




ODERNIZMUS
V P  HYBE



VEDA Vydavateľstvo SAV



Vedecká monografia je výstupom kolektívneho grantového projektu VEGA 2/0033/16
Modernizmus v slovenskej literatúre (1900 – 1948). Podoby, tendencie, aspekty

Zodpovedný riešiteľ

Mgr. Michal Habaj, PhD., Ústav slovenskej literatúry SAV

Spoluriešitelia

Mgr. Karol Csiba, PhD., Ústav slovenskej literatúry SAV

Mgr. Katarína Cupanová, Ústav slovenskej literatúry SAV

Mgr. Andrea Draganová, Ústav slovenskej literatúry SAV

Mgr. Dana Hučková, CSc., Ústav slovenskej literatúry SAV

doc. Mgr. Dagmar Kročanová, PhD., Filozofická fakulta Univerzity Komenského

Mgr. Jaroslava Šaková, PhD., Ústav slovenskej literatúry SAV

Vedecké recenzentky

Prof. PaedDr. Iva Málková, Ph.D., Filozofická fakulta Ostravskej univerzity Ostrava

PhDr. Kateřina Piorecká, Ph.D., Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha

© Karol Csiba, Katarína Cupanová, Andrea Draganová, Michal Habaj, Dana Hučková,
Dagmar Kročanová, Jaroslava Šaková, 2019

© Obálka a typografia Barbora Šajgaliková

© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2019

ISBN 978-80-224-1797-6



ODERNIZMUS
V P  HYBE

Michal Habaj
Dana Hučková (eds.)



VEDA Vydavateľstvo SAV
2019



BSAH

| | |
|-----|---|
| 6 | Úvod Michal Habaj – Dana Hučková |
| 16 | I. Premeny a inovácie |
| 18 | Ženská emancipácia ako literárna téma začiatku 20. storočia Dana Hučková |
| 62 | Modernistické tendencie v drámach Jozefa Gregora Tajovského <i>Nový život a Hriech</i> Katarína Cupanová |
| 82 | Človek, DAV a mesto. Nekrofilné a vitalistické aspekty poetiky davistov vo vzťahu k obrazu sociálnej reality Michal Habaj |
| 138 | Situovanie inovácií nadrealizmu v literatúre a výtvarnom umení modernizmu Jaroslava Šaková |
| 184 | II. Procesy a okolnosti |
| 186 | Časopis <i>Hlas</i> a jeho modernizačná misia v oblasti literatúry a umenia Andrea Draganová |
| 230 | Združovanie ako prvok sociálnej modernizácie: Spolky slovenských spisovateľov po vzniku Československa Dana Hučková |



254

**Modernizačné postupy v slovenskej medzivojnovnej literatúre
ako téma v časopisoch *DAV* a *Elán***

Karol Csiba

302

**Inštitucionalizácia slovenského divadelníctva a moderná slovenská
dráma medzi rokmi 1920 – 1948**

Dagmar Kročanová

330

Obrazová príloha

364

O autoroch

368

Summary

386

Pramene a literatúra

420

Menný register

ÚV D

Modernizmus je veľká téma dejín umenia s pomerne dlhou výskumnou tradíciou. Uvažovať o ňom znamená evidovať dve základné úrovne jeho situovania. Prvú tvoria rozsiahle terminologické diskusie k vymedzeniu samotného pojmu – na základnej línii od klasickej moderny z prelomu storočí cez modernizmus a avantgardy prvej polovice 20. storočia až po neskoršie post-avantgardné tendencie. Druhú predstavuje rad teoretických konceptov projektu modernity, od jeho kanonizácie ako globálneho fenoménu až po jeho rozrušovanie smerom k lokálnym variantom, ako to napríklad robí geo-modernizmus. Nejde už iba o protiklad veľkých a malých literatúr, hierarchické vertikálne rozdelenie na kultúrne centrum a perifériu, otázku vplyvu a napodobovania či privlastňovania, ale o jedinečné prístupy v rôznych kultúrnych a politických podmienkach, a teda aj o zohľadňovanie najrôznejších ideológií a aspektov.

Slovenské kultúrne a umelecké prostredie určoval na prelome 19. a 20. storočia stret národného a kozmopolitného, chápaný ako konflikt konzervativizmu a modernizmu. Negatívne protipostavenie dvoch prvkov na úrovni slovenské verus európske bolo výrazným obmedzujúcim činiteľom dobovej slovenskej kultúry od konca 19. storočia, polemické výpady voči kozmopolitizmu však boli stabilnou súčasťou slovenskej situácie po oveľa dlhší čas. Vyplývali z napätia medzi proklamáciami o potrebe národného charakteru slovenskej kultúry, ako ho presadzovalo konzervatívne nacionalistické krídlo, a autonómnou pozíciou umenia, ku ktorej smerovali modernistickí tvorcovia. Individuálne i skupinové pokusy o prekonanie zväzujúceho nacionalistického (národnoobrodeneckého) kultúrneho modelu smerom k posilneniu práva subjektu na umelecké sebvýjadrenie boli anti-moderne orientovanou stranou chápané ako odmietanie spoločenských väzieb a boli kritizované za vzďaľovanie sa aktuálnym potrebám boja za kultúrnu a politickú emancipáciu slovenského národa. Úsilie o národné sebaurčenie, podobne ako v iných krajinách strednej a východnej Európy, vyústilo po rozpade Rakúsko-Uhorska v roku 1918 do vzniku nových nástupníckych štátov, medzi ktorými bola aj Československá republika. Tým sa výrazne zmenili okolnosti aj

podmienky rozvoja modernej slovenskej kultúry a v jej rámcoch takisto literatúry. Samotná kultúrno-spoločenská a politická situácia sa v nasledujúcich troch dekádach postupne vyvíjala a menila, v dôsledku čoho sa vyvíjali a menili i spôsoby, akými dobová literatúra implantovala do svojho organizmu volanie po modernosti, ale vyvíjalo a menilo sa i samotné chápanie tejto modernosti, jej zmysel a funkcia v literárnom diele a kultúrnom priestore.

Obrat avantgárd od autonómnej funkcie umenia, tak ako ju presadila moderna, k literatúre opätovne potvrdzujúcej spoločenskú prax umeleckého tvorca s ambíciou spoločnosť aktívne ovplyvňovať a meniť, bol však namierený už do vlastnej spoločnosti a cielil na dovedty nedotknuteľné inštitúcie, akými boli napríklad vlasť alebo cirkev. Internacionalizmus, ako dobový variant staršieho kozmopolitizmu, sa politicky vyhraňoval proti slovenskému nacionalizmu, pričom interakcie medzi týmito dvomi krídlami v novom štátnom útvare sprevádzala tiež konfrontácia s ideou praktického čechoslovakizmu. Kultúrno-spoločenské podmienky a okolnosti realizácie i charakter jednotlivých estetických, politických a generačných koncepcií sa komplikujú a nanovo formujú príchodom vojny a tiež v povojnovom období.

Samostatným problémom výskumu modernizmu je vzťah k tradícii. Moderna sa prihlásila k tradícii romantizmu (predovšetkým raná moderna bola poznačená romantizmom, pričom najviditeľnejšie potvrdzuje tieto spojivá línia novoromantizmu), no viaceré prúdy neskoršieho modernizmu sa zas voči nemu radikálne vymedzili (romantické sa stalo synonymom konzervatívneho). Už nešlo o rozvíjanie istého vzťahu k minulosti či o sprítomnenie minulosti, ale naopak, o odpútanie sa od nej a o vlastné nezávislé presadenie sa v prítomnosti. Antitradicionalizmus avantgárd je namierený proti celej umeleckej tradícii a všetkým formám konzervativizmu, no zároveň je konfrontovaný s takými koncepciami modernizmu, ktoré do kultúrneho priestoru vnášajú dynamické chápanie tradície (vyhraňujúce sa rovnako proti náboženskému a nacionálnemu konzervativizmu, ale súbežne invenčne rozvíjajúce tradíciu).

Predkladaná publikácia predstavuje prípadové štúdie k téme modernizmu v slovenskej literatúre v časovom rozpätí od začiatku 20. storočia po jeho štyridsiate roky. Zameriava sa na podoby, tendencie a aspekty modernizmu v slovenskej literatúre, a to v interakcii štyroch hlavných okruhov: témy modernizmu (posta-

venie ženy, ženská emancipácia, mesto, človek, dav) – druhovo-žánrová modernizácia (poézia, próza, dráma) – modernizácia obraznosti (vitalizmus, nekrofilia, vizualita) – inštitucionalizácia modernizmu (časopisy, skupiny, spolky, divadlá). Perspektívy zvolených prístupov aj interpretačné nástroje jednotlivých autorov sú rôzne, spoločne však ukazujú syntetický prístup k problematike modernizmu. Navyše, dané tematické celky sme si vybrali preto, aby sme – aj keď len vo výberovom výseku – mohli sledovať tak idey, poetiku, ako i existenčné podmienky modernizmu v slovenskom prostredí. Rôznorodosť zvolených výskumných okruhov zároveň prispieva k lepšiemu poznaniu, identifikácii a charakteristike modernizmu na ploche celej prvej polovice 20. storočia, naprieč jednotlivými dekadami a druhovo-žánrovým zaradeniami.

Navzdory skutočnosti, že problematika modernizmu, v užšom zmysle moderny a avantgárd, je pre pochopenie, identifikáciu a charakteristiku vývinových a estetických pohybov a hodnôt slovenskej literatúry prvej polovice 20. storočia zásadná a kľúčová, zostáva viacero miest na pomyselných mape literatúry tohto obdobia stále nespracovaných alebo vyložených neuspokojivo či zjednodušujúco, a teda neadekvátne reálnemu obrazu a skutočnej kultúrnej a estetickej situácii a významu. Dejiny literatúry, ktoré má slovenská kultúrna verejnosť k dispozícii, interpretujú viaceré javy a procesy modernizmu daného obdobia z už prekonaných výkladových perspektív, opakovane napr. prostredníctvom ideologického kľúča, čo viedlo k neúplnému a nepresnému pohľadu. Iné oblasti modernizmu v slovenskej literatúre a literárnom živote zas boli spracované iba povrchno, čiastočne, prípadne vôbec nie. Ťažisko nášho prístupu preto spočíva v materiállovej práci a orientácii k spracovaniu tohto materiálu. Návrat k dobovým prameňom a viac či menej obchádzaným, prehliadaným alebo nerefektovaným textom ako dokladom „neprečítaného modernizmu“ nám umožnil vidieť dobový modernizmus v nových súvislostiach a z nových uhlov pohľadu. To v nejednom prípade znamenalo postupné dokreslenie dosiaľ nezmapovaných území alebo prekreslenie už vytýčených hraníc či presnejšie pomenovanie doteraz iba vágne označených literárnych a kultúrnych procesov a udalostí. Našou primárnou ambíciou nebolo prehodnocovať a revidovať, na viacerých miestach tak však robíme, nakoľko nový výskum priniesol nové fakty a nové zistenia a s tým i nové otázky – napríklad o periodizácii alebo o postavení kanonizovaných a prehliadaných autorov. Na tomto pozadí ukazujeme, ako sa kľúčové aspekty jednej vývinovej fázy modernizmu transformovali v jeho iných úsekoch, ako sa objavovali v odlišnej situácii

v novej, aktualizovanej podobe. Všimame si status autora a kategóriu autorstva napríklad v detaile jeho seba/definovania ako modernistického tvorca, avšak v porovnaní so štýlovou podobou predmetných literárnych textov. Zdôrazňujeme, že modernistické experimenty sa diali aj v okrajových textoch. Poukazujeme na to, že interpretačne ideologicky zaťažená literárna tvorba sa dá situovať aj do iných významových polí a kontextov. Svojím spôsobom preverujeme možnosti uplatnenia nových výkladových rámcov, s cieľom zachytiť modernitu na rovine dobovej kultúrnej situácie, literárnej poetiky a estetiky.

Neponúkame literárnohistorické dejiny modernizmu, ale pristavenia pri situáciách, v ktorých sa presadzovalo nové a inovatívne, kde sa krížilo staré s moderným alebo moderné sa samo osebe premieňalo či navrstvovalo o nové polohy. Zaujímajú nás posuny, vzťahy, premeny. A ako literárnych historikov aj intenzita literárnosti/umeleckosti v priestore programového smerovania k modernej forme i k modernému výrazu.

Publikácia *Modernizmus v pohybe* je členená na dva hlavné oddiely – *I. Premeny a inovácie*, *II. Procesy a okolnosti*, v ktorých prekračujeme tradičný literárnohistorický rámec sledovania chronológie a dejinnej kontinuity, a to smerom k problémovému jadrú. Literárny modernizmus vnímame ako živý systém, dynamickú a otvorenú, no zároveň vnútorne rôznorodú a konfliktnú štruktúru, na ktorú nazeráme z rozličných pozícií – tie sa navzájom môžu približovať, ale i vzdalovať, na niektorých miestach tiež prelínať a preskupovať. Textovo interpretačný prístup a výskum poetiky, obraznosti alebo tematicko-motivických komplexov pomáha identifikovať modernistické paradigmy, určiť prvky ich spoločného smerovania a postihnúť typologické podoby modernizmu, ktorých povahu a charakter zase môžeme pochopiť lepšie, ak poznáme podmienky, okolnosti a súvislosti etablovania sa modernizmu v súvekom slovenskom kultúrnom prostredí. V tomto zmysle je naša monografia príspevkom nielen k dejinám slovenskej literatúry, ale tiež ku kultúrnym dejinám Slovenska.



Koncepcia monografie je odrazom nášho výskumného smerovania i zvolených bádateľských stratégií. Rozhodli sme sa analyzovať literárnu tvorbu so zameraním na modernistické a avantgardné poetiky a tendencie realizované tak v individuálnych autorských koncepciách, ako i v rámci literárnych skupín či autorských kolektívov spätých s rôznymi časopiseckými platformami, a tiež rôzne formy literárneho života, ako sú napríklad aktivity dobových literárnych a umeleckých spolkov či modernisticky orientované časopisy v pozícii kľúčových aktérov dobovej literárnej komunikácie. Viaceré výskumné problémy napriek svojej dôležitosti boli doteraz spracované iba čiastočne (literárne spolky, literárne časopisy, modernistická a avantgardná dráma), dostali sa po roku 1989 do úzadia (DAV), alebo – ak aj kontinuálny záujem literárnej historiografie pretrval – ostávajú otvorené novému, doplňujúcemu či prehľbujúcemu čítaniu (nadrealizmus).

V prvej časti *Premeny a inovácie* sú zaradené príspevky týkajúce sa nových tém i formovania a podôb vybraných modernistických poetík. **Dana Hučková** v kapitole *Ženská emancipácia ako literárna téma začiatku 20. storočia* si všima prienik feminizmu a tzv. ženskej otázky do organizmu národnej literatúry a kultúrnu diskusiu k nej (Ivan Krasko, Marienka Kupčoková), ktorú zdynamizovala predovšetkým literárna tvorba a verejné vystúpenia Hany Gregorovej. V slovenskom prostredí sa otázka ženskej emancipácie formovala v kontexte diskurzu slovenského národného hnutia: slovenské ženské hnutie na prelome 19. a 20. storočia bolo jeho integrálnou súčasťou. Feminizmus, aj vo svojej umierenej podobe, vyvolával odpor vodcov národného hnutia, no napriek tomu tzv. ženská otázka patrila v danom čase už k neprehliadnuteľným a frekventovaným publicistickým témam a postupne sa začala objavovať takisto v literatúre. Gregorovej zbierka poviedok *Ženy* z roku 1912 a takisto i jej ambície vyvolali výrazne negatívne reakcie odporcov a vzápätí aj obrany sympatizantov. Hoci Gregorová nedokázala modernú tému aj moderne umelecky stvárniť a jej poviedky sú viac len deklaráciami postulátov, i tak bola v neskorších výkladoch, napríklad Jánom Lajčiakom, charakterizovaná ako podnecovateľka slovenskej diskusie k problematike ženskej emancipácie, ktorá tému feminizmu na Slovensku vôbec etablovala.

Katarína Cupanová reflektuje posun autorskej poetiky Jozefa Gregora Tajovského v prvom desaťročí 20. storočia smerom k modernistickej dráme. Jej kapitola *Modernistické tendencie v drámach Jozefa Gregora Tajovského Nový život a Hriech* približuje tvorbu dramatika, ktorý vo svojej dramatickej koncepcii už nepočítal

s tradičným slovenským ochotníckym javiskovým spracovaním. Interpretačné čítanie dvoch vybraných hier ukazuje, že ide o v slovenskej dramatiky nový typ tzv. analytickej drámy. Ich inovatívnosť spočíva najmä v zvolenej téme tragického ženského osudu, ktorú neskôr rozvinul celý okruh viacerých významných slovenských hier z predvojnového i povojnového obdobia. V tomto zmysle Tajovský vytvára tradíciu tragických hier s ústrednou ženskou postavou. Pod vplyvom ibsenovskej drámy smeruje k modernistickým experimentom. Pri charakterizácii postáv využíva psychoanalýzu (napr. v odkaze na freudovský biologizmus), ako poetologický nástroj nevyhnutný pre hlbší ponor do vnútra postáv a tiež ako interpretačnú metódu. Pracuje tiež so spoločenskou a prírodnou determinovanosťou človeka, v tomto zmysle otvára dovtedy tabuizované témy. Podoba jeho hrdinu je víziou moderného, ale dezorientovaného človeka, strateného v nových životných situáciách.

Michal Habaj v kapitole *Človek, DAV a mesto. Nekrofilné a vitalistické aspekty poetiky davistov vo vzťahu k obrazu sociálnej reality* na základe pramenného výskumu a nového čítania davistických autorov skúma dynamiku modernizmu v slovenskej poézii dvadsiatych rokov 20. storočia. Poprevratové desaťročie predstavuje obdobie civilizačného rozmachu a modernizácie Slovenska, prejavujúce sa aj procesmi urbanizácie a s nimi spätými kultúrnymi a sociologickými premenami. Štúdia vychádza z posunu v zobrazení moderného urbánneho priestoru od mravnej interpretácie, ktorá bola charakteristická pre *Cválajúce dni* Jána Smreka, k obrazu mesta ako sociálneho faktu v tvorbe ľavicovo orientovaných autorov sústredených okolo hnutia DAV (Laco Novomeský, Ján Rob Poničan, Daniel Okáli, Jarko Elen, Andrej Sirácky, Edo Urx, Jozef Tomášik-Dumín, Fraňo Kráľ, Joža Zindr, Peter Jilemnický). Na jednej strane v tomto obraze identifikuje dominanciu patologickej a nekrofilnej metaforiky, na strane druhej opisuje spôsoby, akými dochádza k vitalistickej obnove človeka a sveta. Nový život v podobe prírodných metafor reprezentujúcich revolučné procesy a spontánne prejavy mladosti a zdravia potvrdzuje, že sekularizovaná eschatológia marxizmu sa utvára v jednote so silami prírody. Predstava revolúcie splyva s vitalistickým pocitom večnej obnovy. V nadväznosti na tieto zistenia je nutné konštatovať, že poprevratový vitalizmus, ktorý v slovenskej poézii symptomaticky reprezentuje dielo Jána Smreka, nachádza plnohodnotnú a generačne rovnako zásadnú realizáciu i v poézii davistov. Z typologického hľadiska je podoba sociálne orientovanej poézie hybridná a fluidná. Syntetizujú sa v nej prvky rôznych foriem civilizačnej poézie, proletárskej poé-

zie, expresionizmu, unanimizmu, konštruktivismu, futurizmu, poetizmu, ale tiež symbolizmu a novoromantizmu. Vo vzťahu k modernistickému vitalizmu však dochádza k zjednocovaniu poetologicky a esteticky heterogénnych línii.

Nadrealizmus ako svojbytnú poetiku v kontexte slovenského modernizmu tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia predstavuje **Jaroslava Šaková** v kapitole *Situovanie inovácií nadrealizmu v literatúre a výtvarnom umení modernizmu*. Na rozdiel od situácie v Čechách, kde sa surrealizmus rodí z generácie identického okruhu autorov ako bezprostredne mu predchádzajúce avantgardné smery a skupiny (poetizmus, Devětsil), špecifická spoločensko-historická situácia na Slovensku má okrem iného za následok, že nadrealizmus od polovice tridsiatych rokov presadzuje iná generácia než tá, ktorá sa spája s prvou vlnou avantgárd v dvadsiatych rokoch (DAV). Príspevok vychádza z tejto i ďalších disproporcií medzi českým surrealizmom a slovenským nadrealizmom a následne sa orientuje na viaceré dosiaľ nie dostatočne reflektované okruhy problémov. Poukazuje na špecifické postavenie slovenských výtvarných umelcov v rámci nadrealizmu a na podoby spolupráce v oblasti literatúry a výtvarného umenia. Tie reprezentuje napríklad tvorba Ladislava Gudernu, ktorého málo známa lyrická próza *Vodnár mŕtvych vôd* predstavuje v kontexte slovenského nadrealizmu viac-menej výnimočný príspevok k druhovo celkom okrajovej próze. Vizualne dotované opisy, zobrazenie lásky ako absolútnej túžby, predstava trpiaceho milujúceho a hodnota pravdivosti v živote aj v umení sú postupy, ktoré vytvárajú prechod od Gudernovej prózy k nadrealistickej poézii (Rudolf Fabry, Móric Mittelmann Dedinský, Vladimír Reisel). Charakteristické pre nadrealistickú poéziu sú napríklad vizualne reprezentácie nehatenosti ľúbostného citu či proces transformácie lyrického subjektu na vec, prípadne jeho dematerializácia. Obraz mesta má v nadrealizme podoby, ktoré prepájajú vytváranie nadreality s atmosférou a motívmi rozprávkovosti ako spôsobom inovácie domácej literárnej tradície i formy reinterpretácie surrealistickej kategórie zázračnosti.

Druhá časť monografie *Procesy a okolnosti* sa sústreďuje na oblasť literárneho a kultúrneho života a na vývinové podoby drámy. **Andrea Draganová** sa v kapitole *Časopis Hlas a jeho modernizačná misia v oblasti literatúry a umenia* venuje hlasistickému hnutiu a jeho aktivitám na prelome 19. a 20. storočia zo špecifickej pozície. Keďže hlasistický reformistický program definovalo mno-

hostranné úsilie o pokrok, literatúra bola súčasťou programovej línie kultúrneho pokroku. Hlasisti však podriaďovali umeleckú funkciu výchovným a vzdelávací účelom. Dôraz dávali na mravné a poznávacie hodnoty umeleckého diela, čím sa zapájali do širšieho dobového diskurzu o realizme. Ukážkou toho, ako pristupovali k deklarovaniu postojov demonštrujúcich na jednej strane prijatie tradície a na strane druhej prihlásenie sa k modernizmu, môžu byť dve tematické čísla časopisu vydané pri príležitosti životných jubileí významných osobností vtedajšieho literárneho života (1899 – Pavol Országh Hviezdoslav; 1904 – Josef Svatopluk Machar). V oboch prípadoch však viac išlo o situovanie hlasistov v priestore vytýčenom menami dvoch dobových autorít. Iným príkladom vplyvu modernizačných tendencií na zámery hlasistov je projekt umeleckej prílohy *Umelecký Hlas* z roku 1903. Špecializáciu tu môžeme vnímať ako prejav modernizácie. Projekt umeleckej prílohy, ktorú pripravoval Milan Rastislav Štefánik, vystupuje ako kultúrotvorný prvok politického programu hlasistov a zároveň ako prvok kultivačný – umelecko-výchovný časopis mal za cieľ kultiváciu slovenskej verejnosti prostredníctvom umenia.

Kapitola **Dany Hučkovej** *Združovanie ako prvok sociálnej modernizácie: Spolky slovenských spisovateľov po vzniku Československa* sleduje procesy inštitucionalizácie literárneho a kultúrneho života v prvom poprevratovom desaťročí. Vznik Československej republiky v roku 1918 znamenal pre oblasť slovenskej kultúry silný a široko zacielený rozvojový impulz, ktorý sa zvyčajne označuje slovami ako kultúrny rozlet, kultúrna explózia či kultúrny rozmach. Vzniklo množstvo nových inštitúcií, medzi ktorými mali dôležité miesto rozličné spolky a združenia. Tento trend združovania na základe spoločných záujmov neobišiel ani slovenských spisovateľov, ktorí mali záujem o združovanie aj na základe profesijnej príslušnosti, a tak vznikol na jeseň 1919 Spolok slovenských umelcov, po ňom v roku 1921 Umelecká beseda slovenská a v roku 1923 Spolok slovenských spisovateľov. Vzájomné vzťahy medzi jednotlivými združeniami boli určované nielen faktormi kooperácie, ale aj ideovej a hodnotovej konfrontácie, v spojitosti s významnou dobovou estetickou dilemou medzi tradicionalizmom a modernizmom, resp. formujúcou sa umeleckou avantgardou. Názorová konfrontácia mala aj politické pozadie, keď sa spájala s protipostavením slovenského nacionalizmu a autonomizmu voči čechoslovakizmu, resp. internacionalizmu, ktorý sa v danom čase vnímal ako nová odnož staršieho kozmopolitizmu. Tí spisovatelia, ktorí vnímali spolčovanie ako dôležitý sociálny faktor, sa však často súbežne zapájali do činnosti viacerých

spolkov. Aj tento moment ilustruje dobovú pluralitu a koexistenciu estetických názorov a ideových platforiem, ktoré sú vo všeobecnosti považované za dominantnú črtu medzivojnového obdobia. V kontexte literárnohistorického výskumu relevantných aspektov dobového literárneho života sa však táto téma vyskytuje iba okrajovo a viac-menej len ako doklad procesov diferenciacie literárnej obce.

Literárne a umelecko-kultúrne periodiká nepochybne plnili v rámci dobovej literárnej situácie kľúčovú funkciu pri presadzovaní modernistických ideí a snáh. Práve pozícia modernisticky orientovaných časopisov a revuí v dobovom literárnom diskurze nie je ucelenejšie spracovaná. Symptomatically nazvaná kapitola **Karola Csibu** *Modernizačné postupy v slovenskej medzivojnovnej literatúre ako téma v časopisoch DAV a Elán* sa zameriava na priblíženie charakteru kľúčových článkov, diskusií, debát a polemík, reflektujúcich podoby modernistických umeleckých postupov prítomných v slovenskej medzivojnovnej literatúre. Kým *DAV* sa od okamihu svojho vzniku profiloval ako ideologicky vyhranená revue, v rámci ktorej spoločensko-politické otázky zásadným spôsobom formovali estetické témy a určovali postoj k umelecko-literárnym problémom, *Elán* sa neorientoval na prezentáciu konkrétneho umelecko-estetického či ideového programu a jeho chápanie moderného umenia bolo voľnejšie, zamerané na celú existujúcu škálu umeleckých iniciatív, s ambíciou plniť funkciu sprostredkovateľa informácií o zahraničnom, no najmä slovenskom umení a literatúre. Diskusie a články v oboch periodikách spájajú napríklad témy dobovej sociálnej literatúry alebo poetizmu, v polovici tridsiatych rokov reagujú oba časopisy na rodiači sa surrealizmus, či už vo vzťahu k marxizmu, alebo ku kresťanstvu. Spoločne ukazujú, že moderná literatúra v tomto období reflektuje nové a neustále sa meniace sebavedomie človeka medzi extrémami autonómie a absolútnej závislosti od spoločenských okolností.


Premeny v poetike slovenskej drámy po vzniku Československa a v nasledujúcich desaťročiach a ich súvis s vývinom divadelníctva na Slovensku sleduje **Dagmar Kročanová** v kapitole *Inštitucionalizácia slovenského divadelníctva a moderná slovenská dráma medzi rokmi 1920 – 1948*. Pre drámu tohto obdobia je charakteristický odklon od realizmu. Dôležitými témami boli obavy a pochybnosti týkajúce sa smerovania spoločnosti a ľudstva, viaceré hry sa zaoberali problémom spoločnosti a subjektu. Mnohé experimenty a inovácie sa realizovali v dotyku s dobovým európskym ideovým a umeleckým vývinom. Časť z nich sa viazala, či už v rovine témy, alebo formy, na spoločenské a kultúrne kontexty (reakcia na

meniacu sa spoločnosť, premeny divadla, vplyv iných umení, najmä výtvarného umenia a filmu). Na druhej strane, dramatická literatúra bola prepojená s dobovou poéziou a prózou: vidieť podobné reagovanie na umelecké a literárne smery (rozklad realizmu, impulzy naturalizmu, symbolizmu, dekadencie, vplyv avantgárd – expresionizmu, futurizmu, poetizmu, surrealizmu, dotyk s existencializmom). V jednotlivých hrách sa inovácia často prejavila len v niektorých zložkách dramatického diela, inokedy sa zasa voľne kombinovali heterogénne prvky rôznych úrovní. Zmena v poetike drámy nastala v druhej polovici tridsiatych rokov, podobne ako to bolo v slovenskej poézii a próze. Literárnohistorický výskum vyčlenil dve línie slovenskej drámy po roku 1935: básnické hry a drámu ideí a modelových situácií. Okrem „lyrického“ a „filozofického“ princípu sa v dobovej dráme uplatnil aj epický prvok.

Monografia *Modernizmus v pohybe* odráža široké chápanie termínu modernizmus, ktorý obsahuje viacero disparátnych významov a tie sa pokúša zachytiť. Vnímanie tohto termínu vychádza z významnej premeny, ktorá zasiahla celú európsku kultúru a civilizáciu. Túto radikálnu zmenu je nevyhnutné vnímať ako zložitý proces, v ktorom dochádza k prehodnocovaniu úlohy ľudského subjektu a subjektivity, vzťahu iracionálneho a racionálneho, vnútorného a vonkajšieho, súkromného a verejného, náboženského a ateistického, estetického a politického, individuálneho a masového, prirodzeného a umelého. Všetky tieto a mnohé ďalšie aspekty kľúčovým spôsobom formovali aj témy dobovej estetiky a umenia, a výrazne ovplyvnili aj podoby slovenskej literatúry prvej polovice 20. storočia.

Michal Habaj – Dana Hučková

(I.)

PRE  ENY

A INOVÁCI 

**ŽENSKÁ
MANCIPÁCIA
AKO LITERÁRNA
TÉMA ZAČIATKU
20. STOROČIA**

Dana Hučková

„Keď sa bližšie prizriete, celý modernizmus zakladá sa na emancipácii mäsa a na vydobývaní práva hrešiť. Mäso má sa oslobodiť spod duchovného velenia a hriech má byť slobodný, pochvalný, uvedený do salónov, jedální i spálni. Nevďak napríklad má stratiť smrduťú príchut', ktorú dosiaľ mal, a má byť prirodzeným postulátom individualistickej evolúcie.“¹

Týmito slovami začínal v roku 1901 nepodpísaný úvodník *Národných novín* s názvom *Emancipácia mäsa a právo hrešiť*. Hoci išlo o úvodník politický, jeho prvé vety boli morálnym hodnotením aktuálnej doby, a v tejto súvislosti najmä odmietnutím modernizmu a s ním spojeného individualizmu, ako hlavných negatívnych trendov vedúcich k úpadku mravov. Expresívne spojenie „*emancipácia mäsa*“ bolo pritom len jedným z príkladov, ako sa termín emancipácia používal v dobovom publicistickom kontexte, keďže o emancipácii sa okrem morálneho významu písalo aj v spojení s ekonomickými a tiež s politickými záležitosťami, ako boli postavenie Židov, nemadžarských národností, slovenského národa. Emancipácia ako politikum však vystupovala do popredia aj pri otázke presadzovania sa žien.

Ženská emancipácia, ako súčasť modernizačných procesov z konca 19. a zo začiatku 20. storočia, bola jednou z kľúčových dobových sociálnych tém. Bola to téma výrazne konfliktná, ktorá narúšala dovtedy nespochybnované konceptuálne rámce. V slovenskom prostredí sa ženské hnutie organicky začlenilo do národného hnutia,² pričom v počiatočnom štádiu súviseli jeho aktivity predovšetkým

1 Emancipácia mäsa a právo hrešiť. In: *Národné noviny*, roč. 32, 1901, č. 40 (4. 4. 1901), s. 1. Je pravdepodobné, že jeho autorom bol Svetozár Hurban Vajanský (1847 – 1916), ktorý vo svojej redakčnej praxi často svoje články nepodpisoval.

2 Ako upozornili historici Gabriela Dudeková Kováčová a Karol Hollý, slovenské ženské hnutie na prelome 19. a 20. storočia bolo integrálnou súčasťou slovenského národného hnutia, pričom pri vzájomnom priradení oboch pojmov nacionalizmus vystupuje ako prioritný a feminizmus až ako sekundárny. Bližšie DUDEKOVÁ, Gabriela: Emancipácia a ženské hnutie v Uhorsku: možnosti a výsledky nových výskumov. In: *Človek a spoločnosť*: internetový časopis pre pôvodné, teoretické a výskumné štúdie z oblasti spoločenských vied [elektronický zdroj], 2006, roč. 9, č. 4; DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.): *Na ceste k modernej žene: kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava: Veda, 2011; HOLLÝ, Karol: *Ženská emancipácia. Diskurz slovenského národného hnutia na prelome 19. a 20. storočia*. Bratislava: Historický ústav SAV, 2011; HOLLÝ, Karol: V súradniciach nacionalizmu a „konzervatívneho feminizmu“, 1869 – 1914. In: KODAJOVÁ, Daniela (ed.): *Živena. 150 rokov spolku slovenských žien*. Bratislava: Slovart, 2019, s. 61 – 98; WEBER, Nora: Feminism, Patriarchy, Nationalism, and Women in Fin-de-Siècle Slovakia. In: *Nationalities Papers. The Journal of Nationalism and Ethnicity*, roč. 25, 1997, s. 1, s. 35 – 65.

s činnosťou ženského spolku Živena, ktorý bol založený v roku 1869.³ V diskusiách o tzv. ženskej otázke⁴ sa postupne vyprofilovala hlavná línia zdôrazňujúca potrebu školského vzdelávania žien, avšak bez reálneho výsledku, pretože uhorské štátne orgány nepovolili zriadenie slovenskej dievčenskej školy.⁵ Prvý slovenský ženský časopis *Dennica* začal vychádzať v roku 1898⁶ a už od počiatku bol vystavený kritike hlavných predstaviteľov národného hnutia Svetozára Hurbana Vajanského a Jozefa Škultétyho, jednak za zbytočné „štiepenie“ jednotného (celospoločenského, rodovo nediferencovaného) publikačného priestoru,⁷ no v základe preto, že upozorňovaním na ženskú otázku (napr. v spojitosti s potrebou ekonomického zabezpečenia rodinne nezaopatrených žien)⁸ smeroval k možným diskusiám o podriadenosti ženy voči mužovi, o rovnoprávnosti žien, ich práve na vzdelanie či volebnom práve. Vystúpenie žien z pasívnej pozície a ich záujem vyslovovať vlastné názory, medzi ktorými boli napr. výzvy na prehodnotenie mužsko-ženských spoločenských úloh a funkcií, hocijako mierne a neagresívne formulované,

3 KODAJOVÁ, Daniela: Živena, spolok slovenských žien. In: KODAJOVÁ, Daniela (ed.): *Živena. 150 rokov spolku slovenských žien*, c. d., s. 13 – 60.

4 Pre nastupujúcu emancipáciu žien bol okrem úsilia o prekonanie obmedzujúcich stereotypných ideologických schém dôležitý záujem o riešenie sociálnych otázok, prednostne výchovy a vzdelania, životných podmienok a profesijného uplatnenia žien. Slovenské ženy sa nevymedzovali proti programovým úsiliam slovenskej národoveckej intelektuálnej elity, ale usilovali sa v jej rámcoch o vlastnú sociálnu a kultúrnu špecifikáciu.

5 KODAJOVÁ, Daniela: Odborné vzdelávanie ako predpoklad a prostriedok emancipácie. In: DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.): *Na ceste k modernej žene*, c. d., s. 149 – 175.

6 HOLLÝ, Karol: Genéza Dennice, prvého ženského časopisu na Slovensku. In: *Aspekt*, roč. 10, 2004, č. 1, s. 62 – 71. Prehľad emancipačných snáh v časopise *Dennica* v sledovanom období približuje GLADIŠ, Marián: Terézia Vansová a jej Dennica (Mediologická reflexia o prvom slovenskom časopise pre ženy). In: HAJDUČEKOVÁ, Ivica (ed.): *Metodologické inšpirácie v literárnovednom výskume II*. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Filozofická fakulta, 2018, s. 188 – 217.

7 Postoj S. H. Vajanského a J. Škultétyho (1853 – 1948) k ženským časopisom dokumentuje napr. list Eleny Maróthy-Šoltésovej (1855 – 1939) zo 14. februára 1897 adresovaný Terézii Vansovej (1857 – 1942), v ktorom opisovala reakciu redaktorov *Národných novín* na jej prosbu, aby uverejnili odporúčanie českého časopisu *Ženský svět*: „Hurban (...) i Škultéty (...) vyslovili nechť proti ženským osobitným časopisom vôbec (...), že je to len také nútené delenie sa, že vydavateľský časopis nemá byť špeciálne ženský alebo špeciálne mužský, že čo to má za zmysel; že čo by sme my povedali, keby oni počali vydávať chlpský svet' (toto, pravda, znie komicky), že sú to darobné veci s tým ženským, urovnoprávnením', ženy že sú urovnoprávnené vo všetkom, čo im patrí, tieto časopisy že majú príchut' socialistickú, a propagovanie ženskej rovnosti s mužom že je k tomu i protináboženské, lebo Sväté písmo hovorí žene, aby bola podriadená mužovi, i všetky prirodzené poriadky hovoria jej to samé atď.“ Cit. podľa: Slovenská národná knižnica v Martine, Literárny archív (LA SNK), osobný fond Terézia Vansová, sign. 198 Z 8, list E. Maróthy Šoltésovej zo dňa 14. 2. 1897.

8 Širšie uplatňovanie žien na trhu práce bolo o. i. odmietané z dôvodu znižovania počtu pracovných príležitostí pre mužov a následne aj znižovania mužských zárobkov.

však boli pre odporcov ženskej emancipácie prejavom nemravných, protikresťanských (protináboženských) názorov, boli v rozpore so sociálnymi a kultúrnymi zvyklosťami, ale aj s ľudskou prirodzenosťou, keď sa odkazovalo na biologicky dané rozdiely medzi pohlaviami. Pripomínal sa obyčajný zdravý rozum, aby ľudia (rovnako ženy aj muži) nepodľahli dobovým výstrelkom narúšajúcim tradičné formy myslenia.

Dlhoročný tajomník ženského spolku Živena S. H. Vajanský vnímal postavenie ženy v spoločnosti v duchu tradičného konzervatívneho chápania – jej vlastným priestorom mala byť rodina, hlavnou úlohou – a až národnou povinnosťou – výchova národne uvedomelých detí.⁹ K téme sa pritom vyjadroval opakovane, a to tak publicisticky, ako aj v kontexte prózy.¹⁰ Napriek funkcii v ženskom spolku bol otvoreným odporcom ženskej emancipácie, ktorú vnímal ako prejav moderného „*prepiateho individualizmu*“, ničiaceho tak ženskosť, ako aj rodinu.¹¹ Vajanského „tajomníctvo“ vnímali jeho kritici ako dôvod stagnácie spolku¹² a jeho postoje ako potlačovanie sebavedomia žien aktívne sa angažujúcich v slovenskom ženskom hnutí.¹³

9 Povinnosť slovenských žien Vajanský obširne formuloval vo svojom príhovore pri otvorení výročného zasadnutia Živeny v auguste 1884: „Na slovenských ženách je, aby ony dochovávali národu verných synov a dcéry doma, v rodine, keď škola vyzlieka každé slovenské dieťa z jeho slovenskosti. Je povolaním, národnou povinnosťou slovenských žien, aby ony paralyzovali, ničili záhubný vplyv odnárodňujúcej maďarizátorskej školy. Na slovenských ženách je, aby v terajšej dobe ony dochovávali národno-slovenskú inteligenciu, ktorá by hájila práva slovenského ľudu, prebudzovala ho k povedomiu a vysoko držala slovenskú zástavu, keď naše ruky zmeravejú.“ Cit. podľa VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: Slovenský ľud v tej svobode. In: *Národné noviny*, roč. 15, 1884, č. 91 (5. 8. 1884), s. 1.

10 Napr. v besednici VAJANSKÝ: Samostatnosť ženská. In: *Národné noviny*, roč. 11, 1880, č. 44 (15. 4. 1880), s. 2 – 3.

11 Podľa Vajanského „sila ženy je v ženskosti (...) individualizmus zabíja v žene ženskosť, zmŕtvnená ženskosť hubí rodinu“. Cit. podľa VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: Reč tajomníka na XXIII. valnom zhromaždení Živeny 6. augusta 1902. In: *Národné noviny*, roč. 33, 1902, č. 91 (7. 8. 1902), s. 2 – 3. Za ďalší rozkladný prvok, popri „prepiatom individualizme“, považoval skepsu spôsobujúcu dobový hodnotový aj umelecký zmätok a chaos.

12 Možnosti spolku hatené Vajanského nečinnosťou vo funkcii tajomníka kriticky reflektoval GREGOR-TAJOVSKÝ, Jozef [Prepáče]: Živena a jej tajomník. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 7 – 8, s. 238 – 241. V článku označil Vajanského pôsobenie v Živene za retrográdne a verejne ho vyzýval k odstúpeniu:

„Nuž s Bohom, pán tajomník, mali sme vášho tajomníctva už dosť, len vám to nechceme povedať, ale to je mienka všetkých členov, ktorí myslia a chcú sa ďalej hnúť.“ Tamže, s. 240.

13 Na Vajanského rigidné postoje spomínali nezávisle od seba z odstupe času viaceré autorky. Napr. Terézia Vansová v roku 1926 napísala: „Vajanský nenávidel tú takrečenú ženskú otázku a hrozil sa emancipácie žien. Učené ženy mu boli protivnými, bál sa, že potom, keď budú i ženy študovať, zhodia svoje prirodzené povinnosti a nebude dobrých manželiek a matiek.“ Cit. podľa VANSOVÁ, Terézia: Martinské slávnosti. Rozpomienky. In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 178 (20. 8. 1926), s. 3. Hana Grego-

Keďže Vajanský bol aj redaktorom *Národných novín*, rovnakú líniu myslenia prezentoval aj na ich stránkach, už s dosahom na formovanie širšej dobovej verejnej mienky. *Národné noviny* písali o ženskej emancipácii na jednej úrovni s dekadenciou či politickým liberalizmom, čím bolo jasne ukázané, že redakcia ju považuje z hodnotového hľadiska za negatívny a nežiaduci jav, hoci si aj sami tvorcovia novín a ich prispievatelia¹⁴ uvedomovali, že ide o „delikátnu, do života národa hlboko zasahujúcu otázku“.¹⁵ Ďalší dôvod, prečo bola myšlienka ženskej emancipácie neprijateľná, vyplýval z faktu, že išlo o „import“ z cudziny – a tu bola pozícia *Národných novín* dlhodobo nekompromisná: „Nám neprichodí, ani nám zdravé nie je hnať sa za novizňami, zvlášte za novizňami nalapkanými v cudzom svete.“¹⁶ Na konci prvého desaťročia 20. storočia patrila ženská otázka aj v slovenskom prostredí k čoraz frekventovanejším publicistickým témam.¹⁷ Dopad modernizačných (civilizačných) zmien na hodnotovú integritu súvekeého človeka sa súbežne stal jednou z tém dobovej slovenskej literatúry – postavenie ženy v spoločnosti bolo síce novou témou, nové, v zmysle moderné, však nemuselo byť jej literárne spracovanie. Realistickí autori (napr. Ferko Urbánek, Peter Kompiš) akoby nadväzovali na starší spôsob stvárňovania témy, keď bola ženská emancipácia zľahčovaná či ironizovaná, posúvaná do výsmešnej roviny.¹⁸ Spisovatelia inklinujúci rôznym spôsobom k modernistickej poetike (napr. Jozef Gregor Tajovský, Ivan Krasko, Vladimír

rová v spomienkach, ktoré koncipovala v päťdesiatych rokoch 20. storočia (no vyšli až vyše dvadsať rokov po jej smrti), zas pripomenula Vajanského plamenné výstrahy na valných zhromaždeniach spolku Živena, v ktorých varoval „pred skazou feminizmu a velebil úlohu ženy – vestálky“. Cit. podľa GREGOROVÁ, Hana: *Spomienky*. Bratislava : Tatran, 1979, s. 101.

14 V článku podpísanom značkou autor odkazoval na redaktora novín Vajanského a jeho vzťah k téme feminizmu: „Prv než by som pokračoval, musím poprosiť priateľa H., aby aspoň teraz nehneval sa, že zase píšem o feminizme. (Jeho totiž natoľko domrzeli otázky ‚ženského sveta‘, že už začal – pravda, satiricky – rozmýšľať o riešení otázok ‚mužského sveta‘.)“ Cit. podľa Niečo o feminizme. In: *Národné noviny*, roč. 29, 1898, č. 132 (13. 6. 1898), s. 1.

15 Ženská otázka v Uhorsku. In: *Národné noviny*, roč. 35, 1904, č. 115 (24. 9. 1904), s. 2.

16 Priamo a stále! In: *Národné noviny*, roč. 44, 1913, č. 20 (18. 2. 1913), s. 1.

17 Časopis *Dom a škola*, redigovaný a vydávaný Karolom Salvom v Ružomberku, publikoval napr. v roku 1904 preklad maďarského článku o emancipácii, ktorý uviedol slovami: „V dnešných časoch mnoho sa píše po rozličných časopisoch o takzvanej ženskej emancipácii. Náš časopis sa o tejto otázke ešte ani raz nezmienil, preto myslíme, že nebude od veci, keď podáme prítomné pojednanie.“ Cit. podľa Ženská emancipácia a ženské dráhy života. In: *Dom a škola*, roč. 10, 1904, č. 2, s. 67.

18 Začiatok tohto typu literárneho zobrazenia môže predstavovať napríklad novela Kolomana Banšella *Emancipovaná* (*Živena*, 1872, s. 67 – 89), kde je prívlastok „emancipovaná“ vnímaný ako kľúčová (negatívna) hodnotová charakteristika hlavnej ženskej protagonistky, ktorá až spoznaním „pravého“ muža vytriezvie z vyčítaných cudzích bludov.

Hurban Vladimírov) však na začiatku 20. storočia zobrazovali danú tému v oveľa štruktúrovanejších aj problematickejších polohách.

Súčasne silnel literárny hlas žien, ktoré sa postupne čoraz viac konfrontovali s väčšinovo mužským autorským spoločenstvom.¹⁹ Ak sa autorka zásadne nevymedzovala proti podobám súvekeho národného života, ale pohybovala sa v jeho rámcoch, národovecké prostredie ju viac-menej akceptovalo a zahrnulo do kolektívu literárnych reprezentantov (Elena Maróthy-Šoltésiová, Terézia Vansová, Ľudmila Podjavorinská). V prípade, že spisovateľkin literárny obraz dobovej spoločnosti bol radikálny a kritický, ale v iných oblastiach národného života ona sama svoje postoje nijako verejne nemanifestovala a v národnom hnutí sa ani výraznejšie neangažovala (Timrava), existovala ako solitér v úzadí. Do literárneho života však od polovice prvého desaťročia 20. storočia vstupovali aj mladšie ženy – s väzbami k národoveckému prostrediu (Olga Textorisová),²⁰ no tiež tie, ktoré intelektuálne formovali celkom iné pomery, napr. pražské (počas univerzitného či iného odborného štúdia – napr. Ľudmila Groeblová,²¹ Alojzia Rigellová, píšuca

19 Ako konštatovala Marcela Mikulová, aktivity ženských spisovateľiek mali pre slovenskú kultúru na konci 19. storočia mimoriadny význam. Prinášali nový emocionálny i praktický rozmer do kultúrno-politického kánonu, dovtedy reprezentovaného mužmi. Bližšie MIKULOVÁ, Marcela: *Tri spisovateľky (Šoltésiová, Vansová, Timrava)*. Bratislava : Veda, 2015.

20 Olga Textorisová (1880 – 1938), sestra botaničky Izabely Textorisovej, národne angažovaná spisovateľka a učiteľka, na protest proti maďarizačnému tlaku odišla v roku 1907 do dolnozemskej Starej Pazovy, kde pôsobila až do roku 1919. Jej literárna tvorba je spojená najmä s časopisom *Dennica*, v ktorom v rokoch 1899 – 1911 uverejnila pod rôznymi pseudonymami (Fata Morgana, Janko Jedľa, Jasmin, Žofia Ravenská a i.) štrnásť noviel, ktoré predstavovali slovenskú obdobu ženského čítania, aké slovenské čitateľky poznali najmä z nemeckých edícií. E. Maróthy-Šoltésiová ju v súkromnej korešpondencii presviedčala, aby z časopiseckých príspevkov pripravila knihu, ale vydanie sa nerealizovalo.

21 Ľudmila Groeblová (1884 – 1968), jedna z prvých slovenských študentiek filozofickej fakulty v Prahe, kde študovala nemčinu a francúzštinu. Aktívne sa zapájala do činnosti spolku Detvan združujúceho slovenskú mládež študujúcu v Prahe (jeho členkou bola od 12. novembra 1904). V roku 1906 sa na stránkach časopisu *Slovenské pohľady* predstavila svojím jediným kritickým textom, článkom Timrava a jej novely. Interpretovala v ňom tvorbu Boženy Slančíkovej-Timravy, pričom upozornila na blízkosť životného pocitu Timravy ako predstaviteľky neskorého literárneho realizmu so psychosociálnym štatútom autorov Slovenskej moderny. Jej kritický článok bol pozitívne prijatý Jozefom Škultétyom a formou básne List slečne L. G. naň reagoval aj Ivan Krasko (*Slovenské pohľady*, 1906). Pisala aj impresionisticky náladovú poéziu, tá však zostala roztratená po časopisoch. Hoci jej lyrické básnické miniatúry vznikli väčšinou pred rokom 1918, publikované boli až neskôr, v dvadsiatych rokoch na stránkach novín *Slovenský denník* a časopisu *Slovenské pohľady*. Jej jediná próza On vyšla v *Dennici* v roku 1907 pod autorskou značkou L. CH...á, pričom ako podklad pseudonymu použila slovenskú verziu mena svojho budúceho manžela, českého historika Václava Chaloupeckého, za ktorého sa vydala až v roku 1912. Jej próza a Kraskovi Naši tvoria akýsi literárny dialóg, uvádzajúci do literatúry ich priamu autobiografickú skúsenosť nenaplneného vzťahu. Bližšie výberovo GÁFRIK, Michal: *Listy Ľudmily Groeblovej Michalovi*

pod pseudonymom Hana Horáková,²² Marienka Kupčoková).²³ Hoci tvorba týchto mladých autoriek nebola početná a odlišné boli aj názorovo, aj podobou väzieb k martinskému národoveckému okruhu (paradoxne, najbližšie k nemu mala M. Kupčoková žijúca od roku 1907 na Dolnej zemi, v srbskej Vojvodine), v každom prípade rozširovali register ženských spisovateliek. Ak bola takáto začínajúca spisovateľka navyše nejakým spôsobom v spojení s ideologickými oponentmi konzervatívneho národného krídla (napr. s hlasistami) a svoje kritické postoje ešte aj otvorene deklarovala s dôrazom na autonómiu ženského pohľadu, jej prijatie väčšinovým prostredím sa tým výrazne problematizovalo (Hana Gregorová).²⁴

Gáfríkovi. In: *Literárny archív 36 – 37*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2002, s. 26 – 53; DUCHÁČEK, Milan: *Václav Chaloupecký. Hľadání československých dějin*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2015, s. 75 – 79; 82 – 86; BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia*. Bratislava : Aspekt, 2017, s. 19 – 21, 62 – 87.

22 Alojzia Rigellová (1880 – 1947), spisovateľka a učiteľka, študovala chémiu a matematiku na prírodovedeckej fakulte univerzity v Prahe, kde bola členkou akademického spolku Detvan. Sporadicky býva zaraďovaná ako autorka Slovenskej moderny (napr. ŠISLER, Petr: Slovenská literárni moderna. In: *Slavia : časopis pro slovanskou filologii*, roč. 57, 1988, č. 1, s. 30). V roku 1913 publikovala v časopise *Živena* drámu *Eva so žánrovým určením* *Ľudová dráma v troch dejstvách*, ktorú pôvodne napísala pre potreby slovenského literárneho krúžku *Národ* v New Yorku. Písala aj osvetové články a poviedky, ktoré publikovala od roku 1898 v periodikách *Dennica*, *Živena*, *Národný denník* a i. V medzivojnovom období sa angažovala ako funkcionárka spolku *Živena* a *Združenia vysokoškolsky vzdelaných žien*. Do zborníka *Žena novej doby* (1938) napísala stať *Žena ako strážkyňa národnej kultúry*. Spracované podľa *Lexikón slovenských žien*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2003, s. 89; *Slovenský biografický slovník (od roku 833 do roku 1990)*. II. zväzok. E – J. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 378.

23 Marienka Kupčoková (1879 – 1941), v rokoch 1901 – 1905 žila v Prahe, kde v spolku Detvan nadviazala styky s Ivanom Kraskom, Ľudmilou Groeblovou a i. V rokoch 1905 – 1906 žila v Budapešti a od roku 1907 na Dolnej zemi, v Novom Sade a v Kysáči, kde bol jej manžel lekár. Na Slovensko sa natrvalo vrátila až v roku 1920. Písala články, úvahy, besednice a humoresky, v ktorých formulovala emancipačné postoje a agitovala za kultúrne povznesenie slovenských žien. Publikovala v periodikách *Dennica*, *Dolnozemský Slovák*, *Národné noviny* a i. Prekladala zo srbčiny, účinkovala v ochotníckych divadlách a kultúrnych spolkoch Slovenská liga, *Živena*, Matica slovenská. Spracované podľa *Lexikón slovenských žien*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2003, s. 139; *Slovenský biografický slovník (od roku 833 do roku 1990)*. III. zväzok. K – L. Martin : Matica slovenská, 1989, s. 312.

24 Hana Gregorová (1885 – 1958), za slobodna Lilgová, je označovaná za prvú slovenskú feministku. Pochádzala z Martina z farbianskej rodiny Lilgovcov, jej brat Ivan Lilge-Lysecký (1886 – 1918) bol evanjelický kňaz a tiež aktívny spisovateľ. V roku 1907 sa vydala za spisovateľa Jozefa Gregora Tajovského (1874 – 1940), s ktorým žila v období pred prvou svetovou vojnou v Nadlaku na Dolnej zemi, od 1910 v Prešove a v Martine. Prostredníctvom manžela sa dostala do styku s hlasistami. Knižne debutovala v roku 1912 zbierkou próz *Ženy*. V ženskej problematike sa angažovala po celý svoj život, od dvadsiatych rokov 20. storočia sa venovala aj detskej literatúre.

Tri varianty feministického diskurzu

Odpovede slovenskej literatúry z obdobia prvých dvoch desaťročí 20. storočia na položenú „ženskú otázku“ boli rôzne. Celkom výberovo môžu literárny obraz ženskej emancipácie v sledovanom čase charakterizovať tri dobové varianty feministického diskurzu, reprezentatívne zastúpené príležitostnou autorskou trojicou: Ivan Krasko, Hana Gregorová, Marienka Kupčoková (v chronologickom radení podľa roku vydania ich diela so vzťahom k vymedzenej téme: 1907, 1912, 1913).²⁵ Okrem tematickej blízkosti zvolených textov ich spája aj ženské autorstvo (I. Krasko použil ženský pseudonym) a východisko v reálnych situáciách. Navyše, istým imaginárnym spojivom medzi nimi môže byť spolok slovenských študentov Detvan v Prahe (i keď ho Krasko s Kupčokovou zažili v inom čase ako Gregorová),²⁶ odkazujúci na ich osobné skúsenosti s liberálnejším českým prostredím.

I. „Mužský egoizmus“ (Ivan Krasko)

Diskusia o feminizme je súčasťou jednej tematickej línie prozaickej prvotiny Ivana Kraska,²⁷ ktorú pod názvom *Naši* uverejnil v roku 1907 v časopise *Slovenský obzor*.²⁸ Próza mala podtitul *Portrétové štúdie Bohdany J. Potokinovej*, ktorý obsahoval

25 Vychádzam z prvých vydání textov, lebo H. Gregorová v druhom vydaní z roku 1946 urobila zásadné významové zmeny a aj I. Krasko v roku 1953 svoj pôvodný text pre plánované vydanie (*Diela*, 1954) upravoval (nakoniec však prózu z neho vyradil, knižne vyšiel text v upravenej podobe až v roku 1980).
26 I. Krasko bol členom spolku v rokoch 1900 – 1905, M. Kupčoková sa s Detvancami stretávala v rokoch 1901 – 1905, H. Gregorová navštívila spolkové stretnutia počas svojho pobytu v Prahe v roku 1912 (jej návštevu zaznamenáva napr. zápisnica z 10. členskej schôdzky konanej v Hlavovej kaviarni dňa 22. júna 1912. Ústav dejín a archiv Univerzity Karlovy – ÚDAUK, fond Všestudentský archiv – VSA, Praha, kartón č. B 301, materiály k spolku Detvan).

27 Ivan Krasko (1876 – 1958), v danom čase už publikoval viacero básní, vtedy ešte pod pseudonymom Janko Cigáň. V rokoch 1900 – 1905 študoval chemické inžinierstvo na Českom vysokom učení technickom v Prahe. Počas pražských štúdií bol členom tamojšieho študentského spolku slovenských akademikov Detvan.

28 KRASKO, Ivan [POTOKINOVA, Bohdana J.]: Naši. Portrétové štúdie. In: *Slovenský obzor*, roč. 1, 1907, č. 3 (15. marec 1907), s. 159 – 169. Všetky nasledujúce citáty sú z tohto vydania. Za svojho života ju Krasko opakovane nepublikoval, v liste Františkovi Votrubovi z 20. júla 1953 ju označil za „okrem zakončenia drevenú, neumelú prácu“, ktorá sa mu nepáči (cit. podľa Korešpondencia Františka Votruba 1946 – 1953. In: *Literárny archív 1966*. Martin: Matica slovenská, 1966, s. 58). Votruba bol však iného názoru a „rozprávku Naši“ považoval v rámci Kraskovej prózy za „jednu z najcennejších“ (F. Votruba v liste Jánovi Hallovi, 2. augusta 1953, tamže, s. 63). Próza znova vyšla až v knižnom vydaní *Diela* v roku 1980 vo vydavateľstve Tatran v rámci edície Zlatý fond slovenskej literatúry. V *Súbornom diele Ivana Kraska. Zväzok druhý* ju literárny historik, monografista Slovenskej moderny a editor Kraskovho diela Michal Gáfrík pomenoval názvom Rozchod, podľa strojopisnej verzie zachovanej v pozostalosti. V komentári k textu potom používal zdvojenú podobu názvu Naši/Rozchod.

tak žánrové určenie, ako aj meno autora. Krasko pri jej publikovaní použil ženský pseudonym,²⁹ v ktorom podoba ženského mena akoby naznačovala neslovenský pôvod fiktívnej spisovateľky (možno ukrajinský, možno ruský), no zároveň pripúšťala zvýšenú mieru emocionality až sentimentálnosti, pretože v kontexte (nielen) dobových čitateľských očakávaní bola najmä sentimentálnosť spájaná prednostne so ženami a vykladaná ako ženská slabosť.³⁰ Tým, že Krasko prózu podpísal ženským menom, vyjadroval ako keby ženský pohľad na emancipáciu, čím v podstate zdôraznil problematickosť prijímania feministických ideí samotnými ženami (jeho „autorka“ si totiž evidentne zachováva odstup od feministického výkladu postavenia dobovej ženy, ponúka viaceré náhľady na „ženskú otázku“, pričom rozkladný vplyv „cudzieho“ feminizmu na individuálny citový život ženy ilustruje konkrétnym ženským príbehom, ktorý nemá v línii projektovaného ľúbostného vzťahu šťastný koniec).

Novela však nie je len čisto ženským príbehom. Takúto charakteristiku totiž spochybňuje záver prózy, v pozícii kľúčového miesta textu.³¹ Hoci je ženskému príbehu vyčlenený v podstate celý priestor textu okrem zakončenia, takže vystupuje na prvý pohľad ako dominantný, záver, ktorý je ako jediná časť osobitne graficky vyčlenený, upriamuje pozornosť na mužskú postavu (na jej vnútorné prežívanie a vonkajšie správanie po citovom zlome). Práve touto zmenou dochádza v štruktúre rozprávania k presunu významového ťažiska na mužský príbeh.

Podobnú maskovaciú funkciu³² ako pseudonym má aj žánrový podtitul *Portrétové štúdie*, ktorý v sebe implicitne obsahuje tri vrstvy: sústredenie na popisné zobrazenie vonkajšej podoby konkrétnych ľudí (portrét), istú formálnu nehotovosť či fragmentárnosť (štúdia vo význame skica, náčrt), sústredený koncentrováný prístup (štúdia ako výsledok hĺbkového zaoberania sa skúmanou témou).³³

29 Ako uvádza M. Gáfrík, pôvod pseudonymu ostal neznámy. Bližšie GÁFRÍK, Michal: Komentár. In: KRASKO, Ivan: *Súborné dielo Ivana Krasku. Zväzok druhý*. Bratislava : Veda, 1993, s. 363. M. Gáfrík si v tejto súvislosti kládol hypotetickú otázku: „Alebo že by pseudonym Potokinová nejakým spôsobom súvisel s rodiakom Kraskovej matky, ktorá pochádzala z Dobrého Potoka?“ Tamže, s. 427 (poznámka č. 13).

30 Rovnaký pseudonym Krasko použil aj pri ďalších dvoch prózach tvoriacich cyklus *Sentimentálne príhody I. – II.* Z poznámok mladého človeka (*Dennica*, 1908, č. 3, č. 4).

31 Z celej prózy považoval Krasko za umelecky zvládnutú časť iba zakončenie. Pozri poznámku č. 28.

32 M. Gáfrík píše o Kraskových „zastieracích významovo-kompozičných postupoch“. Bližšie Gáfrík, Komentár, c. d., s. 365.

33 Motív sústredeného psychologického štúdia je prítomný napr. v dialógu Márie Hrabáckovej a Jána

Východiskové vonkajšie portrétovanie (referenčné opisovanie osôb, figurálna portrétnosť) je však v novele iba predstupňom sústredenia sa na rovinu skúmania a analyzovania procesov duševného života a aktuálneho vnútorného stavu dvoch ústredných postáv. Krasko tak namiesto statickej deskripcie ponúka záznam dynamického vnútorného diania.

Z tematického hľadiska sa próza člení na dve rozsahom i obsahom rozdielne časti. Jadrom prvej časti je literárne zachytenie prostredia a atmosféry slovenského študentského spolku vo veľkomeste P. (Slováci, teda „naši“ v cudzine). V tejto línii próza zaznamenáva hosťovskú prednášku feministky, študentky Sladkej, o podobách súvekeho ženského hnutia a následnú diskusiu členov spolku k nej. Ťažisko druhej časti predstavuje nenaplnený partnerský vzťah dvoch mladých ľudí, členov spolku – Márie Hrabákovej a Jána Bánika.³⁴ Intenzita popisu v prvej časti (konkretizácia jednotlivých účastníkov prednášky) je v druhej časti nahradená hĺbkou citového vzrušenia: vonkajšie portrétové štúdie z prvej časti sa tak potom javia iba ako expozícia k vnútornému problému citového a hlavne komunikačného zlyhania v láske. Táto citová dráma predstavuje vlastné jadro prózy.³⁵

Próza mala skutočnosťný základ v oboch tematických líniiach – členovia literárne tematizovaného spolku mali svoje predobrazy v členoch slovenského spolku Detvan v Prahe (reálne prekrytie spracovali Viliam Turčány a Michal Gáfrík,³⁶ keď v rámci identifikácie spojili jednotlivé literárne postavy s ich „prototypmi“)³⁷ a pri citovom probléme išlo o umelecky zašifrovaný vzťah Ivana Kraska (v próze Jána Bánika) a Ľudmily Groeblovej (Márie Hrabákovej). Z tohto pohľadu boli kľúčovými príčinami, prečo Krasko literárne reagoval na tému ženskej emancipácie, jeho osobný citový problém a potreba výkladu vlastného stanoviska žene, ktorej sa to týkalo. Subjektívnu zaangażovanosť transponoval do rozprávania v 3. osobe

Bánika: „Čo študujete teraz? (...) – Stavbu mostov, ku skúške totiž; teraz však a to už oddávna, študujem vás, slečna.“ Cit. podľa Naši, c. d., s. 166.

34 GÁFRIK, Michal: *Próza Slovenskej moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 19 – 22.

35 Kompozične má próza Naši tradičnú dramatickú schému: expozícia (odchod Márie z domu na schôdzu), dejová udalosť (schôdza spolku), kolízia (prednáška feministky Sladkej), kríza (sebauvedomenie Márie Hrabákovej), peripetia (vyznanie lásky), zakončenie (Bánikov odchod).

36 TURČÁNY, Viliam: Krasko v Detvane. In: *Slovenská literatúra*, roč. 11, 1964, č. 6, s. 607 – 620; Gáfrík, Komentár, c. d., s. 364 – 379, 426 – 430.

37 Dzúrik – podľa V. Turčányho M. R. Štefánik, podľa M. Gáfrika Juraj Nerád; Nedoma – Bohdan Pavlů, Pastierik – Eduard Guller, Sladká – Miloslava Sísová, Karlík – Žigmund Žigmundík, Beháček – Nováček, Kládka – J. Klučka, Trnavský – Mikuláš Schneider-Trnavský.

a navyše do literárnej výpovede ženy-spisovateľky. Kraskov literárny výklad však Groeblová spochybnila vlastnou, takisto literárnou verziou interpretácie ich partnerského nestretnutia sa, prózou *On*, ktorú publikovala dokonca skôr ako Krasko,³⁸ vo februárovom čísle *Dennice* v roku 1907 (Kraskovi *Naši* vyšli v marci 1907).³⁹ Reálny predobraz mala aj feministická prednáška, ktorú próza opisuje. Podľa zachovaných zápisníc spolku⁴⁰ prednášala v Detvane na jeseň 1903 dva razy česká feministka Miloslava Sísová.⁴¹ Hoci v zápisniciach nie je zaznamenaný obsah jej prednášok,⁴² je nepochybné, že Kraskova literárna verzia vychádza z reality iba voľne.⁴³ Prvá časť prózy sa teda síce ukazuje ako dokument, no zobrazenie reality,

38 M. Gáfrík uvádza, že Kraskov text vznikol prvý a že ho L. Groeblová čítala ešte v rukopisnej podobe. Bližšie Gáfrík, *Komentár*, c. d., s. 365.

39 Pozri poznámky 21, 28.

40 Zápisnice Detvana, 14. november 1903. ÚDAUK Praha, fond Všestudentský archiv (VSA), kartón č. B 301, materiály k spolku Detvan. Strojoepisný prepis: Archiv knižnice Ústavu slovenskej literatúry SAV v Bratislave. V danom čase bol predsedom spolku M. R. Štefánik.

41 Miloslava Sísová (1883 – 1947, ako rok narodenia sa uvádzajú aj roky 1885 a 1887), v danom čase pravdepodobne ešte študentka pôsobiaca aj ako redaktorka v časopise *Vydrovy besedy*, neskôr literárna a kultúrna publicistka.

42 Spolkový zapisovateľ nezachytil obsah vystúpení M. Sísovej, len celkovú atmosféru, takže utvoriť si predstavu, o čom jej prednášky pojednávali, si možno len náznakovito. V zápisniciach je pri 15. týždňovej schôdzi, ktorá sa konala 14. novembra 1903 v Hlavovej kaviarni v Prahe, napísané: „Nasleduje prednáška slečny Sísovej: O spisovateľoch, ktorým bola žena problémom. Spomenula názory spisovateľov od doby najstaršej do nynejška vo všetkých literatúrach. [vynechané miesto] Po prednáške ujíma sa slova brat predseda. Ďakuje sl. Sísovej a vraví, že sa mu prednáška veľmi ľúbila. Slečna podala nám charakteristiku každej doby. Br. Bottovi sa prednáška ľúbila, vytyka však, že vynechala mienky mužov slovanských, ako Tolstoja, Turgeneva. Nepostavila do protivy ženu nemeckú so slovanskou a to predsa má pre nás veľký význam. Sestra Sísová vraví, že mala v úmysle vyznačiť len tých mužov, ktorým bola a je žena problémom. Spomenutým mužom nie je žena problémom, ale životom. Nastala čulá debata, v ktorej zúčastnil sa najviac br. Štefánik, Botto, Pavlů a niektorí hostia. Každý hájil svoje stanovisko, ako to obyčajne býva. Za prednášku vyslovuje brat predseda sestre Sísovej srdečnú vďaku v mene prítomných.“ V ďalšom zázname zo 16. týždňovej schôdzky zo dňa 21. novembra 1903, ktorá sa konala na rovnakom mieste, sa uvádza: „Predošlá zápisnica čítaná a s podmienkou, že doplnená bude prednáška slečny Sísovej.“ Nedostatočné zachytenie obsahu prednášky v predchádzajúcej zápisnici bolo na programe aj na ďalšej, 17. týždňovej schôdzke dňa 28. novembra 1903, kde M. Sísová znova prehovorila k členom spolku: „Zapisovateľovi dostalo sa cti pocítiť tak trochu hnev nášho milovaného predsedu, nad neporiadnou úpravou zápisnice, čo prvší, s kajúcim srdcom a sklopeným zrakom berie na tú najponíženejšiu známosť. (...) Nasleduje prednáška slečny Sísovej: [vynechané miesto]. Po prednáške len v krátkosti [vynechané miesto] podotýka, že veru taká prednáška a tak prednesená prednáška tohto roku je u nás novinkou.“

43 Podľa V. Turčányho „pravdepodobne schôdza z Našich je konštrukciou, zlúčeninou viacerých schôdzi; v tomto zmysle predstavuje ‚umelecký výmysel‘, i keď závislosť od reality, života v Detvane, by sotva kto mohol popierať.“ Cit. podľa Turčány, c. d., s. 616 – 617. M. Gáfrík v tejto súvislosti napísal: „Možno s určitosťou povedať, že sa podobná schôdza, akú opisuje Krasko v *Našich* (Rozchode), s podobnou náplňou schôdze a s rovnakým personálnym zložením prototypov, v Detvane nikdy nekonala.“ Bližšie Gáfrík, *Komentár*, c. d., s. 368.

ktoré podáva, je nespoľahlivé, pretože sa v ňom krížia reálne prvky s črtami fikcionalizácie. Podľa V. Turčányho však možno práve prostredníctvom motívu ženskej emancipácie sledovať prechod zložiek reality do textu, lebo próza *Naši* „predstavuje jednu takúto výraznú súčasť skutočnosti: ženskú otázku a s ňou súvisiace citové stavy hrdinov tejto doby“.⁴⁴

O emancipácii sa v próze s nasadením prednáša (Sladká hovorí „*fanaticky vrúcim spôsobom*“, zápalisto diskutuje (Bánik reční „*spôsobom sanguinika, trhano a podráždene*“) i naivne sníva (Máriinu fantáziu zas vyplňovali „*kúzla nevšedosti a i akéhosi martýrstva*“ spojené s jej predstavami o boji za práva žien). Argumentácia dvoch prítomných žien –hlásateľky feministických ideí a jej prívrženkynje – nie je ale dostatočná na to, aby presvedčili iných – a v podstate tak ani jedna z nich nerobí. Muži považujú ženské názory o emancipácii za „*lživé, neprirodzené*“ a myslia si, že pravda je na ich strane. Ján Bánik chápe feministky ako nebezpečné agitátorky, ktoré manipulujú slabšími ženami. Ironizuje ich argumentáciu, že „*dnešný egoistický muž neposkytne šťastia vzdelanej žene*“ a aj to, že nabádajú ženy, aby sa nevydávali. Jeho „mužský egoizmus“ spočíva v tom, že chce za partnerku vzdelanú a rozhladenú ženu, ktorá nepodľahne ideologickým bludom feminizmu. Bánik síce svoj diskusný príspevok, v ktorom parafrázuje rétoriku feministiek, formuluje pred širším plénom, no jeho skutočným komunikačným partnerom, ku ktorému smeruje svoju výpoveď, je jedna konkrétna adresátka – Mária Hrabáková.

Portrétovanie uvedené v podnázve sa v texte vyskytuje v niekoľkých podobách – ako individuálny i skupinový portrét, a tiež ako vnútorný intímny dvojportrét, v ktorom sa Mária Hrabáková vzťahuje k Sladkej alebo v jeho ďalšej obmenenej verzii zasa k Bánikovi. Pri skupinovom portréte členov spolku sú jednotlivé osoby zaznamenávané na spôsob oka kamery, no len fragmentárne, s dôrazom na gestiku a intonáciu, a prostredníctvom krátkeho reprodukovania prehovorov i stručnej prehistórie postáv. Výber a „organizáciu“ jednotlivých prvkov robí ženská postava – túto portrétovej pasáž uzatvára veta: „*Všetko toto prebehlo Márii hlavou rýchle a neurčito. Ani nedokončujúc svoje myšlienky, prechádzala očami z jedného na druhého.*“ Následne sa oko kamery presúva na ďalší objekt – feministku Sladkú. Jej „portrétovanie“ sa už prelína s vnútorným komentárom pozorovateľky a do-

⁴⁴ Turčány, c. d., s. 617.

plňa ho o polohu introspekcie. Ďalším zlomom je presun pozornosti na dvojicu postáv, Máriu Hrabákovú a Jána Bánika, na ich rozhovor, spoločnú cestu domov a rozchod (ako záverečnú tragickú kulmináciu s vyústením do zdvojenej situácie osamotenía).

Neprehliadnuteľným motivickým prvkom prózy⁴⁵ je ženská homosexuálna príťažlivosť.⁴⁶ Sexuálny podtext má aj typológia žien na základe ich feministickej orientácie: radikálne feministky strácajú svoju ženskost nielen v správaní, ale aj vo výzore (daný motív sa v próze opakuje viac ráz). V tejto súvislosti Krasko pracuje s celým radom pomenovaní: „ženský muž“ – „pravá ženská“ – „úplne ženské ženy“ – „opravdové ženské ženy“ – „mužské ženy“. Kľúčovými vymedzujúcimi prvkami subjektívnej línie prózy sa stávajú Máriina „vyhranená ženskost“, „mužskost“ feministky Sladkej a „mužná postava“ Bánika, pričom ideologické konštrukcie mužskosti a ženskosti sú tu súčasťou základných rodových stereotypov.

Ženskost Márie Hrabákovej je zdôrazňovaná primárne cez telesné znaky: „čisto ženské ruky“, „plné mäkké tvary“,⁴⁷ „ťažký, bujný vlas“, „jemne modelovaná pera“ a pod. Naproti tomu vo fyzickom výzore aj v správaní feministky Sladkej sú zjavné mužské črty a mužské spôsoby: má „mužský hlas“, ktorý „znel neladne, drsne. Podobným hlasom hovoria mladíci, kúriaci náruživô cigarety“, „plochú, secesnú hrud“,⁴⁸ „chudé, hranaté ruky“ a pod.: „Sladká robí dojem akéhosi ženského muža, a to nielen hlbokým hlasom a strihom kabáta, ale aj stavbou tela.“ Rovnaké protikladné prvky sú základom porovnania oboch žien: „Plnosť a okrúhlosť jej

45 Ďalšími dôležitými motívmi sú motív priestoru (v próze sú štyri: Máriin byt, ulice veľkomesta, kaviareň/spolková miestnosť, krčma) a motív cesty (pohyb v reálnom priestore – ulicami mesta, i v duchovnom význame – vnútorná duchovná cesta sebauvedomenia).

46 V neskoršej strojopisej verzii z päťdesiatych rokov 20. storočia, zachovanej v pozostalosti, Krasko vynechal časti rozvíjajúce tému ženskej homosexuálnej príťažlivosťi. Podľa M. Gáfrika „sa usiloval zoslabiť v časopiseckom znení silne akcentované Máriine sympatie k „mužnej“ Sladkej“, pretože „Groeblovú Kraskova „nespravodlivá“ karikatúra Sisovej – Sladkej mrzela“. Bližšie Gáfrík, Komentár, c. d., s. 371.

47 V akademickom vydaní Kraskovho *Súborného diela 2*, v ktorom editor M. Gáfrík akceptoval autorské zmeny z päťdesiatych rokov 20. storočia, je namiesto spojenia „plných mäkkých tvarov“ spojenie „plných moletných tvarov“. Pozri Krasko, *Súborné dielo Ivana Krasku 2*, c. d., s. 64. Slovo moletný (s významom plnoštíhly) však protirečí predchádzajúcemu opisu (umiestnenému priamo na začiatku tej istej vety), keď sa o postave Márie Hrabákovej píše, že je štíhla.

48 Slovo secesný použité v tomto spojení možno vnímať ako alúziu na vizualitu jedného z dobových telesných typov. Neskôr však Krasko prehodnotil jeho použitie, takže v akademickom vydaní jeho *Súborného diela 2*, pri editorskom rešpektovaní textologickej verzie tzv. poslednej ruky, je iba spojenie „plochá hrud“. Pozri Krasko, *Súborné dielo Ivana Krasku 2*, c. d., s. 64. Slovo secesný však bolo v päť-

[Máriiných, dopln. D. H.] *tvarov silne kontrastovala s kostnatou, žilnatou Sladkou.* Keď sa Mária Hrabáková zamyslí nad svojím vzťahom s feministkou Sladkou, s ktorou sa poznala „z univerzity, ba už zo strednej školy“, uvedomí si jednu vec, ktorá ju znepokojí:

*„A ešte jedna **podivná myšlienka** prebehla Márii hlavou a tá ju **poplašila**: jej, Máriina, dávna sympatia k tejto Sladkej! A Sladká mávala Máriu tiež rada! ‚Snáď tá mužskosť Sladkej a jej, Máriina, vyhranená ženskosť by boli toho príčinou? Ale to je hlúposť; boli sme priateľkami na lýceu a to je všetko! Iné dievčence sa tiež priatelia‘, myslí Mária so slabým rumencom na bledom líci. Snaží sa nemyslieť na to. Aby zatlačila **dusivý dojem divného nápadu**, pozrela na Bánika. (...) Mužná tvár Janova Máriu trochu upokojila.“*⁴⁹
[zvýr. D. H.]

Pocit znepokojenia nad novo uvedenou skutočnosťou sa vo vedomí ženskej postavy stupňuje, opakovane sa vracia, naberá na intenzite, až napokon vyúsťuje do stavu totálneho znechutenia: 1. „*či ju trápil podivný jej nápad?*“;⁵⁰ 2. „*Bláznivý jej nápad zdal sa jej ešte pravdepodobnejším. Mučil ju tým viac*“;⁵¹ 3. „*Neznesiteľne odporaná myšlienka.*“⁵² Dôsledkom zhnusenia je precitnutie, uvedomenie si seba samej, akceptovanie vlastnej ženskosti, teda potvrdenie rodovej identity ako výsledok istého procesu, pričom osobou, vďaka ktorému ženská protagonistka dochádza k poznaniu svojej prirodzenosti, je muž – Ján Bánik. Len vďaka nemu si Mária uvedomuje, že predstavy, že ostane slobodnou a bude „*bojovníčkou za zneužívané práva žien*“, jej neboli vlastné, išlo len o sebaklam, a že aj jej zaujatie za „*moderné ženské ideály*“ bolo iba výsledkom nejakého „*cudzieho vplyvu*“. V tomto momente dochádza k jej vnútornej premene, ktorá má takisto procesualný charakter: „*Vidí jasne, že nežila, a blaží ju myšlienka, že precitnula a že bude žiť plným, sýtym životom. A Bánik jej vyznáva lásku!*“⁵³ Mária je však natoľko zaujatá vlastným vnútorným

desiatych rokoch 20. storočia významovo devalvované: v *Slovníku slovenského jazyka*, ktorý zachytáva stav jazyka do päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 20. storočia (vydanom v rokoch 1959 – 1968), je slovo *secesný* definované nasledovne: „*týkajúci sa secesie v umení, pren. nevkusný, neštylový.*“ Skôr teda možno uvažovať o tom, že Krasko odstránil slovo *secesný* s ohľadom na dobovú jazykovú situáciu (a v próze ho ponechal iba v jednom spojení, v súvislosti s interiérovým zariadením kaviarne, v ktorej boli „*biliardové stoly secesného štýlu*“).

49 Krasko, *Naši*, c. d., s. 162.

50 Tamže, s. 164.

51 Tamže, s. 165.

52 Tamže, s. 167.

53 Tamže, s. 167.

prežívaním, že na žiadosť o ruku nedokáže odpovedať – dochádza ku komunikačnému nedorozumeniu, keď Bánik čaká na odpoveď, no Máriu jeho vecnosť ruší v jej „*exaltovaných citoch*“. Neodpovie a Bánik odchádza v nepochopení a navždy.

V próze *Naši* je „ženská otázka“ reflektovaná z rôznych uhlov pohľadu. Východiskom je radikálny feminizmus predstavujúci mužov ako otrokárov a vyzývajúci ženy k odmietnutiu otroctva. Ako príspevky do diskusie sa objavia ďalšie aspekty: feministická otázka predstavená iba ako záležitosť úzkej skupiny inteligencie bez rozšírenia v iných spoločenských skupinách („*v širokých vrstvách žien*“), sociálna otázka, agitačný nezmysel, nelogická teória, lživé, neprírodné myšlienky, ideológia nezohľadňujúca prirodzené (biologické) poslanie ženy, problém nedostatočného vzdelania. Keď jeden z diskutérov skonštatuje, že „*väčšina myšlienok v prednáške slečny Sladkej prevzatá je z diela známej feministky*“, čiže prezentované názory nie sú pôvodné, oko kamery sa sústreďuje na postavu prednášateľky, aby zaregistrovalo jej reakciu – tá sa však „*pokojne oprašovala od odrobiniek koláča a usmievala sa, akoby sa jej to netýkalo*“. Sladká je takto zobrazená ako intelektuálne i emocionálne „plochá“, neschopná interakcie s okolím mimo svojich rámcov (nie vie reagovať na kritickú poznámku). Na druhej strane sa jej nezaujatost dá vysvetliť ako dôsledok presvedčenia o vlastnej pravde (nepotrebuje diskutovať ani objasňovať). V spolku je však ako pravda prezentovaný mužský pohľad, a teda kritický postoj k feminizmu, s ktorým sa nakoniec stotožňuje aj hlavná ženská postava.

Ivan Krasko problematizuje jednu líniu dobovej feministickej rétoriky, samostatnú existenciu žien mimo inštitúcie manželstva, v dôsledku vedomej, racionálnej voľby ženy. Tento prístup je v próze odmietnutý a je prezentovaný ako neprírodný jav, spôsobujúci pocity nešťastia na strane ženy i muža, ktorí by za inej situácie mohli byť spokojnou partnerskou dvojicou. Intímna rovina prózy, ktorá upozorňuje na nesúlad medzi svetom subjektivity a svetom objektivity, keď nehoda s osudovými následkami pre citový život človeka vzniká oneskorenou reakciou v partnerskom dialógu, je spojnicou s Kraskovou subjektívnou lyrickou poéziou, smerujúcou k postihnutiu ľudskej samoty.

II. Genderový príbeh: kríza ženského „ja“ (Hana Gregorová)

Vstup Hany Gregorovej do literatúry bol výrazne spojený s osobnosťou jej manžela, spisovateľa Jozefa Gregora Tajovského. Známe je vyjadrenie vtedy ešte Hany

Lilgovej z listu nádejnému ženíchovi: „Vydám sa za Vás, aby žiť mohla duševnejšie a že ste spisovateľ. Teším sa na čítanie kníh vo Vašom dome.“⁵⁴ Vlastnú literárnu činnosť chápala ako cestu k svojej osobnej emancipácii. Bytostne túžila zapojiť sa do literárneho života, byť spisovateľkou, prekladateľkou, redaktorkou, stále však narážala na to, že nemá dostatočné vzdelanie, a aj keď sa vyskytla príležitosť na možnosť takéhoto typu seberealizácie, o jej uplatnení napokon rozhodoval manžel... Príkladom tu môže byť drobná epizóda zo začiatku roka 1909. František Votruba, vtedy hlavný redaktor ženského časopisu *Dennica*, ponúkol Hane Gregorovej, aby s ním spolupracovala a v časopise prevzala redigovanie rubriky vyhradenej pre ženy. H. Gregorová však jeho ponuku odmietla s odôvodnením: „Kým človek nemá úplnej kvalifikácie k daktorej úlohe, (...) nech sa do nej nechytá.“⁵⁵ Ako dôvetok mu zaželala, aby našiel „dáku tú redaktorku“.⁵⁶ F. Votruba sa však nevzdával a prehováral ju ďalej: „Ak by, milostivá pani, dakedy sa mala ľudskej spoločnosti zmocniť takáto zásada – v tú minútu zastane všetka ľudská činnosť, lebo – veď niet takého človeka, ktorého by bolo možno dľa vyloženej zásady kvalifikovať. Človek rastie úkolom svojim.“⁵⁷ Hoci dúfal, že jeho argumenty H. Gregorovú presvedčia, namiesto jej odpovede mu prišiel list od jej manžela Jozefa Gregora Tajovského: „Františok môj! Rád Ťa mám, ale nemôžem to žene dovoliť. Nie je ešte súca do toho. Nech sa učí. Potom časom. Za ‚spolupracovníkov‘ nás však môžeš menovať.“⁵⁸ Ďalšia podobná pracovná príležitosť sa ale dlho neobjavila a Hana Gregorová sa stala redaktorkou až v roku 1919, aj to len nakrátko, v košických novinách *Slovenský východ*.

Jej situácia nebola jednoduchá ani vtedy, keď sa jej už podarilo etablovať sa v role spisovateľky. Vo verejnosti bola vnímaná a prijímaná len cez svoju príslušnosť k mužovi, teda podľa tradičných rodových stereotypov. Hoci na jednej strane bola v dobových novinách (najmä v českých) označovaná ako spisovateľka, i keď jej ešte nevyšla žiadna kniha, iba zopár próz v novinách či časopisoch, v období, keď už mala na svojom autorskom konte aj knižné vydania, bola spisovateľkou akoby až na druhom mieste – ako prvé totiž bývalo veľmi často uvádzané práve

54 PRÁŠILOVÁ-GREGOROVÁ, Dagmar: *Listy. Príbeh manželstva Jozefa Gregora Tajovského a Hany Gregorovej*. Bratislava : Aspekt, 1996, s. 9.

55 František Votruba Hane Gregorovej. V Pešti, 27. január 1909. In: ŠIMKOVIČ, Alexander – VOTRUBOVÁ, Štefana (ed.): *Korešpondencia Františka Votruba (1902 – 1944)*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1961, s. 154.

56 Tamže, s. 154 – 155.

57 Tamže, s. 155.

58 Jozef Gregor Tajovský Františkovi Votrubovi. Nadlak, 28. január 1909. Tamže, s. 155.

jej rodinné situovanie: manželka spisovateľa Jozefa Gregora Tajovského.⁵⁹ Okrem toho sa jej meno opakovane písalo v dobovej tlači v zdvojenej podobe – Hana Gregorová-Tajovská, teda v akomsi zvýraznenom spojení nielen s občianskym menom manžela, ale aj s jeho literárnym pseudonymom (a ona sama sa s touto podobou evidentne stotožnila, keď použila pseudonym T...á).⁶⁰

Literárne ambície začala realizovať od konca prvého desaťročia 20. storočia, za hlavnú tému si zvolila postavenie žien. Jej názory kryštalizovali postupne, no v slovenskom konzervatívnom prostredí pôsobili už od začiatku radikálne a provokatívne – a Hana Gregorová sa dostala do pozície, že bola v podstate jedinou ženou na Slovensku, ktorá v danom čase dôsledne vystupovala ako feministka.⁶¹ V krátkych prózach, a takisto aj v spolkových a verejných prednáškach, odmietala tradičné rodové stereotypy a otvorene vystupovala za emancipáciu.⁶²

H. Gregorová bola síce vášnivou čitateľkou, ale súveká moderná literatúra ju autorsky nijako zvlášť neovplyvnila, jej poetika je vo všeobecnosti konvenčná a realistická, a aj keď sú v jej prózach alúzie na osobnosti dobového moderného myslenia či konkrétne diela modernej literatúry, sú jednak sporadické, ale čo je dôležitejšie, sú pomerne formálne – plnia úlohu iba akejsi dekorácie, seba-situovania sa prostredníctvom odkazu do istého (konkrétne modernistického) kontextu.⁶³ Označenie H. Gregorovej za modernistickú spisovateľku by teda neobstálo,

59 Napr. v hesle Gregorová Hana v príručke Františka Frýdeckého z roku 1921 sa píše: „Choť spis. Gregora-Tajovského, redaktorka Slovenského Východu v Košicích. Průkopnice moderního slovenského feminismu, jemuž slouží i literárně. Vykládá s láskou duševní život porobené slovenské ženy, kreslí typy žen nespokojených, zvedá je k světu. Črty její, často jen horké improvisace (Ženy, 1912), umělecky zvolna se vyraňují (Můj svět, 1920).“ Cit. podľa FRÝDECKÝ, František: *Rukověť slovenského písemnictví 1771 - 1920: (abecední seznam slovenských spisovatelů, jejich životní data, dílo a stručná charakteristika)*. Praha : B. Havlíček, 1921, s. 24.

60 Takto bola v dobovej spoločnosti reflektovaná dlhodobo, ako o tom svedčia novinové správy z odlišných období, výberovo napr. O slovenské ženě. In: *Český denník*, roč. 2, 1913, č. 125 (8. 5. 1913), s. 3; Rokování kongresu Pen klubů ve výborech. In: *Národní listy*, roč. 78, 1938, č. 178 (30. 6. 1938), s. 3.

61 Nazerané v širšom časovom rámci, „za Uhorska sa ako feministka prezentovala prakticky iba Hana Gregorová, za čo si vyslúžila dešpekt u prevažnej časti mužov i žien slovenskej spoločnosti“. Cit. podľa DUDEKOVÁ KOVÁČOVÁ, Gabriela: *Živena v politických režimoch 19. a 20. storočia*. In: KODAJOVÁ, Daniela (ed.): *Živena. 150 rokov spolku slovenských žien*, c. d., s. 137.

62 Napr. GREGOROVÁ, Hana [H. G.]: Niekoľko slov o ženskej otázke. In: *Nové časy*, roč. 1, 1913, č. 12, s. 185 – 190.

63 V zbierke próz *Ženy* sa napr. spomínajú mená Dostojevskij, Tolstoj, Wilde či odkaz na Noru, no iba ako meno, bez bližšieho určenia, uvedenia kontextu alebo autorstva Henrika Ibsena, čím sa písanie H. Gregorovej prezentuje ako adresované tým, ktorí vedú identifikovať naznačené súvislosti.

no v jej prozaickej tvorbe z prvých dvoch desaťročí 20. storočia sú aj tak evidentne prítomné prvky dobového modernistického diskurzu. Inak povedané, Gregorová sa nestala autorkou modernistickej prózy, ale prispela k rozvinutiu tém spolupodielajúcich sa na dobových modernistických diskusiách: jej zásluhou bolo, ako sa vyjadril filozof a evanjelický kňaz Ján Lajčiak v kultúrno-filozofickom spise *Slovensko a kultúra*, inaugurovanie feminizmu na Slovensku.⁶⁴

Moderné boli v prvom rade myšlienky, ktoré H. Gregorová chcela literárne stvárniť, no to, že sa jej to umelecky nepodarilo, ju odsunulo medzi autorov tzv. druhého sledu a v tejto pozícii ostala aj v ďalších obdobiach svojho literárneho pôsobenia. Literárny historik Andrej Mráz charakterizoval jej tvorbu v kontexte dejín slovenskej literatúry nasledovne: „Slovesne sa autorka školila na vzoroch realistickej tvorby, zostávajúc verná ich metóde v celom svojom vývine, upútavajúc vždy pozornosť viacej ideovými vrstvami svojich prác, než ich umeleckými vlastnosťami. V mladých rokoch zachvátená heslami feminizmu a bojovým postojom časti predvojnovnej mládeže, oproti tradičnej ideológii, Gregorová svojimi prvými črtami a rozprávkami chcela protestovať proti nerovnosti žien v našej spoločnosti a propagovala myšlienky, o ktorých sa dozvedela z feministických zápasov u iných národov (Ženy).“⁶⁵ V neskoršom výklade Ivana Kusého došlo síce v duchu zmenej rétoriky aj k oceneniu autorkinej „sympatie k utláčaným“, no na prvom mieste stála umelecká nevládnutosť: „Životnosť Gregorovej prác je priamo daná životnosťou myšlienok, ktoré zastávala. (...) pasívne podľahnutie ideológii hlasizmu, nedostatok vlastného myšlienkového riešenia znehodnotili skutočnosť, že vniesla do slovenskej literatúry odvážne a priamočiaro pálcivý spoločenský problém, usilujúc sa ho chápať čo najsúčasnjšie a so všetkými sympatiami pre utláčaných. Silný subjektívny zážitok nemal ekvivalentné umelecké skonkrétnenie.“⁶⁶ Ivica Hajdučeková sa pri definovaní autorskej poetiky H. Gregorovej sústredila už na

64 LAJČIAK, Ján: *Slovensko a kultúra*. Bratislava : Q111, 1994, s. 33. Ján Lajčiak (1875 – 1918) písal svoju rozpravu dlhšie obdobie (približne v rokoch 1910 – 1918), no vyšla až v roku 1921, už po jeho smrti. Z rukopisnej pozostalosti ju na vydanie pripravil teológ a filozof Samuel Štefan Osuský (1888 – 1975).

65 MRÁZ, Andrej: Dejiny slovenskej literatúry. Kapitola Realizmus a predprevratová literatúra. Časť Ženské spisovateľky. In: *Slovenská vlastiveda. Diel V. Sväzok 1. Literatúra a jazyk*. Bratislava : SAVU, 1948, s. 233. Za „najpozitívnejší výsledok tejto temperamentnej verejnej pracovníčky a bojovníčky aj za ženské právo“ považoval jej knihu z roku 1929 *Slovenka pri krbe a knihe* (uvádzal ju pod názvom *Slovenská žena pri krbe a knihe*, ktorý bol na vonkajšom prebale knihy).

66 KUSÝ, Ivan: Próza v Hlase, hlasistov, „hlasistická“. In: KUSÝ, Ivan – ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry IV. Literatúra na rozhraní 19. a 20. storočia*. Bratislava : Veda, 1975, s. 196.

pozíciu konkrétnej knihy: „zbierka próz *Ženy* (1912) nebola výnimočná z hľadiska umeleckého zobrazenia. Mimoriadny záujem však vyvolala nezvyčajným tematizovaním ženskej túžby po slobode a autonómnej seberealizácii.“⁶⁷

Ženy (1912)

Kniha s jednoduchým názvom *Ženy* obsahovala krátke, žánrovo nevyhranené prózy⁶⁸ zobrazujúce s jasnou emancipačnou tendenciou bezvýchodiskové situácie v živote žien z rôznych spoločenských vrstiev.⁶⁹ Už z tejto charakteristiky vyplýva, že ide o tematický názov, označujúci základný predmet rozprávania.⁷⁰ Keďže použitie plurálového súhrnu – *Ženy* – umožňuje tak určitý aj neurčitý počet, kniha H. Gregorovej sa ukazovala ako kompozične otvorená: k jedenástim „prípadovým štúdiám“ žien zaradeným v knihe by sa pokojne mohli pridať ďalšie pre ilustráciu iných podôb problému. Zároveň to bol dobovo príznakový názov, pretože obdobný kolektívny, rodovo určený subjekt sa vyskytoval v názvoch viacerých diel aktuálnej dobovej knižnej ponuky.⁷¹ Rozhodnutie pomenovať knihu slovom zvýrazňujúcim skupinovú rodovú identitu (ženy ako jej nositeľky) tak nadväzovalo na autorský zámer podať ich spoločný rodový (genderový) príbeh. Jeho individuálne, konkrétne podoby potom predstavujú jednotlivé texty. Ženy z názvu sú v tomto zmysle kolektívne poňatou literárnou postavou, rodovo určenou, existujúcou vo svojej všeobecnej (kolektívnej, hromadnej) podobe. Individuálne meno (ak ho postavy vôbec dostávajú)⁷² je im priradené až na úrovni jednotlivých próz.

67 HAJDUČEKOVÁ, Ivica: *Rodový aspekt v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia*. Košice : UPJŠ, 2015, s. 62 – 63.

68 ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry II. 19. storočie a prvá polovica 20. storočia*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2001, s. 274.

69 K interpretácii zbierky HAJDUČEKOVÁ, Ivica: Rodový aspekt v prozaickej zbierke Hany Gregorovej *Ženy* alebo *Ženy o ženách* s optikou ženy. In: SOUČKOVÁ, Marta – PUCHALOVÁ, Ingrid (eds.): *Na dlhej ceste k autorskej emancipácii žien*. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Filozofická fakulta, 2014, s. 50 – 69.

70 O tematickom názve a ostatných paratextových častiach bližšie GENETTE, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2014. 5. Auflage.

71 Napr. Paul a Victor Margueritte: *Nové ženy*, 1899, český preklad 1909; Marcel Prévost: *Silné panny*, 1900, český preklad *Silné ženy*, vyd. 1905, 1908; Terka Lux (vlastným menom Ida Oláh Dancsházia): *Dievčatá* (Leányok), 1906.

72 V próze *Kapitánka* sa postava neindividualizuje vlastným menom, ale podľa mužovej vojenskej hodnosti. Označovanie ženy priradením manželovej funkcie, úradného postavenia alebo hodnosti sa v danej dobe bežne používalo, no z hľadiska ženskej identity bol takýto postup nekorektný. Tento moment však H. Gregorová neproblematicke.

V titule je síce množné číslo, ale táto kolektivita je iba výsledkom zhrnutia istého radu individuálnych príbehov. Nejde o ženy v ich kolektívnom vedomí či v kolektívnych aktivitách, ale o ženy uzavreté vo svojom vlastnom rodinnom prostredí. Pokiaľ išlo o ženy z meštianskeho prostredia (zo strednej vrstvy), boli to ženy v domácnosti, čo bolo v slovenskej spoločnosti tých čias ich väčšinové postavenie. Okrem nich patria do Gregorovej kaleidoskopu ženy v spoločensky podriadenej pozícii, ktorá sa však ešte ďalej diferencuje (slúžka, vychovávateľka, žobráčka).

Na začiatku útlej knižky bolo napísané autorské venovanie: „*SVOJMU MUŽOVI za utvrdzovanie v mojich snahách a povzbudzovanie k spisovateľstvu.*“⁷³ Nešlo o nejaké prázdne slová, pretože „povzbudzovanie k spisovateľstvu“ je motív, ktorý sa opakovane vynára tak z dobovej korešpondencie manželov, ako aj z neskorších spomienok H. Gregorovej. Za venovaním, na ďalšej strane, nasledovalo úvodné slovo, telegrafickým spôsobom oslovujúce potenciálne čitateľky. Jednotlivé významové celky v ňom boli graficky odčlenené špeciálnym znakom,⁷⁴ takže skôr pripomínali agitačné heslá ako úvod k prozaickej knihe:

*„Drahé priateľky: nevravte o tejto knižke, že je bezútešná a nebojte sa jej, ak je v nej i z vášho žiaľu... * Poznanie svojich bied znamená snahu po východe, náprave, teda – nie ‚bezútešnosť‘. * Veselo písať som nemohla, lebo každú z mojich ‚žien‘ som v živote stretla. Práce vyrástli zo súcitu s nimi. * A je zvrchovaný čas, aby i na Slovensku zjavili sa typy nespokojných žien, aby prestala bojazlivá poslušnosť oproti mužom – pánom. * Uvedomujte si, čo vás bolí a pomáhajte sebe i druhým.“*

V predslove H. Gregorová charakterizovala svoje prózy, podčiarkla autenticnosť jednotlivých príbehov a zároveň vyzývala ženy, aby boli aktívne.⁷⁵ Venovanie aj úvodné slovo, ako paratextové časti knihy, zjavne naplňali istú komunikačnú funkciu. Pripísanie knihy manželovi bolo uznaním jeho autority (a v kontexte

73 GREGOROVÁ, Hana: *Ženy*. Liptovský Sv. Mikuláš : tlačil a vydal F. Klimeš, 1912. Všetky nasledujúce citáty z textu sú z tohto vydania.

74 Pre túto príležitosť používam pri prepise znak hviezdčky.

75 Keď H. Gregorová neskôr reflektovala kritické prijatie svojej knihy, za príčinu odmietavej reakcie označila práve úvod: „Asi úvodné slovo ju urobilo revolučnou. Veď postavy sú pasívne a trepezlivé, že to až bolesť budi. Zobudí ich k ľudskejšiemu sebedomiu bolo túhou knihy.“ Cit. podľa LA SNK, osobný fond Gregor-Tajovský Jozef – Gregorová Hana, signatúra 43 Z 17.

feministickej knihy aj vyzdvihnutím jeho postoja, ktorý nebol bežnou normou dobového mužského správania). Formulovanie autorského zámeru a cieľa v oslovení čitateľiek ako ilokučný akt zas naznačovalo význam predkladanej literárnej výpovede.

Hlavnými postavami jednotlivých próz sú ženy, ktoré cítia potrebu zveriť sa so svojim duševným stavom. Ich dôverníčkou sa stáva rozprávačka – takisto žena, so schopnosťou počúvať druhých, empatická a súcitná, vykonávajúca vlastne akýsi druh sociologicko-psychologického terénneho prieskumu: s ľuďmi sa stretáva, hovorí s nimi, počúva ich a z ich rozprávání selektuje isté dáta.⁷⁶ Jej „respondentkami“ sú ženy rôzneho veku, patriace do rôznych sociálnych prostredí, pričom všetky sú nespokojné s tým, ako žijú. Nespokojnosť sa tak stáva základnou emočnou situáciou knihy a tiež ťažiskovým motívom (teda oným vyselektovaným/skúmaným faktom) – vybrané ženy totiž spája, že sa buď trápia vlastnou nevzdelanosťou, intelektuálnym stagnovaním, nemožnosťou osobného rozvoja, alebo sú nespokojné, ako vyzerá ich manželský/partnerský vzťah, aký priestor je im v ňom vymedzený, aká je ich úloha. Prípadne ich sužujú oba druhy trápení naraz a rovnako. Ich „pravda“ sa však nedá overiť, pretože ide o subjektívne pocity – na to, aby boli druhou stranou (rozprávačkou, potenciálnym čitateľom) prijaté, priamo vyžadujú rovnaké emocionálne naladenie.

Ženy, ktoré H. Gregorová zobrazuje, nechcú prijať pravdy, ktoré hlása ich okolie, že majú byť skromné, šťastné, užitočné, a hlavne trpezlivé. Sú rozhárané, netrpezlivé, nedočkavé, znepokojené predstavou, že všetko by mohlo byť inak, keby... Keby mali školy, prácu, dieťa, keby sa vydali za toho, ktorého opustili... Kríza ich ženského ja vyrastá z obmedzovania ich osobnostného rozvoja (potláčania ich túžby vzdelávať sa), kreativity (túžby stať sa spisovateľkou, prekladateľkou), sexuality (túžby uniknúť z „prózy života“ či partnerského stereotypu). Chcú mať slobodnú možnosť voľby, nie byť podriadené mocenským praktikám a vystavené nerešpektovaniu/utláčaniu zo strany rodiny (rodičov, manžela, v prípade nelegitímneho zväzku partnera) či „zamestnávateľa“ (gazdiná). Hľadajú si priestor na sebarealizáciu, ale sú príliš slabé, aby dokázali vystúpiť zo svojho zvy-

⁷⁶ Sociologický aspekt a didaktickosť možno vnímať ako inšpirácie hlasistickým hnutím. S. Šmatlák pri autorskom portréte H. Gregorovej v *Dejinách slovenskej literatúry II.* písal o jej mimogeneračnom príklone k hlasistickej koncepcii literatúry. Bližšie Šmatlák, c. d., s. 274.

čajného, ale obmedzujúceho života. Všetky sa utápajú v sebalútosti, že im nie je dovolené realizovať svoje predstavy o živote. Vyjadrujú znepokojenie zo seba, ale zároveň implicitne zachytávajú dobové pocity rozpadu identity jednotlivca a vonkajšieho sveta – cítia sa z neho vylúčené, sú ostrakizované, nepochopené, prežívajú stavy úzkosti, riešenie vidia v samovražde. Hoci konečné fatálne rozhodnutie napokon samy odmietnu (tu akoby Gregorová vyšla v ústrety dobovo očakávanej morálnej schéme príbehu), už prítomnosť takýchto úvah (aj keď takpovediac realizačne nedotiahnutých) odkazuje na istú rovinu existenciálnej problematiky.⁷⁷ V konečnom dôsledku však jej protagonistky nenachádzajú perspektívnu alternatívu k bez-perspektívnej skutočnosti.

H. Gregorová zobrazuje to, čo jej protagonistky „bolí“ a tiež to, ako tápu pri hľadaní spôsobu zmeniť daný stav. Vo svojom trápení hľadajú nejaký záchytný bod, o ktorý by sa opreli – a touto istotou sú ich sny a túžby, ktorých naplnenie by mohlo viesť k akémusi prepodstatneniu ich bytia, vďaka čomu by našli rovnováhu. Žijú s túžbou po niečom novom a v očakávaní veľkej zmeny, zásadného zvratu. Chcú sa vymaniť z ustálených stereotypov, no nemajú silu tak naozaj urobiť, a ak taký krok aj urobia, je to začiatok ich úpadku a skazy.

Svoje protagonistky zobrazuje spisovateľka v bežnom, každodennom živote, ich rituály všednosti však zároveň spochybňuje: jej ženské postavy sa nestotožňujú so svojim submisívnym postavením, ale ani s domácimi prácami či bezvýhradnou starostlivosťou o muža – dané činnosti robia len z povinnosti, z prinútenia okolnosťami, a teda bez záujmu: „*domácnosť (...) ma robí nespokojnou a zlou*“ (*Z manželstva*).⁷⁸ Nechcú byť obmedzované domácnosťou, ich potreba pracovať, niečo dokázať je nasmerovaná do vonkajšieho sveta, mimo rodinu, chcú byť prospešné širšej komunite, spoločnosti.

Keďže ich postoje a názory narážajú na predstavy (rodinného i širšieho) okolia o postavení a úlohách ženy, v situácii, keď ich ani blízki nechápu, si tieto ženy ešte viac uvedomujú prázdnotu vlastného života a svoje zúfalstvo (v próze *Svetlonos* vníma protagonistka svoje prepiate prežívanie ako nápor na nervy, stav,

⁷⁷ V tejto súvislosti možno pripomenúť záver drámy Hany Horákovéj (Alojzie Rigellovej) *Eva* z roku 1913, ktorá končí samovraždou hlavnej ženskej postavy. Pozri poznámku č. 22.

⁷⁸ Gregorová, *Ženy*, c. d., s. 152.

ktorý nie je normálny, choromyseľnosť). Hoci sa usilujú prekonať svoju nanajvýš negatívne precitovanú závislosť od mužov (ekonomickú aj sociálnu), či povedané feministickou terminológiou, snažia sa o „osobné oslobodenie z panstva a nadvlády androcentrizmu“,⁷⁹ sú natoľko deprimované vlastnou slabosťou, že jednoducho nevidia žiadnu perspektívu, že sa dokážu presadiť. Hľadajú vlastný spôsob vyjadrenia, no často narážajú na nepochopenie (zo strany mužov vyslovované ako napomínanie, karhanie či zahriaknutie: „*Nože netáraj*“ – *Prvá obeť*,⁸⁰ „*Ale neblúzni, neblúzni*“, „*Čo ti to zase zišlo na um?* – *Svetlonos*).⁸¹ Cítia potrebu vyrovnat sa s vlastnými „*hriešnymi*“ sexuálnymi predstavami (*Sny*), aj verbalizovať potlačované a doposiaľ zamľčované skúsenosti o dôsledkoch neviazaného sexuálneho života muža v minulosti na aktuálny manželský život (nepripravená mužská neplodnosť a psychické útrapy ženy, že sa nemôže stať matkou – *Z manželstva*).⁸² Problematizovaný je aj dovtedy posvätný zväzok muža a ženy, pred vstupom do manželstva ideálne a naivne vnímaný ako začiatok nového, skutočného života („*Keď som sa vydávala, tešila som sa, že sa mi už začne život...*“ – *Kam...?*“;⁸³ – „*Posiaľ som nežila a len teraz začnem*“ – *Svetlonos*),⁸⁴ z ktorého sa však v každodennej realite stáva „*neživot*“ (*Svetlonos*)⁸⁵ a plynie z neho trpké poučenie: „*Ako sa človek sklame, keď v inom hľadá svoje šťastie a nie v sebe*“ (*Odpoveď priateľke*).⁸⁶ Témou úvah je odchod od muža (*Kapitánka, Mužovi, Z manželstva*),⁸⁷ rozvod, no predstava bilágu „*rozsobášenej*“ ženy je problematická (v próze *Svetlonos* Gregorová karikuje a odmieta typ rozvedenej ženy označujúcej sa za feministku).

79 KICZKOVÁ, Zuzana: Koncepty rodovej identity v súčasnej feministickej diskusii. In: KARUL, Róbert – ŠTAHEL, Richard – TOMAN, Milan (eds.): *Identita - Diferencia*. Zborník príspevkov zo 4. slovenského filozofického kongresu. Bratislava : SFZ pri SAV – Filozofický ústav SAV, 2010, s. 38.

80 Gregorová, *Ženy*, c. d., s. 37.

81 Tamže, s. 78.

82 Nastolenie tejto témy ocenil Ján Lajčiak v kontexte analýzy rodinných pomerov na Slovensku: „Hana Gregorová bola prvá, ktorá nezaobalene vypovedala tú trpkú pravdu, že slovenská mužská mládež z radov inteligencie do manželstva nevstupuje nevinná, lež s búrlivou minulosťou. Hana Gregorová sa však neuspokojuje iba s poukazom na to, ale dáva memento, žeby sa mládež chránila sexuálnych pokleskov (...). Slovenskej mládeži takú pravdu povedať už bol zvrchovaný čas.“ Cit. podľa Lajčiak, c. d., s. 75.

83 Gregorová, *Ženy*, c. d., s. 81.

84 Tamže, s. 133.

85 Tamže, s. 131.

86 Tamže, s. 65.

87 Kým v zbierke *Ženy ide len o úvahy žien o odchode od muža, zrealizovanie úmyslu zobrazila v inej próze z časovo blízkeho obdobia, s príznačným názvom Odišla* (*Vydrave besiedky*, roč. 4, 1912, č. 8, s. 169 – 172). Publikovala ju iba časopisecky, do knižného vydania z roku 1920, zhrnujúceho jej tvorbu z predvojnových a vojnových rokov, ju nezaradila.

Za prínos H. Gregorovej sa všeobecne považuje, že v slovenskej literatúre etablovala nový typ ženskej postavy:⁸⁸ sčítanú, vzdelanú alebo aspoň po vzdelaní túžiacu, profesijne sa angažujúcu ženu, čím upriamila pozornosť aj na problematiku súdobého spoločenského postavenia a verejného pôsobenia žien. Centrálnu problematiku nového ženského ja tvoria u nej otázky rodovej identity, do ktorej patria napr. spoločenský status ženy, žena ako ozdoba muža, žena ako otrokyňa, konvencie verzus slobodná voľba ženy, vydaj chápaný ako predaj, právo ženy na sebaurčenie, autonómna rovnoprávnosť ženy, žena-matka a aspekt materinskej obete, rozklad inštitúcie manželstva. Na úrovni partnerských vzťahov zachytáva odcudzenosť i hľadanie cesty k opätovnej partnerskej blízkosti a k vzájomnému pochopeniu.

V prístupe k vnímaniu ženy sa v pohľade H. Gregorovej prelínajú viaceré aspekty feminizmu, konkrétne humanistický feminizmus (dávajúci dôraz na univerzálnu ľudskú identitu, v ktorom sa rozdiely medzi pohlaviami nepovažujú za podstatné) a feminizmus diferencie (ktorý okrem individuálnej rovnosti kladie požiadavku aj kolektívnej rovnosti, s tým, že jeho ideálom je vzájomne politické a morálne vyrovnanie mužov a žien ako dvoch skupín).⁸⁹ V prózach sa dotýka takisto ďalšej dôležitej kategórie feministického diskurzu – sebavedomia ženy, pričom ide nielen o vedomie seba samej, ale aj o presadenie sa v konfrontácii s inými. Hoci v tejto súvislosti sa vo feministickej literatúre uvádzajú tri základné pojmy, ktoré sú s danými procesmi spojené, a to racionalita, slobodná vôľa a autonómia, Gregorovej literárne spracovanie túto trojicu čiastočne mení a navyše aj rozdielne akcentuje: na prvom mieste racionalitu nahrádza emocionalitou a na túto zložku dáva aj najväčší dôraz. Jej hlavným heslom je súcit. Slobodná vôľa ženy a jej autonómia sa presúvajú na úroveň čiastkových tematicko-motivických prvkov (viacerých z radu obdobného významového zamerania). Pozitívne sebaurčenie žien, ktoré je súčasťou feminizmu diferencie, však u Gregorovej absentuje.

Elena Maróthy-Šoltéssová v recenzii knihy uverejnenej v časopise *Živena* v roku 1912 rozdelila prózy podľa tematickej dominanty do troch skupín: túžba po vzdelávaní (*Slečinka a slúžka, Prvá obeť, Žiarlivý, Kam...?, Svetlonos, Mužovi*),

88 Tento prvok zdôraznil už jeden z dobových recenzentov FRÝDECKÝ, František: Nový typ slovenskej ženy. In: *Slovenský denník*, roč. 4, 26. júna 1913, s. 1 – 2.

89 Spracované podľa Kiczková, c. d., s. 31 – 58.

utrpenie ženy v manželstve (*Žiarlivý, Odpoveď priateľke, Sny, Z manželstva*), súcit s mravne poklesnutými ženami (*Prvá obeť, Kapitánka, Po žobre...*).⁹⁰ Naproti tomu Zdeněk Broman, český filológ a slavista,⁹¹ ktorého recenzia vyšla zhruba v rovnakom čase v *Prúdoch*, ju rozčlenil na objektívne poviedky (*Žiarlivý, Odpoveď priateľke, Kapitánka*) a subjektívne, autobiografické črty (*Kam...?, Svetlonos, Mužovi, Z manželstva*).⁹²

Umelecké stvárnenie vyššie vymenovaných tém, motívov i hľadísk sa však pre H. Gregorovú ukázalo problematické – výrazové neovládnutie textov sa spája s minimálnou obraznosťou v ich imanentnom priestore a naopak, s vysokou mierou deskripcie. Ako autorka sa sústredila na rovinu reprodukcie, je explicitná a popisná. Výpovede charakterizuje negatívnosť (pozitívnosť je akoby apriórne anulovaná), čo možno vidieť aj na schematickom modelovaní epických východísk. Radikálne odmietanie doterajšieho stavu na úrovni témy sa na úrovni štýlu prejavilo v negatívnom ladení už úvodných častí próz – spravidla hneď na pozícii prvej vety, prípadne prvého odseku, pričom negácia na úrovni jazyka má úlohu zdôrazniť negatívnosť emocionálneho stavu literárnych protagonistiek. Pre ilustráciu tohto postupu možno uviesť príklady začiatkov próz.

Slečinka a slúžka: „Často sa nám zdá, že je život nášho ľudu prázdny, bez duševných túžob, otupený v tvrdej borbe za každodenným chlebom.“

Žiarlivý: „Dost som jej vravela: nechod' zaň!“

Prvá obeť: „Nik ma nerozumie (...).“

Odpoveď priateľke: „Pýtaš sa, prečo ti nepíšem? Ak ťa nezunuje, prečítaj tento list (...).“

Kam...?: „Moje nešťastie je moja polovzdelanosť.“

Kapitánka: „Tešilo by ma veľmi, keby sme sa spriatelili – (...) ale či vám zodpoviem, či mnou neopovrhnete?“

90 ŠOLTÉSOVÁ, Elena Maróthy: Literárna besiedka. Ženy, od Hany Gregorovej. In: *Živena*, roč. 3, 1912, č. 3, s. 89 – 93.

91 BROMAN, Zdeněk [Z. B.]: Hana Gregorová: Ženy. In: *Prúdy* roč. 3, 1912, č. 5 (marec 1912), s. 183 – 184. Z. Broman (1886 – 1968) neskôr používal meno František Rut Tichý.

92 Toto delenie zopakoval aj Ján Igor Hamaliar v sumarizačnom hodnotiacom článku pri príležitosti štyridsiatych narodenín H. Gregorovej v roku 1925, keď v knihe vydellil dve časti: objektívnu – tzv. pozorovania žien (Slečinka a slúžka, Žiarlivý, Kapitánka) a subjektívnu – ktorú definoval ako „denníček spisovateľkin“ (zástupne Kam...?). Cit. podľa HAMALIAR, Ján Igor: Hana Gregorová. (K jej štyridsiatke.) In: *Národné noviny*, roč. 56, 1925, č. 114 (24. 12. 1925), s. 6.

Sny: „Nik nerozumel jej plaču tak, ako som mu rozumela ja. (...) To sú slzy sklamanej ženy.“

Po žobre: „(...) všetko akoby plakalo so mnou nad nešťastnou priateľkou.“

Svetlonos: „Uvidím, či ťa vychovám? Kričal Horský na ženu, až sa všetko triaslo. – Čím dial si naničhodnejšia.“

Mužovi: „Poznal si ma v mojej nepokojnej mladosti (...)“

Z manželstva: „Po ťažkých, dlhých bojoch som konečne dospela k tomu, že som v stave opustiť jeho – svojho muža.“

Tendencia k negácii (evokácia šťastných chvíľ z minulosti je iba výnimočná) vedie k tomu, že prózy končia beznádejne, bez spomínanej perspektívy, pričom v tomto momente dochádza k spojeniu časového hľadiska s hodnotovo-emočionálnym (budúcnosť bez výhľadu na zmenu, tragický koniec). Časová schéma sa prepája s kompozičnou: súčasnosť (epické východisko) – retrospektíva (epické jadro) – bez-perspektíva (zakončenie).

V textoch sa striedajú dve štýlové podoby – epické rozprávanie a autorské (publicistické, agitačné, výchovné) komentáre.⁹³ Autorský subjekt vystupuje ako účastník príbehu (jeho pre-rozprávania) a zároveň ako jeho komentátor. Epický príbeh sa zameriava na zachytenie individuálneho ľudského osudu, jeho rozprávačka je do neho takpovediac vtiahnutá, eticky aj emočne ju oslovuje a zaujíma, preto sa aj angažuje pri jeho literárnom sprostredkovaní, čo zas vedie k tomu, že nadmiera spoluúčasti jej nedovoľuje udržať si dištanciu. Tu sa Gregorová nedokázala zbaviť istého sklonu k sentimentalite, ktorý je spojený s dôrazom na citlivosť, a to tak rozprávačky, ako aj postáv. Základným emocionálnym nastavením rozprávačky je súcit, ľútosť, vcítovanie sa, žiaľ nad stavom a pod. Pre postavy je potom charakteristická sebaľútosť a hnev (z vlastnej neschopnosti, z nepochopenia), zlosť na okolie. Komentáre majú generalizujúci ráz, formulujú poučenie, výzvu so všeobecným dosahom – sú vecné a didaktické. Toto rozdelenie spôsobuje vnútor-

93 Jednou z podob komentára môže byť ukážka z prózy Žiarlivý: „– Nuž tak ti ja poviem, dievka moja, – zopakovala Tvrdá, – čítanie je pre pánov a lenivých ľudí. – Takýto náhľad je zakorenený v našom ľude a, žiaľbohu, ťažko sa láme. V niektorých rodinách ženy, inde zasa chlapi nechcú veriť, pochopiť, že čítanie je potrebná, prospešná vec. Čítaním sa človek učí, vzdeláva, prebúda k národnému a vôbec vyššiemu duševnému povedomiu. (...) Ale keď už neradi čítate, aspoň iným neprekážajte, ktorí v tom nachodia soľ života.“ Cit. podľa Gregorová, Ženy, c. d., s. 20 – 21.

nú nesúrodosť próz – formálne sa rozpadajú, nedržia epický tvar. Gregorová však v obidvoch zdôrazňuje prepojenie s realitou. Kým v prvom prípade predstavuje spojivo línia odkazovania na fakt, že rozprávačka tlmočí príbehy, s ktorými sa jej iné ženy zdôverili (v podstate podáva správu o tom, čo počula, videla, pričom tieto výpovede-sповede, ktoré sú jadrom próz, sa odohrávajú v rámci náhodného osobného rozhovoru, opakovaných stretnutí či listu adresovaného priateľke, resp. mužovi), v druhom prípade ide o formotvorný dosah literatúry na skutočný život (autorka verí, že jej apely môžu ovplyvniť realitu, že ona sama môže svojím písaním ovplyvniť či zmeniť skutočnosť).

Gregorová do istej miery opakovane varíruje jeden model, recykluje jediný postup. Tým vzniká akýsi obsahovo-formálny paradox jej knihy, ktorá na jednej strane jasne definuje istý životný postoj, vyslovujúci sa proti rodovým a sociálnym stereotypom, a na druhej strane ponúka prózy ako monotónne stereotypy. V tomto zmysle sa moderná téma nestala pre H. Gregorovú ani tak podkladom na autonómne umelecké spracovanie, ako viac na deklaráciu a postulovanie teoretických názorov, a to publicistickým, reportážnym spôsobom, výkladovo rozvláčne. Jej texty nemajú rovinu skrytých významov, nevyužívajú imagináciu. Viac sa približujú proklamácii programu či výchovného poučenia, reálny umelecký výkon je diskutabilný. Má síce novú tému, ale reč, ktorou ju zobrazuje, je prevažne tradičná. Z toho možno vyvodzovať, že na prvom mieste bola formulácia konceptu a tomuto zámeru bol prozaický text prispôsobovaný.

I keď v knihe prevláda realistická poetika, sú v nej miesta modernistickej citovosti, neurózy a melancholickej náladovosti, dávajúce priestor „*analyzujúcej duši*“ (*Kam...?*), a tiež miesta tematizujúce rozlomenosť modernistického subjektu, modernistický pocit straty i citového nenaplnenia.⁹⁴ Naliehavosť sebavyjadrenia majú prózy *Kam...?*, *Mužovi* a *Z manželstva* (tam je však prerušené a oslabené záverečným výchovným apelom). Tieto tvoria modernistické jadro prozaickej zbierky.

94 Napr. v próze *Kam...?* zaznamenáva ženská postava svoj duševný stav vyrastajúci z nespokojnosti zo života, ktorý žije: „V takomto duševnom položení sa tiahnem a čakám, kedy bude všetkému koniec... Neverila som, že by ma ešte mohlo niečo so životom spriatelíť... A predsa... Nora mala muža, deti a opustiac ich, v samej sebe ide hľadať šťastie. Prečo i ja neverím v seba? (...) Nálada! Všetko je len nálada a z môjho šťastia sú iba trosky. (...) v mojej prítomnosti je každému nevoľne, každý sa bojí, či ma tým alebo tým nerozladí... Všetko ma robí nervóznou a nič ma neteší. Ani Nora ma nepremohla, som stále bezradnou, bezúčelnou. (...) Škoda, škoda života...“ Cit. podľa Gregorová, *Ženy*, c. d., s. 82 – 83.

Čítanie knihy Hany Gregorovej zväzda k stopovaniu reálnej autorky priamo v texte. Istý autentizačný prvok obsahuje už úvodné slovo a aj viaceré prózy odkazujú na biografický model. Spisovateľka tematizuje situácie, ktoré sú evidentne z jej vlastného života (napr. rozširovanie *Dennice* a kníh ľudovým čitateľom po dedinách) a rieši osobné témy, ktoré boli už dobovým čitateľom z jej blízkeho okolia známe (napr. dlhoročné bezdetné manželstvo). Navyše, aj použité ja-rozprávanie do istej miery nabáda k stotožňovaniu rozprávačky s autorkou. Tendenciu k splývaniu fikcie s realitou ešte prehĺbila tematizovaná citovosť a vcitovanie sa do osudov ženských postáv. Práve motív súcitu, ako poznamenala už v roku 1912 E. Maróthy-Šoltésová, „zavinil, že jej knižočka vyvolala niektoré príkre výtky, i menovite, že povstala nepravá domnienka, akoby niektoré z otáznych črt boli osobné vyznania autorky – čo jej je najbolestnejšie“.⁹⁵ Čitateľské spájanie empirickej a textovej roviny a vykladanie knihy ako svojho druhu autobiografie či dokonca denníka⁹⁶ pravdepodobne viedlo H. Gregorovú k tomu, že v druhom vydaní v roku 1946 z dôvodu, aby zamedzila takejto čitateľskej interpretácii, text výrazne prepracovala. Prehodnotila a eliminovala rozprávanie v 1. osobe, oslabilo rovinu reflexie subjektívneho prežívania, texty epicky dotvorila, rozšírila, uviedla do nich ďalšie postavy, niektorým pôvodným zmenila meno, doplnila nové zvečňujúce komentáre, zmenila štruktúru zbierky (prózy inak usporiadala). Zmeny síce vysvetľovala potrebou vysvetlenia, „lebo s odstupom času všetičo sa stalo hmlistým“,⁹⁷ ale v podstate odstránila práve tie vrstvy, ktoré robili jej texty subjektívne naliehavými a istým spôsobom ich predsa len približovali modernistickému výrazu. Prózy *Kam...?*, *Mužovi* a *Z manželstva* úplne zbavila príznakov modernistickej poetiky. *Ženy* z roku 1946 sú tradičným realistickým textom, v ktorom je ešte viac zdôraznená ideologická a didaktická funkcia.

Obdobnú metódu portrétovania kolektívu žien ako v zbierke *Ženy* použila H. Gregorová v roku 1915 v próze *Zo sanatória*,⁹⁸ kde hromadnou entitou boli

95 Cit. podľa ŠOLTÉSOVÁ, Elena Maróthy: *Pohľady na literatúru*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958, s. 136.

96 Za denník a autobiografiu ju v roku 1912 označil Zdeněk Broman (c. d., s. 183): „celá její první knížka není vlastně ničím jiným než denníkem a glosářem (...) emancipačných bojů“, a neskôr, v roku 1925, písal o knihe ako o denníku aj J. I. Hamaliar (c. d., s. 6): „Je jej denníkom“, „je denníčkom spisovateľkiným“.

97 GREGOROVÁ, Hana: Slovo k druhému vydaniu. In: GREGOROVÁ, Hana: *Ženy*. Sobrané spisy. Sväzok prvý. Bratislava : Novum, 1946, s. 10.

98 GREGOROVÁ, Hana: *Zo sanatória*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 35, 1915, č. 2, s. 84 – 92. V roku 1920 ju pod mierne zmeneným názvom *Zápisky zo sanatória* zaradila do druhej knihy svojich krátkych próz

pacientky v liečebni tuberkulózy. Na rozdiel od prvotiny dokázala v novej, širšie osnovanej práci (na spôsob mozaiky individuálnych portrétov, ľudských osudov chorých žien rôzneho veku i z rôznych spoločenských vrstiev, podávanom opäť z pozície autorskej rozprávačky) citlivejšie vradiť do textu prvok subjektívneho zaangažovania sa, čo jej umožnilo presvedčivejšie zachytiť chorobne vypätú emocionálnosť nemocničného prostredia a na jeho pozadí i dobové sociálne problémy.

Dobové diskusie

Umelecké slabiny knižnej prvotiny Hany Gregorovej, zbierky próz *Ženy* z roku 1912, boli natoľko očividné, že ich kriticky zaznamenala väčšina dobových recenzentov, a to aj tí, ktorí sa autorky zastali. Udalosť vydania knihy však radikálne zmenila postavenie Hany Gregorovej, a to nielen v martinskom prostredí. Jej malá a tenká knižka vstúpila do istého kultúrneho prostredia a to, čo vyvolala, bol veľký a silný otras. Aj preto ju nemožno interpretovať len ako autonómny text, ale pri jej reflexii sú mimoriadne dôležité kontextové situovanie a komunikačný rámec.

V januári 1912 predniesla Hana Gregorová v Martine prednášku na večierku spolku slovenských žien Živena o slovenských ženách, ktorá bola neskôr v plnom znení publikovaná v rovnomennom ženskom časopise.⁹⁹ Bezprostredná reakcia v *Národných novinách* (uverejnená dva dni po jej konaní) bola viac menej neutrálna – referent skonštatoval, že téma je aktuálna a je dôležitá, aby sa ňou slovenské ženy zaoberali: „osvietiť naše ženy o pravom, čistom, čestnom povolaní, úlohe života žien je vec prepotrebná. Naše peknoduché ženy musíme chrániť pred falošným učením prehnaného, nevážneho feminizmu cudziny.“¹⁰⁰ K samotnému priebehu dodal, že „obecenstvo počúvalo prednášku pozorne s hlučným prejavom svojho súhlasu“.¹⁰¹ Len o pár dní neskôr bolo už všetko inak – keď začiatkom februára vyšiel Hane Gregorovej jej knižný debut, vyvolal doslova vášne a prudké odmietavé reakcie. Predmetom ironických komentárov sa stalo už osobne ladené venovanie knihy manželovi J. G. Tajovskému a problematická sa ukázala tiež forma apelu na slovenské ženy v úvodnom slove. Práve Gregorovej výzva pobúrila Vajanského na-

Môj svet. Črty a rozprávky (Prešov : vlastným nákladom, 1920).

99 GREGOROVÁ, Hana: Prednáška panej Hany Gregorovej na Živeninom večierku 21. 1. 1912.

In: *Živena*, roč. 3, 1912, č. 1, s. 19 – 25.

100 Dopisy. Turčiansky Sv. Martin. In: *Národné noviny*, roč. 43, 1912, č. 9 (23. 1. 1912), s. 2.

101 Tamže.

tolko, že okamžite po vyjdení knihy, 6. februára 1912, napísal do *Národných novín* článok *Ženská otázka*, kde síce ani raz nespomenul meno Hany Gregorovej a názov jej poviedkovej zbierky, ale svoj text uviedol slovami „Dnes už i u nás začína sa takto písať: ‚A je zvrchovaný čas, aby i na Slovensku zjavili sa typy nespokojných žien...‘“,¹⁰² takže zainteresovaní vedeli, koho sa týka. Z knihy H. Gregorovej vyberal ukážky, ktoré vnímal ako šokujúce či poburujúce, a ako protiklad k nim situoval formulácie spred štyridsiatic rokov – z článku Samuela Ormisa z almanachu *Živena* z roku 1872 s názvom *Domáca výchova ženská*. V podstate bez komentára, len jednoduchým priradovaním citátov, chcel poukázať na rozdiel medzi „starými“ a „novými“ názormi, pričom tie aktuálne na záver označil slovami: „*To je náuka cudzia, k nám zatrušená*.“ Na konci si tiež položil rečnícku otázku: „*Čo dobrého kynie z nespokojnosti žien?*“ Neuprel síce nemenovanej autorke právo na literárne stvárnenie, ale vytkol jej morálno-estetické zlyhanie a ďalej ju už len nadradene poučoval, v podstate ju obviňujúc z nedostatku ženskosti:

„*Osobné nešťastie (...) môže byť predmetom umeleckého spracovania; ale len odhaľovať, vykrikovať si ho na trhu – pred tým vždycky chránil dobrý cit. Lebo takým spôsobom nikoho nepoučíme. Ženu chránila tak vykrikovať jej ženskosť, stydlivosť. O ženskosti a ženskej stydlivosti temer môže sa povedať, že na nej stojí svet. Čím viac bude ženskosti, ženskej stydlivosti, tým menej bude mrzkosti u mužov.*“ [zvýr. Vajanský].

Gregorová na svoju obranu napísala článok, ktorý ale (pravdepodobne) ostal nepublikovaný.¹⁰³ Vysvetľovala v ňom svoj autorský zámer, „*aby sa žena vychovala k samostatnému duševnému životu*“ a zároveň sa svojich oponentov pýtala: „*Kde tej bojzlivej poslušnosti niet – načo sa rozčulovať, ctení páni!*“ Podľa jej presvedčenia, „*kto si knižku ‚Ženy‘ rozumne prečíta, pochopí, že odvraciam ženy od prázdnej márnivosti a učím národnej práci*“. Motivačný cieľ knihy zhrnula nasledovne: „*V knižke povzbudzujem, aby žena nehľivila pri mužovom boku.*“ Týmito vyjadrenia-

102 Ženská otázka. In: *Národné noviny*, roč. 43, 1912, č. 15 (6. 2. 1912), s. 2. Ďalšie citáty sú z tohto vydania.

103 Personálna bibliografia H. Gregorovej (Martin : Matica slovenská, 1974) vydanie odpovede na Vajanského kritiku neregistruje. Bližšie Odpoveď na článok Ženská otázka. In: LA SNK, osobný fond Gregor-Tajovský Jozef – Gregorová Hana, signatúra 43 Z 9, 11 s. Cit. podľa HAJDUČEKOVÁ, Ivica: *Rodový aspekt v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia. Interpretatívne etudy*, c. d., s. 62. Ďalšie citáty sú z tohto vydania.

mi sama potvrdzovala svoje začlenenie do nacionalistického diskurzu, ukazujúc, že napriek celej svojej radikálnosti pri riešení ženskej otázky takisto zohľadňovala národnú ideológiu. To však nebolo všetko. Skutočne zdrvivú kritiku knihy H. Gregorovej uverejnili *Národné noviny* o mesiac neskôr, v polovici marca 1912, čo vyostriло dovtedy len črtajúci sa konflikt. V obsiahlom článku *Glosy*, podpísanom grafickým znakom trojuholníka,¹⁰⁴ pričom meno autora zostalo dodnes nepotvrdené, bola Gregorovej prvotina veľmi ostro odmietnutá, a to na všetkých možných úrovniach – estetickej, ideologickej, etickej, morálnej. Kritike boli podrobené ideové východiská i umelecké spracovanie, ktoré boli navyše vykladané v širšom dobovom kontexte. Nešlo o obyčajnú recenziu, ale o polemický článok ostro sa vymedzujúci voči feminizmu na Slovensku a jeho domácim podporovateľom, pričom istá iníciačná úloha v šírení feministických myšlienok bola prisúdená hlasistom. Veľkú časť článku tvoria ataky proti zmenám v konštrukciách ženskosti a mužskosti, eliminujúce „pohlavné rozdiely medzi mužom a ženou“. Autor ukazuje na typologické premeny pohlaví: mužom je vytýkané zženštenie („*sfeminizovaní mužskí*“), ženám napodobovanie mužov („*zmaskulizované ženy*“): „*Dnešné ženy, plody babylonského, strešteného nazad-napredovania, vychudajú na triesku, aby sa vo vyzíablosti, poddali na mužov, nosia dľapaté američanky na nohách, kúria papirosy, filozofujú do povetria, sociologizujú do zaplútia a sú choro sexuálne.*“ Kniha H. Gregorovej bola ako celok spochybnená, rovnako aj jej „*údajný feminizmus*“. Podobne ako vo Vajanského prvej reakcii i autor tohto článku upozorňoval na autorkinu nezrelosť a malú mieru umeleckej transformácie: „*Vypustila isté intímnosti z duše, ktoré tam zostať mali, až by boli dozreli vo veľkolepú mučienku umeleckej tvorby.*“

Uverejnenie vyhotnenej a urážlivej kritiky v *Národných novinách* malo charakter uplatnenia mocenského nástroja na reguláciu spoločenského prijatia literárneho diela H. Gregorovej. Recepčia jej knihy však bola natoľko zaťažená mimotextovými faktormi, že kniha samotná sa akoby z reflexie vytratila, ostalo len neprijateľné gesto autorky vysloviť sa k téme ženskej emancipácie práve tým spôsobom, aký si zvolila. Aj v ďalších kritických ohlasoch bola H. Gregorová vystavená silným osobným útokom. Jej názhady na postavenie žien viedli k tomu, že ona sama bola prezentovaná ako abnormalita, ktorá však nemá rozhodujúce slovo. V stĺpčeku *Národných novín*, nadpísanom

104 *Glosy*. In: *Národné noviny*, roč. 43, 1912, č. 32 (16. 3. 1912), s. 1–2. Ďalšie citáty sú z tohto vydania.

latinskou sentenciou *Difficile est satiram non scribere*, bola ženská otázka ako celok spochybnená:

„Do ktorej kategórie otázok prislúcha táto ženská otázka na Slovensku, či pomedzi dôležité alebo bezvýznamné, oprávnené alebo neoprávnené, vážne alebo smiešne, časové alebo predčasné, osožné alebo škodlivé, páčivé alebo lahostajné, slušné alebo frivolné, sympatické alebo krásocit urážajúce, nutné alebo zbytočné, to dúfam, naše rozumné, zdravo- a krásnoduché ženy samy si rozhodnú a či už rozhodli. Abnormity nerozhodujú. (...) Moja skromná mienka je, že i to je ešte otázka, či všetko to, čo sa nám doteraz ako ženská otázka na Slovensku predstavilo a či suggerovať chcelo, môže sa právom ženskou otázkou vôbec pomenovať?“¹⁰⁵

Kým Vajanský Gregorovú kritizoval, na jej obranu vystúpili Elena Maróthy-Šoltésová,¹⁰⁶ noviny a časopisy blízke hlasistickému hnutiu – *Prúdy*¹⁰⁷ a *Slovenský denník*¹⁰⁸ – a zastal sa jej tiež Ján Lajčiak, ktorý ju v roku 1914, keď koncipoval svoj spis o problematike modernizácie slovenskej spoločnosti *Slovensko a kultúra*, vnímal ako podnecovateľku slovenskej diskusie o ženskej emancipácii: *„V kultúrnych štátoch sa feminizmus rozmohol v posledných decéniách. U nás na Slovensku sa o ňom ako o sociálnej, špeciálne slovenskej otázke píše a myslí vlastne len od dvoch rokov, odvtedy, ako Hana Gregorová nastolila túto otázku vo svojej knihe Ženy.“*¹⁰⁹ Podľa neho bolo práve jej zásluhou, že idea emancipácie bola na Slovensku *„inaugurovaná“*.¹¹⁰ Vojnové roky načas utlmili slovenské diskusie o feminizme, no

105 *Difficile est satiram non scribere*. In: *Národné noviny*, roč. 43, 1912, č. 34 (21. 3. 1912), s. 4. V preklade: Ťažko napísať satiru (autorom sentencie bol rímsky satirik Decimus Iunius Iuvenalis).

106 Šoltésová, c. d. V recenzii vytkla Gregorovej prílišné podliehanie emocionalite a v súvisi s prózou Kapitánka „dvojakú mieru pre mravnosť“, pretože jej hrdinku nepovažovala za osobu, ktorá by si zasluhovala súciti čitateľov. Podľa nej si takáto téma vyžaduje skúseného spisovateľa a dobrého psychológa, pretože sa nedá riešiť súcitom. Práve v súcite videla závažnú slabinu písania H. Gregorovej.

107 Kým v bezprostredne uverejnenej recenzii Z. Bromana v roku 1912 bola kniha prijatá, neskôr už bolo jej hodnotenie rezervovanejšie: „Nepopierame ani na okamih sociálny a kultúrny význam ideového hnutia, ktorého predstaviteľom a najsilnejším tlmočníkom ma Slovensku je teraz Hana Gregorová; prajeme úprimne tomuto hnutiu trvania, zveladenia a úspechov; ale *umenia* v prácach Hany Gregorovej nenachodíme.“ Cit. podľa *Obzor časopisov*. In: *Prúdy*, roč. 4, 1913, č. 4 (február 1913), s. 171.

108 *Ženy*. In: *Slovenský denník*, roč. 3, 1912, č. 32, s. 1; ŠROBÁR, Vavro: K ženskej otázke na Slovensku. In: *Slovenský denník*, roč. 3, 1912, č. 41, s. 2 – 3.

109 Lajčiak, c. d., s. 80.

110 Tamže, s. 33.

receptia knihy H. Gregorovej pokračovala aj po vojne,¹¹¹ vtedy však už vstupovala do zmeneného spoločenského kontextu.

Poukazovanie na konzervativizmus slovenských žien a ich odpor k emancipácii bolo stálou súčasťou Gregorovej verejných vystúpení, referátov a článkov aj v bezprostredne nasledujúcom období.¹¹² Jej polemiku s Ľudmilou Podjavorinskou v roku 1913, keď každá z nich prezentovala iné chápanie ženskej otázky,¹¹³ pritom možno vysvetľovať aj ako generačný konflikt dvoch žien s odlišnou životnou skúsenosťou, patriacich do rozdielnych generácií.¹¹⁴ Keď sa v roku 1913 pustila H. Gregorová do polemiky s Pavlom Bujnákom o Ibsenovej *Nore*, svojím akcentom na emocionálny prístup sa zásadne mýňala s jeho teoretickým zameraním na otázku estetiky.¹¹⁵

V roku 1913 bol v časopise *Dennica* uverejnený článok s názvom *Ešte raz o ženskej otázke*,¹¹⁶ v ktorom bola vyslovená mienka, že „otázka ženská nepatrí pod Tatry“, s doplnkom, že „aspoň nie v takom smere, ako sa počalo“ a s otázkou na konci: „Načo robiť kriky?“ Gregorovej angažovanie sa v diskusii o ženskej otázke a jej kritické vystupovanie za „modernú“ ženu nových čias síce rozvírilo dianie v inak pokojnom literárnom živote, ale medzi konzervatívne orientovanými tradiciona-

111 Napr. jedna z recenzií bola uverejnená až v roku 1919 a začínala ospravedlnením redakcie, že informuje o knižke z predvojnového obdobia, ale robí tak „pro zajímavý obraz, jaký dává o slovenské ženě, nespokojené s úkolem určeným jí tradicí (...) Vážnost životního názoru a vroucnost ryziho citu doporučují spisovatelku co nejvíceji, tím více jest jí varovati před jednostranností v řešení ženské otázky, která by se mohla snadno zvrhnout v schematicnost odživotňující a skreslující její postavy.“ Cit. podľa [K. F.]: Hana Gregorová: *Ženy*. In: *Věstník sokolský: list Svazu československého sokolstva*, roč. 21, 1919, č. 21 (21. 11. 1919), s. 690 – 691.

112 Niektoré z nich obsahuje antológia GREGOROVÁ, Hana: *Slovenka pri knihe. Čítanka*. Bratislava : Aspekt, 2007.

113 PODJAVORINSKÁ, Ľudmila: Drobnosti o ženách. In: *Národné noviny*, roč. 44, 1913, č. 31 (15. 3. 1913), s. 2 – 4, č. 34 (22. 3. 1913), s. 3 – 6; GREGOROVÁ, Hana: K ženskej otázke na Slovensku. In: *Prúdy*, roč. 4, 1913, č. 7 (máj 1913), s. 273 – 280.

114 Ľudmila Podjavorinská sa narodila v roku 1872, Hana Gregorová v roku 1885. K ich polemike Hollý, *Ženská emancipácia*, c. d., s. 120.

115 BUJNÁK, Pavel [P. B–k.]: Henrik Ibsen: Bábkový dom. (Nora.) In: *Prúdy*, roč. 4, č. 10 (október 1913), s. 408 – 409; GREGOROVÁ, Hana: K názorom P. B – ka o Nore. In: *Prúdy*, roč. 5, 1913, č. 1 (november 1913), s. 28 – 29; BUJNÁK, Pavel [P. B–k.]: Ešte o Nore. In: *Prúdy*, roč. 5, 1914, č. 3 – 4 (január – február 1914), s. 155. K dobovej diskusii k tejto téme tiež SOLLÁRIKOVÁ, Elena: K poznámkam pani Gregorovej o Ibsenovej Nore. In: *Prúdy*, roč. 5, č. 2 (december 1913), s. 76 – 77.

116 Ešte raz o ženskej otázke. In: *Dennica*, roč. 15, 1913, č. 12, s. 301 – 302.

listami bolo viac-menej vnímané len ako individuálna prepriata reakcia mladej horlivej povahy.

Hoci kniha Hany Gregorovej nebola prvoplánovo zamýšľaná ako provokácia, ale skôr ako pokus o vlastné etablovanie sa v slovenskom literárnom prostredí prostredníctvom novej témy, v konečnom dôsledku bola ako provokácia prijatá aj vykladaná. Reakcie a výčitky, ktoré vyvolala zbierka *Ženy*, neboli ani tak spojené s literárnym výkonom mladej autorky, ako viac s jej odvahou sa k danej téme a navyše netradičným spôsobom vôbec vyjadrovať. Polemickým výpadom, ktoré sa preniesli na osobnú úroveň, chýbal racionálny argumentačný základ, poväčšine boli vedené ako znevažujúce útoky. Keď mala Hana Gregorová 17. mája 1913 prednášku v Plzni v miestnej Meštianskej besede „o slovenskej žene“,¹¹⁷ kritická reakcia v *Národných novinách* síce nebola okamžitá, ale po viac než troch týždňoch uverejnili anonymný urážajúci článok, príznačne nazvaný *Klebety*, v ktorom Gregorovú obvinili jednak z nekompetentnosti vyjadrovať sa k danej otázke (a podľa novín k šíreniu klebiet v zahraničí), jednak z nesprávneho chápania samotného pojmu feminizmus.¹¹⁸ Nemožno sa potom čudovať, že H. Gregorová bola z celej situácie sklamaná a zatrpknutá (ešte aj v tridsiatych rokoch spomínala na to, ako v Martine „prešla školou krívd a poníženi“).¹¹⁹ Azda najviac sa jej však dotklo, že ju nepochopili samotné ženy: „Proti samozrejým, z úprimnej duše prýštiacim snahám žien brojilo sa v *Národných novinách* a v spoločnosti, bohužiaľ i zo strany žien samých. (...) Trpko mi spomenúť, ako ženy, aby dokázali, že sú nedotknuté, modernou výstrednou myšlienkou, ubližovali mi, skresľovali moje snahy, ktorými túžila som bojovať o lepšiu, krajšiu budúcnosť ženy slovenskej, otrocky oddanej mužovi-pánovi, pomermi vôbec ubíjanej.“¹²⁰ Túto traumu mala v sebe dlhodobo – aj v roku 1935, pri príležitosti

117 Pozvánka na prednášku spolu s krátkou informáciou o H. Gregorovej a programe podujatia bola publikovaná pod názvom O slovenské ženy. In: *Český denník*, roč. 2, 1913, č. 125 (8. 5. 1913), s. 3.

118 V článku sa písalo: „ale to nie je ženská otázka, ako ona naivne tvrdila Plzenčanom. Ženská otázka slovenská je napr. to, čo tak bolestne vidíme na Slovenke Maríne Hruzovej, alebo na Johanne Májovskej. Prvá bola matkou najväčšieho maďarského poeta Alexandra Petófiho, druhá matkou fanatického nepriateľa Slovákov, Belu Grünwalda. Z podobných bolestí vznikajú slovenské otázky a medzi nimi i ženská otázka slovenská.“ Cit. podľa *Klebety*. In: *Národné noviny*, roč. 44, 1913, č. 65 (7. 6. 1913), s. 4. Proti H. Gregorovej bola namierená aj anonymná, iba pseudonymom podpísaná čitateľská reakcia na tento článok, uverejnená o týždeň neskôr. [Kapitánova dcéra]: Úvaha o klebetách. In: *Národné noviny*, roč. 44, 1913, č. 68 (14. 6. 1913), s. 2.

119 Hana Gregorová o vlastni tvorbe. In: *Lidové noviny*, roč. 43, 1935, č. 55 (31. 1. 1935), s. 9.

120 GREGOROVÁ, Hana: *Slovenka pri krbe a knihe*. Praha : Leopold Mazáč, 1929. Cit. podľa *Hlasy žien. Aspekty ženskej politiky*. Bratislava : Aspekt, 2002, s. 162 – 163.

svojich 50. narodenín, opísala v bratislavskom rozhlase kontroverzné prijatie svojej debutovej knihy slovami: „*Keď som vydala roku 1912 v Liptovskom Sv. Mikuláši knižku ‚Ženy‘, vtedy vzbúrili sa proti mne takmer všetci, nielen muži – páni spokojní so smutným vzdelanostným stavom a sociálnym postavením slovenskej ženy, ale aj – a to bolo tým bolestnejšie – slovenské ženy.*“¹²¹

Hoci sama trpkou precítila dešpekt, s akým sa k nej ako k „bojovne naladenej“ feministickej autorke stávala dobová spoločnosť, aj neskôr považovala ideovú „výbojnosť“ a s ňou súvisiacu aktuálnosť za dôležité zložky umeleckého diela.¹²²

Zobrazenie témy ženskej emancipácie v knižnom debute H. Gregorovej bolo na Slovensku ojedinelé, ibaže v širšom rámci Rakúsko-Uhorska existoval rad ženských spisovateliek, ktoré nastoľovali ženské témy s ešte väčšou intenzitou. Modernistická próza sa vo všeobecnosti spája s témou krízy identity, ktorá vedie k pocitom odcudzenia a fragmentácie, ale v kontexte modernistickej literatúry písanej ženami sa aktualizuje ešte ďalšia otázka: o koho identitu ide a o akú krízu sa jedná. Novou skutočnosťou je kríza ženského ja.¹²³ V tomto smere súvisí kniha Hany Gregorovej s modernizmom oveľa viac, než jej bolo dobovo priznávané. Jej autorka reagovala na najaktuálnejšie dobové otázky a vyslovovala sa k témam, o akých v danom čase písali – ak ponecháme bokom české prostredie, ktoré na H. Gregorovú najviac vplývalo – mnohé iné autorky z regiónu definovaného spoločnými hranicami monarchie.¹²⁴

121 LA SNK, osobný fond Gregor-Tajovský Jozef – Gregorová Hana, signatúra 43 Z 12, s. 2.

122 Rovnaké kritérium uplatňovala Gregorová aj na tvorbu iných ženských spisovateliek. V roku 1928 napr. odmietla tvorbu Anny Lackovej-Zory a označila ju za „veľmi nevýbojnú a tým aj málo aktuálnu“. Tento jej kritický postoj označila Oľga Krčméry za „bezohľadný“, pretože Gregorová ním podľa jej názoru „marí záujmy jediného ženského časopisu a tých žien, ktoré sú ochotné venovať mu svoj čas“. Cit. podľa HAJDUČEKOVÁ, Ivica: Časopis Živena po vzniku Československej republiky. In: KODAJOVÁ, Daniela (ed.): *Živena. 150 rokov spolku slovenských žien*, c. d., s. 235 – 236.

123 SCHWARTZ, Agatha – THORSON, Helga: Aesthetics of Change. Woman Writers of the Austro-Hungarian Monarchy. In: MITTERBAUER, Helga – SMITH-PREI, Carrie (eds.): *Crossing Central Europe. Continuities and Transformations, 1900 and 2000*. Toronto : University of Toronto Press, 2017, s. 32.

124 Napr. Chorvátky Žofka Kveder-Demetriović (1878 – 1926), Bosnianka Nafija Sarajlić (1893 – 1970), Maďarky Margit Kaffka (1880 – 1918) či Terka Lux (1873 – 1938). Tamže, s. 27 – 49.

III. „Solidný feminizmus“ (Marienka Kupčoková)

V roku 1913, v tom istom čísle *Národných novín*, kde bola uverejnená anonymná kritika nekompetentnosti Hany Gregorovej prednášať o postavení žien na Slovensku českému publiku v Plzni, bola v rubrike Besednica publikovaná spomienková črta Marienky Kupčokovej s názvom *Ktorú nasledovať?*¹²⁵ Tento text sa významovo, hoci len aluzívne, vzťahoval k obom vyššie spomenutým autorom – k Ivanovi Kraskovi (a tiež k jeho próze *Naši*) a rovnako aj k Hane Gregorovej. Navyše, Marienka Kupčoková v ňom nielen vyjadrila svoje stanovisko, aká podoba feminizmu je pre ňu prijateľná, ale tiež zachytila moment kultúrneho zaostávania prostredia, v ktorom vtedy (so spoločenským statusom „pani doktorovej“) žila.¹²⁶ Jej próza začínala slovami:

„Hej, čiže sme my za Slovenky na týchto bohatých, žírnych Dolniakoch, keď ani len triestičky nedonesieme na oltár feminizmu. Kdežto na našom tichom, citove jemnom Slovensku to vrie, hučí, kvičí, píska, reve, ba niekto mi pošepnul, že sa strojí ‚revolúcia žien‘. Nuž toto je ten nový, nebárs strovitelný ‚problém modernej ženy‘.“

Kým na jednej strane prezentovala dolnozemske prostredie ako svojim spôsobom periférne, pretože ho ešte širšie nezasiahli dobové ideové prúdy typu feminizmu (tu však treba dodať, že išlo najmä o mentálne inak definované prostredie, kultúrne prepojené s balkánskou patriarchálnou tradíciou), súbežne predstavovala situáciu na Slovensku ako dynamickú a nepokojnú. V spojení „nový, nebárs strovitelný ‚problém modernej ženy‘“ zachytila niekoľko dôležitých aspektov: aktuálnosť témy, ťažkosti s jej prijímaním i istú dištanciu voči jej „oficiálnemu“ pomenovaniu (keďže problematiku vyznačila úvodzovkami).

Úvodná pasáž prózy, ktorá plní funkciu autorského predhovoru, končí odkazom na prepojenie textu s realitou: „*chcem vám opísať dva typy žien, ozaj feministkami zvané, ktoré som ja osobne poznala.*“ Nasledujúci text je beletrizovaná spomienkou, pričom napĺňa všetky charakteristiky autobiografického písania:

125 KUPČOKOVÁ, Marienka: *Ktorú nasledovať?* In: *Národné noviny*, roč. 44, 1913, č. 65 (7. 6. 1913), s. 2 – 4. Všetky nasledujúce citáty z textu sú z tohto vydania.

126 M. Kupčoková bola manželkou lekára Samuela Teodora Kupčoka (1879 – 1967), ktorý študoval medicínu v Prahe, kde bol aj v rokoch 1897 – 1905 členom spolku Detvan. V spolku deklamoval vlastné básne, prednášal o rastlinách aj „o cukrovej nemoci“. Od roku 1907 pôsobil ako lekár v Novom Sade a Kysáči vo Vojvodine v dnešnom Srbsku.

autorka je totožná s rozprávačkou, rozprávačka je totožná s hlavnou postavou, uplatňuje sa retrospektívny pohľad a táto časová dištancia je aj priznaná.¹²⁷ M. Kupčoková spomína na obdobie, keď žila v Prahe a keď sa stretávala so slovenskými študentmi na zasadnutiach spolku Detvan. Jej próza sa kompozične člení na dve epizódy. Toto členenie je akoby v duchu literárnej tradície klasickej prózy Jonáša Záborského z roku 1873 *Dva dni v Chujave (Deň škaredý a Deň pekný)*, pričom v podaní M. Kupčokovej ide o dva dni v Prahe a dva typy českých feministiek (škaredá verzus pekná feministka, tak v estetickom, ako aj v morálnom význame). Samotná rozprávačka sa charakterizuje ako emancipovaná mladá žena, ktorá sa v budúcnosti nechce dať spútať vydajom:

„som moderné dievča. Chcem sa ďalej učiť, vybojovať si samostatnú dráhu, žiť sebe a umeniu. Čím dial bude nás viac, oslobodíme sa spod jarma otroctva, ktoré na nás páni mužovia svalujú. Odhodíme stranou varešky, kuchyňu a vôbec všetko, čo sa domácnosti týče! Viem, že sa zadívate, keď niektorú z nás budete vidieť lietat, a musíte uznať, či chcete, či nie, že veľká duševná energia je ukrytá v našich dušiach.“

Na základe osobného zoznámenia sa s dvoma protikladnými typmi feministických aktivistiek sama seba s nadhľadom zachytáva ako naivnú idealistku a ukazuje, ako dospela k prehodnoteniu svojich zásad. Funkciu iniciátora tejto názorovej premeny plní postava, v próze označovaná buď ako „*naš mladý básnik B.*“, alebo v podobe „*ing. B.*“ Dešifrovanie reálneho predobrazu nie je nijako ťažké – ide o inžiniera Jána Bottu, neskoršieho Ivana Kraska, a práve rozhovory s ním sú pre M. Kupčokovú v priestore prózy podnetom na zamýšľanie sa nad jej vlastnými predstavami o úlohe a poslaní ženy.

Prvá epizóda zobrazuje stretnutie členov spolku v kaviarni, v ktorej sa zvyčajne stretávali, tentoraz s vystúpením hosta, slečny „*A. S., spisovateľky a redaktorky ženského časopisu*“, ktorú ing. B. predstavuje zúčastneným ako „*feministku a neohrozenú bojovnicu za ženské právo*“, ktorá „*bude prednášať o rovnoprávnosti žien a zmieni sa pár slovami i o voľnej láske*“. Už samotný fakt stretnutia – vidieť na vlast-

127 V koncepcii tzv. autobiografického paktu (autobiografickej konvencie) označuje Philippe Lejeune za autobiografiu „retrospektívne rozprávanie v próze, ktoré vytvára skutočnú osobu o vlastnej existencii, keď zdôrazňuje svoj individuálny život, osobitne príbeh/históriu vlastnej osoby“. Cit. podľa BEDNÁROVÁ, Katarína: Ku genéze autobiografického gesta v literárnom diskurze. In: *World Literature Studies*, roč. 3 (20), 2011, č. 2, s. 24.

né oči feministku – je pre M. Kupčokovú zážitok, výsledný dojem je ale nanajvýš negatívny, čo rozprávačka hneď aj so sklamaním skonštatuje: „*Moje ideále boli fuč.*“ Prednášateľka ju odpudzuje moduláciou hlasu („*dutým hlasom... akého som dosiaľ nepočula*“), rodovou neurčitostou („*pri prvom pohľade na ňu nevedela som, či je muž, či žena*“), telesnou konštrukciou („*hrud' plochá, od brady až po nohy rovná, ako doska*“), neupraveným výzorom („*neobstrihané nechty, s dvorným smútkom*“), nečistým oblečením („*mala na sebe popolavý kostým, na kabáte miesto troch gombičiek mala jednu, blúzu napred zapnutú veľkou ‚sicherhajtskou‘ – nuž a sukňa, tá naozaj bola doradená. Kolko ste chceli, tolko bolo atramentových flakov, a spodok sukne obzobaný, ako by ho boli myši obžrali*“), spôsobom vystupovania a reči (A. S. začne svoje vystúpenie slovami: „*odpusťte, ak mi niektoré slovo vyletí z úst v úplnej nahote*“), vyslovenými názormi („*jej náhľady sú prehnané, hovorí skutočne bez obalu, jej téma je myšlienkovovo prázdna*“). Pocit neprijemnosti ešte zvýrazní telesná nečistota feministky, na ktorú M. Kupčoková použije frazeologizmus „*má za ušami*“ – a kým jej priatelia zo spolku sa domnievajú, že týmto výrazom hovorí o rozumových schopnostiach prednášateľky, ona ich upozorňuje na doslovný význam: „*tolko blata, že repu jej možno zasiat' za ušima.*“ Celková charakteristika feministky potom je: „*ona nielen na psychický kal trpí, ale i na fyzický.*“

Akoby na potlačenie tohto zážitku navrhne rozprávačka členom spolku, aby na ďalšie stretnutie pozvali inú ženu, ktorú hneď všetci označia za ďalšiu „*vykričanú feministku*“. Slečna M. V. je však celkom iný typ: zodpovedná učiteľka, oduševnená priateľka Slovákov, aktívna v ženskom hnutí. M. Kupčoková a ing. B. sa na druhý deň vyberú na návštevu priamo do jej bytu, takže ju zažijú v jej domácom prostredí, kde je všetko čisté, skromné, úhľadné a upravené, priam idylické. Rovnako ideálna je samotná hostiteľka. Táto druhá feministka, ktorú si rozprávačka zvolila za svoj životný vzor, však odmietne pozvanie na prednášku v spolku, s odôvodnením, že je čerstvo zasnúbená a už nerozhoduje sama o svojich aktivitách. Toto vyjadrenie je pre M. Kupčokovú priam šokom a najmä veľkým sklamaním, ku ktorému hneď aj do zátvorky pridáva komentár z odstupu času a celú epizódu končí zachytením vtedajších vlastných pocitov:

„Cítila som, ako blednem pri jej posledných slovách. Oči ing. B. svietili víťazne. Zašomrala som pár slov na svoje ospravedlnenie, a ani dosiaľ neviem, ako sme sa vytratilí z jej bytu. Len na to sa pamätám, že keď sme vyšli na ulicu, ja som sa hlasite rozplakala. Ona... naša modla, náš vysnivaný apoštol, sa vydá, a bude takou obyčaj-

nou, tuctovou ženou, ako veľa pred ňou... A bude mať muža, ktorého mienky sa už teraz bojí. Nie... ona nikdy nebola opravdová feministka.' (Pozdejšie toto moje horekovanie a plač veľa rás priviedlo nám smiech a dobrú vôľu.) (...) **Bola som roztrpčená touto udalosťou.**" [zvýr. D. H.]

M. Kupčoková zobrazila vo svojej beletrizovanej spomienke celú škálu stereotypov, ktoré spoluvytvárali dobový negatívny obraz radikálnych feministiek. Okrem toho však – v kontexte prehovorov mužskej postavy ing. B. – uviedla takpovediac kompromisný model feminizmu, označený pojmom „solidný feminizmus“. Základnou dilemou, ktorú by si podľa neho mala ženská protagonistka vyriešiť, je voľba medzi dvoma možnosťami života ženy: „Vydáte sa, či ostanete samostatnou?“ Ženská protagonistka uprednostňuje samostatný život:

„Ó, nebojte sa. My sa nepustíme tak, ako vami vychytená sl. S. Pekné chceme byť, ba krásne, ale nie kvôli mužom, ako naše pramatky, ale kvôli nám, z čisto estetického stanoviska. Neveríte? Neveríte, že jesto ženy milé, veselé, vzdelané, citné, krásne a netúžia, ba nechcú opustiť svoj vlastnou silou vybudovaný kútik kvôli nikotínom napáchnutej izbe muža.“

Ing. B. je však toho názoru, že ideálom by bolo, keby sa k „solidnému feminizmu“ pridali „staré mravy a ženská jemnosť a krása“. Tento mužský hlas pôsobí situačne aj intonačne („hovoril omrzlým hlasom“) skôr persuzívne, významovo je však jednoznačne autoritatívny: „žena je najkrajšia so svojou ženskosťou“, „opravdová žena (...) podriadi sa zákonu prírody. Vydá sa a bude matkou.“ Pozíciu muža (a situáciu skrytého názorového boja) však plne odhaľuje výraz v tvári mužského partnera v momente, ktorý rozprávačke spôsobil emocionálny otras a ktorý ona jasne zaeviduje: „Oči ing. B. svietili víťazne.“ Stretnutie s ideálnou feministkou, ktorá sa rozhodla vydať sa, je potvrdením mužskej pravdy. Záver prózy má charakter poučenia a vychádza zo spätného pohľadu na život ideálnej feministky:

„V tichosti sledovala som slečnu M. po jej vydaji. Pracovala ona i naďalej na osamostatnení žien, kde bolo pomôcť, poradiť, rečniť, ona bola všade prítomná. Jej domácnosť sa skvela príkladom. Jej vystupovanie bolo i naďalej tiché a solidné. Z jej úst sme nikdy nepočuli slova bez obalu, jej spisy nehonosia sa pikantériou a hnusným realizmom. Tedy i solidná feministka je v prvom rade – žena.“

Otázka v názve črty – *Ktorú nasledovať?* – zreteľne ukazuje na modelovosť a výchovný aspekt celej prózy (cez slovo nasledovať vystupuje do popredia otázka vzoru, ktorý si žena-čitateľka môže či má osvojiť a s ktorým muž-čitateľ môže súhlasiť). Ukážka negatívneho a pozitívneho príkladu smeruje čitateľov k jedinej, morálne správnej voľbe, a tou je v danom prípade umiernený feminizmus, kde aj vzdelaná žena prijíma svoju biologickú podstatu a plne sa identifikuje so všetkými tradičnými ženskými sociálnymi rolami. V tomto zmysle malo publikovanie črty Marienky Kupčokovej v rovnakom čísle *Národných novín*, kde boli kritizované feministické názory Hany Gregorovej (dokonca na tej istej strane, len v rubrike pod čiarou) zjavne istý redakčný zámer: noviny polemizovali s Gregorovou ako by na dva razy, aj za pomoci textu inej mladej autorky, ktorá sa rovnako hlásila k feminizmu, hoci len k umiernenému. Hana Gregorová sa až s istou urputnosťou orientovala na hľadanie nejakého nového usporiadania sveta (vo vzťahu k riešeniu ženskej otázky), Marienka Kupčoková pokojne priznala, že jej feministické ideály sa vytratilí, aj keď (ako napísala neskôr v inej próze) idealistkou stále ostala.¹²⁸ Jednoducho, pre redakciu *Národných novín* bola prijateľnejšia, lebo svoje názory nepresadzovala tak radikálne. Uvažovať však o tom, či do tejto manipulatívnej hry vstúpila sama, alebo jej text bol redakciou takpovediac zneužitý, je bez dobových autentických svedectiev len špekuláciou.

Marienka Kupčoková sa témam emancipácie a problémom žien venovala nielen v prózach (často odlahčenou humornou formou),¹²⁹ ale aj v závažne formu-

128 KUPČOKOVÁ, Marienka: Na krátkej ceste... In: *Národné noviny*, roč. 46, 1915, č. 143 (2. 12. 1915), s. 3.

129 V žánrovej podobe črt, spomienkových rozprávání, listov i reportážnych zápiskov zachytávala mnohé každodenné problémy žien, napr. vo vyššie citovanej próze možnosť cestovania iba s povolením manžela (s ohľadom na vojnový stav), záležitosti módy, ale aj premeny v spoločenskom správaní. Názorovú generačnú odlišnosť žien opísala napr. takto: „čítala som o slávnej tanečnici Olge Desmondovej, o ktorej reklama hovorila, že ‚vystupuje nahá‘. (Keď som pred našou storkou vyslovila tieto dve slovká, zhrozila sa nad tým a povedala: – Za mojich čias, keď som ja mladá bola, to sme si pekne ručníček vytiahli, keď nejaká komedianka tancovala a len tak spod ručníčka jedným okom to kukali. Či si i ty tak spravila? – Ach, ja som sa cele ‚úprimne‘ na dve oči pozerala, – odpovedala som. Starká mi to nevedela odpustiť.)“ Cit. podľa Kupčoková, *Z krátkej cesty*, c. d., s. 2. Aj takýmto názorovým príkladom ilustrovala svoje modernejšie názory, tu doslovne chápaný „otvorený pohľad“, odlišujúci sa od skúsenosti jej starej matky. Berlínska tanečnica Olga Desmond (vl. menom Olga Antonie Sellin, 1890 – 1964) sa na konci prvého desaťročia 20. storočia preslávila tým, že propagovala nahotu na scéne, keď vystupovala nahá, iba so závojom alebo s tenkým kovovým pásom. Jej predstavenia mali veľký divácky úspech – vystupovala v Nemecku, Rakúsku, Rusku, USA aj vo Veľkej Británii, ale boli aj zdrojom kontroverzií a verejného odsúdenia.

lovaných osvetovo-didaktických článkoch (silne kritická bola napr. jej stať *Žena a alkoholizmus* z roku 1916, pôvodne publikovaná v *Národných novinách*, ktorú prebrali aj české periodiká).¹³⁰ Jej spisovateľské aktivity však boli umelo prerušené – ako sa píše v jej personálnom hesle v *Lexikóne slovenských žien*, „mnohými prózami pobúrila malomeštiacku spoločnosť, v dôsledku nepriaznivých kritik prestala tvoriť a až na naliehanie S. H. Vajanského a L. Podjavorinskej sa k tvorbe opäť vrátila“.¹³¹ Možno aj preto bola okrajovou autorkou už za svojho života. Dnes sa jej meno v dejinách slovenskej literatúry spomína iba ojedinele,¹³² a tak sa z čitateľského povedomia vytratila aj jej spomienková próza zachytávajúca atmosféru spolku Detvan v Prahe na začiatku 20. storočia. Jej text však možno vnímať ako ďalší dobový hlas k vtedy aktuálnej a modernej téme, ktorú v inej žánrovej podobe tematizoval Ivan Krasko v próze *Naši*.¹³³

Záver

Zobrazenie ženskej emancipácie v slovenskej literatúre začiatku 20. storočia, zachytené na príklade troch vybraných autorských prístupov (jedného autora a dvoch autoriek), ukazuje na rozličné stupne citlivosti dobovej spoločnosti voči danej téme, zasahujúcej nielen verejný priestor, ale aj vnútorný život súčasníkov. Prostredníctvom jej tematizovania sa slovenská literatúra zapojila do súvekých kultúrnych a politických/ideologických diskurzov modernity. V slovenskom prípade však nešlo o žiadne „modernistické“ experimenty, ale skôr o situovanie do „okrajových“ textov – pričom na tento pomyselný okraj ich umiestnili buď samot-

130 Otvorene napr. upozornila na problém pohlavných chorôb, o ktorom sa v spoločnosti nehovorilo: „Národ, ktorý postihnutý je pliahou alkoholu, v tom národe kvitnú i všetky venerické nemoce, lebo jedno bez druhého myslieť nemožno.“ Bližšie KUPČOKOVÁ, Marienka: *Žena a alkoholizmus*. In: *Národné noviny*, roč. 47, 1916, č. 13 (1. 2. 1916), s. 2 – 3. České preklady KUPČOKOVÁ, Mařenka: *Alkoholizmus a žena*. Přeložil Pavlík-Sychra. In: *Eva: měsíčník pro vzdělání českých žen a dívek*, roč. 13, 1916, č. 9, s. 227 – 230; KUPČOKOVÁ, Mařenka: *Alkoholizmus a žena*. Přeložil Pavlík-Sychra. In: *Čech: politický týdeník katolický*, roč. 41, 1916, č. 190 (12. 7. 1916), s. 2 – 4.

131 Lexikón slovenských žien, c. d., s. 139. Nie je však uvedené, ktorého obdobia sa to týka a v dostupných prameňoch sa mi nateraz nepodarilo túto skutočnosť overiť.

132 Vo vydaniach dejín slovenskej literatúry z posledného obdobia sa M. Kupčoková neuvádza a ak áno, tak iba vo výpočte iných mien (napr. v súvislosti s divadelnými hrami), kde je zaradená do skupiny autorov, „ktorých tvorba nedosahovala kvality ľudovej dramatiky z predchádzajúcich rokov“. Cit. podľa GBÚR, Ján: *Realizmus v slovenskej literatúre*. In: SEDLÁK, Imrich (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry I*. Martin : Matica slovenská – Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009, s. 557.

133 M. Kupčoková vo svojej próze zachytáva rovnaké momenty ako Krasko, napr. nepríjemný, mužský hlas feministky, plochosť jej hrude, hranatosť tela, mastné vlasy, zanedbané oblečenie aj čistota rúk a pod. V Kraskovej próze sa prednášateľka volá Sladká, u Kupčokovej je označená iniciálami A. S. Téma feministickej prednášky je rovnaká.

ní autori (Ivan Krasko – kritickým názorom na vlastný text a obmedzením jeho ďalšieho publikovania), alebo dobová verejná mienka (Hana Gregorová – ostrakizovaná martinskou konzervatívnou societou, Marienka Kupčoková – pre kritické prijatie svojich textov na istý čas prestala písať). Napriek rozdielom v umeleckom spracovaní všetky majú zreteľné modernistické východiská: sú zamerané na jedinečnosť subjektu a jeho vnútornú krízu, keď psychologicky analyzujú dôvody partnerského neporozumenia ústiaceho do rozchodu (Krasko), odmietajú definitívnosť prijatého spoločenského poriadku a vyslovujú právo na názor (Gregorová) či hľadajú alternatívu svojho životného smerovania (Kupčoková). Okrem iného skryte upozorňujú, že mužská a ženská interpretácia problematiky by nemali byť bojom o to, kto má pravdu a že aj ženský pohľad na vec tematizujúci špecifickú ženskú skúsenosť má nárok na rešpekt.

Pri vzájomnom priradení ich textov je zrejmé, že ide o autorov odlišných typom poetiky (modernejší I. Krasko a výrazovo konvenčnejšie H. Gregorová a M. Kupčoková) i mierou umeleckého prepracovania reality, na ktorú reagovali (Krasko reálne východisko netematizoval, ale aj tak bolo pre zainteresovaných dobových prijímateľov čitateľné, Gregorová aj Kupčoková priamo uvádzali spojenie so skutočnosťou). Rozdielne sú tiež spôsoby, ako v textoch zobrazujú emocionalitu (Krasko s prepracovanou stratégiou, s vysunutím vecného analytického pohľadu na prvý plán, no s ťažiskom na druhom, emocionálnom pláne, ženské autorky s bezprostredným dôrazom na citovú stránku a priamo aj na vlastnú citlivosť, odhaľujúc tak osobnú emocionálnu zaangažovanosť na textualizovanej situácii). Napriek rozdielom sú to dopĺňajúce sa prvky kultúrnej reflexie problematiky emancipácie žien v spoločne prežívanom spoločensko-kultúrnom systéme.

Ak sa teda pokúsime zhrnúť, aké boli odpovede na „ženskú otázku“ v slovenskej literatúre na začiatku 20. storočia, možno stručne uviesť, že boli rodovo, ideologicky aj osobnostne diferencované. Boli priestorom pre formulovanie vlastnej pozície, výrazom kultúrnej a osvetovej činnosti aj nástrojom názorového formovania verejnej mienky.





**MODERNISTICKÉ
TENDENCE
V DRÁMACH
JOZEFA GREGORA
TAJOVSKÉHO
NOVÝ ŽIVOT A HRIECH**

Katarína Cupanová

Jozef Gregor Tajovský (1874 – 1940) bol v slovenskej literárnej histórii dlhé roky považovaný za tvorca ľudovej a realisticky orientovanej drámy,¹ a to napriek tomu, že jeho dramatická tvorba bola dokázateľne otvorená rôznym umeleckým vplyvom súvekej európskej divadelnej scény.² Pri formovaní svojej umeleckej metódy, založenej na štýlovej tvárnosti a mnohostrannosti, sa výrazne inšpiroval dobovými modernistickými iniciatívami a cez ich podnety, ktoré umelecky absorboval, prekračoval medze realizmu.³

Tajovského príklon k moderne orientovanému divadlu sa časovo spája s jeho dvojročným pobytom v Prahe v rokoch 1898 – 1900, kde študoval na obchodnej akadémii. V danom čase začali do Čiech prenikať nové dramatické prúdy z Nemecka, Francúzska, Ruska a Škandinávie, ktoré priniesli nové režijné a he-

1 V slovenskej literárnej historiografii možno vidieť určité tendencie robiť z Tajovského „typického realistu“. Andrej Mráz o ňom píše ako o dramatikovi, ktorému v dejinách slovenskej literatúry prischla „úloha udomáčniť slovesnú metódu realistickú aj v dramatike“. Cit. podľa MRÁZ, Andrej: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 255. Jeho zaradenie ako výhradného realistu súviselo najmä s dlhoročným presadzovaním panrealizmu ako literárneho predchodcu socialistického realizmu. Pavol Petrus vnímal Tajovského len ako realistu, ktorý „zostal v umeleckej tvorbe i v konaní po celý život verný ľudu, z ktorého vyšiel“. Petrusovo zaradenie Tajovského medzi robotníckych autorov tak malo silne ideový ráz. Blížšie PETRUS, Pavol: Realizmus, moderna a začiatky proletárskej literatúry. 1875 – 1918. In: PIŠŤUT, Milan (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Obzor, 1984, s. 407.

2 Zaradovanie Tajovského iba do realistckej línie v kontexte prózy spochybňovala a popierala napr. Marcela Mikulová (MIKULOVÁ, Marcela: *Tajovského obrodenecká moderna*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005; MIKULOVÁ, Marcela: Tajovský – národný buditeľ v čase moderny. In: MIKULOVÁ, Marcela – TARANENKOVÁ, Ivana: *Konfigurácie slovenského realizmu*. Brno : Host, 2016, s. 206 – 210). Okrem iného upozornila na fakt, že už autorovi súčasníci mali problém s jeho jednoznačným zaradením: „Tajovský bol totiž od počiatku svojou témou – dedinou – predurčený existovať v kolónke ‚realizmus‘, a ten mal byť pozitívny (próza Slovenskej moderny sa vo všeobecnosti téme dediny vyhýbala, čo tiež zahŕňovalo presnejšie videnie Tajovského situovanosti)“. Cit. podľa MIKULOVÁ, Marcela: Tajovský – národný buditeľ v čase moderny, c. d., s. 206. M. Mikulová poukázala na rozdvojenosť autora, prejavujúcu sa najmä v próze ako rozdvojenosť autora a rozprávača. „Tajovský je sám poznačený prechodným obdobím medzi realizmom a modernou a uvedomuje si diskrepanciu medzi skutočnosťou a jej obrazom v literatúre napríklad i v dielach svojich predchodcov. (...) bol mentálne ‚presvedčeným‘ realitom, no v umeleckom čítaní sa nemohol vyviazať z doby, v ktorej žil.“ Tamže, s. 209.

3 V oblasti drámy sa status Tajovského ako výlučne realistického autora čiastočne sproblematizoval monografiou Júliusa Paštoku *Slovenská dramatika v epoche realizmu* z roku 1990 a výraznejšie interpretácie inovoval až výkladom v rámci publikácie Vladimíra Štefka a kolektívu *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia* z roku 2011, už s poukázaním na diferencovanosť a komplikovanosť jeho hier. Autorka kapitoly o Tajovskom Juliana Beňová sa usiluje vyhnúť unifikácii autora ako výhradne realistického dramatika a poukazuje na viaceré spôsoby, ktorými prekračuje hranice realizmu. Hoci upozorňuje na fakt, že formou aj výrazovými prostriedkami ostáva stále realistický, prostredníctvom nových tém, žánrov či typov postáv už smeruje k nastupujúcej moderne.

recké poňatie drámy, s kľúčovou požiadavkou odstránenia recitačného herectva a prehĺbenia divadelnej réžie. Reprezentantmi nového štýlu sa stali André Antoine (1858 – 1943) vo Francúzsku, v Nemecku Otto Brahm (1856 – 1912) a v Rusku Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1863 – 1938). Nová realisticko-naturalistická poetika sa Tajovského dotkla najmä prostredníctvom pražských divadiel, ktoré ho priviedli k dielam napr. Leva Nikolajeviča Tolstého (1828 – 1910), Antona Pavloviča Čechova (1860 – 1904) a Henrika Ibsena (1828 – 1906). Zo súdobej českej dramatickej literatúry ho oslovili realistické hry bratov Aloisa a Viléma Mrštíkovcov (*Maryša*, 1894) a Gabriely Preissovej (*Gazdiná roba*, 1889; *Její pastorkyňa*, 1891), ktorých hlavným literárno-dramatickým objektom boli životné príbehy dedinského ľudu.⁴

S pražským obdobím sa spája i ďalší faktor, ktorý ovplyvnil zmenu autorského prístupu J. G. Tajovského, a to členstvo v spolku Detvan združujúcom tamojších slovenských študentov. Na spolkových prednáškach a diskusiách sa oboznamoval nielen s morálnym a sociálnym učením L. N. Tolstého,⁵ ale aj s problematikou národného hnutia či súdobej literatúry. Súbežne spolupracoval s redakciou časopisu *Hlas*, čo Vavro Šrobár neskôr opísal slovami: „... keď sme začali vydávať *Hlas*, bol medzi prvými a stálymi pracovníkmi. V boji proti ‚martinským‘ svojou prácou stál pri nás, ale dravých zápasov sa činne nezúčastnil. To nebolo nikdy v jeho povahe. Bol viac literárnym pracovníkom ako politikom, alebo reformátorom sociálnym.“⁶ I keď Tajovský sa sám nikdy nepovažoval za hlasistu, ideovo sa s hlasistami stretal najmä v otázke potreby ľudovýchovnej agitácie, s dôrazom na tzv. drob-

4 Bratia Alois Mrštík (1861 – 1925) a Vilém Mrštík (1863 – 1912) a Gabriela Preissová (1862 – 1946) sú predstaviteľmi českej realistickej drámy osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 19. storočia. Vo svojich divadelných hrách kládli dôraz na pravdivosť, pozorovanie skutočnosti, vnútornú dramatickosť a použitie hovorovej reči. Vilém Mrštík uverejnil v roku 1887 v časopise *Česká Thalia* štúdiu O realismu v dramatickém umění, kde vyložil zásady novej drámy, ale – ako píše Artur Závodský – „ne vždycky měli tito průkopníci realismu na divadle docela jasno o hranicích mezi realismem a naturalismem“. Cit. podľa ZÁVODSKÝ, Artur: *Gabriela Preissová*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962, s. 97. Z novšej literatúry k tejto problematike napr. JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Gabriela Preissová. Realismus v intermedialních transformacích*. Praha: Academia, 2015.

5 Napríklad k Tolstému sa Tajovský hlásil ako k svojmu vzoru, vysoko oceňoval jeho mravný étos. Bližšie LESNÁKOVÁ, Soňa: *Jozef Gregor-Tajovský a ruská literatúra*. In: *Jozef Gregor-Tajovský – Janko Jesenský*. Zborník z konferencie k 100. výročiu narodenia spisovateľov 3. – 4. mája 1974 v Banskej Bystrici. Bratislava: Osvetový ústav, 1974, s. 103 – 113.

6 ŠROBÁR, Vavro: Z rozpomienok na Gregora-Tajovského. Cit. podľa TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: *Prózy*. Edične pripravila Marcela Mikulová. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 392.

nú prácu medzi ľuďom, ktorej cieľom bola mravná obroda človeka. Tento vplyv možno v jeho tvorbe identifikovať v dôraze na sociálne a ekonomické otázky.⁷ V rovnakom čase sa aktívne zoznamoval s teóriou modernej drámy. V jeho dramatickej koncepcii, v ktorej už nepočítal s ochotníckym javiskovým spracovaním, možno identifikovať spojivá napr. s názormi rakúskeho divadelníka a divadelného kritika Maxa Burckharda (1854 – 1912).⁸ Na základe Burckhardovho vzoru sa nosným princípom jeho dramatickej tvorby stala „dogma pravdy a pravdivosti“,⁹ ako princíp umenia, ktorého prostredníctvom sa moderná dráma stáva výrazom odboja proti súvekej spoločnosti a súvekému spoločenskému poriadku. Tým, že tento princíp prijal do svojej autorskej poetiky, dostal sa k témam, ktorými chcel demaskovať život a charakter slovenskej spoločnosti, skutočnú tvár slovenskej dediny, rodiny a manželstva (*Nový život*, 1901; *Statky-zmätky*, 1909; *Hriech*, 1911). Vo svojich hrách poukazuje na negatívne javy v živote dedinského človeka – na duševnú zaostalosť (*Medzník*, 1907), alkoholizmus (*V službe*, 1911) alebo manželskú neveru (*Hriech*) – ako na skutočnosti, ktoré sú objektívne podmienené vonkajšími okolnosťami spoločenského sveta, presahujúcimi individuálne zmýšľanie a konanie. Pravdivosti podlieha tiež umelecká forma dramatického diela (technika, konštrukcia hry, usporiadanie dialógov).

Tajovského už nezaujímajú stereotypné deje a postavy (šablónovité príbehy o láske so šťastným koncom, ustálené a schematické typy postáv ako veselá mladucha, statočný junák, zlá svokra a pod.), a takisto závery jeho hier už nepodliehajú dobovým konvenciám. Zobrazuje síce dedinské prostredie, ale nie jeho národopisný svojráz – ako dramatik sa sústreďuje na etické problémy, mravné zápasy a dramatický individuálny vývin protagonistov. Akcent kladie na realitu života. Neponúka uzavreté príbehy, ale otvorené konce. V úsilí o čo najväčšie priblíženie sa realite postupne obmedzuje všetky neprírodné a nerealistické

7 Marcela Mikulová napr. upozorňuje, že Tajovský začínal ako spisovateľ ešte pred príchodom do Prahy, teda v tejto fáze nemohol byť ovplyvnený hlasistami. Dodáva však, že ich „program ľudovej obrody“ mu „vyhovoval“. Cit. podľa MIKULOVÁ, Marcela: *Tajovského obrodenecká moderna*, c. d., s. 47.

8 Slovenský preklad štúdie Maxa Burckharda s názvom *Theorie des modernen Dramas* od Antona Štefánka vyšiel v roku 1901 na tri pokračovania v časopise *Hlas*. Autorovo meno bolo uvádzané v podobe Burghard. Je možné, že text vznikol prekladom z češtiny, čo signalizuje neslovenská podoba názvu. BURCKHARD, Max: Teória moderného dráma. In: *Hlas*, roč. 4, 1901, č. 7, s. 204 – 209, č. 8, s. 237 – 240, č. 11 – 12, s. 353 – 357. Stať vychádzala v tom istom ročníku *Hlasu*, v ktorom J. G. Tajovský publikoval *Nový život*. Je preto pravdepodobné, že Tajovský poznal Burckhardov text.

9 BURCKHARD, Max: Teória moderného dráma. In: *Hlas*, roč. 4, 1901, č. 7, s. 205.

divadelné prostriedky a postupy. Vo väčšine hier minimalizuje monológ¹⁰ a pripúšťa ho len vtedy, ak je napr. pravdepodobné, že človek by sa v danej situácii aj v skutočnom živote rozprával sám so sebou.¹¹ Z hľadiska jazykovej stránky hier sa maximálne priblížil hovorenému jazyku, lexikálnym, frazeologickým a syntaktickým formám ľudovej reči, pričom využil jej stručnosť a expresivitu.¹²

Heterogénnosť poetiky

V prvotinách (*Anička*, 1897; *Jej budúci*, *Sluby*, *Konačka*, všetky 1898) uplatňoval Tajovský princípy naivného realizmu; po pobyte v Prahe, kde sa zoznámil s dielami súvekých moderných dramatikov a tiež s inscenačnou praxou veľkomestských profesionálnych divadiel, zmenil umelecký výraz aj tvorivé postupy – prijal a do svojej tvorby začlenil podnety realizmu, naturalizmu aj symbolizmu.

Vplyv naturalizmu sa prejavil najmä v spôsobe motivácie dramatického konfliktu a konania postáv, zatiaľ čo symbolizmus je citelný vo vysokej frekvencii slovesného a scénického symbolu v registri výrazových prostriedkov (*Hriech*, *Statky-zmätky*, *Nový život*). Týmito postupmi rozšíril hranice svojej realistickej metódy a zároveň tvorivo zužitkoval ideové a umelecké výboje modernej drámy a moderného divadla z prelomu 19. a 20. storočia.

Zahraničné vplyvy na Tajovského tvorbu sa spájajú s menami takých autorov ako A. P. Čechov, L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij, M. Gorkij, H. Ibsen, A. Strindberg.¹³ Azda najčastejšie sa v odbornej literatúre uvádza ako jeho vzor Ibsen. Tajovský sa spočiatku – podobne ako Ferko Urbánek, ktorý mu v danom období bol blízky – sústreďoval na tzv. „dejové“ hry, ale neskôr, už v intenciách Ibsenovej poetiky, sa u neho začali dostávať do popredia tzv. problémové hry. Ich prostred-

10 Jiří Veltruský definuje monológ ako súvislý prejav jedinej osoby, ktorý nie je adresovaný žiadnej inej osobe. Cit. podľa VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. Brno : Host, 1999, s. 64. O problematike monologickosti a dialogickosti v dramatickom texte tiež PROCHÁZKA, Miroslav: *Znaky dramatu a divadla*. Praha : Panorama, 1988.

11 Napr. záverečné spytovanie svedomia Ondreja Kvaška v jednoaktovke *Hriech*. Monológ tu slúži na vyjadrenie diania vo vedomí postavy, na zvýznamnenie jej vnútorne prežívaného problému.

12 Použitie hovorovej reči, až na úrovni dialektu, bolo dôležitou súčasťou realistických hier bratov Mrštíkovcov a G. Preissovej. Dramatické repliky využívajúce hovorové prvky mali (v rámci divadelnej štylizácie) vytvárať dojem skutočných „ľudových“ rozhovorov.

13 PAŠTEKA, Július: *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku I*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 176.

níctvom sa usiloval odhaliť vnútorné dianie v postavách, pretože to bol primárne priestor, kde protagonisti riešili vážne životné otázky, rozpory a otrasy. Rozhodol sa eliminovať dej, aby sa mohol sústrediť na postavy ako na ústredný problém. Prechod od vonkajšieho k vnútornému sprevádza tiež odklon od schematických typových figúr (zloduch verzus dobrák) k individuálnym charakterom.

Kvalitatívny diferenciačný proces vidieť predovšetkým v oblasti noetiky. Z hľadiska spôsobu poznávania a zobrazovania reality prevládali v súvekej slovenskej dramatiky konvenčné spôsoby spracovania príbehov, postáv a dialógov. Tajovský oproti tomu začal používať reproduktívne spôsoby zobrazovania reality na základe verného stvárňovania skutočných udalostí, ľudí a prostredia. Základnou konštantou jeho videnia a zobrazenia skutočnosti sa stalo rešpektovanie všestrannej podmienenosti postavenia, charakterov, vzťahov, konania a osudov postáv sociálnym prostredím a jeho spoločenskou a duchovnou atmosférou.

Výrazný posun vidieť aj z hľadiska estetiky, spôsobu umeleckej výstavby dramatického diela a v ňom dominujúcich zložiek. Dovtedy prevládajúce sujetové prvky, ktoré vytvárali dejové hry, boli nahradené ideovo-tematickými. Tajovský začal písať hry problémové, v ktorých dramatické udalosti boli len zámienkou na uvoľnenie vnútorných, psychických reakcií postáv, pričom – ako píše Július Pašteka – „tieto reakcie nezáviseli od mechaniky prebiehajúcich dejov, ale od charakterovo-typového usposobenia postáv, determinovaných životným a sociálnym prostredím“.¹⁴

Pod vplyvom nových noetických a estetických podnetov menil Tajovský nielen spôsob zobrazovania reality, keď upúšťal od stereotypizácie a konvencionalizácie, ale aj podoby umeleckej výstavby hier. Na premeny v štruktúre hier odkazuje napr. žánrová ambivalentnosť – príkladom môže byť *Ženský zákon* (1900), hra, ktorá je v dejinách slovenskej dramatiky považovaná za klasickú veselohru. Tajovský ju však v roku 1899 napísal ako činohru, neskôr, v rokoch 1900 a 1901, ju publikoval ako „*obraz z ľudu*“ a v roku 1922 ju premenoval na „*veselohru*“. Tieto žánrové posuny sú pravdepodobne dôsledkom režijno-hereckej interpretácie.¹⁵

14 PAŠTEKA, Július: *Slovenská dramatika v epoche realizmu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 180.

15 Jadro hry tvorí v podstate vážny problém, veseloherná je len vo vedľajších epizódach. Podobné žánrové zmeny možno vidieť u A. P. Čechova, ktorý ovplyvnil Tajovského dramatickú tvorbu. Čechov napísal v roku 1901 hru *Tri sestry* pôvodne ako veselohru a aj pri hre *Višňový sad* (1904) „trval na tom,

Rozmanitosť Tajovského tvorby sa prejavila aj v tematickom posune hier. Zatiaľ čo na prelome storočí ešte nadväzoval na komickú chalupkovskú líniu¹⁶ a poetiku Ferka Urbánka, počas prvého desaťročia 20. storočia prechádza od frašky k vážnejším žánrom a od vtipu k ťaživejším témam. Značný je tiež príklon k novším typom činoherných žánrov, ako boli celovečerné hry (*Nový život, Statky-zmätky*) alebo, naopak, hry v jednom dejstve (*Matka, Medzník, V službe, Hriech*).

Tajovský, v porovnaní so súčasníkmi (Ferko Urbánek, Jozef Hollý), začal v slovenskej dramatiky vystupovať ako solitér – jeho dramatická tvorba z prvého desaťročia 20. storočia niesla v sebe už princípy zhodné s poetikou a technikou európskeho realisticko-naturalistického umenia. Túto premenu zachytil už v roku 1922 Pavol Bujnák v analytickej stati *Dramatické práce J. Gregora-Tajovského*:

„On zanechal doterajší spôsob našich dramatických spisovateľov, opustil romantické rozprávky, opustil hľadanie vonkajšieho dojmu, efektu dramatického, odstúpil od prázdneho divadelného hovorenia, zanechal i ochotníckych ohľadov a chcel vytvoriť skutočné životné dráma, ktoré sa odohráva na javisku len povrchné, ktoré ale vyvierá z duše a otrásie dušu jednajúcich osôb (...) K tomu dramati svojimi zasiahol hlbšie do života, keďže nimi nechce len pobaviť divákov, ale chce i riešiť niektoré otázky spoločenského života.“¹⁷

V roku 1924 P. Bujnák túto charakteristiku Tajovského modernistickej poetiky ešte rozšíril:

„Moderné spoločenské drama prestalo dávno byť len obrazom života, len ‚obrazom‘ z ľudu alebo vyššej spoločnosti. Aby si vydobylo uznania, aké mu patrí, usiluje sa hlbšie zasahovať do života, vynášať na javisko ťažké a trapné otázky, ktoré viac-menej

že napísal komédiu“, ale jej prvý režisér K. S. Stanislavskij nesúhlasil a vo svojom výklade zdôraznil „drámu umierania šľachtických sídiel a nástupu novej spoločenskej elity, vyznávajúcej pragmatizmus a podnikanie“. Cit. podľa LINDOVSKÁ, Nadežda: Anton Čechov: Višňový sad (1934). In: LINDOVSKÁ, Nadežda (ed.): *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám? 100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1920 – 1938* (činohra, opera). Bratislava : Veda, 2015, s. 226.
16 Tento fakt naznačil už BUJNÁK, Pavol: *Dramatické práce J. Gregora-Tajovského*. In: *Prúdy*, roč. 6, 1922, č. 4, s. 244 – 250, č. 5, s. 311 – 320. Zo staršej domácej tradície vychádzala predovšetkým prvá Tajovského publikovaná hra s názvom *Jej budúci* (1898). Situačne aj dialogicky ide o nenáročnú hru, ktorá je druhom komiky podobná chalupkovskej fraške.
17 BUJNÁK, Pavol: *Dramatické práce J. Gregora-Tajovského*. In: *Prúdy*, roč. 6, 1922, č. 4, s. 244.

*povedome hýbu spoločnosťou ľudskou a ktoré často sám spisovateľ chce riešiť činmi svojím dramatickým dielom, alebo ešte častejšie spokojí sa len poukázaním na ťažkú spoločenskú otázku, na nejaký spoločenský životný problém. (...) U nás práve Tajovský akoby si bol prvý upovedomil túto podstatu moderného dramatu.*¹⁸

Vo všeobecnosti možno presun v Tajovského autorskom zacielení opísať ako odklon od veseloherného žánru a sústredenie sa na sociálne, morálne a etické problémy, ktoré zasahovali do života vtedajšej slovenskej dediny (napr. nútený vydaj, materializmus, finančné podvody, hazard). Boli to témy, ktoré boli vo vtedajšom slovenskom verejnom diskurze obchádzané a tabuizované, ich prienik do literatúry bol v tomto zmysle novátorský. Tajovský začal prostredníctvom svojich hier nekompromisne kritizovať sociálnu a duchovnú zaostalosť slovenskej dediny a odhaľovať príčiny aj následky rodinných a manželských kríz. Do centra záujmu postavil dedinskú ženu, ktorá musí čeliť spoločenskej a mravnej diskriminácii v rámci rodinného prostredia i širšej komunity.

Začiatok Tajovského autorského smerovania k poetike modernistickej drámy možno situovať približne do roku 1900, do obdobia publikovania hry *Ženský zákon*, kde síce ešte zostal pri starom šablónovitom „obraz z ľudu“, avšak už názvom naznačoval isté ideové prehĺbenie (ženský rozum/zákon riadi osudy mladých ľudí). Ďalším rozvinutím modernistickej orientácie bola hra *Nový život*, v ktorej už jasne reagoval na požiadavky väčšej problémovosti a psychologickéhó hĺbky. Bližšie pozorovanie ľudu a jeho života ho viedlo ku koncentrovanejšiemu pohľadu a k formulovaniu nového dramatického problému, čo využil pri nasledujúcich hrách *Matka*, *V službe*, *Hriech*, *Tma* a *Statky-zmätky*. Keďže Tajovský uviedol do slovenského prostredia žáner analytickej drámy, predmetom nasledujúceho interpretačného čítania budú jeho dve modernistické hry patriace do tejto kategórie, časom svojho vzniku rámcujúce jedno desaťročie – *Nový život* z roku 1901 a *Hriech* z roku 1911.

18 BUJNÁK, Pavol: Problém v dramate Tajovského. In: *Prúdy*, roč. 8, 1924, č. 8, s. 491.

Nový život

Trojdejtstvovú drámu *Nový život* začal Tajovský písať v roku 1900, krátko po dokončení *Ženského zákona*, keď bol druhý rok v Prahe. Dopísal ju v roku 1901. Je to kompozične rozsiahlejšia práca, ktorá bola pri publikovaní v časopise *Hlas* rozdelená na šesť častí.¹⁹ Tajovského zámerom bolo napísať hru zo života slovenského ľudu, ale koncipovanú podľa zahraničných vzorov a určenú na inscenovanie profesionálnym divadlom.²⁰ Hra zaznamenala len malý ohlas²¹ a dlho bola (neprávom) považovaná za Tajovského najslabšiu hru – napr. teatroológ Pavol Palkovič o nej písal ako o „najslabšom ohnivku“ v línii jeho dramatickej tvorby.²² Smerovanie k prehodnoteniu bolo postupné, napr. J. Pašteka sa k nej vracal opakovane: podľa neho „Tajovský vytvoril *Novým životom* najzávažnejšiu, najotrasnejšiu ľudovú drámu v slovenskej literatúre“,²³ ktorú možno chápať ako istý „ideovo-žánrový pendant Tolstého *Vlády tmy*“.²⁴

19 TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: *Nový život*. In: *Hlas*, roč. 3, 1901, s. 17 – 31, 89 – 95, 121 – 126, 183 – 190, 217 – 221, 279 – 286.

20 K dobovej analýze dramatických prác J. G. Tajovského BUJNÁK, Pavol: *Dramatické práce J. Gregora-Tajovského*. In: *Prúdy*, roč. 6, 1922, č. 4, s. 244 – 250, č. 5, s. 311 – 320; BUJNÁK, Pavol: *Problém v dramate Tajovského*. In: *Prúdy*, roč. 8, 1924, č. 8, s. 491 – 495. Na scénach slovenských profesionálnych divadiel sa *Nový život* objavil niekoľkokrát: v rokoch 1932 (SND, réžia Janko Borodáč), 1956 (Divadlo Jozefa Gregora Tajovského, réžia Martin Hollý) či 1970 (Divadlo Jonáša Záborského, réžia Dušan Karas). V roku 1978 režisér Miloš Pietor ako prvý prišiel s novým a svojráznym spracovaním hry v činohre SND. Prostredníctvom neidealizovaného, až groteskného pohľadu na negatívne stránky slovenskej minulosti posunul „didaktizujúcu drámu až k žánru grotesky“, na čo neskôr upozornil Pavol Palkovič.

K inscenáciám Tajovského hier na profesionálnom javisku viac PALKOVIČ, Pavol: *Dialógy s Tajovským*. Bratislava : Tatran, 1982. Po roku 1989 sa *Nový život* znova inscenoval opakovane: v roku 1992 v Divadle Jonáša Záborského, réžia Ján Sládeček; v rovnakom roku tiež v Divadle Jozefa Gregora Tajovského, réžia Matúš Olha; v roku 2004 v Slovenskom komornom divadle v Martine, réžia Dodo Gombár.

21 TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: *Veľké chvíle môjho života*. In: TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: *Dielo VI*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958, s. 730 – 731.

22 PALKOVIČ, Pavol: *J. G. Tajovský, realistický dramatik predprevratovej slovenskej dediny*. Martin : Osveta, 1972, s. 120.

23 PAŠTEKA, Július: *Slovenská dramatika v epoche realizmu*, c. d., s. 192.

24 Divadelnú hru *Vláda tmy* napísal L. N. Tolstoj v roku 1886. Jej tlačená verzia mala veľký ohlas, ale hra bola inscenovaná až o deväť rokov neskôr, pretože podliehala zákazu ruskej cenzúry. Svetová premiéra hry sa uskutočnila v roku 1888 vo Francúzsku v Théâtre Antoine v Paríži. Do češtiny ju v roku 1887 preložil Vilém Mrštík. Hra má väzbu aj na českú dramatickú tvorbu a zohrala dôležitú úlohu v boji o presadenie realistických diel na českých javiskách. Krátko po preklade hry vznikli aj diela českej dramatickej Gabriely Preissovej – *Gazdina roba* (1889) a *Její pastorkyňa* (1890). Česká premiéra hry sa však uskutočnila až v roku 1899 v pražskom Švandovom divadle na Smíchove. J. G. Tajovský v *Novom živote* pracuje s podobnými motívmi ako L. N. Tolstoj (úpadok morálky na dedine, sociálne konflikty, smrť dieťaťa, nútený vydaj, resp. svadba z rozumu oproti svadbe z lásky). Vinníci nie sú odsúdení svetským spôsobom (väzenie, poprava, odsúdenie spoločnosti), ale sú nútení čeliť svojmu svedomiu. Téma sociálnych stretov a úpadku morálky na vidieku bola aktuálna aj na Slovensku, ale na slovenské publi-

Nový život je hra vsadená do prostredia slovenskej dediny, jej protagonistami sú sedliacke postavy. Voľbou tém i spôsobom spracovania pôsobí ako dokumentárna reprodukcia reálneho životného príbehu v reálnom prostredí, no viac než o prepis či napodobenie skutočnosti ide, v línii naturalistickej školy,²⁵ o žánr tzv. ľudského dokumentu, ako ho definoval nemecký dramatik Hermann Sudermann v prednáške *Literárne zmeny v Nemecku* z roku 1896.²⁶

Prvky, ktoré ju približujú k modernizmu, možno sledovať na viacerých úrovniach. Za prvý signál prieniku modernistických tendencií do dramatického textu možno označiť názov hry. Pomenovanie *Nový život* je spojené s vyvrcholením dramatického deja a spája sa s momentom duchovnej katarzie po prežitých tragédiách. V tomto zmysle je to symbolicko-expresionistický názov, ktorý symbolizuje nielen skoncovanie s minulosťou a nový začiatok, ale je aj výrazom existenciálneho prevratu v živote hlavných protagonistov.²⁷

Dej hry sa odohráva v priebehu jedného roka, v rámci troch časových zastavení. Z hľadiska štruktúry dramatických postáv v nej dominujú tri kontexty²⁸ – kontext matky (Zuza Jahodová, ktorá je zaslepená vidinou zlepšenia si spoločenského postavenia), dcéry (Anička Jahodová, poslušne plniaca vôľu matky) a otca (richtár Matúš Jahoda, ktorý mravne zlyhal, keď spreneveril cudzie peniaze a svoje previnenie sa usiluje odčiniť). Dve ďalšie mužské postavy – Martin Chvojka (Aničkin milý, ktorý ju stále miluje aj napriek jej vydaju za iného) a Pišta Bunčák

kum, ktoré bolo zvyknuté na veselohry či hry s vlasteneckou tematikou, pôsobil Tajovského *Nový život* odporivým dojmom. Bližšie PAŠTEKA, Július: *Slovenská dramatika v epoche realizmu*, c. d., s. 192.

25 Na konci 19. storočia sa slovenská literatúra pokúšala napojiť na tvorivé impulzy zo západoeurópskeho kultúrneho prostredia. Ako veľmi prínosný sa ukázal aj dovtedy obchádzaný nemecký kanál. V tom čase v Nemecku stáli na čele naturalistického hnutia Gerhart Hauptmann (naturalistické sú najmä jeho hry *Vor Sonnenaufgang/Pred východom slnka* z roku 1889 a *Fuhrmann Henschel/Povozník Henschel* z roku 1899) a Hermann Sudermann (*Die Ehre/Česť*, 1889; *Sodoms Ende/Koniec Sodomy*, 1891; *Heimat/Domov*, 1893).

26 H. Sudermann predniesol svoj prejav v roku 1896 na literárnom kongrese v Drážďanoch. Vo svojej reči sa zamerl najmä na premeny súvekej nemeckej literatúry a drámy. Slovenský preklad prednášky vyšiel v rovnakom roku. SUDERMANN, Hermann: *Literárne zmeny v Nemecku*. (preložil VI.) In: *Slovenské pohľady*, roč. 16, 1896, č. 1, s. 55 – 60.

27 Symbolickú rovinu názvu sa Tajovský usiloval uplatniť napr. aj v roku 1912, keď sa rozhodol premenovať jednoaktovku *Medzník* z roku 1907, so zápletkou o preložení medzníka na susedovom poli. Novým názvom *Tma* chcel dosiahnuť väčší významový presah, aby sa tak viac zvýraznila morálno-duchovná katarzia vinníka a jeho „púť z tmy do svetla“.

28 Podľa J. Veltruského v dráme, kde je niekoľkonásobný kontext, existuje aj niekoľko subjektov. Cit. podľa VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*, c. d., s. 76 – 84.

(bezcharakterný Aničkin nápadník a neskôr manžel, ktorý pre peniaze zabije svojho svokra), stoja kontextovo na okraji.

Text z roku 1901 však Tajovský v roku 1922 podstatne prepracoval. Najväčšími zmenami prešlo druhé dejstvo, kde odstránil polohy, v ktorých sa prejavovala prílišná prepiatosť postáv (zmiernenie výstrednej tragickosti v rozhovore Aničky a Martina v šiestom výstupe druhého dejstva), obmedzil spomaľujúco pôsobiace odbočenia a epizujúce prvky (skrátene prehovorov jednotlivých postáv pre plynulosť deja). Na úrovni zjasnenia motivácie konania postáv konkretizoval vinu Matúša Jahodu, čím hlbšie prenikol do jeho svedomia. Najväčšou zmenou však prešiel posledný výstup tretieho dejstva. V pôvodnej verzii do rozhovoru mladých zasiahnu obe matky a Anička reaguje na Martinov odchod slovom aj gestom. Výstup zahŕňal aj dlhé Martinove vyznanie či materské požehnanie vzťahu, vďaka čomu záver hry pôsobil skôr ako slávnostný akt a nie ako vnútorná dráma, ku ktorej Tajovský imanentne smeroval. V upravenej verzii zatlačil všetko konvenčné do úzadia, úplne rezignoval na slovný prejav a nahradil ho symbolickými gestami, čím zvýznamnil vzťah verbálnej a neverbálnej komunikácie (v pôvodnom texte Martin s radosťou objíma Aničku, v upravenej verzii si Anička zakryje tvár, vzlyká a Martinovi podá ruku). Tieto zmeny podčiarkli modernistický charakter výpovede, no zároveň boli ústupkom aj vo vzťahu k divákovi, pretože skrátili pôvodne predimenzované a pátosom zaťažené prehovory.

Tajovský založil *Nový život* na pomerne brutálnych a tragických životných faktoch, ktoré sa v dovtedajších slovenských hrách nevyskytovali: vražda a umieranie dieťaťa (takmer počas celého tretieho dejstva) priamo na javisku. Práve v bezprostrednom zobrazení smrti vidieť inšpiráciu naturalistickou školou, ktorá sa pokúšala o systematické a o čo najobjektívnejšie zachytenie skutočnosti (smrť nevynímajúc). Ponurú náladu hry podtrháva aj pochmúrna, zlovestná a bezútešná atmosféra, do ktorej je zasadená.

Každé dejstvo *Nového života* pojednáva o inom probléme a jednotlivé časti zodpovedajú odlišným obdobiam v živote hlavnej protagonistky: prvé dejstvo zobrazuje dievčenské utrpenie Aničky, keď ju matka prinúti vydať sa za nenávideného žandára; druhé dejstvo je obrazom utrpenia ženy, ktorá je nútená zotrvať v nešťastnom manželstve s násilným a jej odporným človekom, a tretie dejstvo je ukázkou utrpenia matky, ktorá prichádza o dieťa.

V rámci horizontálnej tematicko-dejovej výstavby hry Tajovského už nezaujímá príbeh končiaci „pri oltári“, ale to, čo nasleduje po svadbe. Vo vertikálnej časti výstavby tvorí Aničkin príbeh len jednu z viacerých možných tematických vrstiev. Vytvára dejový podklad celej hry, na ktorý sa viažu ďalšie dva: „Pištov príbeh gradujúci ústrednú akciu do tragickej krivky“²⁹ a príbeh richtára Jahodu pôsobiaci ako kontrastná paralela. Zatiaľ čo u Pištu prechádza príbeh postupne jednotlivými polohami bezcitnosti a neľudskosti, vyvrcholiac totálnou deštrukciou, u richtára dochádza k vnútornému zlomu a mravnej katarzii, ktorá sa navonok prejavuje jeho úsilím odčiniť zločiny, a to aj za cenu straty vlastného majetku.

V dramatickom dialógu je situácia zložitejšia. Dráma, na rozdiel od epiky, vládne len jazykovými prostriedkami, to znamená, že neobsahuje mimojazykovú situáciu. Dramatický dialóg je však tiež spojený s určitou situáciou.³⁰ Tajovský preto využíva najmä opisný a ilustratívny dialóg a viaceré motívy musí pred rozohratím príbehu najskôr podrobne uviesť. Napriek tomu je záver hry (najmä po prepracovaní z roku 1922) už otvorený, plný symbolov a inotajov, čím ostáva nedopovedaný.

Hra *Nový život* je sociálnou a aj naturalistickou drámou, ktorá si zachováva výrazný epický charakter vychádzajúci zo spôsobu zobrazenia udalostí. Výchoiskom pre dramatickosť hry sú najmä medziľudské vzťahy, ktoré sa však prejavajú až v jej závere. Dejové napätie je stupňované spôsobom, že vo chvíli, keď intenzita deja dosahuje vrchol, intenzita akcie, dialógu viditeľne poklesne. Spád teda nie je dramatickému deju daný žiadnou inou zložkou, ale vyplýva z jeho vlastnej podstaty.³¹ Pozíciu hry v kontexte dobových slovenských dramatických textov určuje nový spôsob podania, čo možno vidieť najmä v expozícii, na budovaní dramatického konfliktu a pri charakterizácii postáv. Do popredia vystupuje hlavne psychologická hĺbka jednotlivých charakterov, zvyrazňujúca inovačný ráz hry. Tajovský otvára tému „zločinu a pokánia“ a prináša na javisko nový typ mužskej i ženskej postavy, ktorá už nemá potrebu zakrývať, čo je verejne známe. Zobrazuje viaceré dobové problémy slovenskej spoločnosti – stupňujúcu sa priepasť medzi

29 PAŠTEKA, Július: *Slovenská dramatika v epoche realizmu*, c. d., s. 194.

30 MUKAŘOVSKÝ, Jan: Dialog a monolog. In: *Listy filologické. Folia philologica*. roč. 67, 1940, č. 3 – 4, s. 139 – 160; MUKAŘOVSKÝ, Jan: Dvě studie o dialogu. In: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. Praha : Svoboda, 1948, s. 129 – 156; VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*, c. d., s. 16 – 23.

31 VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*, c. d., s. 85 – 97.

spoločenskými triedami, mamonárstvo, klamstvo, bezcitnosť, defektné rodinné vzťahy, mravnú zvrhlosť a násilie. Odhaľuje skutočné pomery mnohých sedliackych rodín, skryté za dverami domov a pretrpené mlčaním. Poukazuje na túžbu vyrovnáť sa „panskému“ svetu, v ktorej vidí pravý dôvod rodinných problémov tam, kde na to neboli prirodzené podmienky.

Hra *Nový život* v konečnom dôsledku vyznieva ako usvedčujúci morálno-sociálny doklad o spoločenských pomeroch súvekej slovenskej dediny. Napriek očividnej inšpirácii naturalistickou školou sú v nej citelné „dozvuky“ dramatiky 19. storočia a zjavná je aj realistická podoba (zobrazenie spoločenských problémov, zameranie na sociálnu situáciu ľudu a vnútorný život postáv, prepojenie deja s reálnym životom, neprikrášlený obraz manželského súžitia). J. Pašteka v súvislosti s touto hrou píše iba o reprodukcii reality – podľa neho Tajovský sa pri jej koncipovaní obmedzil len na reprodukovajúce prostriedky, ktoré stvárnili skutočné udalosti, ľudí a prostredie, pričom dôraz nekládol na to, aby sa „reprodukovali len skutočné fakty; ale aby sa reprodukovali tak, ako sa vyskytujú v skutočnosti“.³² Prežívanie vnútorného zápasu hlavnej ženskej postavy a záverečná katarzia však poukazujú na to, že Tajovský nesmeroval iba k reprodukcii, ale k preneseniu významu na symbolicko-expressívnu úroveň.

Hriech

Jednoaktovú hru *Hriech* s podtitulom „*tri scény*“ napísal Tajovský počas pôsobenia v Prešove, kde v rokoch 1910 – 1912 pracoval ako bankový úradník. Text hry publikoval v roku 1911 v časopise *Slovenské pohľady*.³³

Tému čerpal zo svojho bezprostredného okolia: v hre zachytáva jeden z príbehov vystáhovalcov z východného Slovenska. Masové vystáhovalectvo z Uhorska bolo výrazným sociálnym fenoménom už od konca 19. storočia a postihlo takmer celé územie dnešného Slovenska. Tajovský však na tento problém nazerá z iného uhla: nezameriava sa na ekonomické príčiny či samotný priebeh odchádzania za prácou, ale na vplyv daného javu na medziludské vzťahy. Všíma si, ako vyčlenenie z rodinných sociálnych väzieb vplýva na správanie a konanie jednotlivcov doma

32 PAŠTEKA, Július: *Slovenská dramatika v epoche realizmu*, c. d., s. 180.

33 TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: *Hriech*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 31, 1911, č. 9, s. 559 – 572.

i v cudzine, ako sú narušené ich etické zásady a morálne postoje. V tomto zmysle Tajovský odkrýva devastačný vplyv pracovnej migrácie na manželský život, čo spája s témou uvoľnenia mravov a sexuálnej neviazanosti. Problém vystažovalectva tak tvorí len pozadie jeho hry a v podstate iba otvára priestor pre ústredný dramatický konflikt, ktorým je manželská nevera v dôsledku partnerského odlúčenia motivovaného ekonomickými dôvodmi. Tento konflikt je pomenovaný etickou kategóriou hriechu a sémanticky je vysunutý do popredia už umiestnením do názvu hry. Súdobí autori sa tejto téme vyhýbali, pretože ju nepovažovali za vhodnú na literárne ani divadelné spracovanie. Juliana Beňová sa domnieva, že dôvodom napísania hry mohol byť fakt, že „práve otázka manželskej vernosti a sexuálnej uvoľnenosti trápila v tom čase autora aj v osobnom živote“.³⁴ Búrliivý priebeh manželstva Jozefa Gregora Tajovského a Hany Gregorovej je všeobecne známy a dokonca aj sám autor v korešpondencii s manželkou spomenul, že práve žiarlivosť bola popudom k napísaniu tejto hry: „*Lebo dosiaľ, priznám sa Ti, žiarlivosť mi odberala všetku energiu a Hriech som tiež len z toho citu písal.*“³⁵ Či tomu tak naozaj bolo a *Hriech* sa stal výrazom autorovho úsilia vyrovnáť sa s vlastnou manželskou krízou, to už nemožno objektívne posúdiť. J. Pašteka však podotýka, že Tajovskému sa podarilo svoju žiarlivosť hlboko skryť do fabuly a postáv, takže v prvom momente v hre nikto nehľadal osobnú inšpiráciu.³⁶

Pre žáner jednoaktovky sa Tajovský rozhodol pravdepodobne pod vplyvom ruského dramatika A. P. Čechova.³⁷ Jednodejstvá hra³⁸ bol síce žáner rozvíjaný už od začiatku 19. storočia, ale k jeho rozvoju došlo najmä na jeho konci – u takých tvorcov, ako boli M. Maeterlinck, O. Wilde či A. Strindberg. I keď Tajovský už vo svojich začiatkoch preferoval krátke dramatické útvary (jedenodejstvá fraška *Jej budúci*, 1897; hra v jednom dejstve *Sluby*, 1898), príklonom k modernisticky koncipovaným jednoaktovkám sa neusiloval nadviazať na vlastné začiatky, ale tvo-

34 BEŇOVÁ, Juliana: Jozef Gregor Tajovský. In: ŠTEFKO, Vladimír (ed.): *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 100 – 101.

35 PRÁŠILOVÁ-GREGOROVÁ, Dagmar: *Listy. Príbeh manželstva Jozefa Gregora Tajovského a Hany Gregorovej*. Bratislava : Archa, 1996, s. 89.

36 PAŠTEKA, Július: *Slovenská dramatika v epoche realizmu*, c. d., s. 212.

37 V roku 1903 Tajovský preložil Čechovovu hru *Medveď*.

38 „Jedenodejstvá hra sústreďuje svoj dramatický materiál na jedinú krízu alebo na jedinú výraznú epizódu, v čom má blízko k novele, ale čo ju odlišuje od románu. Jej rytmus je veľmi rýchly, pretože dramatik pracuje iba s alúziami na situáciu a pri vykresľovaní prostredia iba s úspornými realistickými detailmi.“ Cit. podľa Jednoaktovka, jednodejstvá hra. In: PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 220.

riť v súvislosti s novými žánrovými preferenciami európskej moderny. Ako prvú z tohto radu napísal v roku 1906 jednoaktovú hru *Matka*.³⁹

Jednoaktovka *Hriech* je tematicky aj ideovo komplikovanejším textom ako trojdejstvový *Nový život* a často býva považovaná za vrchol Tajovského dramatickej tvorby. Hra pozostáva z troch scén, jej dej je časovo pomerne krátky (odohráva sa v priebehu niekoľkých hodín „od večera do noci“) a vystupujú v nej štyri postavy. Charakterizuje ju hlboký psychologický ponor do vnútra postáv, kde sa odohráva základný dramatický konflikt. Znepokojivým dramatickým motívom je previnenie sa proti manželskému sľubu vernosti. J. Pašteka v tejto súvislosti poukazuje na fakt, že Tajovský „Evin ‚hriech‘ nepodával ako morálny priestupok, lež ako – biologický fakt“. ⁴⁰ Tajovský nemoralizoval, ale Evin prehrešok vysvetlil ako výhradne pudovú a neovládateľnú záležitosť. ⁴¹ Podľa formulácie Marcely Mikulovej je Evin hriech pre Tajovského „vzburou proti autorite dedinských konvencií. Priznáva zložitejšie postavenie ženy v zajatí dedinských konvencií a jej situáciu hodnotí s vysokou mierou empatie.“ ⁴² Každý z protagonistov sa musí so svojím hriechom vyrovnáť sám a po svojom. V tom je vidieť značný posun oproti Tajovského predchádzajúcim hrám (napr. *Statky-zmätky*). Postavy z Tajovského skorších hier sú skúpe na city aj akýkoľvek vnútorný život: autor neumožňuje nahliadnúť do ich duše a nedovoľuje ani spoznať ich myšlienky a vnútorné rozpory. *Hriech* znamená inováciu najmä v oblasti psychologizácie postáv. Podľa Juliany Beňovej nový „duševný svet (...) postáv nie je vôbec jednoduchý a čitateľný, práve naopak, stával sa komplikovaným a zložitým, nepredvídateľným v konaní“. ⁴³ Nový typ Tajovského postavy je „moderným človekom“, takým, ktorý sa už vymaňuje z obmedzeného priestoru dediny, od-

39 Viac o jednoaktovkách J. G. Tajovského PALKOVIČ, Pavol: *Jozef Gregor Tajovský, realistický dramatik slovenskej predprevratovej dediny*, c. d., s. 197 – 225.

40 PAŠTEKA, Július: *Slovenská dramatika v epoche realizmu*, c. d., s. 210.

41 Štefan Krčméry poukazoval pri jej hodnotení na surovú, až naturalistickú realitu, keď „človek je zver. Nemôže za svoje pudy. Jeho telo je len telo. Horúce, náruživé, boľavé, nešťastné, hriešne.“ Cit. podľa KRČMÉRY, Štefan: *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry*. Turčiansky sv. Martin : Matica slovenská, 1943, s. 104. Ako v súvislosti s naturalizmom píše D. Kročanová-Roberts, naturalizmus zdôrazňuje „biologický faktor, prostredie a dobu, pričom ľudskú spoločnosť vníma prostredníctvom princípov platných v prírode“. Cit. podľa ROBERTS, Dagmar: *Próza rokov 1918 – 1935*. In: ČÚZY, Ladislav (ed.): *Panoráma slovenskej literatúry II*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2005, s. 103.

42 MIKULOVÁ, Marcela: *Dramatická tvorba obdobia rozkladu realizmu*. In: ČÚZY, Ladislav (ed.): *Panoráma slovenskej literatúry II*, c. d., s. 49.

43 BEŇOVÁ, Juliana: *Jozef Gregor Tajovský*, c. d., s. 104.

chádza do sveta, vplyvom nových skúseností sa mení jeho myslenie a tieto zmeny vplývajú aj na jeho duševný život.

Zaujímavosť hry však v konečnom dôsledku nespočíva v probléme nevery, ani vo fenoméne vysťahovalectva či jeho dôsledkoch, ale v tom, že Tajovský sa rozhodol tému prehrešenia sa proti morálnym pravidlám podať v inom nasvietení. Hlavné postavy nesú na pleciah rovnaký „kríž“. Hoci vina – v podobe nevery – je na prvý pohľad spojená len so ženskou postavou, rovnako sa previnil aj mužský protagonista. Zhrešili obaja, no kým u Evy je jej hriech viditeľný, v podobe ne-manželského dieťaťa, u Ondreja ostáva akoby len v metafyzickej rovine, ako neodhalená, nepriznaná, a teda vzdialená a nehmotná spomienka na vlastný morálny poklesok v Amerike.

Tajovského poučenie technikou modernej drámy možno pri tejto jednoaktovke spájať s momentom prenesenia zlomového momentu na viacero postáv, v tomto konkrétnom prípade na dve postavy. Účinok zlomovej situácie ukazuje Tajovský na Eve aj na jej zákonnom mužovi Ondrejovi. Počas celej hry môžeme sledovať, ako Eva zúfalo hľadá vykúpenie, ktoré by jej pomohlo prežiť hanbu a vyrovnáť sa s vlastným svedomím. Evina duševná dráma vystupuje z jej monológov, ktoré sú autorsky precízne prepracované – Tajovský tu hlboko preniká do ženského vnútra. Z jeho optiky je Evin poklesok hodný menšieho odsúdenia než poklesok jej muža. Na konci hry prináša Eve odpustenie v podobe mužovho zľutovania sa nad ženou a dieťaťom. Naopak, jej muža Ondreja Kvaška odsudzuje k nekonečnému trápeniu sa nad vlastnou vinou a k výčitkám svedomia. Tajovskému v konečnom dôsledku nešlo ani tak o moralizátorský tón a odsúdenie manželskej nevery, ale o kritiku pokrytectva. To pre neho znamenalo väčší hriech ako nevera sama.

Pri takomto nahliadaní na ústredný problém hry bola Tajovského autorská pozícia nekonvenčná a pokroková. Jeho úsilie zobrazit spoločensky tabuizovanú problematiku ale narazilo na konzervatívne slovenské prostredie. V roku 1912 Tajovský písal Františkovi Frýdeckému: *„rád by som sa dostať na niektoré pražské javisko, lebo mám 3 – 4 aktovky, ktoré sa na Slovensku ešte nehrali, lebo že sú ‚moderné‘, pikantné, nemravné, atď.“*⁴⁴

44 BEJBLÍK, Alois: Nad pozústalostí J. G. Tajovského. In: *Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 891.

V dobových ohlasoch bola táto jednodejstvová hra s témou intímnych vzťahov a manželskej krízy stručne oceňovaná pre svoj etický rozmer,⁴⁵ ale k divákovi (slovenským ani zahraničným) sa v danom čase nedostala.⁴⁶ Ako napísal divadelný vedec Karol Mišovic, „dnešní literárni a divadelní vedci považujú hry *Statky-zmätky*, *Ženský zákon*, *Nový život* a jednoaktovky *Matka*, *Hriech*, *V službe*, *Tma* za vrchol dramatikovej tvorby, no jeho súčasníci tieto texty hodnotili veľmi skepticky. (...) Na docenenie svojej dramatickej spisby musel Tajovský čakať.“⁴⁷ Príležitosťou na uvedenie jednodejstvovej hry *Hriech* sa stalo až otvorenie činohry Slovenského národného divadla v Bratislave v roku 1920, keď bola spolu s hrou *V službe* predlohou prvého slovenského predstavenia prvej slovenskej profesionálnej scény.⁴⁸

Analytická dráma

Obe analyzované Tajovského hry predstavujú v slovenskej dramatike nový typ tzv. analytickej drámy, ktorú tematicky aj kompozične určila poetika neskorších drám H. Ibsena.⁴⁹ U Tajovského v nej ešte pretrvávajú prvky realistickej zobrazovacej metódy, ale tá sa témou, motívmi, výrazovými prostriedkami a charaktermi postáv výrazne posúva k modernej dramatike (realisticko-naturalistické a realisticko-symbolistické tendencie). Všeobecná charakteristika analytickej drámy je, že je to dramatický útvar, ktorý vniká pod povrch vecí, ukazuje javy a skutočnosti, ktoré často vzbudzujú úzkosť alebo odpor, zameriava sa na postupné odkrýva-

45 Napr. český publicista a spisovateľ Josef Svítal (1870 – 1958), ktorý sa dlhodobo zaujímal o slovenskú kultúru, charakterizoval v roku 1914 Tajovského dramatickú tvorbu nasledovne: „Ve Sl. Pohladech vyšly jeho cenné dramatické práce Hriech, Tma a j.; jimi řeší autor nejožehavější themata poctivě a s hloubkou ethickou.“ Cit. podľa SVÍTAL, Josef: Slovenská zpráva. In: *Zvon, týdeník belletristický a literární*, roč. 14, 1914, č. 6, s. 82.

46 V Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine sú uložené dva preklady hry *Hriech* do cudzích jazykov. Z roku 1923 pochádza preklad Daniela Rapanta *Hriech – Le Pêché* do francúzštiny (strojopisná kópia v rozsahu 24 strán, osobný fond Emil Boleslav Lukáč, signatúra 126 AS 20). Nedaťovaný a bez uvedenia mena prekladateľa je preklad do ruštiny (42 strán, osobný fond Jozef Gregor Tajovský, signatúra 43 AAA 26).

47 MIŠOVIC, Karol: Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon* (1929, 1934). In: LINDOVSKÁ, Nadežda (ed.): *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám?*, c. d., s. 250.

48 Obe jednoaktovky našťudoval český režisér Vilém Táborský, premiéra bola 21. mája 1920. K. Mišovic vidí význam ich uvedenia najmä v tom, že z javiska profesionálneho divadla zaznela prvýkrát slovenčina. Tamže, s. 251.

49 K poetike Ibsenových hier STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.): *Ipsa ipsa Ibsen. Sborník ibsenovských studií*. Soběslav : Elg, 2006.

nie tajomstva – postavy sa pýtajú na neznáme fakty, skutočný problém sa odhaľuje iba postupne, prekvapujúce informácie majú schopnosť podstatne ovplyvniť situáciu a pod.⁵⁰ K analytickému tvaru smeruje najmä *Hriech* – napríklad aj prostredníctvom koncentrácie deja len do niekoľkých hodín, keď sa všetko odohralo v minulosti, ktorá je ale aktuálne (teraz) sprítomňovaná.⁵¹

V rovine kompozície a pri tvorbe charakterov Tajovský odstraňuje stereotypné deje a figúry, a zobrazuje príbehy a postavy z reálneho života. Ak pre oblasť jeho prózy platilo, že jeho „tematická i výrazová brutalita bola hodenou rukavicou pokryteckému národovectvu, ktoré sa hlásilo len k tej ‚krajšej‘, fotogenickejšej polovici národa a pre ktoré jeho pokrievaná, zdevastovaná tvár akoby neexistovala“, vďaka čomu „i viacerí kritici (Bujnák, Vajanský, Škultéty) hodnotili Tajovského ako ‚očierňovateľa‘ a ‚nactiutŕhača‘ slovenského ľudu, čo svedčilo o mylnom (resp. skresľujúcom) čítaní jeho prác“,⁵² morálnu devastáciu slovenského dedinského človeka Tajovský stvárňoval aj vo svojich divadelných hrách. Rovnako v nich konfrontoval svojich hrdinov s konvenciami rurálneho patriarchálneho prostredia a stvárňoval napätie medzi individuálnymi túžbami i zlyhaniami a morálnym súdom dedinského kolektívu. Navyše, stvárňoval témy intímne až tabuizované: vášeň, zlo, zakázaná, znemožnená a pudová láska, finančné podvody, násilie, agresivita, potláčanie sexuality, nevera, smrť.

Obidve hry sú postavené na krízovej situácii, tragickom príbehu ženských postáv, ktoré sa boria so svojim údelom. Ich inovatívnosť spočíva v najmä v zvolenej téme tragického ženského osudu, ktorú neskôr rozvinul celý okruh viacerých významných slovenských hier z medzivojnového obdobia (VHV: *Záveje*, 1922; *Milica Nikoličová*, 1922; *Zem*, 1931; Martin Rázus: *Hana*, 1920; Ivan Stodola: *Bačova žena*, 1928; Július Barč-Ivan: *Matka*, 1943). V tomto zmysle Tajovský vytvára tradíciu tragických hier s ústrednou ženskou postavou.

V oblasti výrazových prostriedkov, štýlu a lexiky Tajovský upúšťa od neprirodzeného a umelého jazyka. Pod vplyvom ibsenovskej drámy smeruje k mo-

50 K analytickej dráme CEJPEK, Václav: Co zbylo z Ibsena? In: STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.): *Ipsa ipsa Ibsen. Sborník ibsenovských studií*, c. d., s. 170 – 183.

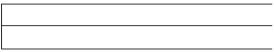
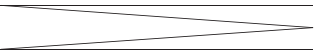
51 K problematike analytickej drámy tiež DROZD, David: *Kapitoly z teorie dramatu*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2013, s. 49.

52 MIKULOVÁ, Marcela: *Tajovského obrodenecká moderna*, c. d., s. 69.

dernistickým experimentom. Pri charakterizácii postáv využíva psychoanalýzu (napr. v odkaze na freudovský biologizmus, v zmysle biologického základu sexuálnej potreby, a tiež na kultúrne obmedzenia ľudskej živočíšnosti, keď sú ľudia nútení zriecť sa svojich prirodzených pudov za účelom dobývania životných statkov),⁵³ jednak ako poetologický nástroj nevyhnutný pre hlbší ponor do vnútra postáv a jednak ako interpretačnú metódu. Pracuje tiež so spoločenskou a prírodnou determinovanosťou človeka, ktorú aplikuje na postavy. Podoba jeho hrdinu je síce víziou moderného, no dezorientovaného človeka, strateného v nových životných situáciách. K modernizačným postupom patrí aj prehĺbenie psychologickéj roviny postáv, zhutnenie zápletky, vyostrenie dramatického konfliktu a otváranie tabuizovaných tém.

53 FREUD, Sigmund: *Nespokojenosť v kultúre*. Praha : Hynek, 1998.



ČLOV  K,
DAV A  ESTO

**NEKROFILNÉ
A VITALISTICKÉ
ASPEKTY POETIKY
DAVISTOV VO VZŤAHU
K OBRAZU SOCIÁLNEJ
REALITY**

Michal Habaj

Od mravnej interpretácie skutočnosti k obrazu mesta ako sociálneho faktu

Dvadsať rokov 20. storočia predstavujú obdobie modernizácie Slovenska prejavujúce sa aj procesmi urbanizácie. Civilizačný rozmach v tomto zmysle postupne menil podobu a charakter krajiny. Kultúrne a sociologické premeny mali vplyv na vznik nových kultúrnych, sociálnych a mravných obrazov sveta. Moderný životný štýl formujúci sa spolu s moderným mestským priestorom nachádza v rámci Slovenska svoj výraz predovšetkým v Bratislave.¹ Procesy sekularizácie začínali vo výraznejšej miere ovplyvňovať podobu a charakter spoločnosti, nová spoločenská situácia prinášala so sebou nové kultúrne a ekonomické vzťahy. Urbanizácia a modernizácia Bratislavy, dynamický rozmach a rozvoj, akcelerácia životného rytmu v spojení so silnou vlnou prisťahovalectva z vidieka, masovým nárastom počtu obyvateľstva i ďalšou diferenciáciou jeho etnického zloženia, fragmentarizáciou spoločnosti, prehĺbovaním sociálnych rozdielov, ťažkou sociálnou situáciou nižších spoločenských vrstiev atď. vytvárali nejednoznačný a komplikovaný obraz rodiaceho sa moderného mesta ako nového životného priestoru. „Moderná doba vstúpila do Bratislavy prekvapujúco rýchlo“,² pričom premena z „malého priemyselného“ Prešporku na Bratislavu ako „moderné centrum krajiny“³ sa udiala v rámci jednej generácie, ktorá sa ešte z veľkej časti narodila na vidieku. V zhode s tým môžeme sledovať, ako sa obrazy modernizácie dostávajú do rozporu s obrazmi tradície a akým spôsobom sa pri zobrazovaní mesta uchováva, resp. prekonáva antiurbánny mýtus. Dichotómia mesto – dedina dostáva nový výraz tam, kde sa mesto začína stávať novým a postupne i prirodzeným životným priestorom. Konflikt dvoch odlišných kultúrnych a hodnotových systémov je v tomto prípade definovaný primárne mravne. Zároveň však dochádza k štrukturalizovaniu samotného mestského priestoru, ktorý nie je iba jednoliatym a homogénnym modelom sveta, ale taktiež reprezentuje odlišné kultúrne koncepty či skutočnosti. Tento nový konflikt má už povahu primárne sociálnu a emblematicky ho môžeme identifikovať na osi mesto – predmestie.

1 Obrazy kultúrnej a sociálnej reality mesta, tak ako ich v dobovej poézii registrujeme, sa najčastejšie viažu k priestoru, ktorý neodkazuje na konkrétne mesto prostredníctvom explicitne uvedených miestopisných údajov. Zároveň tento priestor v absolútnej väčšine prípadov s veľkou pravdepodobnosťou reprezentuje Bratislavu. V niektorých ojedinelých prípadoch môže ísť tiež o iné slovenské (Vrútky, Martin), príp. i české mestá (Praha, Ostrava).

2 SZALAY, Peter – HABERLANDOVÁ, Katarína – ANDRÁŠIOVÁ, Katarína – BARTOŠOVÁ, Nina: *Moderná Bratislava 1918 – 1939*. Bratislava : Marenčin PT, 2013/2014, s. 17.

3 Tamže, s. 7.

Novú skutočnosť moderného mestského života priniesli do slovenskej poézie v reprezentatívnej podobe *Cválajúce dni* Jána Smreka (1925).⁴ Práve tie sa stali generačným symbolom nového životného pocitu a skúsenosti mestského človeka. S ohľadom na estetické vplyvy nesie v sebe Smrekovo očarenie mestom znaky civilizačnej poézie a vitalizmu. Moderný životný štýl je definovaný cez obrazy spontánne otvoreného a radostne zdieľaného mestského priestoru, v ktorom ľudia vstupujú do vzájomných vzťahov nezatažených tradičnými kultúrnymi väzbami či rodovými predsudkami a stereotypmi. Osobná sloboda sa tu spája s ikonografiou moderného mestského života („*Dnešné ženy / nie sú tak neprístupné – / všade sa s nimi voľne cítíš: / pri tenise i čaji, / lebo i na tramvaji*“).⁵ Oproti askéze „starého sveta“ sa kladie ľudská vzájomnosť a družnosť ako výraz vitalizmu a novej životnej skúsenosti typickej pre veľkomestský priestor („*Podvečer na námestí tichom / veľký je hluk, / ľudia sa smejú / a jedni druhých hrejú / očami, dychom*“).⁶ Možnosť vstupovať do náhodných a anonymných erotických vzťahov či rôznorodých kontaktov vizuálnej a akustickej povahy otvára subjekt neustále novému, premenlivému a dynamickému prežívaniu. Psychika jednotlivca sa nachádza pod vplyvom „rýchleho a neprestajného striedania vonkajších a vnútorných dojmov“.⁷ Extatická vitalita mesta prináša novú skúsenosť rýchlosti, aktivity a hektickosti v kontraste k nemennosti, pasivite a stabilite tradičného dedinského priestoru. Túto skutočnosť reflektuje jedna z najznámejších Smrekových básní s programovo znejúcim názvom *Village and City*. Dedina v tomto zmysle reprezentuje sféru nevinnosti a mravnej čistoty („*Dedina – to je panna*“),⁸ ktoré sú podmienené i celistvosťou, homogénnosťou a nehybnosťou jej fyzického korpusu („*po údolí zložená, / čelo je jak nezvírený povrch jazera*“).⁹ Materiálna stabilita je v súlade so stabilitou

4 Už v závere Smrekovej debutovej zbierky *Odsúdený k večitej žízni* (1922) sa nachádza báseň s názvom *Mesto ma vábi*. Tá predznamenáva nielen radikálny obrat básnikovej poetiky od prvej zbierky k druhú, ale tiež jeho nový pomer k skutočnosti. V skratke v nej už nájdeme základné charakteristiky toho, čo Smrekovi bude mesto ako životný a sociálny priestor reprezentovať v *Cválajúcich dňoch* i v ďalších zbierkach („*Idem v mesto, do šedých štvrtí, / či ma dážd', či víchrica honí, / ráno je, či podvečer zvoní: / vidieť ľudí. // Dobré padne duši i hrudi / náhliacich sa načúvať krokom, / sprevádzať ich spokojným okom, / láskať ľudí*“).

5 SMREK, Ján: *Village and City*. In: *Cválajúce dni*. Bratislava – Praha : Sväz slovenského študentstva – Leopold Mazáč, 1925, s. 14.

6 SMREK, Ján: *December*. In: *Cválajúce dni*, c. d., s. 4.

7 SIMMEL, Georg: *Veľkomesto a duchovný život*. In: *O podstate kultúry*. Bratislava : Kalligram, 2003, s. 34.

8 SMREK, Ján: *Village and City*. In: *Cválajúce dni*, c. d., s. 12.

9 Tamže.

kultúrnou a sociálnou, vyplývajúcou z rešpektovania tradície a nemennosti konštituovaných pravidiel a zvykov. Telesný korpus mesta už nie je stabilný ani homogénny, naopak, je dekomponovaný na fragmenty a chaotické útržky v permanentnom vírení a všadeprítomnej dynamike („*vlny života valia sa vesele / cez mosty, podlúbia, tunele*“; „*v meste to stále vri, / život tam prudko napred chváta*“).¹⁰ Trvanie, kontinuita a túžba po bezpečí spájajúce sa s dedinou sú tu nahradené zmenou, pokrokom a dobrodružstvom nového. Mesto stelesňuje možnosť prekonania samého seba, objavovania a tvorenia nového sveta a nového človeka. Stáva sa metaforou optimistickej, expanzívnej a podnikavej kreativity, ktorej symbolom je napríklad postava architekta alebo inžiniera:

*„Čo chvíľa v našom meste
začnú sa stavať mrakodrapy.
Architekti,
výborní, podnikaví chlapi,
do ruky vezmú kružítko,
tri – štyri trojuholníky
a narysujú palác preveliký
s nespočetnými poschodiami,
s kaviarňou pre pánov a dámy,
kde bude tarok-klub pre politikov,
separé pre básnikov.“¹¹*

V kontexte dobovej slovenskej literatúry Smrek básnicky ojedinele zachytáva a esteticky zvýznamňuje poprevratový rozmach výstavby a reflektuje očarenie urbánou krásou a mestským životným štýlom.

Zároveň však mesto zostáva u Smreka priestorom „hodnotovo ambivalentným“¹² a to tam, kde vitalita a dynamika mesta narážajú na otázku mravnosti. Práve mravný aspekt prítomný vo viacerých básňach *Cválajúcich dní* modifikuje obraz mesta z priestoru naplnenia životných snáh a túžob na priestor nebezpe-

¹⁰ Tamže, s. 13, 14.

¹¹ Tamže, s. 13.

¹² K tomu pozri napr. MÁLEK, Petr: Město. In: VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha : Univerzita Karlova v Praze a TOGGA, 2011.

čerstva, ohrozenia a ľudského úpadku. Riziká, ktoré Smrek v súvislosti s topom mesta tematizuje, vychádzajú zo skúsenosti s novým životným a kultúrnym priestorom a majú povahu priamej konfrontácie či stretu mestského životného štýlu s tradičnými životnými a mravnými vzormi a obrazmi sveta typickými pre slovenskú dedinu. Kontrast modernej a tradičnej spoločnosti v tomto zmysle reprezentatívne zosobňuje motív príchodu dedinského dievčaťa do mesta („Z dediny musela si prísť / do mesta hurtu / práve ku kaviarenskému pultu, / aby tu do očí každému bila / kypiaci tvoja krása“).¹³ Fyzická krása a zdravie, pôvodne sa spájajúce s mravnou čistotou a nevinnosťou, podliehajú v novom životnom priestore rozkladu. Ten zasahuje najskôr mravnú skutočnosť a následne fyzickú stránku jednotlivca („Ktože to prešiel popri mne? / Kde som už videl vlas ten plavý? / Kam podel sa ten oka lesk, / to pružné telo, plné šťavy? / Je ako mŕtva. / Nezná ma. / A sama nemá mena. / Ožije, až sa spustí tma. / Vrak, stroskotanec. / Žena“).¹⁴ Obrazy pokušenia a mravného poklesnutia Smrek tematizuje najčastejšie v súvislosti s motívmi prostitúcie alebo kupliarstva, ktorých príčina je síce prevažne sociálna, v Smrekovej básnickej realizácii ju však môžeme nanajvýš tušiť. Pozornosť sa sústreďuje na mravný aspekt, akokoľvek platí, že mladé dievča sa stáva obeťou veľkomestského prostredia a vzťahov, ktoré sú definované sociálnymi a ekonomickými skutočnosťami. Mesto sa tak popri pozitívnych kultúrnych a civilizačných identifikáciách stáva i priestorom konfrontácie s pravou povahou človeka, s ľudskou slabosťou, nevinnosťou a naivitou, ale tiež so ziskuchtivosťou a bezohľadnosťou, identifikuje sa ako vektor odludštenia a odcudzenia smerujúci človeka do sféry mravného úpadku, choroby a záhuby. Takto definované obrazy ľudskej drámy či tragédie Smrek tematizuje vo viacerých básňach zbierky (*Miss Ellén, Salomé, Vývoj, Stodesattisíc malomocných*). To, čo ich spája, je motív „obchodovania s mladostou a krásou“¹⁵ a premeny tejto mladosti a krásy na postupné chradnutie a vädnutie. Deštruktívne aspekty mesta nie sú u Smreka výrazom prirodzeného poriadku – naopak, sú mu anomáliou, ktorá manifestuje odklon od tradičných kultúrnych a životných noriem a kultúrnych a etických vzorov správania (rodinný život, manželstvo, materstvo). Oproti dedine tak mesto reprezentuje hodnotovo ambivalentný priestor, pričom povaha tejto ambivalencie sa odhaľuje v kategórii mravnosti. Napriek Smrekovmu básnickému stotožneniu sa s veľkomestským

13 SMREK, Ján: Mladé dievča kaviarenské. In: *Cválajúce dni*, c. d., s. 16.

14 SMREK, Ján: Vývoj. In: *Cválajúce dni*, c. d., s. 69.

15 SMREK, Ján: Miss Ellén. In: *Cválajúce dni*, c. d., s. 72.

kultúrnym priestorom a poéziou civilizačnej krásy a moderného životného štýlu nachádzame v *Cválajúcich dňoch* silné naviazanie na tradíciu. Dôraz kladený na mravné aspekty individuálnej ľudskej tragédie, späté s motívmi prostitúcie alebo kupliarstva, má svoje zdroje a pôvod v tradičných obrazoch sveta a v hodnotách, ktoré sa k nim viažu. V tomto zmysle je Smrekov pohľad na mesto tradičný: uprednostňuje mravnú interpretáciu skutočnosti pred interpretáciou sociálnou.

Iná situácia nastáva v tvorbe ľavicovo orientovaných autorov, sústreďených zväčša okolo hnutia DAV.¹⁶ Obraz mesta sa tu radikálne mení, hoci nájdeme i viacero spoločných črt a vlastností, ktorými sa spomínané modely približujú. *Cválajúce dni* tak môžu plniť funkciu východiska, na ktorého pozadí sa dajú sledovať iné spôsoby tematizovania mestského priestoru. Obdobným spôsobom ako Ján Smrek reflektuje dynamiku moderného veľkomesta s jeho fragmentarizáciou a hektickým vírením napríklad Ján Rob Poničan v básni *Auto* („*Ulica veľmesta živý pohyb, / jej tela čiastky chodci dvaja: / – Odkiaľ? / Z práce... / A ty? / Práve tak. / Ulica veľmesta živý pohyb, / jej vrava neistá, hmlistá, / hvizd auta papršlek v nej: / – Pozor! Pozor! Z cesty! Preč! –*“).¹⁷ Poničanova debutová zbierka *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím* už v roku 1923, teda ešte pred *Cválajúcimi dňami*, spracúva urbánne námety a reaguje na novú skúsenosť moderného veľkomestského života, civilizačný aspekt však zostáva v jej pozadí ako jeden z viacerých plánov, resp. spravidla je završený ideologickou nadstavbou. U Smreka sa stavebný ruch a urbanizmus všeobecne stávajú metaforou pokroku, civilizačného optimizmu či dokonca titanizmu. Ak si všimneme básnikov z ľavicového spektra literatúry, potom podobne radostný, vitalistický postoj viažuci sa k výstavbe výškových budov a ku kreovaniu mestskej ulice objavíme v niektorých básňach Jozefa Tomášika-Dumína zo zbierky *Chlapec a husle* z roku 1927 („*ulica živá a veselá. / Tvoje ruky preložili fundamenty do 4 poschodia, / ulica, ty si sa plaziť nechcela*“;

16 Okrem autorov, ktorí boli členmi hnutia DAV a ktorých tvorba tvorí jadro nášho výskumu (L. Novomeský, J. Poničan, D. Okáli, A. Sirácky, E. Urx, J. Elen, P. Jilemnický, J. Tomášik-Dumín, F. Král, J. Zindr), v štúdiu okrajovo spomenieme i niektorých ďalších autorov, ktorých tvorba úzko súvisí s témou a ktorí sa zároveň v rôznej miere a súvislostiach zaraďujú do dobového ľavicového literárneho a kultúrneho prostredia. Davistom buď generačne predchádzali (Š. Darula), alebo naopak prichádzali generačne o niečo neskôr (I. J. Marko), príp. boli ich generačnými súčasníkmi, zostali však v role sympatizantov a príležitostných spolupracovníkov (V. Wagner, J. K. Millo). Východiskom a kontextovou bázou nášho uvažovania je básnická tvorba Jána Smreka, na ktorej pozadí a v súvislostiach s ktorou situujeme poetiku a estetiku davistov.

17 PONIČAN, Ján Rob: *Auto*. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*. Bratislava: Universum, 1923, s. 20.

„to je tak krásne budovať výšku hore“; „Ulica z tisícich rán tvojich človek vystupuje, / na tvoje plecia nové domy buduje, / ulica nová a veselá, / spievaj mu pieseň smelú, / aby ťa vybudoval dokonale“).¹⁸ Ulica ako jeden zo symbolov modernity a veľkomesta sa dostala u Tomášika manifestačne do názvu básne, podobne ako u iného sociálne orientovaného autora Iliu Jozefa Marka, ktorý však identický motív výstavby domov zobrazuje diametrálne odlišne z aspektu proletárskej poézie („Ja sedím doma / nad svojím chlebom a stolom / so zaťatou myslou, veľkým bôlom, / myslím na domy v rade stavané, / na lešenie zlámané / na robotníkov z predmestia, / na biedu detí a matky, / čo ani chleba, nie ešte koláč majú sladký“).¹⁹ K Smrekovej mladickým entuziazmom predchutej interpretácii urbanistického rozmachu má teda nepochybne bližšie Tomášik-Dumín („My budujeme budovy do ústredného mesta, / odkiaľ dav nám srdcami tlieška“)²⁰ ako Marko („Skvejú sa paláce / vystavené z našej krvi“);²¹ „V meste vystavenom z mozoľných rúk“).²² Ak Smrekova zbierka v kontexte slovenskej poézie dvadsiatych rokov 20. storočia najvýraznejšie zachytáva dobové kultúrno-spoločenské fenomény a civilizačné zmeny viažuce sa k toposu mesta, potom – neopomínajúc ani zbierky Jána Roba Poničana a Jozefa Tomášika-Dumína – analogicky k nej a v podobnom duchu môžeme hovoriť i o debutovej zbierke Laca Novomeského *Nedela* (1927). Tá rovnako ako *Cválajúce dni* prináša formuláciu novej životnej skúsenosti, avšak definovanej odlišne. *Nedela* v tomto zmysle reprezentatívne vyjadruje „spojitosť slovenskej sociálnej literatúry s novou realitou mesta a veľkomesta“.²³ Na rozdiel od Smrekovho obrazu mesta nenesie stopy civilizačného optimizmu viažuceho sa na urbanizmus a technický pokrok. Celkom tu absentuje dynamika, ktorá u Smreka určovala modernú mestskú skúsenosť. Oproti ľahkosti a vzdušnosti Smrekovho mesta je Novomeského mesto ťaživé a umdnené, je „bez úsmevu a jasu, zostáva sivé, norí sa do hmly“.²⁴ Ilúzia, nadšenie a vzlet sú vystriedané dezilúziou, smútkom a skepsou. Čo sa stalo? Ak si všimneme napríklad kategóriu „chladu“, tá je u Smreka symbolom takej ľud-

18 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: Ulica. In: *Chlapec a husle*. Košice : Nákladom Národnej obrany, 1927, s. 45.

19 MARKO, Iliu Jozef: Ulica. In: *Piesne mozoľných rúk*. Trnava : Tlačou a nákladom G. A. Bežo, 1931, s. 21.

20 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: Vyznanie. In: *Chlapec a husle*, c. d., s. 47.

21 MARKO, Iliu Jozef: Pýšia sa paláce. In: *Piesne mozoľných rúk*, c. d., s. 20.

22 MARKO, Iliu Jozef: Dnes žiť chceme. In: *Piesne mozoľných rúk*, c. d., s. 22.

23 TOMČÍK, Miloš: Ján Poničan a niektoré otázky slovenskej proletárskej poézie. In: *Na prelome epoch*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, s. 140.

24 CVRKAL, Ivan: Básnikov subjekt a sociálna skutočnosť. In: *Ladislav Novomeský 1904 – 1974*. Martin : Matica slovenská, 1974, s. 146.

skej situácie, ktorú môžeme – vzhľadom na samotný model sveta, konštituovaný v kategóriách „tepla“ a „svetla“ – klasifikovať ako anomáliu. Symbolizuje stratu nevinnosti, mravné zlyhanie a prijatie deštruktívnych vzorov správania, ktoré sú výrazom odklonu od normy. Pre Novomeského básnické videnie však „chlad“ ako symbol ľudskej situácie nemá povahu anomálie, naopak, je výrazom každodenne zažívanej skutočnosti, obrazom životného status quo. Táto situácia nie je primárne definovaná mravne, ale sociálne. V tomto posune sa obraz skutočnosti radikálne láme. V jednotlivých básňach *Nedele* sa ozýva predovšetkým tragický pocit života, za ktorým môžeme identifikovať vnímanie moderného mesta ako priestoru deficitu, beznádeje, nešťastia, biedy a chorôb. Zhubná sila veľkomesta sa identifikuje ako vecný obraz sociálnej reality a prejavuje sa v jednotlivých portrétoch individuálnych ľudských drám. Tento fakt predznamenáva spôsob, akým je mesto v poézii davistov a ďalších ľavicových autorov spravidla tematizované, a akým podobám mestského života a mestských scenérií sa venuje pozornosť.

Typ architekta alebo inžiniera ako reprezentanta modernej kultúry a tvorca budúcnosti nachádza u Smreka aj svoj protiklad v type murára ako zástupcu proletariátu a „obete práce“. Takmer neznáma báseň *Guillotina*, ktorá pochádza z obdobia *Cválajúcich dní*, no bola publikovaná iba časopisecky,²⁵ predstavuje mesto z odlišnej, pre Smreka netradičnej pozície, poetologicky a ideovo spadajúcej do registra proletárskej poézie („smutná sociálna báseň starého zrna“).²⁶ Námetom je príbuzná so Smrekovými básňami tematizujúcimi stret nevinného dievčerstva s krutou realitou moderného mesta. Kým však príchod mladého dievčaťa z dediny do mesta sa zvyčajne zavŕši v obraze mravného nebezpečia, dôsledkom príchodu dedinského syna za prácou do mesta je smrť, pričom akcent sa tu kladie na sociálny aspekt skutočnosti. Do popredia sa vysúvajú sociálne rozdiely a napätie medzi spoločenskými triedami, ktoré Smrek v básňach z *Cválajúcich dní* viac-menej obchádza, prehliada či aspoň tlmí. Optika Smrekovho záujmu o scenérie mestskej výstavby sa presúva od oslavy civilizačných procesov k profánnemu obrazu každodennosti, ľudskej tragédie a bezvýznamnosti života a smrti obyčajného robotníka („*A murár je pracujúci stroj, / keď sa mu zlámu kolesá, / nevzkriesia*

25 SMREK, Ján: Guillotina. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 7 – 8, s. 202 – 203. Báseň bola publikovaná tiež v *Robotnickej besiedke*, nedeľnej prílohe *Robotníckych novín* 9. novembra 1924.

26 URX, Edo: Mladé Slovensko č. 7 – 8. In: *Básnik v zástupe*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 102.

ho ani nebesá!“).²⁷ Tematizovanie smrti murára umierajúceho na dlažbe ulice po páde z lešenia pripomína podobné námety autorov proletárskej poézie („*Nemusíš ty vidieť týchto stínov, / ako stojí celé hodiny / mladík tam, tu otec rodiny / na lešení vysokom, / akoby pod svojou guillotínou“*).²⁸ Zmena intencie z civilizačnej ódy na tragédiu proletariátu sa rozširuje o triedne realizované napätie, ktoré už predstavuje spôsob, akým sa sociálny priestor mesta štrukturalizuje nanovo. U Smreka, ako u mnohých ďalších básnikov, sa zástupným symbolom vyšších spoločenských tried, moderného životného štýlu a osobného úspechu stáva dobovo signifikantný topos kaviarne. Na strane druhej je to ulica ako priestor tých, ktorí zostali „vonku“ ako sociálne a kultúrne vylúčení (podobne sa táto typológia realizuje v motíve „palácov“ – výškových budov, kde ju navyše podčiarkuje vertikálny kontrast presvetlených bytov vo výškach a špinavej dlažby ulice). V tomto rozdelení na interiéry a exteriéry sa odkrývajú dva odlišné životné štýly, na jednej strane reprezentujúce luxus, bohatstvo a záhaľku („*Kaviareňské okná ukazujú / ľudí blahobytu, stolce z aksamitu / stolky z mramoru“*),²⁹ na strane druhej prácu, chudobu, prípadne rôzne druhy fyzického postihnutia a neraz smrť („*Ťažkopádni mladíci / kráčajú za ambulancným vozom. / Z bledých tvári dvadsaťročných / krvi, matko, nedorežeš nožom!“*).³⁰

V tomto priestorovom delení sa vzdialene ozýva symbolika šiestich dní práce a siedmeho dňa duše,³¹ kde kaviareň ako kultúrny a estetický priestor krásy reprezentuje „permanentnú“ nedelu, kým ulica zastupuje šesť dní určených profánnemu osudu pracujúcej triedy, rovnako často však sociálne ešte slabším vrstvám nezamestnaných, žobrákov či invalidov. Priestorom, ktorý od seba oddeľuje bohatých a chudobných a v ktorom symbolicky dochádza k stretu dvoch odlišne definovaných kultúrnych a sociálnych svetov, je výkladné sklo.³² Krehká

27 SMREK, Ján: Guillotina. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 7 – 8, s. 203.

28 Tamže.

29 Tamže.

30 Tamže.

31 BŘEZINA, Otokar podľa TEIGE, Karel: Poetismus. In: TEIGE, Karel: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 123.

32 Samotné výkladné sklo môžeme registrovať ako jeden zo symbolov dobového urbánneho modernizmu a emblém nového, moderného životného štýlu. „Moderná technika sprístupnila verejnosti aj ďalší luxus, a to prístup denného svetla. Vďaka zdokonaleniu priemyselnej výroby skla bolo možné masovo vyrábať veľké sklené platne, aké boli dovtedy nepredstaviteľné. Sklo sa stalo symbolom nového stavania, novej architektúry, rozmerné presklené steny, zavesené fasády, ako aj sklobetónové múry prepojili interiéry s vonkajším svetom, byty, kancelárie aj továrenské haly zalial slnečný svit.“ In: SZALAY, Peter – HABERLANDOVÁ, Katarína – ANDRÁŠIOVÁ, Katarína – BARTOŠOVÁ, Nina: *Moderná Bratislava*

materiálna podstata a priehľadná povaha skla medzi nimi vytvára zreteľnú a nepriepustnú hranicu, zároveň však umožňuje priamu vizuálnu konfrontáciu.³³ Odráža na jednej strane hlad a biedu pouličného života, na strane druhej umožňuje pohľadom preniknúť k bohatstvu a luxusu, ktoré ostávajú iba nedosiahnuteľným snom a kruto nastaveným zrkadlom chudobe a bezútešnosti.³⁴ Výsledkom tejto polarizácie sna a skutočnosti, napríklad v spomínanej Smrekovej básni *Guillotina*, je rodiaci sa hnev („V hladeného okna zrkadle / zru sa obličaje opadlé, / zru sa oči, / v ktorých bliká zášť: / Neboj sa nič, šuhaj, len v tie okná / tvrdou skalou prašť!“).³⁵ V jednej z najznámejších Novomeského básní *Fiasko* sa výkladné sklo – tentoraz už nie kaviarne, ale obchodu či módného salónu – stáva rovnako prekážkou oddeľujúcou biednu skutočnosť od vysnívaných túžob („A našu cestu k žene z vosku / hatí len sklo, / mizerné sklo“).³⁶ V básni Iliu J. Marka *Velmesto* je výklad tiež miestom konfrontácie bohatstva a chudoby („Ulica, – / Tisíc výkladných skriň. / V jednej sa diamant / s hviezdou lúba, – / miliónárom chlúba. / A pred výkladom Coloniale / biedne sa na sklo díva / chudobné dieťa“).³⁷ Poničanova báseň *Ohyzná tvár a prázdne vrecko* tematizuje konflikt podobného typu v esteticky radikálnejších obrazoch, keď vo výkladnom skle s plnou intenzitou rezonuje individuálna ľudská tragédia telesne zmračeného a sociálne vylúčeného jednotlivca:

*„Pred výkladom. Dívali sme sa na obraz: nahá žena
v náručí muža. Povedal si mi: ‚Věřte mi, pane, je mi
32 let a neměl jsem ještě ženy. Copak, když člověk má*

1918 – 1939, c. d., s. 17.

33 V českej proletárskej poézii spracovanie týchto motívov signifikantne reprezentuje napríklad báseň Jiřího Wolkra *Tvář za sklem*.

34 Sociálny aspekt, ktorý sa viaže k skleneným výkladom ako fenoménu moderného mesta, je reflektovaný aj v dobovej komunistickéj publicistike. „Ulice veľkých miest majú sklenné steny a za tými je pohádkou zakliate bohatstvo ľudskej práce. Okolo sklenných stien chodia robotníci, tí, ktorých dielo je tam zakliate, vyšperkované, ožiarené, akosi mŕtvo chladné, akoby nie ľudské ruky, ale akési kúzlo ho vytvorilo. Tieto veci za výkladmi sú výsledok kolektívneho tvorenia a majú pre človeka cenu len vtedy, keď môže si ich dopriať v ich najrozličnejších podobách. Sú to veci, označované prostým obchodným slovom – tovar – tovar, hovoriaci o mnohotvárnosti a slastiach života... Ten tovar je tisícom nedosažiteľný.“ Cit. podľa ŠVARCOVÁ-REZLEROVÁ, Barbora: Pol milióna nezamestnaných. In: *Spartakus*, roč. 2, 1923, č. 3, s. 47.

35 SMREK, Ján: *Guillotina*. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 7 – 8, s. 203.

36 NOVOMESKÝ, Laco: *Fiasko*. In: *Nedeľa*. Bratislava : DAV, 1927, s. 23.

37 MARKO, Ilija Jozef: *Velmesto*. In: *Piesne mozolných rúk*, c. d., s. 14.

*takovouhle tvář a prázdnou kapsu...’ A ukázal si na
svoju tuberkulóznou tvár a roztrhané vrečko...’³⁸*

Osobné tragédie reflektujúce osudy mrzákov, žobrákov, robotníkov, nezamestnaných či prostitútok neraz narážajú práve na sklo výkladu ako na chladný, nelútostný priestor konfrontácie a krutej pravdy. Kaviarne, bary a tanečné sály sú priestorom života, ktorý je zvyčajne nazeraný z perspektívy ulice. Subjekt Novomeského básne *Chvíľa* výnimočne hľadá opačným smerom, z kaviarne na ulicu (*„Na chladné sklo si pritisneme líce / z kaviarne nudne hľadieť do ulice“*).³⁹ Kľúčové slovo, ktoré ale môžeme nájsť aj u Novomeského, je „život“ a jeho „žitie“ (*„Hovorí stolce z plyšu, mäkké drapérie, / že život najkrajší je, keď sa žije“*).⁴⁰ Túžba žiť tento život zostáva v poézii davistov zväčša nenaplnená, život býva tematizovaný ako niečo nedosiahnuteľné a nerealizovateľné, na čo *„len z dialky kuká proletár“*,⁴¹ *„bo proletár zrodený z potupy, / na krásu môže pozeráť iba z kútika“*.⁴² Priestor kaviarne takýmto spôsobom stráca demokratický charakter a mení sa z miesta stretávania sa na miesto a symbol sociálnej a triednej nerovnosti. Mestský priestor je ostro polarizovaný a jeho podvojná tvár zostáva nepreniknuteľná o to viac, o čo zreteľnejšie vystupuje do popredia práve z výkladov kaviarní či tanečných sál (*„Objaví sa pred ním / života dvojité tvár: / biedou zakliata v predmestí tieni, / druhá spod lustrov tanečných siení, / šperkami objaté ženské ramená, bar“*).⁴³ V rozdelení na svet pred výkladom (ulica) a svet za výkladom (kaviareň, obchod, galéria) sa tlmočia primárne osobné ľudské drámy a fragmenty ľudských životov na pozadí sociálnej a kultúrnej štruktúrovaného mestského priestoru, ktorý nie je rovnako prístupný všetkým a každému. Protiklad prepychu a chudoby na jednej strane manifestuje obrazy luxusu a moderného mestského životného štýlu, na strane druhej obrazy sociálnej biedy a životného strádania. V tejto polarizácii sa črtajú potenciály napätia medzi spoločenskými triedami, ktoré môže byť tematizované nepriamo (vedomie sociálnej nerovnosti, obžaloba) alebo priamo (formovanie revolučnej idey, demonštrácia), môže však zostať i v rovine, keď sa výpoveď obmedzuje výlučne na zachytenie pravdivej situácie ľudského individua. Jej ambíciou je opísať výjav

38 PONIČAN, Ján Rob: Ohydná tvár a prázdne vrečko. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 1, s. 9.

39 NOVOMESKÝ, Laco: Chvíľa. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 4 – 5, s. 29.

40 Tamže.

41 PONIČAN, Ján Rob: Chvíle. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 4 – 5, s. 37.

42 OKÁLI, Daňo: Chudobný človek a kráska. In: *Ozvena krvi a zápasov*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 62.

43 PONIČAN, Ján Rob: Chvíle. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 4 – 5, s. 37.

ulice ako existenčnú situáciu a sociologický fakt. Sociálno-kritický tón je prítomný na pozadí niekedy až dokumentačného charakteru básne, ktorá registruje obrazy mestskej a sociálnej periférie.

Pozornosť k sociálnej realite sa v tomto zmysle identifikuje s odlišnými spôsobmi tematizácie mesta a zobrazenia sociálnej nerovnosti, napätia alebo konfliktu. Veľká skupina básní, ktoré stavajú do centra svojej výpovede motív obžaloby, vychádza z vedomia nespravodlivosti a životnej nenaplnenosti. Prejavuje sa viac alebo menej artikulovaným výkrikom po lepšom živote a má podobu výčitky vrhnutej do tváre spoločnosti či abstraktného života. Druhá skupina básní sa už spája s motívmi odporu a vzbury, resp. priamo s ideou triedneho boja, a prerastá do obrazov revolučného zápasu, štrajkov a demonštrácií. Ulica sa tu stáva nositeľom dejinného pohybu. Kým intenciou prvého spôsobu je súcit a empatia s trpiacim, druhý spôsob je nesený emóciou hnevu a nenávisťou. Prvý typ básní sa zameriava na individuálne ľudské tragédie, obrazy chudoby a nešťastia, ktoré ukazujú odvrátenú stranu spoločnosti – objektom (a subjektom) takéhoto videnia sa stáva jednotlivec. V druhom type básní sa, naopak, konštituuje kolektívny hrdina, v centre básnického záujmu sa ocitá masa alebo dav ako prejav novo sa utvárajúcej sociálnej skutočnosti. Oba typy básní v istom zmysle kopírujú a prakticky realizujú požiadavku, ktorú opakovane vo viacerých článkoch formuloval Edo Urx, keď volal po novom hlase v poézii ako po „hlase odboja a lásky“.⁴⁴ Podobne Daniel Okáli⁴⁵ vo svojom programovom článku z roku 1925 vyžadoval od umenia, aby bolo „presiaknuté zároveň šialenou nenávisťou a divou láskou“.⁴⁶ Básnický manifestčne vyjadrili tú istú skutočnosť napríklad Ladislav Novomeský („*Rád by dnes zaspievať spev nových časov / vyspievať nádheru / (...) / lásky a vzdoru*“)⁴⁷ alebo Ján Rob Poničan („*Vo mne sa spiali hnev a sústrast*“).⁴⁸ Sociálna poézia sa teda neobmedzuje na jednu zo svojich podôb a reakcií na skutočnosť, ale idey lásky (sústrasti)

44 URX, Edo: Proletársky básnik. In: *Básnik v zástupe*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 84.

45 V štúdii uvádzame meno Daniela Okáliho v dvoch tvaroch (Daniel Okáli/Daňo Okáli) podľa spôsobu, ako bolo uvedené v pôvodnom texte, z ktorého citujeme. Pod skrátenou formou Daňo Okáli vyšla básnická zbierka *Ozvena krvi a zápasov* (1932, druhé doplnené vydanie 1973). Dobovo časopisecky publikované básne a články sú spravidla signované v tvare Daniel Okáli. Rovnako iné skrátené tvary mien (Edo Urx, Vlado Wagner) používame s ohľadom na zápis v citovanom zdroji a všeobecne zaužívanú zvyklosť.

46 OKÁLI, Daniel: Umenie. Poznámky a heslá. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2 (jar), s. 5.

47 NOVOMESKÝ, Ladislav:!!! In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 72.

48 PONIČAN-ROB, Ján: Svetová situácia. In: *Pravda (Pravda chudoby)*, roč. 6, 1925, č. 174, s. 4.

a odboja (nenávisť, vzdoru, hnevu) sa navzájom dopĺňajú. Obe sú výrazom totožnej situácie, keď „básnik sa novými očami díva na človeka, vidiac biedu a rozoznávajúc dobré od zlého“.⁴⁹

Nekrofilný obraz sociálnej reality

V poézii Vlada Wagnera, sympatizanta mladej ľavicovej inteligencie, je luxusný priestor kaviarne, spoločnosti pánov a dám, smiechu a vzájomného zvádzania nielen výrazom „prázdnoty“ a „plytkosti“ kaviarenskeho nočného života, ale s ohľadom na telesnosť subjektu („*mám telo, má telo*“), ktorému je možnosť participovať na tomto „žití života“ odopretá („*ó, ako rád by mal to / všetko*“), produkuje výčitku ľudskej duše oklamanej životom – ten totiž zostáva nedostupný („*Ó, rád by mal ťa, rád ó život dusne nočný, – / no radšej bych ťa nechcel ani vidieť!*“).⁵⁰ Túto skutočnosť reprezentatívne stvárňuje jedna z najznámejších básní Laca Novomeskeho *Slúžka*. Výpoveď štylizovaná ako autoportrét slúžky predstavuje obžalobu nenaplnenej ľudskej duše („*Ja, / furko mária, / prišla som s mnohými na svet, / aby sme žalovali: / na boha, / na ľudí, / že na tvár dvoje lesklých očí dali, / a dušu, / a srdce, / ktoré nás strašne dusí, / nám dosiaľ nevyrvali z hrudi, / že celý svet sa vidieť, dýchať musí*“).⁵¹ Nemožnosť plnohodnotne participovať na živote a vziať si z jeho krás a radostí sa stáva osudom, ktorému sa nemožno vzoprieť a ktorý nemožno zvrátiť. Zostáva iba vedomie deficitu a frustrácie, ktoré sa obracia proti zranenému subjektu, rodiaca sa otázka po zmysle žitia, účtovanie s vlastným životom ako s čímisi zbytočným („*Len to neviem: / prečo som musela žiť / a prečo umierať*“).⁵² V debutovej zbierke Fraňa Kráľa *Čerň na palete* z roku 1930 je motív obžaloby života tematizovaný opakovane. Hneď úvodná báseň *Smrť státisícov* otvára zbierku mladého autora slovami upomínajúcimi skôr na rozlúčku so životom: „*Mňa život ukonal, mňa život bolí, / môj život zákerne strelený v letu*.“⁵³ Opäť sa tu ozýva bezvýchodiskovosť a tematizuje umieranie ešte predtým, ako subjekt vôbec spoznal lásku a krásu („*A tak je ťažko, ťažko umierať / chlapcovi, čo nepočul ešte rytmu ňadier žien! / A tak je ťažko, ťažko umierať, / keď človek v žití lásky, krásy a dobra nepoznal!*“).⁵⁴ Život v chudo-

49 URX, Edo: Proletársky básnik. In: *Básnik v zástupe*, c. d., s. 84.

50 WAGNER, Vlado: V kaviarni. In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 2, s. 60.

51 NOVOMESKÝ, Laco: Slúžka. In: *Nedeľa*, c. d., s. 20.

52 Tamže, s. 21.

53 KRÁL, Fraňo: Smrť státisícov. In: *Čerň na palete*. Břeclav : Stan, 1930, s. 7.

54 Tamže.

be, splodený „bez lásky“ a „z vášne hrubej“, hlad, bieda, tuberkulóza a nemocnica emblematicky vymedzujú osud mladého proletára v generačne typizovanom modeli. Záverečná obžaloba sa radí do veľkého radu podobne vyznievajúcich básní („*A preto žalovať, žalovať chcem na svet svetu / a preto mstiť sa, dokiaľ život nedobolí*“).⁵⁵ V tomto kontexte sa často motív obžaloby spája s motívmi samovraždy a smrti („*Mŕtvi / žalujú živých!*“).⁵⁶ Obete sa menia z ľudských bytostí na dehumanizované administratívne položky a čísla úradných záznamov (Okáliho báseň *Smrtný list č. 443*) alebo na „správu v novinách“ (Novomeského báseň *Hodina*), „noticku v žurnále“ (Elenova báseň *Nejaký človek sa zastrelil*) či nápis „mŕtvola“ na boku „vagóna č. 518“ (Okáliho báseň *Študentom, ktorí vo veľmeste umierajú*). V dôsledku degradácie ľudskosti ako výrazu byrokratického odosobnenia a znečitlivenia modernej civilizácie zároveň môže dochádzať k obratu a opätovnej sakralizácii, keď sa obžaloba mení na modlitbu:

*„Za každým samovrahom keby sme sa v tichu pomodlili,
úrad štatistický
premenil by sa vo vnútro posvätného kostola
a každá vylovená mŕtvola
s úradnou pečatou na čele
bola by sochou kamennou
a vtĺkala by nám v dušu slová nesmelé,
Bože, smiluj sa nado mnou!
Smiluj sa nado mnou!“⁵⁷*

Obe intencie obžaloby – profánna a sakrálna – sa neraz tiež spájajú alebo vstupujú do vzájomného paradoxného vzťahu:

*„Sebevrah –
veľký je žalobný list
Expres-Rekomando
do neba jedného večera poslaný
a rudou pečiatkou strelnej rany*

55 Tamže, s. 8.

56 OKÁLI, Daňo: Smrtný list č. 443. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 27.

57 Tamže, s. 26.

*dobre pozatváraný
Pán Boh ho bude už ráno hneď čítať
(...)
Všetko stejné – všetko známe.
Ráno žitia začne shon.
V žurnále noticka malá:
Strelil sa X. Y.“⁵⁸*

Identifikácia s náboženskými motívmi sa objavuje prostredníctvom sociálneho súcitu s trpiacimi a umierajúcimi. Biblická symbolika v tomto zmysle manifestuje povýšenie z obete na mučeníka ako v Kráľových básňach *Jubileum chorého* alebo *Mária* („Zmučený človek chorobou / na bielej posteli ukrižovaný: / údy kosť a oči hlboké rany: / zničený život chorobou“;⁵⁹ „Po tele skopanej mrchy flaky, / na čele plývanej kurvy meno / a v chladnom náručí láska malá, / na chodbe špitála zrodená, / bez otca a bez mena – / – – kráčaš...“).⁶⁰ Etický ideál sa nestáva reprezentáciou veľkých činov, ale, naopak, ohlasuje sa v motívoch kristovskej obety a ťažkého sociálneho údely, v ľudskej poníženosti a v trpezlivosti, s akou mladíci chorí na tuberkulózu, slúžky, kuchárky, proletári či prostitútky, teda ľudia práce, ulice a dlažby, odovzdane znášajú svoj trpký osud. Veľkosť sa tu dosahuje cez poníženosť, život človeka sa stáva „krížovou cestou“ a „krížovým pochodom“,⁶¹ ktorý svojou povahou stojí v úplnom protiklade s pochodom davu, jednoliatej masy, vzbúrenej a dožadujúcej sa sociálnej spravodlivosti. Oba spôsoby však vo svojom výsledku symbolicky realizujú biblický motív vykúpenia.

Prostredníctvom všedných osudov jednotlivcov preniká do básní obraz sociálnej reality. Tragika každodennosti života nižších spoločenských vrstiev sa tematizuje v tomto prípade cez osobné príbehy konkrétnych ľudí, ktoré spoločne vytvárajú deprimujúci obraz dobovej skutočnosti:

*„Tak nás vypovedali z práce.
Hľadám slová, ktoré by povedali
niečo o tom, čo cítim.*

58 ELEN, Jarko: Nejaký človek sa zastrelil. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 9, s. 258, 259.

59 KRÁL, Fraňo: *Jubileum chorého*. In: *Čerň na palette*, c. d., s. 26.

60 KRÁL, Fraňo: *Mária*. In: *Čerň na palette*, c. d., s. 22.

61 Tamže, s. 23.

Zmrzlá noc sadla si na cestu
práve pred naše okná
a klopká na ne
a volá, že je tu!
Mám akési rozmäklé dlane
teraz, keď nerobím so železom.
Tú drzú zimu mať nemôžem rád!
Je ako starena skúpa,
poberie všetko a nič nechce dať,
ešte sa cynicky smeje,
keď človeku zle je.
Aspoň keby chcelo byť leto
a na poli zbožie zrelé,
aby sa šlo pracovať.
No, ešte teplo že v izbe máme,
nejaké zemiaky tiež uschované
a troška múky.⁶²

Táto „každodenná tragika“ zachytená v poézii davistov má pritom platnosť nielen „básnického argumentu“ – ktorý má u rôznych autorov rôznu estetickú váhu a presvedčivosť –, ale spravidla i „sociologického dokumentu“.⁶³ Moderné mesto a veľkomestský život sa často spájajú s motívmi smrti, ktorá môže mať podobu tragického nešťastia (v továrni alebo na stavbe) alebo vraždy či samovraždy – tú považuje Walter Benjamin za „signatúru moderny“ a jej „kvintesenciu“.⁶⁴ Mnohé davistické básne sú nielen dokázateľne inšpirované skutočnými udalosťami a príbehmi (pars pro toto Novomeského básneň *Tuberkulóza* napísaná na smrť spolužiaka Martina Barcaja),⁶⁵ ale neraz tematizujú reálne ľudské drámy a tragédie i s použitím autentických mien obetí. Takouto reálnou postavou s autentickým menom je napríklad slúžka Furko Mária z Novomeského básneň *Slúžka*, alebo robotník František Vnuk, ktorého tragickú smrť v továrni spracoval Novomeský až v dvoch básňach (*Hodina*, *Verš plný milosti a lásky*), a tiež iná slúžka, Forintoš

62 ELEN, Jarko: Bez práce. In: *Spartakus*, roč. 4, 1925, č. 2, s. 36.

63 ŠMATLÁK, Stanislav: *Básnik Laco Novomeský*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967, s. 63.

64 Cit. podľa MÁLEK, Petr: Město. In: VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*, c. d., s. 206.

65 Cit. podľa ŠMATLÁK, Stanislav: *Básnik Laco Novomeský*, c. d., s. 38.

Jolán, z Okáliho básne *Smrtný list č. 443* alebo iný robotník, Martin Drga z Okáliho básne *Štrajk otrokov a pani vpadlých prís* zastrelený počas štrajku na trenčianskom námestí, či mladá matka Klára Latyšková z básne Fraňa Kráľa *Na pamäť Kláry Latyškovej (Po streľbe do ľudu v Kereškýne 2. mája 1923)*. Podobným prípadom je tematizácia hromadných nešťastí v továrňach či baniach, alebo krvavo potlačených demonštrácií a štrajkov s viacerými mŕtvymi (Svaljava)⁶⁶ – a to aj zo zahraničia (poprava robotníka Sacca a nosiča rýb Vanzettiho v New Yorku 22. júla 1927 v básňach Daniela Okáliho *Vražda* a Fraňa Kráľa *Na pamäť robotníkov Sacca a Vanzettiho*). V reakcii na spoločenskú anonymizáciu a úradnú dehumanizáciu obetí vracajú básnici tragicky zosnulým ich mená a s nimi i ľudskú dôstojnosť a konkrétny životný príbeh. V záujme o sociálne slabé postavy alebo o postavy z okraja spoločnosti sa ohlasuje záujem o jednotlivca, ktorý sa ale stáva zástupcom celého ľudstva. Takto to napríklad formuluje Peter Jilemnický v liste Fraňovi Kráľovi na otázku, ako by mala vyzeráť sociálna poézia: „Chod' k ľuďom živým a mnohým, a keď berieš jedného človeka, musí byť typom, stelesnením mnohých, musíš cítiť pulz doby a ľudstva celého sveta.“⁶⁷ Zároveň takáto sociálna poézia musí vždy byť „h l b o k o I u d s k á“.⁶⁸ V zobrazení vnútorne deprimovaných a spoločensky marginalizovaných či odvrhnutých postáv s ich tragickými osudmi a dramatickými životnými príbehmi je potom vždy prítomný moment „intímnej ľudskej účasti“.⁶⁹

Jedným z exponovaných a frekventovaných motívov, ktorý sa spája s obrazom sociálnej reality a moderného mesta, je prostitúcia. Svoj špecifický výraz nachádza predovšetkým v sociálne orientovanej poézii davistov, ale s jeho prítomnosťou sa stretneme aj u iných autorov. Fenomén prostitúcie sa stáva predmetom dobovej spoločenskej reflexie a je to práve mladá ľavicová inteligencia, ktorá v komunistickej tlači zaujíma k prostitúcii a k postaveniu ženy v spoločnosti nový, moderný postoj. Príčinu prostitúcie nenachádza v mravnosti či nemravnosti žien alebo doby, ale v hospodárskom zriadení spoločnosti, ktorého ťarcha determinuje súkromný život jednotlivcov. Vyrovnanie sociálnych rozdielov a právna ochrana matiek a detí sa ponúkajú ako riešenie zlej situácie.⁷⁰ Samotná otázka rovnopráv-

66 Tretieho augusta 1924 boli počas protivojnovnej demonštrácie v obci Svaljava žandármi zastrelení traja roľníci.

67 JILEMNICKÝ, Peter: *Z korešpondencie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957, s. 81.

68 Tamže.

69 ŠMATLÁK, Stanislav: *Básnik Laco Novomeský*, c. d., s. 35.

70 ŠVARCOVÁ, B. R.: Prostitúcia. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 2, 1924, s. 102 – 106.

nosti žien sa v ideológii marxizmu-leninizmu vnímala ako prirodzená súčasť socialistickej revolúcie.⁷¹ V poézii davistov sú bieda a nezamestnanosť sociálnym pozadím prostitúcie, ktorá už nie je predmetom mravného odsúdenia, didaktizmu a moralizovania, ale súcitu a spoluúčasti. Emocionálne a etické identifikácie viažuce sa k postave prostitútky sú rovnaké ako pri postavách nezamestnaných žien, žobráčok, slúžok či dievčat z tovární, ktoré spája deficit životného šťastia a naplnenia, možnosti participovať na krásach a radoostiach života. Spoločná je intencia porozumenia a idealisticky poňatého povýšenia (vykúpenia) v chudobe a strádaní. Ludský osud zobrazujúcej i predávajúcej sa ženy je podobný a v mestských pouličných scenériách sa môže neraz prekrývať („*Vietor fúka, sneží, pod bránou žena / ku múru sa túli – ruka vystretá – / mnoho hovorí tá jej prosba nemá – –*“;⁷² „*nemáte cigaretku, pane?*“).⁷³ Bezútešné obrazy prostitútok sa spájajú s motívmi opustenosti, citovej apatie, pohlavných chorôb, suchotín, nechceného tehotenstva, beznádeje či samovraždy. Mesto sa v tomto type básní redukuje na obrazy pustých ulíc, dlažby, blata, sliepňajúcich pouličných lúčok, chladu a tmy, opustených lavičiek. V podvečernom šere sa míňajú a stretávajú osamelé figúry predávajúcich sa žien a náhodných okoloidúcich, popri ošarpaných stenách tisnúce sa tiene núkajú lásku a odvádzajú si zákazníka. Kým v básňach Jána Smreka tematizujúcich prostitúciu a kupliarstvo boli tieto situované i do luxusne orientovaných priestorov, ako sú zábavné podniky alebo tanečné varieté, v poézii davistov sa motív prostitúcie spája predovšetkým s priestorom mestských exteriérov, ulice, chodníkov, podbráni, parkov, lavičiek a pod., prípadne verejného domu, lacného (hodinového) hotela alebo nemocnice. Vytráca sa moment estetizácie a erotizácie, ktorý ešte v spojení s postavou ženy, resp. dievčaťa ako napríklad kabaretnej tanečnice uchovával či priamo produkoval kategóriu krásy. Rovnako sa stráca u Smreka vždy prítomná sentimentálno-nostalgická intencia, mravný apel a didaktizujúci efekt. Zostáva iba sociálny a existenčný tragizmus. Ten vyúsťuje do stavov apatie, deštrukcie a zlomenosti, v ktorej sa z ľudských bytostí stávajú neživé veci, vnútorne prázdne a mŕtve stroje („*Jej srdce však o lásku neprosilo, / ni nepýtalo – / bolo studené, / bolo*

71 „Proletariát nemůže dosáhnout plné svobody, nevybojuje-li plnou svobodu pro ženy.“ ENGELS, Fridrich podľa KŘEPELÁKOVÁ, Vlastimila (ed.): *Marx, Engels, Lenin. K ženské otázce*. Praha : Svoboda, 1973, s. 86.

72 SIRÁČKY, Andrej V.: *Piesne ľudskej biedy*. In: *Nový rod*, roč. 1, 1922, č. 7, s. 133.

73 PONIČAN, Ján Rob: *Dajte si pozor*. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 54.

hluché“;⁷⁴ „A ony šli, šli s hlučným večerom, / bo chceli žiť, / bo museli žiť – / a predávali seba svetle pri šerom: / za kúsok handry, / za zdrap papiera...“;⁷⁵ „a v posteľ lahli si, / v posteľ svadobnú – / Železné prúty telo nezlomia, / dušu nezohnú: / zlomil ho život, / zohla ju bieda – / a v náhradu im nik lásky nedá, / lásky nedá // A bude večer zas, / mlha zabudne už lkať, / keď z dverí drevených / vyjde automat, mŕtvy automat. / Bol devou kedys“;⁷⁶ „– Vitajte páni! / Som Lola. / Veselá, milá, trebárs mŕtvola...“;⁷⁷ „Mäkké údy sú tovarom / a prídavkom bozky, / umelý lesk našich očí / mŕtvej duše kostry“).⁷⁸ Situovanie prostitúcie na ulicu sa spája s identifikáciou prostitútky ako „dieťaťa ulice“ alebo „nevesty ulíc“ a rovnako ako priestory interiérov (hotelová alebo nemocničná izba) sa manifestuje prostredníctvom prívlastkov choroby, chladu, špiny, ošarpanosti, biedy („Pri mojej sukni / zabitý tieň je veledómu. / Ku dlažbe ulice piesenku neveselú, / chromú, / uvädľé moje rty keď vám zaspievajú: / bohatých raju / bude sa podobať izba hotelová. / Nemocné tapety lásky slová / budú šeptať len vám...“;⁷⁹ „Pod žltou stenou, / pod stenou zašpinenou, / zomierali dva choré kandelábre... / a deva, / čo pod nimi stála, / pomôcť im nemohla, / poradiť nevedela, / bo lásky sama málo mala, / máličko, málo“).⁸⁰ Pouličná prostitúcia sa prirodzene spája s obrazmi sociálneho okraja spoločnosti, resp. s mestskou chudobou. Predajná láska chudobných dievčat v tomto zmysle spravidla nachádza zákazníkov medzi proletármi alebo rovnako chudobnými študentami („Proletár srdca, / proletár lásky (...) Rozumej: srdce ti roní krv, / z tisícich srdc však ona kvapká, / bezduche telá znavené túžbou / ženie na jatky večerných ulíc, / kde hľadá zvädlé dievčatá“).⁸¹

Obrazy vyššej spoločnosti sú pri tematizovaní prostitúcie skôr výnimočné, svoju realizáciu nachádzajú v podobe kontrastného sociálneho prostredia kaviarní, barov a zábavných podnikov, keď sa už spájajú s kritickým, satirickým alebo sarkastickým postojom („Nuž, dievčatko je / niekedy symbol krásy, / ale srdce nemá, / miluje učesané vlasy / a patrí do hárema. / (...) / dievčatko nechce proletára. / Ona chce

74 OKÁLI, Daňo: Nevesty ulíc. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 28.

75 Tamže, s. 29.

76 Tamže, s. 30.

77 PONIČAN, Ján Rob: Lola. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 51.

78 Tamže.

79 OKÁLI, Daňo: Študentik pri rudom semafore. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 24.

80 OKÁLI, Daňo: Nevesty ulíc. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 28.

81 MILLO, J. K.: Trpiacemu. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 3, s. 12.

víno a whisky, / moderné tance – jazz-band / a krásy vodotrysky“).⁸² Báseň *Lola* od Jána Roba Poničana z prostredia erotického kabaretu takýmto spôsobom mieša tragiku s groteskou, redukuje človeka na základné pudy, popiera eros a lásku mení na tovar („*Veselá Lola dnes desiateho milenca / priviňa k srdcu... / – Pod', miláčik, pod'... / – Ružové moje telo / na stole-diváni, / priprav sa miláčik... / a / žer*“).⁸³ Existenciálna tragédia sa tu mení na sociálnu grotesku. V Poničanovej básni *Málo* je konvenčná, ideálna predstava lásky negovaná výlučnosťou trhovej povahy ľubostného, resp. erotického vzťahu a ekonomickým benefitom z toho vyplývajúcim. Základným atribútom dievčensťva je predajnosť, krása a mladosť sa stávajú kapitálom. Túto skutočnosť tematizoval z odlišných pozícií a s odlišnou intenciou napríklad i Smrek v *Cválajúcich dňoch* (*Salomé, Miss Ellén, Vývoj*), u Poničana sa však takýto typ básne spája zároveň s parodizovaním klasickej ľubostnej poézie, s cynizmom a s postupmi depoetizácie („*Darujem ti všetky svoje nádeje, túžby... / slávu... / poéziu... / život... / – Málo! – / Čo žiadaš sama? / – Že som z tých lepších: 50!*“).⁸⁴ Popretie citovosti nie je však iba výrazom emocionálneho a morálneho zhrubnutia predávajúcich sa žien, je predovšetkým obrazom spoločenskej situácie, ktorej surovosť a pragmatickosť nepripúšťajú vieru vo vyššie ideály a neponúkajú možnosť metafyzickej nádeje („*Je predsa len niečo nad nami? – / Nieкто, kto môjmu srdcu hlási: /... Teraz v tej chvíli... hej, teraz... / panenské svoje telo predáva kási*“).⁸⁵ Akcentovaním telesnosti a eliminovaním duševného prežívania sa paralelne k tomu v inom type básni obnovuje vnútorná čistota a mravnosť subjektu, a to napriek sociálnemu i ľudskému poníženiu. Prichádza tu k revitalizácii metafyzického vzťahu s Bohom i s vlastnou ľudskosťou, ktorá je reakciou na znecitlivenie vonkajších zmyslov („*Nepravda, že predávajú lásku, / Na ulici, v bráne, / po nočných domoch / je vystavené len vaše telo...*“);⁸⁶ „*Pán Boh / je veľký a mocný pán. / Ja, dieťa ulice / bárs neznejúc ho nikdy, / vo jeho dlane svoju dušu odovzdám, / a / telo vo vaše, pane. / Bárs máte oči detské, ustráchané, / tak ustráchané...*“).⁸⁷

82 MILLO, J. K.: Svet a dievčatko. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 4 – 5, s. 28.

83 PONIČAN, Ján Rob: *Lola*. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 52.

84 PONIČAN, Ján Rob: *Málo*. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 53.

85 PONIČAN, Ján Rob: *Blúdenie nocou*. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 62.

86 PONIČAN, Ján Rob: *Prípitok*. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 58.

87 OKÁLI, Daňo: *Študentík pri rudom semafore*. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 24.

S motívom prostitúcie sa často spája postava osamelého chodca. Ulica ako jeden z ústredných symbolov moderného urbánneho priestoru sa stáva lokáciou náhodných anonymných stretnutí a erotických vzťahov, ktoré reflektujú charakter a podobu veľkomestského života (spomeňme si na cyklus Galandových litografií *Láska v meste* uverejňovaný v prvých číslach revue *DAV*).⁸⁸ V týchto scenériách zväčša ožíva ponurý duch nočného alebo večerného mesta znásobený labilným vnútorným rozpolžením subjektu a jeho pohrúžením do seba („*Zachráni ma / niekedy / prostitútky bledá tvár*“).⁸⁹ Neraz majú podobu varovania pred nechcenými dôsledkami pohlavných chorôb, ktorých tematizácia popri nemocničných motívoch zahŕňa práve motívy náhodných nočných stretnutí („*Dajte si pozor, dajte si pozor, / vy, čo hlbokým korytom tmavých ulíc / chodíte v noci, / kludným korytom ulíc: / kde-tu len elektrika bliká, / a niekde tá žiarovka rude-rudá / volá opilcom v strety: / Tu svetlo je, / tu v svetle hýri zaplatená láska*“).⁹⁰ V obrazoch človeka opusteného uprostred mesta sa manifestujú nové podoby veľkomestského života: subjekt tu stojí často ešte nezačlenený do novo sa utvárajúcich kolektívnych entít, idea davu a proletariátu sa rodí povedľa skúsenosti vyčlenenia zo spoločnosti. Osamelé túlanie sa mestskými ulicami sa v intenciách sociálnej poézie realizuje ako deštruktívna skúsenosť, v ktorej sa snúbi sociálna a existenčná deprivácia subjektu. Ten konfrontovaný sám so sebou a vlastným bezcieľnym blúdením („*Krok za krokom, krok za krokom / blúdím po meste so tmou, / ja: / jediný lampáš v hlúpom prostredí, / čo menuje sa tmou*“;⁹¹ „*Ja / sám jediný človek / či veľmestské embryo – / túlam sa ulicou poliatou blatom*“)⁹² sa najčastejšie identifikuje s ohľadom na deficit lásky („*Milujem, milujem a lásky nemám / ja / človek jediný a – sám!*“;⁹³ „*Len nemať nikdy očí, / aby si nevidel, / a nemať nikdy uší, / aby si nepočul // jak niekde žena / rozkošou na diván rozprestretá / alebo cez pelasť posteľe / pod láskou stene, // keď teba nikto nemiluje*“).⁹⁴ V tomto zmysle ide o jednu z variácií základnej situácie, v akej sa subjekt v poézii zobrazujúcej sociálnu realitu nachádza a to je situácia deficitu – lásky, krásy, šťastia, naplnenia ľudských práv a existenčných potrieb, možnosti plnohodnotne

88 Konkrétne v čísle 2 z roku 1925 a v číslach 1 a 2/3 z roku 1926.

89 PONIČAN, Ján Rob: Chvíle. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 4 – 5, s. 37.

90 PONIČAN, Ján Rob: Dajte si pozor. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 54.

91 PONIČAN, Ján Rob: Blúdenie nocou. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 62.

92 WAGNER, Vlado: Z nemej matky zrodený. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 2 – 3, s. 66.

93 Tamže, s. 68.

94 KRÁL, Fraňo: V kruhu noci. In: *Čerň na palete*, c. d., s. 13 – 14.

participovať na živote a realizovať sa ako slobodná ľudská bytosť („Dnes žiť chceme! / Doposiaľ sme zomierali!“;⁹⁵ „i on chce život krajší / život iný / život skutočného človeka“).⁹⁶ Z pocitu nedostatočnosti života a z nenaplnených túžob jednotlivcov sa rodí nenávisť a hnev masy („mozole rastú, / neukožené túžby / premieňajú sa v nenávisť a hnev“).⁹⁷

Obraz mesta a sociálnej reality v poézii dvadsiatych rokov 20. storočia získava novú, menej známu podobu predovšetkým s ohľadom na tvorbu autorov, ktorí v dobovom literárnom a kultúrnom prostredí netvorili hlavný prúd a ktorých básnické dielo ani z dnešného uhla pohľadu nevnímame ako súčasť literárneho kánonu.⁹⁸ Značná časť tvorby davistov vyšla knižne s väčším či menším oneskorením, v oklieštených a rozsahovo uskromnených výberoch, neraz iba torzách zamýšľaného diela (Jozef Tomášik-Dumín: *Chlapec a husle*, 1927; Ján Rob Poničan: *Demontáž*, 1928; Fraňo Král: *Čerň na palete*, 1930; Daňo Okáli: *Ozvena krvi a zápasov*, 1932). Ďalšia časť nevyšla vôbec (Ján Rob Poničan: *Útok*, 1925; tvorba Jarka Elena a Josefa Zindra) a výberovo zostala roztratená v dobových literárnych a kultúrnych periodikách (*Mladé Slovensko*, *DAV*, *Spartakus*, *Pravda chudoby*, *Ročenka slovenskej chudoby* a i.). Dialo sa tak prevažne z finančných, ale tiež z politických dôvodov, keď v dôsledku cenzúry boli viaceré texty skonfiškované. Práve v tejto časti tvorby sa najčastejšie objavujú posuny v zobrazení mestského prostredia, ktoré sa spájajú s postupmi depoetizácie a deestetizácie. Básne sa obmedzujú na strohý deštruktívny obraz paralyzovaného sveta, ktorý ešte nenašiel silu formulovať revolučnú ideu či identifikovať sa s triednym pohľadom. Absentuje tu otvorený aktivizmus, prehlbuje sa však sociálnokritický tón v intenciách sociálneho a expresívneho civilizmu. Sociálny obraz skutočnosti je objektivizovaný a zvecnený, v jeho centre sa nachádza ulica a pouličný život. Zástupcami tohto života sú ľudia bez práce, ubiedení proletári, tuberkulózou, suchotinami či syfilisom postihnutí mladí ľudia, žobráci, mrzáci, invalidi, slúžky, prostitútky, mestská chudoba. Motívy sociálnej, fyzickej a psychickej devastácie ako výrazu odludštenia

95 MARKO, Ilija Jozef: Dnes žiť chceme. In: *Piesne mozolných rúk*, c. d., s. 22.

96 OKÁLI, Daňo: Chudobný človek a krása. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 62.

97 PONIČAN, Ján Rob: Čakáme deň. In: *Spartakus*, roč. 4, 1925, č. 4, s. 71.

98 V dôsledku pohybu, v rámci ktorého sa viaceré zbierky a básnické texty presúvajú z okraja do centra záujmu literárnej historiografie, môže celkom prirodzene dochádzať k rozširovaniu a čiastočnému preskupovaniu literárneho kánonu.

(„V zelenú tvár / vpadnutá hlava / pod hrdlom visí“)⁹⁹ sa hromadia a vytvárajú mozaiku rozkladajúcej sa spoločnosti, v ktorej sa takmer nevyskytujú pozitívne obrazy, scenérie či ľudské osudy. Symptómy chorôb a deformácií sa v poézii ľavicových autorov stávajú znakmi, ktoré manifestujú nezdravosť samotnej spoločnosti a jej patologický stav.¹⁰⁰ V centre záujmu básnikov sa nachádza nielen „človek uvedomujúci si svoju zlým svetom doráňanú ľudskosť, dušu a srdce“,¹⁰¹ ako píše Urx o Novomeského poézii, ale už čoraz viac i človek neľudským svetom zbavený svojej ľudskosti. Existenčné drámy sú motivované bezvýhodiskovou sociálnou situáciou jednotlivca alebo rodiny, stúpajúcim psychickým tlakom, rozkladom tradičnej ľudskej morálky uprostred extrémnych podmienok, kolapsom myslenia a cítenia, zrútením všetkého, na čom stoja základné ľudské a spoločenské hodnoty. Situovanie týchto drám sa v závislosti od miery postihnutia a vylúčenia presúva z centra ulice na jej okraj, pod brány, na dlažbu, do priekop, za ploty, na miesta, ktoré symbolicky i prakticky odsúvajú jednotlivca zo spoločnosti a z priestoru zdieľaného väčšinovým obyvateľstvom mesta („Dost už, úbožiak, nerozprávaj! / Beztak v tom vozíku nehovoríš to ty, / ale miesto teba kričí po ulici / – kôpka živej hmoty!“;¹⁰² „Pri ceste v špinavej priekope / úbohá sirota / – znak už len života – / na srdcia kamenné klope“;¹⁰³ „Za tvrdý plot / brlohov čvargy / vmetený ľudský črep“).¹⁰⁴ Takýmto spôsobom sa mesto ako sociálny priestor opäť čiastočne nanovo štrukturalizuje a jednotlivci odsunutí na perifériu sa stávajú pripomienkami jeho neľudskej, monštruóznej tváre. Miestom úplného okraja sa stáva topos predmestia, čomu zodpovedá i jeho estetické stvárnenie („Z predmestia ku kráse / je cesta veľmi daleká / vedie rozkričanými ulicami...“).¹⁰⁵

V dobovom literárnom kontexte obraz mestskej periférie prinášajú napríklad niektoré básne ľavicového publicistu a básnika Iliu Jozefa Marka. Ten sa dokumentovaniu života chudoby na bratislavskej periférii (Trnávka – Dornkappel) venoval aj v priebehu tridsiatych rokov 20. storočia ako fotograf.¹⁰⁶ Sociálnu rea-

99 KRÁL, Fraňo: Žobrák. In: *Čerň na palette*, c. d., s. 27.

100 Pozri COMAROFF, Jean podľa HECZKOVÁ, Libuše – PLÍVOVÁ, Alžběta: Tělo, tělesnost, antropologické konstanty. In: VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*, c. d., s. 374.

101 URX, Edo: Ladislav Novomeský: „Nedeľa“. In: *Básnik v zástupe*, c. d., s. 98.

102 KRÁL, Fraňo: Invalid v kapitalistickom štáte. In: *Verše*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1954, s. 15.

103 KRÁL, Fraňo: Sirota v priekope. In: *Verše*, c. d., s. 13.

104 KRÁL, Fraňo: Žobrák. In: *Čerň na palette*, c. d., s. 27.

105 OKÁL, Daňo: Chudobný človek a krása. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 61.

106 Iliá J. Marko je tiež autorom knižne vydanéj sociograficky dokumentárnej reportáže z tejto periférie.

litu predmestia zobrazuje v básni *Bieda* prostredníctvom takmer faktografického opisu ako miesto rodenia a umierania, prázdneho prežívania a živorenia, apatie a plaču („*Mesto. / Ulica, domy, baráky z dreva, / ľudia / so sklopenou hlavou, zapadlé prsia / a všetko plače. / V rohu / ulice anténa čo pavúk stvoril. / Bieda. / Samé sňatky a pohreby, / novorodia sa deti, novorobia pohreby*“).¹⁰⁷ Jedinou útechou biedneho života na predmestí sa stáva fyzická láska ponúkajúca chvíľkové zabudnutie a vyslobodenie z krutej skutočnosti („*V chatrči – v predmestí / izbička malá, / na prahu u vchodu / dievka stojí polonahá. / Volá ťa vábne dnu / aby si položil srdce na ňu / a jej rozhárané sny / na blámanej postieľke / štedre napojil*“).¹⁰⁸ Podobným spôsobom tematizuje bezútešný život predmestskej chudoby a ľudí bez práce vo viacerých básňach aj Daniel Okáli („*Padáme v klin / svojich žien / jako kamene do jazera / a žňou noci sú / hladné výkriky detí*“;¹⁰⁹ „*Rozžaté obloky / sú ranami v tele noci – / kričia hladom, // tak ako naša dnešná láska / dievčatko z predmestia*“).¹¹⁰ V tomto „nekanonizovanom“ obraze mesta s človekom degradovaným na elementárnu telesnosť celkom absentujú potenciálne proletárske motívy sociálneho protestu alebo vzbury, nehovoriac o ideách revolúcie alebo premeny sveta. Tie zostávajú súčasťou „inej“ reality, vzdialenej rovnako ako kaviarne s vyleštenými výkladnými sklami, pompézne budovy bánk a palácov či elektrifikované mestské námestia a ulice, po ktorých jazdia automobily. Život najchudobnejších vrstiev obyvateľstva sa tematizuje de facto ako totálna negácia života, neludzská skutočnosť obmedzená na holé prežívanie uprostred všadeprítomného hladu („*Tisícom hlad zožiera črevá / a prázdne hrnce nezvonja / k modlitbe, / kým nám: / miliónom nezamestnaným / hnijú svaly*“;¹¹¹ „*my nezamestnaní, / živé smetište ľudstva, / položíme-li sa v zem, / hroby nás vyvrhnú*“;¹¹² „*Nie som už človekom dnes! / Živý som hlad*“).¹¹³ V najtragickejších momentoch sa výraz tejto životnej biedy a apatie, ľudskej, morálnej a sociálnej devastácie završuje v stavoch šialenstva a skutkoch samovraždy alebo vraždy. Dokladmi dehumanizácie sú napríklad obrazy šialenstva v básni *Choromyselná Tomášika-Dumína* („*Ja, tichá / Jarmila Zelená, / panna, / s mozgom roztečeným v hlave,*

nej bratislavskej časti *Dornkappel – predmestie troch jazykov* (1938).

107 MARKO, Ilija Jozef: *Bieda*. In: *Hlas práce*. Bratislava : Nákladom časopisu Gastrolog, 1929, s. 24.

108 MARKO, Ilija Jozef: *Noc*. In: *Hlas práce*, c. d., s. 29.

109 OKÁLI, Daňo: *Nezamestnaní*. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 8.

110 OKÁLI, Daniel: *Pieseň o všednom živote*. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1923, č. 9 – 10, s. 227.

111 OKÁLI, Daňo: *Nezamestnaní*. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 7.

112 Tamže, s. 8.

113 ELEN, Jaro: *Mátuškina noc*. In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 1, s. 48.

*I dívam sa do prázdna...“¹¹⁴ alebo Okáliho báseň *Balada o tehotnej* tematizujúca vraždu novonarodeného dieťaťa mladou matkou:*

*„V predmestí zmiera križovatiek krik.
Smiech elektrík
tu nepočuť, nikdy nepočuť.
Na očiach tehotnej čierny rmut
a hluchá beznádeja.
(...)
Zahrabať vlastné dieťa nemôžem,
Bože nemôžem.*

*Postavu devy pohltila tma.
(...)
Kamenný, tvrdý kde trotoár,
krok tehotnej mŕtvolne už znie,
pri rade domov zmlkli posledné,
kde zívá tmavý otvor stoky,
tehotnej ženy kroky,
kroky,
kroky.¹¹⁵*

V Elenovej básni *Mátuškina noc* matka od hladu v šílenstve zje svoje umreté dieťa:

*„Čo?! Ja chcem žiť!
Mám prázdny žalúdok a cítim mäso! –
Nie! – Som nie človekom! Som už len zviera!
Ostré mám pazúry! Hroznú mám zuby! –
Pohľad môj krvavý mŕtvolu merá –!
Som nie zvieraťom – som dravý netvor,
Ktorý chce žrať! – Mäso! – Páchne tu! – Dietko?!*

114 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: Choromyselná. In: *Otvorte okná*. Prešov : Jozef Stanovský, 1944, s. 33.

115 OKÁLI, Daňo: *Balada o tehotnej*. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 17, 18, 19.

*Červená tma! Krv! – Krv! – Jak sladko chutná!
Hahaha! – Nedám nič! – zožeriem všetko!!! – – “116*

Prechodom do expresívnych polôh sa sociálny civilizmus a vecnosť opäť básnicky aktualizujú a ozvlášťujú, a to práve v miestach svojho najväčšieho vypätia ako umelecké stvárnenie najotrasnejších drám a tragédií. Táto odvrátená strana sociálnej reality ukazuje najmä chudobné predmestia a robotnícke štvrte, ale svoj výraz nachádza tiež v rámci centrálnych častí mesta. Sociálna periféria svojím situovaním nie je obmedzená mestskou perifériou, zasahuje mesto en bloc, a to prostredníctvom postáv nezamestnaných, žobrákov, bedárov, invalidov, prostitútok a čiastočne tiež slúžok či robotníkov. Niektoré jej extrémne reprezentácie sa však celkom prirodzene sústreďujú tam, kde prichádza k najväčšiemu sociálnemu prepadu a v tomto zmysle sledujú pohyb od mesta k predmestiu a od proletariátu k lumpenproletariátu.

Zobrazenie mesta ako priestoru biedy a utrpenia so zameraním na jednotlivca a individuálne tragédie sociálne slabých či vylúčených jedincov, zástupcov proletariátu, ľudí z mravnej periférie a pod. je dopĺňané obrazmi davových scén, v ktorých sa už ohlasuje nové kolektívne poňatie ľudského bytia a nádej na nový život („*prežitý subjekt v kolektív zahod’... / podaj si ruku s druhmi v trápení...*“).¹¹⁷ Kolektivismus v tomto zmysle reaguje na individuálne deficity a jedinca vyvážuje z „útrap fyzické i duševní samoty“, poskytuje mu istotu „ochranného nadtela“: „Okázal seberozplynutí ‚já‘ v ‚my‘ znamená spôsob emancipace ‚já‘: teprve v kolektivismu dochází k seberealizaci osobnosti. Jedinec získává pocit síly, kdy ‚já‘ se cítí být silně do té míry, jak silně je ‚my‘.“¹¹⁸ Zároveň dav už nemožno považovať iba za jednoduché spojenie ľudí, ale za entitu „disponující jedinou *kolektivní dušič*“.¹¹⁹ Takýmto spôsobom opisoval vznik a správanie sa davu vo svojom najznámejšom, dobovo vplyvnom diele *Psychológia davu* Gustave Le Bon, podľa ktorého dav „tvorí svým sloučením novou bytost s vlastnostmi velmi odlišnými od těch, které má

116 ELEN, Jaro: Mátuškina noc. In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 1, s. 48.

117 MILLO, J. K.: Trpiacemu. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 3, s. 12.

118 PEŠKOVÁ, Michaela: *Idea „nového člověka“ v ruské literatuře 20. a 30. let 20. století*. Plzeň : Západočeská univerzita, 2012, s. 72.

119 ŘÍHOVÁ, Zuzana: *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha : Academia, 2016, s. 48.

každá z nich“.¹²⁰ Mesto v spojení s motívom davu sa potom identifikuje ako priestor premeny sveta na lepšie miesto, pričom táto premena je realizovaná prostredníctvom proletárskej vzbury alebo revolúcie. Od „žaloby“, ktorá má zväčša podobu individuálneho vyznania, spovede alebo výkriku sa prechádza k „súdu“, majúceho podobu kolektívneho činu, ktorým je konečné zúčtovanie so starým svetom. Kľúčovým slovom už nie je „človek“, ale „dav“:

*„Zmlknite
rty plné obžaloby storočí
Bedári z chalúp podkroví podzemných dier
vystavte z tiel slabých more ohromného
Davu!
Vtrhnite potopou do hýriacich veľkomiest
čo pyramidami faraónov storočia XX.
Buďte úderov tvrdých Himalájou
a lávou žeravou zakryte všetok hnus
smiech výskot živých mŕtvol žiariacich kaviarní
hééjj rupp!“¹²¹*

Obrazy štrajkov a demonštrácií môžu byť tematizované rôznymi spôsobmi, pričom vždy majú dynamickú podobu. V rámci mestského priestoru je intencia ich pohybu naznačená od periférie k centru, od továrni cez ulice na námestia, ktoré sa stávajú symbolickým bodom oslobodenia nás a ovládnutia mesta novou triedou. Samotný dav má podobu, ktorá je buď ešte poznačená sociálnym tragizmom a expresívnym výrazom („Prišli sme, / ľudia vyhnaní z dier zeme, / uštvaní besne“),¹²² alebo sa už konštituuje ako nositeľ revolučnej premeny sveta organizovaný proletárskymi heslami a pátosom triedneho boja. Dokladom hnevu a nenávisťi proletariátu nekoordinovane sa valiaceho z továrni do mestských ulíc sú napríklad básne Fraňa Kráľa *Podvečer* či Jozefa Tomášika-Dumína *Súd*. Dav robotníkov tu nadobúda podobu strašidelnej masy vedenej slepou túžbou po pomste: „*Továrni vráty / záplava temných príšer v svet sa valí / zrutnými valy. / (...) / Ulice stvrdlé mozolom / chvejú sa smútkom večne hladných očí. / Ulice stvrdlé mozolom / žalujú krivdy*

120 LE BON, Gustave: *Psychologie davu*. Praha : Portál, 2016, s. 20.

121 bez uvedenia autorstva [OKÁLÍ, Daniel]: Štvavá reč z r. 1917. In: *DAV*, roč. 1, 1924, č. 1, s. 1.

122 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: Prišli sme. In: *Chlapec a husle*, c. d., s. 14.

temných tisícročí. / Ulice stvrdlé mozolom / sálajú pomstu chmúrnych spod obočí“;¹²³ „Vidiny čierne... strašidelné idú po námestí – / po meste... dláždených vzdychov tisícletých síl... / Vidiny čierne – – príšerné obeti rokov minulých. / Hla, záblesk tváre ich... svieti do očí z očí / a hlava na krku zaškripi a sa točí – / (...) / Vy nočné príšery – – starého stola ohyzdné tváre... / sem! sem! na námestie, kde električka horí, / kde si pohľadáme, čo nás srdci bolí...“.¹²⁴ Scenérie moderného veľkomesta s elektrickým osvetlením sa dopĺňajú o obrazy šibeníc ako symbolu dejinného zúčtovania s odvekým nepriateľom („Lež Pravda kríži. / Vo vzduchu šibeň rozhojdala lano. / Čas Dobu bližší“;¹²⁵ „Ž a l u je m e, si vinné... vinné, si krivdami stinné / do rána život váš vyprší... vyschne... / do rána postavíme šibenice zvislé / a na nich povesieme katov“).¹²⁶ V stretnutí dvoch tried zároveň dochádza k stretu minulosti a budúcnosti mesta („My, vidiny mesta... starí budovatelia mesta / zveme vás pred súd“).¹²⁷ Do centra eschatologickej vízie sa dostáva dav ako nositeľ proletárskej idey a vízie nového života, pričom čoraz viac prevládajú obrazy jednoty a homogénneho kolektívu, v ktorom jednotliviec postupne zaniká a stáva sa súčasťou nového, vyššieho organizmu („Zástavy vlajú, / otroci roboty kráčajú / zrazený v železný šík. // Na perách víťazný krik: / Vpred, vpred, vpred, / náš je dnes svet“;¹²⁸ „Ulicou širokou valí sa dav, / ulicou širokou syčí sta had, / tisíce, tisíce, tisíce hláv / ženie tu dopredu nenávisť, hlad“;¹²⁹ „Ej! – sme to my / atómy, / skladajúce sa v mohutné telo davu. / Vidíte? – pri ruke ruku, pri hlave hlavu. – / – DAV. / milióny a milióny hláv –“).¹³⁰ Odtiaľto je už len krok k priamej tematizácii revolučnej situácie a stretu s nepriateľom, jednotlivé motívy sa transformujú a dostávajú militantný výraz pochodujúceho proletariátu organizovaného do bojových útvarov, ako napríklad v básňach autora robotníckej poézie a senátora komunistickej strany Štefana Darulu¹³¹ („A chudých roty, červený prápor / ponesú hrdo nad zhníly tábor“;¹³² „Tá garda naša, už k cieľu kráča“).¹³³ Popri stiahnutých roletách obchodov, mrežiach bánk a strachu meštiakov za oknami

123 KRÁL, Fraňo: Podvečer. In: *Čerň na palete*, c. d., s. 18.

124 TOMÁŠIK, Jozef D.: Súd. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 7, s. 104.

125 KRÁL, Fraňo: Podvečer. In: *Čerň na palete*, c. d., s. 18.

126 TOMÁŠIK, Jozef D.: Súd. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 7, s. 104.

127 Tamže.

128 KRÁL, Fraňo: Na pochode. In: *Verše*, c. d., s. 19.

129 URX, Edo [M. C. BISS]: Básnik v zástupe. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 26, s. 6.

130 PONIČAN, Ján Rob: Prúd. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 101, s. 4.

131 Cit. podľa DRUG, Štefan: *Od robotníckej poézie k DAVu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1976, s. 139.

132 DARULA, Štefan: Pochod gardy. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 2, 1924, s. 94.

133 Tamže.

(Poničanova báseň *Demonštrácia*) pribúdajú šibenice, stavajú sa barikády a mesto sa premieňa na bojisko („*Na barikády sa! / Na barikády sa! / Súdruhovia hore sa!*“).¹³⁴ Samotný akt vzbury a revolučného násillia sa spája s kategóriou krásy („*HURRRÁ / spieva nám o tom, jak krásna by bola / krvavá vzbura*“),¹³⁵ kde pouličný dav splyva s obrazom idúcich muzikantov a dlažba ulíc sa mení na spievajúcu partitúru, ako v Jilemnického básni *Dlažba ulíc*, alebo dostáva podobu fyzicky uskutočnenej básne či piesne, ako v Urxovej básni *Básnik v zástupe* („*A básnik kedys' zasnený – / vidí čo je to hlad, / čo je to hlad... / a zbiera skaly, tehly, laty / a opisuje nimi vzduchom básne – / tak krásne ako pieseň divá / a skutočné stá päste kolektíva, / stá výstrely, nenávisť, hlad...*“).¹³⁶ Zároveň s tým sa obrazy nekoordinovanej masy robotníctva transformujú na uvedomelý proletariát. Proti kapitálu (banky, štát, buržoázia) stojí človek, ktorý splynul s triedne definovaným kolektívom. Nositeľom premeny sveta sa stáva dav („*My tiež máme milióny / ale nie také jako oni: / milióny tvrdých rúk, / hnevnych očí, / hladných úst a srdcí, / zahriaknutých hrdiel, / milióny máme!*“).¹³⁷

Priestor mesta možno v tomto zmysle a s ohľadom na sociálne a kultúrne charakteristiky štrukturalizovať tiež na triedne postavenej osi buržoázia – proletariát, ktorých reprezentácie často vstupujú do vzájomných opozícií a protikladných väzieb („*z diaľky bary a továrne rušia*“;¹³⁸ „*smeje sa prepych a kvíli bieda*“).¹³⁹ Kým proletárska trieda sa primárne spája s takými mestskými reáliami, ako sú napr. továreň, dielňa, nemocnica ako priestormi práce, biedy alebo umierania, reprezentáciami buržoázie sú napr. kaviarne, bary, dancing-hally ako priestory zábavy, oddychu a užívania si krás sveta. Bipolárny charakter spoločnosti sa tak vždy nanovo potvrdzuje v kontrastných obrazoch života a jeho deficitu („*ľudia, ktorí majú zlato / pijú v baroch Vin de chateau / a milujú krásne dámy. / Druhí prácou uťahajú / domov idú spať*“).¹⁴⁰ Kino ako reprezentatívny moderný mestský topos konštituuje novú životnú skúsenosť bezstarostnej radosti a smiechu, tá však zároveň naráža na tvrdú realitu ulice s mŕtvym žobrákom (Novomeského *Báseň z kina*). Spomínané priestory môžu zároveň fungovať aj ako miesta prieniku, kde

134 DARULA, Štefan: Štát je v nebezpečí. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 2, 1924, s. 98.

135 JILEMNICKÝ, Peter [AI ARM]: Dlažba ulíc. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 147 – 148, s. 7.

136 URX, Edo [M. C. BISS]: Básnik v zástupe. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 26, s. 6.

137 ELEN, Jarko: Veľká búrka. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 90.

138 PONIČAN, Ján Rob: Večerná nálada. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 9, s. 256.

139 KRÁL, Fraňo: Večer nad mestom. In: *Čerň na palete*, c. d., s. 17.

140 ELEN, Jarko: Nejaký človek sa zastrelil. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 9, s. 259.

sa obe triedne vrstvy stretávajú, samozrejme, v celkom protikladných pozíciách a v rámci zodpovedajúcich sociálnych rolí (továrnik vs. robotník, pán vs. predajná dievča a pod.). Typickým priestorom prieniku a vzájomného stretu je mestská ulica, ktorá patrí všetkým obyvateľom mesta: konkrétne situovanie a funkcia sa však rôznia s ohľadom na sociálny štatút svojho nositeľa. Do mestskej scenérie sa popri tom radia i ďalšie toposy, ktoré svojou povahou už vzájomný prienik nepripúšťajú a stávajú sa symbolmi triedneho konfliktu. Na jednej strane sú to pouličné barikády ako výraz proletárskeho odporu a vzbury, na strane druhej najvýraznejší symbol kapitalizmu, ktorým sú banky ako zdroj a nositeľ moci a útlaku. Kým na hmotnej úrovni budova banky reprezentuje architektonický skvost, bohatstvo a luxus (upomínajúce na očarenie urbánnou krásou u Jána Smreka), na symbolickej úrovni stelesňuje démona zotročujúceho ľudstvo („*Techniky zázrak, nádhera mramor – / Ladové oko svieti i v noci – / Tam za mrežami vzdychá zlato, / čo napotili otroci. / V obaloch z ocele tvrdej / vyrástol z neho Démon dravý – / i sluha Boha sa mu zdraví / – sluhovi dravejších dravcov.* –“).¹⁴¹ V inej Poničanovej básni sa mesto stáva sídlom finančného kapitálu („*V kamennom tele veľkomesta sídli, / kde najväčšia valí sa kloaka – obchodný ruch, / v uliciach širokých, v nádherných domoch, / tam sídli, prežíva moderný oblokoch: / Finančný kapitál*“),¹⁴² ktorý má nadnárodný charakter a prepája krajiny, metropoly i mestečká celého sveta (Afganistan, Čína, Alžír, Londýn, New York, Paríž, Berlín, Tokio, Praha, Trenčín, Svaljava...). Dosah jeho moci je – s výnimkou „*sovietskych republík*“ – globálny, je to skutočný „*sveta pán*“, ktorého „*desuplná*“ a „*ukrutná*“¹⁴³ túžba po zisku je napájaná ľudskou krvou a hladom. Kapitalizmus a spôsob, akým je tematizovaný, sa v poézii davistov vždy spája s poetikou smrti. Napríklad v básni Daniela Okáliho *Štrajk otrokov a pani vpadlých prs* na prvom pláne tematizovaný stret štrajkujúcich robotníkov a četníctva ochraňujúceho záujmy majiteľa továrne sa rozširuje o kontrastný obraz manželky bankára a žien proletárov. Motív obžaloby tu prerastá v masový štrajk zároveň s tým, ako sa tragika jednotlivca rozširuje na tragiku mnohých („*Raz tento ako už tisíc razy / dav vrástol žalobou v dlažbu námestia / by kričal! / že rany sa už nevmetia / na telo križované každým dňom...*“).¹⁴⁴ Poetika smrti sa realizuje hneď dvakrát: najskôr smrťou proletárov po streľbe četníkov do štrajkujúceho davu, následne v obraze neplodnej manželky bankára („*bankára žena vpadlých prs / s vy-*

141 ROB: Banky. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 8, s. 114.

142 ROB: Finančný kapitál. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 138, s. 6.

143 Tamže.

144 OKÁLI, Daniel: Štrajk otrokov a pani vpadlých prs. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 135, s. 6.

operovanou delohou)¹⁴⁵ ktorá sa z preliatej krvi teší a ukája sa ňou – príznačný je i motív upírskeho hryzenia do pier v kombinácii s krvou robotníkov na chodníku („*a dáma s mĺkvou delohou / sa chcece / a hryzie vo vycivené rty / bo trotoár je poliaty, je poliaty / krvou proletárov. / Za zdivočelou dámy tvárou / sa šklabí nenávisť kapitálu*“).¹⁴⁶ Symbolická neplodnosť bankárovej ženy sa nachádza v opozícii k žene zabitého robotníka, ktorá je matkou štyroch detí, podobným spôsobom a zároveň paradoxne, ako sa k sebe majú „chechtanie“ so „vzlykotom“ („*...u cesty vzlyká / mu žena a štvoro detí*“).¹⁴⁷ Chorobnosť sa situuje proti zdraviu, nekrofilia proti vitalite, citová impotencia a nenávisť proti srdečnosti a láske. Kým proletariát sa spája s humanistickou ideou a životom, buržoázia a kapitalizmus sa prejavujú ako nositelia antihumánnych síl a smrti.¹⁴⁸

S ohľadom na konkrétne podoby zobrazenia, tak ako sme ich evidovali vo vzťahoch k sociálnej realite, topos mesta sa v poézii davistov a niektorých ďalších ľavicovo orientovaných autorov konštituuje primárne prostredníctvom nekrofilných aspektov ako „moloch žijúci z krvi a mäsa“,¹⁴⁹ ako to v súvislosti so slovenskou poprevratovou poéziou a jej civilizačnými tendenciami konštatoval Peter Kompíš, či „peklo odlidštené civilisace“,¹⁵⁰ ako podobné motívy v kontextoch českej proletárskej poézie reflektoval Antonín M. Píša. Negatívne tóny, ktoré dominujú pri zobrazení dobovej reality, však zväčša nenachádzajú svoj zmysel ani intenciu v ideologickom pohľade, naopak, v prevažnej väčšine sa od schematickosti odkláňajú a identifikujú sa s niečím, čo by sme prosto mohli nazvať „sociálnym cítením“ alebo „sociálnym citom“,¹⁵¹ a čo môžeme vykladať v intenciách sociálneho humanizmu. Dôležitejšie ako tendenčne typizovaná triedna nespravodlivosť je neraz zobrazenie osudov sociálne slabšie situovaných jednotlivcov a rodín. Ak sa na tieto obrazy biedy a tragiky pozrieme ešte raz, potom v nich uvidíme „zrkadlo

145 Tamže.

146 Tamže.

147 Tamže.

148 K fyziognómii kapitalizmu a proletariátu pozri VUČKA, Tomáš: *Devětsil a proletářské umění*.

In: SEIFERT, Jaroslav – TEIGE, Karel (eds.): *Revoluční sborník Devětsil*. Praha : Akropolis – Centrum výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, s. 226 – 228.

149 KOMPIŠ, Peter: Slovenská spisba povojnová v svetle ideí. In: SMREK, Ján (ed.): *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931, s. 109.

150 PÍŠA, Antonín Matěj: *Proletářská poesie*. Praha : Fr. Borový, 1936, s. 24.

151 KOMPIŠ, Peter: Slovenská spisba povojnová v svetle ideí. In: SMREK, Ján (ed.): *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*, c. d., s. 113.

rozbitého sveta meštiackeho“¹⁵² tak ako to formuloval Edo Urx v odkaze na expresionizmus. Vplyvy expresionizmu sú prítomné u autorov hnutia DAV nielen na motivicko-tematickej rovine, ale i v type obraznosti, na rovine výrazu a tvaru, v charaktere verša a jazyka, a v neposlednom rade i v apelatívnej funkcii poézie. „Vonkajškovú gestickosť“ a „rétorické moralizovanie“¹⁵³ proletárskej poézie nájdeme u davistov tiež a to najmä tam, kde sa už formuje nová kolektívna identita a výzva k revolučnej premene spoločnosti, prípadne tam, kde sa tendenčne vyhracuje protiklad prepychu a chudoby a do centra výpovede sa dostáva ideologický a triedny postoj. V týchto prípadoch sa poézia priamo stotožňuje s „aktuálnimi úkoly politického zápasu doby“¹⁵⁴ a dostáva sa „do roviny blízke politické alebo agitační poezii“.¹⁵⁵ Oveľa menej prítomné sú v poézii davistov epikureizmus a felicitológia poetizmu, ktoré ako „výraz nového životného štýlu doby“¹⁵⁶ boli pre slovenských básnikov negatívne chápaným „únikom do ríše snov a fantázie“, a teda „zastieraním skutočnosti“.¹⁵⁷ Poetizmus postupne prenikal do organizmu slovenskej lavicovej poézie najmä prostredníctvom civilizačných motívov a obraznosti, jeho radostný životný pocit však bol v nesúlade s dobovou sociálnou realitou, ktorá „sociálne psychologicky“¹⁵⁸ evokovala skôr nálady blízke expresionistickému rozkladu a rozpadu. Vnútorne neprijatie a odmietnutie poetického životného názoru¹⁵⁹ malo primárne svoje sociologické dôvody a v jeho pozadí stáli konkrétne politické pomery: „Na Slovensku, ktoré prežívalo od prevratu takmer sústavnú krízu a ktorého sa iba v nepatrnej miere dotkla stabilizácia kapitalizmu, sa intenzívnejšie pociťovali sociálne rozpory a bieda širokých vrstiev ľudu ako v Če-

152 URX, Edo podľa TOMČÍK, Miloš: Ján Poničan a niektoré otázky slovenskej proletárskej poézie. In: *Na prelome epoch*, c. d., s. 133.

153 ŠMATLÁK, Stanislav: *Básnik Laco Novomeský*, c. d., s. 111.

154 PLCH, Jaromír: *Príspevek ke vztahům české a slovenské literatury dvacátých let v díle Joži Zindra*. Praha : Universita Karlova, 1973, s. 32.

155 Tamže.

156 ŠMATLÁK, Stanislav: *Básnik Laco Novomeský*, c. d., s. 99.

157 TOMČÍK, Miloš: Ján Poničan a niektoré otázky slovenskej proletárskej poézie. In: *Na prelome epoch*, c. d., s. 135.

158 ŠMATLÁK, Stanislav: *Básnik Laco Novomeský*, c. d., s. 113.

159 V polovici dvadsiatych rokov 20. storočia „sociálne psychologické“ motívy ostrého odmietania antropologickej felicitológie poetizmu podporuje do istej miery aj „počítačné, a preto vnútorne ešte nediferencované vývinové štádium slovenskej literárnej lavice ako umeleckého hnutia“. Výberovo od druhej polovice dvadsiatych rokov, zásadnejšie však na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov sú to práve davisti, ktorí „prenášajú impulzy z básnickej praxe poetistov“ do slovenskej poézie. Zároveň pretrváva „odmietavý postoj ku koncepcii poetizmu“ zo strany davistickej kritiky, ktorá sa tak nachádza v paradoxnom vzťahu so samotnou básnickou tvorbou viacerých autorov DAVu. Cit. podľa ŠMATLÁK, Stanislav: *Básnik Laco Novomeský*, c. d., s. 113, 114.

chách.¹⁶⁰ Sociálnosť poprevratovej poézie zodpovedá dobovej spoločenskej realite, konkrétne „hrubším a zaostalejším formám sociálneho útlaku na Slovensku“ i celkovo „provincionalnejšiemu charakteru slovenského spoločenského života“.¹⁶¹ V tejto poézii je potom viac „odpornej“ skutočnosti než „krásnej“ – a to i s ohľadom na „dvojkoľovosť“ reality, ako ju reflektoval vo svojej ranej tvorbe Novomeský i ďalší davisti. Pri zobrazení sociálnej reality tak dominuje patologická a nekrofilná metaforika. Kultúra a spoločnosť sa v tomto zmysle opisujú v biologických kategóriách, kde má kľúčovú rolu opozícia zdravé – choré, resp. život – smrť.¹⁶² Davistický básnik prichádza v štylizácii do polohy lekára chorú spoločnosť liečiť („*Dav, – odhaľ si predom mnou / to choré telo: / Obklopm ho, stá lekár... / Položím ti naň kolocier / obetavej práce – / a na dušu: / svojich piesní krvavník... / (...) / – bys' ozdravel, – / – bys' svoju silu / úsmevom zdravia ovenčil...!*“¹⁶³ „*Vám ľudia očkujem srdcia proti skaze*“).¹⁶⁴

Vitalistická obnova človeka a sveta

Aké sú vzťahy medzi nekrofilnými a vitalistickými tendenciami a čo tieto vzťahy znamenajú, resp. odhaľujú?¹⁶⁵ Kým obrazy odumierajúceho sveta v prechodnej

160 TOMČÍK, Miloš: Ján Poničan a niektoré otázky slovenskej proletárskej poézie. In: *Na prelome epoch*, c. d., s. 135.

161 ŠMATLÁK, Stanislav: *Básnik Laco Novomeský*, c. d., s. 98.

162 Pozri TOMASIK, Wojciech: *Inżynieria dusz*. Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016, s. 15.

163 PONIČAN, Ján Rob: Dav, milujem ťa! In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 56.

164 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: Vám. In: *Chlapec a husle*, c. d., s. 5.

165 V nadväznosti na určujúce biologické kategórie a opozíciu zdravé – choré, resp. život – smrť vychádzame vo zvolenej typológii nekrofilných a vitalistických aspektov (tendencií, línií) z chápania Ericha Fromma, ktorý v psychologickom zmysle rozlišuje nekrofilný a biofilný charakter. Vnímať ich možno tiež vo vzťahu k Freudovej teórii pudu smrti (thanatos) a pudu života (eros). Pud života v tomto zmysle smeruje k stále zložitejším a väčším kombináciám živých štruktúr, zatiaľ čo pud smrti sa usiluje živé štruktúry rozdeľovať a ničiť. Fromm definuje nekrofiliu ako „tendenci byť silne priťahovaný všim, čo je mrtvé, zetleté, rozložené a nemocné, je to vášeň meniť živé v niečo neživého, ničiť pro ničenie samo, výlučný zájem o všetchno, čo je čisté mechanické. Je to vášeň k destrukcii živých organizmů a štruktúr.“ Naopak, biofilia je „vášnivá láska k životu a k všetmu živému – je to touha po rústu, ať už jde o človeka, rastlinu, myšlenku alebo spoločenskou skupinu. Biofilní člověk raději buduje něco nového, než aby zachoval staré. (...) Vnímá více celek, než jenom části, celé struktury spíš než sumu jejich prvků.“ Podľa biofilnej etiky „dobré je všetchno, čo slouží životu, zlé je všetchno, čo slouží smrti. Dobrá je úcta k životu, dobré je všetchno, čo podporuje život, rúst, rozvoj. Zlé je všetchno, čo život dusí, potlačuje a dělí na kusy.“ Cit. podľa: FROMM, Erich: *Anatomie lidské destruktivity*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 329, 358. Inšpiratívne o téme uvažuje GUTOWSKI, Wojciech: Watpliwa hipoteza witalizmu w

dobe vytvárajú jeden pól sociálnej poézie, druhý pól už pracuje s podobami rodia-
ceho sa nového sveta.¹⁶⁶ Proti metaforám rozkladu a choroby sa kladú metafory
mladosti a zdravia. Nekrofilná línia, ktorá sa javí byť s ohľadom na podoby zobra-
zenia sociálnej reality dominantná, sa takýmto spôsobom dopĺňa s vitalistickou
líniou. Na mieste je však otázka, nakoľko môžeme tieto aspekty a podoby zobra-
zenia sociálnej reality naozaj vždy registrovať ako nekrofilné. S ohľadom na našu
klasifikáciu by sa mali týkať predovšetkým tej časti poézie davistov, ktorá temati-
zuje život v jeho deficite či anihilácii, zároveň ale reprezentuje tú líniu, ktorá sa aj
v nadväznosti na Urxovo a Okáliho programové členenie (resp. Novomeského a Po-
ničanovo básnické vyjadrenie) primárne identifikuje s láskou (resp. sústrastou) –
kým druhá línia s otvorene vitalistickou intenciou sa môže spájať s odbojom (resp.
hnevom) a na niektorých miestach vyjadrovať nekrofilnú túžbu po ničení (pres-
nejšie pseudonekrofilnú, keďže deštruktívny akt revolučného násillia je zároveň
aktom stvoriteľským). Vzniká viacnásobne paradoxný vzťah, ktorý však má svoju
logiku a vysvetlenie. Deprimujúci obraz sociálnej reality a tragických osudov jed-
notlivcov uprostred modernej urbánnej civilizácie sa totiž často spája s túžbou po
živote. Tú sme identifikovali v centre celého spektra básní, ktoré tematizujú soci-
álnu a existenčnú frustráciu a depriváciu jednotlivcov. Napriek negativite a tragi-
ke sa tu ozýva intenzívne, hoci krehké, oslabené alebo celkom bezradné a zúfalé
volanie po živote. To je dokonca prítomné i tam, kde už nemá sformulovanú podo-
bu otvorenej výčitky, adresnej žaloby či introspektívnej spovede, ale v dôsledku
totálnej devastácie človeka zostáva iba neartikulovaným výkrikom, neosobným
vyjadrením vôle po živote. V rámci nekrofilnej línie sociálnej poézie môžeme pre-
to identifikovať silnú kryptovitalistickú tendenciu. Schopenhauerovské (vôľa k ži-
votu) a darvinistické (boj o prežitie) koncepcie modernistického vitalizmu, ktoré
sa sústreďujú na ľudsky, mravne a sociálne najpustejšie miesta zobrazenej reality,
sú na iných miestach dopĺňané, rozšírené a nahradené vitalizmom nietzscheov-
ského (životná sila, vôľa k moci) a bergsonovského (*élan vital*) typu. Ten ich už
pozdvihuje k pozitívnemu výrazu a obrazy devastácie a anihilácie života nahrá-
dza obrazmi životnej sily, komplexnej revitalizácie a všestrannej obrody. Motívy
masových demonštrácií a pochodov proletariátu spôsobom zobrazenia ako prúdu
valiaceho sa života majú pôvod vo vitalizme a v niektorých jeho základných me-

polskej literaturze nowoczesnej. In: CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna – PILCH, Urszula M. (eds.):
Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego,
2016, s. 35 – 61.

166 URX, Edo: Slovenská poézia proletárska. In: *Básnik v zástupe*, c. d., s. 79.

taforách. Dav v uliciach býva priamo metaforizovaný ako krv v organizme mesta symbolizujúca život a zdravie („Z továrni vytiahli zástupy. / Tá čierna, hutná krv / z továrni vtekla do ulíc. / Ulice mesta žily sú, / námestie mesta srdce – / ta – k srdcu valí sa čierna krv“).¹⁶⁷ V tomto zmysle sú davové scény situované do mestských ulíc vystavané na biologickej obraznosti (krv) alebo obraznosti prírodnej (rieka). Podobne vitalistického pôvodu a charakteru sú obrazy sebaidentifikácie robotníctva („My krv sme v tepnách civilizácie“; „Sme miazgou rodiaceho stromu“; „Sme pracovnice v včelom úle“).¹⁶⁸ Proletariát sa stáva manifestáciou života a ten strháva ľudský kolektív so sebou („Sám život brojí proti tme, / sám život ľudstvo k veslu núti“).¹⁶⁹ Edo Urx v článku *Slovenská poézia proletárska* z roku 1924 hovorí v tejto súvislosti o proletárskych básnikoch ako o tých, ktorí „v zástupe medzi inými našli seba a spolu s nimi sa stratili, aby žili stisíc násobeným životom“.¹⁷⁰ Momentálne nás nezaujíma ani tak vyjadrenie splynutia individuálneho subjektu s kolektívnym duchom a objavenie novej identity, ktorá čo do intenzity reprezentuje mnohokrát znásobný život, ako skôr samotná modalita tejto metafory. V zhode s tým Urx o proletárskej poézii hovorí ako o „novom náboženstve života“¹⁷¹ a samotný komunizmus mu je „najzdravším plodom života“.¹⁷² Ján Rob Poničan sa v závere svojej recenzie na Gašparovu zbierku poviedok *Deputácia mŕtvych* odvoláva tiež na „život“ a jeho „sily“: „Však vývoj je neprestajný a život sa víri, vrije, prekypuje silami. A tie sily nás ženú vždy a vždy napred.“¹⁷³ Takáto rétorika, ktorá do centra výpovede kladie život a jeho pohyb vpred, je pre davistický okruh a jeho myslenie typická.¹⁷⁴ Zásadným spôsobom tak rozširuje básnický vitalizmus poprevratového desaťročia, ktorý sa v slovenskej poézii spravidla takmer výlučne a zjednodušene spája s menom Jána Smreka a robí z neho generačný jav. Vo svojom ťažiskovom diele

167 ROB: Demonštrácia. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 90.

168 KRÁL, Fraňo: Robotníkom. In: *Verše*, c. d., s. 17.

169 ROB: Pôjdeme? In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 54.

170 URX, Edo: Slovenská poézia proletárska. In: *Básnik v zástupe*, c. d., s. 78.

171 Tamže.

172 Tamže, s. 81.

173 PONIČAN, Ján [ROB]: Tido J. Gašpar: Deputácia mŕtvych a iné kresby. In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 5 – 6, s. 118.

174 Veľmi podobne ako Urx formuloval orientáciu komunizmu na život napríklad už v súvislosti so založením Komunistickej strany Československa v roku 1921 Bohumír Šmeral: „Jednou z aktívnych stránok komunizmu vždy byla i vášnivá touha po nové organizaci duševních vztahů. Komunismus chce nejen novou základnu výrobní a správní, ale i nového člověka. (...) Jsme víc než politická strana. Jsme předvoj nového života.“ Cit. podľa ŘÍHOVÁ, Zuzana: *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*, c. d., s. 77.

Vývoj tvorivý použil Henri Bergson metaforu „cválajúceho ľudstva“, keď ľudstvo prirovnal k nesmiernemu vojsku cválajúcemu v čase a priestore, k vojsku schopnému prekonať všetky prekážky, azda i samotnú smrť.¹⁷⁵ Smrek sa názvom svojej najznámejšej a pre dobovú slovenskú poéziu kľúčovej zbierky nechal inšpirovať práve Bergsonovou metaforou. *Cválajúce dni* so sebou priniesli nový dych života, slobody a mladosti, ničím neohrozenej, spontánnej a sebavedomej ľudskej túžby po naplnení životom. V obraze divých jazdcov, jarých šarvancov, stepilých kovbojov, čo sa na neosedlaných žrebcoch rútia do nebies a nechávajú za sebou porozbíjané lebky a dokaličené ľudské mŕtvolky, sa ozýva sila života a tiež všeobecnejšia dobová túžba po revitalizácii človeka, kultúry a spoločnosti. Tá nachádza svoje radikálne vyjadrenie u davistov v podobe gesta rúcania starého sveta a ohlasovania príchodu nového sveta. Vo svojom jadre však ide o identický vitalistický pohyb, ktorý odkazuje na Bergsonovu metaforu v čase a priestore cválajúceho ľudstva. Obdobné obrazy ako v titulnej básni Smrekovej zbierky („*Bujní žrebci, neosedlaní / – nezasiahne ich blesk – / ženú sa vpred, / kopyty rozbíjajú lebky / a nechávajú za sebou / dokaličené ľudské mŕtvolky. / (...) / Nemôžeme znať, či nespádneme / a nezlomíme väz – / lež nechceme sa predsa vtopiť / v to driemajúce ľudské plemä, / v zakliaty živý les*“)¹⁷⁶ nájdeme v Okáliho básni *Pohreb zasypaných v šachte*, publikovanej v časopise *Spartakus* rok pred vydaním *Cválajúcich dní* („*my nie sme svätí / sochy z kameňa / preto keď naša túha plamenná / zvýskne / vysoko nad zemou / rútime sa vpred / vpred! / s piesňou odboja vztýčenou / nad hlavami / a nedbáme / že za nami / nekonečnou cestou kliatou / nechávame mŕtvolky vlastných bratov / zohavené*“).¹⁷⁷ Finále tejto básne je otvorene vitalistické, hoci jej predchádzajúce pasáže majú nekrofilný charakter typický pre dobovú sociálnu poéziu (hlad, bieda, smrť) zobrazujúcu prostredie bankských šácht, tovární a mŕtvych robotníkov („*kde pustom na dvore / ležia čierne natrené rakve / štyridsať zohavených, robotníckych tiel*“).¹⁷⁸ Na Bergsonovu centrálnu metaforu priamo odkazuje tiež Poničanovo prirovnanie ľudstva k vojsku života („*Život, keď zbadal, len zhrnul si plášť: / Hľa, moje vojsko: / ty, on, vy: LUDIA*“).¹⁷⁹ V inej

175 „... celé lidstvo v prostoru i čase jest jedno nesmierné vojsko, cválající podle každého z nás, před námi i za námi, ve strhujícím útoku schopném překotiti všechny odpory a prolomiti přemnoho překážek, snad samu smrt.“ Cit. podľa BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1919, s. 366.

176 SMREK, Ján: *Cválajúce dni*. In: *Cválajúce dni*, c. d., s. 1, 2.

177 OKÁLI, Daniel: *Pohreb zasypaných v šachte*. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 7, s. 101.

178 Tamže, s. 100.

179 PONIČAN, Ján Rob: *Zviedol ma život*. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 11.

básni, ktorá nesie manifestačný názov *Životu*, oslavuje Poničan „tvorivú silu“, opäť priamo odkazujúcu na Bergsonovo dielo *Vývoj tvorivý* („*Tvorivá sila tajomná: život, – / pozdravená bud!*“).¹⁸⁰

Nekrofilné identifikácie, ktoré sa viažu na rôzne podoby sociálnej reality spravidla urbánneho charakteru, reprezentujú rozkladajúci sa svet všetkého nezdravého a odumierajúceho, do ktorého vstupuje vitalistický element obnovujúci vzťahy a charakter skutočnosti. Smrekove, Okáliho a Poničanove viac alebo menej priame básnické parafrázy Bergsonovej centrálnej metafory manifestujú dynamizáciu a intenzifikáciu vitálnych procesov, vpád života do nehybnej a odumierajúcej reality. Život sa stáva absolútnou hodnotou, v generačnom pluráli možno rozoznať novú vlnu života útočiaceho na starý svet v mene mladosti. Objavenie novej intenzity života, ktorá má silu premeniť svet a ozdraviť ho, je výrazom bergsonovského *élan vital*. Bergson túto situáciu opisuje nasledovne: „Co bylo v našem vnímání nehybné a zmrzlé, se rozehrje a dá do pohybu. Vše kolem nás ožije, vše v nás se probere k životu. Jeden velký vzmach s sebou strhne živé bytosti i věci. Cítíme, že nás zvedá, unáší, nese.“¹⁸¹ Afirmáciu života nájdeme i u raného Novomeského. Ten spája vitalistický aspekt s civilizačnou metaforou, avšak funkcia a intencia sú identické:

*„Môj divý rušeň života
sviazaný rúrami železnými –
– v nichž para –
– životná energia behá –
nedočkave čaká na signál,
keď by mohol vyraziť
a prerezať tehelnú nohu metropolu.
(...)
Hajrá môj rušeň života!!!
Predbehni zprávy,
ktoré vedľa teba letia v telegrafických drótoch!
Prebehni rozkročené mosty
nad zúrivými vodami!*

180 PONIČAN, Ján [ROB]: *Životu*. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 108 – 109, s. 7.

181 BERGSON, Henri: *Vnímání změny*. In: *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003, s. 170.

*Prebehni okrajom veľmesta,
kde prerazíš zelené vetry automobilov!
Zastíň krikom svojim
hrmot lietadla,
ktoré nad tebou tančí shymmi.
Hajrá! Hurrá! Okolo Zeme!
Rev, krič, sič, pískaj!*¹⁸²

Vitalistický princíp, v centre ktorého sa nachádzajú bergsonovské či nietzscheovské metafory „životného vzmachu“, „tvorivej sily“ alebo „životnej sily“, tematizujú podobným spôsobom i ďalší davistickí básnici. Novomeského „životnú energiu“ nahrádza Tomášik-Dumín „životnou silou“: „Živio, životná sila, / poslušná kára na trotoári krvi a krvi“.¹⁸³ Tomášikova báseň je hedonistickou oslavou života, extázy bytia („Nech zneje sloha vášne! / Nech zneje sloha vášne! / – na jej návršiach postavíme chrám lásky, / do neho miesto sviece sa zapálime sami, / zahoríme spoločne s jazykmi plameňov nášho výkriku“).¹⁸⁴ Dominantou života sa stáva eufória ako výraz mladosti: „Mladosť, ty bujná sila, vykvitáš vysoko, vysoko / nad stavy triumfujúcich s rudožiarou plápolajúceho slnka.“¹⁸⁵ Charakteristickým je pohyb do výšky, extenzia v priestore na vonkajšom pláne sa dopĺňa s rozšírením telesného kontinua na vnútornom pláne. Stavy „povznesenia“ smerujú takýmto spôsobom až k „oceánskemu pocitu absolútnej bezbřehosti ve stavech extáze“, keď „se vlastní tělesné zde stává v podstatě nelokalizovatelné, přecházející do opojného prožitku rozplynutí se v atmosféře“.¹⁸⁶ V Smrekových *Cválajúcich dňoch* je táto skutočnosť opisovaná splynutím subjektu s večnou energiou („vôbec: sa vtopiť v dáky fenomén, / možno: vo večnú energiu“),¹⁸⁷ u Tomášika-Dumína, ale tiež u ďalších ľavicových básnikov, rozplynutím sa individuality v kolektívnom bytí („s pomocou spojených síl sa vzdáme sebe... / Jemu tok vášne predľžim do nebies večného toku...“).¹⁸⁸

182 NOVOMESKÝ, Laco: Na cestu. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1923, č. 9 – 10, s. 234.

183 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: J. Rob-Poničanovi. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1922, č. 1, s. 1.

184 Tamže, s. 40.

185 Tamže.

186 VOJVODÍK, Josef: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006, s. 32.

187 SMREK, Ján: *Cválajúce dni*. In: *Cválajúce dni*, c. d., s. 2.

188 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: J. Rob-Poničanovi. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1922, č. 1, s. 1.

Politická idea a dejinný okamih revolučného pohybu nás sa identifikujú s pôsobením prírodných síl a stávajú sa manifestáciou samotného života. Sekularizovaná eschatológia marxizmu sa utvára v jednote so silami prírody a života („Zurčiaci riava jarných vôd, / sfarbená krvou, / krvavo rudou / – sfarbil ťa ostrý bajonetu hrot – / dnes / naposled / krvavou vlnou zaplav svet“).¹⁸⁹ Edo Urx ohlasuje zrod novej básnickej generácie a jej revue *DAV* prostredníctvom obrazov rozbúreného prírodného živlu, ktorý strháva všetko so sebou: „Akýsi čudný, ale známy, čerstvý prúd v poézii začína na Slovensku viať. Meštiaci sa ho ľakajú, žmurkajú svojimi malými očkami a zaliezajú do dier, čujú a cítia, že sa blíži riava, ktorá ich potopí a predbehne. Dvíha sa nová generácia na obzoroch a blíži sa ráznym tempom.“¹⁹⁰ V metafore valiaceho sa prúdu sa ozýva volanie dejín, hlas doby, zeitgeist,¹⁹¹ ktorý nemožno nevypočúť a je nutné sa mu podvoliť.¹⁹² Je symptomatické, že tieto deje, v ktorých sa zlieva spoločensko-historické a biologicko-prírodné, dejinná sila a sila prírodná, sa v konkrétnych básnických realizáciách identifikujú s vitalistickými prívlastkami mladosti, zdravia a dravosti: „Valí sa, valí, valí, / – prúd, mladý, zdravý, dravý – / (a v jeho objatí predať toľko nehy! –) / Stavajte trebárs betónové brehy, / prúd sa nezastaví / a beda, beda všetkým, / ktorí vnuknutia doby zapredali!“¹⁹³ Proletariát tak na jednej strane formuluje svoju revolučnú úlohu, na strane druhej jeho politická činnosť nie je autonómna, ale je poháňaná samotným životom, tak ako to formuluje Poničan v básni *Pôjdeme? (súduhom)*: „Pôjdeme? / Všetak život vopred ženie nás, / čo v srdci – hlave našej sídli – / a darmo syčí moci mráz, / keď život pleskne razom krídly.“¹⁹⁴ Dejinný pohyb nemožno zastaviť, je nesený životom a nesie život, jeho intencia je oplodňujúca („... valí sa svetom, aby ho oplodnil, / a nič ho nezastaví“).¹⁹⁵ Obrazy revolučnej premeny sveta dostávajú podobu prírodných

189 NOVOMESKÝ, Laco: Spev 1. mája r. 1925. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 52 (1. 5. 1925), s. 7.

190 URX, Edo: Pozor! Pozor! In: *Básnik v zástupe*, c. d., s. 104.

191 Pojem „zeitgeist“ (duch času alebo duch doby) vyjadruje kultúrnu, umeleckú alebo filozofickú charakteristiku určitej doby. Vztahuje sa na neviditeľnú silu, ktorá dominuje vlastnostiam danej epochy vo svetových dejinách. Termín je známy pôvodne z nemeckej filozofie 18. a 19. storočia, predovšetkým od Georga Wilhelma Friedricha Hegla.

192 Chápanie revolúcie ako dejinnej nutnosti, ktorej príchod je nezávislý od vôle ľudí, nájdeme aj v dobovej komunistickej tlači. „K revolúcii nemáme práve zvláštne taktiky. Revolúcia prichádza dejinnou nutnosťou a jej princíp víťazí bez ohľadu na chcenie a pranie ľudí. Nemožno teda vôbec o tom hovoriť, že budeme robiť revolúciu, ale len o tom, či ako komunisti plníme správne svoj úkol, či dobre pripravujeme seba a celý proletariát na túto nezbytnosť a či stojíme na mieste ako nositelia tak ďalekosiahleho poslania.“ oeb: Právo na revolúciu. In: *Spartakus*, roč. 2, 1923, č. 3, s. 49.

193 PONIČAN-ROB, Ján: Prúd. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 101, s. 4.

194 PONIČAN, Ján [ROB]: Pôjdeme? In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 54.

195 PONIČAN-ROB, Ján: Prúd. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 101, s. 4.

živlov, ako sú rozbúrená rieka (Poničan: *Prúd, Báseň o rieke*, Novomeský: *Velký deň, Spev 1. mája r. 1925*), búrka (Elen: *Velká búrka*) alebo požiar (Tomášik: *Spev novej doby*), ktoré zaplavia či zachvátia svet. Metafora potopy prostredníctvom úplného zničenia starého sveta symbolicky vyjadruje túžbu po novom začiatku. Symbolom života sa tiež často stáva oheň v srdci subjektu zdieľaný s ďalšími ľuďmi ako v Poničanovej básni *Moje poslanie* alebo v Novomeského básni !!!:

*„Mne niekto v srdci
zažnul zázračnej lampy knót...
Udušiť plameň nemôžem,
nechcem...
Plameň ten plápolá,
plameň je dravý,
plameň chce von...
Robím teda sviece,
sviece citové,
zapalujem ich
ohňom
zázračnej lampy
srdca svojho...
postavím sa na ulicu
– oh, je tam chladno:
bieda, temno, zášť... –
a rudým žiarom
horiace sviece
rozdávam ľuďom...“¹⁹⁶*

*„Mne v srdci zazneli ohnivé fanfáry sveta,
mne srdce mladickým zápalom pochodne horí
(...)
Nuž dnes sa nadšene postavím ulice na križovatku,
a tam dnes zaspievam ohnivú pesničku života krátku,*

196 PONIČAN-ROB, Ján: *Moje poslanie*. In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 5 – 6, s. 181.

*tam srdce vyrvem si, horiace v plameni rudom,
by srdce horiace svietilo ďalekú na cestu ľuďom.*¹⁹⁷

V iných básňach sa tento oheň šíri od jednotlivcov ďalej nekontrolovane a extaticky ako v Tomášikovom *Speve novej doby* („*Táto radostná veta horí / každému nespokojencovi v ústach. / Podpaluje srdcia a hlavy. / Oheň neuhasený a výbojný rastie / nad domy a paláce, / nad komíny a telegrafné tyče; / na drôtoch kábelu / pieseň hrá novej poézie. / Súdruhovia, bratia!*“).¹⁹⁸ Zároveň, ako to vidno u Poničana a Novomeského, obrazy „horiaceho srdca“ vychádzajú z kresťanskej symboliky a potvrdzujú ju i intenciou svojho zamerania k druhému človeku a k druhým ľuďom. Ideály sociálnej lásky a všeludského bratstva sa bezprostredne prežívajú ako skúsenosť vlastného srdca, ergo prebudeného života či vzkriesenia k pravému životu.

Orientácia na život zároveň potvrdzuje postoj konfrontácie so všetkým, čo nejakým spôsobom stojí proti životu, resp. prekáža jeho plnej, slobodnej a nehatenej realizácii („*Života sme my vyznávači rudí, / kto život hatí: beda mu beda!*“).¹⁹⁹ Takýmto spôsobom sa veľká časť básní prirodzene situuje k deštrukcii „starého sveta“ a k jeho najrôznejším aspektom a reprezentáciám symbolizujúcim nehybnosť, strnulosť, úpadok, spiatočnosť, manipuláciu a pod. (náboženstvo, meštiacký štát, sen): „*Bezduché mátohy zmiznite! / Príšery budí kostry hrkot – / Nám milé sú života teplé zvuky, / my života husle k radosti chceme naladiť. / (...) / pyšný Stvoriteľ / slepotou ľudí stvorený nástroj k potlačovaniu*“;²⁰⁰ „*Rieka veľiká, / valí sa, valí, / všetko preniká, / blázni, / čo sa nad ňou začudovali / a začali stáť – / musí zahynúť meštiacka trieda, / musí zahynúť meštiacký štát*“;²⁰¹ „*do sveta hodme zdravého života filmy – / potom: / – v mrakodrapov, majákov čelá / a svetelné reklamy ulíc / ohňom žiaroviek vypáľme žiarivý nápis: / SME / n e c h c e m e s n i ť - / a l e / ŽIŤ!*“²⁰² Vo svojej podstate sa čin stavia proti nečinnosti, aktivita proti pasivite, prítomnosť proti minulosti, zdravie proti chorobe, mladosť proti starobe. Táto tendencia sa prejavuje nielen v odmietnutí spoločenského systému, ktorého povaha a charakter sú zobrazované prostredníctvom patologických a nekrofilných obrazov úpadku, biedy a smrti,

197 NOVOMESKÝ, Ladislav: !!! In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 72.

198 DUMÍN-TOMÁŠIK: *Spev novej doby*. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 93, s. 6.

199 PONIČAN, Ján [ROB]: *Pochod*. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 11–12, s. 179.

200 PONIČAN, Ján [ROB]: *Náboženské mátohy*. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 60.

201 PONIČAN, Ján [ROB]: *Báseň o rieke*. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 2, s. 6.

202 PONIČAN-ROB, Ján: *Vytnime sen*. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 7–8, s. 194.

ale zasahuje tiež všetky inštitúcie, ktoré ho reprezentujú. V spojení s fascináciou technikou a kultom práce sa potom novodobým „chrámom Boha“ stáva továreň, funkciu oltárov preberajú stroje a kňazom je robotník – „*plemã z anjela-čerta*“.²⁰³ Urbánny priestor sa takýmto spôsobom civilizačne a kultúrne transformuje, prichádza k jeho prestavbe na všetkých úrovniach. To sa signifikantne prejavuje napríklad vo vzťahu k historickým pamiatkam, ktoré sú – v Poničanovej *Básni o rieke* – prirovnané k neplodným ženám hatiacim vývoj.²⁰⁴ Staré musí ustúpiť novému v mene života: „(...) *na svete podlieha, čo staré / a hneď o nové začína sa boj. / (...) / Smrťou zaviaty, kto upadol / minulosti do zajatia.*“²⁰⁵ Manifestačne s ohľadom na svoju poetiku túto absolutizáciu „nového“ v opozícii k „starému“ ozrejmil Poničan napríklad v programovom článku *Vyznanie lásky*: „Hlásam nový smer. Nový smer v umení. (...) Tvrdím: ja som nový na tejto zostarnutej guľke vesmíru. Tvrdím: ktorým ja o tomto novom smere píšem, sú ľudia noví... Tvrdím: okolnosti, medzi ktorými tento nový smer – hlasitým výkrikom – hlásam: sú nové, alebo aspoň: novými byť chcú.“²⁰⁶

Poprevratový generačný vitalizmus symptomaticky reprezentuje Smrek s básnickou manifestáciou bergsonovského „životného rozmachu“, ale svoj výraz a plnohodnotnú realizáciu nachádza rovnako v poézii davistov. V tomto prípade sa navyše ohlasujú silné vplyvy Nietzscheho filozofie životnej sily a vôle k moci. Tá mala vplyv už na teoretikov proletárskeho kultúrneho hnutia Proletkult, kniha *Tak vravel Zarathustra* napríklad ovplyvnila ranú fázu Majakovského básnickej tvorby.²⁰⁷ V širších rámcoch môžeme hovoriť o nietzscheovských koreňoch leninskej i stalinskej kultúry.²⁰⁸ Spojenie marxizmu s nietzscheovským kultom vôle a vyššej morálky nadčloveka vytvára synkretické spojenie, v ktorom sa kombinuje dialektický materializmus s dionýzovským a prometeovským prúdom sociálneho modernizmu.²⁰⁹ Bolševizmus vo svojom jadre ukrýva modernistickú dyna-

203 PONIČAN, Ján Rob: Genezis. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 78.

204 PONIČAN, Ján [ROB]: Báseň o rieke. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 2, s. 6.

205 Tamže.

206 PONIČAN, Ján Rob: Vyznanie lásky. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1922, č. 1, s. 2 – 4.

207 Pozri KITZLEROVÁ, Jana: *Od slova k revoluci. Poetický svet raného Majakovského prizmatem lingvistické analýzy*. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 28, 31 a i.

208 Pozri TOMASIK, Wojciech: *Inżynieria dusz*, c. d., s. 145.

209 GRIFFIN, Roger: *Modernismus a fašizmus*. Praha : Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum, 2015, s. 253, 254.

miku a treba ho v tomto zmysle chápať ako revolučné revitalizujúce hnutie.²¹⁰ Sú to pudové sily prírody a života, z ktorých sa vo všeobecnosti formujú kolektívne vitalistické hnutia s kultom mladosti, zdravia a sily. Marxizmus rovnako pracuje s energiou, ktorá je stelesnením organického životného pohybu a ako taká vyjadruje i dejinné, kultúrne a politické procesy v spoločnosti. Nie náhodou jeden zo štyroch cyklov Poničanovej debutovej zbierky nesie whitmanovsky znejúci názov „*Spevy života*“ – pod týmto názvom neskôr autor i svoju knihu uvádzal namiesto pôvodného *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*. Ešte pred Smrekovými *Cválajúcimi dňami* (1925) tak Poničanove *Spevy života* (1923) otvorili cestu vitalizmu do našej poézie.²¹¹ Miloš Tomčík v tejto súvislosti hovorí o „žiarivom pozemšťanstve“,²¹² o „prilipnutí k pozemským veciam a ich zmyslovým hodnotám“. ²¹³ Túto tendenciu môžeme rovnako nájsť u Jozefa Tomášika-Dumína, ale i Jarka Elena²¹⁴ či v raných básňach Laca Novomeského. V centre takto chápaného vitalizmu sa nachádza samotný človek, jeho intencia je antropocentrická („*Života poklady premárniť zdarma nedám! / Života korunu, človeka, chránim*“).²¹⁵ Poničan sa nielen prirodzene generačne dištancuje od všetkého starého a prikláňa sa k mladosti, ako to programovo uvádza dvojica básní *My mladí* a *Park starých*, kde sa v kontraste nachádza svet neživotnej, odumierajúcej staroby a svet nového začiatku, mladosti a budúcnosti („*My mladí? / Oj, ružový začiatok sme my, / nádeje na nás šaty. / Že cítíme: / sme práve z neba spadli, / nuž pohrdáme všetkým, / čo je už dávno na zemi*“),²¹⁶ ale táto opozícia má oveľa širšiu platnosť symbolického obrazu definitívneho konca starého sveta a nádeje, ktorú symbolizuje mladosť a s ňou spojený zrod nového sveta. Zobrazenie mýtického počiatku sa tak vždy spája s kultom mladosti, v ktorom sa zjednocuje biologický a sociálno-historický aspekt. Poničan hovorí primárne v mene života a v mene ľudstva („*Podľahol som... Života okúzlil ma hrdohrdý šat... / Velebím život / velebím ľudstvo...*“)²¹⁷ a proletárska mládež je ich konkrétnym vyjadrením a reprezentáciou („...*velebím ich gardu: pro-*

210 Tamže, s. 248 – 259.

211 TOMČÍK, Miloš: Ján Poničan a niektoré otázky slovenskej proletárskej poézie. In: *Na prelome epoch*, c. d., s. 120.

212 Tamže.

213 Tamže.

214 Pozri napríklad ELEN, Jarko: Pohanské slohy. In: *Mladé Slovensko*, roč. 3, 1921, č. 3 – 4, s. 63.

215 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: Matke. In: *Chlapec a husle*, c. d., s. 51.

216 PONIČAN, Ján Rob: *My mladí*. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 14.

217 PONIČAN, Ján Rob: *Zviedol ma život*. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 12.

letariát, / a velebím i proletársku mlad“).²¹⁸ Túto programovú orientáciu na život vyzdvihli a zdôraznili i Okáli, Sirácky a Clementis v recenzii Poničanovej zbierky: „Vo veľkom čase, keď z chaosu sa počína rodiť Nový Život. Ktorý ty miluješ. Za ktorý si sa rozkričal do prázdnych ľudských duší.“²¹⁹ Revolučná idea sa takýmto spôsobom stáva výrazom univerzálne poňatého vitalizmu, ktorý spája a zjednocuje jednotlivé roviny Poničanovej zbierky. Odpor k skostnateným inštitúciám moci, k dogmám rôzneho druhu a tmárskym praktikám cirkvi sa u Poničana viaže s výzvou na revoltu a premenu spoločnosti, ktorá je vždy adresovaná mladým a mladosti a má kontaktný charakter („*Do boja, mladí, do boja!*“).²²⁰ Spomínané „pozemšťanstvo“ sa manifestuje na sociálnej i intímnej rovine Poničanovej poézie,²²¹ prirodzene však svoj najsilnejší výraz nachádza vo vzťahu k láske a sexualite ako k základným vitalistickým námetom. Vypätý senzualizmus je miestami zúžený na kult tela, fyzickej rozkoše a živelného hedonizmu („*Hruď tvoja bola: / z mlieka, peny a cukru – / a lesku slonovej kosti, / hrudníky boli ovocím / pre moje zuby chtivé“*;²²² „*Milá! – čižeš-li môjho srdca hlas? / Hovorí ti, že ľúbi dievčatá / a hovorí si: / jest a jest a jest...“*).²²³ Spolu so Zlatkom Klátikom môžeme v tejto súvislosti hovoriť o bytostnej chuti do života a hlade zmyslov, kde sa „metaforicky vyjadruje nástojčivá potreba ukojenia, rovnajúca sa svojou intenzitou zápasu o samotnú biologickú existenciu života“.²²⁴ Zdroje tohto dobyvateľsky dravého vzťahu poničanovského lyrického subjektu k žene identifikujeme v prírodno-paganistickej interpretácii zdravia a koncepcii nietzscheovskej silnej individuality a vôle k moci. V súlade s Nietzscheho zarathustrovským heslom „staňte sa tvrdými!“²²⁵ dostáva neraz ráz krutosti („– *A vzdorne vzkypí muža sila: / Ty dievča, dievča mojou budeš!*“;²²⁶ „*Oj, slávme, slávme vášne orgie! / (...) / Ja muž som! – sveta pán! – / krvou obetí poliata býva*

218 Tamže.

219 D-A-V: Glosy k básnickej prvotine Jána Roba Poničana. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 2 – 3, s. 45.

220 PONIČAN, Ján Rob: Pieseň odboja. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 79.

221 KLÁTIK, Zlatko: Poničanov impulz. In: *Slovenské pohľady*, roč. 94, 1978, č. 9, s. 101.

222 PONIČAN, Ján Rob: Plač! In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 42.

223 PONIČAN, Ján Rob: Zabil som ja už... In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 44.

224 KLÁTIK, Zlatko: Poničanov impulz, c. d., s. 101.

225 NIETZSCHE, Friedrich: Hovorí kladivo. In: *Súmrak modiel alebo Ako sa filozofuje kladivom*. Bratislava : IRIS, 2016, s. 105.

226 PONIČAN, Ján Rob: Hymna. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 43.

pôda, / čo kráča po nej pán... / a krutosť: pána ozdoba!“).²²⁷ Na iných miestach sa dionýzovský princíp mladosti, telesnosti a aktivity kombinuje s prejavmi senzualistického vitalizmu, ktorý sa spája s estetickou realitou moderného veľkomesta a s civilným básnickým výrazom. V jeho centre je opäť intenzívna túžba žiť ako výraz vášnivého „pozemšťanstva“ („*Tvoje oči žiariaci plagát, / na ňom pohľadmi písaná veta: / Milý, / užijme, užijme, užijme sveta!*“).²²⁸ Zmyselná a erotická láska, ktorá sa zároveň identifikuje s autentickým prežívaním vlastnej očistenej telesnosti („*Len ľudia sme boli: / – z duše zmyli sme vekov plieseň / a z tela všetko umelé, – / milovali sme sa, / – my dvaja / ľudia / z duše, krvi a mäsa*“),²²⁹ nadobúda sakrálny rozmer a stáva sa intenciou dosiahnutia plnej ľudskosti („*Láska je svätosť najsvätejšia*“).²³⁰ Pozitívny titanizmus potom chápe lásku ako zmysel života a mravné bohatstvo:²³¹ „*Som bohatý, veľmi bohatý. / Mám milú, / – a že mám milú – – som boh. / Áno! / – pozemský boh! / Ja s mojou milou spolu / mohol bych stvorit: človeka!*“²³² Vitalizmus prerastajúci do titanizmu, ktorý sa identifikuje s mladosťou a jej nespútanou životnou energiou spája Poničana so Smrekom a rovnako intenzívne, či dokonca ešte intenzívnejšie nachádza svoj výraz u Tomášika-Dumína. Radostný entuziazmus a exaltované prejavy chlapčerstva viacerých Tomášikových básní prechádzajú až do stavov extázy z bytia, kde sa individuálne prelína s kolektívnym a ľudské s prírodným („*My deti ulice jarnými vetrami sa pobavíme, / ruka v ruke v nadšení. / My zakričme kovovým hlasom na vysoké slnce: / Tu je jar! / Radosť poletí na vozíku z vrbového prútia, / píšťalka zapíska výkrikom vyvetraná / a sláva našich očí v plameňoch zaspieva pieseň jari. / Mestá z mŕtvych vstanú do živého kriku...*“;²³³ „*Dnes zase vysoko rukami mávam, / chlapci štrnásťroční, som váš! / Zase ruky hore z radosti pozdvihujem. / Svet zatrasie sa z našej radosti, / ako kolotavý vtákov hlas / zapadne v údolí, ako poplašeného zvona zvuk. / Mladosti tak napnem luk, / šípom srdce svoje vystrelím až*

227 PONIČAN, Ján Rob: Trubadúr XX. stoloetia. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 64.

228 PONIČAN, Ján Rob: Užijme sveta. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 21.

229 PONIČAN, Ján Rob: Láska. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 33.

230 PONIČAN, Ján Rob: Študentská láska. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 32.

231 TOMČÍK, Miloš: Ján Poničan a niektoré otázky slovenskej proletárskej poézie. In: *Na prelome epoch*, c. d., s. 120.

232 PONIČAN, Ján Rob: Rezignácia. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 49.

233 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: My deti... In: *Chlapec a husle*, c. d., s. 29.

k slnku“).²³⁴ Spontánna energia mladosti, ktorá sa stáva manifestáciou životného vzdmachu, sa ozýva i z ranej Novomeského poézie, kde vyjadruje mladícku ambíciu po dosiahnutí prostého ľudského šťastia („predsa chcem víťazne dobyť si úkrytu, lásky a tepla“)²³⁵ i titanského víťazstva človeka nad svetom prírody („predsa chcem zvíťaziť: pokoriť stromy a pokoriť steblá“),²³⁶ ale najmä vzájomnú ľudskú spolupatričnosť a radostné nadšenie zo spoločného, bratského údely („s radostným výkrikom dvadsiatich rokov – a so spevom v hrudi, / budem tam objímať každého, smutných a veselých ľudí“).²³⁷ Kolektívne hnutie a revolučný pohyb nás zároveň spája vitalistickú energiu akumulovanú v dave („ako rozzúrená povodeň“, „ako riava nesputnaných vôd“)²³⁸ s atribútmi entuziazmu, odhodlania, odvahy, ale tiež prirodzenej sily a zdravia („zápalu rumeň máme na líci, / nadšenia plam nám sadol na zraky / a stratili sme vieru v zázraky, / sme zavraždili bázeň, plachosť, strach, / my jarú silu máme v ramenách“).²³⁹ Podobne ako u Poničana aj u raného Novomeského nájdeme prejavy čiro senzúálneho vzťahu k skutočnosti, a to predovšetkým v oblasti lásky a erotiky („Plameňom rudým musíš pláť, / nič nemyslieť a milovať“;²⁴⁰ „Milujem vášnivé pery, / čo rudý majú bozk“;²⁴¹ „tvojich bokov sklon / zďaleka jemne pohľadím / horúcim svojím pohľadom“;²⁴² „Videl som decko vábivé a milé, / jej oči pili choré ilúzie, / jej boky, ňadrá, rozžhavené teplom, / objat', objat' nútíli“),²⁴³ extaticky radostné omámenie životom zase môžeme registrovať analogicky k Tomášikovi-Dumínovi („Kráčame opití vôňou života, / celý svet veľký nám do srdca skočil / a pieseň veselú do úst nám vložil. // Nuž tedy spievajme pieseň o živote vône, / musíme vyspievať nádheru celú, / nádheru ohnivú, vrelú“).²⁴⁴ Erotika sa objavuje ojedinele aj v Okáliho básňach, kde od ľahkého, zmyslového očarenia ženou („Je noc / a za košielkou z lanu / ti vychádza / sladký mesiac prs“;²⁴⁵ „Slečna, / vy máte prsia z páperia / a ústa z me-

234 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: Dnes... In: *Chlapec a husle*, c. d., s. 30.

235 NOVOMESKÝ, Laco: Vy a ja. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 4, s. 106.

236 Tamže.

237 Tamže.

238 NOVOMESKÝ, Laco: Veľký deň. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 87 (20. 7. 1924), s. 6.

239 Tamže.

240 NOVOMESKÝ, Laco: Rozhovor. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 5, s. 137 – 138.

241 NOVOMESKÝ, Laco: Perokresba duše z veľmesta. In: *Slovenský denník*, roč. 7, 1924, č. 29 (5. 2. 1924), s. 1.

242 NOVOMESKÝ, Laco: Neznámej. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 6, s. 170 – 171.

243 NOVOMESKÝ, Laco: Milenka básnikova. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 1, s. 25 – 26.

244 NOVOMESKÝ, Laco: Výzva k tancu. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 7 – 8, s. 216.

245 OKÁLI, Daňo: Večer dediny (Malej filozofke). In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 12.

du“)²⁴⁶ môže prechádzať k naturálnejšie ladenej obraznosti a výrazu („*Má milá, / dnes v noci / budeme sa milovať / tak tvrdo, / ako sa rúbajú hory, / až to zbolí. / Tak tvrdo, / ako sa zem železom rozrýva...*“).²⁴⁷

Vitalistické identifikácie nového, rodiaceho sa sveta proti sebe stavajú biologickú opozíciu mladosti a staroby rovnako ako zdravia a choroby. Do patologického sveta meštiackej spoločnosti, ktorý dominuje v obrazoch sociálnej reality, tak vstupuje nový život v podobe prírodných metafor reprezentujúcich revolučné procesy a v jednote s nimi i spontánne prejavy mladosti a zdravia. Edo Urx v článku z roku 1924 predstavuje štyroch slovenských autorov, ktorí sú svojim ideovým úsilím blízki českým proletárskym básnikom. Hovorí o Okálim, Poničanovi, Dumínovi-Tomášikovi a Siráckom, pričom v ich poézii, na rozdiel od českej proletárskej poézie, nachádza „čosi od koreňa slovensky surové, zdravé, nové, osobité“.²⁴⁸ Prívlastky surovosti a zdravia sa často spájajú s poéziou davistov (Poničan: „kypiaci krv vzbury“,²⁴⁹ Sirácky: „zdravá surovosť“²⁵⁰ a pod.), ktorá do zmechanizovanej civilizácie vnáša prvky primitivizmu a barbarstva s ich humanizujúcou a ozdravnou funkciou.²⁵¹ Andrej Sirácky v článku z roku 1923 venovanom generácii „svojetistov“ identifikuje v poézii Dumína-Tomášika, Okáliho a Poničana spoločný sklon k „primitivisticko-proletárskemu umeniu“.²⁵² Alexander Matuška neskôr zdôrazňuje „barbarské zdravie“,²⁵³ ktoré s Poničanom vstúpilo do slovenského literárneho a kultúrneho priestoru. V úvodnej básni Poničanovej debutovej zbierky tematizujúcej kultúrny a dejinný pohyb od tradície k modernosti, resp. od folklórno-rustikálnej kultúry ku kultúre urbánnej sa s ohľadom na motiváciu dobývania nového sveta kladie dôraz na pôvod lyrického subjektu. Ten je zdrojom neskazených, zdravých a autentických prírodných síl („*Som dobývačom svetov, o ktorých moji snili, / prinášam do nich rudy surovej, zdravej sily*“; „*Spod Poľany idem,*

246 OKÁLI, Daňo: Momenty z rýchlika. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 15.

247 OKÁLI, Daňo: Večer dediny (Malej filozofke). In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 12.

248 URX, Edo: Slovenská poézia proletárska. In: *Básnik v zástupe*, c. d., s. 84.

249 Tamže, s. 80.

250 Tamže, s. 81.

251 Primitivizmus za novú formu humanizmu považoval tiež Karel Teige: „Obroda děje se primitivismem.“ In: TEIGE, Karel: O expresionismu. In: *Avantgarda známá a neznámá I*. Praha : Svoboda, 1971, s. 206.

252 SIRÁCKY, Andrej: Svojetisti. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1923, č. 7 – 8, s. 170.

253 MATUŠKA, Alexander: Portréty slovenských spisovateľov. In: *Za a proti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975, s. 90 – 91.

z *Poľany ľudu zrno: / vytlč z révy vodu, keď v nej vína plno*).²⁵⁴ Východisková pozícia Poničanovej zbierky v rámci autocharakteristiky lyrického subjektu je príbuzná so situáciou subjektu z básne Fraňa Kráľa *Spod Tatier*:²⁵⁵ „*Spod Tatier som revolučný proletár, / vyrastený v drsnom lone príkrych brál. / Tu ma jeleň učil chodiť po úbočí, / tu mi orol zdvíhal ku výšinám oči.*“²⁵⁶ Obe vitalistické gestá sa identifikujú s ohľadom na prírodný a ľudový pôvod lyrického subjektu (spod Poľany, spod Tatier), ktorý sa v rámci slovenskej kultúry tradične spája s mravnými obrazmi zdravia a sily a v rámci archaických kultúrnych vzorcov produkuje obrazy ideálnej mužskosti. Revolučná intencia, ktorej ambíciou je meniť svet, zároveň v oboch prípadoch viac alebo menej explicitne nadväzuje na ľudovú, resp. folklórno-zbojnícku tradíciu („*Spod Tatier som Jánošíka plemeno*“).²⁵⁷ Ako taká sa stavia proti útlaku porobeného ľudu, krivdám a sociálnej nespravodlivosti (Poničan: „*Som dobyvačom svetov, dedičstva mojich dedov, / čo vydedení boli, pozor dám, bych ja nebol*“;²⁵⁸ Král: „*Preto volám k pokoreným: zdvihnúť hlavy, / dost nám tu už príživníci bičom vládli*“),²⁵⁹ pričom intenciou ohlasovanej cesty subjektu je heroická túžba po pravde, ľudskosti, slobode, rovnosti a spravodlivosti (Poničan: „*Spod Poľany idem do sveta hlásať pravdu, / ľudské moje spevy človeka iste nájdú. // Spod Poľany idem, dobyjem svoje iste: chcem napájať smádných...*“;²⁶⁰ Král: „*Do boja sa dajme, junač drahá, / vydobýť si slobodu a práva!*“).²⁶¹ Sociálny a mravný étos humanistického a civilizačného posolania nachádza svoj zdroj v robustnom a autentickom zdraví prírody. Následne sa naň naštepuje marxistická rétorika revolúcie a triedneho boja.

Obrazy revolúcie, tak ako ich poznáme z básní Poničana, Novomeského, Elena a ďalších davistov, potvrdzujú prítomnosť a aktivizáciu samotných síl života. Stoja priamo proti obrazom každodennej sociálnej reality a stávajú sa alegóriou zmŕtvychvstania a „nového života“. V týchto intenciách treba chápať i metafory „nového dňa“ či „nového rána“, ktoré majú byť víziou uskutočnenia ideálov pro-

254 PONIČAN, Ján Rob: Čitateľom. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 9.

255 Báseň z počiatku autorovej tvorby skonfiškovaná štátnymi úradmi.

256 KRÁL, Fraňo: *Spod Tatier*. In: *Verše*, c. d., s. 9.

257 Tamže.

258 PONIČAN, Ján Rob: Čitateľom. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 9.

259 KRÁL, Fraňo: *Spod Tatier*. In: *Verše*, c. d., s. 9.

260 PONIČAN, Ján Rob: Čitateľom. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 9.

261 KRÁL, Fraňo: *Spod Tatier*. In: *Verše*, c. d., s. 9.

letárskej revolúcie a dosiahnutím utópie a vo svojej podstate sú exploataciou motívu prorockého sna.²⁶² Manifestácie revolučného pohybu sú napájané zo zdrojov prírodnej, resp. kozmickej obraznosti znovu obnovujúceho sa života (po temnej noci svitá ráno, resp. prichádza nový deň) a zároveň sú symbolickým vyjadrením náboženských, resp. spirituálnych motívov premeny a znovuzrodenia. Vízia budúcnosti sa ohlasuje v intenciách sekularizovanej eschatológie ako príchod „*veľkého skvelého dňa*“;²⁶³ „*nového sveta*“, „*kráľovských hodov*“ a „*príbytku vonného*“;²⁶⁴ a to prostredníctvom obrazov kolektívneho nadšenia a radosti z vykúpenia („*radosti pieseň bude spievať dav*“;²⁶⁵ „*a potom radostným výsknutím podajte pravicu novému svetu*“).²⁶⁶ Vitalistické obrazy utopického nového sveta, ale tiež súdneho dňa sa stavajú proti nekrofilným obrazom deprimujúcej sociálnej reality, pričom priamo v nej nachádzajú zdôvodnenie svojej existencie, svoju funkciu i vitálnu intenciu, ktorá je odpoveďou na deficit či absenciu života („*Druhovia, ktorí ste ťažkosťou života zbití, / život svoj nájsť ste nemohli, lebo ten dobre je skrytý, / vieru vám k životu nemohli nazlievať roky, / denne sa bezradne plazíte po čiernej zemi, / počujte, počujte dnes moje sloky: / SVET EŠTE STVORENÝ NENI*“;²⁶⁷ „*Žalostné výkriky biedy a žiaľu, / tlmené prekliatie z tisícich úst, / zúfalé volanie po lepšom živí / (...) / Divíť sa nesmieme, ak raz, keď vstaneme ráno, / veľkú pracháreň nájdeme na zemeguli. / Potom len modlit sa budeme veľkému slnku, / a že túto modlitbu tisíce vyznávať budú, / tie naše modlitby preťažia žeravé slnko / a veľké horúce slnko sa zrúti, / žeravé, vrele a v plame / do tejto prachárne biedy a žiaľu*“).²⁶⁸ Apoteózy príchodu revolúcie a jej privolávanie mali poprevratový generačný charakter²⁶⁹ a v rôznych podobách ich nájdeme u všetkých davistických básnikov („*Stojíme a vyčkáваме. / I vidíme: / Na východe plachty sa roztrhali / a vy, ktorí ste vytrvali, / k nebu radostnému, / čiernou i červenou krvou / do čista vymytému / dvíhate hromozvod nový: / KLADIVO – SRP! / A nad vami svieti rudá hviezda – – / I my čakáme Deň!*“;²⁷⁰ „*Čakáme, čakáme deň, / keď začne sa rozlievať odboja vír, / keď začne sa zbrojený útok*“;²⁷¹ „*To dobrá, dobrá, krátka zvesť, / že veľmi*

262 TOMASIK, Wojciech: *Inżynieria dusz*, c. d., s. 144.

263 NOVOMESKÝ, Laco: Veľký deň. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 87 (20. 7. 1924), s. 6.

264 NOVOMESKÝ, Laco: Verš prologický. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 8, s. 116 – 117.

265 NOVOMESKÝ, Laco: Veľký deň, c. d.

266 NOVOMESKÝ, Laco: Verš prologický. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 8, s. 116 – 117.

267 Tamže.

268 NOVOMESKÝ, Laco: Súdny deň. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 105 (31. 8. 1924), s. 6.

269 TOMČÍK, Miloš: Ján Poničan a niektoré otázky slovenskej proletárskej poézie. In: *Na prelome epoch*, c. d., s. 123.

270 ELEN, Jarko: Veľká búrka. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 90.

271 PONIČAN-ROB, Ján: Čakáme deň. In: *Spartakus*, roč. 4, 1925, č. 4, s. 71.

skoro revolúcia bude“;²⁷² „Čas dobu blíži. / Kamarát, / pripravme ráno“;²⁷³ „Vám hovorím, vám ľuďom z gulatej zeme. / Vy ste budovatelia sveta, / budujte nový svet, / lebo starý sa rúca, / rúca sa, rúca“).²⁷⁴ Dobová túžba po revitalizácii človeka a spoločnosti sa ohlasovala primárne v obrazoch rúcania starého a ohlasovania príchodu nového sveta, nemožno ju však zúžiť na ideologické rámce a identifikácie s triednym bojom. Dejinnou katarziou má byť naplnenie ideálov bratstva a rovnosti, ktoré v tomto prípade uplatňuje revolučno-marxistickú rétoriku. Za revolučným ideálom sa však odkrýva hlbšia a všeobecnejšia túžba po duchovnej obnove.²⁷⁵ Zdroje odhodlania zničiť starý svet a stvoriť nový svet sa nachádzajú v mystickej, resp. transcendentnej sfére a ohlasuje sa v nich demiurgická moc: umelec, ktorý chcel zúžitkovať kozmické a spoločenské sily, chcel zastaviť úpadok sveta, dať mu „včnou a ideálnu, každopádne však danému historickému okamžiku odpovídající formu, a tak znovustvořit sebe sama i svět“.²⁷⁶ Nikolaj Berďajev v jednej zo svojich najslávnejších esejí, napísanej v prvej polovici dvadsiatych rokov 20. storočia, opisuje socializmus ako vieru, ktorá „chce být novým náboženstvím lidstva“.²⁷⁷ V tomto zmysle bola socialistická ideológia budovaná ekvivalentne ku kresťanskému náboženstvu, „přivlastňovala si církevní formy a funkce“.²⁷⁸ S ohľadom na českú povojnovú literárnu avantgardu považoval napríklad František Götze socializmus za hnutie svojimi koreňmi náboženské²⁷⁹ a podobne sa vyjadril i F. X. Šalda: „(...) komunism není jen program politicko-hospodářský, nýbrž i dočasné označení pro věčnou náboženskou touhu lidské duše pro sbratření všelidském a vesmírném, pro touhu, která byla od věků kvasem tvořivosti náboženské. Řekl jsem již jindy, že sympatie těchto nejmladších ke komunismu nepokládám za vylhané ani chvilkové, nýbrž právě za výraz této touhy náboženské, byť napolo uvědomělé, byť zapírané ve své podstatě.“²⁸⁰ Nie náhodou Edo Urx predstavujúci básnikov

272 NOVOMESKÝ, Laco: Izba. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 99 (17. 8. 1924), s. 6.

273 KRÁL, Fraňo: Podvečer. In: *Čerň na paletě*, c. d., s. 18.

274 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: Vám. In: *Chlapec a husle*, c. d., s. 5.

275 MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno : Host, 2010, s. 54.

276 GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha : Akademie výtvarných umění, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010, s. 81.

277 BERĐAJEV, Nikolaj: Demokracie, socialismus a teokracie. In: *Nový středověk*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2004, s. 117.

278 PEŠKOVÁ, Michaela: *Idea „nového člověka“ v ruské literatuře 20. a 30. let 20. století*, c. d., s. 14.

279 Cit. podľa ŘÍHOVÁ, Zuzana: *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*, c. d., s. 83.

280 ŠALDA, František Xaver: Literární anketa o nejmladších. In: *Kritické projevy 12. 1922 – 1924. Soubor*

„slovenskej proletárskej poézie“ hovorí v súvislosti s Okálím, že mu je sociálny boj „hlbokou záležitosťou srdca“, „vnútornou nevyhnutnosťou“, že „verí až nábožensky v nový proletársky svet duchovný“ a že jeho „socializmus v básňach je silne preduševnený až k mýtičnosti“.²⁸¹ Práve tak reagovali Poničanovi kolegovia z DAVu na nepochopenie východísk a cieľov básnikovej tvorby kritikou: „Nezbadali, že jestvuje už i sociálna poézia, nevideli, že ty – môžeš mať i srdce. Srdce!“²⁸² Sen o spravodlivej a humánnej budúcnosti preberá svoju existenčnú silu a štruktúru z priznanej či nepriznanej sakrálnosti, z „viery angažujúcej celého človeka“.²⁸³ Sociálne revolučný chiliazmus čerpal obrazy a analógie z kresťanskej tradície,²⁸⁴ v túžbe po vykúpení sa k nej často priamo obracal (Andrej Sirácky: *Príd' Kriste!*).²⁸⁵ V postave revolucionárov ako novodobých mučeníkov a spasiteľov oživa eschatologický mýtus „o vykupitelské roli spravodlivého človeka, jehož utrpení má zmeniť ontologický status sveta“,²⁸⁶ pričom v marxizme je prorocká úloha a soteriologické poslanie prisúdené proletariátu.²⁸⁷

„Končíme našu dočasnú pieseň poroby už.

Končíme,

lebo sme

krvou vyslobodení a vykúpení z Krista.

Kríže všetky na svete z našich tiel čnejú

do výšín oblôh.

Prišli sme,

díla F. X. Šaldy 21. Praha : Československý spisovatel, 1959, s. 71.

281 URX, Edo: Slovenská poézia proletárska. In: *Básnik v zástupe*, c. d., s. 79, 80.

282 D-A-V: Glosy k básnickej prvotine Jána Roba Poničana. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 2 – 3, s. 45.

283 WINCZER, Pavol: Mýtus a sakrálnosť v Novomeského Vile Tereze. In: *V tenkej koži básnika.*

Príspevky k storočnici Laca Novomeského. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004, s. 207.

284 PÍŠA, Antonín Matěj: *Proletárská poesie*, c. d., s. 9

285 SIRÁCKY, Andrej: *Príd' Kriste!* In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 1, s. 19.

286 ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutočnosť.* Praha : OIKOYMENH, 2011, s. 131.

287 ELIADE, Mircea: *Mýty, sny a mystéria.* Praha : OIKOYMENH, 1998, s. 15. Podobne uvažuje

Nikolaj Berďajev: „Socialismus věří v existenci takové vyvolené třídy, jejíž vůle má zvláštní vlastnosti. Socialismus je mesiánský. Je tu vyvolená třída – proletariát, mesiánská třída bez poskvrny prvotního hříchu, hříchu vykořisťování člověka člověkem a třídy třídou... (...) Tato mesiánská třída je též počátkem skutečného lidstva, nového lidstva, jež už nepozná vykořisťování. (...) Všechny atributy vyvoleného národa Božího jsou přenášeny na tuto mesiánskou třídu. Musí se stát vykupitelem a osvoboditelem lidstva, musí uskutečnit království Boží na zemi.“ In: BERĎAJEV, Nikolaj: *Demokracie, socialismus a teokracie*, c. d., s. 118.

*my trpitelia, seba vykúpiť,
našou drahou krvou kropíme skaly,
aby z nich ľudia živí povstali.“²⁸⁸*

V súlade s tým neprichádza iba k obnove, resp. znovu stvoreniu spoločnosti (nový svet), ktoré má politický a sociálny rozmer, ale paralelne i k regenerácii, resp. transformácii človeka (nový človek) na spirituálnej a mravnej úrovni. Proti materializmu buržoázno-meštiackej spoločnosti a kapitalizmu, ktorého intencia je antihumánna a nekrofilná, zameraná proti človeku a proti životu všeobecne, sa stavia sociálny a mravný étos socializmu, v ktorom sa zjednocuje individuálne a kolektívne v zhode so silami života. Humanistické nadviazanie vzťahu človeka k človeku sa odкрýva z mnohých veršov davistov ako výraz budúceho bratstva a družnosti medzi ľuďmi („Človeka hľadám“;²⁸⁹ „Dokiaľ sám bedár som / a dokiaľ jeden z núdznych bratov v svete, / úsmevu v mojích spevoch nenájdete!“;²⁹⁰ „Budem tam objímať každého, smutných a veselých ľudí“).²⁹¹

V tomto zmysle môžeme konštatovať, že súbežne s politicko-sociálnou premenou spoločnosti dochádza k premene mravnej. Bojovný realizmus sa dopĺňa s citovou utópiou a triedna nenávisť so sociálnou láskou.²⁹² Netrzeplivé apostrofy príchodu revolúcie sa striedajú s tragickým videním sveta a pocitmi životnej márnosti.²⁹³ Kým obrazy sociálnej reality sa identifikujú s dezilúziou a pesimizmom, vízia revolučnej premeny sveta je plná optimizmu a nádeje. To, čo všetky tieto podoby poézie davistov navzájom spája, je fakt, že ich „zrodovým predpokladom je *skutočnosť*“.²⁹⁴ Platí rovnako o Novomeskom, Tomášikovi, Okálím, Kráľovi, Elenovi, Siráckom a ďalších to, čo povedal Urx o Poničanovi: „Básnik vyrastá zo svojej doby.“²⁹⁵ Alebo ako to z pozície literárnej historiografie tiež o Poničanovi napísal Zlatko Klátik: „Je predovšetkým básnikom žeravej, hmotnej prítomnosti, ktorý

288 TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: Prišli sme. In: *Chlapec a husle*, c. d., s. 14.

289 PONIČAN, Ján Rob: Človeka hľadám. In: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*, c. d., s. 76.

290 KRÁL, Fraňo: Omluva a odkaz. In: *Černá na paleta*, c. d., s. 36.

291 NOVOMESKÝ, Laco: Vy a ja. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 4, s. 106.

292 PÍŠA, Antonín Matěj: *Proletářská poesie*, c. d., s. 21.

293 PLCH, Jaromír: *Příspěvek ke vztahům české a slovenské literatury dvacátých let v díle Joži Zindra*, c. d., s. 83.

294 URX, Edo: Proletářský básnik. In: *Básnik v zástupe*, c. d., s. 86.

295 Tamže.

spieva tu a teraz, inšpirovaný a vzrušovaný životom v jeho konkrétnej podobe a trvácnosti.²⁹⁶ Zároveň pre dobovú slovenskú literárnu situáciu je príznačné, že básnický vývin bol extrémne dynamický, diskontinuitný a asynchrónny, čo si uvedomovali v rámci vlastnej tvorby i samotní davisti: „Prúdy, ktoré prebehli generáciami inde, prešli u nás jednou generáciou.“²⁹⁷ Skokové vyrovnávanie sa s dobovou európskou kultúrnou a civilizačnou situáciou malo za dôsledok, že jednotlivé smery neboli sformované vo svojej čistote a celistvosti a nemali širší a jednoliaty generačný záber, ale navzájom sa krížili a miešali. Výsledná podoba sociálne orientovanej poézie je preto hybridná a fluidná. Syntetizujú sa v nej prvky rôznych foriem civilizačnej poézie, proletárskej poézie, expresionizmu, unanimizmu, konštruktivizmu, futurizmu, poetizmu, ale tiež symbolizmu a novoromantizmu. Vo vzťahu k modernistickému vitalizmu, ktorý považujeme za určujúci pre celé poprevratové desaťročie a jeho vnútornú dynamiku, však dochádza k zjednocovaniu poetologicky a esteticky heterogénnych línií. Nekrofilná línia v jadre potvrdzuje svoju kryptovitalistickú tendenciu a koexistuje vedľa línie vitalistickej. Ak pri zobrazení tých najtragickejších osudov a devastácii ľudského života zostáva z dehumanizovaného človeka iba anonymná, pudová vôľa po živote a po prežití, obrazy sociálnej a existenčnej frustrácie jednotlivcov túžiacich po zakúšaní ľudskosti oslobodenej k životnej plnosti a nezmrzačenej biedou²⁹⁸ sa už stávajú obžalobou spoločnosti, ktorá neumožňuje žiť plnohodnotný život. Premieňa sa tak v etický odpor proti spoločenskému bezpráviu²⁹⁹ a vrcholí v zmobilizovaní síl života a v priamej účasti na komplexnej obrode človeka a sveta. Predstava revolúcie splýva s vitalistickým pocitom večnej obnovy.³⁰⁰ Prírodným vyjadrením tejto revitalizujúcej energie je príroda s jej schopnosťou neustálej regenerácie:

*„Sme viac než púhi mŕtvi apoštoli.
Pri medzi, kde plno, plno sedmikrás,
keď vo veľké kríže nás poskladáš,
nás tvoja rana nikdy nezabolí,
nikdy nezabolí.“*

296 KLÁTIK, Zlatko: Poničanov impulz, c. d., s. 105.

297 ZINDR, Joža podľa PLCH, Jaromír: *Příspěvek ke vztahům české a slovenské literatury dvacátých let v díle Joži Zindra*, c. d., s. 59.

298 PÍŠA, Antonín Matěj: *Proletářská poesie*, c. d., s. 17.

299 Tamže.


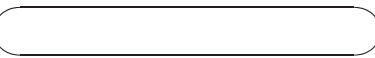


300 Tamže.

*A preto nech z plných hrdiel znie
hymna požehnanej zeme:
dnes stíchli sme, zmlkli,
však o rok zase vyrastieme
zo srdca vreých letných chvíľ.”³⁰¹*

301 OKÁLI, Daňo: Hymna zořatých klasov. In: *Ozvena krvi a zápasov*, c. d., s. 63.





SITU  VANIE
IN  VÁCIÍ
NADREALIZ  U
V LITERATÚRE
A VÝTVARNOM UMENÍ
 ODERNIZMU

Jaroslava Šaková

Obdobie od roku 1935, keď vyšla zbierka Rudolfa Fabryho *Utaté ruky*, sprevádzali v súvislosti s nadrealizmom diskusie o miere preberania inšpirácie z francúzskeho a českého surrealizmu. Úvodná fáza hľadania rovnováhy medzi surrealistickými inšpiráciami a novovznikajúcou podobou slovenského nadrealizmu vyvrcholila existenciou svojbýtnej poetiky, ktorá sa neskôr rozvíjala predovšetkým v čase vojnovnej Slovenskej republiky a jej cenzúry, keď „komplikovanosť a rozporuplnosť (...) bola neraz postavená na protikladnosti mnohých názorov, ktoré dokázali v tom čase, paradoxne, existovať vedľa seba“.¹ Umenie zápasilo s politickou situáciou, čo sťažovalo možnosti uskutočňovania jeho programu.

Táto situácia je reflektovaná v textoch slovenských nadrealistov, ktorí otvorene priznávali časovosť svojej poézie, nedištancovali sa od prebiehajúcich udalostí, aj keď ich reflexii navyše pridávali všeobecný rozmer („Ako každá minulá poézia, tak isto i nadrealistická poézia je koniec koncov výrazom svojej doby“).² Okrem protifašistickej tendencie sú v básňach badateľné témy protivojnového nariadenia, akcentujúce boj za slobodu jednotlivca. Z rôznych dôvodov sa táto funkcia nadrealistickej poézie v priebehu času potláčala alebo naopak zdôrazňovala. Oproti akcentovaniu úlohy poézie v spoločensko-politickej situácii stálo jej úplné izolovanie od tohto kontextu, ktoré taktiež mohlo slúžiť ako argument v neprospech novej generácie autorov: „Ako poézia francúzskych surrealistov i poézia surrealistov slovenských (...) vzdávala sa akejkoľvek služby ‚verejnému blahu‘, onej spomínanej spoločenskej funkcie, a to takmer ostentatívne a polemicky. (Nadrealisti neosvojili si zvyk starať sa o veci obecného života. Považan. ‚Verte, nemali sme nič pred sebou, iba poéziu a jej osud.‘ Reisel.)“³

Myšlienka novej poézie sa stala zbraňou v medzigeneračnom spore. Vplyv staršej generácie však zohral pri formovaní nadrealistov dôležitú úlohu. Nadrealistickým autorom pomohla napríklad pozitívna Novomeského odozva na debut Rudolfa Fabryho, publikovaná v deviatom čísle časopisu *DAV* v roku 1936, v ktorej

1 BAJCUROVÁ, Katarína – HANÁKOVÁ, Petra – KOKLESOVÁ, Bohunka (eds.): *Sen vs. skutočnosť. Umenie & propaganda 1939 – 1945*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2016, s. 14.

2 POVAŽAN, Michal: K poznaniu novej poézie (1941). In: POVAŽAN, Michal: *Novými cestami*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963, s. 156.

3 FELIX, Jozef: Od zvonkovej hry predstáv k Féneovi a víziám alebo: surrealizmus vyvádzaný zo surrealizmu (1946). In: FELIX, Jozef: *Harlekýn sklonený nad vodou*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965, s. 101.

recenzent spomenul aj zbierku *Krivky* od M. M. Dedinského. Davisti pozitívne reagovali na český surrealizmus, informovali o prvom vystúpení surrealistov v ČSR, v štvrtom čísle z roku 1934 *DAV* uverejnil štúdiu Záviša Kalandru *Nadskutočno v surrealizme*, konštatujúc, že otázka surrealizmu ešte nie je otázkou slovenskej literatúry, ale literárna kritika sa ňou už má zaoberať.

V slovenskom kontexte chýbajú úsilia, za ktorých priameho pokračovateľa by sme mohli pokladať nadrealizmus. Stanislav Šmatlák oproti vzniku surrealizmu v českej poézii, ktorý bol cez osobnosť Vítězslava Nezvala prepojený s poetizmom, kladie fakt, že na Slovensku túto úlohu prevzala na seba celkom nová básnická generácia.⁴ Situáciu v českej literatúre charakterizovala existencia viacerých skupín, z ktorých viacerí autori tvorili tú istú generáciu (Devětsil, poetizmus, surrealizmus), na rozdiel od toho v rámci slovenskej literatúry ľavicová avantgarda z dvadsiatych rokov a nadrealistickí autori predstavujú dve rôzne generácie.

Spolupráca nadrealistických básnikov s výtvarnými umelcami

Pri výtvarných umelcoch, ktorí s básnikmi nadrealizmu a surrealizmu spolupracovali,⁵ bola takisto pertraktovaná otázka inšpiračných zdrojov z českého prostredia. Zatiaľ čo v českom kontexte išlo aj v tomto prípade takpovediac o jednu generáciu, v slovenskom prostredí „na pôde zborníkov, ktoré vydávali básnici a literárni vedci v rokoch 1938 – 1942, dochádzalo aj k stretaniu, vzájomnej konfrontácii a vyhraňovaniu dvoch posledných generácií nášho maliarstva: (...) osobností bratislavskej a pražskej vetvy Generácie 1909 – Mudrocha, Majerníka, Kostku, Matejku, Nevana, Želibského, Hoffstädtera, Šimerovej a ďalších s najmladšími maliarmi, práve v tom čase vojny študujúcich alebo končiacich akademické štúdiá. Táto nastupujúca vlna býva nazývaná pokolením druhej svetovej vojny.“⁶ Patria

4 ŠMATLÁK, Stanislav: *Dve storočia slovenskej lyriky*. Bratislava : Tatran, 1979, s. 357.

5 To, či sa k týmto smerom aj radili, je otázkou samostatnou: „Skupina najmladších slovenských umelcov slovesných výtvarných spolu s niekoľkými teoretikmi umenia predstavila sa našej verejnosti zborníkom tak zručne zredigovaným, tak nádherne upraveným, že to presahuje rámec všetkých podobných snáh v našej umeleckej minulosti (...) Tu zastúpení umelci – len jeden, Doré nie je Slovák – pravda, nepatria k skupine nadrealistickej, a predsa ich účasť tu je celkom oprávnená. S nadrealistami ich spája predovšetkým nechuť k tzv. ‚skutočnosti‘, potom jednaká snaha nájsť nový výraz a zdôvodniť ho teoreticky.“ In: CHORVÁTH, Michal: Nový zborník poézie a umenia Sen a skutočnosť. In: *Elán*, roč. 10, 1940, č. 3, s. 14.

6 Ján Bakoš používa termíny „majerníkovsko-mudrochovská“ a „hložníkovo-gudernovská“ generácia. In: BAKOŠ, Ján: *Umelec v kľietke*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999,

sem najmä Orest Dubay, Vincent Hložník, Viliam Chmel, Ladislav Guderna, Ervín Semian, Ernest Zmeták – všetko maliari narodení okolo roku 1919.⁷ Rozdiel medzi týmito dvoma generáciami autorov spočíva napríklad v tom, že zatiaľ čo prvá vychádzala z „relevantných optických udalostí“,⁸ druhá, hložníkovsko-gudernovská, vo väčšej miere spracúva svet vízií a predstáv.

Okrem generačných špecifík treba vziať do úvahy fakt, že v pražskej surrealistickej skupine, vzniknutej v roku 1934, sa výtvarní umelci spolupracujúci s básnikmi stali členmi skupiny, kým v slovenskom nadrealizme k takejto situácii nikdy nedošlo. V monografii *Výtvarná moderna Slovenska*,⁹ ale aj v texte Ivy Mojžišovej zaoberajúcom sa nadrealistickými zborníkmi,¹⁰ nachádzame vysvetlenie nielen v tom, že išlo o pestrejšie generačné rozvrstvenie výtvarníkov, ale predovšetkým v tom, že oni sami sa vedome nechceli stať priamou súčasťou nadrealistickej skupiny, resp. v plnej miere sa stotožniť s poetikou nadrealizmu ako smeru. A tak zatiaľ čo je známe, že prijatie výtvarných umelcov do radov českého surrealizmu malo charakter vedomého výberu pod taktovkou Nezvala,¹¹ jediným, kto na Slovensku splnil kritériá, ktorými nadrealistického výtvarníka charakterizoval Jaroslav Dubnický,¹² bol básnik Rudolf Fabry. Štefan Žáry v spomienkovej próze venovanej Vítězslavovi Nezvalovi dospieva k podobnému konštatovaniu,¹³

s. 31. S rovnakým rozlíšením pracuje aj Marta Hučková v knihe *Ladislav Guderna (1921 – 1999)*.

7 ABELOVSKÝ, Ján – BAJCUROVÁ, Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska*. Bratislava : Slovart, 1997, s. 544.

8 HUČKOVÁ, Marta: *Guderna Ladislav (1921 – 1999)*. Nitra : Nitrianska galéria, 2011, s. 2.

9 „Maliari generácie sa s nadrealizmom – napriek všetkým kontaktom s jeho poetikou a štýlovými postupmi – nikdy nedokázali a ani nechceli celkom stotožniť.“ Cit. podľa ABELOVSKÝ, Ján – BAJCUROVÁ, Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska*, c. d., s. 547.

10 „Poetika surrealizmu sa teda považovala za akési vyššie štádium, ku ktorému výtvarníci, na rozdiel od básnikov ‚ešte‘ či ‚doteraz‘ nedospelí. Lenže oni sa o to ani nepokúšali, to nebola ich cesta.“ Cit. podľa MOJŽIŠOVÁ, Iva: Výtvarníci nadrealistických zborníkov. In: HAMADA, Milan (eds.): *Nadrealizmus – Avantgarda 38*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 611.

11 „Ačkoli ve třicátých letech přitahoval surrealismus mnohé české výtvarné umělce, do Skupiny surrealistů v ČSR, ustavené v březnu 1934, vybral její zakladatel Vítězslav Nezval pouze tři nejvýraznější – jednak své blízké přátele Jindřicha Štyrského a Toyen, kteří ve dvacátých letech patřili k hlavním představitelům Devětsilu (...), jednak sochaře Vincence Makovského.“ Cit. podľa SRP, Karel – BYDŽOVSKÁ, Lenka (eds.): *Krásá bude křečovitá*. České Budějovice : Arbor Vitae, 2016, s. 139.

12 DUBNICKÝ, Jaroslav: K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie. In: *Vo dne a v noci*. Bratislava : Skarabeus, 1941, s. 145.

13 „Súrne by sme boli potrebovali výtvarníka surrealistu, tak Šimovho typu, jemného lyrického ladenia. Ved' Fabry sa špecializoval iba na koláže.“ Cit. podľa ŽÁRY, Štefan: *Stovežatý básnik*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981, s. 41.

dokonca porovnáva situáciu na českej a slovenskej scéne so záverom, že nám chýbala výraznejšia osobnosť z oblasti nadrealistického výtvarného umenia.

Žáry opisuje, ako „sprvu čisto básnická skupina pribrala mladých výtvarníkov: Chmela, Gudernu, Pribiša, Šturdíka, Šimku a Petrašoviča“.¹⁴ Úzku spoluprácu medzi umelcami reflektuje aj Považan: „V tomto čase skupina mladých básnikov nadväzovala bližší styk s jednotlivými grupami starších spisovateľov a umelcov, ktorí sa nepriklonili k fašistom a ostali verní demokratickým ideám. Spoločný postup v práci, najmä s mladou výtvarnou generáciou a jej predstaviteľmi, Jánom Mudrochom, Cypriánom Majerníkom, Jozefom Kostkom, Jánom Želibským, Fricom Hoffstädterom a Petrom Matejkom, ukázal sa čoskoro blahodarným. V umeleckých zborníkoch¹⁵ vystupovali títo vynikajúci výtvarníci spoločne s nadrealistickými básnikmi.“¹⁶ Otázkou ostáva, nakoľko môžeme vzájomnú spoluprácu výtvarníkov a literátov – napríklad pri tvorbe nadrealistických zborníkov – naozaj považovať za „pribratie“ výtvarníkov do básnickej skupiny alebo len za vedomé gesto štylizácie zo strany básnikov, ktorí by takúto situáciu uvítali, prípadne za inšpiráciu českým prostredím, kde bolo prepojenie literárnej a výtvarnej scény užšie a autentickéjšie. M. M. Dedinský tvrdí, že „tam, kde nieto primárneho vplyvu avantgardy výtvarnej a javiskovej, či lepšie povedané: tam, kde výtvarné umenie nedospelo ešte k bodu, v ktorom je zrod avantgardy nevyhnutný, tam avantgarda slovesná spravidla nevzniká. Pre poznanie avantgardy literárnej na Slovensku je to konštatovanie dôležité.“¹⁷

Prepojenie umeleckých scén môžeme považovať za dôležitý krok pri formovaní avantgardných smerov (aj) v našom kontexte. Dedinský v článku podáva aj bližší pohľad na kontakty českého a slovenského prostredia,¹⁸ napríklad Weinerja-Kráľa označuje za českého surrealistu. Otvára sa tu otázka toho, koho z umel-

14 ŽÁRY, Štefan: Slovenský nadrealizmus a nadrealisti. In: BAKOŠ, Mikuláš: *Avantgarda 38*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 209.

15 Podobná situácia existovala pri spolupráci Mikuláša Galandu a Ľudovíta Fullu s časopisom *DAV*.

16 POVAŽAN, Michal: Podiel nadrealistickej poézie v boji proti politickej reakcii a nacizmu.

In: POVAŽAN, Michal: *Novými cestami*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963, s. 216.

17 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Poznámky k histórii, vzniku a vývinu slovenskej literárnej avantgardy. In: *Slovenské pohľady*, roč. 79, 1963, č. 3, s. 29.

18 „Na Slovensku začínajú v tridsiatych rokoch vystavovať dvaja príslušníci českého výtvarného surrealizmu: František Malý a Imro Weiner-Král. Prvý učí na Škole umeleckých remesiel a druhý pod pseudonymom Vinický je referentom *Slovenských zvestí* v oblasti výtvarného umenia.“ DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Poznámky k histórii, vzniku a vývinu slovenskej literárnej avantgardy, c. d., s. 29.

cov vlastne zaradiť na českú a koho na slovenskú stranu (okrem Weinera-Kráľa Dedinský hovorí aj o pôsobení Františka Malého na Slovensku), ktorú možno ďalej doplniť o podotázku (už vyššie načrtnutú v citácii z Abelovského a Bajcurovej), či vôbec možno niekoho označiť za surrealistu, čo je napríklad pars pro toto aj v prípade Weinera-Kráľa diskutabilné.¹⁹ Vzniká priestor na prehodnotenie čistoty smeru, výlučnosti jeho poetiky, či už by sme brali do úvahy surrealizmus, alebo nadrealizmus. Vnútoraná protirečivosť nadrealistickej poetiky súvisí s náročnosťou jednoznačného určenia toho, kto bude za predstaviteľa tohto smeru považovaný.

Pri hodnotení vzťahov a súvislostí medzi nadrealizmom a surrealizmom dnes máme výhodu, že môžeme čerpať aj zo spomienkových textov autorov, ktoré vyšli v dobe pomerne nedávnej, ale opisujú dané obdobia a môžu nám ponúknuť ďalší pohľad na analyzované skutočnosti. Pri ich recepcii berieme do úvahy, že tieto texty sú subjektívnym žánrom a ich dôveryhodnosť môže byť spochybnená. Štefan Žáry takto spomína na stretnutie s Nezvalom po tom, čo mu odovzdal na prečítanie svoje básnické zbierky: „Vidím, že nadrealizmus není pouhý překlad slova, ale také výraz svébytnosti. Nejprve jsem vám zazlíval, že se mermomocí chcete odlišovat přeloženým slůvkem. Je v tom víc symboliky než materialismu, ale v metafoře jste smělí a silní. Místy v obrazech více křeče než křečovitosti; vy jste však možná křečovitou krásu tolik nezdůrazňovali jako Francouzi a my.“²⁰ Téma o vedomej štylizácii nadrealistov, ktorá by ich odlišila od surrealizmu, sa tak javí v odlišnom svetle. Tému o spolupráci predstaviteľov výtvarných a literárnych scén v jednotlivých krajinách preto možno rovnako vnímať z viacerých uhlov pohľadu, zvažujúc nielen existenciu tejto spolupráce, ale následne aj jej mieru, respektíve možnosti konkrétnej realizácie.

19 „Weinerova tvorba znesie iba podmiennečne prívlastok surrealizmu. (...) So surrealizmom má spoločnú iba tú zložku tvorivej metódy, ktorá stavia na asociačnom spájaní motívov časovo či priestorovo vzdialených, ale navzájom predsa súvisiacich a osvetľujúcich alebo podmieňujúcich sa. Toto je však metóda širšieho významu a platnosti, než by na ňu mohol mať právo iba surrealizmu.“ Cit. podľa VÁROSS, Marian: *Imro Weiner-Kráľ*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1963, s. 31.

20 ŽÁRY, Štefan: *Stovežatý básnik*, c. d., s. 51.

Výtvarník medzi spisovateľmi, prozaik medzi básnikmi

V rámci témy spolupráce literátov a výtvarníkov v nadrealizme je tvorbou aj osobnosťou významný Ladislav Guderna.²¹ Patril medzi maliarov spolupracujúcich s nadrealistickými básnikmi a svojou výtvarnou, ale aj teoretickou prácou bol súčasťou nadrealizmu na Slovensku. Je autorom ilustrácií napríklad k Apollinairovmu *Pásmu* či ľudovej rozprávke *Slncový kôň* (ilustroval ju v roku 1941). Apollinairovo zobrazenie chodca v meste tvorilo inšpiračný zdroj pre slovenský nadrealizmus, Rudolf Fabry mu v zbierke *Ufáté ruky* adresoval báseň *Básnikovi Calligrammov*. Slovenská rozprávková tvorba v mnohom prispela k poňatiu zázračnosti, s ktorým nadrealizmus pracoval. Ako je možné vidieť len z týchto dvoch príkladov, Ladislav Guderna spracúval vo svojej tvorbe aj námety, ktoré boli v priamej súvislosti s nadrealistickými literárnymi predobrazmi. S nadrealistami spolupracoval nielen pri príprave zborníkov, ktoré sú ukážkou prepojenia tvorby výtvarníkov a literátov tohto okruhu (*Vo dne a v noci, Pozdrav*), ale aj pri návrhoch obálok zbierok poézie (*Zvieratník* Štefana Žáryho z roku 1941, *Je vypredané* Jána Raka z roku 1942). Štefan Žáry používa pri charakteristike Gudernu pojem „básnik-maliar“ na zdôraznenie úzkeho prepojenia medzi literárnym a výtvarným umením toho obdobia.²²

Lyrická próza Ladislava Gudernu *Vodnár mŕtvych vôd* (1942) bola vydaná rok po autorovej prvej výstave v Trenčíne.²³ V rámci slovenského nadrealizmu reprezentuje málo zastúpenú prózu, hoci napríklad vo francúzskom surrealizme mala próza významné miesto. Okrem Gudernovej lyrickej prózy obsahuje v slovenskom nadrealizme prozaickú časť *Zo strateného zápisníka* Fabryho zbierka *Ufáté ruky* (1935), za báseň v próze by sa dali označiť *Príhody celkom obyčajné a nudné* v Dedinského *Krivkách* (1936). Jednoznačne prozaický charakter má *Mesto pri rieke, kde sa stretávame* (1942) od Štefana Žáryho.²⁴ Gudernov text býva označovaný

21 Takto Gudernov názor na tvorbu zachytil v knihe *Noc po fronte* Ján Rozner: „On, dobrý maliar, nezarobí ani korunu svojimi obrazmi a je odkázaný na podporu otca, a jeho otec, ten živnostník a malomeštiak, má peňaží ako pliev z kvalitných výrobkov svojho cukrárstva, spoločensky oveľa potrebnšieho a žiadanejšieho ako jeho obrazy, ktoré pozdvihli slovenské výtvarníctvo na novú úroveň.“ Cit. podľa ROZNER, Ján: *Noc po fronte*. Bratislava : Marenčin PT, 2010, s. 166.

22 „Guderna je svojským básnikom-maliarom (básnik-maliar, budeme hovoriť, lebo moderný maliar sa nezaobíde bez poézie, ani dnešný básnik bez úzkeho vzťahu k obrazu), áno, nech postaví svoju sviečku na morské dno, na brucho ženy, na tykadlo motýľa.“ Cit. podľa RAK, Ján – REISEL, Vladimír – ŽÁRY, Štefan: *Divíme sa na obraz*. In: *Vo dne a v noci*. Bratislava : Skarabeus, 1941, s. 51.

23 Išlo o spoločnú výstavu s Rudolfom Pribišom, Viliamom Chmelom a Jozefom Šturdikom.

24 Okrem vlastných nadrealistických prozaických pokusov používali surrealistickú metódu v rámci

za „pokus o lyrickú prózu“, autorov vzťah k literatúre je však autentický a „recitoval básne s rovnakou náruživosťou a znalosťou, s akou sa sústreďoval profesionálne na maľbu“.²⁵

Lyrická próza Ladislava Guderna *Vodnár mŕtvych vôd*

Vodnár mŕtvych vôd je príbehom lásky – k žene, ale aj k umeniu. Dôraz je v príbehu celého diela kladený na kategóriu „pravdivosti“, ktorá sa v umeleckej tvorbe ohlasuje v pravdivom postoji autora k sebe samému i vo vernosti myšlienke, ktorú v diele spracúva. Hodnota toho, čo je naozaj pravdivé, vystupuje do popredia napríklad na pozadí ľudskej snahy zamaskovať negatívne vlastnosti alebo poprieť svoju prirodzenosť.²⁶ S pravdivosťou súvisí aj názov diela, keďže vodnár môže symbolicky zastupovať schopnosť nachádzať pravdu, respektíve zorientovať sa v informáciách, ktoré môže predstavovať voda. Proces maľovania je pre Gudernovu postavu Petra Duriana formou úprimnej výpovede, ktorá je mu prirodzená: „Maľovať a krváčať. Je to najkrajšia vec na svete, keď človek môže toto činiť v mene pravdy a života.“²⁷ Svoj článok *Tvar v maliarstve* Guderna ukončuje slovami: „Chceme umenie opravdivé, a preto s nesmiernou láskou prijímame tých, ktorí takto, nezradiac seba prispievajú svojou prácou k prehĺbeniu duše človeka a životného i ľudského poznania.“²⁸ Úsilie o úprimnosť umeleckého vyjadrenia, jeho autentickosť, možno v slovenskom nadrealizme vnímať ako analógiu surrealistického záujmu o psychoanalýzu, spoznania pravej podstaty ľudského vedomia, prípadne automatického písania. Nadrealisti neprijímali psychický automatizmus ako formu tvorby, ktorá by sa mohla v našej literatúre udomáčniť, ale pristupovali k odhaľovaniu ľudskej duše z iných strán, pričom dbali najmä na už spomenutú pravdivosť a úprimnosť zobrazenia.

Vo *Vodnárovi mŕtvych vôd* zanecháva rozprávač príbehu kde-tu roztrate-
né návody, odporúčania, resp. gnómické vyjadrenia, ktorých dodržanie by malo

prózy niektorí prozaici, napríklad Ivan Minárik v cykle próz *Z dielne utópie*.

25 KÁRA, Ľubor: *Ladislav Guderna*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1960, s. 10.

26 „Vy tváre, rozožrané rakovinou rozbesnených hriechov, vy bábk, čo ste vybehli z obrazov Goyových, vy ľudia lautrecovských orgií, ktorí ste zabudli sa vrátiť!“ Cit. podľa GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*. Bratislava : Teslík, 1942, s. 44.

27 Tamže, s. 81.

28 GUDERNA, Ladislav: *Tvar v maliarstve*. In: *Vo dne a v noci*, c. d., s. 53.

predstavovať praktické naplnenie teoretického ideálu pravdivosti v živote. Toto morálne vyznenie je pritom nezávislé od sujetu, vytvára sekundárny plán. Autor sa v úvode textu sám pokladá za rozprávača: „Som L. Guderna (...) Som dvaadvadstatročný, mladý maliar, pravdepodobne ten, čo teraz hovorí, teraz i v pokušení hovoriť za druhých.“²⁹ Identifikuje sa s maliarskou aj rozprávačskou pozíciou. V *Prológu* oslovuje ľudí kolektívne a adresuje im výzvy v rozkazovacom spôsobe, týkajúce sa prebudenia sa ľudstva k vnímaniu autentickej rozkoše a k tvorivosti. Rozprávač sám pritom cíti zodpovednosť naplniť svoje poslanie: „Musím uzrieť lesk šírych nebies a svoju vodorodú hviezdu, nezastaviť sa pokojným krokom na tejto ceste hoci aj bezcieľnej, nevysloviť ani tvoje neodolateľné meno – Peter, ale pomôcť týmto úbožiacom, prevrútaným prstom smrti.“³⁰ Z formálnej stránky je tento citát príkladom Gudernovho špecifického narábania s opakovaním hláskových skupín v prozaickom texte. V tomto prípade išlo o skupiny „ie“ (uzrieť, nebies, hviezdu, bezcieľnej) a „pr“ (prevrútaným, prstom). Hláskové skupiny sa opakujú nielen v poradí za sebou, ale rôznym spôsobom sa aj križujú: „uvidel som ľudí, rozťatých žeravou sekerou, mlčanlivých ľudí, požierajúcich horúci asfalt ulíc, videl som ich ako s rozkošou olizovali svoje rozpadnuté telá“³¹ – „er“ (žeravou, sekerou, požierajúcich), „úci“ (požierajúcich, horúci), „roz“ (rozťatých, rozkošou, rozpadnuté). Slovné spojenie „*hviezdojasného postoja*“³² v sebe okrem zopakovania hláskovej skupiny „ja“ obsahuje pre Gudernu charakteristické prídavné meno „*hviezdojasný*“, ktoré sa v próze ešte zopakuje.

Symbolika nebies, hviezd a predovšetkým motív lesku (či jeho podôb, ako napríklad svietenie) je pre Gudernu typická, rovnako ako dôraz na evokovanie atmosféry diania. Vizuálne dotované opisy majú vo *Vodnárovi mŕtvych vôd* buď podobu bizarných výsekov skutočnosti vyskladaných na princípe zblížovania pôvodne vzdialených entít za účelom dosiahnutia prekvapivého efektu („*Striebristé mlieko slnka oblieva široký stôl, stojaci na nohách mŕtveho domovníka. Pohár, naplnený slzami, sa podivne leskne. Je vidieť včeličku, krídla ruže*“),³³ alebo podobu synestézií, pričom oba spomínané postupy sú pre nadrealizmus typické, či už ide o prozaickú tvorbu, alebo o poéziu. Synestézie tvoria svojim kvantitatívnym zastúpením jeden z najcharakteristickejších znakov Gudernovho textu: „*črieda hrajúcich sa detí*

29 GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*, c. d., s. 21.

30 Tamže, s. 15.

31 Tamže, s. 14.

32 Tamže, s. 14.

33 Tamže, s. 30.

nepichá prílišný chichot a ihličnaté výkriky do podhlavnice tmy“;³⁴ „*odháňam z čela zdĺhavé zavýjanie opustených psov a príšerné kvílenie zlovestných víchrov*“;³⁵ „*Kobyľky štekli struny huslí k príšernému chichotu, vtáky klekotajú zobákmi ako písacie stroje*“;³⁶ „*I volám na nich hlasom svetla obľúbených malieb nesmrteľného maliara*“.³⁷

Referencie na tvorbu iných maliarov sú v próze početne zastúpené, pričom ide o zdroje z rôznych období a smerových zaradení.³⁸ Výraznou inšpiráciou pre autora bola tvorba fotografa Man Raya, snímky z jeho filmu sú použité v montáži na obálke knihy. V texte sa okrem toho nachádzajú reprodukcie Gudernových ilustrácií a takisto ďalšie fotografie. Na strane 40 sa nachádza koláž z novinových strán a titulkov s politickou tematikou. Vložením tohto obrazového materiálu sa z knihy stáva album, kniha-konglomerát, vizuálny materiál tvorí doplnok príbehu, ktorý kniha rozpráva.³⁹ Okrem doplnkov k textu autor experimentuje aj s typmi písma a možnosťami zvýraznenia jednotlivých pasáží (napríklad strana 49). Takéto inovatívne typografické prvky do nadrealizmu prinášal už pred Gudernom Rudolf Fabry, ktorý *Utáťmi rukami* podľa Ľubomíra Longauera predbehol svoju dobu a vytvoril prelomovú knihu.⁴⁰ Kompozične *Vodnár mŕtvych vôd* pozostáva z množstva pomerne krátkych kapitol, ktoré svojimi nevelkými rozsahmi prispievajú k zdôrazneniu detailov príbehu a upriameniu pozornosti čitateľa na jednotlivé udalosti deja. Tie sa opisujú z rozličných perspektív, či už ide o priamy opis situácie, alebo o jej sprostredkovanie napríklad prostredníctvom listu.

Guderna na ploche celej prózy pracuje s nadrealistickým motívom videnia. Ten je v diele dopĺňaný pestrou paletou už spomenutých synestézií, ktoré vo viacerých prípadoch – takisto ako samotná schopnosť vidieť – ústia do tzv. potvrdzovania existencie niekoho/niečoho, resp. sprítomňovania si zažitého prostredníctvom senzuálnych vnemov. Rozprávač o Durianovi hovorí: „*Keď počujem zvonit*

34 Tamže, s. 12.

35 Tamže, s. 13.

36 Tamže, s. 16.

37 Tamže, s. 18.

38 Goya, Greco, van Gogh, Munch, Purkyně, Navrátil, Zrzavý, Filla, Špála, Tichý, Rousseau, Gauguin, Picasso, Rodin, Derain, Cézanne.

39 Možno vidieť paralelu s *Nadjou*, v ktorej André Breton takisto použil Man Rayove fotografie a mnohé ďalšie obrazové prílohy k textu. Pre porovnanie napríklad vydanie BRETON, André: *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964.

40 LONGAUER, Ľubomír: *Modernosť tradície. Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918*. Bratislava : Slovart, 2011, s. 310.

na poludnie, vidím ho.“⁴¹ Táto synestézia je blízka postupu viacerých nadrealistov, ktorí pracovali s pomenovaním toho, že vidia ženu. Bežné referovanie o videnom sa v nadrealizme stáva prostriedkom hľadania istoty. Nadrealistický subjekt sa uistuje, že môže svojim zmyslom veriť, že to, čo vidí, si nevysníval, ale naozaj to existuje. Problematickým sa to pre neho stáva v momente, keď si takto vo svojej nadrealite sprítomňuje aj postavy a veci, ktoré síce existovali, ale už neexistujú (napr. Durian, ktorý je mŕtvy, alebo žena, ktorá je v nadrealistických básňach vo forme spomienky) a on v nich naďalej hľadá svoju životnú istotu.

Videnie a možnosť subjektívne si interpretovať videné činí Gudernove postavy slobodnými, čo autor dokumentuje príkladom detského nazerania na svet, ktoré je následne usmerňované diktátom konvencie: „*Dieťa močí od radosti, lebo uzrelo svit luny. Potom ho múdri páni naučia, že je to len kus gule, bez života, bez kúzla, vstúpajú skepticizmus už od mladosti do básnickej hlavičky.*“⁴² Detský vek je v tejto lyrickej próze a všeobecne v nadrealizme opisovaný ako ideálny stav ľudského bytia, zdroj inšpirácie a lásky. Pozitívne kvality prislúchajúce tomuto veku sú však postupne v dospelosti konfrontované so svetom reality, v ktorom je napríklad spomínaná sloboda detského pohľadu na svet čoraz viac obmedzovaná.

Okrem slobody, ktorá je s videním prirodzene asociovaná, „videné“ – paradoxne – postavy aj negatívne zaťažuje, čím sa manifestuje autentická vnútorná protirečivosť nadrealizmu. Pohľad, „uvidenie sa“ postáv činí z lásky smrteľnú chorobu, pred ktorou sa nedá uniknúť: „*Odvráť svoju hlavu Ria, môj priateľ neochorie tvojou láskou.*“⁴³ Vnímanie lásky ako choroby, ktorá subjekt sužuje, je blízke nadrealistickému napätiu medzi Erosom a Thanatosom. Navyše, láska je tu asociovaná s bolesťou, smútkom a smrťou, má tiež charakteristiky dravosti a živelnosti,⁴⁴ absencia milovanej bytosti spôsobuje pocit srdca vyrvaného z hrudi. Vzťah medzi mužom a ženou nadobúda rozmery rituálnosti, zaklínania, ktoré pozostáva z expresívnych, násilných krokov: „*Zväzujem Ťa povrazom čiernej malárie, vypalujem Ti*

41 GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*, c. d., s. 73.

42 Tamže, s. 58.

43 Tamže, s. 36.

44 Dravosť sa dostala aj do charakteristiky autora od Marty Hučkovej, podľa ktorej je Guderna „senzitívna bytosť s dušou maliara, poeta dravej živelnej muzikálnosti i mysliteľského intelektu“. Cit. podľa HUČKOVÁ, Marta: *Guderna Ladislav (1921 – 1999)*, c. d., s. 2.

na chrbte znak – *Buď křčovitá nestálost’ – a nech sa tak stane. Eva moja.*⁴⁵ Dravosťou sa vyznačuje aj nenávisť, ktorá dosahuje všeobecný rozmer a vzťahuje sa nielen na jednotlivca, ale na celé ľudstvo: „*Miesto očí má veľké slzy, miesto slz, plamene dravej nenávisti: k žene, alebo k zvodcovi. K ľuďom a životu. Myslí na svoju prácu a vidí v nej jediný nástroj k pomste, víťazstvo nad všetkým, čo ho bezohľadne zráža k zemi. Je zlý. Ó, ako veľmi vtedy trpí.*“⁴⁶ Intenzita nenávisti je sprevádzaná utrpením, ktoré vyvolávajú príkoria života. Východiskom z tejto situácie sa zdá byť tvorba, princíp uspokojenia z tvorivého procesu má potenciál premôcť negatívne aspekty života. Lyrická próza tematizuje aj postavenie umelca v spoločnosti, jeho vzťah k ľuďom a spôsob, akým vníma svet okolo seba, ktorý sa podpisuje na autorskej metóde v tvorivom procese. Moment introspekcie je zároveň dôležitý aj z hľadiska štylizácie autora samotného v rámci textu.

Napriek tomu, že láska vo *Vodnárovi mŕtvych vôd* uvrháva človeka do stavu šílenstva, je stále vnímaná ako čistá: „*Bol som chorobne do nej zaľúbený, čo svedčí o mojej čistote, toľkorazы zavrhnutej.*“⁴⁷ Asociovanie lásky a choroby na viacerých miestach lyrickej prózy akcentuje fyzické dôsledky zamilovania sa, prepája telesnú a emocionálnu rovinu. Tým, že mužský subjekt prekročil hranice svojho šílenstva, si aspoň uvedomil, kde sa nachádzajú, je si svojho stavu vedomý. Odrieka svojskú verziu modlitby alebo invokácie,⁴⁸ túži po rozhrešení, omilostení, prostredníctvom ktorého by znovu našiel sám seba. V tom mu má pomôcť proces prechádzania sa, ktorý je v nadrealizme spojený s premýšľaním a spomínaním subjektu, jeho introspekciou: „*Chodí a spomína. Na konci Kozej ulice, stretáva obdivuhodnú ženu.*“⁴⁹ Stretnutie ženy na ulici predstavuje v nadrealizme topický motív, v tejto lyrickej próze ozvláštnený o zdôraznenie jej obdivuhodnosti. Kapitola nazvaná *A hľadajúc márne lásku bol podobný čím ďalej tým väčšími sebe* je enumeráciou ženských postáv, ktorá zachytáva proces toho, ako subjekt rôzne z nich počas života stretáva. Pri týchto stretnutiach si zároveň čoraz viac uvedomuje sám seba, interakcia so ženami nastavuje mužovi zrkadlo vlastného ja. Guderna tak

45 GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*, c. d., s. 65.

46 Tamže, s. 38.

47 Tamže, s. 17.

48 „Príď čistiteľka temnôt a rybacích kostí kolo srdca. Buď oslávené velebné slnce, buď oslávený život slnka.“ Cit. podľa GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*, c. d., s. 19. Okrem modlitby sa v texte nachádza aj veštbá, záznam či list. Žánrový synkretizmus lyrickej prózy korešponduje s vizuálnou podobou knihy-konglomerátu.

49 Tamže, s. 36.

prispieva k dielam s témou ženy, ktoré boli vytvorené v kontexte nadrealizmu a surrealizmu, a jeho realizácia tejto témy podnecuje otázku, či ide o zameranie sa subjektu na jednu, osudovú ženu, ktorej obraz hľadá následne vo všetkých ostatných, ktoré neskôr stretáva, alebo vnímanie všetkých žien ako inšpirácie. Napríklad v rozhovore na otázku tematizovania ženy reaguje Ladislav Guderna takto: „Je mojím stredobodom, vždy nová, vždy nová... Odpútava ma od otupujúcej každodennosti.“⁵⁰ Žena v moderne je zväčša snom, ideálom, v nadrealizme je takýto sen len prostriedkom, dočasnou substitúciou toho, čo v realite absentuje, vytvorenou v nadrealite. Takáto láska je čistá, ale zároveň agresívna, živelná, skutočná.

Sen je možné porovnať s exaltovanou podobou bytia, v ktorej žena-objekt vnímaná ako vec zažíva od mužského lyrického subjektu agresívne prejavy lásky so sadistickými tendenciami, reprezentujúcimi surrealistický ideál krásy krutosťou. Cieľom je spoznanie skutočnej podstaty človeka, nie jeho idealizovaný obraz. Nadrealistické prirovnávanie ženy k objektu, resp. častí ženského tela k častiam objektu,⁵¹ sa v tejto lyrickej próze aktualizuje napríklad v nasledujúcom opise: „*jej prsia ako dve rozpomienky na vlny vody a vodného vtáka jej elektrické prsia a zvonce jej panenské prsia ako krčovité zjavenie dňa a noci jej prsia podobné stretnutiu s daždou.*“⁵² Personalizovaný opis ženy prostredníctvom anafory s posesívnym zámenom použil aj Rudolf Fabry v *Utatých rukách* v básni *La fée de la mer á André Breton* („*jej ramená ako revolver / jej prsia ako reklama*“)⁵³ a M. M. Dedinský v básni *Nezapomenuteľná história* („*Jej ruky ako polypy / jej ruky ako dýka / ako jež*“).⁵⁴ Pri opise pohybu ženy takisto spomína zbraň: „*Pohybuje sa s istotou dýky. Všade. V láske. Chránia ju cudzinecké légie tuberkulózných šablí.*“⁵⁵ Prepojenie krásnej ženy s násilím evokujúcimi obrazmi zbraní ako dýky a šable navodzuje atmosféru ohrozenia subjektu krásou a láskou. Tento postup sa završuje vetou: „*Tvoje bozky kvitnú ako lalie smrti.*“⁵⁶ Spojenie bozku a lalie sa objavuje v nadrealistickej poézii, pričom

50 HUČKOVÁ, Marta: *Guderna Ladislav (1921 – 1999)*, c. d., s. 7.

51 Okrem ženy je v texte k veciam pripodobňovaný aj muž, pričom obraz kvetu sa v poézii nadrealizmu asociuje so ženou, no v tomto prípade ide o muža, ktorý sa s ním identifikuje: „Byť ľad. Rozbijem sa na kúštičky a budem živá voda, vsiaknem do poryvu zeme a budem krásny kvet.“ Cit. podľa GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*, c. d., s. 18.

52 Tamže, s. 31.

53 FABRY, Rudolf: *Utaté ruky*. Bratislava : Aligátor, 1935, s. 25.

54 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky*. Bratislava : Aligátor, 1936, s. 40.

55 Tamže, s. 36.

56 Tamže, s. 36.

lalia ako symbol nevinnosti a čistoty tu nesie aj význam nebezpečenstva, ktorý môže byť implicitne ukrytý v lalii ako jedovatej kvetine.

„Čistota“ sa v tomto diele vzťahuje nielen na mravnú čistotu subjektu, ale aj na jeho otvorenosť, schopnosť vnímať umelecké dielo bez predsudkov, s čistou, otvorenou myslou. Ženská postava pri pohľade na obrazy, ktoré jej muž ukazuje, otvára oči doširoka od úžasu, preto ju on pomenuje čistou ako krištáľový prameň. Pojem čistoty bol pre nadrealizmus dôležitý,⁵⁷ či už v predstavených metaforických významoch, alebo aj v priamočiarejšom význame jasnosti ženy. Čistota nie je výlučne pozitívnou hodnotou, zárukou šťastia či pokoja. Extatická čistá láska a precítené vnímanie umenia prináša subjektu zmätok, privádzajúci ho do šialenstva. Protagonista si uvedomuje, že prekročil hranice šialenstva, predstavuje to preňho požehnanie, pretože aspoň spoznal, kde sa tieto hranice nachádzajú. Spojenie šialenstva a morálnej čistoty sa umocňuje tým, že Durian túži po rozhrešení, omilostení, prostredníctvom ktorého by znovu našiel sám seba. Keď ho chce autor charakterizovať, povie, že je krásny, ale má v srdci bolesť. Možno práve toto utrpenie zdôrazňuje jeho krásu, činí ho nadrealistickým ideálom milujúceho trpiaceho. Zaoberá sa tiež otázkou viny či neviny, prípadne spravodlivosti a neprávnosti. Tieto úvahy ho len ďalej mätú a utvrdzujú v štylizovaní sa do roly umelca, ktorý doslova „odpúšťa“ ľuďom ich zlobu a úbohosť tým, že ich zobrazí vo svojich maľbách. V šialenstve ako zmenenom stave vedomia vidí veci inak – v metaforickom aj doslovnom slova zmysle. Durianovi v detstve umrela matka, jeho otec bol často plný hnevu, on v reakcii na to, ako vyrástol, „*Nenávidí deň a slnce, neschované veci si nevšíma, kradne, klame, lúšti krížovky temnôt, skúša ostrie pomsty*“.⁵⁸ Dôraz na vizuálne podnety sa kladie aj pri charakteristike postavy, a to nielen vonkajšej, ale aj vnútornej. Okrem opozície nenávisť k slnku a inklinácie k záhadám temnoty sa o Durianovi dozvedáme, že si nevšíma neschované veci – v tomto opise sa opäť ozýva jeden zo základných motívov, s ktorými Guderna vo *Vodnárovi mŕtvych vôd* pracuje, a ktorý je kľúčový pre nadrealizmus, a to motív videnia. Tento motív je prepojený s existenciou subjektu. Dôležitosť pohľadu, vizuálneho vnemu sa absolutizuje po úroveň nemožnosti nevidieť to, čo sa človeku páči, postava nie je

57 Spomeňme článok Michala Považana *Byť jasný a otvorený ako prameň* (1939).

58 GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*, c. d., s. 27.

schopná odolať pohľadu na milovanú ženu: „*Psíka môžem nevidieť, ale vy, vy sa mi veľmi páčite*“,⁵⁹ „*Nesmieť Ťa vidieť, je byť ničím*.“⁶⁰

Ak sme pri názve diela spomínali symboliku vodnára prepojenú s hľadaním pravdy, možno ju rozšíriť o motív videnia, schopnosť „vidieť pravdu“. V nadrealizme sa pomenovaním toho, čo vidí, subjekt utvrdzuje v tom, že to existuje, v zmysle existencie v nadrealite vytvorenej v texte. „Vidím“ môže okrem toho v iných prípadoch zastupovať „snívam o“, „zdá sa mi, že“ alebo „chcel by som, aby existovalo“. Konštatovanie videného tak môže predstavovať záznam vnútorného sveta subjektu, korešpondujúceho/prelínajúceho sa s nadrealitou, v ktorej sa nachádza.

V nadrealite sa môžu manifestovať obe možnosti zároveň: žena môže byť snom aj skutočnou bytosťou. To, že je videná, znamená, že pre subjekt existuje, ale nie je jasné, akým spôsobom.⁶¹ Gudernovské „dívanie“, resp. „nedívanie sa“ (zo strategického uhla pohľadu aj oboje zároveň – teda predstieranie, že sa nedívame, keď sa dívame) na druhú osobu je významovo zaťažený proces, láska má svoje vizuálne vyjadrenie, korešpondenciu: „*Číta a díva sa. Aj on sa díva. Ona sa nedíva. Oni sú červení, horia, lebo sa dívajú, lebo sa nedívajú na obnosenú tvár domu*.“⁶² S červenou ako farbou vášne je asociovaný proces horenia – v metaforickom slova zmysle („zahoriť láskou“, eventuálne aj obraz plameňa premietajúci sa do symboliky horiaceho srdca), ale aj na rovine fyzického prejavu červenania sa. Spirituálna rovina lásky je sekundárne evokovaná kristologickým motívom horiaceho srdca. Okrem toho nadobúda požiar význam dojmu, ktorý postava zanecháva, dalo by sa povedať doslova „vyžaruje“: „*Koľkorazy som sa mimovoľne prehrieval požiarom tvojho slabého tielka*.“⁶³ Tu sa k motívu videnia pridáva už vyššie spomenutý motív svietenia, gudernovská žena sa v živote muža zjavuje, prichádza sprevádzaná spektakulárnou žiarou:⁶⁴ „*Z trhliny zamrznutej rieky vystúpila oslnujúca žiara; spo-*

59 Tamže, s. 30.

60 Tamže, s. 61.

61 Tu je potrebné uviesť aj kúzlo prvého videnia sa postáv, prípadne jeho neskoršie ozveny použité na vyjadrenie miery intenzity prežívaného citu (niečo je pre postavu také intenzívne, ako keby to zažívala po prvýkrát): „Potom, ako by ju ešte nikdy nebol videl, obdivoval sa jej kráse.“ Cit. podľa GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*, c. d., s. 75.

62 Tamže, s. 30.

63 Tamže, s. 35.

64 „Gudernova poetická predstava ideálnej ženy je obsahovo aj formálne spojená s Lunou, bohyňou

čiatku som sa domnieval, že sa slnce zobúdzá z hlbokého spánku; no bola si to len ty. Viedla si ma nezadržateľne k ohňostroju svetiel a potom sme zastali, veľmi unavení.“⁶⁵ V tomto motíve možno vidieť paralelu s Gudernovou výtvarnou tvorbou z vojnového obdobia, v ktorej dominovali žiarivé farby.⁶⁶

Motív svietenia sa v citovaných príkladoch spája s obrazom tela, čo je postup, ktorý Guderna uplatňuje na viacerých miestach knihy: „Ó, koľko úsmevov sa už rozsvietilo na tvojej prievidnej tváričke“;⁶⁷ „Som šťastný, že ti vravím tieto slová: tebe, ktorá svietiš v temných kútoch mojej opustenosti“;⁶⁸ „Tvoja mladícka tvár svieti ako perla, si dobrovoľný potápač v hĺbinách života“.⁶⁹ Autorova práca s farebnosťou ústi do vytvorenia simultánne existujúcich možností spojenia motívu svietenia s červenou (oheň, vášeň, červenanie sa), ale aj bielou farbou (prirovnanie tváre k perle). Tento výber z farebného spektra podnecuje mnohoznačnosť výkladu. Farby sú pripisované aj pocitom či stavom (nepokoj: „Nemám teraz pokoja, v duši mi buráca čosi nesmierne čierne“;⁷⁰ mlčanie: „Hlboké, modré mlčanie bodá mozog“).⁷¹ Slová majú svoju farbu či viacero farieb: „Bratislava – Slovensko. Čo všetko sa vyba-vuje v mysli pri týchto dvoch dvojfarebných slovách.“⁷² Postavy „vidia, teda sú“ – keď Durian oslepne, neostáva mu iná možnosť, než spáchať samovraždu. Evidencia javu či predmetu je podmienkou jeho existencie, schopnosť tejto evidencie je podmienkou existencie postavy. Subjektívnosť vnímania reality však zároveň umožňuje postave konštruovať si svoju paralelnú realitu, nadrealitu, na základe toho, čo vidí, a v tejto verzii sveta dotovanej fantáziou narábať s farbami arbitrárne: „Kaviareň, do ktorej vchádzam je ružová, čierna, s’ ňa čierne olovo mračien, biela, úzka, široká. Aká je vlastne? Z e l e n á! Úzka? Nie, zelená. Smutná? Nie, nie, z e l e n á!“⁷³

Mesiaca, ktorá sa v súlade s tradičným, stáročia platným symbolom mesiaca a ženskosti v básnickej tradícii neustále mení.“ Cit. podľa KISS-SZEMÁN, Zsófia: *Ladislav Guderna. Koincidencia*. Bratislava : Galéria Nedbalka, 2016, s. 25.

65 GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*, c. d., s. 64.

66 „V čase vojny jeho tvorba formálne vychádzala z klasickej maľby s expresívnymi prvkami, v ktorej široké čierne kontúry, respektíve pozadie, ohraničovali žiarivé farebné plochy, plôšky a body presiaknuté vnútorným svetlom.“ Cit. podľa KISS-SZEMÁN, Zsófia: *Ladislav Guderna. Koincidencia*, c. d., s. 7.

67 GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*, c. d., s. 35.

68 Tamže, s. 35.

69 Tamže, s. 48.

70 Tamže, s. 61.

71 Tamže, s. 75.

72 Tamže, s. 41.

73 Tamže, s. 42.

Arbitrárnosť vnímania farieb možno usúvzťažiť s relatívnosťou pravdy: „*azda sa klamem, neviem či je pravdou v tejto próze to čierne a či biele.*“⁷⁴ Tieto dve farby existujú zároveň, neoddeliteľne, tvoria rub a líc, dve strany jednej mince, navzájom sa nevylučujú, ale dopĺňajú, ako keď Petrovi vypadli z očí dve slzy – jedna čierna a druhá biela.

Čierna farba zastupuje negatívne aspekty života, autor sa nevyhýba konvenčnému repertoáru, v ktorom je čierna farba asociovaná s negatívnymi aspektmi existencie, temnotou a zlom („*Až tmy nebude, budú len dobrí ľudia*“),⁷⁵ či krutosťou („*Na konáre každodennosti sadli tri čierne havrany, čierne ako krutosť ľudskej duše*“).⁷⁶ Opozícia tmavých a svetlých farieb v symbolickom význame smrti a života je vyjadrená v prirovnaní konca života k západu slnka, čím sa opäť aktualizuje motív svietenia, respektíve v tomto prípade jeho protiklad, ktorý predstavuje „dohasínanie“. Prepojenie čiernej a bielej farby s už priblíženými gudernovskými motívmi videnia a svietenia ústi do toho, že absolútnou verziou čiernej je „tma“, v ktorej sa Durian ocitá po oslepnutí. Prestáva vidieť, prestáva byť, miesto očí má „*vyhasnutý kahan*“.⁷⁷

Ladislav Guderna v diele *Vodnár mŕtvych vôd* pracuje s obraznosťou, senzúálnou metaforikou aj motivickým repertoárom, ktoré možno nájsť aj v tvorbe iných nadrealistických autorov daného obdobia, vďaka tomu, že v jeho osobnosti prichádza na scénu „básnik-maliar“, im však dáva špecifické vyznenie. Dôležité miesto tvorby v živote človeka tematizované v tomto diele je aj autorovou osobnou výpoveďou, zobrazujúcou nezastupiteľné miesto výtvarného umenia a literatúry v jeho vlastnom životnom príbehu. Tvorba je vo *Vodnárovi mŕtvych vôd* aj v nadrealizme celkovo prezentovaná tiež ako spôsob vyrovnania sa so skutočnosťou, prípadne možnosť jej modifikácie v špecifickej podobe nadreality, ktorú autor vytvára. Dôraz na evokovanie atmosféry prostredníctvom synestetických či inak vizuálne sugestívnych opisov a produktívne narábanie s motívmi „svietenia“ či

74 Tamže, s. 56.

75 Tamže, s. 63.

76 Tamže, s. 65. Čiernu farbu, prípadne jej obraznú podobu (mrákava) Guderna používa aj pri opise bozkávania sa, resp. v spojeniach s obrazom úst, pier, ktoré čiernu farbu pohlcujú, bojujú proti nej: „Čierne rany ti zahojím bozkami a modrú farbu tvojich úst, ústami svojimi zmením na spoločný náš deň.“ Tamže, s. 64; „Čerstvými ústami pohlcuje mrákavu.“ Tamže, s. 31.

77 Tamže, s. 90.

„videnia“ činia z Gudernovej lyrickej prózy dielo, ktoré zapadá do kontextu nadrealistickej avantgardy. Okrem toho potvrdzuje dôležité miesto výtvarného umenia v tvorbe nadrealistov, či už išlo o inšpiračné zdroje, alebo aj vlastnú výtvarnú činnosť (R. Fabry).

Podoby zobrazenia vášne v nadrealizme

Vášeň a vzťah k žene zohrali v diele Ladislava Gudernu významnú úlohu. Rôzne podoby zobrazenia tohto vzťahu a tejto vášne prechádzajú naprieč celým nadrealizmom. Jedným z topických motívov (nielen) nadrealistického repertoáru je stretnutie subjektu so ženou vo vlaku.⁷⁸ Podľa M. Foucaulta predstavuje priestor vlaku heterotopiu: „Vlak, to je neobyčajný shluk vzťahů, neboť je to něco, skrze co se procházíme, je to také něco, pomocí čeho můžeme jet z jednoho místa do druhého, a dále je to také něco, co nás míjí.“⁷⁹ Tento priestor bližšie charakterizuje ako územie, ktoré akoby bolo „nikde“, je heterotopiou bez zemepisných súradníc. Na takom území nikoho sa eventuálne môže diať čokoľvek. V básni M. M. Dedinského *Bratislava – Hatalov*:⁸⁰ „Pobozkať ženu z nočného rýchliku / ohňostroj iskiek lokomotivy / oblapiť, privinúť, už len tak zo zvyku“⁸¹ či inej Dedinského básni *Prichádza rok 1936*: „také sú bozky / taká je stanica na polnoc / taká je žena samotná vo vlaku“⁸² sa opis fyzického kontaktu (reprezentovaného bozkami či objatím) stáva spôsobom zachytenia atmosféry medzi mužom a ženou či už vo vlaku, alebo pri lúčení sa na stanici. Prudká rýchlosť a sprievodné svetelné a zvukové efekty podporujú situovanie zobrazenia intenzívnych emocionálnych zážitkov do priestoru vlaku, ktorý tieto zážitky ešte zosilňuje. Miera zobrazovania vášne v nadrealizme prešla určitým vývinom. Menila sa jej podoba (napríklad intenzita alebo časové situovanie do prítomnosti vs. minulosti/budúcnosti), v básňach ale bola stále prítomná. Naturalistický opis vášne z básne *Šedý deň* M. M. Dedinského obsahuje príznačné zasadenie do budúcnosti, vášeň sa neprejavuje v danom okamihu, ale v nekonkrétnom čase, ktorý ešte len nastane: „Prsia ti roztrhám a šmarím žralokom / oko ti

78 „Motív vlaku, ktorý patrí k motívom pohybu, vyskytuje sa u každého básnika. Vytvára pre ostatné významové zložky akýsi rámec (mnoho udalostí sa odohráva vo vlaku, mnohé stretnutia sa tu usku-točnia atď.)“ Cit. podľa TOMČÍK, Miloš: *Slovenská nadrealistická poézia*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1949, s. 105.

79 FOUCAULT, Michel: *Myšlení vnějšku*. Praha : Hermann & synové, 2003, s. 75.

80 Celá báseň opisuje cestu vlakom z jednej stanice do druhej naprieč Slovenskom.

81 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky*. Bratislava : Aligátor, 1936, s. 14.

82 Tamže, s. 25.

vypichnem žihadlom hadovým / celú ťa rozštvrtím zbesilým útokom / srdce ti rozpáram
psom hodím pod krovím // Krv z tváre bude mi najsladším nektárom / šiju ti rozdra-
pím vášňou ťa zaškrťm / snom krvi / spijem sa šialený nad ránom / a z krásy krutosti
zostane ľahký dym.“⁸³ Keď opisuje ženu vo vlaku subjekt Reiselovho *Neskutočného*
mesta z vrcholnej fázy nadrealizmu, tak vlastne opisuje jej absenciu: „O polnoci
/ Sedím v kupé vlaku nabitého mŕtvymi bytosťami / bez tvári / Na neúprosnej lavici /
Sedím a opieram sa o svojho priateľa / Chcem spať / Je mi clivo nenašiel som ženu ktorú
som hľadal / rukami.“⁸⁴ Zážitky z raného obdobia vývinu nadrealizmu⁸⁵ sa vo fáze
vrcholnej v *Neskutočnom meste* Vladimíra Reisela a *Ja je niekto iný* Rudolfa Fabryho
objavujú poväčšine vo forme spomienky, resp. situovania do budúcnosti – nedejú
sa, častejšie sa o nich vypovedá: „Keď sa vrátim / Po Vianociach / Nájdeš ma zasa
ohnivá milenka stále sa meniac / Vrhnem sa do tvojho náručia / A budem ti hovoriť /
Slová ktoré si nikdy nepočula.“⁸⁶ Rola zvodcu, milenca sa transformuje v rolu, ktorú
možno charakterizovať citátom zo skladby *Ja je niekto iný*: „skromný komorník mla-
dých múz poézie“⁸⁷ opisujúcim situácie, ktoré kedysi prežil alebo by si prial prežiť.

Vo vyššie citovaných Dedinského veršoch z básne *Bratislava – Hatalov* sa objavuje podoba vášne lyrického subjektu, ktorý síce zdanlivo vášň zažíva, no v skutočnosti pre neho ide len o niečo, čo sa podobá „zvyku“. Tomu nasvedčuje aj anafora z citovaných veršov básne *Prichádza rok 1936*, ktorá sugeruje interpretáciu, že opisovaná situácia je subjektu dôverne známa z každodenného života, ničím ho neprekvapuje. Naopak, v Dedinského básni *Šedý deň* je to vášň nadobúdajúca rozmery násilia, vyzdvihuje sa krása krutosti (známa z francúzskeho surrealizmu), subjekt si predstavuje agresívny útok na ženské telo. V Reiselovom *Neskutočnom meste* konkrétny fyzický kontakt s partnerkou spočíva v explicitnom vrhaní sa do jej náručia, čo je tiež vášnivý prejav, „ohnivosť“ je tu však viac pripisovaná žene.

V rámci prejavu lyrického subjektu sú dištinktívnym príznakom rekurent-
né verše „A bola to predsa najstrašnejšia nostalgia / Chodiť dlho do noci po divých

83 Tamže, s. 32.

84 REISEL, Vladimír: *Neskutočné mesto*. Bratislava : Skarabeus, 1943, s. 9.

85 Rané obdobie nadrealizmu situujeme do rokov 1935 až 1938.

86 Tamže, s. 36.

87 FABRY, Rudolf: *Ja je niekto iný*. Bratislava : Zenit, 1946, s. 16.

*opustených miestach*⁸⁸ (*Neskutočné mesto*) a „*preto ti píšem tieto verše*“⁸⁹ (*Ja je niekto iný*). Snaha subjektu vyrovnáť sa s realitou ústi do obsedantného opakovania spomienky (Reisel) či pokusu zachytiť svoje myšlienkové procesy (Fabry). Významnou formálnou zmenou je prechod k rozsiahlym lyrickým skladbám, akými sú *Neskutočné mesto* a *Ja je niekto iný*, čo korešponduje so zmenou poetiky nadrealistov. V ranej tvorbe zachytávané impresie, asociatívne rady a experimentálne fragmenty prenechávajú miesto dlhším formám lyrického prejavu s jednotiacou, racionálne viac vystavanou témou, v rámci ktorej sa však rozvíjajú motívy pretrvávajúce aj z raných fáz tvorby nadrealistov.

Istá forma zachytenia spomienky sa nachádza už v básni *Jasné zrenie* z roku 1938, keď sa subjekt prihovára žene, ktorú stretol vo vlaku, formou minulého času: „*Ty si bola jediná⁹⁰ / Iskra čo útočí na môj zrak*“.⁹¹ Na začiatku básne pozorujeme príchod ženy na scénu, je „unášaná v priestore“, čím sa evokuje jednak objektívny fakt toho, že vlak cestujúcich unáša z jedného miesta na druhé, ale zároveň tento verš obsahuje predstavu neuchopiteľnosti ženy. Je to žena v priestore nielen unášaná, ale eventuálne aj rozplynutá – stáva sa z nej objekt, zameniteľný a rozdrobený na časti, prezentovaný zväčša len prostredníctvom týchto častí. Fragmentarizácia je procesom, ktorý vo svojej záverečnej fáze môže viesť až k úplnej dekompozícii, čo je postup, ktorý je avantgardnému umeniu vlastný: „*Koroze' formy, tvaru, dekompozície celku, neukončiteľnosť konstrukcie a zároveň horečné (ale marné) úsilie o jej dosaženie možno považovať za fenomén a intenciu spoločného manýrizmu, baroku i avantgardě.*“⁹² Manieristickú arcimbaldovskú inšpiráciu surrealizmu⁹³ je možné nájsť aj v slovenskom nadrealizme.

Tento proces sa stáva či už námetom nadrealistickej básnickej tvorby, alebo formou jej realizácie: „*torzo' čiže ,fragment' využívajú k estetickému cieľu aj*

88 REISEL, Vladimír: *Neskutočné mesto*, c. d., s. 7.

89 FABRY, Rudolf: *Ja je niekto iný*, c. d., s. 7.

90 Jedinečnosť ženskej postavy sprevádza Fabryho tvorbu až po skladbu *Ja je niekto iný*.

91 FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*. Bratislava : Aligátor, 1938, s. 52.

92 VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytosť, ambivalence*. Praha : Argo, 2008, s. 18.

93 „Arcimbaldovy bytosti-amalgámy byly znovuobjeveny právě surrealisty s jejich zájmem o alchymii a okultismus; metamorfóza těla je ostatně jedním ze stěžejních námětů surrealistického malířství.“

Cit. podľa SRP, Karel – BYDŽOVSKÁ, Lenka (eds.): *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha : Argo, 1996, s. 176.

nadrealistickí básnici (Fabry, Reisel, Žáry a i.).⁹⁴ Rozpad sa môže stať podmienkou vzniku novej konštrukcie, prvotnou fragmentarizáciou sa v skutočnosti môže vytvárať nová podoba ženy. Zachováva si pritom univerzálne charakteristiky ženskej krásy, respektíve konvenčnej anatómie, je to „Žena s ústami a zrakom žien“.⁹⁵ Fabry explicitne deklaruje podliehanie konvenčnému zobrazeniu tela („S telom ktoré popisuje anatómia“),⁹⁶ ktoré zdanlivo evokuje obyčajnosť ženy, podobnosť s každou inou. Avšak verš „Tysi bola jediná“⁹⁷ opisuje jej výnimočnosť, to, čo ju od iných žien odlišuje. V Reiselovom *Neskutočnom meste* lyrický subjekt vo všetkých ženách spoznáva oči tej jedinej: „Tvoje oči⁹⁸ ma stretajú neustále hoci ich nosia iné ženy / Tvoje pokorné oči / Vždy také krásne / Vždy také rozorvané / Oči bez slz / Oči s dojatím srny.“⁹⁹ Zameniteľnosť častí tela medzi jednotlivými postavami opäť zdanlivo prezrádza, že nositeľom významu je časť tela samotná (v tomto prípade oči) a nie postava, ktorej patrí. Posesívne, anaforu tvoriace zámeno „tvoje“ v pozícii na začiatku verša rovnako ako v prípade citátu z Fabryho básne však odkazuje na jedinečnosť ženy. Keď sa rola ženy ako objektu mužského záujmu rozmieňa na úlohy, ktoré v básňach zohráva zobrazenie jednotlivých častí tela, umocňuje sa dojem fetišu, toho, čo priláka pozornosť opačného pohlavia. Pre surrealistický aj nadrealistický subjekt však majú fetiše osobnejšiu podobu, proces ich hľadania ústi do posilnenia vedomia jedinečnosti milovanej osoby: „Ten, o koho jde, nakonec ve všech obličejích mužů najde sama sebe a ve všech obličejích žen objeví jen jednu jedinou tvář: tvář naposled milovanou.“¹⁰⁰ Roly ženy univerzálnej a ženy unikátnej sa vzájomne prelínajú, čo nás vracia ku konštatovaniu vnútornej protirečivosti nadrealizmu.

V ďalších veršoch básne *Jasné zrenie* sa dôraz kladie na individuálne charakteristiky ženy, jej personalizovaný opis vyjadrený prostredníctvom anafory s posesívnym zámenom: „S tvojou driemotou / S tvojím smädóm.“¹⁰¹ Neštandardné stavy vyzdvihované pri žene sú v súlade s bretonovskou definíciou kľčovitej krásy: „Konvulsivní krása bude zahaleně erotická, výbušně utkvělá a příležitostně

94 DUBNICKÝ, Jaroslav: K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie. In: *Vo dne a v noci*. Bratislava : Skarabeus, 1941, s. 143.

95 FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*, c. d., s. 51.

96 Tamže, s. 51.

97 Tamže, s. 52.

98 Obsedantné zameranie sa na detail očí použil okrem iného aj André Breton v *Nadji*.

99 REISEL, Vladimír: *Neskutočné mesto*, c. d., s. 45.

100 BRETON, André: *Šílená láska*. Praha : Dauphin, 1996, s. 12.

101 FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*, c. d., s. 50.

magická – alebo nebude vôbec.¹⁰² Aj Fabry nachádza krásu v nevšedných spojeniach, všíma si momenty príležitostnej mágie, ktorá je naznačená napríklad stretnutím muža a ženy vo vlaku, no toto stretnutie nemá parametre magickosti stretnutí v tvorbe francúzskeho surrealizmu.¹⁰³

Báseň *Jasné zrenie* pokračuje pripodobnením ženy k mnohým iným: „*Pretože si žena ako tisíc žien.*“¹⁰⁴ Motív znásobenia ženy, anonymizácia jej roly sa vyskytuje aj v básni *Autoerotika* od M. M. Dedinského, kde je doplnená vyzdvihnutím motívu očí, ktorého význam podporuje aj vnútorný rým vytvorený zo slov „toči-oči“: „*Všetko sa točí okolo osi nahého ženského tela / jej ruky ruže strhnuté so stromu slonovej kosti / jej rty pijavice prissaté na biele telo // Všetko sa točí / iba jej oči nehybne hľadia na lesklý bod v ose / súmernosti / tisíce žien / tisíce hrotov / tisíce špičatých krížov.*“¹⁰⁵ Dominantná pozícia ženy, ktorú sugeruje táto báseň, sa približuje absolútnemu postaveniu ženy v zbierke *Ja je niekto iný*.

Žena je v nadrealizme prezentovaná v role nedosiahnuteľnej inšpirátorky, múzy. Táto rola ženy sa v priebehu vývinu nadrealizmu výraznejšie nemení. K modifikácii roly prichádza vo vrcholnom období nadrealizmu v diele *Ja je niekto iný*, kde žena nadobúda až rolu učiteľky. Avšak ide o rolu pripísanú, mužský lyrický subjekt ženu hodnotí na základe jej správania sa k nemu, tak ako to je v nadrealizme bežným postupom. Žena sa vyskytuje v rolách ak aj nie vyslovene pripísaných, tak zväčša pasívnych. V tejto súvislosti výnimku predstavuje Dedinského báseň *Povesť*, v ktorej žena putuje, aby aktívne našla svoje šťastie.

Zobrazenie ženy v básni *Jasné zrenie* je vznešené a zároveň hravé, tieto dva aspekty nestoja v opozícii, práve naopak, komplementárne sa dopĺňajú. Lyrický subjekt sa neváha žene prihovoriť takto: „*Pri úsmeve keď ti zhasínajú zuby / Na perinách rozvlnených ovečkami prirodzenia / Ako keby padal sneh / V твоjich nohách preletujú vtáci / V lete v zime to je jedno.*“¹⁰⁶ Kľúčovým je tu slovné spojenie „to je jedno“,

102 BRETON, André: *Šílená láska*, c. d., s. 24.

103 Táto príležitostná mágia sa nachádza aj v Dedinského básni *Bratislava – Hatalov*, avšak Dedinský ju následne ruší už spomínaným poukázaním na konvenčný aspekt, ktorý v sebe romantické stretnutie vo vlaku môže obsahovať.

104 FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*, c. d., s. 50.

105 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky*, c. d., s. 30.

106 FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*, c. d., s. 50.

navodzujúce atmosféru uvoľnenosti, arbitrárnosti evokovaných predstáv. Prihovor zo začiatku básne vyzdvihuje rýchlosť, ktorá postavy unáša v rozbehnutom vlaku: „*Kto by teba nemiloval v tejto rýchlosti.*“¹⁰⁷ Zároveň sa tu akcentuje vedomie pominuteľnosti okamihu, priblíženie sa smrti, implicitné nebezpečenstvo, ktoré zvyšuje jedinečnosť momentu. Lyrický subjekt v ranej fáze nadrealizmu s hravosťou a nenútenosťou využíva príležitosti, ktoré ho obklopujú.

Sugestívna a hravo originálna je Fabryho práca s farebnosťou na ploche úvodnej časti básne *Jasné zrenie*. Biela farba je naznačená obrazmi zubov, perín, snehu či zimy. Implicitne prítomné tóny bielej konvenčne vnímanej ako farby nevinnosti tak kontrastujú s explicitnými opismi predchnutými dôrazom na telesnosť a priamo pomenovanými časťami tela (prsia, bedrá, prirodzenie).¹⁰⁸ Žena však nie je redukovaná iba na telo, aj keď jej pars pro toto zobrazenie k tomu môže na prvý pohľad zvädzať. Pre Fabryho lyrický subjekt je žena výsostne dôležitá, ba priam potrebná – no aká žena to je? Časť básne, ktorá prostredníctvom výpočtu toho, čo tejto konkrétnej žene chýba, bližšie definuje obraz dokonalej ženy. Verše „*Bez úst ani ruže na pochode k polárke / Bez úst ako mŕtve včely zasypané dunami*“¹⁰⁹ naznačujú obsiahnutie priestoru od hviezd až po zem – celého priestoru, ktorý pravá žena môže symbolicky zastupovať, ak je mužovi „všetkým“.

Opätovné použitie anafory v básni má okrem emfatickej funkcie aj úlohu vytvorenia kontrastu – prvá anafora totiž vznikla zo spojenia s predložkou „s“ a druhá pomocou „bez“. Formálna stránka básne odzrkadľuje jej obsahový rozmer, a síce krehkosť vášnivého vzplanutia a možnosť rýchlej zmeny stavu. Rozdiel medzi prítomnosťou ženy a jej absenciou, či presnejšie medzi očarením a vytriezením z neho, môže predstavovať len interval jediného okamihu. V tomto smere je sugestívna aj varírovaná kompozičná výstavba básne, ktorá vytvára mapu z momentu na moment sa meniacich myšlienok lyrického subjektu. Začína sa naratívnym prehovorom lyrického subjektu a postupne prechádza k opisu ženy

107 Tamže, s. 50.

108 Biela farba sa pripisuje túžbe v Androvičovej zbierke, čím sa zdôrazňuje jej nevinnosť, až krehkosť, pomenovaná pri opise tela, ľahkosť snovej podoby túžby: „Až k týmto kockám bielych listov ticha / prerastáš prstami Prerastáš túžba biela / Sladký jed Pryšec sen Snom náruč tvoja dýcha / Sladký jed krehkej stopky tvojho tela.“ Cit. podľa ANDROVIČ, Ali: *Monolog s kvetinou*. Bratislava : Juraj Šustík, 1942, s. 6.

109 FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*, c. d., s. 50.

(aj keď miestami s dynamickými prvkami, ako napríklad pripodobnenie pohybu ženských nôh k letu vtákov). Keď sa zdá, že žena nespĺňa kritériá potenciálneho objektu vášne, pretože jej chýbajú charakteristiky vymenované prostredníctvom anafor začínajúcich sa predložkou „bez“, dôjde k zvratu a žena sa stáva pre lyrický subjekt jedinečnou.¹¹⁰ Už vyššie opisovaná evokácia spomienky spojenej so ženou môže naznačovať spoločnú prehistóriu stretnutia dvoch postáv. Opakovaná koncentrácia na oči a ústa uprednostňuje tieto časti tela na úkor vnímania človeka ako celku. Spomienka na lásku či vášň je vyvolávaná prostredníctvom pripomínania si záberov na časti tela. Záblesky, fragmenty životného zážitku vyjadrené skrz telesné časti zúčastnených protagonistov sú ďalšou z možných interpretácií rozdrobenosti subjektu, ktorá už bola identifikovaná ako inšpirácia slovenského nadrealizmu českým surrealizmom.

Podobný postup upriamena pozornosti na detail tela uplatnil aj Vladimír Reisel v básni *Vo vlaku stratená žena* zo zbierky *Vidím všetky dni a noci* (1939): „*Acháty podivných rtov / Namalovaných nad veľkým mestom.*“¹¹¹ Miloš Tomčík analyzuje Reiselovu perspektívu nazerania na priestorové vzťahy prostredníctvom jeho zachytávania statických prvkov: „Sedíme vo vlaku a pozeráme oknom. Tu nás upútajú pery ženy, odrážajúce sa na okennej ploche. Keď si však odmyslíme fyzickú súvislosť úst so ženou, zdá sa nám, ako by boli pery namalované nad unikajúcou krajinou, ako to chápe básnik. (...) Reisel kladie statické významové jednotky vedľa seba bez toho, že by ich vecne dôraznejšie spájal. Takýmto postupom statické jednotky prejavujú intenciu k vecnej skutočnosti (konštatovanie o perách ako acháty, pery namalované nad mestom), ale súčasne vo významovom celku sa zapojujú do skutočnosti, zamýšľanej básnikom, a dostávajú tak funkciu obrazovú.“¹¹² Zobrazovanie tela cez jednotlivé statické motívy, respektíve vytvorenie celistvého obrazu prostredníctvom enumerácie a kumulácie statických motívov však nie je špecifikom Reiselovej tvorby, objavuje sa aj u ostatných nadrealistov, ako sme mali možnosť vidieť napríklad pri analýze Fabryho básne *Jasné zrenie*.

110 Rozborom ďalších častí básne *Jasné zrenie* by sme zistili, že lyrický subjekt sa napokon mení v pozorovateľa, ktorý sleduje stretnutie istého mladíka a ženy vo vlaku. Mení sa perspektíva, ďalej už len komentuje pozorovanú situáciu.

111 REISEL, Vladimír: *Vidím všetky dni a noci*. Trnava : Urbánek a spol., 1939, s. 122.

112 TOMČÍK, Miloš: *Slovenská nadrealistická poézia*, c. d., s. 95.

Statický motív pier sa môže pretaviť do dynamického motívu bozku. Verš „A prudký tlkot polubku bez krídiel“¹¹³ z Fabryho *Jasného zrenia* možno paralelizovať s veršami z básne *V upomienku* od M. M. Dedinského: „prichádzaš istá / s prisilným bozkom / prichádzaš mladá / a nahá.“¹¹⁴ Obe ukážky tematizujú presilu vášne, lyrický subjekt nie je schopný zniesť množstvo citu, ktorý ho zachvacuje. Prudký bozk z Fabryho básne „otvára svoje šíalenstvo ako jedové lalie“,¹¹⁵ čím sa aktualizuje spojenie lásky a šíalenstva, známe aj z francúzskeho surrealizmu. Breton predstavuje koncepciu šíalenej lásky opierajúcu sa o křčovitú krásu a absolútnu prevahu túžby: „Přeji Vám, abyste byla šíleně milována.“¹¹⁶ Podstatný je tu aspekt nehatenosti vášne a v zásade aj akéhokoľvek iného prípadného citu ako forma oslobodenia ľudskej bytosti. Milan Hamada tvrdí, že „poézia nášho nadrealizmu je vo svojej podstate erotická“.¹¹⁷ Táto „erotickosť“ je prítomná aj v analyzovaných básňach, lyrický subjekt sa objavuje v role zvodcu, prípadne žena v role osudovej bytosti.

Fabry i Dedinský pracujú pri zachytení vášne s obrazom iskry: „ohňostroj iskier lokomotívy“¹¹⁸ z básne *Bratislava – Hatalov* a „Ty si bola jediná / Iskra čo útočí na môj zrak“¹¹⁹ z básne *Jasné zrenie*. Metafora iskry obsahuje v sebe komponent krátkeho, ale zároveň intenzívneho zážitku zachyteného zrakom. Rýchlosť aj intenzitu zažívaného sme už v súvislosti s jazdou vlakom spomínali, rovnako aj fakt striedania svetla a tmy. Iskru možno interpretovať aj na pozadí tmy, z ktorej vystupuje ako jej protiklad (či už preto, že je vlak nočný, alebo len preto, že miestami prechádza tunelmi). Moment tmy v priestore vlaku zvyrazňuje Štefan Žáry v básnickej skladbe *Stanica smrť*: „Zhasínam v začadenom kupé / Ignorujem ženu ktorá mi podkladá pod hlavu dlane.“¹²⁰ Hamada opisuje tmu ako typickú situáciu v básnikovej tvorbe: „Podobne ako v Žáryho, aj v Bunčákovej poézii je kľúčovým stav zatmenia, tmy.“¹²¹

113 FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*, c. d., s. 52.

114 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky*, c. d., s. 19.

115 FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*, c. d., s. 52.

116 BRETON, André: *Šílená láska*, c. d., s. 150.

117 HAMADA, Milan: *Nadrealizmus – Avantgarda 38*. In: HAMADA, Milan (eds.): *Nadrealizmus – Avantgarda 38*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 608.

118 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky*, c. d., s. 14.

119 FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*, c. d., s. 52.

120 ŽÁRY, Štefan: *Zvieratník*. Bratislava : Skarabeus, 1941, s. 20.

121 HAMADA, Milan: *Nadrealizmus – Avantgarda 38*, c. d., s. 602.

Tma môže byť interpretovateľná ambivalentne: buď vásen podporuje, až klišéovito ju zahaluje rúškom tajomstva, alebo ju v opačnom prípade znemožňuje – akt zhasnutia ako signál nezáujmu. Žáry v básni z roku 1941 pracuje s doteraz spomínanými motívmi a situáciami typickými pre priestor vlaku aj protikladne k Fabrymu a Dedinskému. Približujúci sa vlak opisuje cez detail jeho rozbúreného kotla, komponent rýchlosti nevníma pozitívne, ale pozastavuje sa nad jej zbytočnosťou: „Už sa približuje môj vlak / Má zlostný rozbúrený kotol / Už ma volá / A ja nepôjdem aby som sa nemusel vracat' / Zavyje ako verný pes / Pre milosrdenstvo božie nenúťte ma hazardovať / Všetko sa bude diať v rýchlosti / V zbytočnom náhlení / Smutní otcovia a vdovy zaplnia miesta pri oblokoch.“¹²² Rozširuje sa nielen repertoár osôb pozorovaných vo vlaku, ale aj v priestoroch stanice, ktorá sa rovnako ako kupé vlaku stáva miestom stretnutí: „V polnočných čakárňach pristúpi ku mne človek / Je to zriadenec / Vstávajú pane už odchádza vaša láska / Nečujete piskot vtákov / Možno že priotvorím viečko / Stanica bude osvetlená prítomnosťou ženy s ryšavou chôdzou.“¹²³ Stanica sa tu stane miestom vhodným pre zachytenie túžby subjektu po kontakte, spojení – s tým súvisí aj motív rozlúčky či víťania sa na peróne. Vlak a stanica sú v nadrealistických básňach miestom exponovania pocitov lyrického subjektu.

Prostredníctvom názvu *Stanica smrť* vstupuje do básne element smrti, stanica tak nepredstavuje len reálny priestor, ale je to aj stanica symbolická, zastávka v živote, prípadne celé mesto, ktorým lyrický subjekt prechádza.¹²⁴ Konštantná prítomnosť smrti, neustále povedomie o nej akoby absolutizovalo hriechnosť, nereseť, maximalizovalo vnímanie slasti v živote subjektu. Hriechnosť nie je len vlastnosťou jednotlivca, ale aj doby, subjekt a prostredie, v ktorom žije, sú si homologické, v čom sa ozýva prepojenie nadrealistickej tvorby so skutočnosťou, inkorporovanie prvkov reality do nadreality.

Slasť je takisto v ustavičnom zápase s utrpením.¹²⁵ Subjekt trpí dobrovoľne, radšej si volí utrpenie, ako by sa mal vzdať krásy: „Krásna žena / Ako ste osireli / Ste ako vyvrátený plot / Podťe / Budeme sa navzájom podopierať / Chcem byť pri vás hoci

122 ŽÁRY, Štefan: *Zvieratník*, c. d., s. 20.

123 Tamže, s. 19.

124 Názvy vlakových staníc sú predsa často zhodné s názvami miest.

125 „Stanica smrť (...) Vyslovuje ustavičný zápas medzi Erosom a Thanatosom, medzi životom (pudom lásky) a smrťou (zánikom človeka a sveta).“ In: HAMADA, Milan: *Komentáre a vysvetlivky*. In: HAMADA, Milan: *Nadrealizmus – Avantgarda* 38, c. d., s. 586.

*prhlavou / Alebo / Bodliakom / Dotýkať sa fontány / A / Trpieť.*¹²⁶ Želanie subjektu stať sa prhlavou či bodliakom predstavuje modifikáciu prirovnávania ženy k veci, ktoré je príznačné pre nadrealizmus i surrealizmus. Z formálnej stránky je v básni príznačné rozlíšenie medzi tykaním a vykaním aj v závislosti od obsahovej náplne veršov.

Exaltovanosťou príkazov sa evokuje rozkoš, ktorú nie je možné ukojiť, fyzicky nenaplniteľná túžba, čím žena zostáva v pozícii nedosiahnuteľnej, pretože muž si ju sám takú vo svojej myslí stvoril: „*Lúka nedokonaných rozkoší*“;¹²⁷ „*Prečo si magnetkou a zlatým kyvadlom brutálnych hodín / Ktoré ma večne odlučujú od teba / Aby som ťa nikdy nevidel*“.¹²⁸ Nedosiahnuteľnosť však neznamená idealizáciu ženy – vysnívaná bytosť je zároveň skutočnou ženou so zdôraznením jej telesnosti, prechádzajúcim do exaltovaných opisov fyzického kontaktu a agresívnym podtónom.

Túžba nadrealistického subjektu je túžbou pre túžbu, jej cieľom nie je naplnenie, keďže to nie je možné, ale jej neustále reprodukovanie, ktoré prispieva k multiplikácii podôb, ktoré môže nadobúdať. Žena ako nedosiahnuteľný objekt túžby je vzývaná, jej následné zjavenie sa je dôsledkom tohto vzývania.

Možnosti percepcie nadrealistického subjektu-objektu

Popri špecifickej práci nadrealistov s farebnosťou a schopnosťou videnia sa v ich tvorbe objavuje aj motív priesvitnosti. Prítomnosť takéhoto javu/veci/osoby lyrický subjekt len tuší, ale nevie ju dokázať.¹²⁹ Tak protagonistka Dedinského básne *Poveš'* opisovaná ako priesvitná nadobúda status výnimočnosti, je vyvolená, ktorá sa podujíma na cestu k zázračnému stromu, a jej výnimočnosť je absolutizovaná na maximálnu možnú mieru pripísaním charakteristiky priesvitnosti: „*Dievka priesvitnejšia ako rohovky jej zaslzených očí / Priesvitnejšia ako lodyha ruže ktorá práve vzkĺčila / Priesvitná jak rosná kvapka / Putuje k sklenenej hore kde rastie zázračný strom / Putuje mostami ktorých škárou vidieť koruny / vodných lalí.*“¹³⁰ S priesvit-

126 ŽÁRY, Štefan: *Zvieratník*, c. d., s. 15.

127 REISEL, Vladimír: *Neskutočné mesto*, c. d., s. 12.

128 REISEL, Vladimír: *Vidím všetky dni a noci*, c. d., s. 53.

129 Uvedomujeme si, že priesvitnosť môže byť aj kvalitou spojenou s farbami, a teda predmety označené ako priesvitné môžu byť aj viditeľné, ale nateraz od tejto skutočnosti abstrahujeme.

130 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Poveš'*. In: *Slovenské smery umelecké a kritické*, roč. 5, 1938,

nosťou však môžeme asociovať aj kvality čistoty či nepoškvrnenosti, ku ktorým sa viaže symbol ľalie.¹³¹ Tá je v Dedinského básni príznačne pozorovaná len skrz škáru mosta, predstavuje neustále prítomné pokušenie. Topos nazerania na veci „skrz škáru“, pokušenie nedovoleného, ktoré subjekt fatálne priťahuje, aj keď ho môže zničiť, je v priamej súvislosti s ľaliou predstavujúcou zároveň symbol nevinnosti aj ohrozenia (jed). Ľalia je v závere básne to, čo dievča prináša k zázračnému stromu, predstavuje kľúč k ďalším udalostiam, rovnako ako v priebehu putovania slúžila ako ukazovateľ smeru.¹³²

Voda ako prostredie, v ktorom sa ľalia nachádza, plní pre protagonistku básne funkciu zrkadla: „*A ráno, keď sa zobudila / Stála nad potokom / Ktorý bol zrkadlom jej vlastnej priesvitnosti / Zrkadlom jej zacelených rán / Zrkadlom mloka jej úst / Zrkadlom lodýh jej rúk / Zrkadlom jej vlasov na zrkadle jej tela / Zrkadlom ľalií nôh / Zrkadlom zrkadla očí.*“¹³³ Časti tela dievčata sú pripodobňované k zrkadlu, ale aj ku kvetu či jeho častiam,¹³⁴ pričom obe pripodobnenia spája komponent krehkosti. S uplatnením vyššej miery abstrakcie možno tento komponent pripísať aj priesvitnosti, ktorou bolo dievča charakterizované v prvom rade.¹³⁵ Josef Vojvodík konštatuje priame prepojenia medzi priesvitnosťou a nežnosťou: „lucidita a transparentce je sama kvalitou nežnosti, stejně jako je nežnost svou podstatou ve své jemnosti ‚průsvitná‘, pouze atmosféricky vnímatelná; ona sama je atmosférou, prostupující éterem.“¹³⁶ S inou podobou procesu „spriezračnenia“ sa stretávame v skladbe *Ja je niekto iný*. Fabry ho paralelizuje so zmiznutím ženy: „*Za tejto noci zmizneš / viac ta už nebude / a nebudú pre teba skutočnosti // Staneš sa priezračnou jak žlté kríd-*

č. 6 – 8, s. 263.

131 Význam symbolu ľalie závisí od kultúrneho kódu, cez ktorý ho čítame: čistota (purity), nesmrteľnosť (immortality), ale aj plodnosť (fertility), túžba (desire); na margo ambivalencie symbolu slovník uvádza, že ľalie sa používajú ako svadobné aj pohrebné kvety, pri hesle vodnej ľalie (water-lily) sa uvádzajú možné významy plodnosti (fertility), ale zároveň aj čistoty (purity), pričom je vodná ľalia označená ako anti-afrodiziakum. Cit. podľa VRIES, Ad de: *Dictionary of Symbols and Imagery*. London : North-Holland Publishing Company, 1974, s. 298.

132 Na mapách sa symbol ľalie používal na ukázanie správneho smeru cesty.

133 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Povesť*, c. d., s. 266.

134 Prirovnanie ženy ku kvetu používa aj Androvič: „Si ženou kvetinou jej pažíh nepoznáme.“ Cit. podľa ANDROVIČ, Ali: *Monolog s kvetinou*. Bratislava : Juraj Šustík, 1942, s. 6.

135 Tu sa odvolávame na obrazný význam slova priesvitný, ktorý sa v hovorovej reči používa aj na označenie chudého človeka.

136 VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytosť, ambivalence*. Praha : Argo, 2008, s. 318.

la smrti.¹³⁷ Ak pre protagonistku Dedinského *Povesti* bolo spriesvitnenie dôležité a eventuálne aj nápomocné, pre ženu vo Fabryho skladbe je to trest.

Obraz miznutia ženy sprevádzaný dodatočnými vizuálnymi podnetmi nachádzame v Reiselovej básni *Žena, ktorej milenec padol pri Madride*: „Ty ktorá mizneš temnejšie než orkán / Ty ktorá vládneš úlomkom podivných zoskupení hviezd // Tma tvorí jediné tvoje rameno / Krvavšie než čokoľvek / Bozky v drobných ľaliách / Bozk premenený v šalmaj smrti.“¹³⁸ Okrem miznutia býva sekundárnymi vizuálnymi prvkami dopĺňaný aj jej príchod, resp. „zjavenie sa“. V lyrickej próze Ladislava Gudernu *Vodnár mŕtvych vôd* je zjavenie sa ženy asociované so „žiarou“. Tak ako Reiselova temnota miznutia aj Gudernova žiara zjavenia sa sú obohatením spomínaných procesov, predstavujú protipól priesvitnosti, korešpondujúci s nadrealistickým zobrazovaním prudkosti, reprezentovanej nielen nehatenosťou, ale priam exaltovanosťou zachytávaného. Lyrický subjekt k nej neraz explicitne vyzýva: „Prebodni ma svojím driekom / Zahrdús ma vlnami ktoré tak tajomne vyžaruješ“;¹³⁹ „Krivky ktoré škrtia / Chcem priepasti / Škrť ma“.¹⁴⁰ Zvýšený výskyt hlások „r“ a „š“ podporuje významy prudkosti obsiahnuté vo veršoch.

Prudkosť je neodmysliteľne spätá s láskou medzi protagonistami, jednou z podôb ľúbostného citu v nadrealizme je dravá láska. Predstavuje formu agresivity, niekedy až sadistických rozmerov, aktualizujúc surrealistický princíp slasti v spojení Erosu a Thanatosu, explicitne pomenúvajúc zničenie subjektov: „Budeme zdrúzganí zubami suchej metelice.“¹⁴¹ Tejto forme zničenia sa dobrovoľne podvoľujú. Spojenie Erosu a Thanatosu známe z francúzskeho surrealizmu nadobúda v slovenskom nadrealizme podobu hľadania hraníc, neustále prítomného pokušenia nebezpečného či nedovoleného, ktoré sme už vyššie konštatovali pri obraze ľalie pozorovanej skrz škáru. Symbol ľalie v sebe implicitne obsahuje spomínanú prudkosť, ak vezmeme do úvahy jed, ktorý môže spôsobovať omámenie zmyslov. Výsledkom zmeneného stavu vedomia následne môže byť buď otupenie, alebo zostrenie vnímania.

137 FABRY, Rudolf: *Ja je niekto iný*, c. d., s. 15.

138 REISEL, Vladimír: *Vidím všetky dni a noci*, c. d., s. 89.

139 ŽÁRY, Štefan: *Zvieratník*, c. d., s. 13.

140 REISEL, Vladimír: *Vidím všetky dni a noci*, c. d., s. 95.

141 ŽÁRY, Štefan: *Zvieratník*, c. d., s. 13.

Typické pre viacerých nadrealistov je spojenie bozku a lalií, objavuje sa u Fabryho aj v Dedinského *Povesť*, ktorej záverečné verše znejú: „A tíško na strom zavesila trojružu žltej lalie / A ešte tichšie ho pobozkala na celkom nahé ústa.“¹⁴² Dievča na strom-muža najskôr zavesilo laliu, až následne ho pobozkalo, lalia tak plní už spomínanú funkciu ukazovateľa udalostí. Pristavme sa teraz pri objekte muža-stromu. Dievčina „Šla k stromu ktorý nebol“¹⁴³ strom“,¹⁴⁴ potrela ho slzami a kvapkami krvi, zavesila naňho laliu a pobozkala ho, čo môže pripomínať rozprávkový postup odklínania zakliateho princa. Zároveň však ide o proces transformácie, na ktorý upozornil v súvislosti s nadrealizmom Viliam Marčok v štúdií *O možnostiach štrukturálnej analýzy nadrealistickej poézie*: okrem dematerializácie abstrákt, ktorú Marčok pomenúva v tvorbe Rudolfa Fabryho, v tvorbe tohto básnika „možno nájsť príklad práve opačného postupu, ktorého výsledkom je transformácia človeka v abstraktum: a ty sa staneš bolesťou. Po tom, čo som povedal vyššie, by sa mohlo zdať, že ide o ojedinelý prípad. Ak sa však pozornejšie začítame, zistíme, že dematerializácie je práve toľko ako materializácie. A tak veci môžu existovať a konať skrze svoju abstraktnú vlastnosť.“¹⁴⁵ A to nielen veci, ale aj ľudia zmenení vo veci, ktorí sa rovnako prejavujú prostredníctvom svojej abstraktnej vlastnosti. V prípade Dedinského básne *Povešť* je to „zázračnosť“ stromu, ktorý nebol stromom, ale mužom. V básni Rudolfa Dilonga *Dom tento nie je domu podobný* dochádza k fatálnej forme takejto transformácie, keď sa zo ženy stojacej na ulici stal dom: „Videl som ženu stáť na rohu ulice“,¹⁴⁶ „Počúvam počúvam ju pyšnú ženu / Z ktorej sa stal dom tento zármutku“.¹⁴⁷ Žena v role objektu, zvecnená prostredníctvom pripodobnenia k niečomu, čo subjekt bezprostredne obklopuje alebo čo pozná zo svojej fantázie, je ďalšou formou existencie ženy v nadrealistických básňach.

142 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Povešť*, c. d., s. 266.

143 Keďže verš hovorí o tom, že strom nebol stromom, ale ďalej je ako strom opisovaný, rovnako ako v nasledujúcej básni R. Dilonga *Dom tento nie je domu podobný*, ide o tzv. negatívne potvrdenie existujúceho, keď práve slovesný zápor zosilňuje metaforické vyznenie daného zobrazenia. Nastáva tu disproporcia medzi čitateľským očakávaním a reálnou podobou veršov.

144 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Povešť*, c. d., s. 266.

145 MARČOK, Viliam: O možnostiach štrukturálnej analýzy nadrealistickej poézie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 13, 1966, č. 2, s. 175.

146 DILONG, Rudolf: *Dom tento nie je domu podobný*. In: *Pozdrav*. Bratislava : Skarabeus, 1942, s. 35.

147 Tamže, s. 32.

Abstraktnou vlastnosťou, na základe ktorej je subjekt materializovaný, je tu zármutok a taktiež pýcha. Kľúčovým je však sloveso „videl som“ zo začiatku prvého citovaného verša. Tento postup konštatovania videného je príznačný zväčša pre rané obdobie slovenského nadrealizmu, keď lyrický subjekt cíti potrebu pomenovať svet okolo seba a zachytiť prítomnosť iných osôb v tomto svete aj prostredníctvom vyslovenia toho, že ich svojím zrakom vníma. Vo vrcholnom období nadrealizmu Rudolf Fabry tento postup modifikuje, významovo ho zatažuje a lyrický subjekt svoju pozíciu svedka cíti ako bremeno, tematizuje svoju neschopnosť splniť túto úlohu: „*Ja teda nevidím Fénea / ba nevidel som tisíce vesmírov / (...) / Bol som slepý / ani hranice krajín mi neprišli na um.*“¹⁴⁸

Ak sa vrátíme ešte k básni R. Dilonga, verše „*Počúvam počúvam ju pyšnú ženu / Z ktorej sa stal dom tento zármutku*“¹⁴⁹ môžeme pokladať za refrén, zaklínadlo. V básni sa viackrát opakujú, čím je evokovaná rozprávková atmosféra zakliatia podobne ako v Dedinského *Povesti*. Táto atmosféra je podporená aj vizuálnym opisom domu z básne: „*Dom tento siedmich loktibrád / Dom tento perníkový / Dom tento tvoria arabesky / Prečudná kliatba na ne padá / Erb kráľovnej a kráľa / Zahnitý v tehľách visí.*“¹⁵⁰ Okrem rozprávkového kontextu však motív transformácie zapadá aj do opisu každodennejších situácií, príkladom je stotožnenie protagonistu lyrickej prózy *Vodnár mŕtvych vôd* Ladislava Gudernu s oknom: „*VPREDU JE opäť PLOT a JA SOM TO okno, ktoré sa dívalo, ako to pršalo.*“¹⁵¹ Maximálna možná miera stotožnenia sa s vecou, ustrnutie vo vec evokuje príbuznosť s metaforami častí tela, ktoré nadrealisti s obľubou používali: „*V dialave sa už belie mramorové ňadro domu.*“¹⁵²

Najvyšší stupeň tejto transformácie je pomenovaný vo Fabryho zbierke *Vodné hodiny hodiny piesočné*. Báseň v próze pod názvom *Rozoznať kyprú zem od ženy, ktorej už nieto, je holá nemožnosť* pomenúva fatálne splynutie zeme a ženy bez možnosti ich odlíšenia.¹⁵³ Dostávame sa tu k situácii lyrického subjektu, v ktorej sa nemôže spoľahnúť na svoje zmysly, dochádza k spochybneniu jeho schopnosti

148 FABRY, Rudolf: *Ja je niekto iný*, c. d., s. 14.

149 DILONG, Rudolf: Dom tento nie je domu podobný. In: *Pozdrav*, c. d., s. 32.

150 Tamže, s. 34.

151 GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*, c. d., s. 49.

152 Tamže, s. 32.

153 V skladbe *Ja je niekto iný* nachádzame ženu prirovnanú k zemi: „Ostaneš časťou zeme / ty budeš zem mŕtva a veľiká.“ Cit. podľa FABRY, Rudolf: *Ja je niekto iný*, c. d., s. 15.

videnia, ktoré je doplnené o taktilnú skúsenosť, rovnako neprinášajúcu výsledok (ktorým by bolo rozpoznanie objektov). Jednou z reakcií subjektu na tento stav je opäť postup pomenovania, explicitného zachytenia toho, že veci vidí aj nevidí zároveň: „*Koľkokrát sme niečo videli / Koľkokrát sme niečo nevideli / Videli sme ružu / Ružu sme nevideli / Videli sme smrť / Smrť sme nevideli / Všetko sme videli / A / Nič sme nevideli.*“¹⁵⁴ Ak vyjdeme z premisy, že metafyzický aspekt veci môžeme vidieť iba vo chvíli jasnozrivosti,¹⁵⁵ oscilácia medzi protikladmi „videnia“ a „nevidenia“ napovedá, že odhalenie skutočnej podstaty veci, javu – ich tajomstva – si vyžaduje splnenie určitých predpokladov. Existencia tajomstva sa v nadrealizme spája opäť s konštrukciou „videl som“, prípadne „stretol som“ v rôznych obmenách, čo sa týka slovesnej osoby či čísla. Lyrický subjekt pomenúva veci, javy, osoby, ktoré mu prídu do cesty, eviduje ich, hovorí o ich existencii: „*Videl som jej staré šaty / Ktoré z nej postupne klesajú bez jediného pohybu / Nehybné stojaca medzi stenou a múrom*“;¹⁵⁶ „*Je to na schodišti kde ťa stretávam*“;¹⁵⁷ „*Stretávam bytosť / Je plachá / Bosé nohy vrastajú do mramorových schodov / Pije útechu z vlastných dlaní*“.¹⁵⁸ Tento postup často predstavuje uvedenie ženy na scénu básne, zachytenie v priestore, či už je to priestor ulice mesta, schodiska alebo vlaku. Motív stretnutia, ktorý je v básni takýmto spôsobom komentovaný, nachádzame naprieč nadrealistickou tvorbou. Menia sa kulisy priestoru, v ktorých sa subjekty ocitajú a stretnutie uskutočňuje, a tým dochádza aj k obmene možností percepcie subjektu.

Chodec v nadrealistickom meste

Téma mesta, motív strácania sa či blúdenia subjektu, postava chodca patria do repertoáru surrealizmu aj nadrealizmu, zároveň ich však prepájajú aj s literárnou tradíciou, ktorá im predchádzala. Apollinaire po návšteve Prahy vytvoril poviedku *Pražský chodec* a rovnaký názov nesie neskôr aj dielo Vítězslava Nezvala. Mesto, ktoré je hodnotovo ambivalentným priestorom, poskytuje postavám a lyrickým subjektom možnosť čítať sa v jeho uličkách, čo sa prejavuje už od čias Baude-

154 ŽÁRY, Štefan: *Zvieratník*, c. d., s. 14.

155 André Breton: „Každá vec má dva aspekty: obyčajný aspekt, ktorý vidíme takmer vždy a ktorý vidí každý, a potom aspekt duchovný a metafyzický, ktorý môžu vidieť iba niektorí vo chvíli jasnovidnosti a metafyzickej abstrakcie.“ Cit. podľa LAMAC, Miroslav: *Malíari o sebe a svojom diele*. Praha : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 286.

156 FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*, c. d., s. 54.

157 REISEL, Vladimír: *Vidím všetky dni a noci*, c. d., s. 92.

158 ŽÁRY, Štefan: *Zvieratník*, c. d., s. 14.

lairovho flanéra (a ešte pred ním, napríklad Poeov *Muž davu*). V modernizme je mesto ústrednou kultúrnou skúsenosťou, a teda častým námetom tvorby, pričom sa do popredia dostávajú rôzne jeho podoby. S priestorom mesta pracujú aj autori slovenského nadrealizmu. Mesto ako priestor pre dav, masu ľudí, poskytuje nadrealistickému subjektu zároveň možnosť introspekcie, či už je to medzi týmito ľuďmi, alebo naopak v tichej, osamelej uličke. Chodec v nadrealistickom meste niečo hľadá. Tým niečím je jeho vlastná sloboda.

M. M. Dedinský k tematizácii mesta pristupuje najvýraznejšie v básňach *Srdce Bratislavy I* a *Srdce Bratislavy II*, zároveň však jeho tvorba v sebe obsahuje pôdorys cesty z dediny do mesta, najmä v prvých básňach zbierky *Krivky a rovnobežky*, v časti *Najprvšie verše*:¹⁵⁹ „*Otvorené okno / a hmlisté dialky / nebo mi láskajú*“;¹⁶⁰ „*sivastá cesta / beží do neznáma*“.¹⁶¹ Rozprávkovosť, ktorá sa touto cestou evokuje, zaznieva aj u iných nadrealistov, napríklad u Lenka v básni *Dom číslo 11*:

*„Odídeš do sveta hľadať si novú vlasť
Dom s oknom do jaskyne
A budeš blúdiť rok a budeš blúdiť dva
Trikrát sa pole premení
A pôjdeš bosý jak ten za trochou lásky
Cestami bez krídel
Hrbotatými ako po cimiteri
Budeš sa túlať ako zimný vietor
Ktorý nemá domova a odvšadiaľ ho vyženú.“*¹⁶²

Rozprávková atmosféra nadrealistických básní je jednou z podôb hravosti, ktorá pretrvala aj po ranom období tvorby nadrealistov.

U Dedinského sa objavuje zobrazenie priestoru dediny prostredníctvom výsekov z každodenného života. Tieto mikropríbehy v sebe obsahujú esenciu negatívnu, akúsi formu zakliatia krajiny („*V maličkých dedine / drotári chodia / hore*

159 Vydanie zbierky z roku 1989 obsahuje iné radenie básní ako vydanie z roku 1936, a tiež sú tam básne, ktoré prvé vydanie neobsahovalo.

160 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky a rovnobežky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 14.

161 Tamže, s. 15.

162 LENKO, Július: *Dom číslo 11*. In: *Pozdrav*, c. d., s. 45.

a dolu, / nemôžu pracovať“).¹⁶³ Prirodzene sa nastoľuje opozícia domov – diaľky, anticipácia cesty do neznáma, opustenia rodnej dediny s rozprávkovým pôdorysom vydania sa subjektu na skusy. V ďalších častiach zbierky *Krivky a rovnobežky* sa subjekt postupne na túto cestu vydáva, aj keď k priestoru domova ostáva stále silne pripútaný. Obraz domova sa v tvorbe M. M. Dedinského prekrýva s reálnym domovom autora, v básni *Bratislava – Hatalov* je explicitne pomenovaná obec, z ktorej autor pochádza, no zároveň táto báseň opisuje proces cesty, čo naznačuje už jej názov.

V rámci kozmopolitného vnímania priestoru, ktoré je súčasťou nadrealistickej poetiky, domov nie je vnímaný len ako konkrétne miesto, ale skôr ako symbol slobody nadrealistického subjektu. V nej sa ohlasuje túlanie a prechádzanie sa, ergo možnosť opustiť jedno miesto v prospech iných, čo však zároveň nevylučuje kontinuálne vedomie bodu, z ktorého sa cesta započala, pri súčasnom celistvom poňatí krajiny. V básni *Bratislava – Hatalov* sa konkretizuje obraz zakliatej krajiny, ktorý je naznačený už v raných Dedinského veršoch: „*Salaše na svahoch fujary s gajdami trúbou / kde sú tie idyly pohádky báje / Smutné a čierne sú slovenské kraje / smutné a čierne sú slovenské rieky / a plte plačú z Komárna po Liptov.*“¹⁶⁴ Zakliata krajina a jej obmeny (aj také, ktoré nemajú rozprávkový podtext) sa objavujú aj v tvorbe ostatných nadrealistov, napríklad v básni *Kto z vás je z krajiny prekliatej* zo zbierky Jána Raka *Je vypredané* (1942).

V Dedinského tvorbe je cesta subjektu zavŕšená dvoma básňami *Srdce Bratislavy I* a *Srdce Bratislavy II*. Cesta z dediny do mesta (a späť) je v dôsledku kultúrnej situácie klasickým motívom slovenskej literatúry po roku 1918. Jej intenciou v nadrealizme je emancipácia lyrického subjektu hľadajúceho slobodu, ktorý je neustále v pohybe, objavujúc čaro kľúčovitej krásy v procese cesty.

Bratislava zohráva pre nadrealistov podobnú úlohu, akú v českom surrealizme zastávala Praha a vo francúzskom Paríž. Nadrealistický chodec je však v niečom odlišný od toho, ktorý je zobrazený v českom či francúzskom surrealizme. V mnohých textoch nadrealistov sa objavuje priestor mesta – či už ide konkrétne o Bratislavu (jej textovú podobu), alebo o nejaké abstraktné mesto, prípadne jeho

163 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky a rovnobežky*, c. d., s. 11.

164 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky*, c. d., s. 13.

časť. Dôležité je, že toto mesto sa stáva priestorom na sebarealizáciu, respektíve introspekciu lyrického subjektu, je s ním vždy istým spôsobom vo vzťahu, dalo by sa povedať, že ich existencie spolu tajomne korelujú. V básni *Srdce Bratislavy II* M. M. Dedinského nachádzame príklad takéhoto paralelizmu subjektu a mesta, ktorý ústi do predstavy eventuálneho zničenia mesta: „Až spoznám príčinu kúzla Bratislavy, / zrúti sa Vodný vrch, / spod hradu vylezie obrovský červ / a bude rozprávať o dávnoveku / bratislavských uličiek / ako my rozprávame o svojich bývalých láskach. / To bude koniec Bratislavy.“¹⁶⁵

Motív zrútenia hradu použil aj Július Lenko v básni *Som stále ten istý*, ktorá formálne pripomína citovanú strofu z Dedinského básne:

*„Až bude mať každý kvet inú farbu
Až budú všetci ľudia tak blízki ako steblá trávy na lúke
Až dlane budú kozliatkami lásky (...) Hora sa zriekne svojej temnoty
Zrúti sa ako starý hrad ktorý nemá poddaných
A kým bašty zahluší svoju túhu žiť aj po smrti*

*Potom ja starý zvonár zatiahnem povraz umieráčka
Sám sebe na cestu.“*¹⁶⁶

Zrútenie hradu, ktoré u Dedinského symbolizovalo zničenie mesta, obrazne povedané koniec cesty jeho subjektu, je u Lenka rovnako asociované so smrťou, ergo má priamy súvis s existenciou subjektu.

Korelácia mesta a subjektu u Dedinského spočíva v tom, že spoznanie kúzla mesta implikuje jeho zničenie. Prvá osoba singuláru – subjekt – zastupuje akúkoľvek inú osobu, ale zároveň je singulárom zdôraznená výnimočnosť toho, kto odhalí tajomstvo. Hypoteticky ho môže odhaliť ktokoľvek, na začiatku sú všetky možnosti otvorené, ale na konci ho odhalí iba jeden, vyvolený, možnosti sa zužujú. Motív kúzla nás približuje k surrealistickej záračnosti, napríklad aj k opisom

165 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky a rovnobežky*, c. d., s. 54. Básne *Srdce Bratislavy I a II* citujeme podľa vydania zbierky z roku 1989, keďže vo vydaní z roku 1936 sa nenachádzajú, báseň pod názvom *Srdce Bratislavy* bola publikovaná v *Slovenských pohľadoch* v roku 1937.

166 LENKO, Július: *Som stále ten istý*. In: *Pozdrav*, c. d., s. 43.

magickej Prahy. V Dedinského básni sa Bratislava legitimizuje ako mesto obostreté tajomstvom, kúzlom, dostáva pridanú hodnotu, ktorá z nej činí priestor hodný potuliek nadrealistického subjektu.

Podmienkou odhalenia tajomstva mesta je stav zamyslenia, respektíve istého druhu zmeny vedomia. Podobnú situáciu nachádzame aj v Dedinského básni *Srdce Bratislavy I*: „Viem pieseň, ktorá ma vedie vždy k jednej pasáži. / Len zavriem oči, / zabúdam na mená všetkých ulíc a dávam im / nové mená, / mená snov, rozprávok a hviezd.“¹⁶⁷ Prvé slovo „viem“ nás uvádza do situácie disponovania vedomosťou, poznania piesne, ktorá sa dá priamo usúvzťažniť so situáciou „spoznania“ kúzla mesta v básni *Srdce Bratislavy II*. Je to stav, v ktorom sa subjekt dotýka podstaty vecí, prichádza na predtým nezbadané súvislosti, čo môžeme usúvzťažniť aj s názvom básne – srdce mesta tu predstavuje jeho naozajstnú podstatu, kúzlo, ktoré subjekt môže odhaliť.

Proces poznania – zasadený či už do prítomnosti, alebo do budúcnosti (v nadrealizme je časté ich kombinovanie na ploche jednej básne) – možno interpretovať ambivalentne. Na jednej strane dáva subjektu slobodu, no zároveň ho aj zaťažuje. Ide tu o príklad výnimočnosti, ktorá okrem veľkej moci prináša subjektu aj veľkú zodpovednosť. Tá sa zjemní následným použitím plurálu v závere básne. Výlučnosť subjektu sa vytráca zaradením do kolektívneho „my“, vďaka ktorému sa mení aj celkové vyznenie básne smerom k obradnosti. Proces rozprávania je anticipáciou príchodu katastrofy. Posledný verš básne *Srdce Bratislavy II* „*To bude koniec Bratislavy*“¹⁶⁸ je potom temnou víziou možnej apokalypsy, spojenej s obrazom červa, ktorý vyliezol spod hradu „*a bude rozprávať o dávnoveku / bratislavských uličiek*“.¹⁶⁹ Dve aktivity, ktoré sú tu k sebe prirovnané, majú spoločný prvok možného sprítomňovania minulosti. Rozprávaním o bývalých láskach si na ne spomíname a rovnako, keď začne červ spod hradu rozprávať o minulosti Bratislavy, môže sa tým pripomínať zašlá sláva mesta. Do konfliktu sa dostáva avizovaný „*koniec Bratislavy*“ s procesom evokovania jej minulosti. Motívy zničenia mesta, zrútenia hradu, prítomnosť kúzla a odhaľovania tajomstva korelujú s rozprávkovosťou.

167 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky a rovnobežky*, c. d., s. 53.

168 Tamže, s. 54.

169 Tamže, s. 54.

Surrealistický chodec sa v meste stráca, strácanie je preňho žiaduce a potrebné. Subjekt Dedinského básne tiež stretávame v procese blúdenia: „*Medzitým čo ona plakala, / on blúdil uličkami.*“¹⁷⁰ Počas tohto blúdenia nadrealistický subjekt, picassovsky povedané, nehľadá, ale nachádza. Odkazuje ho to ku konceptu „objekt trouvé“ či duchampovskému ready-made (nájdenný objekt môže nadobudnúť nezvyčajnú funkciu, ocitnúť sa v novom kontexte, stať sa v básni umeleckým objektom, resp. predmetom metafor): „Avantgardní umění lze víceméně definovat jako umění, jež do sebe nechává proniknout i entity nezformované subjektem a v němž se materie a hmota stává momentem výrazu.“¹⁷¹ V istom momente svojho túlania sa nadrealitou nachádza objekty, prípadne prechádza miestami, ktoré pre neho majú zvláštny význam, práve v nadväznosti na ten konkrétny okamih: „Katastrofa není to, co v určitém okamžiku hrozí, nýbrž to, co je vždy v určitém okamžiku dané. Postava zosobňující tuto zkušenost je flâneur – člověk, který se prochází, pozoruje a sledává trvání v přítomnosti (,bezcílně’ se potuluje, směřuje hned tam, hned jina...): surrealisté se ke svým experimentům s nalezenými objekty inspirovali podobně postavou sběrače hadrů z pařížských bleších trhů.“¹⁷²

Subjekt doslova „stretáva“ veci/miesta/postavy (v prípade Dedinského lyrického subjektu sú to napríklad bratislavské uličky či postava čiernej ženy), ktoré mu – akokoľvek niekedy cudzie – pripomínajú jeho vlastnú existenciu: „surrealistická ‚filosofie imanence‘ totiž objavuje ‚objekt‘ v podobách, ktoré majú ďaleko k racionálnej objektivite: objekt snový, pohyblivý a němý, objekt-přízrak, objekt nalezenný. A práve v týchto objektoch sa vedomí jakoby otvára jistému hukotu, umlčenému postulátu objektivitivy, hukotu, na jehož úvér je skutočnosť skutočná.“¹⁷³ Rovnováha medzi subjektívnym a objektívnym sa udržiava práve neustálymi prechodmi medzi nimi. Jednou zo základných aktivít subjektu je preto introspekcia. Toto poznávanie má následne viesť k oslobodeniu jednotlivca, ktoré je cieľom surrealistických aj nadrealistických úsilí.

170 Tamže, s. 54.

171 BÜRGER, Peter: *Teorie avantgardy. Státnutí moderny*. Praha : Akademie výtvarných umění, 2015, s. 202.

172 VOJTĚCH, Daniel: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha : Academia, 2008, s. 58.

173 SRP, Karel – BYDŽOVSKÁ, Lenka (eds.): *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha : Argo, 1996, s. 107.

Cestou k tomuto oslobodeniu je okrem spoznania samého seba aj spoznanie objektov z reality, ktorá jednotlivca obklopuje, sú to spojené nádoby, pretože aj objekty sú spätne posudzované cez subjektívnu optiku. Vzťahom k objektu však básnik zároveň opúšťa svoju izolovanosť. Akt prelomenia pomyselnej bariéry medzi snom a realitou úzko súvisí s poznávaním samého seba v rôznych podobách, z ktorých niektoré môžu byť pred subjektom dokonca skryté, ale práve latentne prítomné polohy ho môžu najviac vystihnúť.

Okrem priestorového ukotvenia v meste je dôležité aj to časové. V úvode Dedinského básne sa objavuje noc, ktorá je opätovne spomenutá aj v druhej strofe. V tej sa stretávame okrem už vyššie interpretovanej postavy blúdiaceho muža aj s „čiernou ženou“, ktorú počas svojich potuliek stretáva a ktorá je „*smutná bez tropických nocí*“.¹⁷⁴ Tie by sme skôr zaradili do repertoáru poetizmu a jeho túžby po exotických dialkach, tu je však dôležitá práve ich absencia a s ňou spojený smútok, ktorého vyústením je skok ženy z mosta do Dunaja. Symbol mosta okrem iného predstavuje aj cestu k smrti.¹⁷⁵ Skok ako jednorazová aktivita je v opozícii k dlhšie trvajúcim procesom, akými sú plač ženy či blúdenie muža zo začiatku strofy. Zároveň skok do rieky na mikroúrovni anticipuje katastrofu odohrávajúcu sa na makroúrovni na konci básne. Smrť ženy sa stáva predobrazom zničenia mesta, čím sa Bratislava posúva do roviny blízkej napríklad surrealistickému vnímaniu Prahy ako ženy či milenky.

Vnímame tu viacnásobné prechody zo všeobecnej do konkrétnej roviny. Prechádzka mestom sa stáva časom možného zahĺbenia sa do spomienok, príležitostí na introspekciu, cesta do srdca Bratislavy môže metaforicky predstavovať cestu do srdca ženy, smrť jednotlivca predznamenáva zničenie mesta. Prítomnosť mesta a subjektu sa prelína s minulosťou a budúcnosťou, ľudská osobná rovina sa dáva do súvzťažnosti s históriou mesta. Z konkrétneho určenia v prvej strofe básne (Ventúrska ulica) sa prechádza k blúdeniu nepomenovanými uličkami, bližšie konkretizovanému len zmienkou o Dunaji a v tretej strofe lokalitou hradu a Vodného vrchu. Všeobecný obraz chodca či tuláka sa prepletá s naratívnyymi vý-

174 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krívky a rovnobežky*, c. d., s. 54.

175 „Protože člověk si nedokáže představit smrt, onen svět po životě, jinak než v představě minulosti, to znamená jako návrat do dělohy, do vody, do Matky Země, je most rovněž symbolem cesty ke smrti. A konečně, most může být používán jako formální zpodobnění ‚proměn‘, ‚změn stavu‘ obecně.“ Cit. podľa FERENCZI, Sándor: Symbolika mostu. In: *Analogon*, roč. 27, 2016, č. 80, s. 86.

sekmi, čo možno sledovať aj prostredníctvom zámen, respektíve slovesných osôb, ktoré sú v texte použité. „Príbeh“ sa začína odporúčaniami v druhej osobe plurálu, pokračuje osobnými zámenami tretej osoby singuláru „ona“ a „on“, a končí sa opozíciou prvej osoby singuláru a plurálu. Tejto pestrosti zodpovedá členenie básne na tri strofy, vo výsledku sa tak kompozične vytvára určitá príbehová mapa mesta vedúca do jeho srdca.

V básni *Srdce Bratislavy I* od M. M. Dedinského je evokovaný obraz mesta, ktorý je v kontexte slovenského nadrealizmu reprezentovaný predovšetkým *Neskutočným mestom* Vladimíra Reisela. Reiselovo mesto je rovnako neskutočné ako Dedinského Bratislava, obe sú obostreté spomienkami na lásku, ktoré ich činia úplne inými, než by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Reiselovo mesto obrazne (ale vďaka kulise tmy aj doslova) mizne spolu s odchodom subjektu z neho: „*A teraz odchádzam / Mesto podo mnou svetielkuje jak tisíc bludičiek / Po chvíli mizne / V tme v tme.*“¹⁷⁶ Dedinského subjekt v meste vytvára formu nadreality, zaklína ho prostredníctvom premenovania jeho ulíc: „*Len zavriem oči, / zabúdam na mená všetkých ulíc a dávam im / nové mená, / mená snov, rozprávok a hviezd.*“¹⁷⁷ V oboch prípadoch máme možnosť sledovať prácu autorov s vizuálnymi vnemami lyrického subjektu.

Paralelizmus medzi psychickým stavom subjektu a fyzickým stavom mesta sa prejavuje v tom, že oboje prechádza transformáciou. Proces vytvorenia novej podoby mesta je priamo prepojený so snívaním subjektu. Ide tu o zaklínanie, deskripciu magického rituálu nevyhnutne naviazaného na urbánny priestor. Výsledkom zaklínania mesta je premenovanie ulíc. Nasleduje prechádzka jednotlivými ulicami s uvedením ich nových názvov (Námestie Medenej hory, ulica Blížencov),¹⁷⁸ sekundárne prostredníctvom prívlastkov („*mnoho ulíc, temných ako smrť*“)¹⁷⁹ alebo pars pro toto zameraním sa na detaily, resp. výseky z panorámy ulice: „*Dojíma ma oblok s modrou záclonou / (...) / „prichádzam k pasáži Najkrajšej piesne. / Je prázdna a tmavá.“*¹⁸⁰

176 REISEL, Vladimír: *Neskutočné mesto*, c. d., s. 45.

177 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky a rovnobežky*, c. d., s. 53.

178 Tieto názvy ulíc, podobne ako niektoré prívlastky z citovaných básní, majú rozprávkový charakter.

179 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky a rovnobežky*, c. d., s. 53.

180 Tamže.

Obmenu tohto postupu Dedinský používa aj v básni *Príhody celkom obyčajné a nudné*, v ktorej príhody z mesta vytvárajú žánrový obrázok: „Dávno predtým som prišiel do Banskej Bystrice. Bol sneh a prosil som pohľadnicu. Nechcel som si vybrať. Bolo mi jedno akúkoľvek dostať. A trafikant myslel, že som blázon. Práve tak ako obchodník, u ktorého som si kúpil šesť modrých guliek.“¹⁸¹ Výseky, obrazy z každodenného života mesta (či už príbehové, alebo lyrické) skombinované s osamelosťou subjektu nachádzame v prvom vydaní Dedinského zbierky na viacerých miestach: „Kníše sa lampa kníše sa tma kníšu sa tiene / do mŕtvej ulice zahúka auto / a vietor zaveje špinavý papier do kúta / Som úplne sám / vidím len špinavý papier a bod / Vchádzam do podzemnej siene.“¹⁸²

Možno ich paralelizovať s blúdením Fabryho lyrického subjektu v skladbe *Ja je niekto iný*.¹⁸³ Osamelosť podnecuje vnímavosť subjektu. Blúdi sám, stretáva veci a ľudí, ktorí pôsobia ako rekvizity mesta. Dedinského subjekt takto stretne napr. už spomínanú čiernu ženu. Tento moment opäť v kontexte slovenského nadrealizmu nie je ojedinelý. Záhadnú ženu v priestore mesta – na konkrétnom mieste mesta – stretáva aj Žáryho subjekt v básni *Moja*:

„V Sedlárskej ulici stála iná žena
Prikladala si k očiam striedavo pozlátané sklíčka
Aby si uchránila pôvab
Koľko rás som blúdil sám stretával všedné veci
A usporiadal som si ich tak že sa ľudia obracali
S dojatou tvárou prezrádzali úžas
Sám si neviem vysvetliť ako to že nebo visí nízko
Celkom nad mestom.“¹⁸⁴

Tejto žene je pripisovaný status kráľovnej, úzko spätý s priestorom mesta („Kráľovná potáčala sa mestom / Videl som ju / Videl som ju práve otvárali brány“),¹⁸⁵ má nad mestom moc („Veštila mestu hľadala jeho slávu / Veštila jeho nekonečnú lás-

181 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krívky*, c. d., s. 33.

182 Tamže, s. 30.

183 „Išiel som mestom sám / a po ulici sám a sám.“ Cit. podľa FABRY, Rudolf: *Ja je niekto iný*, c. d., s. 37.

184 ŽÁRY, Štefan: *Moja*. In: *Pozdrav*, c. d., s. 22.

185 Tamže, s. 22.

ku“).¹⁸⁶ Kontext kráľovstva, aj keď v ešte vyššej miere metaforický, používa aj Dedinský v básni *Srdce Bratislavy I*: „*Napoludnie vždy stojí tu žena z kráľovstva žiaľu, / s kyticou ruží a viečka má sklopené.*“¹⁸⁷ Táto žena z kráľovstva žiaľu je paralelná s čiernou ženou zo *Srdca Bratislavy II*. Je to predobraz ženy, ktorá akoby bola súčasťou mesta, jednou z jeho „rekvizít“. Býva zobrazovaná, ako stojí na mieste, čím sa ešte zdôrazňuje jej neslobodné postavenie a jej pripodobnenie k objektu. Nadrealizmus nadväzuje na tradíciu spodobnenia kliatby v rozprávke, kde je kliatba prostriedkom trestu: „Trest a zlé predstavuje nám táto obrazotvornosť ako kliatbu, zakliatie, ktoré padá hneď na jednotlivcov, hneď s nimi spolu na mestá, zámky, kraje i s ich obyvateľmi.“¹⁸⁸ Okrem jednotlivca kliatba v nadrealistických básňach zasahuje aj celú krajinu, čím sa evokuje predstava trestu a morálny plán prítomný v slovenskom nadrealizme. Mesto sa stáva priestorom na odhalenie a prehodnotenie morálneho charakteru jednotlivca, prípadne spoločnosti. Javí sa subjektu buď ako fantazmagorická kulisa snovej rozprávky (v ranej fáze tvorby autorov), alebo ťaživej nočnej mory, ako je to v prípade Fabryho *Druhého stretnutia s Féneom*: „*Ó mesto strašných snov / a ošklivostí dno / ó mesto mojich snov / (sny mojej mladosti) / kde poznám tucty žien / jak mramor viazaných / s ulicou v ktorej lýra horí / kde počuť klepot protězy / ach mesto skutočné.*“¹⁸⁹ Komponent „ošklivosti“ uvádza pri opise mesta aj Reisel: „*V ošklivom meste smrti svieti bledé nalomené slnce*“,¹⁹⁰ a práve cez túto charakteristiku možno nájsť paralely medzi mestami vytvorenými oboma autormi.

V zbierke *Zrkadlo a za zrkadlom* Vladimíra Reisela z roku 1945 je mesto už iba tieňom toho, čím bývalo pred vojnou, hoci si pre lyrický subjekt zachováva isté signifikantné charakteristiky a funkcie: „*Stretáme sa / Na potopených dávných námestiach / Na zamrznutých riekach.*“¹⁹¹ Povojnové mesto je v priamom vzťahu s atmosférou strachu a takisto atmosférou smrti. Smrť je prepojená aj s vyššie analyzovaným motívom chodenia a chodca: „*Na uliciach všetkých krásnych veľkomiest chodí len smrť / A občas osamotený chodec / Chudák stavec.*“¹⁹² Ten je rovnako ako

186 Tamže, s. 23.

187 DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky a rovnobežky*, c. d., s. 53.

188 ŠKULTÉTY, August Horislav – DOBŠINSKÝ, Pavol: Úvod. In: DOBŠINSKÝ, Pavol: *Prostonárodné slovenské rozprávky. Zväzok prvý*. Bratislava: Tatran, 2016, s. 11.

189 FABRY, Rudolf: *Ja je niekto iný*, c. d., s. 37.

190 REISEL, Vladimír: *Neskutočné mesto*, c. d., s. 7.

191 REISEL, Vladimír: *Zrkadlo a za zrkadlom*. Turčiansky sv. Martin: Matica slovenská, 1945, s. 19.

192 Tamže, s. 45.

v Reiselovej predošlej tvorbe asociovaný s obrazom prenasledovania, tu prostredníctvom personifikácie rekvizít mesta – pouličných lúč:

*„dnes chodíš vo dne v noci a v päťách krásne svetlo
Všetky elektrické lampy idú po tebe ako stádo baranov
Si pastierom tohto zlatého stáda
Chodíš
Časom sa zastavíš
A rozprávaš všetkým ľuďom o dávnych veciach
Keď bola navôkol iba strašná tma
A na nebi krv miesto hviezd.“¹⁹³*

Chodec tu vystupuje v úlohe rozprávača príbehov, v čom môžeme identifikovať vplyv literárnej tradície (dôležitosť rozpovedania, ústneho podania príbehu napríklad v rozprávkach) na nadrealizmus, a zároveň sa tým rozširuje paleta rol, ktoré na seba nadrealistický lyrický subjekt v meste preberá.

Zhodujú sa roly, ktoré lyrický subjekt v surrealistickom a nadrealistickom meste zohráva? Chodec vo francúzskom surrealizme nie je vždy iba chodcom. Z času na čas behá, uteká, stáva sa cestovateľom, tulákom, ktorý je doslova poháňaný vpred: „Cestovateľ uháněl několik nocí po sobě. Jeho toulavé myšlenky se hnaly před ním.“¹⁹⁴ Prípadne ho dokonca niekto prenasleduje: „Rád bych se seznámil s mladíkem, který šel za námi. Rezolutně nám šlapal po stínu a my jsme byli blázni, že jsme chtěli utíkat.“¹⁹⁵ Motív behu sa objavuje aj pri charakteristike baudelairovského typu flanéra, ktorý je surrealistickému chodcovi predobrazom. Baudelairov flanér hľadal modernitu, ktorá bola preňho vyšším cieľom a jej absencia dôvodom jeho nepokoja. Subjekt v nadrealizme chce len utekať, aj to do rozprávky, rozprávka preňho predstavuje azyl, napríklad v *Neskutočnom meste* Vladimíra Reisela: „Najradšej by som utekal do sedemdesiatejsiedmej krajiny.“¹⁹⁶ Načrtnutý motív prenasledovania nachádzame aj u Reisela: „Som strhnutý davom ktorý vychádza z ponurého

193 Tamže, s. 71.

194 BRETON, André – SOUPAULT, Philippe: *Magnetická pole*. Praha : Sdružení Analogonu, 2014, s. 54.

195 Tamže, s. 65.

196 REISEL, Vladimír: *Neskutočné mesto*, c. d., s. 19.

l domu / Prenasledujú zlosyna z filmu“,¹⁹⁷ „*A preto sa vzdalujem / Navzdory nočným vlčiciam / Ktoré ma prenasledovali až do rána*“,¹⁹⁸ rovnako v kombinácii s obrazom tieňa, ako v citáte z *Magnetických polí*: „*Z výkladných skriní / Kde číha / Na mňa / Môj závrtný tieň*.“¹⁹⁹ Tieň predstavuje jeden z archetypov analytickej psychológie Carla Gustava Junga, tvorí časť nevedomia človeka, ktorá je potláčaná.²⁰⁰ Spojenie tieňa s motívmi prenasledovania, prípadne „číhania“ na subjekt môže byť vyjadrením introspekcie subjektu.

V nadväznosti na proces prenasledovania je zaujímavé pozorovať, v akom emočnom rozpoložení sa lyrický subjekt ocitá. Oplyvňuje ho priestor mesta, v ktorom sa pohybuje? Subjekt z Apollinairovho *Pásma* precítiť svoju osamelosť v dave ľudí, ktorá je základnou situáciou moderny,²⁰¹ priamo prepojenú s absenciou lásky v jeho živote: „*Teraz si v Paríži sám medzi davom ľudí / A stádo autobusov sa vedľa teba rúti / Tesknota lásky hrdlo zvierá ti / Akoby nikdy nemal bys' byť v objatí*.“²⁰²

Lyrický subjekt z *Magnetických polí* je, naopak, bezemočný, priestor mesta naňho nepôsobí, alebo si to len ostentatívne nechce pripustiť: „*Bez hluku probíháme mestý a očarované plakáty už se nás nedotknou. (...) Není už nic než kavárny, kde se scházíme a pijeme chlazené nápoje, ty zředené alkoholy, a kde jsou stolky lepkavější než chodníky, kam napadali mrtví našich včerejších stínů*.“²⁰³ Mesto preňho nie je domovom ani priestorom bezpečným, predstavuje skôr kulisu k existencii (resp. prežívaniu) subjektu, redukovanú na signifikantné záchytné body (plagáty, kaviarne). Podobné narábanie s priestorom kaviarne obsahujú aj básne Vladimíra Reisela: „*Za noci bez záchranného člna / Keď pijeme koktaile svetobôlu / V zapadlých krčmách / V takých kde rád sedával Arthur Rimbaud*.“²⁰⁴ Báseň Štefana Žáryho *Moji priate-*

197 Tamže, s. 9.

198 Tamže, s. 21.

199 Tamže, s. 7.

200 „Stín není celá nevědomá osobnost. Reprezentuje neznámé nebo málo známé atributy a vlastnosti já – stránky, jež většinou patří do osobní sféry a mohly by být i vědomé.“ Cit. podľa JUNG, Carl Gustav: *Člověk a jeho symboly*. Praha : Portál, 2017, s. 164.

201 „Flaneur stojí na prahu veľkomesta, ako aj na prahu meštianskej triedy. (...) Azyl si hľadá v dave. Rané príspevky k fyziognomike davu sa nájdu u Engelsa a Poea. Dav je závojom, spoza ktorého flaneurovi máva známe mesto ako fantazmagória.“ Cit. podľa BENJAMIN, Walter: Baudelaire alebo parížske ulice. In: BENJAMIN, Walter: *Aura a stopa*. Bratislava : Kalligram, 2013, s. 55.

202 APOLLINAIRE, Guillaume: *Pásmo*. In: *Pozdrav*. Bratislava : Skarabeus, 1942, s. 49.

203 BRETON, André – SOUPAULT, Philippe: *Magnetická pole*, c. d., s. 9.

204 REISEL, Vladimír: *Vidím všetky dni a noci*, c. d., s. 162.

lia spomínané signifikantné body ďalej konkretizuje na jednotlivé časti kaviarne (okná, stolíky): „Kaviareň Grand / Kútik ustlaný machom našich chimér / Všetky tie okná o ktoré opieram horúce čelo / Všetky tie stolíky nad ktorými som sa nakláňal a písal / Všetci tí ľudia všetok ich dym.“²⁰⁵

Chodec-tulák v slovenskom nadrealizme sa ocitá v stavoch beznádeje re prezentovaných neukotvenosťou v priestore, stavmi smútku príznačnými pre tuláka hnaného vlastným nepokojom, zakódovaným v povahe a manifestujúcim sa znovu náhlivým pohybom.²⁰⁶

Dôležitým momentom ovplyvňujúcim pocity a vnímanie Reiselovho subjektu v *Neskutočnom meste* je, že nie je na domácom území, ocitá sa tam ako návštevník, ktorého motivujú spomienky na lásku. Mesto sa mu stáva symbolom tejto lásky, jej súradnicami, podľa ktorých ju možno v spomienkach znovu nájsť, sprítomniť si ju: „Mesto lásky a zrady / Mesto rúk ktoré som miloval / Mesto očí najpokornejších očí vesmíru / Mesto odovzdaného tela / Mesto úst stvorených pre lásku.“²⁰⁷ Vytváranie vzťahu mesta a tela prostredníctvom metafory v genitívnom spojení podporuje vnímanie mesta nie ako konkrétneho priestoru, ale skôr ako multiplikovane personifikovanej spomienky. V súvislosti s previazanosťou miesta a pamäti vstupuje do hry ešte rozmer času v rekurentnom verši: „A bola to predsa najstrašnejšia nostalgia / Chodiť dlho do noci po divých opustených miestach.“²⁰⁸ „Chodenie dlho do noci“ je ďalšou z podôb blúdenia, túlania sa mestom. Lyrický subjekt si sprítomňuje lásku spolu s procesom chodenia mestom, pričom ale tento proces je označený za „nostalgiu“, a teda vracia subjekt k spomienkam.

Nadrealizmus ako svojbytná poetika so vzťahom k svetovej i domácej tradícii

Špecifickosť slovenskej nadrealistickej poetiky sa vymedzuje aj na základe porovnávacieho základu českého surrealizmu. Zdanlivo podobná situácia oboch smerov sa líši faktom, že český surrealizmus mal svojich predchodcov v poetizme a Devětsile, pričom členovia týchto skupín patrili do jednej generácie, zatiaľ čo

205 ŽÁRY, Štefan: Moji priatelia. In: *Pozdrav*, c. d., s. 25.

206 V nepokoji nadrealistického subjektu sa ozýva tradícia romantického nepokoja a inšpirácia napr. tvorbou Janka Kráľa.

207 REISEL, Vladimír: *Neskutočné mesto*, c. d., s. 49.

208 Tamže, s. 7.

na Slovensku nadrealistov a predstaviteľov ľavicovej avantgardy DAV generácia delí. Nadrealisti od istého momentu vnímali český vplyv ako nežiaducu patronáciu, v slovenskom kontexte ťažko hovoriť o vedúcej osobnosti podobnej nezvalovskému vzoru. Nadrealistickí básnici vedomo chceli vytvoriť smeru nezávislé postavenie, bez neustálej komparácie s českým, respektíve francúzskym prostredím. V súvislosti s témou nezávislosti možno hovoriť o miere samostatnosti pôsobenia výtvarných umelcov. Existovali dve generácie slovenských výtvarných umelcov aktívnych v období nadrealizmu, ktoré s nadrealistami spolupracovali: Generácia 1909 a povojnová generácia umelcov narodených okolo roku 1919. Ich zaradenie do nadrealistického okruhu však nie je jednoznačné, aj keď s básnikmi boli v kontakte pri príprave nadrealistických zborníkov a zbierok poézie.

V českom surrealizme boli výtvarní umelci medzi zakladajúcimi členmi smeru, zatiaľ čo v slovenskom kontexte nadrealizmu mohlo ísť len o vedomé gesto štylizácie zo strany básnikov, ktorí chceli rozšíriť svoje rady aj o predstaviteľov iných druhov umení, prípadne o praktickú potrebu spolupráce s výtvarníkmi pri príprave kníh a zborníkov. Výnimočne úzka spolupráca výtvarného umenia a literatúry v danom období však ostáva faktom, ktorý potvrdzuje aj lyrická próza Ladislava Gudernu *Vodnár mŕtvych vôd*. Táto rozsiahlejšia lyrická próza popri nadrealistických básňach v próze poukazuje na špecifickú situáciu slovenského nadrealizmu v porovnaní s francúzskym surrealizmom, kde próza bola kvantitatívne viac zastúpená. Inšpiračné zdroje, ktoré v podobe konkrétnych mien umelcov Guderna v texte uvádza, situujú jeho dielo do širších rámcov výtvarnej aj literárnej tradície.

Z gudernovského konceptu mravnej čistoty možno abstrahovať pojem čistoty aj v procese vnímania umeleckého diela či vo význame autentickosti v rámci surrealistického narábania s psychoanalýzou a postupmi automatického písania. Ambivalentnosť použitej farebnosti, ale aj obrazu ženy ako inšpirátorky a zároveň nositeľky skazy subjektu odráža vnútornú protirečivosť nadrealizmu. Nová podoba ženy v nadrealizme vzniká procesom fragmentarizácie. Anonymizácia ženy je v kontraste s jej absolútnym postavením vo vrcholnom období smeru, kde sa stáva mučiteľkou, čo je však ďalšia z rol pripísaných žene mužským subjektom.

Jedným zo zobrazení ženy v moderne je sen, ideál, v nadrealizme je takýto sen len prostriedkom, dočasnou substitúciou toho, čo v realite absentuje, vytvore-

nou v nadrealite. Láska v nadrealizme je čistá, ale zároveň agresívna, živelná, skutočná. Sen môžeme porovnať s exaltovanou podobou bytia, v ktorej žena-objekt vnímaná ako vec zažíva od mužského lyrického subjektu agresívne prejavy lásky so sadistickými tendenciami, reprezentujúcimi surrealistickú krásu krutosti. Cieľom je spoznanie skutočnej podstaty človeka, nie jeho idealizovaný obraz.


K svojej pravej podstate sa subjekt prostredníctvom introspekcie dostáva v priestore mesta. Okrem toho, že sa prechádza ulicami, aby spoznal veci, ktoré ho obklopujú a tým lepšie porozumel samému sebe, objavuje v meste aj prvky rozprávkovosti, ktorá je v nadrealizme prítomná výraznejšie ako surrealistická zázračnosť. Odlišuje ich od seba predovšetkým vzťah k literárnej a kultúrnej tradícii, ktorý je rozprávkovosťou v nadrealizme evokovaný (ľudové rozprávky, Janko Kráľ, romantizmus). Zároveň však môžeme rozprávkovosť – rovnako ako zázračnosť – vnímať ako podoby nadrealistickej a surrealistickej hravosti, ktorá v sebe nesie aj temné stránky (zakliatie, strach z neznámeho), dosvedčujúcu vnútornú protirečivosť nadrealistickej poetiky. Prepojenie s domácou aj svetovou tradíciou potvrdzuje špecifické postavenie nadrealizmu ako avantgardného smeru v kontexte slovenského modernizmu tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia.



(II.)

PR CESY

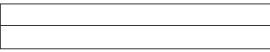
A OK LNOSTI

ČAS  PIS

HLAS A JEH 

 ODERNIZAČNÁ

 ISIA V OBLASTI

LIT  RATÚRY

A UMENIA

Andrea Draganová

Hoci je hlasistické hnutie¹ začlenené do všetkých literárnohistorických syntéz dejín slovenskej literatúry a jeho pôsobenia sa dotýkajú aj práce skúmajúce iba čiastkové aspekty dobového literárneho života na konci 19. a začiatku 20. storočia,² jeho výskum je v slovenskom prostredí primárne situovaný do iných spoločenských a humanitných vied: histórie, sociológie, filozofie, politológie. Pri výskume slovenských (a československých) dejín je hlasistické hnutie pevnou súčasťou výkladu o modernizačných tendenciách na prelome storočí a o vývine česko-slovenských vzťahov, v sociológii sa s ním spájajú začiatky sociologického myslenia na Slovensku, vo filozofii problematika ideových konfrontácií národného konzervativizmu s masarykovsky inšpirovaným pokrokárstvom, pri sledovaní dejín slovenského politického myslenia činnosť viacerých významných osobností. Literárnohistorická reflexia hlasistického prínosu pre literatúru bola však od počiatku problematická, pretože rovnako problematický bol vzťah hlasistov k literatúre a širšie aj k umeniu – obe tieto oblasti ich totiž zaujímali viac v pozícii sociálnych faktov ako faktov kultúrnych, dôraz kládli na ich utilitárne funkcie, a nie na estetickú autonómnosť, literárnosť či umeleckosť.

I. Časopis *Hlas*: modernizácia ako programové heslo

Konštruovanie obrazu hlasistického hnutia sa v kontexte literárnej histórie vyvíjalo v dvoch základných líniách – prvá sa koncentrovala na etablovanie hlasistov ako neoddeliteľnej súčasti dejín literatúry, a to bez ohľadu na skutočnosť, že hnu-

1 V rámci hnutia sa vyčleňuje prvá hlasistická generácia (časopis *Hlas*, 1898 – 1904) a druhá hlasistická generácia (časopisy *Slovenský obzor*, 1907 – 1908; *Prúdy*, 1909 – 1914), s časovým situovaním od počiatku vydávania až do začiatku 1. svetovej vojny. Príspevok sa zameriava na prvú fázu hnutia a na časopis *Hlas*, s podtitulom *Mesačník pre literatúru, politiku a otázku sociálnu*, ktorý býva v stručnej podobe charakterizovaný ako publikačná platforma liberálne orientovanej mládeže z prelomu 19. a 20. storočia. Prvé číslo vyšlo 1. júla 1898, posledné dvojčíslo v novembri 1904. Jeho redaktormi (a vedúcimi osobnosťami) boli Vavro Šrobár a Pavel Blaho, do skupiny spolupracovníkov patrili napr. Dušan Makovický, Albert Škarvan, Ján Smetanay, Jozef Gregor Tajovský, Fedor Houdek, Anton Štefánek, Milan Hodža. Väčšina z nich bola spojená s činnosťou slovenského spolku Detvan. O činnosti spolku viac JURČIŠINOVÁ, Nadežda: Zameranie činnosti slovenského spolku Detvan v Prahe 1882 – 1914. In: *Annales historici Presovienses*, roč. 9, 2010, s. 136 – 157.

2 Napr. aktuálne monografie a príspevky zamerané na interpretáciu diela J. G. Tajovského, S. H. Vajanského či problematiku Slovenskej moderny: MIKULOVÁ, Marcela: *Tajovského obrodenecká moderna*. Bratislava : Kalligram, 2005; MIKULOVÁ, Marcela – TARANENKOVÁ, Ivana: *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*. Brno : Host, 2016; TARANENKOVÁ, Ivana: *Fenomén Vajanský*. Bratislava : Ars Poetica, 2010; HUČKOVÁ, Dana: *Kontexty Slovenskej moderny*. Bratislava : Kalligram, 2014.

tie východiskovo nemalo literárne ambície a ani prakticky, na úrovni konkrétnych literárnych textov, nepredstavovalo nový typ dobovej literárnosti. Namiesto esteticky hodnotnej pôvodnej literatúry sa hlavným kritériom zaradenia hlasistov do dejín literatúry stala ich literárnokritická činnosť, najmä ich programové články a polemické vystúpenia, ktoré na prelome 19. a 20. storočia formovali podoby dobových diskusií o relevantných a akceptovateľných modeloch kultúry a užšie aj literatúry.³ Istým kontrapunktom bola druhá línia, ktorá spochybňovala („oficiálny“) výkladový obraz a upozorňovala na problematickosť vzťahu hlasistov a literatúry, pričom sa zaoberala najmä dvoma otázkami: či je situovanie hlasistov do literárnych dejín adekvátne a či ich hodnotenie zodpovedá vôbec objektívnej skutočnosti.⁴ Príspevky z tejto názorovej skupiny narážali na etablované výkladové stereotypy, no často sa aj v nich v prepájali vecné zistenia s politicko-ideologickými argumentami. Ak dnes chceme pokračovať vo výskume vzťahu hlasistov k literatúre a umeniu, je dôležité mať na pamäti, že hlasistické chápanie oboch týchto oblastí bolo neoddeliteľnou súčasťou ich mnohosmerného modernizačného projektu. Keď k ich vystúpeniu pristupujeme s týmto vedomím, sme schopní postrehnúť ich inovačné gesto aj na ďalších úrovniach.

Úsilie o pokrok

Hlasisti neboli jednotné generačné zoskupenie a neboli homogénni ani ideovo a konfesiónálne, ich spoločné časopisecké vystúpenie však bolo motivované úsilím podnietiť a dosiahnuť zmeny v rôznych oblastiach vtedajšieho slovenského života. Program, ktorý prezentovali na stránkach *Hlasu*, mal pritom niekoľko úrovní, ktorých zjednocujúcim rámcom bola práca pre národ. Ako píše sociológ Robert Klobucký, práve orientáciou na národ chceli hlasisti „vykonať revíziu národného programu literárnou revolúciou, znárodniť vedu, prehĺbiť a doplniť vedecké a filozofické vzdelanie, organizovať vedeckú prácu, urobiť prácu vôbec, ale najmä

3 Nový výklad tejto problematiky ponúkol až CHMEL, Rudolf (ed.): *Hlasy v prúdoch času*. Bratislava : Tatran, 1983; CHMEL, Rudolf: *Dejiny slovenskej literárnej kritiky*. Bratislava : Tatran, 1991, s 178 – 185.

4 Kritické názory boli formulované ako poznámky v polemických článkoch či štúdiách, väčšinou boli uverejnené v kultúrnych a literárnych periodikách, ale tiež v odborných a vedeckých zborníkoch.

prácu osvetovú a drobnú, súčiastkou životného programu jednotlivca a národa.“⁵ Vo všeobecnosti ich program možno označiť za reformistický.⁶

Základné kontúry ideového smerovania, hoci aj nie v úplnosti, naznačil programový článok Vavra Šrobára *Naše snahy*, publikovaný v prvom čísle časopisu *Hlas* v roku 1898. Ako vytýčenie „spôsobu a smeru, akými pôjdu i naše snahy i naša činnosť“,⁷ vyčlenil Šrobár päť kľúčových programových bodov: mravná obroda, prehĺbenie a rozšírenie osvetovej práce, práca na národohospodárskom poli, politická činnosť a československá otázka.⁸ Pri prenesení na abstraktnejšiu rovinu išlo o päť tematicko-programových celkov, ktoré sa v skutočnosti významovo navzájom prelínali a prestupovali: 1. politicko-filozofický program, 2. etický program, 3. osvetový program, 4. kultúrno-politický program, 5. hospodársky program. Politicko-filozofický program hlasistov definujú pojmy realizmus, liberalizmus a demokratizmus. Z filozofického hľadiska ich možno označiť za pozitivistov a racionalistov. Toto ich smerovanie ovplyvnil Tomáš Garrigue Masaryk (1850 – 1937), ktorého prostredníctvom sa zoznámili s filozofiou pozitivizmu, najmä s dielami jej zakladateľa, francúzskeho filozofa Auguste Comta (1798 – 1857) a anglického filozofa Herberta Spencera (1820 – 1903). O pozitivistickej orientácii hlasistov svedčí okrem iného ich záujem o štatistiku⁹ alebo aplikovanie exaktných metód prírodných vied pri výklade sociálnych javov. Racionalizmus je u nich spojený s pojmom realizmu, ktorý prevzali takisto od T. G. Masaryka.¹⁰

5 KLOBUCKÝ, Robert: *Hlasistické hnutie: národ a sociológia, Začiatky sociologického myslenia na Slovensku*. Bratislava : Sociologický ústav SAV, 2006, s. 129.

6 GBÚROVÁ, Marcela: Hlasistický reformizmus a pokus Vavra Šrobára o teóriu demokracie. In: *Politické vedy*, roč. 20, 2017, č. 1, s. 66.

7 ŠROBÁR, Vavro: Naše snahy. In: *Hlas*, roč. 1, 1898, č. 1, s. 1.

8 Všetky body boli formulované obsiahlo, pojmy však neboli bližšie definované ani zasadené do kontextu a boli vysvetľované prostredníctvom exemplifikácií. Túto skutočnosť zachytil aj Štefan Janšák, keď program hlasistov charakterizoval nasledovne: „Mladí apoštoli vyhýbali sa obratne minucióznym definíciám a rozboru filozofických pojmov. Nevieť, či úmyselne alebo preto, že materiu dokonale neovládali.“ Cit. podľa JANŠÁK, Štefan: *Život dr. Pavla Blahu*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 1946, s. 197.

9 Štatistické prehľady boli súčasťou mnohých článkov v časopise *Hlas*.

10 Vplyv českého prostredia a T. G. Masaryka na ideové rámce hnutia formuloval v polovici dvadsiatych rokov 20. storočia v hodnotiacom článku Anton Štefánek: „Hlasizmus, ako ideový smer, sa zrodil v Prahe z filozofického a etického prameňa školy Masarykovej. Nakoľko český realizmus čerpal svoje podnety z kultúrnych a vedeckých prameňov západoeurópskych, možno riecť, že hlasizmus je pôvodu západoeurópskej osvietenkej a pozitivistickej filozofie, demokratizmu a pokrokového hnutia. Naproti identity medzi českým realizmom a hlasizmom ovšem nebolo a nemohlo byť, pretože český realizmus budoval svoje učenie i na základe historického vývoja národného ducha a stvoril svoju typickú

Realizmus znamenal konkrétne chápanie vecí „tak ako sú“, na základe faktov získaných skúsenosťou, teda empiriou. Tento gnozeologický prístup predstavoval v slovenskom prostredí nový pohľad na sociálnu realitu, oproti dovtedajšiemu konzervatívno-idealistickému fideizmu, ako ho reprezentoval Svetozár Hurban Vajanský (1847 – 1916). Hlasisti sa usilovali o presadenie realizmu aj do súvekeho slovenského politického života, kde kládli dôraz na jeho aktivizáciu,¹¹ a takisto do sféry umenia. V tejto oblasti nadviazali opätovne na T. G. Masaryka, tentoraz na jeho estetické názory – Masaryk vnímal realizmus podobne ako český estetik Otakar Hostinský (1847 – 1910) v práci *O realizmu uměleckém* z roku 1890,¹² s dôrazom na mravné a poznávacie hodnoty umeleckého diela.¹³

a originálnu filozofiu dejín českých. Okrem toho boli Česi pred 30 rokmi na vysokom stupni národného uvedenia, politickej, sociálnej a hospodárskej vyspelosti. Skrátka pri najlepšej vôli sa realizmus nedal preniesť na Slovensko v plnej hodnote. Hlasisti čerpali preto z bohatej studnice oživujúcich síl len toľko, koľko mohli stroviť a doma na tunajšie pomery aplikovať a samostatne spracovať. Hlas nebol bezduchou kópiou českého realizmu, ako si myslel Hurban-Vajanský a ako si myslia i dnes niektorí českí i slovenskí spisovatelia. (...) Český realizmus sa podobá hlasizmu ako veľký, bohato zariadený dom k malému, skromne zariadenému domčeku.“ Cit. podľa Realizmus a hlasizmus. In: *Průdy*, roč. 10, 1926, č. 10, s. 537 – 538. Redakcia k Štefánkovmu článku pridala komentár: „Dr. Štefánek má v podstate pravdu, hoci sa to nebude páčiť všetkým pokrokárom, ktorí si často urobili tézu: hlasizmus = realizmus. Ale bolo na čase dotknúť sa tohto rozdielu. Ovšem ani dr. Štefánek nie je úplný, veď vieme, že dnes ešte ani českí publicisti sa nezhodli na presnej definícii ‚realizmu‘, ktorý mal byť po prevrate viackrát oživený, ale márne – v politike, ako vo vede. Preto my na Slovensku nejdeme oživovať staré hádky, keď doba toľko volá po práci (...)“ Tamže, s. 538.

11 PEKNÍK, Miroslav: T. G. Masaryk a slovenská politika pred vznikom Česko-Slovenska. In: *Studia politica Slovaca*, roč. 3, 2010, č. 1, s. 101 – 124; KOLLÁR, Karol: Milan Hodža, hlasizmus a Tomáš Garrigue Masaryk. In: *Milan Hodža. Štátnik a politik*. Bratislava : Veda, 2002, s. 47 – 53; HOLLÝ, Karol: Ponímanie histórie a inštrumentalizácia obrazov minulosti v národnej ideológii Tomáša G. Masaryka na prelome 19. a 20. storočia. In: *Dějiny – teorie – kritika*, roč. 8, 2011, č. 1, s. 35 – 59.

12 Otakar Hostinský „definuje dobrý realizmus jako přístup tendenční či poučný. Tendence podle Hostinského ‚umělce pobádá k pravdivosti a živosti líčení co možná největší‘ (...). Pravdu – nejvyšší hodnotu realismu – pak definuje jako ‚největší pravděpodobnost‘ (...), tedy nikoli jako otisk skutečnosti, ale její pravdivé zobrazení. Proti poučnému realismu staví Hostinský naturalismus (indiferentní či poutavý realismus), který spočívá ve vzbuzování estetického zážitku.“ Cit. podľa HOŘEJŠÍ, Michal: Obraz Karla Klostermanna v české (literární) historiografii. In: *Slovo a smysl – Word & Sense*, roč. 14, 2017, č. 27, s. 70.

13 Ako píše talianska bohemistka Annalisa Cosentino, „poznámky k povaze a funkci uměleckého díla jsou roztroušené v celém Masarykově díle, nejen v recenzích a kritických státech, které věnoval literárním textům i jejich tvůrcům. Kromě toho existují dvě specifická pojednání, v nichž vědec rozvíjí své estetické názory a úvahy o literatuře obecně i konkrétně o české literatuře: (...) esej O studiu děl básnických z roku 1884 a studie Můj poměr k literatuře, která vznikala v letech 1924 – 1932.“ Cit. podľa COSENTINO, Annalisa: *Vědecký realismus a literatura. Česká teorie, kritika a literární historie v letech 1883 – 1918*. Praha : Filosofická fakulta University Karlovy, 2011, s. 38. K tejto problematike tiež MERHAUTOVÁ, Lucie – MERHAUT, Luboš (eds.): *Čtení o T. G. Masarykovi. Literatura – člověk – svět*

V etickom programe hlasisti zdôrazňovali otázky humanity a mravnej obrody, také typické pre riešenie sociálnej otázky u T. G. Masaryka (napr. v jeho spise *Česká otázka*, 1895). Mravná obroda sa však u nich úzko prepájala s náboženskou otázkou.¹⁴ Sám V. Šrobár sa po rokoch vyjadril, že slovenská otázka bola pre neho v prvom rade „otázkou náboženskou, otázkou mravnou“.¹⁵ Kritérium mravnosti uplatňovali aj na hodnotenie literatúry: dobrá literatúra a mravná literatúra u nich tvorili jednotu.

Osvetová činnosť bola dlhodobo rozvíjanou stratégiou slovenskej národne orientovanej inteligencie po celé 19. storočie (spoločenské aktivity so zameraním na výchovu a vzdelávanie, hospodárske spolky, ľudovýchovná spisba). V tejto línii pokračovali aj hlasisti – jadro ich osvetového programu tvorili tzv. drobná práca a ľudovýchova, ktoré chápali znova v nadväznosti na T. G. Masaryka a jeho evolucionizmus. Pojem drobná práca sa viac ráz pokúsili definovať samotní redaktori *Hlasu*: Pavel Blaho zastával napr. názor,¹⁶ že „každá premyslená, podľa programu prevedená, v prospech ľudu vykonaná práca je práca drobná“,¹⁷ pričom ju obrazne pripodobňoval k práci na poli či k stavaniu nového domu, t. j. dával jej kultivujúci/konštrukčný význam: „Drobná práca je prípravou pre semeno, je oraním a kopaním zanedbaného, nekultivovaného úhora, je kopaním základov, kladením prvých štvorcov, hlavných stien budovy.“¹⁸ Z dnešného pohľadu samotná podstata drobnej práce spočívala, ako píše politologička Marcela Gbúrová, „v pomalom, ale kontinuálnom pretváraní spoločnosti pomocou dosahovania malých, ale viditeľných zmien“.¹⁹ Do jej rámca patrili vzdelávacie ľudové kurzy, zakladanie knižníc a spolkov, práca v rôznych združeniach, odborné prednášky, rozširovanie kníh a letákov, ale aj vysvetľovanie v súkromných rozhovoroch.²⁰ V hlasistickom podaní sa osvetová prá-

(1910 – 1938). *Antologie*. Praha : Institut pro studium literatury – Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2017.

14 Na zadnej strane obálky každého čísla sa opakovala základná charakteristika smerovania časopisu: podľa tejto formulácie *Hlas* „zostane starý: Na základoch Kristovej mravouky budeme i ďalej hlásať potrebu obrodzenia slovenského človeka, bez ohľadu na ľudí a ich náhľady verne stáť pri poznanej pravde, súdiť slobodne, neodvisle náš verejný život dľa pravdy a mravnosti, pripravovať mládež slovenskú serióznou prácou a šľachetnou snahou pre budúcnosť.“

15 ŠROBÁR, Vavro: *Z môjho života*. Praha : Fr. Borový, 1946, s. 361.

16 BLAHO, Pavol: Mládeže a drobná práca. In: *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 11, s. 321 – 326.

17 Tamže, s. 325.

18 Tamže, s. 324.

19 GBÚROVÁ, Marcela: Hlasistický reformizmus a pokus Vavra Šrobára o teóriu demokracie, c. d., s. 66.

20 BLAHO, Pavol: Mládeže a drobná práca, c. d., s. 325.

ca mala opierať o odborné štúdium v konkrétnom odbore s ambíciou ovládať ho pokiaľ možno čo najdokonalejším spôsobom. Predstavy o tom, ako pôsobiť týmto smerom, do istej miery naznačovala rozsiahla stať Antona Štefánka *Niečo o modernom vzdelávaní ľudu a knižniciach ľudových*.²¹ Základné línie hlasistického osvetového pôsobenia však zásadnejšie formuloval článok o problematike drobnej práce *Jak pracovať?*,²² ktorý bol záznamom prednášok T. G. Masaryka²³ a ktorý neskôr označil Štefan Janšák za „jeden z najkrajších a najobsažnejších, aké Hlas vôbec kedy uverejnil, tvorí napotom evanjelium hlasistov“.²⁴ Samostatnou témou v rámci vzdelávania ľudu bola protialkoholická osveta, spojená najmä s otázkou tzv. miernosti (t. j. abstinencie). Išlo nielen o teoretické úvahy, ale aj o zverejňovanie štatistických údajov či o protialkoholické prednášky realizované priamo v regiónoch (napr. v Skalici a Ružomberku, čo boli domovské priestory P. Blaha a V. Šrobára).²⁵

Na prvom mieste kultúrno-politického programu časopisu *Hlas* bola česko-slovenská vzájomnosť a spolupráca. S odstupom rokov túto orientáciu potvrdil Anton Štefánek: „V otázke národnej stojí Hlas na prísnom stanovisku československom a nebojí sa ani zradcovania zo strany martinských. Hlas bojuje neohrozene proti rusofil-

21 ŠTEFÁNEK, Anton: Niečo o modernom vzdelávaní ľudu a knižniciach ľudových. In: *Hlas*, roč. 1, 1898, č. 1, s. 6 – 8; č. 2, s. 40 – 47; č. 3, s. 73 – 79; č. 4, s. 99 – 103; č. 5, s. 130 – 137; č. 6, s. 167 – 170. A. Štefánek v článku vychádzal z rakúskych pomerov, ktoré zažil ako slovenský študent vo Viedni – zahraničný kontext následne v názkoch porovnával so slovenskými podmienkami, vyslovoval sa pritom k viacerým témam, ako napr. k pojmu ľudového vzdelávania či vymedzenia sa voči chápaniu národa ako vybranej časti z celku. Veľkú pozornosť venoval štatistickým údajom o podobe ľudových knižníc a o ich využívaní (na príklade Viedne), kde ho zaujímali čitateľské preferencie, počet požičaných kníh podľa sociálnej/stavovskej príslušnosti používateľov knižníc, no tiež téma vzdelávania žien a univerzitného vzdelávania vo všeobecnosti.

22 *Jak pracovať?* In: *Hlas*, roč. 1, 1898, č. 4, s. 103 – 112; č. 5, s. 137 – 140; č. 6, s. 171 – 174, č. 11, s. 326 – 332; č. 12, s. 362 – 365; roč. 2, 1899, č. 1, s. 6 – 18.

23 V poznámke pod čiarou redakcia uviedla: „Rozprava táto je rada prednášok prof. Masaryka. Vydávame ju dľa zápisiek jedného poslucháča. Zodpovednosť za nahodilé omyly berieme my.“ Cit. podľa *Jak pracovať?* In: *Hlas*, roč. 1, 1898, č. 4, s. 103. Prednášku stenograficky zapísal medik Ján Kraicz a na vydanie ju edične upravil V. Šrobár.

24 JANŠÁK, Štefan: *Život dr. Pavla Blahu*, c. d., s. 205.

25 Neskorším výstupom k tejto téme bola Šrobárova *Ludová zdravotveda*, ktorú vydal v roku 1909 po niekoľkoročných prípravách. Už v jej úvode zdôraznil, že téma má aj sociálny a politický kontext. V zmysle tradície odkazoval na Ludovíta Štúra, „ktorého ideálom bolo: mravný, vzdelaný a zdravý slovenský národ“. Cit. podľa ŠROBÁR, Vavro: *Ludová zdravotveda*. Martin: Knižtlačiarsky účastinársky spolok, 1909, s. 7. Zamýšľal sa nad otázkou, prečo ľudia pijú alkohol, a jeho záverom bolo konštatovanie: „Slováci budú len vtedy vzdelaným a kultúrnym národom, keď píanstvo bude u nás známe len z chýru. Kým však celé kraje plávajú v tejto liehovej neresti, dotiaľ bude nás tlačíť jarmo otrocké.“ Tamže, s. 115.

skému romantizmu.“²⁶ Do programu kultúrnej politiky patrili aj otázky jazyka, literatúry a umenia. Literatúra a umenie mali prednostne naplňovať výchovno-vzdelávaciu funkciu. Riešenie otázky spisovného jazyka nebolo súčasťou deklarovaného programu; v prvých ročníkoch časopis propagoval zásadu „slovenčinou ku vzájomnosti“,²⁷ no neskôr sa tento postoj problematizoval,²⁸ výraznejšie najmä cez diskusie k názorom evanjelického kňaza Ladislava Novomestského (1859 – 1939, píšuceho pod pseudonymom Meakulpínsky, resp. pod autorskou značkou M-ský), ako ich formuloval v brožúre *Co hatí Slováky?* z roku 1901²⁹ a v článku *Slovenčina* z roku 1904.³⁰

Základnou myšlienkou hlasistického programu národohospodárskeho rozvoja bol prakticismus. Najviac sa danej téme spomedzi spolupracovníkov *Hlasu* venoval Fedor Houdek.³¹

Šrobárov úvodník *Naše snahy* v širokom rozsahu prebrali a komentovali české noviny *Národní listy*, ktoré privítali úsilie slovenskej mládeže združenej okolo časopisu *Hlas*: „Na zdánlivě usychajícím kmeni slováckém vypučela nová ratolet, jasně zazelenala se a hojně žene do květu. Je to mladá generace, která nespokojená s prací starých, sama chápe se díla a sama chce napravit a uvědomit slovácký lid.“³² Au-

26 ŠTEFÁNEK, Anton: *Masaryk a Slovensko*. Praha : vlastným nákladom, 1931, s. 31.

27 Toto stanovisko vyjadruje napr. recenzná glosa o vydávaní časopisu *Československá vzájemnost* v Olomouci, v rubrike Literatúra, začínajúca slovami: „Za dnešných pomerov nemožno si želať inej vzájomnosti ako kultúrnej. A nemôže byť ani reči o snahách, aby Slováci a Česi mali len jeden spisovný jazyk.“ Cit. podľa *Československá vzájemnost*. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 5, s. 91.

28 Slováci a čeština. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 10, s. 289 – 294.

29 Kým Meakulpínsky bol za uznanie českého jazyka ako spoločného literárneho jazyka Čechov a Slovákov, hlasisti tým, že vydávali časopis v slovenčine, potvrdzovali svoje stanovisko v tejto otázke. Spis *Co hatí Slováky*, ktorý autor vydal v češtine, sa stal predmetom emocionálne ladených diskusií, do ktorých sa zapájali prakticky všetci aktéri dobového kultúrneho života. K tejto téme bližšie HOLLÝ, Karol: *Práca Co hatí Slováky?* od Meakulpínskeho ako výraz ideológie národnej jednoty Čechov a Slovákov na začiatku 20. storočia. K osobe a národnej ideológii autora, so zreteľom na jeho historickú argumentáciu. In: *Česko-slovenská historická ročenka 2009*. Brno – Bratislava, Academicus pre Česko-slovenskú/Slovensko-českú komisiu historikov, 2009, s. 217 – 232; KOVÁČ, Dušan: *Ladislav Novomestský-Meakulpínsky a zápas o moderné Slovensko*. Bratislava : Historický ústav SAV, 2013.

30 Spis *Slovenčina. Úvaha o spisovnom jazyku slovenskom* vyšiel v roku 1904 na pokračovanie v časopise *Hlas* a následne aj knižne.

31 Fedor Houdek (1873 – 1953) prispieval svojimi textami na ekonomické a hospodárske témy nielen do *Hlasu*, ale aj do *Slovenského týždenníka*, *Ludových novín* a takisto do *Národných novín*. Programový charakter mal napr. jeho článok *Organisácia*. In: *Hlas*, roč. 3, 1901, č. 6, s. 195 – 203; č. 7, s. 226 – 237.

32 *Snahy a činnosť mladé slovácké generace*. In: *Národní listy*, roč. 38, 1898, č. 187 (9. 7. 1898), s. 2.

tor komentára ocenil radikalitu gesta aj očakávaného budúceho činu slovenskej mládeže, pričom jej úsilie v skratke zhrnul do biblického obrazu: „*Chce do starých nádob natočiť nového vína!*“³³ Hlasistom však nešlo len o nové obsahy, ale aj o nové formy. A. Štefánek ich programové zameranie na pokrok neskôr označil slovami: „Každá snaha po lepšom, dokonalejšom, pravdivejšom je pokrok, ktorý je povahy duchovnej, mravnej alebo hmotnej.“³⁴

I keď bol *Hlas* publikačným orgánom mladých a aj tematicky boli v popredí otázky postavenia a úloh mládeže, ideových problémov študentského hnutia či organizácie študentského spolkového života, zámerom jeho tvorcov bolo súbežne popri mladej inteligencii oslovovať i staršiu generáciu „*bez rozdielu náboženského alebo filozofického nazerania na svet*“.³⁵ To však bolo dosť problematické a viedlo k početným sporom, keďže hlasisti svoje vystúpenie od počiatku chápali ako boj so „starými“.³⁶ Generačný konflikt bol zásadným momentom správdzajúcim časopis počas celého jeho trvania. Východiskový vzťah mladých hlasistov a staršej generácie reprezentovanej S. H. Vajanským (Rudolf Chmel v *Dejinách slovenskej literárnej kritiky* poukázal na to, že rozdielne koncepcie života i nazeranie na literatúru týchto dvoch generácií museli na seba nevyhnutne naraziť)³⁷ bol silne antagonistický, primárne bol určovaný kategóriou konfliktu,³⁸ a svoje podložie mal v aktuálnych civilizačných premenách z prelomu 19.

33 Tamže.

34 A. Štefánek súbežne zhrnul aj heslá hlasistov: „Hlas vznikol z reakcie proti prílišnému konzervatizmu, mesianistickému rusofilstvu, nedemokratickému aristokratizmu a estetizmu, protičeskému horleniu a konečne z politickej pasivity martinskej školy. Pokrokovosť, protiklerikalizmus (namierený hlavne proti ľudovej strane maďarskej), demokracia, mravná obroda a prehĺbenie náboženského života, drobná práca uvedomovacia a sociálna medzi ľuďmi, politická aktivita, slovenská a československá národná myšlienka, to boli asi heslá hlasistov.“ Cit. podľa Realizmus a hlasizmus. In: *Prúdy*, roč. 10, 1926, č. 10, s. 537 – 538.

35 ŠTEFÁNEK, Anton: Novoveká filozofia a Slováci. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 10, s. 357.

36 Keď Jan Herben vydal v roku 1926 životopis T. G. Masaryka, v kapitole o Masarykovej mimouniverzitnej činnosti sa venoval aj hlasistom a ich generačnému stretu so S. H. Vajanským. Herbenovo záverečné hodnotenie bolo lakonické: „v boji mezi ‚otci a dětmi‘ zvíťazily děti. Počátek 20. století znamená na Slovensku již ruch, život, zápasy.“ Cit. podľa HERBEN, Jan: *T. G. Masaryk*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1926, s. 192.

37 CHMEL, Rudolf: *Dejiny slovenskej literárnej kritiky*, c. d., s. 183.

38 Podľa Witolda Wrzeźnia existujú štyri možné typy vzájomného prelínania sa generácií – antagonizmus, koexistencia, kooperácia, asimilácia. Cit. podľa BALOWSKI, Mieczysław: Konflikt pokoleń a różnice cywilizacyjne w języku czeskim. In: *Konflikt pokoleń a różnice cywilizacyjne w języku i w literaturze czeskiej*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Słowiańskiej – Wydawnictwo PRO, 2012, s. 15.

a 20. storočia (modernizácia, čoraz viac sa presadzujúci liberalizmus, rozvíjanie ideí čechoslovakizmu, odklon od rusofilstva). Ich rozpor sa pri kontextuálnom zasadení do línie ďalšieho vývinu slovenskej spoločnosti stal do istej miery modelovým príkladom a „vzorom“ pre ďalšie generácie revoltujúcich mladých.³⁹

Program kultúrneho pokroku: literatúra v časopise *Hlas*

Hoci podtitul *Mesačník pre literatúru, politiku a otázku sociálnu* vymedzoval popri periodicite aj tematické zameranie, uvedenie literatúry na prvom mieste nezodpovedalo realite. V mesačníku pre literatúru mala literatúra len okrajové miesto, oveľa viac v popredí boli politické a sociálne témy.⁴⁰ Literatúra bola síce deklarovanou súčasťou tematickej profilácie časopisu *Hlas*, v skutočnosti bola však krásna literatúra na jeho stránkach zriedkavá. Navyše, hlasisti podriaďovali umeleckú funkciu výchovným a vzdelávacím účelom, v dôsledku čoho sa ich chápanie pojmu literatúra primárne nespájalo iba s umeleckou literatúrou, ale tiež s ľudovými, ľudovými a vzdelávacou spisbou a s oblasťami, ktoré súviseli s jej rozširovaním medzi potenciálnymi čitateľmi. Interpretáčny vzorec, ktoré hlasisti uplatňovali v rámci svojej literárno-kritickej praxe, vychádzali takisto z ideového programu ľudovýchovy. Pojmový aparát literárnej kritiky dopĺňali práve o túto oblasť, sledujúci v prvom rade mimoestetické funkcie literárneho diela.

39 Príznačné sú v tomto zmysle slová Daniela Okáliho z roku 1924, ktorý hlasistov – ako predprevaratovú vysokoškolskú mládež – označil za „takmer hybnú silu v myšlienkovom dani národne prebudovaných vrstiev“, s tým, že „na výsledok ich práce (...) môžeme sa i dnes opierať“. Cit. podľa OKÁLI, Daňo: Riešenie pomeru slov. študentstva k slov. verejnosti. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 6, s. 176 – 177. Ibaže aj v dvadsiatych rokoch 20. storočia existovali vnútrogeneračné napätia medzi mladými, a tak Okáliho vrstovník Ján Poničan razantne odmietol akékoľvek nadväzovanie na líniu tradície. Hlasisti a prúdisti boli pre neho už iba „starí národní pracovníci“, preto svojim rovesníkom revolučne naladený Poničan odkázal: „Nech sa učia oni od nás a nie my od nich.“ Cit. podľa Programové prehlásenie výboru SSŠ. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 6, s. 190.

40 V rámci politických tém bola pozornosť venovaná problémom slovenského politického života (kritika pasivity Slovenskej národnej strany, vyhraňovanie sa voči Ľudovej strane), uhorskej štátnej politiky (silnejúca maďarizácia), no tiež súvekému zahraničnému politickému daniu (politický zápas iných slovanských národov, najmä Čechov a Moravanov, Rumunov, Srbov). Pri „otážke sociálnej“ dominovali témy ako zdravotníctvo, školstvo, vystahovalectvo, náboženská otázka. Spomedzi ďalších spoločenských tém rezonovala najmä jazyková otázka.

Ludová literatúra

Dobrá a mravná literatúra tvorili v hlasistickom ponímaní jednotu. Takéto chápanie naznačil už spomínaný článok Antona Štefánka *Niečo o modernom vzdelávaní ľudu a knižniciach ľudových*, ktorý bol zaradený hneď v prvom čísle časopisu v roku 1898 priamo za programovým úvodníkom.⁴¹ Jednou z jeho tém bola aj otázka vhodnej literatúry pre ľud. Podľa A. Štefánka ak sa ľudovému čitateľovi „*nedá (...) do ruky dobrá, mravná kniha, siaha po špinavom čítaní, po krvavých románoch, nemravných knihách atď.*“⁴² K tejto formulácii pridal ešte poznámku pod čiarou, kde špecifikoval slovenskú situáciu: „*U nás v nedostatku dobrých kníh slovenských pre ľud, a pri patriarchálnej neschopnosti predávania a rozširovania kníh, siaha ľud ku škarniclovským škvárom⁴³ a krvavým románom českým, na slovenskom západe sú značne rozšírené, Tajnosti popravišťa⁴⁴ a iné podobné plody. Rozširujú ich židia, kolportéri.*“⁴⁵ V tomto bode formuloval A. Štefánek základné poslanie ľudových knižníc: „*vytисnutie tejto ničomnej, dušu otravujúcej spisby je nehynúcou zásluhou ľudových knižníc, a ich prvotriednym účelom v blízkej budúcnosti.*“⁴⁶ Hoci sa radikálne postavil proti nízkej literatúre (v jeho terminológii tzv. „špinavé čítanie“), očakávaným náprotivkom mu nebola „vysoká literatúra“. V štatistikách, ktoré boli súčasťou jeho článku, totiž výrazne upozorňoval na čítanie ako na zdroj poučenia a vzdelania. Rozlišoval medzi čítaním vážnym a čítaním tzv. ľahkých vecí, kam zaradovaval beletriu. Vážne čítanie spájal s odbornou a vedeckou literatúrou. V tomto duchu boli formulované aj jeho závery, keď kládol dôraz na ľudovovýchovnú funkciu literatúry a poukazoval na nedostatok kníh, ktoré by ľud vzdelávali.

41 Pozri poznámku č. 21.

42 ŠTEFÁNEK, Anton: Niečo o modernom vzdelávaní ľudu a knižniciach ľudových II. In: *Hlas*, roč. 1, 1898, č. 2, s. 47.

43 A. Štefánek tu odkazoval na produkciu populárnej literatúry z tlačiarne rodiny Škarniclovcov v Skalici, ktorá patrila najprv Františkovi Xaverovi Škarniclovi (1769 – 1841), potom jeho synovi Jozefovi (1804 – 1877), ktorý bol v polovici 19. storočia považovaný za najvýznamnejšieho slovenského tlačiara, a následne, v období 1877 – 1896, dvom dcéram J. Škarnicla. Uvádzané podľa Škarnicel, Jozef. In: *Slovenský biografický slovník. V. zväzok. R – Š. Martin* : Matica slovenská, 1992, s. 465 – 466.

44 *Tajnosti popravišťa*, s podtitulom *Paměti pařížských katů*, spomienková kniha, ktorú napísal parížsky kat Charles Henri Sanson (1740 – 1806), vyšla v českom preklade prvý raz v roku 1863. Titul bol mimoriadne obľúbený a bol (a aj v súčasnosti je) opakovane vydávaný.

45 ŠTEFÁNEK, Anton: Niečo o modernom vzdelávaní ľudu a knižniciach ľudových II. In: *Hlas*, roč. 1, 1898, č. 2, s. 47.

46 Tamže.

Na rovnaký problém, patriaci viac do oblasti prevádzky dobových vydavateľstiev a organizácie knižného predaja, poukázal po prvom roku vydávania časopisu aj V. Šrobár v bilancujúcom úvodníku, keď v súvislosti s literatúrou zvýraznil nedostatočnú distribúciu literatúry medzi ľuďom.⁴⁷ Príznakovým sa však stáva fakt, že v pomerne rozsiahlom (päťstranovom) úvodníku venoval literatúre len jeden odsek, ktorý navyše ideologicky zaťažil, keď kritické slová smeroval k pasivite Knižkupeckého účastinárskeho spolku z Martina, čím sa opätovne vymedzil voči generácii „starých“.⁴⁸

Rovnakú rétoriku použil Pavel Blaho v článku *Ľudová literatúra*, kde okrem kritiky do vlastných radov (nedostatočné zapájanie sa do literárnej práce, slabá organizácia a „prispievateľská“ delba práce v časopise) kritizoval tzv. „ostatnú mládež“, ktorá sa podujala vydávať edíciu *Zábavné a poučné knižky*. Knižnému radu vytkol, že „nepredstavuje prácu mládeže, nie pokusy, nie vystúpenie na dráhu života, nie snahu pomôcť ľudu hospodársky,“ podľa neho sú autormi „starí páni“.⁴⁹ To, čo Blaho rozumel pod pojmom ľudová literatúra, sa v implicitnej podobe nachádza v jeho recenzii, v ktorej hodnotil edíciu *Zábavné a poučné knižky*.⁵⁰ Podľa neho literatúra pre ľud potrebuje „tvrdšej, záživnejšej stravy, nie takéto nevinné, mravokárne, vychovateľsky surové a pravdepodobné rozprávania“.⁵¹ Na inom mieste zas zdôraznil otázku pravdivosti, keď zastával názor, že dielo musí zobrazovať „život, osoby a pravdu životnú“.⁵² Ďalšími požiadavkami, ktoré vzniesol na literatúru, boli hodnovernosť a národopisná povaha. Otázka pravdivosti bola pritom súčasťou dobových diskusií o realizme.⁵³

47 ŠROBÁR, Vavro: Po prvom roku. In: *Hlas*, roč. 2, 1899, č. 1, s. 1 – 5.

48 Tamže.

49 BLAHO, Pavel: Ľudová literatúra. In: *Hlas*, roč. 3, 1899, č. 6, s. 167 – 168.

50 BLAHO, Pavel: Zábavné a poučné knižky. In: *Hlas*, roč. 3, 1900, č. 7, s. 214 – 216.

51 Tamže, s. 215.

52 Tamže.

53 Podľa Romana Jakobsona môže byť chápanie realizmu trojaké: ako tvorivá metóda, literárny smer a okrajovo tiež ako synonymné pomenovanie pre umenie. Cit. podľa HRDINA, Martin: *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858 – 1891*. Praha : Academia, 2015, s. 13. Ak použijeme túto klasifikáciu na pomer hlasistov k realizmu, ich záujem o realizmus je viditeľný vo všetkých troch oblastiach.

Milan Hodža: *Realizmus u nás*

V poslednom ročníku *Hlasu* bol na štyri pokračovanie uverejnený programový článok Milana Hodžu *Realizmus u nás*.⁵⁴ Hodžov výklad pojmu realizmus je rozsiahly a podrobný, jeho definícia nie je jednoznačná, kreuje sa postupne – cez hromadenie a nadväzovanie. V texte sa objavuje výzva: „Prizrime sa my idealizmu i v literatúre, v kultúre a potom v politike,”⁵⁵ ktorá jednak odkazuje na oblasti, ktoré mal mesačník *Hlas* uvedené v podtitule (literatúra je tak opäť na prvom mieste), ale aj na spôsob koncipovania samotného textu (autor nastolí vybranú tému,⁵⁶ popíše ju cez Martinčanmi praktizovanú filozofiu idealizmu, vyhraní sa voči nej a následne sa pokúsi problematiku vysvetliť cez teoretický koncept realizmu). Tento zámer Hodža v texte aj priamo formuluje, keď píše: „v rámci týchto článkov nebolo by prístojné vyložiť zmysel realizmu, ako smeru kultúrneho v celom ohromnom rozsahu. Nám, v našich malých pomeroch prichodí predovšetkým lakonicky naznačiť nedostatky duchovného dejstvomania aspoň len na povrchu žitia.”⁵⁷

Hodža otvoril otázku vzťahu k tradícii, používajúc pojem „národná kontinuita”,⁵⁸ pričom zdôrazňoval, že odkazovanie na tradíciu neznamená jej nekritické nasledovanie a preberanie atribútov, ale jej štúdium a poznanie.⁵⁹ Podľa neho je hlavnou úlohou „poznať minulosť vo svetle bezohľadnej pravdy – vyšetriť, priamo s úzkostlivou pedanteriou vyšetriť pohnútky a pragmatické príčiny našich dejov, objasniť všetky tie snahy, ktoré smerovali k budovaniu národnej kultúry”.⁶⁰ Vyslovil názor, že v slovenskom kultúrnom prostredí neexistuje dostatočná knižná produkcia, ktorá by sa zaoberala slovenskou kultúrnou históriou, takže mladí ľudia sú od-

54 HODŽA, Milan: Realism u nás. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 6, s. 161 – 165; č. 7 – 8, s. 193 – 198; č. 10, s. 294 – 299; č. 11, s. 321 – 325. Jeho dôležitosť potvrdzuje fakt, že tri časti zo štyroch boli publikované ako úvodník, zároveň text vedome nadväzoval aj na ďalšie, už uverejnené články, napr. ŠROBÁR, Vavro: Realism, romantika a askesa. In: *Hlas*, roč. 2, 1901, č. 8, s. 277 – 280, č. 9, s. 318 – 322. Priamo literatúry sa týka časť z oddielu IV. (*Hlas*, roč. 6, 1904, č. 10, s. 295 – 297).

55 HODŽA, Milan: Realism u nás. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 7 – 8, s. 198.

56 M. Hodža sa v texte venuje takmer všetkým otázkam, ktoré boli súčasťou dobového diskurzu – vzťah tradície a modernizácie, národ a nacionalizmus, náboženstvo a otázka cirkvi, kultúra a umenie, národné hospodárstvo, národopis.

57 HODŽA, Milan: Realism u nás. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 10, s. 297 – 298.

58 Tamže, s. 294.

59 M. Hodža v otázke štúdia a poznania minulosti zdôrazňuje, že je dôležité „vhlbiť sa do histórie našej kultúry bez predpojatosti, bez tendencie”, čiže nepreberať vytvorený kánon, neglorifikovať jednotlivé postavy zo slovenských dejín, ale ich diela a význam podrobiť kritickej analýze. Cit. podľa HODŽA, Milan: Realism u nás. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 10, s. 295.

60 Tamže, s. 294.

kázaní na to, aby čítali publicistické texty roztrúsené po časopisoch. Za autority, ktoré tvoria piliere národnej kontinuity, považoval okrem celospoločensky (t. j. oboma hlavnými konfesiami) akceptovaných osobností, akými boli Ján Hollý a Štefan Moyzes, aj Jána Kollára a Ludovíta Štúra, ktorých jednoznačné prijatie bolo problematizované.

Pri téme národa sa Hodža, rovnako ako celé hlasistické hnutie, vymedzil voči tomu, aby bol za národ považovaný len úzky okruh inteligencie. Jeho definícia národa odkazuje na požiadavku konkrétnosti a reálnosti: „*národ je ľud, so všetkými svojimi potrebami a túžbami. Národ musí byť čosi konkrétneho, spočítateľného a nie čo ideálne fingovaného.*“⁶¹ Z takto formulovanej charakteristiky potom odvíja definície pojmov národná kultúra a národný umelec. Národná kultúra je podľa neho zrkadlom národa, pričom v tomto bode možno identifikovať odkaz na estetické názory Johna Ruskina o kvalite národa na základe jeho umenia. Za najdôležitejšie orgány národnej kultúry považuje umenie a spisbu. S tým súvisí aj Hodžova definícia národného umelca: týmto výrazom, neskôr výrazne ideologicky zaťaženým, označoval autora, ktorý píše diela tak, aby z nich bolo možné poznať národ a jeho dušu. Hodža v tejto súvislosti uvádzal príklad ruských spisovateľov prvej polovice 19. storočia (N. V. Gogol, I. S. Turgenev, L. N. Tolstoj), ktorých označil za „*umelcov svojho národa*“, zo slovenských zvýraznil Kukučina a Tajovského, do protikladu k nim postavil tvorbu S. H. Vajanského.

V súvislosti s Hodžovou predstavou národnej kultúry je zaujímavé aj jeho zamyslenie sa nad národopisom. Zdôrazňuje, že národopisnému bádaniu v slovenskom kultúrnom prostredí chýba reálnosť, je redukované len na popis vonkajších znakov (výšivky, strih halien a nohavíc, krpce, príslovia a porekadlá), takže nevedie k poznaniu povahy a charakteru národa. Naopak, vytvára ideálny obraz, no keďže v ideáli nie sú zahrnuté nedostatky, je problematické vytýčiť úlohy v rámci kultúrnej práce. Výsledky takéhoto ideálneho bádania neodpovedajú ani na otázku, v čom je slovenský národ originálny a jedinečný.⁶²

61 Tamže, s. 296.

62 Zdôrazňovanie jedinečnosti národa bol dobovo populárny koncept, ktorý mal dve východiská – štatistiku a teóriu klímy. Štatistika bola v roku 1810 zavedená na rakúskych univerzitách ako povinný predmet pre študentov práva a stala sa základom dobového systému národných stereotypov. Pomocou štatistiky sa v nacionálnom diskurze, teda aj v beletrii, etablovala osvietenská myšlienka, že každý národ má jedinečný charakter. Jedinečnosť národov vychádzala aj z tzv. teórie klímy, ktorá koncom

V závere článku sa Hodža venoval termínu „*kultúrofbstvo*“, pod ktorým rozumel málo „*duchovnej žízne, (...) ochoty k hlbšiemu mysleniu*“.⁶³ Ako príklad uviedol nedostatočný záujem o českú kultúru, s poznámkou, že práve na nej „*stoja do dnes isté smerodajné kruhy*“.⁶⁴ Týmto konštatovaním presunul ťažisko otázky národnej kultúry smerom k ideí hlasistami presadzovaného čechoslovakizmu.

Tradícia verzus moderna: monotematické literárne čísla

Počas vydávania časopisu vyšli dve tematicky komponované literárne čísla, pričom dôvodom pre ich zostavenie boli jubileá významných osobností dobového literárneho života – slovenského aj českého. V roku 1899 išlo o poctu mládeže Pavlovi Országhovi Hviezdoslavovi (1849 – 1921) pri príležitosti jeho päťdesiatych narodenín a v roku 1904 českému básnikovi Josefovi Svatoplukovi Macharovi (1864 – 1942) k jeho štyridsiatinám.

„Hviezdoslavovské“ číslo: prihlásenie sa k tradícii

Druhého februára v roku 1899 oslávil P. O. Hviezdoslav päťdesiate narodeniny. K jeho jubileu sa konalo viacero oslavných podujatí a v slovenských časopisoch a novinách vyšiel rad príležitostných článkov. Redakcia *Hlasu* sa túto udalosť rozhodla pripomenúť vydaním tematického čísla.⁶⁵ Redakčný zámer mal dve úrovne: cieľom prvej ako keby nebolo ani vzdanie úcty básnikovi, ale skôr kritika domácich pomerov, kým druhá bola seba-legitimizačná – mladí si vybrali P. O. Hviezdoslava ako autoritu, ktorou sa chceli zaštitíť. Tento moment hlasistického seba-potvrdzovania sa Hviezdoslavovým prostredníctvom bol ľahko dešifrovateľný: už Vajanský bezprostredne po vyjdení daného čísla *Hlasu* písal Hviezdoslavovi: „Prijmí moju sústrasť nad oslavou v ‚Hlase‘ (...) Chcu svoju holotu zakrývať blyškavým menom.“⁶⁶

18. storočia ovplyvnila vtedajšie vnímanie stereotypov, pretože vychádzala z názoru, že existuje súvislosť medzi klimatickými podmienkami a charakteristikami ľudí. Štatistika i teória klímy zásadným spôsobom formovali nacionálny diskurz, ktorý v období formovania predstavy o moderných národoch prostredníctvom literárnych textov vytváral viac-menej konvenčné, miestami až stereotypné obrazy národov. Bližšie FÜLÖPOVÁ, Marta: *Odvrávajúce obrazy. Vzájomná podoba Maďarov a Slovákov v slovenskej a maďarskej próze 19. storočia*. Bratislava : Vydavateľstvo Univerzity Komenského, 2014.

63 HODŽA, Milan: Realism u nás. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 10, s. 298.

64 Tamže.

65 *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 10 (apríl 1899).

66 Vajanský Hviezdoslavovi – list č. 119 zo dňa 26. 4. 1899. In: ŠMATLÁK, Stanislav (ed.): *Korešpondencia P. O. Hviezdoslava so Svetozárom Hurbanom Vajanským a Jozefom Škultétym*. Bratislava : Veda,

Takisto Š. Janšák s odstupom rokov potvrdil, že „jubileum poskytovalo hlasistom príležitosť, aby ukázali svoje literárne vzdelanie a svoj rozhľad. Chceli však aj v zá-
vodení so starými získať vavríny, prinášajúc väčšie pochopenie pre umeleckú tvor-
bu prvého poetu. (...) Smetanay, Šrobár i Blaho opustili starú šablónu frázovitých
poklôn a usilovali sa uctíť si básnika hlbokým pochopením a výkladom jeho diela.“⁶⁷
Podľa *Hlasu* sa domáce časopisy Hviezdoslavovmu jubileu nevenovali dostatočne,
Hviezdoslav bol zo strany Vajanského „nezaslúžene zatlačený do úzadia“⁶⁸ a nikde
nebolo ani zdôraznené, že Hviezdoslav sympatizuje aj s mladými, že im „svoji-
mi názormi i svojou povahou stojí (...) blízko“.⁶⁹ Článok *Jako sme oslávili jubileum
Hviezdoslava* priniesol prehľad zo všetkých dobových časopisov, ktoré boli vzápätí
kritizované; výčitky boli adresované aj martinskému Knižtlačiarenskému účas-
tinárskemu spolku, bankám a peňažným ústavom.⁷⁰ Redakcia *Hlasu* evidentne
smerovala do polohy konfliktu, jej výhrady boli namierené predovšetkým voči
Národným novinám. S týmto zámerom formulovali trebárs aj len krátke zmienky
v rubrike Rozmanité správy o tom, že i keď sa napríklad obrátili do Martina s pros-
bou o poskytnutie Hviezdoslavových životopisných údajov a žiadali o požičanie
knihy Jaroslava Vlčka *Nech žije vzájemnosť*, k požadovaným informáciám sa ne-
dostali.⁷¹ Takisto boli nespokojní, že *Národné noviny* neuvěřnili ich pozdravný
telegram Hviezdoslavovi.

Na prvej strane tematického čísla bola Hviezdoslavova podobizeň, nasle-
dovali tri hodnotiace-interpretačné články o Hviezdoslavovej tvorbe a už spome-
nutý informačný prehľad (*Jako sme oslávili jubileum Hviezdoslava?*). Prvý článok
Hviezdoslavova epika bol podpísaný len iniciálou S., no už dobovo bolo známe,
že autorom bol Ján Smetanay.⁷² V pomerne kritickom rozbere prvého zväzku

1962, s. 143.

67 Cit. podľa JANŠÁK, Štefan: *Život dr. Pavla Blahu*, c. d., s. 250.

68 Tamže, s. 249.

69 Tamže. Svedčí o tom list, ktorý poslal Pavel Blaho Hviezdoslavovi, krátko po vyjdení prvého čísla
Hlasu v roku 1898, v ktorom sa ho usiloval získať na stranu mladých: „náš program nie je nezmeniteľná
dogma a keď dovolili sme si ostro súdiť, vybuchlo z nás, čo už dávno v spoločnosti slovenskej vrelo,
chceme prácou naprávať, a nie prácu našich otcov rúcať. (...) Nevieť, ako súdite nás vy, blahorodý
pane, ale verím, že nezatracujete nás bezpodmienečne.“ List bol odoslaný s dátumom poštovej
pečiatky 12. august 1898. Cit. podľa ŠMATLÁK, Stanislav: *Hviezdoslav. Zrod a vývin jeho lyriky*, c. d.,
s. 314.

70 *Jako sme oslávili jubileum Hviezdoslava?* In: *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 10, s. 312 – 314.

71 Rozmanité správy. In: *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 10, s. 319.

72 Ján Smetanay (po roku 1918 používajúci meno Smetana) sa ku „hviezdoslavovskému číslu“ vyjadril

Hviezdoslavových *Zobraných spisov*, s literárno-druhovým zameraním na epiku, analyzoval Smetanay každé jedno z piatich Hviezdoslavových diel uverejnených v danom vydaní. Zameril sa na tri úrovne – fabulu, plán postáv a jazykový štýl. Zároveň si ako základné kritérium pri posudzovaní Hviezdoslavovej epiky určil kategóriu ľudu – do akej miery autor čerpá námety zo života ľudu, nakoľko sú Hviezdoslavove texty pre ľud zrozumiteľné, ako vykresľuje vzťah medzi ľuďom a inteligenciou. Takto sa v priestore Hviezdoslavovej epiky usiloval postihnúť jeden z bodov hlasistického programu – osvetovú činnosť zameranú na povznesenie ľudu, ktorá bola v kontraste k ideji presadzovanej Vajanským, že umenie je určené len pre inteligenciu.

V otázke fabuly zaujal Smetanay jednoznačné stanovisko, jeho analýza *Hájnikovej ženy* je zredukovaná len na prerozprávanie obsahu, opakovane zdôraznil, že Hviezdoslav je „majstrom čo do výberu látky (...) volená je zo života ľudu slovenského“.⁷³ Rovnako analyzoval aj ostatné diela (*Bútor a Čútor, Na obnôcke, Poludienok*), k jednému z textov sa vyjadril len krátko, jednou vetou: „*Posledná báseň V žatvu nemá vlastného deja*“.⁷⁴ Hoci sa na prvý pohľad môže zdať, že fabula bola jediným kritikovým kritériom, Smetanay presúval ťažisko aj smerom k subjektu: „*Keby Hviezdoslav vedel tak virtuosne vypravovať, jako zostaviť dej, bol by už básnikom znamenitým. Ale tu jeho dovednosť značne pokulháva a ostáva nazad*“.⁷⁵ Smetanay chápal „virtuózne rozprávanie“ v zmysle „prostého a hladkého“, ktoré „bude vždy podmienkou krásy a umeleckej dokonalosti“. Negatívne hodnotil podľa neho na niektorých miestach prehnané opisovanie (napr. opis oblakov na začiatku *Hájnikovej ženy*), ale aj prílišnú „jadornosť“ v obraznosti. Pri rozboře plánu postáv ostal len na úrovni rozporu medzi Hviezdoslavovou vážnou povahou a jeho úsilím priradiť niektorým postavám aj veselý charakter: „*čitateľ nemôže ubrániť sa dojmu jakejsi nechutnej nucenosti*“.⁷⁶ Pri téme básnikovho štýlu nastolil otázku, nakoľko je Hviezdoslav čítaným autorom – tu si aj čiastočne sám odpovedal, keď napísal, že Hviezdoslavove „*epické básne najmä oplývajú slovy, ktoré leda pre filologa by mohli mať maličký zájem, ale sú nesrozumiteľné (...) lebo sú často tak úzko provinciálne*“.

s odstupom rokov vo svojich spomienkach SMETANA, Ján: *Medzi dvomi vekmi. Kniha pamätí*. Bratislava : Tatran, 1950, s. 190 – 191.

73 SMETANAY, Ján [S.]: Hviezdoslavova epika. In: *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 10, s. 290 – 291.

74 Tamže, s. 293.

75 Tamže.

76 Tamže.

Ony vedľa jeho bez tak nehladkého a nepriehľadného štýlu len obťažujú porozumenie a snadnejší pôžitok.“⁷⁷

Druhý zväzok *Zobraných spisov*, ktorý vyšiel v roku 1896 a prinášal Hviezdoslavovu lyriku, analyzoval Vavro Šrobár. Svoju recenziu rozdelil na dve časti, v prvej sa venoval ideám Hviezdoslavovej lyriky a v druhej ich sémantike. Pri analýze ideí si vymedzil päť otázok: „*Aké je naše polozenie?; Kto zavinił toto strašné polozenie?; Ako nastane premena?; Kto ten obrat prevedie?; Aký je národ slovenský?*“⁷⁸ Odpovede hľadal priamo vo Hviezdoslavových veršoch. Výstavbový princíp je v prvej časti jednoduchý a schematický: nastolenie otázky – citácia vybraných veršov – krátka sumarizačná odpoveď vychádzajúca z vybraných citátov.⁷⁹ Názorne to vidieť pri otázke „*Kto ten obrat prevedie?*“, keď Šrobár vybral také verše, aby bolo zrejmé, že nositeľkou zmien je podľa Hviezdoslava mládež: „*Ó mládež naša, tys' držiteľkou rána! (...) volám – vezmi kľúče, odomkni raj nám zavretý! (...) A... do práce! Ó, navráť raj nám ztratený!*“⁸⁰ Šrobár zároveň v dlhšie formulovanej odpovedi polemizoval s Hviezdoslavovým vyjadrením publikovaným v *Slovenských pohľadoch*.⁸¹ Podľa Šrobára sa Hviezdoslav „*postavil na odmietavé stanovisko Nár. Novín a tým si sám určil aj pomer náš k sebe*“.⁸² K takto negatívne formulovanému stanovisku Hviezdoslava voči mladým prikladá Šrobár svoju interpretáciu básnikových veršov. Jeho zámerom je stanovisko oslabiť, dostať do protirečenia. Vybrané verše podľa Šrobára vypovedali o tom, že „*Hviezdoslav sa obracia priamo k Bohu. (...) Málo sa obracia k starším (...) Apeluje i na mládež (...) do nej skladá veľké nádeje*“.⁸³ Takto vyskladaný text má jasný zámer – cez Hviezdoslavove verše legitimizovať myšlienky mladých, ale bez kritického zhodnotenia miery básnickej štylizácie či jeho iného ideového alebo umeleckého zámeru. Z piatich formulovaných ideí sa Šrobár v druhej časti (Význam ideí) venoval iba dvom – národnej premene a povahe slovenského ľudu. Pri výklade národnej premeny sa vrátil (rovnako ako Smetanay) k otázke, nakoľko je Hviezdoslav zrozumiteľným a čítaným aj medzi ľuďom. Podľa neho je básnikom inteligencie, ktorá

77 Tamže, s. 294.

78 ŠROBÁR, Vavro: O Hviezdoslavovej lyrike. In: *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 10, s. 296 – 306.

79 „Na otázku túto nachodíme odpoveď“ na stranách: „19, 29, 37, 38, 40, 44, 68, 104, 116, 136.“ Tamže.

80 Tamže, s. 300.

81 Išlo o báseň *Z prechádzok letom*.

82 Cit. podľa ŠROBÁR, Vavro: O Hviezdoslavovej lyrike, c. d., s. 300.

83 Tamže, s. 300.

považuje jeho diela za „vrchol dokonalosti, krásy a pravdivosti,“⁸⁴ no nedokáže odrážať dušu prostého ľudu.

V prípade výkladu poetickej tematizácie povahy slovenského ľudu vstupuje Šrobár (znova podobne ako Smetanay) do nacionálneho diskurzu, pričom sa usiluje dobovo ustálené stereotypy narúšať a poukazovať aj na inú interpretáciu mierneho slovenského charakteru. Určitým defektom výkladu je ideologizujúci záver, keď kategórii elít pripisuje negatívne atribúty a ľudu pozitívne. Potvrdením Šrobárovho zámeru polemizovať s predstaviteľmi staršej generácie a zároveň legitimizovať hnutie mladých je záverečný odstavec, v ktorom využíva tradičný Vajanského hudobný obraz: do protikladu k hluku a hrmotu, ktoré podľa starších robia mladí, dáva zvučnú harmóniu, no zároveň zdôrazňuje, že je potrebné nalaďiť struny „zlatej líry“ (čím znova potvrdzuje Hviezdoslavovu autoritu) tak, aby melódii rozumel predovšetkým ľud.⁸⁵ Paradoxne formulovaný záver, v ktorom na jednej strane autor uznával autoritu Hviezdoslava, no na druhej sa voči nemu určitým spôsobom vymedzoval, súvisel s tým, že Šrobár považoval Hviezdoslava v národných otázkach za oportunistu.

Tretím textom do hviezdoslavovského čísla bol rozbor Hviezdoslavovej básne *Priadka*, ktorý bol podpísaný iniciálami L. M. Autorom bol Ladislav Medvecký. Išlo o klasickú interpretáciu, bez polemického a ideologického zaťaženia, Medvecký hodnotil báseň veľmi pozitívne, zaraďoval ju „medzi perly Hviezdoslavovej poézie“.⁸⁶

Šrobárov aj Smetanayov text odznegli pôvodne ako referáty na pravidelných stretnutiach študentského spolku Detvan a až následne boli publikované v *Hlas*.⁸⁷ Zároveň mal V. Šrobár v Prahe prednášku v rámci podujatia Československej jednoty, ktoré bolo usporiadané na počesť Hviezdoslavovho jubilea.⁸⁸ Hoci z trojice textov jedine Medveckého rozbor potvrdzoval dobový výklad Hviezdoslavovej

84 Tamže, s. 304.

85 Tamže, s. 304.

86 MEDVECKÝ, Ladislav [L. M.]: Priadka, báseň Hviezdoslava. Rozbor. In: *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 10, s. 307 – 312.

87 Uvádza to článok v rubrike Obzor spolkový Zprávy z Detvana v Prahe. In: *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 11, s. 345.

88 Obsah Šrobárovho vystúpenia zaznamenáva článok Na počesť včerejších padesátých narodenin slováckého básnika Hviezdoslava... In: *Národní listy*, roč. 39, 1899, č. 34 (3. 2. 1899), s. 3.

poézie a jeho zámerom nebolo výklad kriticky prehodnocovať, Vajanský využil príležitosť a na úrovni súkromnej korešpondencie potvrdil medzigeneračné nezhody. V liste Hviezdoslavovi uviedol, že Medvecký „je náš, šuhaj dobrý, ideálny. (...) Nech ťa nemýli, že (...) uverejnil v Hlase pekný článok o Tvojej básni. To on len náhodou ta zatrúsil, vlastne mu to silou vyrvali.“⁸⁹

„Macharovské“ číslo: deklarovanie modernistického postoja

Druhým autorom, ktorému mladí venovali číslo pri príležitosti jeho narodenín, bol Josef Svatopluk Machar. Pre presnosť však treba dodať, že nešlo o celé číslo, ale len o tri príležitostné príspevky, ktorých autormi boli V. Šrobár, A. Štefánek, a J. G. Tajovský. Tieto texty predchádzala Macharova podobizeň (fotografia) na prvej strane a hneď za ňou jeho báseň v českom origináli *Konec satana* zo zbierky *Golgatha* z roku 1901. Štefánkov životopisný príspevok *J. S. Machar* bol navyše rozdelený na tri pokračovania, takže v „Macharovom čísle“ vyšla len jeho prvá časť.⁹⁰ Ďalšie články sa týkali už celkom iných tém.

Šrobárova úvodná zdravica *Z príležitosti Macharovho jubilea* už svojím názvom priamo odkazovala na oslavnú príležitosť, no tematicky tento rámec prekračovala.⁹¹ K samotným narodeninám sa Šrobár vyjadril len v prvej vete a zvyšok textu koncipoval tak, aby bolo zrejmé, že mladí považujú J. S. Machara za jednu z autorít, ku ktorej sa hlásia: „*majúc jeho za sebou cítíme sa pevnejšími, vzorom jeho posilnení neustávame.*“⁹² Podľa neho sa mladá slovenská generácia stotožňuje s Macharovými vystúpeniami i s jeho spôsobom revolty voči panujúcim spoločenským pravidlám: „*Macharovou zbraňou bojujeme (...) Macharovo vystupovanie je nesmiernou posilou všelijaké boja za svobodu slova a svedomia. Preto je Machar postراحom všetkých zpiatočníkov, nepriateľov pravdy a utláčateľov nášho svedomia.*“⁹³

89 List Vajanského Hviezdoslavovi zo dňa 19. augusta 1898. In: ŠMATLÁK, Stanislav (ed.): *Korešpondencia P. O. Hviezdoslava so Svetozárom Hurbanom Vajanským a Jozefom Škultétym*, c. d., s. 132 – 134.

90 ŠTEFÁNEK, Anton: J. S. Machar. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 3, s. 69 – 73; č. 4, s. 114 – 117; č. 5, s. 136 – 140.

91 ŠROBÁR, Vavro: *Z príležitosti Macharovho jubilea*. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 3, s. 68 – 69. Žáner zdravice potvrdzuje aj záverečný pozdrav jubilantovi: „Pozdravujeme ho i my slovenskí bratia jeho a vďačne mu podávame ruku.“ Tamže, s. 69.

92 Tamže, s. 68.

93 Tamže.

V. Šrobár účelovo vzťahoval osobnosť J. S. Machara aj na úroveň medzi-generačného a názorového sporu v rámci slovenského kultúrneho prostredia. I tu, tak ako v celom rade iných svojich článkov, aktualizoval opozíciu my – oni (mladí – starí, resp. pokrokoví – konzervatívni), pričom J. S. Machara vradil do skupiny nepriateľov slovenských konzervatívcov, teda do skupiny „mý“. Hneď na začiatku uvádzal: „*Machara na Slovensku neznajú, iba vari po zlom. Naša oficiálna žurnalistika dotkla sa ho len sem-tam urážlivo, vyhlásila ho za dekadenta, atheistu, kaziteľa mravov, internacionalistu a za podobnú...*“⁹⁴ Českých odporcov J. S. Machara označil výrazmi na spôsob Vajanského titulovania hlasistov: „*bolo sa mu potýkať s celou armádou politických šarlatánov, náboženských augurov, literárnych pokrýtcov, sociálnych tyranov, malo- i veľkomestských fariseov, egoistov a falošnikov...*“⁹⁵ V kontexte príležitostného článku predstavil Machara prostredníctvom dvoch charakteristík: ako revolucionára a ako reformátora. V týchto pasážach sú nositeľmi významu slovesá. Pri označení revolucionár vystupujú do popredia slovesá s radikálnym významom – Machar revoltuje, „*káca modly*“, „*rozčuluje*“, budí nepokoj a rozsieva „*neveru*“.⁹⁶ Takto chápaná revolúcia je sprevádzaná hlasným a jednoznačným postojom, avšak neprináša riešenia. Naopak, pri výklade slova reformátor vystupujú do popredia slovesá s kladným príznakom, ktoré odkazujú na programové úsilie osvety a vzdelávania: tak Machar ukazuje cestu, budí lásku, učí...⁹⁷ Jeho vlastnú literárnu tvorbu Šrobár hodnotil len krátko, úplne na konci a hlavne nekonkrétne: „*Macharov verš i próza je prostá, tak ako sama pravda, ako jeho život. A preto verše jeho sú ako z kovu ukuté, aspoň tie, čo pretrvávajú veky. A Machar napísal takých prác aspoň tucet.*“⁹⁸ Jej charakter a estetickú hodnotu v podstate nepriblížil.

Úplne iným spôsobom napísal svoj text Jozef Gregor Tajovský. Podobne ako Šrobár zasadil Macharovu osobnosť do širšieho rámca, na rozdiel od neho sa však sústredil na umelecké vymedzenie. Zaujímavým spôsobom formuloval otázku o rozdieli medzi literatúrou a čítaním literatúry, keď sa pýtal, čo je potrebné na to, aby čitateľ prijal nejaký umelecký text – aby sa nestalo, že „*po niekoľkých veršoch*

94 Tamže.

95 Tamže.

96 Tamže.

97 Tamže.

98 Tamže, s. 69.

alebo stranách driemoty na mňa prídu, že musím knižku odložiť a vziať niečo inšie“.⁹⁹ Zaoberá sa otázkami recepcie, čitateľského prístupu, funkciami literatúry. Podľa neho čitateľ očakáva od literatúry „nadchnutie, pokojnú chvíľu, sviatočnú náladu, duševný oddych a i.“¹⁰⁰ Tajovského odpoveďou je prekvapujúce priznanie, že ak nedočítal nejakú knihu, bolo to preto, lebo sa mu to zdalo „privysoké a primúdre, nerozumiem tomu – nechal som to tak“.¹⁰¹ (Tento moment môže zároveň vysvetľovať, prečo Tajovský nenapísal žiadny text do „hviezdoslavovského“ čísla v prvom ročníku *Hlasu*.)

Ak sa Šrobár stotožnil s Macharom cez ideový kľúč, Tajovský tak robí na základe jeho poézie a vlastného intímneho stretnutia s ňou: „*Machara (...) môžem čítať, kedy chcem, či som nadchnutý, lebo zronený, či pokojný, lebo podráždený, sviatočne či strednotýždňove naladený, a čím sám sebe, a či druhým.*“¹⁰² Vzápätí zdôrazňuje, že Macharova poézia často odráža aj jeho životnú skúsenosť, nie však v ideovom zápase, ale v emocionálnych zážitkoch: „*V Macharovi našiel som seba, v každom čase, čiže fáse životnej, a menovite ako zalúbený, oklamany, ako vlastenec-národovec a zradca mizernej krve svojich ľudí.*“¹⁰³ Zatiaľ čo Šrobárovo hodnotenie Macharovej poézie bolo všeobecné a nič nehovoriace, Tajovský vyjadruje svoj subjektívny čitateľský/ludský zážitok: „*Sám pre seba najvyššie si vážim báseň o šibeničkách. Tá ma stále učí, že ‚vlastencom‘-národovcom byť je nie táraha, nie monopol, nie prednosť, ale vrodená povinnosť, ktorá sama sebou, bez chvály, vďačnosti a glorioly rozumie nehlučnú, ale tým účinnejšiu prácu, a len prácu za národ!*“¹⁰⁴

Tretí a najobsiahlejší text s názvom *J. S. Machar* napísal Anton Štefánek. Podľa neho začínal Machar ako „čistý kreslič svojich citov“, no postupne bol vtiahnutý do sporov a polemík nielen v českom, ale aj v slovenskom prostredí. A. Štefánek zdôrazňuje, že je dôležité odlišovať „*Machara básnika a Machara poli-*

99 TAJOVSKÝ: Črta o Macharovej poesii. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 3, s. 73.

100 Tamže.

101 Tamže. Tajovského odpoveď sa môže javiť len ako vtipné pointovanie, ale rovnaký postoj zachytil v liste Františkovi Votrubovi z 28. januára 1909. Na Votrubovu prosbu o napísanie textu o Hviezdoslavovej poézii Tajovský odpísal: „O Hviezdoslavovi nemôžem Ti nič napísať. Keď si to čítam, nerozumiem jeho reči a tak ani myšlienkam. Preto ho nemám rád. Nuž a nepísať z presvedčenia – to nechcem.“ Cit. podľa ŠIMKOVIČ, Alexander – VOTRUBOVÁ, Štefana (ed.): *Korešpondencia Františka Votrubu (1902 – 1944)*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1961, s. 155.

102 TAJOVSKÝ: Črta o Macharovej poesii, c. d., s. 73.

103 Tamže.

104 Tamže.

tika“.¹⁰⁵ V spore, ktorý viedli mladí (redaktor *Slovenského týždenníka* Milan Hodža a redaktor *Hlasu* Vavro Šrobár) proti starým (S. H. Vajanský a J. Škultéty), často nešlo o umeleckú prácu J. S. Machara, ale o zaujatie opozičného stanoviska, keď mladí demonštrovali cez osobu svojho českého vzoru vlastnú pozíciu. V rámci vystúpení mladých možno dlhodobo sledovať úsilie o odlíšenie sa a vybočenie z „vyšľapaných kolají“,¹⁰⁶ ktoré by v ich ponímaní znamenalo zostať nepovšimnutým, naopak, chceli vstupovať do verejného priestoru aj s tým vedomím, že ich „prívrženci (...) vyzdvihujú do neba, protivníci hádžu blatom“.¹⁰⁷ V priebehu rokov si však mladí začali uvedomovať, že je potrebné zaštitíť sa autoritami, ktoré sú buď rešpektované opozičným táborom, ako to bolo v prípade P. O. Hviezdoslava, alebo ich zvýznamňujú v širšom, minimálne československom kontexte, ako tomu bolo v prípade J. S. Machara. Tento moment potvrdzuje vo svojom texte aj A. Štefánek, keď používa také argumenty, o ktorých si myslí, že by mohli byť akceptované zo strany „starých“. Poukazuje na to, že Machar bol prijatý za člena Českej akadémie a zároveň, že kvalitu Macharových umeleckých prác uznal aj samotný P. O. Hviezdoslav. Záverečná veta Štefánkovho úvodného vstupu k Macharovmu biograficko-literárnemu portrétu najlepšie demonštruje jeho autorský zámer legitimizovať hnutie mladých cez osobnosť českého básnika: „*autoritu Českej Akademie a Hviezdoslava predsa uznajú aj Národné Noviny.*“¹⁰⁸

Obe tematické čísla poukazujú na to, že viac ako o samotnú literatúru v nich išlo o situovanie hlasistov v priestore vytýčenom menami dvoch dobových literárnych autorít. Zaradené analýzy literárnych textov poukazujú na veľmi tradičné a konzervatívne chápanie literatúry, bez čo i len náznaku pochopenia vnútorných motivácií umeleckej tvorby či kvalít estetických inovácií.

II. Umelecký Hlas: špecializácia ako prejav modernizácie

Časopis *Hlas* bol pre dominanciu politických a sociálnych tém už dobovou verejnosťou primárne považovaný za politický mesačník. Literatúra mala síce podľa podtitulu patriť do jeho záujmovej oblasti (*Mesačník pre literatúru, politiku a otázku sociálnu*), no umelecké texty a články o literatúre tvorili iba malú časť jeho obsa-

105 ŠTEFÁNEK, Anton: J. S. Machar. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 3, s. 70.

106 Tamže, s. 69.

107 Tamže.

108 Tamže, s. 70.

hu. Príspevky o iných umeleckých druhoch boli ešte zriedkavejšie.¹⁰⁹ Tento deficit v slabom reflektovaní umenia si uvedomovali aj redaktori, a keď v roku 1903 prevzal prípravu *Hlasu* po Pavlovi Blahovi Vavro Šrobár, rozhodol sa pre založenie samostatnej umelekej prílohy. Tak začal v roku 1903 vychádzať *Umelecký Hlas*,¹¹⁰ prezentovaný svojimi tvorcami ako „jediný umelecký obrázkový časopis na Slovensku“, primárne zameraný na propagáciu výtvarného umenia.¹¹¹ Jeho existencia bola však krátka: vyšli len tri útle dvojčísla (v celkovom rozsahu 40 maloformátových strán),¹¹² čo znamená, že nebol realizovaný ani jeden kompletný ročník.

Príloha sa tlačila u Edvarda Leschingera v Prahe a na Slovensko sa následne posielala. Náklad jej prvého dvojčísla bol podľa údajov v korešpondencii¹¹³ 1 500 kusov, čo bolo niekoľkonásobne viac v porovnaní s časopisom *Hlas* v rovnakom období.¹¹⁴

Prijatie na Slovensku bolo rôzne, no v podstate zodpovedalo vtedajšiemu názorovému rozloženiu – kým *Národné noviny* vydávanie *Umeleckého Hlasu* odignorovali, voči *Hlasu* inak kritické *Literárne listy* uviedli: „*Naše stanovisko*

109 Napr. v roku 1902 publikoval Pavel Blaho dva svoje články o výtvarnom umení: BLAHO, Pavel: Slovenské umenie. In: *Hlas*, roč. 4, 1902, č. 10, s. 293; BLAHO, Pavel: Slovenské maliarstvo. In: *Hlas*, roč. 4, 1902, č. 11-12, s. 355 – 366.

110 Názov prílohy *Umelecký Hlas* signalizoval spojitosť s *Hlasom* aj spôsobom písania, keď sa obe slová písali veľkým písmenom na začiatku – prívlastok *Umelecký* sa tak kontextovo vzťahoval k materskému periodiku *Hlas*. Prvé dvojčíslo (č. 1-2) bolo priložené k 2. číslu 5. ročníka časopisu *Hlas* v roku 1903.

111 Podľa Juraja Šujana sa v pražskom študentskom prostredí diskutovalo o podobnom časopise zameranom na umenie už v roku 1901 – iniciátorom myšlienky bol M. R. Štefánik a názov mal byť *Mladý Sokol*. Cit. podľa ŠUJAN, Juraj (ed.): *Hlasistické články Milana R. Štefánika*. Praha : L. Mazáč, 1929, s. 142. Túto informáciu však nie je možné verifikovať, lebo iné dostupné pramene sa o tom nezmieňujú.

112 Číslo 1-2 časopisu *Umelecký Hlas* malo rozsah osem strán, ďalšie dve dvojčísla (3-4, 5-6) mali 16 strán.

113 V Slovenskom národnom archíve v Bratislave sú uložené dva malé korešpondenčné lístky a jeden list, ktoré poslal Štefánik Šrobárovi, všetky sa týkali *Umeleckého Hlasu*. MV SR – SNA, osobný fond Vavro Šrobár, inv. č. 297, škatuľa č. 5. Knižne ŠROBÁR, Vavro: Moja spolupráca s Milanom Štefánikom. In: OSUSKÝ, Štefan – PAVLŮ, Bohdan: *Štefánik. Kniha prvá: spomienky a postrehy*. Praha – Bratislava: Nakladateľství L. Mazáč, 1938, s. 73.

114 Náklad časopisu *Hlas* v priebehu vydávania klesal, posledné dva ročníky odoberalo už len 300 – 400 odoberateľov. In: CHMEL, Rudolf (ed.): *Hlasy v prúdoch času*. Bratislava : Tatran, 1983, s. 208. Počet 300 odoberateľov udáva aj informácia v českom časopise *Slovanský přehled*, kde sa o. i. písalo o možnom zániku časopisu *Hlas*: (...) při 300 odběratelů těžko jest časopis vydávati, zvláště když kolem red. Dra. Šrobára zůstalo seskupeno jen velmi málo lidí. Dr. Blaho docela se odtrhl, vydávaje ve skalici Pokrok.“ Cit. podľa Časopisy: *Hlas*... In: *Slovanský přehled*, roč. 6, 1904, s. 48. Článok bol pôvodne napísaný v septembri 1903.

ohľadom Hlasu je známo, a T. G. Masarykov článok *„Ideály humanitní nedovoluje meniř na našom úsudku ničoho; ale Umeleckému Hlasu sa tešíme.“*¹¹⁵ Začiatok vydávania si v oveľa väčšom rozsahu všimli české časopisy. *Slovanský přehled* napríklad napísal, že vydávanie umeleckej prílohy je pre Slovensko novinka, ktorá zároveň zvyšuje význam samotného časopisu *Hlas*.¹¹⁶ Pražské politické noviny *Čas* uviedli, že prílohu možno odoberať aj samostatne, úpravu časopisu označili za „čistú a vkusnú“ a sprievodný komentár k obrázkom za primeraný. Uviedli tiež informáciu, že „hlavičku kreslil Alois Kalvoda“.¹¹⁷ Brniansky časopis *Museum* vyzdvihol, že slovenský časopis bude prinášať aj moravské a české umenie.¹¹⁸ Kým české *Besedy Času* aktuálne ocenili vydávanie prílohy slovami „*Myšlenka pěkná a velmi pěkně prováděna*“,¹¹⁹ česká umelecká revue *Zvon* bola oveľa kritickejšia. V krátkej notícke zaevidovala v prvom rade koncepčnú neujasnenosť nového slovenského periodika, ale tiež istý zvláštny prístup v prezentácii jedného z jej hlavných redaktorov:

„Slovanský literárně-politický měsíčník ‚Hlas‘ vycházející v Ružomberku doznal V. svým ročníkem velmi sympatického doplnění uměleckou přílohou ‚Umělecký Hlas‘, jejímiž redaktory jsou malíř Al. Kalvoda a známý slovenský vlastenec Dr. V. Šrobár. Prvopočátky této přílohy, naplňované z pochopitelných důvodů reprodukcemi odjinud vzatými a jinde už užitými, svým poněkud neujasněným směrem, rozptýlenými a jakoby tápajícími články nevalně získával respektu, ale číslo 3. a 4 právě vydané, výborně voleným uměleckým materiálem i dosti slušnými (až na Mánesa) tisky, rozptýlilo naše pochybnosti o účelnosti tohoto zvláštního uměleckého listu bratří Slováků. Jen trochu exoticky ještě se zde vyjímá nepodepsaný článek ‚Umělecký Hlas – Al. Kalvoda‘, jenž o svém vlastním redaktoru píše toto: ‚Prvý koš hlíny na zanedbané stráne našeho Olympu vyniesol akad. maliar-majstr Al. Kalvoda... Konečně zaoberáme sa s ním – proti jeho vůli – už teraz hlavne preto, ponevác on vede Umelecký Hlas. Obecenstvo naše musí predca vedet, kto to rediguje prvú umeleckú revue slovenskú. (Myslíme, že hlav-

115 Všeličo. In: *Literárne listy, príloha ku Kazateľni*, roč. 13, 1903, č. 3, s. 22.

116 „Hlas bude přinášeti i uměleckou přílohu ‚Umelecký Hlas‘, již rediguje Al. Kalvoda. Je to pro Slovensko novinka a časopis nabývá významu ještě většího.“ Cit. podľa *Časopisy. Hlas*. In: *Slovanský přehled*, roč. 5, 1903, s. 294.

117 Umění, věda. In: *Čas*, roč. 17, 1903, č. 49 (19. 2. 1903, s. 2.

118 „Sešit 2. přinesl přílohu: ‚Umělecký Hlas‘ (č. 1. a 2.) Má za účel ‚oboznamovati nás dlejš so svetom, ktorý stvorilo dláto a štetec bratského národa‘. Přispívá i náš umělec Alois Kalvoda.“ Cit. podľa *Museum*. Brno: Růže Sušilova, roč. 37, 1903, obálka, s. [11].

119 *Umělecký Hlas*. In: *Besedy Času*, roč. 8, 1903, č. 18 (3. 5. 1903), s. 142.

nější než ,kdo' jest ,jak' ji rediguje.) Cez zimu pracuje majster a to nápadnou pilnosťou v elegantnom atelieru svojom, na jaro však zaletí do prírody a kochá sa v jej krásach, kým ho len železná ruka nutnosti neodtiahne od svätého tohoto oltára' atd. Uveřejňuje-li někdo něco takového sám o sobě ve svém vlastním listě neb dovolí-li to uveřejnit, byť třeba i vše bylo pravda, tož to přece není pěkné, tím méně umělecky pěkné."¹²⁰

Autor informácie o *Umeleckom Hlase* v časopise *Zvon* tu navyše zaevidoval niečo, čo svedčilo o zvláštnom rozdelení úloh v rámci redakcie. Na titulnom liste prílohy bolo napísané: „*Umelecký hlas - - - vedú Al. Kalvoda a Dr. V. Šrobár.*“ V článku, na ktorý odkazoval práve kritik z revue *Zvon*,¹²¹ bol Alois Kalvoda, český maliar so zameraním na krajinomalbu a grafik,¹²² označený už za vedúceho redaktora – článok bol však publikovaný bez uvedenia mena autora, resp. bez označenia, že ide o stanovisko redakcie. Podľa zistení Juraja Šujana autorom predmetného článku, koncipovaného ako medailón Aloisa Kalvodu, bol Milan Rastislav Štefánik,¹²³ jeho meno sa však v časopise neobjavilo ani jediný raz.

Alois Kalvoda na článok zo *Zvonu* bezprostredne zareagoval a revue hneď v ďalšom čísle uverejnila jeho opravu:

„*Pan Alois Kalvoda nám sděluje vzhledem k naší zprávě v předešlém čísle, str. 435, že sám o sobě v ,Umeleckém Hlasu' nic neuveřejňoval (to jsme také netvrdili), aniž že k uveřejnění onoho článku ,Umelecký Hlas – Al. Kalvoda' svolil. ,O textové části Um. Hlasu nerozhodují já naprosto,' píše, nýbrž filosof p. Mil. Štefánik (uherský Slovák), který článek onen též na svoje zodpovídání uveřejnil'. Otiskující loyálně projev p. Kalvodův dodáváme jen, že redaktorem ,Umeleckého Hlasu' jmenován je na prvním místě Al. Kalvoda, na druhém dr. V. Šrobár, žádné jiné zodpovědnosti za redakci jsme zde neviděli, to*

120 Literatura. In: *Zvon: týdeník belletristický a literární : majetek družstva spisovatelského*. V Praze : F. Šimáček, roč. 3, 1903, č. 31, s. 434 – 435.

121 *Umelecký hlas – Al. Kalvoda*. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 3-4, s. 18 – 20.

122 Voľbu Aloisa Kalvodu (1875 – 1934) za spolupracovníka umeleckej prílohy nekomentuje žiadny zo študovaných prameňov. Kalvoda sa však pohyboval v prostredí novin *Čas a Besedy Času*, kde sám aj prispieval, spolupracoval s Československou jednotou a ako jeden z českých maliarov tej doby navštívil tiež na prelome storočí Slovensko, ktoré aj maliarsky zachytil (reprodukcie jeho obrazov so slovenskými námetmi, ako napr. Na Nitře, Větrák na Slovensku, publikoval v rokoch 1899 a 1900 časopis *Zlatá Praha*). Jeho obrázky ilustrovali knihu *Tatranské povídky* (1902) od Jana Havlasa (vl. menom J. Klecandu, 1883 – 1964).

123 ŠUJAN, Juraj (ed.): *Hlasistické články Milana R. Štefánika*, c. d.

tím méně, když článek nebyl podepsán. Teprve jmenováním zodp. redaktora textu stane se náprava.“¹²⁴

Na základe údajov z obálky sa Kalvodovo a Šrobárovo meno objavuje aj v neskorších sporadických literárnohistorických či umeleckohistorických prehľadoch, aspoň základne evidujúcich existenciu prílohy.¹²⁵ Ako sa ukazuje, skutočnosť však bola celkom iná.

Na podklade korešpondencie, zmienok súčasníkov i neskorších spomienok zainteresovaných aktérov vystupuje z anonymity ako hlavný redaktor prílohy M. R. Štefánik. Tento moment reflektovala slovenská kultúrna verejnosť ešte koncom štyridsiatych rokov 20. storočia, no neskôr sa táto informácia celkom vytratila z povedomia. Čiastočne preto, že Štefánik sa stal ideologicky nevhodným¹²⁶ a jeho meno sa nesmelo uvádzať, čiastočne z nepresnosti (napr. keď Štefánikova spoluúčasť pri tvorbe časopisu sa v slovníkovom spracovaní síce uvádzala, no chybné sa zamieňala za jeho redigovanie edície Knižnica Hlasu,¹²⁷ ktorú však podľa dostupných informácií nikdy nerobil).

Primárnym zdrojom pre tvrdenie, že hlavným redaktorom *Umeleckého Hlasu* bol M. R. Štefánik, je zachovaná Štefánikova korešpondencia adresovaná V. Šrobárovi, v ktorej písal o viacerých činnostiach, ktoré vykonával v súvislosti s vydávaním prílohy.¹²⁸ Napr. bezprostredne po vydaní prvého čísla Štefánik referoval Šrobárovi o úspechu dvojčísla v českých krajinách: „*U. H. [Umelecký Hlas, doplnila A. D.] spôsobil sensatíu; či ho tiež tak nadšene príjmu na Slovensku, o tom veľ-*

124 Týden. In: *Zvon: týždenník belletristický a literárny: majetok družstva spisovateľského*. V Praze: F. Šimáček, roč. 3, 1903, č. 32, s. 448.

125 Hlas. In: ROSENBAUM, Karol (ed.): *Encyklopédia slovenských spisovateľov 2. zväzok: P – Ž*. Bratislava: Obzor, 1984, s. 309 – 311; JANČI, Zdenek: *Náčrt dejín slovenskej výtvarnej kritiky do roku 1918*. Prešov: Akcent Print, 2003, s. 227.

126 Ako píše historik Adam Hudek, „marxistická historiografia hlásala, že Štefánik je súčasťou ‚oslobodzovacej legendy‘ vytvorenej buržoáziou na základe jej potreby zdôrazniť svoj nárok na moc“. Cit. podľa HUDEK, Adam: *Najpolitickejšia veda. Slovenská historiografia v rokoch 1948 – 1968*. Bratislava: Historický ústav SAV, 2010, s. 167.

127 Hlas. In: ROSENBAUM, Karol (ed.): *Encyklopédia slovenských spisovateľov. 2. zväzok: P – Ž, c. d.*

128 MV SR – SNA, osobný fond Vavro Šrobár, inv. č. 297, škatuľa č. 5, M. R. Štefánik Vavrovi Šrobárovi. Knižne OSUSKÝ, Štefan – PAVLŮ, Bohdan: *Štefánik. Kniha prvá: spomienky a postrehy*. Praha – Bratislava: Nakladateľství L. Mazáč, 1938, s. 71 – 92.

mi pochybujem.“¹²⁹ Z korešpondencie tak možno dedukovať, že to bol práve Štefánik, kto mal na starosti celkovú koncepciu umeleckej prílohy, výber príspevkov, oslovenie autorov umeleckých diel, tiež jazykové korektúry (pri prvom čísle ich robil spolu s Jánom Bottom, neskorším Ivanom Kraskom), komunikáciu s tlačiarňou i distribúciu. Sám Štefánik chápal *Umelecký Hlas* ako „prvý umelecký časopis na Slovensku“.¹³⁰ Keď v roku 1919 vyšiel výber spomienok na M. R. Štefánika, súčasťou jeho osobnostného profilu v úvode boli aj nasledovné informácie: „Doma náležel k literární a politické družině Šrobárova ‚Hlasu‘, byl činným i literárně (některé písně jeho zhudebnil známý slovenský skladatel M. Schneider-Trnavský a spolu s malířem Kalvodou a Šrobárem vydával při ‚Hlasu‘ i první umělecký časopis slovenský ‚Umělecký hlas‘ (1903).“¹³¹ Rovnakú formuláciu o Štefánikovom podiele na príprave *Umeleckého Hlasu* zopakoval aj František Frýdecký vo svojej knihe z roku 1921 *Rukověť slovenského písemnictví 1771 – 1920*, v hesle Štefánik, keď uviedol: „(...) s malířem Kalvodou a Šrobárem vydával při Hlasu první umělecký časopis slovenský Umelecký Hlas (1903).“¹³²

V roku 1929 vyšla v časopise *Slovenské dielo* spomienková stať Aloisa Kalvodu,¹³³ v ktorej Kalvoda spomínal, ako za ním v roku 1903 prišiel Štefánik do jeho pražského ateliéru, aby mu oznámil, že V. Šrobár chce vlastným nákladom vydávať umeleckú obrazovú prílohu, pričom Kalvoda súhlasil, že mu s redigova-

129 MV SR – SNA, osobný fond Vavro Šrobár, inv. č. 297, škatuľa č. 5, list Milana Rastislava Štefánika. Knižne OSUSKÝ, Štefan – PAVLŮ, Bohdan: *Štefánik. Kniha prvá: spomienky a postrehy*, c. d., s. 73 – 74. Štefánikove obavy pramenili jednak z toho, že poznal slovenské kultúrne prostredie, v ktorom dominovalo polemické naladenie, jednak si uvedomoval nedostatky umeleckej prílohy na úrovni gramatiky a štylistiky. V liste Šrobárovi na túto tému napísal: „Zaiste väčšiu pozornosť obrátia na nedostatky, ako na to významné faktum, že totiž námaha (o ktorej nebudú mať poňatia) a obetavosť 2 – 3 ľudí stvorila prvý umelecký časopis na Slovensku. Korektúru sme s Jankom Bottom päťkrát previedli a predsa sa vyskytuje množstvo chýb. Nebude sa ďalej možno páčiť dakomu z gardy Czambela ‚čechizmus‘, ktorého skutočne mohlo byť menej. Avšak je to smrteľný hriech?“ Tamže, knižne s. 74.

130 M. R. Štefánik Vavrovi Šrobárovi, január 1903. Tamže, knižne s. 73.

131 ZÁKOUCKÝ, Karel Josef: *Národní hrdina generál Dr. M. R. Štefánik*. České Budějovice : J. Svátek, Jihočeské lidové knihkupectví, 1919. s. 4.

132 FRÝDECKÝ, František: *Rukověť slovenského písemnictví 1771 – 1920. Abecední seznam slovenských spisovatelů, jejich životní data, dílo a stručná charakteristika*. Praha : Boleslav Havlíček, 1921, s. 72.

133 Ide o text v rámci rubriky Beseda s názvom Kalvoda o M. R. Štefánikovi, v ktorom sú spracované Kalvodove spomienky na Štefánika z júla 1928, keď ho slovenský akademik J. Šujan požiadal o zodpovedanie niekoľkých otázok viažucich sa predovšetkým na spoločné redigovanie *Umeleckého Hlasu*. Viac pozri Kalvoda o M. R. Štefánikovi. In: *Slovenské dielo*, roč. 1, 1929, č. 1, s. 107 – 111.

ním pomôže.¹³⁴ Z odstupu rokov zhodnotil tiež význam celého projektu: *Umelecký Hlas* podľa neho „nebyl žádný světoborný podnik kulturní, ale poctivě a prostě začali jsme orat na Slovensku první brázdou na národa roli dědičné“.¹³⁵ Tieto Kalvodove informácie využil Juraj Šujan, ktorý v tom istom roku (1929) pripravil antológiu Štefánikových textov zo študentských čias *Hlasistické články Milana R. Štefánika*. J. Šujan poukazuje na to, že viaceré nepodpísané texty v *Umeleckom Hlase* napísal Štefánik, pričom pri určení jeho autorstva sa opieral o svedectvá ľudí, ktorí so Štefánikom spolupracovali: „V prvom rade som sa musel obrátiť na Dr. Herbena, ktorý bol šéfredaktorom Času, a na majstra Al. Kalvodu a Dr. Šrobára, ktorí spolu so Štefánikom redigovali *Umelecký Hlas*.“¹³⁶

V roku 1938 vyšiel objemný dvojzväzkový zborník venovaný M. R. Štefánikovi – v jeho prvom zväzku bol o. i. zaradený spomienkový text V. Šrobára s názvom *Moja spolupráca s Milanom Štefánikom*.¹³⁷ Šrobár ho vystaval ako koláž vlastných spomienok a Štefánikových korešpondenčných lístkov, pričom doslovne uvádza, že to bol on, kto poveril Štefánika redigovaním novej prílohy: „(...) rozhodli sme sa, že Hlas doplníme umeleckou prílohou, ktorá bude vychádzať pri každom čísle. Poznajúc sklony Štefánikove, požiadaval som ho, aby sa stal redaktorom tejto umeleckej prílohy Hlasu. Štefánik prijal a s húževnatosťou jemu vlastnou vrhol sa do práce.“¹³⁸ K danej téme sa Šrobár vyjadril aj vo svojich memoároch *Z môjho života*, vydaných v roku 1946: „(...) a ja som bol práve na to hrdý, že slovenskému obecenstvu prezentujem obrázkovú prílohu krásnu a obsažnú, redigovanú snaživým filozofom, Milanom Rastislavom Štefánikom.“¹³⁹

Azda posledné uvedenie Štefánika v kontexte *Umeleckého Hlasu* je z roku 1948, keď František Votruba publikoval na pokračovanie v novinách *Nové slovo* súhrnnú stať o časopise *Hlas* a o hlasistickom hnutí:¹⁴⁰ okrem Štefánikovo redigovania prílohy v nej spomínal tiež jeho prácu pre české noviny *Čas*,

134 Tamže, s. 109.

135 Tamže.

136 ŠUJAN, Juraj (ed.): *Hlasistické články Milana R. Štefánika*, c. d., s. 3.

137 Viac pozri ŠROBÁR, Vavro: *Moja spolupráca s Milanom Štefánikom*. In: OSUSKÝ, Štefan – PAVLŮ, Bohdan: *Štefánik. Kniha prvá: spomienky a postrehy*, c. d., s. 71 – 92.

138 Tamže, s. 73.

139 ŠROBÁR, Vavro: *Z môjho života*, c. d., s. 401.

140 VOTRUBA, František: *Hlas a hlasistické hnutie I – VIII*. In: *Nové slovo*, roč. 5, 1948, s. 421 – 422, 438 – 439, 454 – 455, 485 – 487, 506 – 508, 522 – 523, 535 – 537.

ktoré mali pravidelnú pondelňajšiu rubriku venovanú slovenskej otázke.¹⁴¹ Keď sa Štefánik po roku 1948 z ideologických dôvodov nadlho vytratil z literárno-historickej reflexie, do zabudnutia zapadlo aj jeho redaktorské pôsobenie. Aj inak precízny editor Alexander Šimkovič pri knižnom vydaní korešpondencie Františka Votrubu v poznámke k Votrubovmu listu z jesene 1903, v ktorom konštatoval, že „*Hlas umelecký zanikol*“,¹⁴² uviedol iba, že „*redaktorom tejto prílohy bol Al. Kalvoda*“.¹⁴³

Obsahové zameranie a program *Umeleckého Hlasu*

Umelecký Hlas otváral nepodpísaný redakčný článok Úvodné slovo,¹⁴⁴ pričom A. Kalvoda neskôr uviedol, že jeho autorom bol M. R. Štefánik.¹⁴⁵ Článok, písaný knižným, rétoricko-patetickým štýlom,¹⁴⁶ sa po obsahovej stránke člení na tri významové segmenty. Začiatok tvorila krátka alegorická evokácia pocitového naladenia v slovenskej spoločnosti – na línii smútok, spory, vášnivý boj, hynutie národa. Hneď za tým nasledovala takisto krátka oslava Umenia, ktoré bolo charakterizované ako kľúč „*k ríši svätej, Krása kde s Láskou vinie sa k Pravde, Nízkosť kde klesá v temný hrob*“.¹⁴⁷ Až následne autor úvodníka prechádza k vysvetleniu samotného vydávania umeleckej prílohy („*šlachetnou snahou, pozitívnymi úmysly vedení podávame skromný tento zošitok slovenskej verejnosti*“) a k postulovaniu jej programového zamerania. Chce sa ale vyhnúť formulácii programu:

„Zvykom to býva, že na úvodnom mieste vyložia sa dlhšie, kratšie programy, nasľubujú sa hory-doly. My toho neurobíme. Načo rozprávať o chráme svätom, dokiaľ len tehličky skladá nadšenie? Načo predbiehať slovami skutky? Program náš malú ko-

141 VOTRUBA, František: Hlas a hlasistické hnutie. In: *Nové slovo*, roč. 5, 1948, č. 31, s. 454.

142 ŠIMKOVIČ, Alexander – VOTRUBOVÁ, Štefana: *Korešpondencia Františka Votrubu (1902 – 1944)*, c. d., s. 39.

143 Tamže, s. 40.

144 Úvodné slovo. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1-2, s. 1.

145 ŠUJAN, Juraj (ed.): *Hlasistické články Milana R. Štefánika*, c. d., s. 22.

146 Článok je písaný kostrbato a pomerne konvenčne. V závere úvodníka je napr. použitý symbol orla, ktorý lieta nad krajinou: „Nuž zaleť orle v tie naše chalúčky so zvesťou touto. Bárbs by Ťa srdečne prijali, ako Ťa vysielame.“ Článok celkom ilustratívne dopĺňal obraz letiaceho orla od Antonína Chittussiho (1847 – 1891) s názvom *Súmrak v doline*. Cit. podľa Úvodné slovo. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1-2, s. 2.

147 Tamže, s. 1. Takéto spojenie krásy, lásky a pravdy odkazovalo síce na klasický estetický ideál, poukazovalo však tiež na celkovú rétorickosť prejavu.

runku, kmeň má, zato však korene v srdca sú hĺbke, vydá tedy snád' ovocie zdravé, keď i množstvo ich nenasýti hlad."¹⁴⁸

Aj keď malo ísť o umelecký časopis (teda v zásade časopis apolitický), už v úvodníku bola deklarovaná istá ideologická previazanosť: „*myšlienku našu podporujú umelecké kruhy československé.*“ Za dve základné programové vymedzenia možno považovať nasledovné formulácie: 1. „*nastolíme len plody čistého, zdravého umenia*“; 2. „*v prvom rade kvietkami domácej záhradky radi by sme vyzdobili náš Hlas*“, s doplnkom, že „*polovičnou bola by naša práca, ak by sme reprodukovali len výtvary cudzie a byť by si ony boli trebárs tie najdokonalejšie*“.

Časopis sa síce obracal k slovenskej verejnosti, ale hneď v úvodníku sa slovenským čitateľom ospravedlňoval, že v prvom čísle neprináša slovenské výtvarné umenie.¹⁴⁹ Aktuálne publikovanie obrázkov diel iba od českých umelcov bolo však súbežne vysvetľované ako súčasť programovej stratégie:

*„Nielen pokrvný zväz a z toho vyplývajúca sympatia, nielen vzájomnosť, snaha po kultúrnej jednote, ale hlavne vysoká i ďalekou cudzinou uznávaná hodnota moravsko-českého umenia núti nás, aby sme popri špeciálne slovenských plodoch oboznamovali Vás ďalej so svetom, ktorý stvorilo dláto a štetec bratského národa.“*¹⁵⁰

Úvodné slovo predstavovalo len stručné definovanie línie nového periodika, strohé možno práve preto, že predstava vydavateľa a redakcie vlastne ani nebola precíznejšie sformulovaná, trebárs len pre vlastnú potrebu. Túto neistotu naznačuje aj zhrnujúce konštatovanie zo záveru úvodníka: „*Týmto sme zároveň naznačili smer, ktorým sa hodláme poberať aspoň v najbližšej budúcnosti.*“ [zvýr. A. D.]

Prvé dvojčíslo bol naozaj „*skromný zošitok*“, bola to tenučká osemstranová čiernobiela príloha, kde okrem výtvarne poňatej hlavičky časopisu bolo len päť reprodukcii výtvarných diel. Svojou výpravou teda naozaj nemohlo čitateľov ohúriť.

148 Tamže, s. 1.

149 „Prepáčte, že v prvom čísle nie sú ešte zastúpení slovenskí umelci, ovšem slovenskí v najužšom slova zmysle.“ Tamže, s. 2.

150 Tamže.

Tvorcovia prílohy si dobre uvedomovali svoje obmedzené možnosti: „*Iba omrvinky to z bohatého stola umenia, omrvinky, ale veď aj po tých darmo sa zháňala hladná duša slovenská.*“¹⁵¹ Zároveň zdôrazňovali jej jedinečnosť v rámci vtedajšej kultúrnej situácie, ktorú pripodobňovali k „*pustatine bez oasov*“,¹⁵² pričom *Umelecký Hlas* prirovnávali k prútiku, ktorý bol zasadený do nehostinnej krajiny a o ktorý sa starajú, aby postupne došlo k zmene: „*mení sa podnebie, tvárnosť kraja (...)*“¹⁵³ Takýmto obrazným spôsobom vyjadrovali základný cieľ vydávania umeleckej prílohy – estetickú kultiváciu slovenského prostredia a estetickú výchovu slovenských prijímateľov umenia.

Do textovej časti prílohy prispeli okrem (anonymného hlavného redaktora) M. R. Štefánika pôvodnými prácami len traja autori: Alois Kalvoda teoretickými článkami o umení, Jaroslav Kamper (1871 – 1911), český novinár, spisovateľ a prekladateľ, ktorý napísal rozsiahlu, na dve pokračovania uverejnenú stať o Jožovi Úprkovi (článok v češtine), a Karel Domorázek Mráz (1875 – 1943), v danom čase umelecký referent a esejista týždenníka *Rozhledy* špecializujúci sa na grafické umenie – jeho článok *O leptoch* (v slovenskom jazyku), v ktorom informoval o vývine grafických techník, od drevorytu cez medirytinu až po lept, však zostal pre náhle ukončenie vydávania prílohy nedokončený, názvovo avizovaná časť o leptoch už nevyšla. Ostatní autori ostali anonymní (na základe korešpondencie možno ale usudzovať, že Vavro Šrobár, ktorý bol na titulnom liste prílohy uvedený ako redaktor, nebol medzi prispievateľmi).¹⁵⁴ Súčasťou prílohy boli aj preklady – napr. epigramov Arnolda Böcklina¹⁵⁵ a textov Johna Ruskina (krátky výber Ruskinových sentencií pravdepodobne z knižného prekladu Václava Aloisa Junga¹⁵⁶ a preklad z nemčiny od neidentifikovaného autora podpísaného iniciálami – tt).¹⁵⁷

Hoci vydávanie umeleckej prílohy malo len krátke trvanie, možno v rámci jej textovej časti hovoriť o dvoch stálych rubrikách – Zo sveta umeleckého a Naše

151 *Umelecký Hlas* – Al. Kalvoda. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 3-4, s. 18.

152 Tamže.

153 Tamže.

154 Ktoré články boli písané priamo pre *Umelecký Hlas* a ktoré boli prevzaté, sa nateraz nepodarilo v plnom rozsahu identifikovať.

155 Z Boecklinových epigramov. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 5-6, s. 30.

156 JUNG, Václav Alois: *Johna Ruskina Výklady o umění*. Praha : Nákladem Jana Laichtera na Král. Vinohradech, 1901.

157 Ani pri jednom článku nebolo uvedené, z ktorého Ruskinovho diela pochádzajú vybrané ukážky.

obrázky. Rubrika Zo sveta umeleckého mala predovšetkým informatívny charakter, išlo o kroniku, ktorá prinášala krátke správy o aktuálnych výstavách, nových knihách, časopisoch a pod. Bola to zmes krátkych informácií zo súdobého kultúrneho diania, prevažne prevzatých z dobovej českej tlače – v súvislosti s textovou časťou *Umeleckého Hlasu* uviedol autor Štefánikovej biografie Juraj Šujan, že „jeho textová výplň bola viac menej len kompiláciou toho, čo už priniesli a prinášali české umelecké časopisy (...) Tedy neprinášal on nič pôvodného“.¹⁵⁸ Hneď v prvom dvojčíslí bol napr. odporúčajúci článok o troch českých umeleckých časopisoch – *Volné smery*, *Dílo* a *Zlatá Praha*, čo možno v kontexte novovzniknutej slovenskej umeleckej prílohy vnímať ako predstavenie vlastných inšpiračných zdrojov. Autor textu prirovnáva časopis *Volné smery* k ruskému časopisu *Mir Iskusstva* (založený v roku 1899) a anglickému *The Studio* (založený v roku 1893), v oboch prípadoch išlo o renomované zahraničné periodiká, ktoré sa venovali modernému umeniu na prelome storočí a zároveň mali vysokú úroveň obrazového spracovania. Naopak, pri časopise *Dílo* autor zdôrazňuje, že časopis zobrazuje „češtvo“ a pôvodnú dekoratívnu českú tvorbu. Pri časopise *Zlatá Praha* sa len vecne konštatuje, že vstupuje do svojho 20. ročníka a „mal by sa vo väčšej miere odoberať aj u nás“.¹⁵⁹

Informačnou nasýtenosťou sa vyznačovala aj rubrika Naše obrázky. Obsahovala popis všetkých vyobrazení, ktoré sa v čísle nachádzali. Kritériá popisu výtvarných diel však neboli nastavené jednotne – vybrané artefakty boli približované rôzne, napr. cez osobu autora (biografia, smerové zaradenie, výpočet diel, zaradenie do širšieho umeleckého kontextu) alebo prostredníctvom stručnej estetickej charakteristiky konkrétneho diela. Tri dvojčísla *Umeleckého Hlasu* obsahovali spolu 22 vyobrazení – išlo o reprodukcie výtvarných a sochárskych diel, leptov, rytín, no tiež náčrtov alebo iba fragmentov. Ich výber nebol nijako smerovo vyhranený – zahŕňal tak tradičné realistické diela, ako aj práce tvorcov inklinujúcich k modernému výrazu, rovnako krajinomalbu ako náboženské motívy.¹⁶⁰ Sochárstvo zastupo-

158 ŠUJAN, Juraj: *Hlasistické články Milana R. Štefánika*, c. d., s. 228.

159 České časopisy umelecké. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1-2, s. 7.

160 Odlišnosť tvorivého prístupu možno sledovať aj v rámci jednej témy. Napr. pri náboženskej téme sa v prílohe stretli diela Emila Holárka a Františka Urbana. Kým prvý z nich pracoval s náboženskou témou modernisticky, aktualizoval ju na dobovú situáciu, predovšetkým v diele *Hnev* reflektoval zmeny na prelome storočí, ktoré súviseli s postupnou technizáciou výroby, tak Urban prístupoval k náboženským motívom tradične, v prípade zobrazenia sv. Cyrila a Metoda až s nacionalistickým pátosom.

vali diela autorov ako Josef Mařatka, František Úprka a Stanislav Sucharda. V prevahe však boli maliari – Antonín Chittussi, Emil Holárek, Jožo Úprka, Vojtech Hynais, Maximilián Švabinský, Hanuš Schweiger, František Urban, Josef Mánes, Josef Václav Myslbek, Felix Jenewein, Mikoláš Aleš, Antonín Hudeček, Augustín Němejc, Jan Šír. Už z tohto menoslovu je zjavné, že všetko to boli českí umelci – slovenská výtvarná tvorba v prílohe celkom absentovala (hoci dobovo boli za slovenských autorov považovaní aj bratia Úprkovci).¹⁶¹ Slovenskí autori chýbali tak v textovej, ako aj v obrázkovej časti, hoci v úvodnom článku prvého dvojčísła bolo formulované už vyššie citované redakčné prianie celkom iného typu: „v prvom rade kvietkami domácej záhradky radi by sme vyzdobili náš Hlas.“¹⁶²

Štefánikov zámer uverejňovať v prílohe prednostne pôvodné práce slovenských autorov dosvedčuje jeho korešpondencia s V. Šrobárom, keď od neho opakovane, no bezvýsledne žiadal príspevok o výstave slovenských výtvarníkov, ktorá sa uskutočnila v roku 1903 v Žiline v rámci veľkej priemyselnej výstavy. V liste zo septembra 1903 Štefánik túto situáciu hravo zľahčoval, hoci mu robila starosti:

„Dnes sa mi snívalo, že som bol u Teba. Baval som sa výborne. Zahrňoval si ma tisícami láskavosťami a prekvapenie dovršil – krásnym referátom o žilinskej výstave slovenských výtvarníkov. Nevieš si predstaviť, ako som jasal od radosti: veď mi spadol ťažký kameň zo srdca. Referát byť musel, číslo U. H. malo už vyjsť o dva týždne a ja mal pri ruke iba úsudky niektorých časopisov. Hrozil som sa, že miesto pôvodnej kritiky uverejniť musím v slov. umeleckom časopise o slov. umení iba kompiláciu, ktorú horko-ťažko sklepem. Jak nemilé bolo, keď prebudiac sa – videl som na stole len túto prázdnu karôtku. Prezrel som aj dnešnú poštu, ale, kde nič – tu nič.“¹⁶³

V *Umeleckom Hlase* napokon nebol publikovaný žiaden text o žilinskej výstave, a to ani krátka zmienka v rámci rubriky Zo sveta umeleckého.¹⁶⁴ Článok

161 „Zo slovenských umelcov účastníci sa výstavy českého umenia mimo Jožu Úprku jeho mladší brat Franta a Dušan Jurkovič.“ Cit. podľa Zo sveta umeleckého. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 5-6, s. 38.

162 Úvodné slovo. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1-2, s. 2.

163 MV SR – SNA, osobný fond Vavro Šrobár, inv. č. 297, škatuľa č. 5, list Milana Rastislava Štefánika.

164 V časopise *Hlas* bola uverejnená iba krátka nepodpísaná správa, ktorá okrem výpočtu vystavených obrazov akcentovala predovšetkým nedostatočný záujem slovenskej inteligencie o dané podujatie.

Uvádzané podľa *Umelecká výstava v Žiline*. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 7-8, s. 255 – 256.

o výstave, ktorá bola zahájená 1. augusta 1903, však napísal iný stúpenec hlasitického hnutia – Anton Štefánek. Jeho správu s datovaním 15. augusta 1903 publikoval Adolf Černý v zborníku *Slovanský přehled* (s podtitulom *Sborník statí, dopisův a zpráv ze života slovanského*) v rubrike *Dopisy*.¹⁶⁵

I keď sa Štefánek sťažoval na náročnosť redigovania umeleckej prílohy, na vlastnú zaneprázdnenosť, pretože dokončoval doktorát, i na neochotu spolupracovníkov a prispievateľov, takže veľa vecí musel robiť sám,¹⁶⁶ v každom prípade plánoval dokončiť vydávaný ročník. O tom, že mal dopredu predsa len premyslenú istú koncepciu časopisu, svedčí jeho list z jesene 1903 Šrobárovi:

*„O týždeň idem do Prahy vyhotovím jednoduché číslo (č. 7). Pošlem ti ho koncom septembra, alebo počiatkom októbra. S novembrovým Hlasom vyjde potom dvojité číslo (8/9) a s decembrovým trojité (10/12) s názvom ‚Slovenské umenie‘ (Pôvodné štočky). To je môj program. Udaj mi láskavo adresu slovenských ‚umelcov‘, nakoľko sú ti ony známe. Počnem už teraz vyjednávať.“*¹⁶⁷

Svoje zámery však už nerealizoval, i keď na viacerých miestach odkazoval na pokračovanie či dokončenie článkov alebo na budúce dopracovanie témy.¹⁶⁸

Estetika Johna Ruskina

Estetické smerovanie *Umeleckého Hlasu* do veľkej miery určovali myšlienky Johna Ruskina (1819 – 1900), anglického maliara, spisovateľa a umeleckého kritika, ktorý bol populárnou dobovou umelecko-kritickou autoritou. Jeho estetické názory,

165 ŠTEFÁNEK, Anton: Ze Slovenska. Slovenská výstava v Žilině. In: *Slovanský přehled. Sborník statí, dopisův a zpráv ze života slovanského*, roč. 6, 1904, s. 30 – 33.

166 M. R. Štefánek sa V. Šrobárovi v liste z augusta 1903 sťažoval na slabú podporu zo strany spolupracovníkov: „Neveril by si, čo je s tým oštary. Celá práca leží výlučne len mne v hlave. Ešte aj papier musím sám objednať a štočky do tlačiarne zaniest. Posledné (5./6.) číslo bolo už docela vyhotovené, keď som odchádzal z Prahy. Mala sa previesť iba jedna korektúra. Požiadal som o tom kamarátov – návratiac sa o 3 týždne našiel som všetko tak, ako som zanechal.“ Knižne OSUSKÝ, Štefan – PAVLŮ, Bohdan: *Štefánek. Kniha prvá: spomienky a postrehy*, c. d., s. 76.

167 MV SR – SNA, osobný fond Vavro Šrobár, inv. č. 297, škatuľa č. 5. Knižne OSUSKÝ, Štefan – PAVLŮ, Bohdan: *Štefánek. Kniha prvá: spomienky a postrehy*, c. d., s. 76.

168 Napr. v súvislosti s maliarom M. Švabinským, keď je v prílohe avizované, že „o majstrovi Max. Švabinskom prinesieme neskoršie väčšiu úvahu“, text však už nestihol byť uverejnený. Pozri Naše obrázky. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1-2, s. 22.

prepájajúce estetiku s filozofiou, teóriou umenia i inými humanitnými disciplínami, v danom čase naširoko rezonovali v Čechách¹⁶⁹ (dlhodobejšie napr. u F. X. Šaldy)¹⁷⁰ a boli známe aj na Slovensku (napr. prostredníctvom odkazov v článkoch S. H. Vajanského alebo o niečo neskôr aj z vlastnej čitateľskej skúsenosti).¹⁷¹

V kontexte dejín estetiky je Ruskin definovaný ako „romantik s praktickým programom“, ktorý sa zaoberal tak otázkami umeleckej inšpirácie, inštinktu a emócie, vzťahmi umenia k náboženstvu, mravnosti a užitočnosti, ako aj spoločenskými a ekonomickými podmienkami vývinu umenia.¹⁷² Podľa Ruskina je umenie výrazom národa, pretože tvorivý čin závisí od svojho tvorcu, ktorý je nevyhnutne ovplyvnený estetickou atmosférou, v ktorej pracuje. Do oblasti jeho neskorších úvah o morálnych, ekonomických a spoločenských dôsledkoch umenia patrí aj téza, že „umění každé země je ukazatelem jejich společenských a politických cností.“¹⁷³ Zdôrazňoval požiadavku pravdivosti v umení, pri kategórii krásy uvažoval napr. aj o takých ideách, akú sú čistota a živosť, estetickým pojmom dával etické konotácie.

V *Umeleckom Hlase* vyšli hneď v prvom dvojčíse sentencie *John Ruskin o umení*, pričom na prvom mieste bol jeho výrok: „*Umenie ktorejkoľvek zemi je udávateľom jejich sociálnych a politických cností.*“¹⁷⁴ V ďalšom dvojčíse (3 – 4) potom vyšla stať *Umenie je mierou charakteru* (preklad z nemčiny), v ktorej bolo Ruskinovým

169 Bližšie k tejto téme STIBRAL, Karel – BINKA, Bohuslav: *Reflexe Ruskinova díla v Čechách*. In: STIBRAL, Karel – BINKA, Bohuslav – JOHANISOVÁ, Naďa: *John Ruskin a příroda*. Praha : Dokořán – Brno : Masarykova univerzita, 2011. s. 130 – 157.

170 V roku 1901 vydal F. X. Šalda svoj preklad Ruskinovho spisu, ktorý doplnil aj úvodnou štúdiou – RUSKIN, John: *Sézam a Lilie*. Praha : J. Otto, Světová knihovna, 1901. Neskôr sa jeho dielom zaoberal vo viacerých štúdiách.

171 Vajanský odkazoval na J. Ruskina v stati *Anarchia ducha* z roku 1900. Do slovenského prostredia uvádzal Ruskinove názory tiež časopis *Hlas*, napr. prostredníctvom prednášky T. G. Masaryka. K čítaniu jeho spisov sa hlásil aj Martin Rázus, ako to uvádza v súvislosti s jeho románom *Svetý Michal Gáfrík*. Bližšie GÁFRIK, Michal: *Rázusove ideové zmätky mladosti (roky 1907 – 1912)*. In: *Česká literatura*, roč. 44, 1996, č. 3, s. 280.

172 GILBERTOVÁ, Katharine Everett – KUHN, Helmut: *Dějiny estetiky*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 327 – 334.

173 Tamže, s. 334.

174 John Ruskin o umení. In: *Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1-2, s. 5. Na konci článku bolo uvedené: „Z prekladu V. A. Junga.“ Pravdepodobne išlo o výber z jeho knižného prekladu JUNG, Václav Alois: *Johna Ruskina Výklady o umění přednesené posluchačům university Oxfordské*. Praha : Nákladem Jana Laichtera na Král. Vinohradech, 1901.

východiskom evanjeliové podobenstvo o dvoch staviteľoch,¹⁷⁵ keď hovorí o tom, že „bláznivý človek stavia bláznive, rozumný rozumne“.¹⁷⁶ Podobenstvo presúva na úroveň dobovo často využívaných národných stereotypov a vytvára paralelu medzi charakterom muža a charakterom národa, pričom muž je poznateľný podľa skutkov a národ podľa umenia, ktoré tvorí. V tomto momente aktualizuje ďalší evanjeliový príbeh – o strome a jeho ovoci,¹⁷⁷ keď píše, že „ume-
nie je prácou celého človeka, aká je duša, taký je aj plod“.¹⁷⁸ V tomto zmysle sa kvalita národa hodnotí cez umenie, preto je nevyhnutné neustále pracovať na jeho kultivovaní. Umenie môže mať dve polohy, pretože môže byť zhubné a rozkladné, alebo naopak, zdravé a povznášajúce: „Každé ume-
nie je buď skazonosným jedom, alebo uzdravujúcim prostriedkom vzdelávania.“¹⁷⁹

Mimo pozornosti *Umeleckého Hlasu* ostala kľúčová oblasť Ruskinovho estetického uvažovania – vzťah umenia a prírody.¹⁸⁰ Naproti tomu sa do popredia dostala požiadavka morálky v umení a tézy o čistom a zdravom umení a o tom, že umenie má zdokonaľovať etický stav ľudstva.

O povahe umenia

Teoretické články o umení v prílohe autorsky zabezpečoval najmä Alois Kalvoda. Vo svojich textoch – *Umelecké dielo, Ako sa máme dívať na umelecké dielo?, Umenie a ľud* – sa zaoberal definíciou umenia, rozdielmi medzi realizmom a impresionizmom, otázkami estetického vnímania aj estetickými dispozíciami príjmateľov umenia na základe ich sociálnej príslušnosti.

175 „A tak každý, kto počúva tieto moje slová a uskutočňuje ich, podobá sa múdre muži, ktorý si postavil dom na skale. Spustil sa dážď, privalili sa vody, strhla sa víchrica a oborili sa na ten dom, ale dom sa nezrútil, lebo mal základy na skale. A každý, kto tieto moje slová počúva, ale ich neuskutočňuje, podobá sa hlúpe muži, ktorý si postavil dom na piesku. Spustil sa dážď, privalili sa vody, strhla sa víchrica, oborili sa na ten dom a dom sa zrútil; zostalo z neho veľké rumovisko.“ Porovnaj Evanjelium podľa Matúša 7, 24 – 27 a Lukáša 6, 47 – 49.

176 RUSKIN, John: Umenie je mierou charakteru. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 3-4, s. 21.

177 „Vypestujte dobrý strom a bude dobré aj jeho ovocie, alebo zasadte zlý strom a bude zlé aj jeho ovocie. Lebo strom možno poznať po ovoci.“ Porovnaj 12. kapitolu Matúšovho evanjelia.

178 RUSKIN, John: Umenie je mierou charakteru, c. d., s. 22.

179 Tamže.

180 K tejto téme STIBRAL, Karel – BINKA, Bohuslav – JOHANISOVÁ, Naďa: *John Ruskin a príroda*, c. d.

A. Kalvoda sa ako výtvarník prirodzene orientoval primárne na výtvarné umenie, a tak pojmy umelec a umelecké dielo zasadzoval do výtvarného kontextu. V jeho chápaní je kvalitné umelecké dielo spojením dokonalej techniky a schopnosti autora vyjadriť svoje vnútorné prežívanie. „*Srdce dáva umelcovi potřebné vlastnosti ku komponování – vybrúsenú paměť, zvláštny zmysel pre spojitost linií a váhu foriem.*“¹⁸¹ Kalvoda opiera svoj výklad o porovnanie realizmu a impresionizmu. Podľa neho vzniká realistické dielo tak, že sa autor nadchne prírodou, pravdivo ju zobrazí, pričom výsledné dielo je zrozumiteľné a vypovedá o autorovi rečou, ktorá je „*prostá, nehľadaná, chladne pravdivá.*“¹⁸² K takto zjednodušenej definícii realizmu stavia Kalvoda do protikladu impresionizmus, ktorého zámerom je cez umelecké diela vyjadriť konkrétnu emóciu: „*vzbudiť súcit, smútok, úzkosť, radosť.*“¹⁸³ Umelecký účinok je možné dosiahnuť aj cez hru svetla a farieb, zároveň zdôrazňuje, že impresionisti cítia okrem formy aj dušu. Text neuzatvára jednoznačne, nepomenúva, ktorý postup pri tvorbe umeleckého diela je správny, nedefinuje ani samotný pojem umeleckého diela, vyslovuje iba názor, že dielo má vyjadriť autorovo „*cítienie a snaženie*“¹⁸⁴ a je nutné, aby bolo autentické.¹⁸⁵

Požiadavka autentickosti bola Kalvodovi východiskom aj pri spracovaní témy, ako sa pozeráť na umelecké dielo. Jeho premisou bolo, že každý umelec vo svojom diele hovorí k prijímateľovi „úprimne, otvorene, hovorí zo seba a za seba“.¹⁸⁶ Kategóriu pravdivosti povýšil na najvyššiu úroveň – umelecké dielo je umeleckým iba v tom prípade, ak zodpovedá kategórii pravdivosti: „*je-li ono nepravdivô, není více umením.*“¹⁸⁷ Kalvoda tiež ponúkol návod, ako pristupovať k umeleckému dielu z pozície percipienta. Dôležitý je postoj bez predsudkov a očakávaní, je dôležité zbaviť sa nedôvery a podozrievania a vnímať všetky stránky umeleckého diela, cez ktoré sa autor usiluje byť pochopený (farba, kresba, orámovanie, celková úprava diela, jeho priestorové situovanie –

181 KALVODA, Alois: Umelecké dielo. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1-2, s. 3.

182 Tamže, s. 4.

183 Tamže.

184 Tamže.

185 V autorovom medailóne v *Umeleckom Hlase*, autorom ktorého je M. R. Štefánik, je Kalvoda prezentovaný ako impresionista: „áno, on je impresionistom, typickým impresionistom (...) on sa nikdy neuspokojí púhym fotografovaním prírody.“ Cit. podľa *Umelecký Hlas* – Al. Kalvoda. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 3-4, s. 24.

186 KALVODA, Alois: Umelecké dielo. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 3-4, s. 16.

187 Tamže.

úprava okolia, nasvietenie, nálada a atmosféra vytvorené v rámci výstavy). Taktiež otvára otázku verejných výstav a domácich zbierok umenia. Kým v prvom prípade zdôrazňuje výchovnú funkciu, v druhom podľa neho dominuje estetická funkcia podmienená momentom subjektívneho výberu. Kalvodov záver, že „*díváním sa učíme*“, zdôrazňuje výchovnú, pedagogickú funkciu umenia.

Na stránkach *Umeleckého Hlasu* sa A. Kalvoda vyjadril aj k dobovo často pertraktovanej téme „umenie a ľud“. ¹⁸⁸ Dotkol sa jej hneď už v prvom dvojčísle, keď v rubrike Zo sveta umeleckého reagoval na citát z textu E. Barneta z časopisu *Moderní revue*. Iniciálu autora však uviedol nepresne – pôvodný článok v *Moderní revue* je podpísaný menom Vilém Barnet. V skutočnosti však išlo o text Arnošta Procházku, ktorý použil ďalší z radu svojich pseudonymov. Predmetný citát znel: „*Nutiti lid k umění a opačně, toť násilně spojovati žár a led k obludné souloži.*“ ¹⁸⁹ K citátu bola pripojená poznámka, že ide o nezmysel a že danej téme bude venovaný väčší priestor v ďalších číslach. ¹⁹⁰ Nasledujúci Kalvodov článok *Umenie a ľud* v *Umeleckom Hlase* bol však len prekladom už jeho publikovanej verzie z českého periodika *Besedy Času*. ¹⁹¹ Kalvoda priamo reagoval na Procházkovu formuláciu, pričom nesúhlasil s jeho tvrdením, že pojmy umenie a ľud sa vylučujú. Sledovaný zámer podporuje aj obrázok pripojený k textu: obraz Františka Úprku s názvom *Pri práci*, ktorý zobrazuje roľníka pri obrábaní pôdy. Kalvoda vychádza z tézy, že je možné získať ľud pre umenie a že umenie nie je určené len pre privilegované vrstvy, ako to tvrdia niektorí predstavitelia inteligencie. Zároveň v tomto procese zdôrazňuje dôležitú úlohu výchovy. Ide predovšetkým o vzdelávanie detí, ktoré by sa umeniu mali venovať aj v rámci školského systému. (Túto tézu Kalvoda rozvíjal aj v neskoršom období, napr. v roku 1913 vyšla knižne jeho prednáška pre učiteľov estetickej výchovy *Výchova uměním*, v ktorej sa detailne venoval nielen jej cieľom, obsahu, metodike, ale aj významu a dôležitosti.) ¹⁹²

188 KALVODA, Alois: Umenie a ľud. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 5-6, s. 34 – 37.

189 PROCHÁZKA, Arnošt [BARNET, Vilém]: Umění a lid. In: *Moderní revue*, roč. 9, 1902 – 1903, č. 14, s. 214 – 220.

190 Zo sveta umeleckého. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1-2, s. 8.

191 KALVODA, Alois: Umění a lid. In: *Besedy Času*, roč. 8, 1903, č. 12 (22. 3. 1903), s. 93 – 94.

192 „Celá školní výchova musí býti vedena tak, aby v dítěti něžné city pro přírodní krásu a čistou radost z ní nebyly ubíjeny, ale síleny a pěstovány.“ Cit. podľa KALVODA, Alois: *Výchova uměním*. Rakovník, 1913.

Výchova ľudu umením

V programovom príklone *Umeleckého Hlasu* k prezentácii „plodov čistého, zdravého umenia“ možno identifikovať vplyvy estetického učenia Johna Ruskina a na neho nadväzujúce dobové úsilia o reformu sociálnej štruktúry prijímateľov umenia (už nie iba elitné vrstvy, ale aj ľud). V nasmerovaní do slovenského prostredia sa tieto idey redukovali na podpornú, záchovnú a kultivačnú funkciu umenia: „*Našou povinnosťou je ľud k umeniu viesť, vychovávať, uľahčovať mu styk s umením. Tým neutrpí úroveň umenia, tým zvýši sa, zušlachtí úroveň inteligencie ľudu.*“¹⁹³ Touto polohou sa súbežne aktualizovalo hlasistické ľudovýchovné zameranie, čomu sa vo svojej koncepcii prílohy o umení prispôsobil aj M. R. Štefánik. Dôraz na obrázkovú časť a jej prepojenie s výkladovými textami (Naše obrázky) je potvrdením redakčného zámeru rozširovať obzor čitateľov v oblasti výtvarného umenia, čoho paralelou na úrovni literatúry bola edícia Knižnica Hlasu.

Neúspešný vydavateľský projekt

Umelecký Hlas bol určený pre podporovateľov „československej jednoty“ (v propagačnom slogane prílohy sa písalo: „*Umelecký Hlas je jediným umeleckým obrázkovým časopisom na Slovensku, podporujte ho teda všetci, ktorí ste priatelia československej vzájomnosti*“).¹⁹⁴ Predplatitelia *Hlasu* ho zo začiatku (prvé dve dvojčísľa) dostávali zadarmo. V prílohe boli opakovane uverejňované výzvy pre nových predplatiteľov, aj s kupónom pre abonentov, s ktorým bolo možné získať zľavu na farebnú reprodukciu *Mistr Jan Hus před Koncilem Kostnickým* od Václava Brožíka. Túto aktivitu možno vnímať nielen ako marketingový ťah, ale tiež ako výraz dobových úsilí rozširovať umenie do domácností. Výber samotného diela, ktoré bolo ponúkané ako benefit k predplatnému, bol však – s ohľadom na priority slovenských príjemcov – pomerne prekvapivý, keďže Brožíkov monumentálny figuratívny obraz s historickou tematikou z roku 1883, ktorého originál bol od roku 1885 umiestnený v Staromestskej radnici v Prahe, sa plne viazal na české kultúrne prostredie, kde je Jan Hus dodnes imanentnou súčasťou českej duchovnej tradície. Slovenské umenie ani slovenská kultúrna tradícia v prílohe, napriek redakčnej artikulácii tohto zámeru, nedostali žiadny priestor.

193 KALVODA, Alois: Umenie a ľud. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 5-6, s. 34.

194 *Umelecký Hlas* (reklama). In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1-2, obálka.

Vzhľadom na problémy s odbytom bol pôvodný náklad prvého čísla (1 500 kusov) postupne znižovaný. Hoci bolo deklarované, že umelecká príloha je pre predplatiteľov zadarmo, náklady na jej vydávanie zvýšili cenu časopisu *Hlas*, čo Šrobár riešil zvýšením predplatného zo šiestich korún na deväť. Dôvody tohto kroku vysvetľoval v *Hlase* v príhovore k predplatiteľom. V podstate priznal, že vydávanie prílohy nebolo dopredu finančne zabezpečené a že bolo viac-menej otázkou podnikateľskej improvizácie: „Novým ročníkom ‚Hlasu‘ postarali sme sa o zdokonalenie nášho časopisu krásnou a cennou, ale i veľmi nákladnou prílohou umeleckou. Urobili sme to v tej nádeji, že obecenstvo a slov. žurnalistika budú nás podporovať hojným rozširovaním a doporučovaním nášeho časopisu.“¹⁹⁵ Paradoxne, z daného stavu – zlá ekonomická situácia *Hlasu* a *Umeleckého Hlasu* – však vinil „vplyvné časopisy slovenské“, ktoré „doslovne ubíjali náš časopis od čísla k číslu i stalo sa, že mnoho klátivých a zostrašených odberateľov vrátilo nám po 3-4 čísle časopis. Týmto činom klesol počet odberateľov na minimum (...). Preto nútení sme povýšiť predplatné o tolko, o koľko zdražiel *Hlas* umeleckou prílohou.“¹⁹⁶

Túto informáciu, aj so Šrobárovou interpretáciou, prebral český časopis *Slovanský přehled*, ktorý v rubrike o časopisoch v súvislosti so zdražením *Umeleckého Hlasu* napísal: „první to slovenský časopis, věnovaný umění, vyžaduje přílišného nákladu. Martinské časopisy o Umeleckém Hlasu se dosud ani slovem nezmínily, naopak ubíjely jej tak, že odběratelů valně ubylo – a mezi zbylými jest ještě málo ‚předplatitelů‘.“¹⁹⁷ V tom istom článku sa písalo aj o možnom zániku *Hlasu*, práve z dôvodu nízkeho počtu odberateľov, no aj spolupracovníkov a prispievateľov. Tieto informácie neboli novinárskou kačicou: 8. septembra 1903 sa konala v byte Dušana Makovického v Žiline porada hlasistov (zúčastnených bolo 25 členov), o jej priebehu bola v časopise *Hlas* uverejnená rozsiahla a podrobná správa.¹⁹⁸ Jedným z bodov programu bolo aj vydávanie umeleckej prílohy – zúčastnení sa zhodli na tom, že bude zastavené pre „drahý náklad a málo odberateľov a tie ťažkosti, že sa musí v Čechách tlačiť“.¹⁹⁹ (Samotný *Hlas* sa udržal už len rok.) O výsledkoch porady vo vzťahu k *Umeleckému Hlasu* informoval českých čitateľov aj časopis *Naše doba* v článku, ktorého autor bol krytý pseudonymom Slovák: „Příloha ‚Umelecký Hlas‘

195 Cteným predplatiteľom *Hlasu*. In: *Hlas*, roč. 5, 1906, č. 6, s. 161.

196 Tamže.

197 Časopisy: *Hlas*... In: *Slovanský přehled*, roč. 6, 1904, s. 48.

198 GREGOR, Jozef: Žilinská schôdzka mládeže a jej priateľov. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 7-8, s. 263.

199 Tamže.

se neosvědĉuje, přestane vycházeti. S uměním a vědou už jen na bratry Čechy odkázáni jsme a budeme na věčné věky.“²⁰⁰

Šrobár sa k neúspešnému vydavateľskému projektu znovu vrátil na stránkach *Hlasu*, keď ho na začiatku roku 1904 hodnotil pomerne pozitívne: „(...) *nelutujeme ani tohto potrebného pokusu nevydareného v tej nádeji, že časom, za pokojnejších budúcich čias i na Slovensku svitne lepší deň slovenskému umeniu.*“²⁰¹

Umelecký Hlas ako pokus o kultúrotrvorné gesto

Projekt umeleckej prílohy možno chápať ako kultúrotrvorný prvok politického programu hlasistov a zároveň ako prvok kultivačný – umelecko-výchovný časopis mal za cieľ kultiváciu slovenskej verejnosti prostredníctvom umenia. Motivácia vydávania *Umeleckého Hlasu* vychádzala z faktu, že medzi slovenskými periodikami nebol ani jeden časopis špeciálne zameraný na umenie. Z hľadiska vydavateľa však išlo o nepripravený projekt: nebolo zaistené ani len krátkodobé financovanie, a čo je tiež dôležité, ani obsahová náplň. Tri vydané dvojčísla dokladajú, že redaktor M. R. Štefánik si utváral koncepciu časopisu takpovediac za chodu a prílohu zostavoval viac-menej amatérskym, brikolážovým spôsobom – teda z toho, čo bolo poruke: z článkov z českých novín a časopisov (buď v pôvodine, alebo preložených do slovenčiny), a z obrázkov dostupných z iných redakcií. Pozornosť sa venovala tým istým témam, ktoré rezonovali v dobovom českom kultúrnom prostredí (J. Ruskin). Na to, aby sa časopis venoval slovenskému umeniu, aby ho predstavil širšej slovenskej aj českej verejnosti (hoci trebárs len z radov už spomínaných prívržencov československej jednoty), bol by potreboval aspoň jedného-dvoch aktívnejších prispievateľov s prehľadom v danej oblasti. To sa však nepodarilo, a tak na „*pôvodné štočky*“, o ktorých Štefánik písal v liste Šrobárovi,²⁰² už vôbec neprišlo.

Ukončenie vydávania *Umeleckého Hlasu* vysvetlil Z. Jančí v umelecko-historickej reflexii konštatovaním, že „naša kultúrna verejnosť na perio-

200 Ze Slovenska (...) Porada Hlasistů v Žilině. In: *Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální*. Praha - Královské Vinohrady : Jan Laichter, roč. 11, 1903-1904, s. 39.

201 ŠROBÁR, Vavro: Po roku. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 1, s. 1.

202 MV SR – SNA, osobný fond Vavro Šrobár, inv. č. 297, škatuľa č. 5. Knižne OSUSKÝ, Štefan – PAVLŮ, Bohdan: *Štefánik. Kniha prvá: spomienky a postrehy*, c. d., s. 76.

dikum tohto druhu ešte nebola pripravená“.²⁰³ Skutočnosť však bola o niečo zložitejšia: i keď v prvom rade a nadovšetko chýbali peniaze, neboli pripravení ani samotní vydavatelia. Práve ich odborná nepripravenosť na prácu, na ktorú sa podujali, bola hlavným dôvodom, že sa im časopis nepodarilo udržať dlhšie.

Téma hlasistického hnutia je v literatúre mnohokrát spracovaná a je viac-menej všeobecne známe, že kultúrny program hlasistov bol konštruktom s oslabenou literárnosťou, pevne začleneným do nosného ideologického rámca. Spôsoby formovania a formulovania programu a podoby polemík o obsahu a smerovaní slovenskej literatúry a kultúry, do ktorých hlasisti vystupovali v období rokov 1898 – 1904, však poukazujú na to, že realizácia programových cieľov bola na menších, parciálne vymedzených úrovniach ideovo aj esteticky diferencovanejšia a štruktúrovanejšia.

203 JANČI, Zdenek: *Náčrt dejín slovenskej výtvarnej kritiky do roku 1918*, c. d., s. 227.



ZDRUŽOVANIE
AKO PRVK
SOCIÁLNEJ
MODERNIZÁCIE:
SPOLKY SLOVENSKÝCH
SPISOVATEĽOV
P VZNIKU
ČESKOSLOVENSKA

Dana Hučková

Dvadsiate roky 20. storočia sú v dejinách slovenskej literatúry obdobím intenzívneho a dynamického vnútroliterárneho vývinu, ktorý vyplynul z novej podoby existencie slovenského národa a národnej kultúry. Ak sa na predvojnové obdobie mohla vzťahovať charakteristika „*nebolo možností, nebolo prostredia*“,¹ po vzniku Československa v roku 1918 dochádza k radikálnej premene – k „prevratu“, ako to nazvali súčasníci a neskôr tento pojem prevzala aj historiografia.

Zmenou štátoprávneho usporiadania sa zmenili podmienky pre rozvoj kultúry v takom širokom rozsahu, že Štefan Krčméry označoval prvé roky po vzniku Československa slovami „*veľké kultúrne vzplanutie*“.² Pri neskoršej historiografickej reflexii českej a slovenskej kultúry medzi dvoma vojnami písal Ivan Kamenec o „kultúrnej revolúcii“,³ Lubomír Lipták si pri charakterizovaní procesov kultúrnej emancipácie Slovenska v danom čase pojmovo vystačil s jediným synonymickým radom: kultúrny rozlet, kultúrna explózia, kultúrny rozmach.⁴

Vznik nového štátu znamenal vznik množstva nových inštitúcií, medzi ktorými mali dôležité miesto rozličné spolky a združenia. Gabriela Dudeková Kováčová v kontexte dejín spolčovania na Slovensku označuje dané obdobie doslova za „vek združovania“, pretože „demokratickú spolkovú bázu využívali na artikuláciu a obhajobu kolektívnych záujmov všetky vrstvy formujúcej sa občianskej spoločnosti, príslušníci všetkých národností, konfesií, profesií, pohlaví a generácií“.⁵ Tento trend združovania na základe spoločných záujmov neobišiel ani slovenských spisovateľov. Rovnako v ich prípade išlo, ako napísal Stanislav Šmatlák,

1 DILONG, Rudolf: Úvodné slovo. In: *Antológia mladej slovenskej poézie (z výberu autorov – katolíkov)*.

Trnava : Spolok Sv. Vojtecha, 1933. Cit. podľa ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry II. 19. storočie a prvá polovica 20. storočia*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2001, s. 341.

2 KRČMÉRY, Štefan: O možnostiach rozvoja slovenskej literatúry. In: *Slovenské pohľady*, roč. 42, 1926, č. 1 – 2, s. 94. Išlo o oneskorené publikovanie prednášky, ktorú Krčméry predniesol na zasadnutí Spolku slovenských spisovateľov ešte na začiatku roka 1925.

3 HARNA, Josef – KAMENEC, Ivan: *Na spoločné ceste. Česká a slovenská kultura medzi dvoma vojnami*. Praha : Horizont, 1988, s. 70.

4 LIPTÁK, Lubomír: Slovensko medzi dvoma vojnami. In: *Dejiny Slovenska*. Bratislava : AEP, 2000, s. 228, 229.

5 DUDEKOVÁ, Gabriela: *Dobrovoľné združovanie na Slovensku v minulosti*. Bratislava : SPACE - Centrum pre analýzu sociálnej politiky, 1998. Kap. 5. Vek spolčovania: 1918 – 1939 [elektronický zdroj]: <http://www.dejiny.sk/eknihy/gd.htm>

o prejav „otvorenej vôle i potreby využívať jednu z najvýznamnejších občianskych slobôd: slobody združovania sa do rozmanitých verejných organizácií a spolkov“.⁶

Navyše, pre postihnutie motivácií a povahy dobovej angažovanosti literátov je inšpiratívne aj ďalšie konštatovanie S. Šmatláka, ktorý v súvislosti s literárnou situáciou po roku 1918 písal akoby až o „genetickom kóde slovenského básnika“ tých čias, v rámci ktorého „zostávalo živým čosi, čo mu jednoducho nedovoľovalo stavať si povestné veže zo slonoviny a hermeticky sa uzavrieť do nich, čo ho podnecovalo udržiavať aktívny kontakt s vonkajšou skutočnosťou národnou, kultúrnou, sociálnou, ba aj politickou“.⁷

Hoci po vzniku republiky vznikali iniciatívy na založenie spoločných platforiem českých a slovenských kultúrnych pracovníkov (už 1. januára 1919 sa v Turčianskom Sv. Martine zišli delegáti Zjazdu slovenských a českých kníhtlačiarov, kníhkupcov, novinárov a spisovateľov)⁸ či spoločných organizácií českých a slovenských spisovateľov (ako bola napr. Rada spisovateľstva česko-slovenského),⁹ tieto mali viac len formálny účel na deklarovanie kultúrnej jednoty oboch národov v oblasti literatúry, bez prenosu do praktického kultúrneho života.¹⁰ Skutočný spolkový život sa primárne odohrával na národnej úrovni.

6 Šmatlák, c. d., s. 287.

7 ŠMATLÁK, Stanislav: Prolegomena k Žofii a Popolcu. In: *Valentín Beniak. Zborník štúdií k storočnici narodenia básnika*. Topoľčany : Regionálne kultúrne stredisko, 1994, s. 39.

8 Sjazd kníhtlačiarov, kníhkupcov, novinárov a spisovateľov v Turčianskom Sv. Martine. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 4 (5. 1. 1919), s. 1.

9 Za Slovensko boli v rade P. O. Hviezdoslav, Ivan Krasko, Martin Rázus, Janko Jesenský a Vavro Šrobár. Zo slovenských spisovateľov bol však na ustanovujúcej schôdzke rady 26. októbra 1919 v Prahe osobne prítomný iba Štefan Krčméry, ktorého meno sa však nenachádza v manifestačnom príhovore Národu česko-slovenskému!, ktorý rada adresovala verejnosti pri príležitosti 1. výročia vzniku republiky 28. októbra 1919. Cit. podľa Národu česko-slovenskému! In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 249 (30. 10. 1919), s. 2; Z Česko-slovenskej republiky. Rada česko-slovenského spisovateľstva. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 249 (30. 10. 1919), s. 3. Česká tlač však stretnutie prezentovala iba ako reorganizáciu pôvodnej rady českého spisovateľstva a jej doplnenie o slovenských spisovateľov v zmysle potvrdenia československej kultúrnej a literárnej nerozlučnosti. Rada mala plniť funkciu stáleho zboru pre národné a kultúrne otázky. Cit. podľa Rada spisovateľstva československého. In: *Národná politika*, roč. 37, 1919, č. 296 (27. 10. 1919), s. 2. Kým Slováci dôsledne písali o česko-slovenských spisovateľoch (so spojovníkom), na českej strane sa používal tvar bez spojovníka. České noviny navyše informovali aj o pozdravnom liste zhromaždeniu od ďalšieho slovenského autora Gregora Urama Podtatranského. Pozdravný list Národu československému! publikovala *Národná politika* v slávnostnom čísle ku dňu vzniku republiky 28. októbra 1919 (č. 297, s. 8).

10 Začiatkom mája 1919 kritizoval Ján Hrušovský, že plány martinského januárového zjazdu kníhtlačiarov, kníhkupcov, novinárov a spisovateľov sa nijako nerealizovali: „Účastníci rozišli sa v tom presvedče-

Na Slovensku mali samostatný literárny odbor nielen Matica slovenská (obnovená od 1. januára 1919), ale tiež spolok slovenských žien Živena či konfesio-nálne zameraný Spolok sv. Vojtecha. Spisovatelia, a širšie takisto iní umelci, mali však záujem o združovanie aj na základe profesijnej príslušnosti, a tak vznikol na jeseň 1919 Spolok slovenských umelcov,¹¹ po ňom v roku 1921 Umelecká be-seda slovenská,¹² a o niečo neskôr, v roku 1923, Spolok slovenských spisovateľov. Vzájomné vzťahy medzi jednotlivými združeniami boli určované nielen faktor-mi kooperácie, ale aj ideovej a hodnotovej konfrontácie, v spojitosti s významnou dobovou estetickou dilemou medzi tradicionalizmom a modernizmom, resp. for-mujúcou sa umeleckou avantgardou. V činnosti spolkov sa tak odrážali ideové konflikty o podobu kultúrnej orientácie Slovenska, v ktorých sa spor tradičného s moderným odohrával na viacerých úrovniach: staré – mladé, rurálne – urbán-ne, slovenské – európske.¹³ Názorová konfrontácia mala aj politické pozadie, keď sa spájala s protipostavením slovenského nacionalizmu a autonomizmu voči če-choslovakizmu, resp. internacionalizmu, ktorý sa v danom čase vnímal ako nová odnož staršieho kozmopolitizmu.

Všetky uvedené spolky sa riadili stanovami, ktoré vymedzovali členskú základňu, uplatňovali internú demokraciu vo forme volieb spolkových štruktúr a takisto charakterizovali hlavné oblasti ich činnosti. Z povahy členstva a obsa-hového zamerania vyplývalo ich aktívne vstupovanie do oblasti moderovania dobového literárneho a širšie kultúrneho života, keď sa podieľali na organizovaní kultúrnych podujatí nielen v Martine či v Bratislave, no tiež v iných slovenských mestách (Liptovský Mikuláš, Banská Bystrica, Trenčín, Košice a i.). Častým spôso-bom reprezentácie jednotlivých spolkov bola účasť povereného zástupcu na osla-vách jubileí žijúcich členov alebo iných významných osobností (žijúcich aj nežijú-cich), tiež účasť na pohreboch.

ni, (...) že sa vypracuje konkrétny program (...). To boli reči. A skutky? V skutočnosti sa nespravilo vôbec nič, ako je to u nás už od pradávnych čias vo zvyku. Na projektovaný utvárajúci zjazd sa celkom za-budlo a keď som sa z času na čas najohnivejších rečníkov prvej schôdzky opýtal, že čo je s ním, odpo-vedalo sa mi, že však bude, bude... Kedy? My sme so všetkým tak. Najprv moc kriku, plesku – a keď má dôjsť na vážnu, podrobnú prácu, – nehne sa ani živá duša.“ Cit. podľa HRUŠOVSKÝ, Ján: Slovenským novinárom do pozornosti. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 104 (7. 5. 1919), s. 6.

11 SSU zanikol v roku 1945.

12 Činnosť UBS bola obmedzená v roku 1939, administratívne však spolok zanikol až v roku 1941. Cit. podľa Kultúrne drobnice. Umelecká beseda slovenská zanikla. In: *Národné noviny*, roč. 71, 1941, č. 3 (8. 1. 1941), s. 4.

13 HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars Poetica, 2005, s. 10.

Aktivity jednotlivých literárnych odborov sa veľmi nelíšili, spoločné však mali navyše to, že literáti boli spomedzi umelcov (teda v porovnaní s výtvarníkmi a hudobníkmi) najmenej aktívni. Tí spisovatelia, ktorí vnímali spolčovanie ako dôležitý sociálny faktor, sa však často súbežne zapájali do činnosti viacerých spolkov – napr. básnik Vladimír Roy bol v roku 1923 nielen tajomníkom Spolku slovenských umelcov, no tiež členom umeleckého odboru Matice slovenskej. Keď vznikol Spolok slovenských spisovateľov, zapojil sa takisto do jeho činnosti. Pretože však spisovateľský spolok pripravoval veľkú časť svojich akcií spoločne s Umeleckou besedou Slovenska, prichádzal do kontaktu i s jej spolupracovníkmi.¹⁴ Aj tento príklad ilustruje dobovú pluralitu a koexistenciu estetických názorov a ideových platforiem, ktoré sú vo všeobecnosti považované za dominantnú črtu medzivojnového obdobia.¹⁵ Kým na úrovni poetiky túto rôznorodosť evidovali a pozitívne hodnotili už súčasníci (ako písal Š. Krčméry v roku 1927, „z kríženia literárnych smerov vychodí pestrá storakosť“),¹⁶ početnosť členstiev jednotlivých spisovateľov v rôznych spolkoch bola skôr len konverzačnou témou v neskorších memoároch samotných účastníkov.¹⁷ V kontexte literárnohistorického výskumu relevantných aspektov dobového literárneho života sa táto téma vyskytuje iba okrajovo a viac-menej len ako doklad procesov diferenciacie literárnej obce.

Matica slovenská

Jedným z časovo akcentovaných momentov v novej politickej a kultúrno-spoločenskej situácii sa ukázala potreba udržiavania kultúrnej súvislosti medzi minulosťou a prítomnosťou. Udržiavanie kontinuity v nových podmienkach, vnímané ako povinnosť vyplývajúca „zo svätého dedičstva veľkých dedov“, ako sa pateticky vyjadril Vladimír Roy v jednom zo svojich novinových článkov zo začiatku dvadsiatych rokov,¹⁸ sa odrazilo aj v takmer okamžitom obnovení činnosti Matice slo-

14 Napr. 28. novembra 1928 mal V. Roy v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave prednášku, ktorá otvárala väčší prednáškový cyklus organizovaný spoločne Osvetovým zväzom, Literárnym odborom Umeleckej besedy Slovenska a Spolkom slovenských spisovateľov. Pisomná podoba tejto prednášky bola publikovaná pod názvom *Borba a tvorba* v roku 1930 v časopise *Slovenské pohľady*, ktorý vydávala Matica slovenská.

15 K tejto téme MARČOK, Viliam: „Obdobie medzi dvoma vojnami“ ako metodologický problém.

In: *Slovenské pohľady*, roč. 85, 1969, č. 8, s. 60 – 70; ČEPAN, Oskár: Literárny vývin v rokoch 1918 – 1945. In: *Slovenská literatúra*, roč. 20, 1970, č. 3, s. 267 – 276.

16 KRČMÉRY, Štefan: O slovenskej kultúre. In: *Národné noviny*, roč. 58, 1927, č. 126 (30. 10. 1927), s. 5.

17 Napr. v pamätiach Jána Smreka, Jána Poničana, Hany Gregorovej alebo Zuzky Zgurišky.

18 ROY, Vladimír: Národná hrdosť. In: *Národné noviny*, roč. 53, 1922, č. 94 (12. 11. 1922), s. 1.

venskej (pôvodne založenej v roku 1862 a zrušenej v roku 1875, na základe výnosu, ktorý vydal vtedajší uhorský minister školstva Ágoston Trefort). Vavro Šrobár, minister s plnou mocou pre správu Slovenska, ju obnovil hneď svojím prvým výnosom z roku 1919. Protektorom sa stal prezident republiky Tomáš Garrigue Masaryk a členmi výboru viacerí aktívni politici, čo podľa I. Kamenca zapríčinilo, že „najmä neskôr sa pôda Matice slovenskej stávala aj arénou nevyberaného politického zápasu medzi jednotlivými skupinami“ dobových ideologických prúdov.¹⁹ Opätovné uvedenie Matice do slovenského kultúrneho života sa označovalo patetickým slovom „oživotvorenie“, vyjadrujúcim nádej na jej opätovný rozkvet. Keďže Matica predstavovala tradičnú kultúrnu ustanovizeň, práve na jej reaktiváciu, organizáciu a rozvoj sa sústredili prvotné spolkové aktivity hneď po vzniku republiky. Jej sídlom sa rovnako ako v minulosti stal Turčiansky Sv. Martin. Okrem ústredia ako hlavného koordinátora pôsobili v jej rámci miestne, záujmové a vedecké odbory. K záujmovým patrili napr. literárny či hudobný odbor. Vedecké odbory sa konštituovali postupne: v roku 1920 jazykovedný odbor, neskôr národopisný, historický, umelecký, literárnohistorický, pedagogický, prírodovedný.²⁰ Išlo teda, ako to označila Vlasta Jaksicsová, o „kombináciu kultúrnej a vedeckej činnosti“.²¹ Na lokálnej úrovni pôsobili miestne odbory Matice slovenskej, v Košiciach však v roku 1926 vznikol aj osobitný literárny odbor združujúci okrem stredoškolských profesorov a študentov tiež lokálnych aktívnych literátov bez stálej publikačnej platformy (Boleslav Bratislavský, Emil Rusko, Jozef Tomášik, Anton Prídavok).²² Slovenskí spisovatelia sa angažovali v literárno-historic-

19 Kamenec, c. d., s. 90.

20 ZEMKO, Milan: Formovanie slovenskej profesionálnej vedy. In: *Slovensko v 20. storočí. V medzivojnovom Československu 1918 – 1939*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2012, s. 176.

21 JAKSICSOVÁ, Vlasta: Inštitucionálne rámce modernej slovenskej kultúry. In: ROGULOVÁ, Jaroslava (ed.): *Od osmičky k osmičke. Premeny slovenskej spoločnosti v rokoch 1918 – 1938*. Bratislava : Historický ústav SAV, 2009, s. 91. Súčasne s rozširovaním špecializovaných vedeckých odborov sa ukázala potreba obsahového odlišenia aj matičných periodík – obnovených *Slovenských pohľadov* (1922, redaktor Štefan Krčméry) ako umelecko-literárnej revue a novo založeného *Sborníka Matice slovenskej* ako vedeckého časopisu (1922, redaktor Jaroslav Vlček; celý názov zborníka bol *Sborník Matice slovenskej pre jazykozpyt, národopis a literárnu históriu*). Toto rozhodnutie prezentoval výbor MS verejnosti ako „reorganizáciu práce v smere zdravého decentralizovania, od ktorého len blahodarné účinky očakávame“. Cit. podľa Vedecké odbory Matice slovenskej. In: *Slovenské pohľady*, roč. 38, 1922, č. 5, s. 312.

22 Títo spisovatelia boli označení ako „literáti bez svojho časopisu“. Autorom správy o založení literárneho odboru MS v Košiciach bol Anton Prídavok, ktorý prezentoval jeho vznik v kontexte aktuálneho diania ako možné posilnenie Matice slovenskej po založení konkurenčnej Učenej spoločnosti Šafárikovej v Bratislave. Cit. podľa PRÍDAVOK, Anton: Literárny odbor Matice slovenskej v Košiciach.

kom odbore Matice slovenskej, no predovšetkým v literárnom oddiele umeleckého odboru, ktorý administroval tajomník Matice slovenskej Štefan Krčméry.²³ Okrem tradičných prednáškových a literárnych večierok sa literárny odbor už od svojich začiatkov venoval aj odbornejšej práci, napr. zhromažďovaniu Hviezdoslavovej korešpondencie, spomienok na Janka Kráľa či doplňovaniu informácií k životopisom slovenských spisovateľov starších období.²⁴ Neskôr sa ťažisko jeho práce presunulo do edičnej oblasti.

Spolok slovenských umelcov

Začiatkom júla 1919 sa v *Národných novinách* objavila výzva maliara Jozefa Hanulu, aby sa slovenskí výtvarní umelci – maliari, sochári a architekti – nejakým spôsobom organizovali: „*Veď hľa, okolo nás je už všetko organizované, len práve my chodíme ako ovce bez pastiera. Keď budeme organizovaní, potom budeme môcť niečo preukázať, budeme môcť pracovať za národ, v prospech slovenskej kultúry.*“²⁵ Na Hanulove aktivity reagovali ďalší výtvarníci – Peter Július Kern a Ivan Žabota, a tak práve z výtvarníckeho prostredia vyšli prvé impulzy pre založenie centrálného spolku slovenských umelcov. V rámci augustových matičných slávností sa 7. augusta 1919 uskutočnilo v priestoroch martinského kasína prvé zasadnutie prípravného výboru spolku, ktorému predsedal Alois Kolísek. Jeho ďalšími členmi boli Jozef Škultéty, P. J. Kern, Š. Krčméry, Milan Thomka Mitrovský a Miloš Ruppeldt. Táto komisia bola poverená úlohou pripraviť stanovky budúceho spolku a zvoláť ustanovujúce valné zhromaždenie.²⁶

V nadväznosti na to oslovil M. Ruppeldt básnika Martina Rázusa, aby prijal predsedníctvo budúceho spolku. Rázus súhlasil, ale ako neskôr písal Ivanovi

In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 230 (29. 12. 1926), s. 3.

23 Podľa celoštátneho zoznamu školských a kultúrnych ustanovizní bolo jeho zloženie k 30. júnu 1922 nasledovné: Matej Bencúr, Ján Botto (Krasko), Ján Čietek (Smrek), Jozef Tido Gašpar, Ignác Grebáč (Orlov), Jozef Gregor (Tajovský), Dr. Ján Jesenský, Dr. Bohuslav Klimo (Hájomil), Štefan Krčméry, Anna Lacková (Zora), Emil Boleslav Lukáč, Martin Rázus, Ľudmila Riznerová (Podjavorinská), Jozef Sivák, Božena Slančíková (Timrava), Elena Šoltésová, Rehor Uram (Podtatranský), Terézia Vansová. Cit. podľa *Vysoké, stredné a odborné školství a školské úřady republiky Československé*, roč. 3, 1922 – 1923. Praha: Ministerstvo školství a národní osvěty, 1923, s. 166 – 167.

24 Z Literárneho odboru Matice slovenskej. In: *Národné noviny*, roč. 53, 1922, č. 26 (19. 3. 1922), s. 2.

25 HANULA, Jozef: Vyzvanie. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 157 (11. 7. 1920), s. 2 – 3.

26 Spolok slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 182 (9. 8. 1919), s. 2.

Kraskovi, iba „na najväčšie naliehanie“ a hlavne iba na krátky čas.²⁷ Na 11. a 12. októbra 1919 boli potom zvolané do Turčianskeho Sv. Martina, do veľkej dvorany Národného domu, slávnosti Spolku slovenských umelcov (SSU). V prvý deň slávností sa konali tzv. umelecké večierky, druhý deň bol vyhradený zakladajúcemu valnému zhromaždeniu.²⁸ M. Rázus predniesol na večierku báseň *Až potom* a na zasadnutí, už ako novozvolený predseda, záverečný prejav, v ktorom „precitene a presvedčivo zdôrazňoval potrebu spolku povzniesť slovenského ducha a vyplniť istú medzeru, javiacu sa v našej dnešnej národnej a kultúrnej práci“.²⁹

Do funkcií podpredsedov boli zvolení Mikuláš Schneider-Trnavský a Milan Thomka Mitrovský, za tajomníkov Peter Július Kern³⁰ a Miloš Ruppeltdt. Za pokladníka bol zvolený Ján Hrušovský.³¹ Ako výraz úcty voči umelcom staršej generácie boli za všeobecného súhlasu prítomných na zakladajúcom valnom zhromaždení zvolení aj štyria čestní predsedovia: Pavol Országh Hviezdoslav, Jaroslav Vlček, Jozef Škultéty a Alois Kolísek.

Spolok slovenských umelcov sa vo vzťahu k Matici slovenskej profiloval ako jej veľmi blízka programová platforma združujúca najmä tvorivých kultúrnych pracovníkov. Aj jeho sídlo bolo v Turčianskom Sv. Martine, hoci neskôr bolo z pragmatických dôvodov prenesené do Bratislavy ako dynamicky sa rozvíjajúceho hlavného mesta Slovenska.³² Pre Spolok slovenských umelcov bola otázka pomeru k Matici slovenskej dokonca východisková, keďže jeho členovia sa ňou zaoberali hneď na zakladajúcom valnom zhromaždení. A. Kolísek vo svojom úvodnom prejave tlmočil stanovisko tzv. prípravného komitétu: „*Slovenskí umelci dlho rozmýšľali, kde majú rozvinúť svoju činnosť, či v rámci Matice, alebo v rámci samostatného spolku. A po zrelom uvážení veci uzniesli sa, že budú pracovať v samostatnom spolku, no v jednom duchu s Maticou slovenskou, ktorá má byť ich duševným centrom.*“³³ Voči

27 Cit. podľa GÁFRIK, Michal: *Martin Rázus I. Osobnosť a dielo (1888 – 1923)*. Bratislava : Národné literárne centrum, 1998, s. 181.

28 Poriadok slávností Spolku slovenských umelcov v dňoch 11. a 12. okt. 1919 v Turčianskom Sv. Martine. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 234 (11. 10. 1919), s. 3.

29 Utvorenie Spolku slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 237 (15. 10. 1919), s. 2.

30 Práve P. J. Kern sa – spolu s Ivanom Žabotom – označuje za jedného z hlavných iniciátorov založenia spolku. Pozri DUBEŇ, Ján: Spolok slovenských umelcov. In: *Slovenský svet*, roč. 2, 1922, č. 31, s. 3.

31 J. Hrušovský už v januári 1920 oznámil svoje odstúpenie z funkcie pokladníka a odovzdanie agendy Milanovi Mitrovskému. Cit. podľa Spolkové oznamy. Spolok slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 51, 1920, č. 4 (8. 1. 1920), s. 3.

32 V roku 1923 bolo sídlo spolku prenesené do Bratislavy.

33 Utvorenie Spolku slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 237 (15. 10. 1919), s. 2.

Matici sa teda spolok nevyomezoval konfrontačne, ale v línii kontinuity a ideovej nadväznosti. Toto prepojenie ešte zvyrazňoval fakt, že valné zhromaždenia Spolku slovenských umelcov sa každoročne konali v rámci augustových matičných, tzv. národných slávností v Martine a výročné správy spolku boli publikované v *Národných novinách* v rámci správ o priebehu celého podujatia.

Cieľom Spolku slovenských umelcov malo byť „zjednotiť slovenských umelcov slovesných, hudobných a výtvarných, ako i milovníkov a priateľov umenia na vzájomnú činnosť umeleckú a vôbec kultúrnu, ako i na podporu hmotnú; povzbudzovať a priťahovať umelecký dorast: všetko pre rozvoj a hájenie samobytného umenia slovenského, aby sa mohlo uplatniť a rozširovať doma i v cudzine.“³⁴

Spolok mal pôvodne tri odbory: literárny (jeho agendu v prvých dvoch rokoch vybavoval M. Rázus), hudobný a výtvarný. V roku 1926 k nim pribudol ešte štvrtý odbor – dramatický (jeho tajomníkom sa stal Janko Borodáč). Členmi spolku mohli byť jednotlivci aj právne osoby („banky, ústavy, rozličné spolky atď.“),³⁵ v rámci individuálneho členstva existovali tri kategórie: zakladajúci členovia, riadni činní členovia (umelci) a prispievajúci členovia. Zo spisovateľov boli jeho členmi v prvom roku pôsobenia okrem predsedu M. Rázusa napr. Elena Maróthy-Šoltésová, Štefan Krčméry, Vladimír Roy, Ignác Grebáč Orlov, Tido J. Gašpar, Ján Smrek.

Napriek tomu, že na zakladajúcom stretnutí bol prítomný i zástupca Ministerstva školstva a národnej osvety (MŠANO), ktorý tlmočil sľub československej vlády spolok všestranne podporovať, finančná podpora štátu bola obmedzená. Ako v roku 1922 napísal jeden z členov spolku, akademický maliar Andrej Kováčik, „rozvinutie umeleckých síl bez štátnej podpory nie je možné, lebo nedostatok hmotnej sily vo väčšine prípadov (v protive s mienkou frázistov, ktorí zveria všetko len vlohám) natoľko prekáža vývinu, ako kedysi putá poddanstva“.³⁶ Sám

34 Tamže.

35 Slovenskej verejnosti a slovenským výtvarným, slovesným a hudobným umelcom. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 240 (18. 10. 1919), s. 2.

36 KOVÁČIK, Andrej: Slovenské umenie. In: *Slovenský svet*, roč. 2, 1922, č. 31, s. 12. Financovanie kultúry bolo veľkým dobovým problémom, pričom išlo nielen o podporu štátu, ale aj o spoluúčasť jednotlivcov. V časopise *Prúdy* sa napr. objavila výzva: „nesmieme už stále vynášať formulku národnej chudoby, lebo je na čase volať po slovenských mecenášoch.“ Cit. podľa [K.]: Slovenská kultúra. In: *Prúdy*, roč. 10, 1926, č. 9 (november 1926), s. 542.

predseda Rázus po rokoch (v roku 1923) s horkosťou uvádzal, ako sa trojčlenná deputácia spolku vybrala do Prahy na ministerstvo, no celá subvencia, ktorú sa im podarilo pre literárny odbor získať, bola iba 5 000 korún na dva roky.³⁷ Tento neúspech Rázus komentoval slovami: „Vtedy sa mi zazdalo – právom či neprávom – že ministerstvo školstva a národnej osvety vážne napomáhať slov. literatúru a umenie nemá vo svojom pracovnom programe.“³⁸ Rovnaký moment tematizoval Rázus i vo svojich spomienkach vydávaných na pokračovanie v roku 1926, pričom na margo neuspokojivo nízkej finančnej podpory vtedy poznamenal: „Čo s tým? Zo všetkého mám dojem, že je slovenská literatúra i umenie piate koleso. I Matica mi predchodí v ten čas viac len ako trpená inštitúcia. Aspoň ja som si predstavoval jej pôsobnosť inak.“³⁹

Už na prvom valnom zhromaždení Spolku slovenských umelcov v roku 1920 sa v súhrnnej správe konštatovalo, že „členov mal spolok dosiaľ pomerne málo“, ešte kritickejšie však bola reflektovaná skutočnosť, že „kým hudobníci a výtvarníci pilne sa zúčastňujú v práci v spolku, naši literáti sa málo hlásia k nim“.⁴⁰ M. Rázus túto situáciu komentoval slovami: „Výtvarníci a hudobníci sa zhŕkli, ale literáti nie, preto, lebo niektorí narádzajú vstúpiť do českých spolkov. To je mýlny náhľad. Literáti naši sa uplatnili v borbe ako odchovanci štúrovcov, ale dnes je inteligencia pokazená maďarizáciou tak, že nás len zachovanie samobytnosti zachráni od literárneho úpadku.“⁴¹

Výčitky o nečinnosti spolku sa stále opakovali, na čo redaktor *Národných novín* Ján Čietek (Smrek) aktuálne reagoval v lete 1921 úvodníkom s príznačným názvom: *Boľavý slovensko-umelecký problém*. Spolok slovenských umelcov charakterizoval ako inštitúciu, ktorá „celou dušou stojí na pôde zachovania absolútnej slovenskej národnej svojráznosti, samobytnosti“, čo však viedlo k tomu, že „na Spolok slovenských umelcov so sídlom v Turčianskom Sv. Martine hľadí sa dnes z vládnych kruhov krivým okom“ ako na spolok separatistov.⁴² Členovia spol-

37 RÁZUS, Martin: Slovenské umenie. In: *Národné noviny*, roč. 54, 1923, č. 83 (18. 10. 1923), s. 2.

38 Tamže.

39 RÁZUS, Martin: Spomienky. In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 226 (17. 12. 1926), s. 3.

40 Valné zhromaždenie Spolku slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 51, 1920, č. 196 (29. 8. 1920), s. 1.

41 Tamže.

42 ČIETEK, Ján: Boľavý slovensko-umelecký problém. In: *Národné noviny*, roč. 52, 1921, č. 161 (21. 7. 1921), s. 1.

ku sú podľa jeho slov z takéhoto vývoja sklamaní a roztrpčení, cítia sa izolovaní a ignorovaní zo strany štátu. Z odstupe času však Smrek pridal ešte ďalší dôvod nezájmu literátov o činnosť spolku: „Spisovateľom literatúra povolaním nebola a spolkárenie ich vlastne odvádza od písania, bralo im čas.“⁴³

Na ďalšom valnom zhromaždení, ktoré sa konalo začiatkom augusta 1921, odstúpil z funkcie predsedu Martin Rázus (ako dôvod uviedol vzdialenosť svojho bydliska od sídla spolku, na zasadnutí už nebol ani prítomný, no členom spolku ostal naďalej).⁴⁴ Novým predsedom sa po evanjelickom kňazovi Rázusovi stal od neho generačne starší rímskokatolícky banskobystrický diecézny sídelný biskup Marián Blaha.⁴⁵ Hoci v spolku bolo jeho zvolenie prijaté „jednohlasne a s jasotom“, a Blaha bol označený za nástupcu Štefana Moyzesa,⁴⁶ práve tento moment (keď za predsedu nebol zvolený umelec, ale kňaz) bol pre oponentov spolku ďalším potvrdením jeho konzervatívnej orientácie. Ako po rokoch napísal Ján Smrek, „nie knieža básnické, ale knieža cirkevné. Z členov SSU sa asi ani jeden necítil byť taký dôležitý, aby sa chcel stať predsedom. Umeľcov tešilo umenie, a nie funkcia.“⁴⁷

Kým spisovatelia v SSU akcentovali slovenskosť tvorby, etnické špecifiká a národnú identitu slovenskej literatúry,⁴⁸ akoby v nadväznosti na jeden z cieľov svojej činnosti – poslovenčovanie Slovenska prostredníctvom literatúry a šírenia slovenskej knihy –, výtvarníci vnímali nacionálne obmedzenie členstva iba na Slovákov v rozpore s univerzalitou svojej umeleckej výpovede. Navyše, výtvarníci opakovane riešili otázku generačného konfliktu medzi staršou a mladou generáciou. Mladí obviňovali starých, že sa „uzavreli čínskym múrom“, a to z obáv pred tvorivou konkurenciou českých kolegov, ktorí na Slovensku žili a pôsobili:

43 SMREK, Ján: *Poézia moja láska. Spomienok kniha prvá. 1920 – 1930*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 35.

44 [P. K.]: Zo života Spolku slovenských spisovateľov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 38, 1922, č. 1, s. 60.

45 Martin Rázus sa narodil v roku 1888, Marián Blaha v roku 1869.

46 Martinské slávnosti. Druhý deň. Valné zhromaždenie Spolku slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 52, 1921, č. 174 (5. 8. 1921), s. 2.

47 Smrek, *Poézia moja láska*, c. d., s. 34.

48 TOMČÍK, Miloš: Nová etapa identity a diferenciacie slovenskej literatúry v podmienkach Československej republiky In: *Československá štátnosť a literatúra*. Zborník referátov z konferencie. I. Bratislava : Literárnovedný ústav SAV, 1989, s. 102, 103.

„Ešte pred vojnou mávalo Slovensko výtvarných umelcov. (...) Vojnou a prevratom akoby všetko zamĺklo. Zazdalo sa starým, že prevrat sám postaví ich umenie na nohy. Založili spolky a čakali, že ich umenie povstane samé. Otvorili sa brány slobody slovenskému výtvarníctvu, boli tu prvé úlohy, činy – voľnosť, ale tiež voľná tvorba, konkurencia s bývalými najlepšimi priateľmi – Čechmi. A vidiac niektorí slabosi v spolku, že na to silami nestačia, rýchle brány spolku zavreli, uzavreli svojim bývalým priateľom v tvorbe do spolku prístup (...).“⁴⁹

Pocit nenaplnenia pôvodných očakávaní z pôsobenia literátov v Spolku slovenských umelcov opísal po čase, v roku 1925, Milan Thomka Mitrovský v spojitom fejtóne *Posledný list bratislavským felibrom*. Písal v ňom:

„Keď sa Spolok slovenských umelcov zakladal, každý z nás dúfal a sa tešil, že spisovatelia budú v spolku na prvom mieste. Že budeme mať v nich divých a hrdých pardálov, ktorí od prvého okamihu žiarlive strážiť budú nad čtôu svojho rodu, a na najmenší pohyb neprajníka vyskočia a vrhať sa budú do boja, des a bázeň šíriac po okolí.

Ale nestalo sa tak. Keby neboráci výtvarníci neboli držali oje, bohvie, čo za strakatá húsenica bola by sa vyklula z toho – vtedy – mnohoslubného združenia. Slovo, slovenské slovo, tento vzácny, jedinečný nástroj vášho povolania, slovenské slovo, toto vaše všetko, čím sa líšite a čím vývodíte v plejáde spisovateľov ostatného sveta, nuž dedičia Vajanského, pyšní páni, ako že ste toto slovo bránili?“⁵⁰

Ďalším sklamaním bolo, že sa spolku nepodarilo zrealizovať pôvodný zámer vybudovať dom slovenských umelcov, buď v Liptovskom Mikuláši alebo v Martine, a to z jediného dôvodu: povedané dnešným jazykom, nenašli sponzorov. Aj preto predstavitelia spolku považovali postavenie domu umelcov v Bratislave z vládnej dotácie a tiež s finančnou podporou bratislavskej mestskej rady pre medzičasom založenú Umeleckú besedu slovenskú za ďalšiu nespravodlivosť. V roku 1924 prijalo valné zhromaždenie Spolku slovenských umelcov dokonca rezolúciu, „podľa ktorej člen S. S. U. nemôže byť súčasne členom Umeleckej besedy,

49 Tohtoročná výstava Spolku slovenských umelcov. 22. 4. 1924. Výstrižok z novin, bez bibliografických údajov. Archív SAV Bratislava, osobný fond František Votruba. I. č. 256, šk. 63.

50 THOMKA MITROVSKÝ, Milan: *Posledný list bratislavským felibrom*. S. S. S. – S. S. U. (Venované tým, ktorých sa to týka.) In: *Národné noviny*, roč. 56, 1925, č. 101 (15. 11. 1925), s. 4.

lebo táto ideovo i hmotne križuje záujmy tamtoho“.⁵¹ Toto vyhlásenie priamo súviselo s napätím okolo tzv. umeleckého domu, ktoré sa časom ešte viac vyhrotilo.

V roku 1925 sa novým predsedom spolku stal „moravský Slovák“, maliar Joža Úprka. Predsedom sa stal v čase, ktorý samotní členovia hodnotili ako obdobie „badateľného úpadku“, s dôvetkom, že „radostne vidieť, že za spádom prichodí nový zdvih“ a záverečným želaním: „Od Spolku čakáme nové rozpätie síl (...).“⁵² Spolok však oslabil ďalšia diferenciacia záujmových umeleckých združení, najmä vznik samostatného Spolku slovenských spisovateľov v roku 1923, čo v polovici dvadsiatych rokov viedlo k jeho stagnácii.

Umelecká beseda slovenská

Z iniciatívy českých umelcov pôsobiacich v Bratislave, najmä českého akademického maliara Jaroslava Jareša,⁵³ a podľa vzoru pražskej Umeleckej besedy (a v podstate ako jej slovenská sesterská organizácia), vzniklo v roku 1921 ďalšie umelecké zoskupenie – Umelecká beseda slovenská (UBS). Jej vznik sa datuje 3. júnom 1921, keď sa v bratislavskej kaviarni Savoy uskutočnilo valné zhromaždenie predstaviteľov kultúrnej obce, ktorí sa hlásili k myšlienke rozvíjania slovensko-českých kultúrnych vzťahov. Značku a pečať spolku navrhol Martin Benka.

Sídлом UBS bola od začiatku Bratislava, pričom išlo priam o programovú voľbu, čo dokladá text v katalógu XII. členskej výstavy, ktorá sa konala v roku 1926 pri príležitosti otvorenia už spomínaného Umeleckého domu:

51 Národné slávnosti augustové v Turčianskom Sv. Martine. In: *Národné noviny*, roč. 55, 1924, č. 64 (14. 8. 1924), s. 2.

52 Józsa Úprka na čele Spolku slovenských umelcov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 12, s. 764.

53 Jaroslav Jareš (1886 – 1967) pôsobil v Umeleckej besede v Prahe od roku 1909, v rokoch 1915 – 1921 bol predsedom jej výtvarného odboru. Po príchode na Slovensko v roku 1919 inicioval založenie UBS v Bratislave. Neskôr bol prvým externým scénografom Slovenského národného divadla. Jeho manželkou bola Ludmila Rambouská (1899 – 1952), maliarka a známa karikaturistka spolupracujúca so Smrekovým *Elánom* i s davistami. O pôsobení L. Rambouskej v UBS v Bratislave pozri ZGURIŠKA, Zuzka: *Strmou cestou*. Praha: Československý spisovateľ, 1977, s. 143 – 144. Neskôr sa Jareš a Rambouská-Jarešová rozvedli, Rambouská sa vydala za českého ľavicového intelektuála Závíša Kalandru, ktorý bol v roku 1950 vo vykonštruovanom procese s Miladou Horákovou obvinený z trockizmu, bol odsúdený na trest smrti a popravený.

„Za svoje sídlo zvolila si Umelecká beseda slovenská vedome a pridržajúc sa tradície metropol Slovenska – Bratislavu. Postavila si svoj Umelecký dom na mieste posvätenom úsilím Kollárovým, Palackého a Šafaříkovým, Tablicovým a Palkovičovým, na mieste, kde Ľudovít Štúr viedol neohrozený boj za práva slovenčiny a politickú slobodu národa. Postavila si svoj Umelecký dom na predmostí západného Slovenska, kde vzbĺkli prvé vatry jeho apoštolov a bojovníkov, Hlbocká fara, Myjava, Brezová, rok 1848 s dobrovoľníkmi, Košariská, Krajná – to sú dnes historické faktá, historická odpoveď na otázku, kde stála kolíska boja za práva slovenčiny a politickú slobodu národa.“⁵⁴

Takéto široké zdôvodnenie, prečo bola zvolená Bratislava, možno chápať ako odpoveď UBS na dobové polemiky, ktoré slovenské mesto má mať štatút kultúrneho centra Slovenska (Turčiansky Sv. Martin kontra Bratislava). Aktivity spolku boli v citovanom katalógu charakterizované nasledovne:

„Umelecká beseda slovenská je spolok kultúrny, spolok nepolitický. Vzala si za cieľ slúžiť umeniu, šíriť krásu, budiť lásku k nej a k tomuto cieľu prispieva poriadaním hudobných produkcií, umeleckých výstav a prednášok o umení, vydávaním hudobných, literárnych a grafických diel, hájením starých pamiatok ako aj podporovaním jednotlivých umelcov a pod. (...) Umelecká beseda slovenská je presvedčená, že prácou pre umenie slovenské, pre myšlienku slovenskú pracuje aj pre myšlienku československú. Jej všetky činy a jednania posväcuje viera, že každý skutočný umelec cíti v hĺbke svojej tvorivej duše jednotnú národnú dušu, jednotný národný charakter.“⁵⁵

Národne orientovaní slovenskí umelci však UBS vnímali ako „truc-spolok proti čisto slovenským záujmom“,⁵⁶ v ktorom vždy vládla „akási neslovenská atmosféra“.⁵⁷

UBS mala tri odbory – hudobný, literárny a výtvarný. Na jej čele stál starosta – ako prvý túto funkciu zastával architekt Dušan Jurkovič. Hudobný odbor viedol český hudobný skladateľ, vzdelaním právnik, Emanuel Maršík,⁵⁸ predsed-

54 XII. členská výstava Umeleckej besedy slovenskej: 31. október – 20. november 1926. Bratislava : Dom Umeleckej besedy slovenskej, 1926. Cit. podľa PODUŠEL, Ľubomír: Umelecká beseda slovenská. Predtým a dnes. In: *Umelecká beseda slovenská 1990 – 2010*. Bratislava : UBS, 2010, s. 8.

55 Tamže.

56 Posledné referáty o národných slávnostiach. Spolok slovenských umelcov. Valné zhromaždenie. In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 183 (4. 9. 1926), s. 3.

57 Bratislavský posmech. In: *Národné noviny*, roč. 60, 1929, č. 26 (1. 3. 1929), s. 2.

58 JUDr. Emanuel Maršík (1875 – 1936) bol hneď po vzniku republiky pridelený do Bratislavy ako hlavný

níčkou literárneho odboru sa stala Hana Gregorová,⁵⁹ predsedom výtvarného odboru bol Gustáv Mallý.

Jedným zo spoluzakladateľov UBS bol aj advokát Jaroslav Dvořák,⁶⁰ manžel spisovateľky Zuzky Zgurišky, ktorá sa do činnosti UBS tiež zapojila ako začínajúca literátka. Vo svojich pamätiach *Strminou liet* z roku 1972 opísala napr. jeden zo zábavných silvestrovských večierkov v UBS.⁶¹

Literárny odbor UBS sa zameriaval na prednáškovú činnosť a prezentácie aktuálnej tvorby, venoval sa tiež edičnej činnosti. Jej hlavným výstupom bola edícia s názvom Veľká Morava. Vo vydavateľských údajoch sa názov odboru uvádzal v podobe Literárny odbor Slovenskej umeleckej besedy a celý názov knižného radu znel Veľká Morava : Knižnica Umeleckej besedy slovenskej. V rámci edície vyšlo šesť zväzkov.⁶² V roku 1930 založila UBS novú bibliofilskú edíciu, prepájajúcu tvorbu súvekých moderných slovenských spisovateľov a výtvarníkov, v ktorej však boli vydané iba dva tituly: v roku 1930 zbierka próz Ivana Horvátha *Vízum do Európy* (s kresbami Mikuláša Galandu) a v roku 1932 básnická zbierka Jána Poničana *Večerné svetlá* (v grafickej úprave Jozefa Rybáka).

služny, v roku 1920 už pôsobil vo funkcii župného poradcu a podsprávcu Slovenského národného divadla, neskôr bol predsedom Družstva SND.

59 H. Gregorová bola do funkcie predsedníčky literárneho odboru UBS opätovne zvolená aj v roku 1926. Vtedy sa tzv. miestopredsedom literárneho odboru UBS stal redaktor František Votruba, konateľom Dr. Ladislav Narcis Zvěřina, český prozaik pôsobiaci v rokoch 1923 – 1939 ako úradník Štátnej nemocnice v Bratislave, a jedným z členov výboru básnik Emil Boleslav Lukáč. Cit. podľa Umenie, veda a literatúra. Literárny odbor Slovenskej umeleckej besedy v Bratislave. In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 43 (23. 2. 1926), s. 3.

60 JUDr. Jaroslav Dvořák (1894 – 1963) vyštudoval právo v Prahe (1912 – 1920), po príchode na Slovensko začiatkom dvadsiatych rokov bol okresným náčelníkom na Myjave (1921 – 1922), následne advokátskym koncipientom u J. Krnu a I. Dédera (1922 – 1924) a napokon advokátom v Bratislave (1924 – 1945). Práve počas bratislavského obdobia sa aktívnejšie zapojil do činnosti UBS. Od roku 1926 tajomníkom výtvarného odboru. Organizoval získanie finančných prostriedkov na výstavbu pavilónu UBS. K tejto téme pozri Zguriška, c. d., s. 141 – 142.

61 ZGURIŠKA, Zuzka. *Strminou liet*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972. Cit. podľa českého vydania Zguriška, c. d., s. 143.

62 Zv. 1 – WOLLMAN, Frank: *Veľká Morava: trilogie (1. Mojmir, 2. Rastislav, 3. Svatopluk)*, 1924; zv. 2 – GREGOROVÁ, Hana: *Pokorní ľudia*, 1924; zv. 3 – *Sborník Jozefa Gregora Tajovského*, 1925; zv. 4 – LUKÁČ, Emil Boleslav: *Hymny k sláve Hosudarovej. Básne 1923 – 1925*, 1926; zv. 5 – PETROVSKÁ, Elena: *Z cesty života*, 1926; zv. 6 – HALAMOVÁ, Maša. *Dar: básne*, 1928. Mimo edície: HALUZICKÝ, Bohumil: *Martin Kukučín*, 1928.

Zo spisovateľov sa do práce literárneho odboru zapojili napr. Jozef Gregor Tajovský, František Votruba, Janko Alexy, Ján Hrušovský, ale tiež Elena Maróthy-Šoltéssová, neskôr z mladšej generácie už spomínaná Zuzka Zguriška, Ján Poničan, Emil Boleslav Lukáč, Gejza Vámoš, Vladimír Clementis, Daniel Okáli, Laco Novomeský, Fraňo Kráľ, Maša Haľamová.⁶³ Andrej Mráz bol v roku 1927 síce ešte len študentom Filozofickej fakulty Univerzity Komenského a iba nádejným literárnym kritikom, no v Literárnom odbore UBS už zastával funkciu tajomníka. Motivácie k členstvu boli rôzne: napr. Valentín Beniak vstúpil do UBS na jeseň v roku 1927 v nádeji, že spolok mu vo svojej knižnej edícii vydá básnickú zbierku.⁶⁴

Literárny odbor organizoval literárne večery,⁶⁵ napr. o tvorbe Janka Kráľa, Janka Jesenského, Ivana Kraska,⁶⁶ Romaina Rollanda alebo na počesť Milana Rastislava Štefánika. Takisto prezentoval aktuálnu literárnu tvorbu – buď vo forme prednáškových cyklov o aktuálnych tendenciách v slovenskej literatúre (v roku 1927 sa uskutočnila 5-dielna prednášková séria o súčasnej slovenskej dráme, beletrii, básnictve, časopisectve a perspektívach ďalšieho smerovania),⁶⁷ alebo v podobe komponovaných tematických programov (takým bol napr. Večer modernej slovenskej poézie v roku 1931).⁶⁸

Hoci podľa stanov sa UBS deklarovala ako apolitická organizácia, v tridsiatych rokoch sa cez aktivity davistov dostávala do programu literárneho odboru čoraz viac politika. S tým nesúhlasili predseda Správnej rady UBS D. Jurkovič ani

63 Davistom v Umeleckej besede je venovaná jedna z kapitol publikácie KEREČMAN, Peter: *Advokáti Davisti. Vladimír Clementis, Ján Poničan, Daniel Okáli*. Bratislava : Slovenská advokátska komora, 2017. Práve pôsobenie členov skupiny DAV v UBS sa neskôr stalo témou literárneho spracovania v novele Ivana Horvátha *Život s Laurou* (1948), opisujúcej život bratislavskej bohémy tých čias. Bližšie KUZMÍKOVÁ, Jana: *Modernizmus v tvorbe Ivana Horvátha*. Bratislava : Veda, 2006, s. 107 – 109.

64 Rukopis básnickej zbierky zaslan V. Beniak do UBS ešte v marci 1927, ale z UBS mu ani na urgencie neodpovedali. Cit. podľa DRUG, Štefan: *Tŕnistá cesta k básnickej sláve. Biografická koláž o živote a tvorbe Valentina Beniaka v 20. a 30. rokoch*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 25 – 26.

65 XII. členská výstava Umeleckej besedy slovenskej. Cit. podľa Podušel, c. d., s. 9.

66 Kraskov literárny večierok sa uskutočnil 9. februára 1931. Ako sa uvádzalo v pozvánke, „na programe je prednáška, recitácia a spev“. Cit. podľa Kraskov literárny večierok. In: *Národné noviny*, roč. 62, 1931, č. 17 (7. 2. 1931), s. 3.

67 Prednášky v Bratislave o slovenskom umení po prevrate. In: *Národné noviny*, roč. 58, 1927, č. 143 (11. 12. 1927), s. 4.

68 Večer modernej slovenskej poézie v Bratislave. Okrem zhodnotenia novej poézie literárnym kritikom Danielom Okálím boli na programe ukážky z diel M. Haľamovej, F. Hečka, F. Kráľa, E. B. Lukáča, J. Nižňanského, L. Novomeského, J. Poničana a J. Smreka, ktoré predniesli samotní autori.

jej tajomník J. Dvořák a po konfliktoch s Jánom Poničanom, ktorý bol z UBS vylúčený, bol nakoniec celý literárny odbor rozhodnutím správnej rady rozpustený.⁶⁹

Básnik Ján Poničan vo svojich spomienkach charakterizoval Umeleckú besedu slovenskú ako „baštu ‚československej‘ kultúry – hlavne českej pod egidou vládnych strán“, ktorá „ale sídlila v krásnej budove s možnosťou usporiadať prednášky, večery poézie, idey ‚bolševizmu‘ rozširovať medzi širším obecnstvom“.⁷⁰ Práve táto budova bola ďalšou príčinou nevraživosti medzi Spolkom slovenských umelcov a Umeleckou besedou slovenskou. Funkcionalistický výstavný pavilón na nábřeží Dunaja na Šafárikovom námestí postavili v rokoch 1925 – 1926 podľa projektu českých architektov Aloisa Balána a Jiřího Grossmanna, a okrem výstavných siení v ňom boli aj klubová a spoločenská miestnosť, prednášková sála, priestory na depozity a byt domovníka. Na nároží bolo tiež spolkové kníhkupectvo. Podľa UBS bol pavilón jej výhradným majetkom. Naproti tomu Spolok slovenských umelcov požadoval, aby otázka jeho vlastníctva „bola riešená spravodlivo v prospech všetkých slovenských umelcov a nie grupy“.⁷¹ Základným argumentom bolo, že tento pavilón „postavil národ pre umelcov“ zo spoločných štátnych peňazí a ako taký sa nesmie stať „hniezdom osobných záujmov“.⁷²

Spolok slovenských spisovateľov

Ďalšiu fázu členenia kompaktnej umeleckej obce, dovedty koncentrovanej v Spolku slovenských umelcov, resp. v Umeleckej besede Slovenska, predstavoval Spolok slovenských spisovateľov, ktorý vznikol ako dobrovoľná, výberová stavovská organizácia. Jedným z dôvodov jeho založenia bola nespokojnosť s činnosťou Spolku slovenských umelcov, v ktorom sa zastúpení literáti nijako výraznejšie a zásadnejšie neangažovali za veci literatúry.

Predsedníctvo prípravného výboru Spolku slovenských spisovateľov v zložení Ján Botto (básnik Ivan Krasko), Jozef Gregor Tajovský a Tido J. Gašpar pripravilo stanovy a zorganizovalo zakladajúce valné zhromaždenie 15. júna 1923.

69 K tejto téme PONIČAN, Ján. *Búrlivá mladosť*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975, s. 235 – 237.

70 Tamže, s. 107.

71 Posledné referáty o národných slávnostiach. Spolok slovenských umelcov. Valné zhromaždenie.

In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 183 (4. 9. 1926), s. 3.

72 Bratislavský posmech. In: *Národné noviny*, roč. 60, 1929, č. 26 (1. 3. 1929), s. 2.

Stanovy boli schválené ministrom s plnou mocou pre správu Slovenska 7. augusta 1923. Ustanovujúce valné zhromaždenie sa konalo 15. decembra 1923. V čase založenia mal spolok 42 členov. Predsedom spolku sa stal Vavro Šrobár, podpredsedom Anton Štefánek, tajomníkom Tido J. Gašpar a pokladníkom J. G. Tajovský. Mandát výboru bol určený na jeden rok, ale v tomto zložení výbor pracoval až do roku 1929, keď sa novým predsedom stal Janko Jesenský. Ďalšími funkcionármi bol staronový podpredseda A. Štefánek, nový tajomník Emil Boleslav Lukáč a nový pokladník Štefan Janšák.

Podľa stanov bolo účelom spolku „pestovať a šíriť slovenskú literatúru, pestovať a chrániť mravné a hmotné záujmy slovenských spisovateľov, podľa potreby hmotne podporovať činných členov, umožňovať vývin mladým talentom, zriadiť penzijný fond pre činných členov spolku slovenských spisovateľov, starať sa o zriadenie podporného fondu pre vdovy a siroty po činných členoch spolku, vybudovať útulok pre slovenských spisovateľov a starať sa o uctenie pamiatky zaslužilých starších slovenských spisovateľov, a to pamätnými tabuľami, pomníkmi, vydávaním ich životopisov a ich spisov“.⁷³ Takéto vymedzenie sfér pôsobenia spolku ukazuje na to, že v podstate malo ísť o stavovskú organizáciu slovenských spisovateľov, teda organizáciu profesijnú, sledujúcu tak odborné pôsobenie, ako aj sociálne zabezpečenie členov. Členom spolku mohol byť spisovateľ, ktorý aspoň tri roky uverejňoval svoje literárne práce vo významnejších časopisoch alebo vydal aspoň dve literárne cenné knihy.⁷⁴

Pri profesijných otázkach išlo o podporu pôvodnej tvorby, predovšetkým na úrovni vytvárania vonkajších podmienok na jej prezentáciu. Významnú časť agendy Spolku slovenských spisovateľov predstavovali aktivity na zakladanie verejných obecných knižníc. Prostriedkami na dosiahnutie účelu spolku mali potom byť akcie tak smerom dovnútra členskej základne, ako aj pre širšiu kultúrnu verejnosť: išlo najmä o „usporiadanie zjazdov, poradných schôdzí, slávností, akadémií, zábav, divadelných predstavení a prednášok“.⁷⁵ Dôležitým bodom stanov bol zámer spolku vytvoriť si vlastné vydavateľské zázemie a aktívne vstúpiť do vydavateľského obehu, keď malo ísť o „vydávanie literárnych

73 Stanovy spolku slovenských spisovateľov, s. 1.

74 KNĚZEK, Libor: Z archivu pôvodného Spolku slovenských spisovateľov. In: *Filologická revue*, roč. 6, 2003, č. 2. s. 69.

75 Tamže, s. 2.

a umeleckých publikácií“⁷⁶ a „zriadenie svojpomocného nakladateľstva a kníhkupectva“.⁷⁷ Práve ich prostredníctvom mal spolok vytvárať publikačný priestor, pretože po celé dvadsiate roky sa v dobovej tlači opakovane objavovali sťažnosti slovenských spisovateľov, že vzniknuté rukopisy ostávajú v zásuvkách ich písacích stolov a majú veľké problémy nájsť vydavateľa. Zámer vydávať vlastný časopis však spolok realizoval až začiatkom tridsiatych rokov, keď v roku 1933 vznikol ako jeho orgán mesačník *Slovenské smery umelecké a kritické*.⁷⁸

Spolok sa usiloval presadiť aj ako odborný poradný orgán, čo ilustruje napr. spolupráca so Slovenským národným divadlom v tridsiatych rokoch, keď v súvislosti s nízkou umeleckou úrovňou repertoáru a nedostatkom pôvodných hier „z vlastnej iniciatívy ponúkol riaditeľstvu divadla svoje posudky pre jednotlivé hry, za čo by vzal na seba i mravnú zodpovednosť“.⁷⁹

Sociálny program literárnych odborov a umeleckých spolkov

Všetky vyššie uvedené odbory a stavovské spolky združujúce literátov vyvíjali aktivity propagujúce pôvodnú literatúru, ale takisto akcentovali sociálny a ekonomický status spisovateľov v nových spoločenských aj ekonomických podmienkach. Hmotné podmienky spisovateľov a ich rodín (a v prípade úmrtia tvorcov rovnako ich vdov a sirôt) riešili všetky uvedené spolky systémom finančnej podpory.⁸⁰ Spolok slovenských spisovateľov mal dokonca ako jeden z bodov

76 Tamže.

77 Tamže.

78 Časopis *Slovenské smery umelecké a kritické* vychádzal v rokoch 1933 – 1938. Neskôr, v rokoch 1939 – 1944, sa orgánom SSS stal Smrekov časopis *Elán*, po presťahovaní jeho redakcie z Prahy do Bratislavy.

79 WAGNER, Vladimír [vlv]: Na okraj sezóny slovenskej činohry v Bratislave. In: *Slovenské pohľady*, roč. 50, 1934, č. 4, s. 242. Divadelný kritik V. Wagner túto spoluprácu divadla so spisovateľmi vítal: „treba sa obracať na kompetentné spolky spisovateľské.“ Použitím slova „spolky“ v množnom čísle o. i. naznačil potrebu spolupráce aj s inými spisovateľskými združeniami, čím by divadlo mohlo získať ideovo rôznohodnotnejšie hodnotenia.

80 *Národné noviny* uverejnili v roku 1921 výzvu Literárneho odboru Matice slovenskej: „Slovenským spisovateľom i spisovateľským vdovám a sirotám oznamuje Matica slovenská, že z výťažku štátnej lotérie počiatkom nového roku rozdelí im 50 000 korún, ako podporu. Prosíme všetkých, ktorí sú na podporu upriamení, aby sa listovne prihlásili.“ Cit. podľa Kronika. In: *Národné noviny*, roč. 52, 1921, č. 279 (18. 12. 1921), s. 5.

sociálneho programu podporu na náklady pohrebu činného člena, hoci s doplnkom, že len vo výnimočných prípadoch.⁸¹

Tak ako v predvojnových časoch nebolo reálne, že by spisovateľ vyšiel iba z literárnej tvorby, ani v dvadsiatych rokoch 20. storočia sa slovenskí literáti nemohli upínať k predstave profesionalizácie svojho postavenia. Literárnej tvorbe sa zvyčajne venovali popri svojom občianskom povolaní (prípadne popri cirkevnom povolaní, keďže značnú časť spisovateľov ešte stále tvorili kňazi, najmä evanjelickí; v občianskych povolaniach prevládali vysokoškolskí študenti, novinári, štátni úradníci a zamestnanci).⁸² Vyplácanie honorárov bol pri slovenských novinách a časopisoch dlhodobý problém,⁸³ takže veľké spoločensko-politické zmeny vzbudzovali nádeje aj v tomto smere. Ešte počas vojny, v roku 1918, vyšiel v *Národných novinách* článok, ktorého autor apeloval na potrebu nového prístupu a adekvátneho ocenenia tvorcov:

„Tie časy, keď sa práca literátov nijako alebo najmizernejšie honorovala, už i z ohľadu na národnú reputáciu, musia raz prestať. Národ nesmie dať hladovať práve tým, ktorí sa výlučne jeho službám venujú. Slovenskú literatúru a vedu rozvíjať možno len tak, ak ich robotníci budú mať živobytie zabezpečené i vtedy, ak sa len im venujú. Literatúra a veda je nie luxus, ani zábava, obe sú najkrajšími pokladmi medzi všetkými

81 Stanovy spolku slovenských spisovateľov, s. 6.

82 Sociologickú charakteristiku spisovateľskej obce spracoval Anton Štefánek v monografii *Základy sociografie Slovenska*, kde upozornil na dôležitosť sociálno-ekonomických otázok postavenia spisovateľov: „bývalé Slovensko nemalo (...) ‚spisovateľského povolania‘ podľa spôsobu iných národov. Literárna, umelecká a vedecká činnosť existovali len ako pretia affectionis a nevyživil nikoho.“ Cit. podľa ŠTEFÁNEK, Anton: *Základy sociografie Slovenska*. In: *Slovenská vlastiveda. Zväzok tretí*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1945, s. 313 – 314. Na základe údajov, ktoré zahrnul Dobroslav Chrobák do školskej príručky *Rukoväť dejín slovenskej literatúry* (A. Štefánek vychádzal z jej druhého vydania, Praha: L. Mazáč, 1936), sa zameril na sociálny a regionálny pôvod spisovateľov, o. i. zostavil tabuľku občianskych povolaní spisovateľov do roku 1918 a po roku 1918, čo ho priviedlo ku konštatovaniu, že „literatúra sa začína laicizovať“ (tamže, s. 314). A. Štefánek toto zloženie spisovateľskej obce vnímal ako dôležitý prvok vnútornej diferenciacie, vďaka čomu „literatúra po prevrate začína vytvárať po prvý raz akýsi kaleidoskop kultúrneho života na Slovensku, zložitejšieho, než bol život v predošlom storočí. Slovensko sa približuje Západu“ (tamže, s. 314).

83 Na začiatku 20. storočia napr. viacerí slovenskí autori programovo publikovali v slovenských amerických periodikách, ktoré platili honoráre, vďaka čomu si mohli zvýšiť životný štandard. Pre iných, ako napr. pre dolnozemskeho Jána Čajaka, boli zdrojom finančného zabezpečenia celkom pragmatické vlastné hospodárske aktivity, v danom konkrétnom prípade pestovanie chmeľu.

*tvorbami národného ducha. Literáti a učenci sú učitelia učiteľov a učitelia sú v každom národe prvými ľuďmi.*⁸⁴

V spoločenskom vedomí zotrvačne rezonoval fakt, že „u nás významní básnici, spisovatelia musia sa chytiť desatoro zamestnania, aby ako tak živorili“.⁸⁵ Istým úspechom bolo v roku 1928 dosiahnutie štátnej finančnej podpory pre viacerých starších slovenských spisovateľov.⁸⁶

Otázku postavenia slovenských spisovateľov a ich sociálneho zabezpečenia opakovane nastoľoval vo svojich novinových článkoch Martin Rázus, ktorý tento problém zasadzoval do širšieho dobového kontextu, ako súčasť čechoslovakistického nepochopenia vnútorných slovenských potrieb. Za jednu z dobových úloh považoval

„umožniť slov. literátom hmotne, aby ich boj o kus chleba nevyčerpal. To je už otázka finančná, ktorú môžu riešiť štát, administratíva a verejnosť. Štát podporou. Administratíva povinným zakupovaním kníh pre školské a obecné knižnice. Podobne i verejnosť pre knižnice súkromné (...).“⁸⁷

Rázus opakovane žiadal väčšiu podporu slovenskej literatúry a širšie aj umenia. Slovensko-české napätie dokresľuje aj citát z jeho poslaneckého prejavu z roku 1930, keď sa ohradzoval voči českým poradcom pri udeľovaní štátnych cien za slovenskú literatúru:

„žiadame, aby prestala anomália, aby o štátnych cenách pre slovenských spisovateľov nerozhodovali v prvom rade Slováci. Aby nebol o rozhodovaní o štátnych cenách pre slovenských spisovateľov kompetentný ten alebo onen, ale nech je kompetentný Spo-

84 Slovníky a mluvnice. In: *Národné noviny*, roč. 49, 1918, č. 36 (26. 3. 1918), s. 3.

85 [J. T.]: Idealizmus mládeže. In: *Národné noviny*, roč. 53, 1922, č. 79 (21. 9. 1922), s. 2.

86 Podľa informácie z dobovej tlače prideliť v roku 1928 Ministerstvo školstva a národnej osvetý čestné štátne doživotné podpory Martinovi Kukučínovi, Ferkovi Urbánkovi, Jánovi Slávikovi, Martinovi Braxatorisovi-Sládkovičovi a spisovateľkám Ľudmile Riznerovej-Podjavorinskej, Terézii Vansovej a Božene Slančíkovej-Timrave. Cit. podľa *Venkov: orgán České strany agrární*, roč. 23, 1928, č. 98 (24. 4. 1928), s. 5.

87 RÁZUS, Martin: O možnostiach rozvoja slovenskej literatúry. In: *Národné noviny*, roč. 56, 1925, č. 9 (29. 1. 1925), s. 1.

*lok slovenských spisovateľov a slovenských umelcov a Matica slovenská, lebo to sú fóra, ktoré veľmi dobre môžu hodnotiť, čo je v slovenskej spisbe vhodné alebo nevhodné.*⁸⁸

Týmto apelom Rázus v podstate pripomenul a aktualizoval jeden z bodov stanov Spolku slovenských spisovateľov z roku 1923: „Prispievať radou a pomocou, dobrozdaním a inou účasťou štátnym a verejným korporáciám vo veciach týkajúcich sa literatúry a spisovateľov na Slovensku.“⁸⁹

Sociálne vzťahy

Záujmové a stavovské združenia slovenských spisovateľov pôsobiace v prvom desaťročí po vzniku Československej republiky reagovali na súveké podmienky a okolnosti, ich spoločenské presadzovanie sa však nebolo ľahké. Okrem základného faktora spolčovania, v zmysle dobrovoľného spojenia ľudí s rovnakými záujmami (v danom prípade kultúrными), pôsobili ako platformy sprostredkovávania istých hodnôt, ako organizátori dobového kultúrneho života a tiež ako potenciálni partneri štátu v sociálnom dialógu. Nastolovali otázku postavenia spisovateľa v spoločnosti a jeho úlohy v nej.⁹⁰ Rozsah ich finančnej podpory zo strany štátu súvisel s vtedajšou vládnuou politikou, ktorá akcentovala politický čechoslovakizmus. Práve nedostatočná peňažná podpora z verejných zdrojov bola častým zdrojom interných aj externých spolkových konfliktov. Navyše, na úrovni jednotlivcov spolky nefungovali ako sterilné zoskupenia, boli to takpovediac živé organizmy s dynamicky sa meniacimi sociálnymi vzťahmi: dochádzalo v nich k názorovým stretom prameniácim v odlišných postojoch členov ku konkrétnym projektom či záležitostiam,⁹¹ čo jednak viedlo k vylučovaniu členov, jednak zas k manifestačným vystúpeniam a presunom z jedného spol-

88 RÁZUS, Martin: Slovenský problém sa rieši dohodou a spoluprácou všetkých. In: *Národné noviny*, roč. 61, 1930, č. 25 (26. 2. 1930), s. 2.

89 Stanovy spolku slovenských spisovateľov, s. 2.

90 BARBORÍK, Vladimír – PASSIA, Radoslav (eds.): *Spisovateľ ako sociálna rola*. Bratislava : Veda, 2018.

91 Napr. protestné vystúpenie viacerých výtvarníkov z UBS v rámci sporu o nevypísanie súťaže na Štefánikov pomník alebo kríza v Literárnom odbore UBS po prijatí Manifestu spisovateľov proti strelbe v Košútoch v roku 1931. Vtedy bol zo strany predsedu správnej rady UBS D. Jurkoviča a ústredného tajomníka J. Dvořáka rozpustený výbor Literárneho odboru a vypísané nové voľby, ktoré však potvrdili vo funkciách znova davistov V. Clementisa, D. Okáliho, J. Poničana, ako nový člen výboru bol zvolený F. Král. K tejto téme Poničan, c. d., s. 147 – 149.

ku do druhého, ako výraz solidarity s vylúčenými.⁹² Aj z tohto pohľadu boli spisovateľské spolky dôležitým segmentom vtedajšieho spoločenského života.

Spolky predstavovali modernú formu sociálnej komunikácie.⁹³ Spisovatelia vstupom do spolku spoluvytvárali kolektívnu, plurálnu identitu profesijného združenia, ktoré bolo primárne založené nielen na blízkosti ideovej orientácie a estetických preferencií jednotlivých tvorcov, ale často aj na osobných známostiach a sympatiách. Tak ako boli dynamické dobové kultúrne premeny a rôznorodé myšlienkové a estetické prúdenia, ktoré formovali súveký intelektuálny život, tak boli diferencované aj platformy združovania. Neskorší politický vývin však túto diferencovanú podobu zrušil a po roku 1948 ju nahradil „jednotnou“ spisovateľskou organizáciou.⁹⁴ V dvadsiatych rokoch 20. storočia sa ale v diferencovanom priestore spisovateľských spolkov diskutovali kľúčové pojmy modernej slovenskej kultúry a literatúry a na pozadí stretu tradície a nových smerov sa argumentačne kryštalizovali definície jej pozícií medzi kategóriami svojskosti a modernosti či slovenskosti a svetovosti.

92 Po vylúčení J. Poničana z UBS v roku 1934 a následnom rozpustení literárneho odboru viacerí jeho členovia prešli do Spolku slovenských spisovateľov. Neskôr z UBS vystúpil aj J. G. Tajovský. K tejto téme Poničan, c. d., s. 235 – 237.

93 CZARNIK, Oskar Stanislaw: Spisovatel a jeho vztah ke společnosti a státu. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.): *Za textem. Antologie polské sociologie literatury*. Brno : Host – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018, s. 128.

94 ŠÚTOVEC, Milan: Zväz slovenských spisovateľov v rokoch 1949 – 1950 (Pohľad cez fragmenty z jedného archívu). In: ŠÚTOVEC, Milan: *Membra disiecta litteraria. Literárna veda, literárne umenie a literárny život*. Bratislava : Veda, 2011, s. 183 – 206.



**MODERNIZAČNÉ
POSTUPY
V SLOVENSKEJ
MEDZIVOJNOVEJ
LITERATÚRE
AKO TEMA
V ČASOPISCH
DAV A ELÁN**

Karol Csiba

Pri sledovaní témy modernizačných postupov v slovenskej literatúre dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia sú dôležitým pramenným materiálom dobové literárne a kultúrne časopisy. Predkladaná sonda sa sústreďuje na tematicky špecifikované nové čítanie príspevkov v časopisoch *DAV a Elán* – v prípade časopisu *DAV* začína v roku 1924 a končí v roku 1935,¹ rekonštrukcia *Elánu* je vymedzená obdobím 1930 – 1938.² K obom periodikám pristupujeme ako k spoločensko-kultúrnym inštitúciám, ktoré relevantným spôsobom a v istom časovom výseku odzrkadľujú charakter a špecifiká súvekeho modernizmu. Sú médiami, ktoré kľúčovým spôsobom zachytávajú dobové modernistické idey, formovanie poetiky i kontextové súvislosti. Jednou z ciest aspoň čiastočného odhalenia spôsobov, akými dokázali literárno-publicistické reflexie absorbovať do svojich základných východísk a myšlienkových konceptov túžbu po modernosti, môže byť prehĺbený materiálový výskum – prehĺbený v tom zmysle, že do interpretačného záberu budú zahrnuté aj príspevky prehliadaných alebo doteraz menej reflektovaných účastníkov dobových časopiseckých diskusií o modernistických tendenciách v slovenskej literatúre. Týmto spôsobom – ktorý umožňuje oproti existujúcim výkladom vidieť súveký modernizmus v modifikovanejších podobách – sa zároveň, v istej časovej postupnosti, odkrývajú aj súvislosti vývoja a zmien charakteru sledovaných diskusií. Časovo-lineárnym radením sa tiež odhaľujú presnejšie a prehľadnejšie časové rámce, v ktorých dochádzalo k výmene medzi novým a starým alebo ku kríženiu medzi moderným a tradičným.

Pri kreovaní obrazu dobovej situácie bol pre nás v prípade časopisu *DAV* dôležitý okrem pohľadu na modernizačné umelecké a literárne identifikácie aj fakt

1 Časopis *DAV* vychádzal s rôznymi prestávkami v rokoch 1924 – 1926, vydávanie bolo obnovené v roku 1929 a po ďalšom prerušení až v rokoch 1931 – 1937. Dynamiku a modernosť obsahu mala vyjadrovať aj moderná grafická úprava časopisu: ako píše Michal Habaj, „v slovenskom kultúrnom priestore však okrem *DAV*u nenájdeme umelecký časopis, ktorý by sa stával i prostredníctvom grafického spracovania v užšom slova zmysle súčasným. Môžeme tu hovoriť o prvých slovenských pokusoch o modernú typografiu.“ Cit podľa HABAJ, Michal: Lavá vpred. Prvý ročník revue *DAV* (1924 – 1925). In: *Slovenská literatúra*, roč. 64, 2017, č. 4, s. 271.

2 Literárno-umelecký mesačník *Elán* založil Ján Smrek v spolupráci s Leopoldom Mazáčom. Prvé číslo vyšlo v septembri 1930. Časopis vychádzal v Prahe až do roku 1939. Po rozbití Československa sa J. Smrek presťahoval do Bratislavy, kde preniesol aj redakciu časopisu, ktorý sa vtedy stal orgánom Spolku slovenských spisovateľov. *Elán* prestal vychádzať v roku 1944 na zásah režimu vojnovnej Slovenskej republiky. V roku 1946 došlo napriek ťažkostiam k obnoveniu jeho vydávania, no na jar 1947 časopis už definitívne zanikol.

ich výraznejšieho spojenia so spoločensko-politickými otázkami, ktoré podstatne ovplyvňovali ráz diskusií o umení a literatúre. Pri časopise *Elán* sme pri výskume témy sledovali dve línie: 1. okolnosti začiatku vydávania časopisu a jeho ďalšie pôsobenie v kontexte dobových moderných umeleckých smerov, programov a škôl; 2. pozíciu časopisu ako sprostredkovateľa informácií o umení a literatúre, a to tak zo zahraničia, ako aj z domáceho slovenského prostredia, kde sa tento moment ešte navrstvoval o rovinu systematickej reflexie každodenného kultúrneho a literárneho života.

Pojem modernizmu je sémanticky široký, odkazuje na viacero disparátnych významov, a aj výkladovo je vrstevnatý a komplikovaný.³ Zo širokého metodologického diapazónu možno výberovo upozorniť napríklad na aspekt tzv. „modernej skúsenosti“,⁴ ktorá je utváraná takými kategóriami ako rozporupnosť, fragmentárnosť či paradoxnosť. Za jeden z jej zdrojov býva definovaný stret kultúr.⁵ Prítomnosť modernej skúsenosti sa výrazným spôsobom dotýka tradičnejších výkladov života, ktoré následne často prestávajú plniť svoje funkcie a podliehajú deštruovaniu či parodovaniu. Týmto spôsobom – transformáciou skúsenosti, resp. zážitku – reflektuje literatúra nové a neustále sa meniace sebavedomie človeka medzi extrémami autonómie a absolútnej závislosti na spoločenských okolnostiach.⁶ Namiesto koherencie a stability literárnych postáv nastupujú zložité a protikladné charaktery. S tým je spojené aj zmenené vnímanie času, ktoré sa už nezakladá na abstraktných, fyzikálne merateľných jednotkách, ale na subjektívnom prežívaní – nový prístup znamená, že z času sa stala relatívna veličina.⁷

Iným dôležitým pojmom pri výskume modernizmu je tradícia. Ide znova o široko chápaný termín, ktorý je navyše rôznorodý aj odborovo.⁸ Konceptie lite-

3 V slovenskej literárnej historiografii po roku 2000 existuje viacero príspevkov venujúcich sa terminologickej definícii modernizmu, výberovo napr. BAKOŠ, Vladimír: *Avantgardistický projekt modernity*. Bratislava : Veda, 2006; KUZMÍKOVÁ, Jana: Tri verzie a tri nosné domény modernistického umenia. In: *Slovenská literatúra*, roč. 59, 2012, č. 3, s. 230 – 245.

4 BENJAMIN, Walter: Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti (1936). In: *Iluminácie*. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 194 – 225.

5 HORYNA, Břetislav: Memoria jako kategorie záchrany. In: *Sociální studia*, roč. 7, 2010, s. 39 – 40.

6 NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006, s. 524.

7 Tamže, s. 526.

8 Ako upozorňuje český sociálny antropológ, afrikanista a etnológ Josef Kandert, pojem tradície je chápaný a používaný v závislosti od úzu jednotlivých vedeckých disciplín, pričom toto konštatovanie platí aj pre slovenskú situáciu: „V češtině se pojem tradice užívá v různých významech, z nichž

rárnej tradície vychádzajúce z protikladu tradičného a moderného doplnil v slovenskom prostredí začiatkom sedemdesiatych rokov 20. storočia prístup z pohľadu literárnej komunikácie,⁹ s dôrazom na aspekty procesuálnosti a dynamiky. Dynamický a aktívny prvok pri utváraní tradície zdôrazňuje tiež Michal Habaj pri interpretácii modernistickej poézie, ktorý navyše upozorňuje na moment, že tradícia „v slovenskom prostredí nemala iba estetické významy, ale zároveň sa výrazne identifikovala so širšími spoločenskými alebo politickými charakteristikami“.¹⁰

DAV

Prvé číslo časopisu *DAV*, ktorý začal vychádzať v roku 1924, sa začínalo úvodníkom, v ktorom redakcia deklarovala svoje programové ambície:

„DAV, periodická revue, združuje všetkých priekopníkov socialistických ideí mladej generácie na Slovensku, ktorí sú činní v oblasti myšlienkovvej a umeleckej. Prichádzame až po siedmich rokoch. Prichádzame zatažení vedomím, že staršie generácie ustrnuli v zajatí a tieni starootcovských tradícií. S vedomím, že nevykonali takmer nič, aby doterajší rád triedneho útlaku a vykorisťovania človeka človekom bol odstránený. Nahradený novým a lepším, ktorému upravuje cestu v myšliach ľudí socializmus. Chceme poukazovať na nespravodlivosť dnešného spoločenského poriadku. Chceme kritickým rozborom všetkých jeho javov, ktoré stratili už dávno životnej oprávnenosti, prispieť k jeho konečnému vyvráteniu. Chceme aspoň týmto spôsobom

některé jsou výrazně ovlivněny skupinovým chápáním (lze také mluvit o oborovém chápání). To je i případ chápání významu pojmů tradice a tradiční v archeologii, etnologii, etnografii a sociologii či v dějinách umění; jiné skupinové výklady/chápání mají jistě i další obory, ať již společenskovědné či přírodovědné.“ Cit. podľa KANDERT, Josef: Poznámky k výzkumu a chápání „tradice“. In: *Český lid*, roč. 86, 1999, č. 3, s. 197. K tejto problematike tiež BAKOŠ, Ján: Umelecko-historické koncepty tradície. In: *Literárna a literárnomúzejná tradícia*. Zborník prác z V. konferencie o literárnom vzdelaní (problémy literárnej tradície) v Dolnom Kubíne 1978. Dolný Kubín – Nitra : Oravské múzeum – Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky Pedagogickej fakulty v Nitre, 1980, s. 85 – 110; LUTHER, Daniel: K teoretickým východiskám štúdia tradície. In: *Slovenský národopis*, roč. 30, 1982, s. 177 – 185; PEŠKOVÁ, Jaroslava: *Role vědomí v dějinách*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

9 LIBA, Peter: Vývin – pokrok – literárna tradícia. In: *Literárna a literárnomúzejná tradícia*, c. d., s. 57 – 84; POPOVIČ, Anton: Tradícia v literárnej komunikácii. In: *Estetika, časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 17, 1980, č. 2, s. 126 – 132; ZAJAC, Peter: Čas a tradícia. In: *Estetika, časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 17, 1980, č. 4, s. 247 – 253.

10 HABAJ, Michal: Ľavá vpred. Prvý ročník revue *DAV* (1924 – 1925), c. d., s. 281. O dynamickom chápaní tradície HABAJ, Michal: *Model človeka a sveta v básnickom diele Jána Smreka (1922 – 1942)*. Bratislava : VEDA, 2013, s. 21 – 27.

dokumentovať svoju solidaritu s pracujúcimi a splatiť aspoň čiastočku dlhu storočí. Vstupujeme v život s úmyslom, aby sme pripomínali i ostatnej inteligencii jej povinnosť voči pracujúcemu proletariátu. Na perách s obžalobou. Lebo ona dosiaľ sťa poddajná slúžka vstupuje v služby kapitálu. Máte mysle davov heslami otrokárskymi. Toto kričíte do duší a svedomia študujúcej mládeže. Z veľkej časti vychádza z chaluúp pracujúcich a za kus chleba zrádza záujmy vlastných otcov a matiek. Nečakáme porozumenia našich starších inteligentov. Bez cudzej hmotnej podpory. Nelakáme sa neznámych dejov budúca. Činíme tak jedine, že sme týmto povinní do tej najvyššej miery. Úspech a priateľský stisk mozolnatých dlaní nás iba utvrdí v našom podujatí.¹¹

Podľa literárneho historika, monografistu DAVu Štefana Druga predstavuje tento úvodník skôr sugestívne formulovaný príhovor ako konzekventne vypracovaný program, ktorý by sa z pohľadu metodológie dotýkal umenia a literatúry.¹² Danú úlohu však čiastočne prisudzuje kritike Eda Urxa (vydanej pod pseudonymom M. C. Biss), v ktorej reflektoval zbierku Vítězslava Nezvala *Pantomima*.¹³ Urx v nej poukazoval na odklon časti mladej českej poézie (básnici Jaroslav Seifert a Vítězslav Nezval, teoretik Karel Teige) od proletárskej poézie a od dovtedajších revolučných manifestov k poetizmu usilujúcemu o čistú poéziu. Kľúčový doklad tohto odklonu spájal práve s Nezvalovou zbierkou *Pantomima*. Reflektuje básnikovu orientáciu na krásu a fantáziu, no v jeho básňach mu chýba zmysel pre vonkajšiu skutočnosť, o ktorej hovorí:

„Je to výsek, ten krajší, a preto málo hovoriaci. Povedal som, že Nezval pretvára zmyslovú skutočnosť; áno, ale treba dodať, že nie celú, v celej jej šírke, trojrozmernej a najskutočnejšej, ako ju vidíme a žijeme v siedmych dňoch týždňa. Je to poézia nedele, ktorá nevie nič o uplynulých šiestich lopotných dňoch.“¹⁴

E. Urx v tejto súvislosti priznáva, že umelá agitačná poézia je skôr prázdny a nezmyselný veršovaním, primárny zostáva aktívnejší vzťah ku skutočnosti. Z tohto pohľadu vníma Nezvalovu zbierku *Pantomima* ako anachronizmus, ktorý neplní svoju sociálnu funkciu. Michal Habaj nachádza v Urxovom texte presne

11 DAV, roč. 1, 1924, č. 1, tiráž.

12 DRUG, Štefan: *DAV a davisti*. Bratislava : Obzor, 1965, s. 21.

13 URX, Edo [BISS, M. C.]: *Pantomima*. In: *DAV*, roč. 1, 1924, č. 1, s. 32 – 33.

14 Tamže, s. 32 – 33.

vyznačené „priority, smerovanie a identifikácie slovenskej ľavicovej avantgardy“.¹⁵ Potvrďuje tým jeho programovosť v línii umeleckých ambícií časopisu.

Programový charakter má aj text s názvom *Umenie. Poznámky a heslá*, publikovaný v druhom čísle *DAV* z roku 1925,¹⁶ v ktorom jeho autor Daniel Okáli uvažuje o vnútornej podstate umeleckej tvorby. Moderné umelecké prejavy spája s konštruktivismom, vychádzajúcim z myšlienok racionálneho funkcionalizmu. Umelecké formulovanie týchto zásad nachádza v Rusku (v poézii Vladimíra Majakovského, v próze Ilju Erenburga a v divadle Vsevoloda Mejerchol'da). Hodnotí ich však ako pokusy, ktoré zlyhali. Hovorí o dobovom súboji „o novú výrazovosť“.¹⁷ Tá by sa podľa jeho slov nemala realizovať „znásilňovaním vnútornej štruktúry obsahu, nesmie byť konštrukciou rozumovou, lebo dostane sa do zátišia bláznov poetizmu, ale musí prenikať umeleckú tvorbu zo živelných pudov rútiacich sa z tej najpálčivejšej potreby psychologickú a sociálnu rodiačeho sa kolektívu“.¹⁸ Okáli vyžaduje od umenia triednu a sociálnu účelnosť. Svojím sociálnym charakterom by malo umenie ovplyvňovať revolučnú aktivitu proletariátu. Najmä preto sa musí usilovať o realistickosť a uveriteľnosť. V tejto súvislosti deklaruje, že takéto programové smerovanie by sa nemalo zameriavať iba na tragické zobrazenie života. Oveľa dôležitejšia bude reflexia životnej dynamickosti a nových myšlienok. M. Habaj upozorňuje aj na záverečné heslo „Zúfalosť dneška musí byť zaškrtená činom!“,¹⁹ ktoré „vyjadruje jednak vôľu po negácii jestvujúceho stavu, jednak akcentuje čin ako formu tejto negácie, je však tiež výrazom všeobecnejšie chápanej avantgardnej túžby po zmene. Čin je zároveň nadradený nad umelecký program a poetiku.“²⁰

V tom istom čísle časopisu sa umeleckým programom venujú aj ďalšie dva články. Prvým je preklad štúdie *Vymedzenie proletárskeho umenia* od ruského autora Michala Klimanova, ktorá však bola písaná priamo pre *DAV*.²¹ Druhým je text preložený z maďarského rukopisu Bélu Tilkovszkého (neskoršieho slovenského výtvarného teoretika Vojtecha Tilkovského) *Svetová kríza umenia*.²² V ti-

15 HABAJ, Michal: Ľavá vpred. Prvý ročník revue *DAV* (1924 – 1925), c. d., s. 274.

16 OKÁLI, Daniel: *Umenie. Poznámky a heslá*. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2, s. 1 – 7.

17 Tamže, s. 4.

18 Tamže, s. 5.

19 OKÁLI, Daniel: *Umenie. Poznámky a heslá*. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2, s. 7.

20 HABAJ, Michal: Ľavá vpred. Prvý ročník revue *DAV* (1924 – 1925), c. d., s. 277.

21 KLIMANOV, Michal: *Vymedzenie proletárskeho umenia*. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2, s. 53 – 55.

22 TILKOVSKÝ, Béla: *Svetová kríza umenia*. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2, s. 36 – 38.

ráži je uverejnená nenápadná poznámka, že redakcia síce uverejňuje oba články, no „v jednotlivostiach zaujíma stanovisko od nich odlišné“,²³ pričom z pohľadu ucelenosti programu slovenskej ľavicovej avantgardy odkazuje na úvodnú štúdiu D. Okáliho *Umenie*. Proletárske umenie je tiež témou štúdie Vladimíra Clementisa *Akultúrny bolševizmus*,²⁴ ktorá je autorovou konfrontáciou s teóriami o nekultúrnosti a umeleckej prázdnote marxizmu a bolševizmu. Za prirodzené považuje preberanie meštiackej kultúry bolševickou kultúrou. Domnieva sa, že žiadne kultúrne hodnoty nezanikajú, pokiaľ v nich zostalo aspoň trochu životaschopnosti. Argumentuje aj tým, že kultúrne výdobytky kapitalizmu neboli využitú. Zároveň upozorňuje na nemožnosť definovať tzv. proletársku kultúru, keďže stav proletárskej diktatúry je prechodným stavom na ceste k beztriednej spoločnosti a kultúre. Aktuálnu etapu vývoja charakterizujú neustále boje, preto ju nepovažuje za vhodnú, aby sa počas nej formovali nové kultúrne hodnoty. Na tvorbu českých poetistov, cez básnickú zbierku J. Seiferta *Na vlnách T. S. F.* (1925), sa zameral Edo Urx.²⁵ Konštatuje, že prostredníctvom poézie V. Nezvala a J. Seiferta sa poetizmus etabloval v českej literatúre a v tvorbe uvedených tvorcov aj vyvrcholil. Dôvodom ustrnutia poetizmu bola podľa neho jednotvárnosť a nudnosť ich poézie. Svoje tvrdenie ďalej konkretizuje:

„Poésie légère – tak sa dá označiť Seifertova mondénna poézia. Tu to nekyjí, ani nevíri, veci sa pokorne skladajú k sebe vo farbistú harmóniu a súlad. (...) Nemôžem si pomôcť, ale čítajúc tieto blabotavé rýmy a vidiac, že autora zabáva to, čo väčšine ľudstva dnes je na míle vzdialené, alebo po čom pluje – nuž tieto verše mi pripomínajú silne rokokovú poéziu z 18. storočia. (...) Pôžitkárska filozofia, epikureizmus. Snáď čiastočne básnici Devětsilu túto poéziu žijú, ale životný okruh tejto poézie je tak úzky, že nemajú ani trochu nádeje, aby sa stali majetkom ľudových más.“²⁶

Poetizmus vníma ako meštiacky produkt, preto aj Seiferovu zbierku ocenia iba „znudené meštianske slečinky“.²⁷ V poetike poetistov chýba Urxovi prirodzená životná náplň. Ich samotných následne hodnotí ako romantikov a nie ako moder-

23 DAV, roč. 1, 1925, č. 2, tiráž.

24 CLEMENTIS, Vladimír: Akultúrny bolševizmus. In: DAV, roč. 1, 1925, č. 2, s. 49.

25 URX, Edo [-rx.]: Na vlnách T. S. F. In: DAV, roč. 1, 1925, č. 2, s. 56 – 57. Skratka v názve je francúzske spojenie Télégraphie sans fil, čo v preklade znamená bezdrôtový rozhlas.

26 Tamže, s. 57.

27 Tamže.

ných jedincov. V rubrike Provokácie účtuje s básnikmi Devětsilu aj V. Clementis.²⁸ Zameriava sa najmä na neschopnosť českej buržoázie produkovať nové hodnoty (a v rovnakej súvislosti kriticky reaguje aj na dobový stav slovenského meštiactva). Príkladom sterilnosti a kultúrnej dekadencie je podľa jeho slov osud kedysi revolučnej skupiny básnikov Devětsilu, keď sa „z bývalých zdravých krikľúňov“ stali „literárni snobi a salónne gigrlatá poetizmu“.²⁹ Poetizmus definuje ako výraz „aristokracie meštiactva“.³⁰

Vývin slovenskej poézie po roku 1918 približuje polemická reflexia Dániela Okáliho *Naivná a buričská poézia poprevratová*.³¹ Literárny vývin prepája s domácou civilizačnou zaostalosťou, nejasnou sociálnou vyhranenosťou (predovšetkým z dôvodu nedostatku buržoázie), ale tiež s absenciou originálnejších tvorcov, schopných zapojiť sa do dobových kultúrnych výziev. Kriticky sa stavia aj k poetizmu:

„U nás sme nemohli pestovať poetizmus, ktorý je metóda, ako pozerat' na svet, aby bol básňou (...) vtedy, keď skutočnosť bola krvavo drsná. Vtedy, keď spoločenské javy dávili nás svojou ťarchou a báseň bola šíalým výkrikom alebo výzvou k revolte, ktorá nemohla byť nahradená iným slovným útvarom. (...) Nestavali sme sa na stanovisko, že poéziou je jedine čistá lyrika (...) Bolo by to bývalo jednak popretie historických a hlavne skutočných faktov (...) A bolo by to bývalo práve schematické okypťovanie životných vzruchov. Veď životné šťastie nie je jedinou emóciou, ale psychika človeka pozná vedľa pudov lyriky aj pudy tragiky, a tisíce iných vzruchov.“³²

Vznik Československej republiky v roku 1918 mal podľa Okáliho úzke spoločenské rozpätie, v dôsledku čoho politicko-spoločenský prevrat nepodnietil rozvoj nových poetických iniciatív. Za najkritickejší označil stav v románovej a poviedkovej tvorbe, hoci v poslednom období registroval isté pozitívne zmeny.³³

28 CLEMENTIS, Vladimír [V. C.]: Neoštúrizmus a česká buržoázia. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2, s. 61 – 62.

29 Tamže, s. 61.

30 Tamže.

31 OKÁLI, Daniel: *Naivná a buričská poézia poprevratová*. In: *DAV*, roč. 3, 1929, č. 2, s. 29 – 30.

32 Tamže, s. 29.

33 V tejto súvislosti pozri bližšie OKÁLI, Daniel: *Desať rokov, ktoré neotriasli slovenskou literatúrou*. In: *DAV*, roč. 3, 1929, č. 1, s. 9 – 10.

Téma literárnej modernosti rezonuje aj v ďalšom texte D. Okáliho *Traja borci stratenej generácie*.³⁴ Všíma si v ňom súbor noviel Tida J. Gašpara *Pri kráľovej studni* (1929), zbierku básní Emila Boleslava Lukáča *Križovatky* (1929) a druhé vydanie básnickej zbierky Jána Smreka *Cválajúce dni* (1929). Všetkých troch autorov priraďuje k tzv. „stratenej generácii“, ktorú charakterizuje nasledovne: „*Je to generácia, ktorá je asi na vrchole svojho tvorenia, ktorá dotvára svoje tvorivé schopnosti a platí u našich málo mestských tetičiek za ‚hochmodern‘.*“³⁵ Ich modernosť však podľa jeho názoru neodráža aktuálnu vonkajšiu skutočnosť: nereflektuje jej duchovnú atmosféru a úplne obchádza razantné a revolučné spoločenské sily ovplyvňujúce vývoj ľudstva. Práve revolučné pohyby spája Okáli s umením, ktoré prispôsobuje svoju umeleckú formu a vlastnú účelovosť priamo dobovej situácii. Hlavné zásady zmodernizovania literatúry vidí v uvoľnení imaginácie, objavení podvedomia a jeho objektivizácii. V tvorbe troch vybraných autorov však nachádza predovšetkým ich zotrúvanie na estetických princípoch predprevratového obdobia. Ich kultúrny program preto považuje za spoločensky prekonaný a neaktuálny. Prekáža mu jeho minimálna previazanosť s motívmi každodennosti. Pri hodnotení Lukáčovej zbierky práve tento moment spôsobuje jej rozorvanosť a minimálne spoločenské ukotvenie. Za Lukáčovým básnickým gestom nachádza skôr pasívnu bezradnosť a príklon k Bohu. Naopak, Gašparove novely v jeho optike odkrývajú dominanciu motívov ženy a vína, čo sa v istej modifikácii ukazuje aj ako jediný zdroj inšpirácie Smrekovej poézie. V jednotlivých dielach spomenutých autorov identifikuje Okáli priveľa abstraktnosti a vyumelkovanosti. Viditeľné je to napríklad pri erotických motívoch, ktorým v novelách a rovnako aj v básňach chýba spojitosť so skutočným svetom. Z tejto generačnej charakteristiky sa podľa neho vynaňuje písanie J. Smreka. Aj v jeho prípade však konštatuje, že básnickým obrazom chýba autentická životná drsnosť a vo veršoch sú prítomné dávno prežitá a banálne obrazy. Najväčšia Okáliho výčitka tzv. „stratenej generácii“ smeruje k ich neschopnosti identifikovať sa s dobovými sociálnymi otázkami a problémami. Tie predpokladajú špecifické estetické požiadavky, vyjadrené osobitnou formou a štýlom. Význam modernej literatúry nachádza Okáli v schopnosti tvorcov aktívne zasahovať adekvátnym umeleckým výtvorom do dobového diania a zápasov a týmto spôsobom atakovať a usmerňovať rozum a city čitateľov. Umelecké prostriedky troch spomenutých tvorcov sa mu ukazujú ako nedostatočné, pretože ani v jednom prípade

34 OKÁLI, Daniel: *Traja borci stratenej generácie*. In: *DAV*, roč. 3, 1929, č. 8, s. 110.

35 Tamže, s. 110.

nevystihujú dobovú atmosféru. Riešenie umeleckej stagnácie vidí Okáli v exponovanom internacionalizme kultúry.

O formovaní a úlohách tzv. ľavého spektra kultúry píše v texte *LF* Ladislav Novomeský.³⁶ Dotýka sa v ňom predovšetkým manifestu K. Teigeho, ktorý chápe ako zjednocujúce teoretické východisko. Z jeho téz vyplýva, že Ľavý front (označený skratkou LF) je

„organizovaným a vedomým odbojom intelektuálnych, produktívnych síl proti vládnucej a rozkladajúcej sa kultúre liberalistickej: voči jej tradíciám, prežitkom, akadémiám, estetikám a morálkam, voči dezorganizovanému a odumierajúcemu sociálnemu systému stojí na stanovisku rozhodného nonkonformizmu. L. F. vedie demarkačnú čiaru medzi modernou tvorbou v zmysle materialistického svetového názoru a medzi starými, vyžitými estetickými a idealistickými bludmi... atď.“³⁷

Novomeský uvažuje o možnostiach jeho rozvoja v dobových podmienkach slovenskej kultúry. V skratke načrtáva situáciu, v ktorej podľa jeho slov dochádza k znižovaniu vplyvu konzervatívneho martinského centra na vývin literatúry. Rozširuje sa nový, moderný kultúrny okruh, ktorému ale chýba pevnejšie sociálne ukotvenie. Príčinu vidí v slabej korešpondencii bratislavského centra so spoločenskou základňou, ktorá by bola jediná zárukou a nositeľkou skutočne modernej kultúry. V tejto súvislosti používa pojem „pokrokárstvo“. Presnejšie o ňom píše: *„Z falošnej modernosti čoskoro vytrčilo svoje rohy nefalšované pokrokárstvo, ktoré si vypožičalo skutočne moderný výraz a znetvorilo ho a od porazeného konzervativizmu zdedilo tupú reakčnosť a slušné množstvo chuti k životu.“³⁸* Kriticky hodnotí aj ambície formujúcej sa oficiálnej kultúrnej obce (označuje ju ako vládnucu), ktorá sa ešte spája s prežívajúcou meštiackou spoločnosťou, no je už neproduktívna a na ústupe. Najmä v tomto spojení identifikuje Novomeský hlavný dôvod straty úsilia o formovania skutočnej kultúrnej „modernosti“. Naopak, záruku zmeny vidí v aktivitách Ľavého frontu na Slovensku.

36 NOVOMESKÝ, Ladislav: LF. In: DAV, roč. 3, 1929, č. 8, s. 111.

37 Tamže.

38 Tamže.

Článok D. Okáliho nazvaný *Opití slovom i obrazmi. Polemické slová ku knihe básní L. Novomeského a J. Poničana* je polemickou reflexiou dvoch básnických zbierok – Laca Novomeského *Romboid* (1932) a Jána Poničana *Večerné svetlá* (1932).³⁹ Ani jednu zo zbierok nepovažuje (až na drobnosti) za proletársku, revolučnú literatúru. Zároveň si kladie otázku, ako má v takom prípade túto poéziu hodnotiť. Časť Novomeského zbierky zaraďuje k vrcholom slovenského poetizmu, resp. k tzv. umeniu pre umenie. Súbežne však odkazuje na jej spojenie s literárnou tradíciou minulosti: „Novomeský vpája sa týmto svojim dielom do kultúrneho prúdu a poetickéj metódy, ktorej účel bol formulovaný chorobne vášnivým romantikom Charles Baudelaïrom v minulom storočí.“⁴⁰ Oboch autorov priraduje k básnikom usilujúcim sa o „autonómiu poézie“. V ich aktivitách je kľúčové očarenie samotným slovom, predstavami a obrazmi; ich poézia ponúka obrazovo exponovanú skutočnosť, no zároveň sa nezapája do spoločenského života. Okáli v článku uvažuje aj o samotných dôvodoch tvorby oboch vybraných básnikov. Vníma ich ako rozdielnych účastníkov revolučného zápasu proletariátu v medzivojnovom Československu. Novomeského charakterizuje ako jedného z najlepších sociálnych žurnalistov pôsobiacich uprostred revolučného hnutia, ktorý sa bezprostredne dotýka udalostí z procesu triedneho boja. V ich poetickej tvorbe však nenachádza úplnú autorskú identifikáciu s myšlienkami marxizmu-leninizmu a so životom proletariátu, ktorý by sa stal následne materiálou bázou pre ich vlastnú tvorbu. Iné príčiny vidí v pôsobení českého poetizmu, čo sa odzrkadľuje v štruktúre ich básnického štýlu a veršovej konštrukcie. Ako istý paradox vníma fakt, že Novomeský, ako aktívny „spolubojovník“ proletariátu, vytvoril v zbierke *Romboid* jeden z vrcholov slovenského „umenia pre umenie“. V tejto súvislosti cituje slová K. Teigeho: „*Báseň je kouzelný svět, plný světél a záře, obrazů a záblesků právě tak inkohrentních, rapidních, alogických, kondensovaných, komplexních, nadskutečných a halucinatorních, jako nejkrásnější nejemotivnější sny.*“⁴¹ V kontexte slovenskej literatúry sa Okáli dotýka aj vývinu tohto typu poézie. Istú objaviteľskú pozíciu prisudzuje Jankovi Kráľovi, pokračovateľom danej línie je Ivan Krasko a aktuálne zavŕšenie „autonómnej lyriky“ mu stelesňuje práve Novomeského poézia. Úlohu revolučných básnikov však nedefinuje v intenciách akéhosi dotvárania „umenia pre umenie“. Ich tvorba nesmie byť ani jeho vrcholom, ako to konštatuje v prípade Novomeského zbierky,

39 OKÁLI, Daňo: *Opití slovom i obrazmi. Polemické slová ku knihe básní L. Novomeského a J. Poničana*. In: *DAV*, roč. 5, 1932, č. 4, s. 51 – 52.

40 Tamže, s. 51.

41 Tamže.

a už vôbec by nemala byť obyčajnou erotikou, ktorej chýba často estetická hodnota, čo konštatuje pri reflexii Poničanovej poézie. Okáli sa domnieva, že proletársky básnik by nemal vytvárať ďalšiu „nadskutočnosť“ pomocou predstavivosti a podvedomia. Takúto tvorivú koncepciu vníma ako zbabelý útek od skutočnosti, v ktorej dominuje triedny boj medzi vykorisťovateľmi a vykorisťovanými. V lyrickej poézii tohto druhu dochádza podľa jeho slov k negovaniu skutočného života. Napriek kritike nachádza v Novomeského zbierke stopy materialisticko-dialektickej metódy písania, hoci pre použité výrazové prostriedky zostávajú nezrozumiteľné pre širšiu čitateľskú obec. V Poničanových zbierkach *Som* (1923) a *Demontáž* (1929) zas identifikuje prítomnosť surových, revolučných výkrikov, ktorým ale chýba estetická hodnota.⁴²

V dvanástom čísle piateho ročníka *DAVu* z roku 1932 uverejňuje Jozef Rybák článok *Polemické slová. Nad knihou básní Daňa Okáliho*.⁴³ Uvažuje v ňom o potrebe rozvíjania poézie, ktorá by sa vďaka svojej emotívnosti dokázala pripojiť k revolučnému proletárskemu hnutiu. Dôvod, prečo nateraz nedochádza k jej spojeniu so širšími masami, vidí v aktuálnych požiadavkách kladených na tento typ poézie. Podľa nich nepostačuje, keď básnik zaujíma k istým sociálnym aspektom života humanistické a často sentimentálne stanovisko. Takáto poézia musí byť ideologicky správna a formovaná výlučne pod zorným uhlom proletárskej ideológie. Iba za týchto okolností sa môže stať „*bojovnou revolučnou poéziou*“.⁴⁴ Aj v prípade tohto textu autor upozorňuje na Poničanovu zbierku *Večerné svetlá* (1932) a Novomeského *Romboid* (1932), ktoré konfrontuje s Okáliho zbierkou *Ozvena krvi a zápasov* (1932). Domnieva sa, že knihe chýba revolučná emocionalita, „*ktorá by vedela pôsobiť na triedne uvedomovanie nás a ktorá by vedela zachvátiť proletárske masy svojou básnickou predmetnosťou, hoci je v nej viac*

42 Revolučnému obsahu Poničanovej zbierky *Demontáž* zodpovedala aj „revolučná“ obálka knihy (v zmysle smerovania k abstrakcii) od Ľudovíta Fullu, ktorý – ako píše výtvarný teoretik Aurel Hrabušický – „vďaka svojej schopnosti systematicky analyzovať základné prvky zobrazenia mal k nepredmetnému umeniu blízko. Na obálke básnickej zbierky Jána Roba Poničana *Demontáž* (1929) nielenže zreteľne uplatnil zásady novej typografie, ale názov celkom vystihuje aj jeho vlastnú výtvarnú metódu. Podobne ako keď malí chlapi rozmontujú svoju hračku, aby zistili, ako funguje, on sám najprv rozloží súvislý obraz sveta na elementy, preskúma ich a znova zostaví, ale pritom ich čiastočne ponechá v pôvodnej zmäti.“ Cit. podľa HRABUŠICKÝ, Aurel: *Nové Slovensko. Katalóg k výstave*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2011, s. 192 – 193.

43 RYBÁK, Jozef: *Polemické slová. Nad knihou básní Daňa Okáliho*. In: *DAV*, roč. 5, 1932, č. 12, s. 171.

44 Tamže, s. 171.

sociálnych motívov ako v obidvoch menovaných zbierkach".⁴⁵ Svoje výhrady dokumentuje na príklade Okáliho zobrazovania slovenskej dediny. Vyčíta mu aktualizované impresie večera, ktoré využívajú napríklad motívy mesiaca, záhrady, ovocných stromov. Takáto podľa neho tradične využívaná scenéria je dopĺňaná erotickými momentmi. Rybák hovorí o využívaní „starého“ spôsobu lyrizovania, závislého na obrazoch mesiaca alebo hviezd. Neaktuálnosť zbierky vidí všade tam, kde má Okáli ambíciu rozkladať staršie básnické formy, no vďaka nedostatočnej hĺbke a rozpracovanosti veršov k podobnému výsledku nedospieva. Aj preto považuje jeho básne za ideologicky neúčinné. Chýba im intenzita, ktorá by odzrkadľovala hnev nezamestnaných más pochodujúcich po uliciach. Preto v zbierke nevidí znaky konkrétnej poézie ponúkajúcej drsnú pravdu, ale len stopy upravenej „*naturalistickej mystiky*".⁴⁶ Svoje čítanie komentuje nasledovne:

„A takéto silné zmyslové obrazy nájdete u Daňa Okáliho všade, kde sa hlási sociálny motív, ktorý ani u neho nie je vzdialený sentimentalite, ktorou sa vyznačovala sociálna poézia. Meditácia o starej panne, sloky o utopenej slúžke, o prostitútkach, o tehotnej proletárskej žene, to je ten celý horizont, v ktorom hľadal básnik stopy krivd, nespravodlivosti, biedy a odporu k meštiackej spoločnosti.“⁴⁷

V Okáliho veršoch identifikuje istú ambivalentnosť. Na jednej strane v nich nachádza surovú zmyslovosť a na druhej strane ich tlmený sociálny podtón. Ako vzor pri stvárňovaní skutočnosti kladie do pozornosti prózy Petra Jilemnického.

V treťom čísle *DAV*u z roku 1934 sú publikované dve recenzie Poničanovej zbierky *Angara* (1934). Autorom prvej, uverejnenej pod názvom *Básnik a revolučná realita*, bol E. Urx, ktorý predstavil J. Poničana ako básnika „*proletárskeho protestu*".⁴⁸ Hoci samotnú zbierku hodnotil v kontexte Poničanovej dovtedajšej tvorby ako umelecky najvzretejšiu, vytýkal jej, že neodráža adekvátne silu, revolučnosť a vášň dobového proletárskeho protestu. Poničan ako básnik je podľa neho presvedčivý iba v okamihoch, kde nezachytáva motívy ovplyvnené triednym bojom pracujúcich más. To spôsobuje, že najhodnotnejšie sú v zbierke práve neproletárske básne, ktoré charakterizuje výrazná emotívnosť. Urxovi chýbajú inšpiratívne

45 Tamže.

46 Tamže.

47 Tamže.

48 URX, Edo: *Básnik a revolučná realita*. In: *DAV*, roč. 7, 1934, č. 3, s. 47.

stvárnene obrazy výstavby, práce a nadšenia, no rovnako i témy komplikácií socialistickej práce, resp. premeny človeka a jeho konfrontácie s rezíduami kapitalizmu. Je presvedčený, že proletársky básnik by mal zachytávať tlak más na minulé spoločenské poriadky i ich úsilie pretvárať ich na nové spoločenské usporiadania. Obrazy takýchto procesov však podľa neho Poničanovým veršom chýbajú, preto nie sú autenticky proletárske.

Pre druhého recenzenta zbierky *Angara* Mórica Mittelmana Dedinského bola najnovšia Poničanova kniha v kontexte domácej literatúry prvou slovenskou zbierkou revolučných básní.⁴⁹ Predchádzajúce knihy J. Poničana *Som* (1923), *Demontáž* (1929) a *Večerné svetlá* (1932), rovnako ako básne D. Okáliho, charakterizovala istá fragmentárnosť, surovosť a nejednoznačnosť, preto ich nepovažoval za prínos k slovenskému revolučnému umeniu. V aktuálnej zbierke však už nachádza znaky uvedomelej revolučnosti. Poničanovu poéziu vníma ako cieleňú agitáciu, dokazujúcu vnímanie sveta v intenciách triedne rozdelenej spoločnosti. M. M. Dedinský cielene sledoval prepojenie ideologického a estetického aspektu, keďže sa zameriaval na nasledovné oblasti:

*„(...) nakoľko Poničan vedel vyjadriť práve tie najhlbšie záujmy človeka (triedy) a nakoľko ich vyjadril pravdivo, umelecky, básnicky. Pravdivo v tom zmysle, aby vyjadril najhlbšie pravdy v danej epoche ľudských dejín dostupné. A keďže pravdivosť je práve triedne relatívna, vidieť ju pod zorným uhlom marxizmu. Umelecky a básnicky v tom zmysle, aby zvýšil do najväčšieho maxima účinnosť literárneho výtvoru, aby vyjadril hodnoty a pravdy metódami umeleckým, obrazovou zmyslosťou a pôsobením na cit, básnickým zápalom a intuíciou.“*⁵⁰

Podľa M. M. Dedinského nazerá Poničan na vonkajšiu skutočnosť dialekticky, čo zodpovedá triednemu hľadisku. Pri podrobnejšej analýze zbierky nachádza ale viaceré momenty dokumentujúce básnikovu občasnú neschopnosť nachádzať vnútorné súvislosti medzi jednotlivými životnými javmi a fragmentmi. To vedie k tomu, že povrchne žurnalisticky alebo kronikársky nahromadené abstraktné fakty spája Poničan bez „dialektickej“ súvislosti. Síce sa usiluje o emotívne agitovanie a burcovanie, no vďaka nedostatočnému chápaniu cielov proletárskej triedy

49 DEDINSKÝ, M. M.: Básnický a revolučný klad našej spisby. In: *DAV*, roč. 7, 1934, č. 3, s. 47 – 48.

50 Tamže, s. 47.

je táto jeho činnosť vágna a slabá, jeho verše málo intenzívne, namiesto citov je v nich prítomné zameranie na racionalitu, čo však nie je úlohou poézie. Práve v prítomnosti racionality vidí M. M. Dedinský hlavný nedostatok niektorých Poničanových básní: i keď viacerým jeho obrazom nechýbajú sugestivnosť, imagi-
nácia či zmyslovosť, v momentoch prenikajúcich k určitej triednej podstate stráca ich výraz na účinnosti a presvedčivosti.

Dedinský si podrobnejšie všíma aj intenciu Poničanovej tvorby. Jej básnic-
ký predobraz nachádza v živom ľudskom subjekte, resp. v kolektíve bojujúcom o moc, prácu a obživu. Týmto spôsobom zachytáva heroizmus triedneho boja vo všetkých jeho vývojových fázach. Aj v tomto prípade mu vyčíta povrchnosť v zobrazovaní jednotlivých motívov, výrazové prostriedky hodnotí ako konvenčné. Považuje to však za básnikov zámer, vďaka ktorému sú básne prispôbolené širokým masám. Dedinský s takýmto podliehaním potrebám a náladám más celkom nesúhlasí, no priznáva, že prostredníctvom zrozumiteľnosti stáva sa básnikova tvorba aktívnou súčasťou triedneho boja proletariátu. V danom historickom kontexte vidí v Poničanovom básnickom geste účinné spojenie literatúry s politickými úlohami robotníkov. Literatúru v tomto prípade definuje ako zbraň využitú v triednom boji. Zároveň ale poukazuje na fakt, že námety a obrazy, ktoré Poničan čerpá zo života proletariátu, obsahujú množstvo meštiackych rezíduí:

„Toto meštiacke formovanie obsahu je samozrejým dôsledkom dnešného stavu proletárskej kultúry, keď dialektickým procesom ničenia a rúcania starej kultúry zároveň sa buduje nová, proletárska. Tým prechodom je dané i to, že na nový obsah sa utvára stará forma a Poničan i svojimi obrazmi kotví v umeleckom podaní literatúry meštiackej a jeho obrazy sú zväčša realisticky mechanické, kde tu expresionisticky oteplené a prežité.“⁵¹

Napriek tomuto zisteniu oceňuje, že básnik vytvoril dielo ovplyvňujúce ideologické smerovanie robotníckej triedy. Dedinský v závere recenzie konštatuje, že jeho kritické komentáre neznehodnocujú priekopnícky charakter Poničanovej literárnej práce: ak poukazuje na Poničanove občasné chyby, robí to preto, aby istým spôsobom „varoval“ jeho potenciálnych básnických nasledovníkov.

51 Tamže, s. 48.

Súčasťou diskusie o modernistickým tendenciách v slovenskej medzivojnovnej literatúre bol aj prejav Závaša Kalandru *Nadskutočno v surrealizme*, publikovaný v časopise *DAV* v roku 1934.⁵² Redakcia ho uviedla krátkym predslovom, kde formulovala otázku, či filozofická stránka surrealizmu vychádza so skutočne dialekticko-materialistických základov, ako to deklarujú teoretici surrealizmu, alebo či sa pod jeho názvom skrývajú neželané aspekty idealistickej filozofie. Z. Kalandra si sám kládol ďalšiu otázku, či je surrealizmus ideologickým nebezpečenstvom, nachádzajúcim sa uprostred revolučnej a proletárskej literatúry. Rovnako sa usiloval zistiť, či je surrealizmus ideovo kompatibilný s potrebami robotníckej triedy v triednom boji a zároveň či je zlučiteľný s myšlienkami historického materializmu. V tejto súvislosti sa dotkol analýzy surrealistického pojmu „nadskutočno“.⁵³ Pri jeho starších koncepciách upozorňuje Z. Kalandra na existenciu princípu istej pomyselnej idealistickej pravdy, ktorá sa nachádza nad materiálnou skutočnosťou. To podľa jeho hodnotenia poukazuje na pretrvávajúce idealistických systémov, založených na myšlienke „nadskutočna“, existujúceho mimo zmyslami zachyteného sveta. Za kľúčový problém považuje to, ako sa s týmto „termínom“ vyrovnávajú surrealisti. V texte cituje vysvetlenie V. Nezvala, uverejnené v manifeste surrealistov.⁵⁴ Na jeho základe konštatuje, že pojem surrealistického „nad“ je záležitosťou subjektu, to znamená, že nie je vo svete idealistických myšlienok ničím objektívne daným, ale je iba výrazom umelecky tvorivého ľudského subjektu.

Z. Kalandra sa ďalej v texte dotýka otázky, či má surrealistická metóda aj nejakú objektívnu noetickú rovinu. Vo svojom uvažovaní vychádza z predpokladu, že surrealizmus nechce byť iba tvorivou metódou. Jeho ambície identifikuje v úsilí preniknúť do oblasti poznania. Výsledkom by malo byť zistenie, že surrealistické poznávanie je reflektovaním aktuálnej skutočnosti. Autor za týmto predpokladom vidí snahu o zachytenie vnútornej a experimentálne analyzovanej skúse-

52 KALANDRA, Závaš: Nadskutočno v surrealizme. In: *DAV*, roč. 7, 1934, č. 4, s. 53 – 55.

53 Tamže, s. 53.

54 „Už sama etymológia pojmu nadreality svedčí o tom, že sa nepohybujeme vo sfére vedeckej noetiky, kde je pre materialistu daná skutočnosť nezávisle od našich zmyslov, ako objektívny fenomén, ktorého bytie je nezávislé na našom raz presnejšom, druhý raz menej presnejšom poznávaní, že sa jedná skôr o výraz tohto procesu poznávania a nie už poznávania všeobecného, poznávania prostredníctvom pojmov, ale poznávania krajne subjektívneho, ale predsa poznávania, o výraz celkom presný, ktorý bude v stave dokázať, že toto krajne subjektívne poznávanie sa týka do všetkých subtilností nielen jednej hlavy, ale všetkých hláv, schopných pojímať tento výraz (...), že toto krajne subjektívne poznávanie je tiež poznávaním objektívnym a že smeruje k poznávaniu skutočnosti (danej pre materialistu objektívne mimo zmysly), ak sa odráža v nás k poznávaniu sebe samých“. Tamže, s. 53.

nosti, ktorú chápe ako spojivo medzi surrealizmom a psychoanalýzou. Práve toto spojenie vníma ako určitý problém. Rizikom sú pre neho postupy psychoanalýzy, nevyhýbajúce sa subjektívnemu idealizmu. Podľa neho eliminovať vzniknuté nebezpečenstvo môžu

„len vtedy, keď si v každom okamihu budú vedomí toho, že ich metóda subjektívneho poznávania subjektu, ako leží na dne ich umeleckého výrazu, je sama o sebe príliš úzka a že teda nemôže dôjsť k nim len vtedy, keď bude svoje špeciálne pravidlá uplatňovať vždy len v širokom, solídnom a spoľahlivom rámci jedinej správnej metódy poznania, metódy historického materializmu. Tu má surrealizmus miesto presne vymedzené; vyjsť z jeho medzí môže len na svoje vlastné riziko nevyhnutného stroskotania v idealizme.“⁵⁵

Autor sa domnieva, že si toto nebezpečenstvo surrealisti uvedomujú a deklarujú spoluprácu s marxistami, od ktorých on sám očakáva pomoc založenú na permanentnom monitorovaní náznakov nebezpečenstva subjektívneho idealizmu. Ani to ale nevníma ako záruku, že surrealistická skupina nepreruší svoju participáciu na revolučnom boji. Práve tu vidí najväčší priestor pre činnosť marxistickej „priateľskej kritiky“,⁵⁶ ktorá má za úlohu pozorovať, akým spôsobom sa surrealisti zblížia s robotníkmi a ich revolučným hnutím a ako sa vyhnú rezíduám meštiackej ideológie.

Z. Kalandra reaguje vo svojom prejave aj na spojenie surrealizmu s umeleckou tvorbou. Odmieťa spojitosť medzi ambíciami surrealistov o „*revolúciu umeleckého výrazu*“⁵⁷ s kultúrnou revolúciou, ktorá si z marxistického hľadiska vyžaduje realizáciu proletárskej sociálnej revolúcie. Zdôvodňuje to tým, že to, čo surrealizmus chápe pod „svojou revolúciou“,⁵⁸ je značne nepresné:

„Ak je tvorivý subjekt zdrojom surrealistického výrazu, nie je v tom nič nového, tým menej revolučného: tým zdrojom je predsa v každom umení všetkých vekov a všetkých tried. Tento subjektívny princíp všetkého umenia je proste samotným princípom ľudskej fantázie, t. j. princípom nespokojnosti skutočného individua so skutočným svetom, princípom, ktorý pôsobí v triednom boji celej ľudskej histórie i v každom individuálnom pri-

55 Tamže, s. 54.

56 Tamže.

57 Tamže.

58 Tamže.

pade psychózy, ktorý je princípom psychickej aktivity v bdení i vo sne – psychoanalýza tu hovorí o princípe slasti, zrážajúcim sa neustále s princípom reality“.⁵⁹

Konštatuje, že surrealizmus sa odlišuje od všetkých predchádzajúcich umeleckých -izmov tým, že surrealistickí umelci si uvedomujú dosah spomenutého princípu slasti. Od iných moderných -izmov (uvádza kubizmus, futurizmus, expresionizmus, konštruktivizmus a najmä poetizmus) ich odlišuje vyšší stupeň tohto uvedomenia, ktoré je zároveň východiskom k špecifickému umeleckému výrazu.

Ako esteticky nejednoznačné vníma Z. Kalandra aj isté akceptovanie surrealistického umenia. Za oveľa dôležitejší považuje jeho potenciálne pozitívny vplyv na robotnícke masy začlenené do priebehu proletárskej revolúcie. V tejto súvislosti upozorňuje na emotívny rozmer tých literárnych diel, ktoré pozitívne pôsobia na revolučné sebedovedomie. Napriek množstvu odporcov považuje surrealizmus a diskusie o ňom za pozitívny aspekt kultúrneho života.

Sondu do diskusie o modernizácii slovenskej medzivojnovnej literatúre uzavrela v časopise *DAV* reflexia Michala Chorvátha *Nebezpečné cesty slovenského sociálneho románu. Nad prvým románom J. R. Poničana Stroje sa pohli* uverejnená v šiestom čísle v roku 1935.⁶⁰ Vznik poprevratovej slovenskej prózy vykladá M. Chorváth ako úzko previazaný práve so vznikom moderného sociálneho románu. V kontexte literárno-teoretických úvah o podstate umenia konštatuje, že samotní autori sa v dielach vyrovnávajú s vlastnými subjektívnymi pocitmi, no zabúdajú na reflexiu vonkajšej aktuálnej skutočnosti. Hoci v dejinách slovenskej literatúry boli prítomné aj staršie podoby sociálneho románu, daný žáner – ako samostatný literárny typ zachytávajúci stret dvoch sociálnych tried – sa podľa neho začína rozvíjať až so vznikom intenzívnejšieho a konkrétnejšieho literárneho života. Chorváth oceňuje, že napriek rozličnej ideovej orientácii spisovateľov vykazuje slovenský sociálny román spoločný základný charakter, čo dokazuje, že jeho domáci vývin nie je chvílkovou módou, ale vychádza so spontánnej dobovej objednávky a z identicky vnímanej skutočnosti. Zároveň ale priznáva, že najmä domáci

59 Tamže, s. 54 – 55.

60 CHORVÁTH, Michal: Nebezpečné cesty slovenského sociálneho románu. Nad prvým románom J. R. Poničana Stroje sa pohli. In: *DAV*, roč. 8, 1935, č. 6, s. 14 – 15.

sociálny román sa vyrovnáva popri „vhodne“ spracovávanej skutočnosti s niekoľkými formálnymi problémami, ktoré obmedzuje jeho prehlbovanie a účinnosť.⁶¹ Toto tvrdenie ukazuje na príklade Poničanovho románu *Stroje sa pohli* (1935). Na jednej strane ho charakterizuje ako moderný sociálny román, ktorému nechýba ideologická tendenčnosť a tematická zhoda s dielami ostatných spisovateľov socialistov. Za nesprávne však považuje Poničanovo chápanie funkčnosti literárneho diela. Ako problematické vidí jeho pojmové a vedecké východiská poznávania skutočnosti. Ukazuje sa to napríklad pri reflektovaní sociálneho vývoja slovenského vidieka. Tieto obrazy sú v diele takmer žurnalisticky presné, no zapadajú do určitej všeobecnej a zjednodušujúcej schémy. Oceňuje Poničanovu snahu o výrazovú zrozumiteľnosť, no spôsob, akým ju dosahuje, hodnotí ako nemarxistický a nesprávny. Za problematické považuje určité oslabovanie lyrickosti v románe, čo je podľa neho na škodu veci, pretože „tam, kde Poničan svojmu lyrizmu podľahne (...), tam hovorí najviac, tam je najagitačnejší a i politicky najúčinnnejší“.⁶² Za primárny problém však považuje Chorváth schematizmus. Absenciu tvorivej originality vníma ako charakteristickú črtu tvorby autorov slovenských sociálnych románov. Ďalším problémom je neautentickosť pri stvárňovaní postáv a prostredia. Literárnym obrazom skutočnosti chýba jedinečnosť, čo ale podľa neho neznamená, že sa slovenský sociálny román neusiluje prekonávať ním načrtnuté nedostatky.

Časové rámcovanie materiálovej reflexie DAVu rokmi 1924 – 1935 súvisí najmä s postupným ústupom redakcie časopisu od uverejňovania textov, ktoré by relevantným spôsobom vstupovali do diskusie o modernej literatúre. Určitým potvrdením meniacej sa koncepcie periodika je napríklad *Otvorený list redaktorovi DAVu* z roku 1935 od V. Clementisa.⁶³ Je autorovou rozlúčkou s redakciou. Symbolicky v ňom víta L. Novomeského a vysvetľuje zmeny, ktoré časopis pod tlakom domácich aj zahraničných okolností realizoval. Kľúčová je v tomto smere jeho premena z prevažne kultúrno-literárneho časopisu na spoločensko-politický. V. Clementis argumentuje nevyhnutnosťou riešenia politických a hospodárskych otázok. Tie mali dostať v tomto období prednosť pred kultúrou a literatúrou.

61 Tamže, s. 14.

62 Tamže, s. 15.

63 CLEMENTIS, Vladimír: Otvorený list novému redaktorovi DAVu. In: *DAV*, roč. 8, 1935, č. 6. s. 2 – 3.

Elán

Monika Kapráliková v monografii *Za hranice provincie – Ján Smrek a jeho E/elán* pripomína dôležitosť rozhodnutia pražského nakladateľa Leopolda Mazáča vydávať vlastný nakladateľský časopis, ktorý by ako väčšina jeho vydavateľských aktivít vychádzal v slovenčine.⁶⁴ Vnímal to ako reklamu slovenskej literatúry. Autorka monografie hodnotí dobovú situáciu nasledovne: „Založenie nakladateľského časopisu nebolo v roku 1930 výnimočným javom, vlastné periodikom patrilo medzi etablované a využívané formy propagácie. V Čechách, kde bol knižný trh oveľa rozvinutejší ako na Slovensku, používali túto reklamu viacerí nakladatelia i záujmové organizácie. Družstevní práce začala už v roku 1923 vydávať svoj *Zpravodaj Družstevní práce* (od 1924 premenovaný na *Kulturní zpravodaj* a od 1927 na *Panoramu*) a nakladateľ Otakar Štorch-Marien založil podľa vzoru moderných európskych revue v 1925 *Rozpravy Aventina*. V roku 1927 nasledovali *Literární noviny* nakladateľstva Pokrok (neskôr Sfinx a ELK) a v tom istom roku ako *Elán* začal vychádzať aj časopis Klubu moderních nakladateľů a knihkupců *Kmen*“.⁶⁵ Rovnako pripomína, že podobne orientované časopisy vyvolávali v Čechách v konzervatívnejších kruhoch kritiku pre stratu umeleckej serióznosti a podliehaniu vkusu čitateľov, kým „na Slovensku sa nóvum prijímalo nadšene i pre všeobecný nedostatok literárnych časopisov“.⁶⁶ Stručnú evidenciu recenzií a iných ohlasov deklarujúcich záujem a očakávanie českej a slovenskej kultúrnej obce ponúka v spomienkach aj J. Smrek.⁶⁷

Elán bol kultúrny časopis s pomerne zreteľne vyhranenou umeleckou líniou podpory a propagácie moderného umenia, a to tak v literatúre, ako aj vo výtvarnom umení. V tomto zmysle ho historička výtvarného umenia Ľudmila Peterajová celkom oprávnene označila spojením „akčný časopis“, pretože jeho cieľom bolo, ako to bolo formulované aj v programovom úvodníku J. Smreka, byť „hybnou silou a zamedzovať možnej letargii alebo depresii“.⁶⁸ Dané smerovanie

64 Leopold Mazáč (1900 – 1945) bol nielen vydavateľom časopisu, ale aj diel slovenskej literatúry. V jeho spolupráci so Smrekom vznikol knižný rad Edícia mladých slovenských autorov (EMSA).

65 KAPRÁLIKOVÁ, Monika: *Za hranice provincie – Ján Smrek a jeho E/elán*. Bratislava : Elán, 2017, s. 103 – 104.

66 Tamže, s. 107.

67 SMREK, Ján: *Poézia moja láska 2. Spomienok kniha druhá*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 19.

68 PETERAJOVÁ, Ľudmila: Smrekov Elán a výtvarné umenie. In: *Philologica LI. Materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie Ján Smrek*. Budmerice 23. – 24. 2. 1999. Bratislava : Univerzita Komenského, 1999, s. 103 – 104.

potvrdzujú aj príspevky reflektujúce tému modernistických postupov v slovenskej medzivojnovnej literatúre.

V úvode prvého čísla z roku 1930 predstavil redaktor Ján Smrek programovú víziu *Elánu*. V pomerne stručnom, neteoretickom a všeobecnom *Úvodnom slove* začleňuje genézu vydávania periodika do širšieho kultúrneho kontextu.⁶⁹ Charakterizuje ho ako obdobie vyplnené avizovanými novými umeleckými smermi, programami a literárnymi školami. Domnieva sa však, že viaceré z doterajších estetických iniciatív podliehajú dobovým módnym trendom a postupne strácajú svoju opodstatnenosť. Pri ich iniciovaní a aplikovaní do kultúrneho života si síce všíma úlohy kolektívu, no základ vidí v umeleckom individualizme. Samotný *Elán* podľa neho nechce sľubovať zvláštny umelecký program, neohlasuje žiadny podrobný manifest, no na druhej strane si myslí, že je povinnosťou redakcie deklarovať vlastný pracovný program. Smrek ho formuluje ako proces spájania autorov s čitateľmi, pre ktorých by mal plniť funkciu dôveryhodného zdroja informácií o slovenskom a zahraničnom umení a literatúre. Priznáva, že takto definované úlohy sú identické s literárnou reklamou, resp. kultivovanou propagandou. K tejto skôr praktickej stránke vydávania časopisu pripája aj poznámku o teoretických východiskách. Spája ich so systematickou reflexiou každodenného literárneho života. *Elán* sa tak „*má stať v určitom zmysle i hybnou silou nášho literárno-umeleckého organizmu, udržiavateľom pružnosti a tvorivosti, odstraňovateľom všetkej novej le-targie i depresie*“.⁷⁰ Mal by byť akýmsi zrkadlom činnosti literárno-umeleckej generácie v duchovnom živote slovenského národa.

Okolnosti vzniku tohto všeobecne načrtnutého programu Smrek neskôr priblížil v druhom diele svojich pamätí.⁷¹ Zdôrazňuje v ňom vtedajšiu ambíciu napísať pre nový časopis obsahovo vecný a emocionálne málo podfarbený program, ktorý by mal zaujať predovšetkým svojou presvedčivosťou. Zároveň spomína článok Tida J. Gašpara,⁷² o ktorého napísanie ho požiadal práve on sám, pretože T. J.

ského, 2000, s. 122.

69 SMREK, Ján: Úvodné slovo. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 2.

70 Tamže, s. 2.

71 SMREK, Ján: *Poézia moja láska 2. Spomienok kniha druhá*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.

72 GAŠPAR, Tído J.: Panstvo vyjezdža. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 2 – 3.

Gašpar bol o všetkých vydavateľských plánoch a prípravách dávno informovaný. T. J. Gašpar urobil časopisu reklamu a na jej záver zaževal „elán tomuto Elánu“.⁷³

Prvé číslo časopisu prináša aj článok Dobroslava Chrobáka *O funkcii umenia*.⁷⁴

*„Opravdivé umenie hľadá najmenší spoločný násobok všetkých rozdrobených činiteľov života; tým ich sceluje a dovoľuje nám počítať s nimi ako s prvkami homogénnymi. Tým súčasne vyhovuje sociologickým požiadavkám, kladeným na každé ľudské podnikanie. Falošné sú náhľady, ktoré vidia v umení a zvlášť v modernom iba hru a zábavu bez viditeľného úžitku.“*⁷⁵

Svoje argumenty, ktoré sa usilujú definovať postavenie moderného umenia, vkladá do podstatne širšieho dejinného rámca. Takto načrtnutý časový oblúk začína pri stredoveku, prechádza cez obdobie renesancie a hovorí aj o romantizme. Vo svojej sonde nevynecháva ani kontext realizmu, naturalizmu, impresionizmu, expresionizmu atď. Aj pri týchto smeroch nachádza funkcie, zdôrazňujúce spojitosť s vonkajším svetom. Práve tento vzťah zdôvodňoval podľa autora ich existenciu a oprávnenosť. Rovnakým spôsobom preto pristupuje aj k funkciám moderného umenia:

*„Celá tá hromada -izmov nemohla vzniknúť len tak pre potešenie niektorých vtipných žonglérov slova a štetca. Treba len nájsť vzťahy, ktoré ich viažu k dobe, k prostrediu a k spoločnosti tej doby. Treba nájsť i toho spoločného menovateľa, ktorého sme nazvali tendenciou umenia.“*⁷⁶

Ako príklad úspešného hľadania uvádza knihu českého literárneho kritika a historika Františka Götza *Tvář století* (1930).⁷⁷ Nachádza v nej niekoľko dobovo charakteristických symptómov, ktorými umenie reaguje na následky vojny.⁷⁸ Práve

73 Tamže, s. 3.

74 CHROBÁK, Dobroslav: O funkcii umenia. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 3 – 5.

75 Tamže, s. 4.

76 Tamže.

77 GÖTZ, František: *Tvář století*. Praha : V. Petr, 1930.

78 Podľa Chrobáka autor knihy „zistil nasledujúcich deväť hlavných symptómov, ktorými dnešné umenie vyjadruje hrôzu pred tmou, hrôzu pred ničotou, v ktorej sa ocitol svet pred vojnou a povojnovými katastrofami a revolúciami: 1. Rozbitie individuality, deštrukcia a labilita ľudskej osobnosti. 2. Kríza skutočnosti. 3. Rozklad systému hodnôt (relativizmus). 4. Mystika sna a mystika podvedomia (surrea-

ona podľa autora knihy spôsobila atak na duševnú istotu jednotlivcov, stratu dôvery v hodnotu ich vlastného života a zásadné spochybnenie ich sebavedomia. Chrobák v intenciách tohto diela konštatuje, že moderní umelci aj z tohto dôvodu rezignovali na tvorbu jednoznačnej hierarchie hodnôt. Ich diela determinuje práve obava z jej prípadného rozpadu. Moderná poézia je preto „*bezpredmetná, nelogická, lebo ona nechce popisovať, chce iba sugerovať*“.⁷⁹ Rovnako ako iné druhy umenia, aj dobovú literatúru spája s určitým strachom pred skutočnosťou. Podstatu existencie povojnovej generácie vidí v balansovaní medzi zvyškami predvojnových umeleckých noriem a v istom spochybňovaní, resp. ironizovaní starších kanonických diel. V závere článku Chrobák konštatuje, že jednotlivé poznatky získané z interpretovanej knihy dokazujú prepojenosť umenia so životom, čo je potvrdením jeho východísk, definovaných v úvode.⁸⁰

V prvých troch číslach prvého ročníka *Elánu* publikuje Stanislav Mečiar na pokračovanie rozsiahlejšiu syntézu *Rozhovor o poetizme*.⁸¹ Venuje sa v ňom problému osvojovania si a rozvoja poetizmu v slovenskej literatúre. Východiská svojho uvažovania opiera o závery českého kritika a teoretika umenia K. Teigeho, redaktora *Revue Devětsilu* (RED), podieľajúceho sa na vzniku poetizmu. S. Mečiar v texte preberá jeho proklamáciu poetizmu ako vyjadrenie názoru a smeru, ako umenie žiť. Poetizmus zlučuje s predstavou modusu vivendi. Jeho udomácnovanie v slovenskom kultúrnom prostredí považuje za zložité, keďže jeho kľúčovým myšlienkovým aspektom je odklon od tradičnej funkcie poézie. Odlišnosti základov slovného poetizmu nevníma iba v konfrontácii s tradičnou poéziou, ale tiež so symbolizmom, expresionizmom, futurizmom a dadaizmom. Kľúčom k jeho prijatiu je podľa neho ochota uvedomiť si proces subjektívnej autorskej imaginácie, rozbiehajúcej sa do všetkých strán, pričom výsledkom je tzv. čistá poézia. V tejto súvislosti upozorňuje na zdanie myšlienkového anarchie, akýsi rozvrat pojmov a dokonca zneužitie duševných hodnôt. Poukazuje tu na jednotlivcov navyknu-

lizmus). 5. Odpor k tragike. 6. Odpor ku konfliktu. 7. Rozbitie formy. 8. Mystika rýchlosti. 9. Boj o individualitu a nové formy individualizmu.“ Cit. podľa CHROBÁK, Dobroslav: O funkcii umenia. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 4.

⁷⁹ Tamže, s. 4.

⁸⁰ Podľa D. Chrobáka kniha dokazuje to, že „umenie je tvárou života. (...) to znamená výrazom, utajeným v zoskupení vrások, v pohybe mimických svalov, v čulosti a citlivosti zmyslových orgánov. (...) A všetky dnešné –izmy sú len nervóznym šklbaním mimických svalov, reagujúcich na popudy precitlivých, vojnou vydráždených a zgníavených nervov.“ Tamže, s. 5.

⁸¹ MEČIAR, Stanislav: *Rozhovor o poetizme*. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 8 – 9; č. 2, s. 10; č. 3, s. 8.

tých na isté „predpisy poetiky“, pre ktorých je tento myšlienkový koncept určitým nonsensom, keďže umenie tu atakuje racionalitu a svojimi prostriedkami tvorí duchovný poriadok. Poetizmus aj preto považuje za umenie rodiace sa z bezradnosti a z chaosu. S. Mečiar pripomína radikálnu revolúciu osobných zážitkov, túžob, bolesti atď. Ako jeho tvorcov uvádza V. Nezvala a K. Teigeho. Poetizmus považuje za inšpiratívne východisko pre celé generácie umelcov, ktorí sa rozhodli vložiť do svojich veršov určitú „obrazovú exotickosť“. Práve v Nezvalovom *Edisonovi* vidí ďalšie perspektívy poetizmu. Dovtedajšie hry slov, fantázie, entuziazmus, hedonizmus stratili podľa jeho slov zmysel a kúzlo. V tejto súvislosti hovorí o „*ohňostroji fantázie, ktorá dostala významy slov na ich vrchol a vzápätí ich spája do úchvatných elégií*“.⁸²

S. Mečiar ďalej konštatuje, že exponované teoretické uvažovanie o poetizme a hľadanie jeho nových podôb sa ukázalo ako zbytočné a najmä nepriliehajúce ku konkrétnym dielam.⁸³ Reflektuje Nezvalovo definovanie celého avantgardného umenia, ktorý ho chápe ako umenie prevyšujúce vo svojich vrcholných prejavoch myšlienkový a kultúrny odkaz minulých storočí. Zvýrazňuje funkciu kreatívnosti, čím sa avantgardné umenie odlišuje od konceptov neprikladajúcich dôležitosť inováciám. Od básnikov sa očakáva originálny spôsob výpovede, pričom nezáleží na tom, či sa vyjadrujú prostredníctvom voľného verša alebo zložitých strof. V poetizme je kľúčová kreatívnosť, nie to, aký majú tvorcovia vzťah k náboženstvu, spoločnosti alebo k morálke. S. Mečiar považuje za podstatný iba nový pohľad na veci a argumenty, ktoré ho „spropagujú“ a pomôžu pri jeho akceptovaní. S tým súvisí aj otázka umeleckého dosahu poetizmu. Na tomto mieste sa odvoláva na F. X. Šaldu, podľa ktorého poetizmus postupne stráca svoju intenzitu, neprichádza však o svoju podnetnosť, len sa presúva do nových polôh.

Rudolf Uhlár v príspevku *Literárne miniatúry (poznámky o sociálnej poézii)* uvažuje o pojme sociálna poézia a o synonymných označeniach proletárska/revolučná poézia a próza.⁸⁴ Poukazuje na mnohovýznamovosť a významovú nepresnosť daného pomenovania, zároveň vníma záujem literárnej teórie o tento typ literatúry. Argumentuje stavom aktuálneho výskumu v českej, slovenskej, fran-

82 MEČIAR, Stanislav: Rozhovor o poetizme. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 2, s. 10.

83 Bližšie MEČIAR, Stanislav: Rozhovor o poetizme. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 3, s. 8.

84 UHLÁR, Rudolf.: Literárne miniatúry. Poznámky o sociálnej poézii. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 9 – 10.

cúzskej a nemeckej literárnej vede. Za najpriaznivejšiu pre výskum sociálnej poézie považuje situáciu v Sovietskom zväze. Jeho pomer k sociálnej poézii je však kritický:

„Keď budete čítať a študovať túto literatúru, dozviete sa dohromady veľmi málo, budete len mať predstavu o akomsi otrapovi-proletárovi, o akomsi glorifikovanom vagabundovi a robotníkovi (...), ktorého proletársky básnik zbožňoval zrovna tak, ako za rímskych dôb zbožňoval cisárov. Dozviete sa ďalej o akejsi povinnej triednej nenávisti, o chiliastickej viere v budúce proletárske božie kráľovstvo na zemi... (...) Krv a revolúcia, slúžka a meštiak... (...) Voľnosť všetkej zverskosti, pudov človeka.“⁸⁵

Nevyhýba sa ani rozdielom medzi pojmami sociálna a triedna poézia. Vychodiská sociálnej poézie nachádza R. Uhlár v elementárnom súcite s nešťastnými a nemajetnými spoločenskými vrstvami. Domnieva sa, že básnici si všímajú osudy týchto ľudí, svojou poéziou na nich upozorňujú a prejavujú im priazeň. Dôvody vidí v ich vlastnej minulosti, keď aj sami básnici boli súčasťou rovnakej spoločenskej vrstvy. Prvé náznaky triednej poézie spája s rozvojom priemyslu a s tým spojenými problémami s postavením a právami robotníkov. Posun sociálnej poézie do extrémnej polohy podľa jeho slov spôsobil predovšetkým rozvoj komunistických teórií. Jeden z dovtedajších prúdov tejto poézie sa z tohto dôvodu stal najmarkantnejším a najsilnejším prúdom, ktorý zahŕňa aj ďalšie príbuzné sociálne a literárne hnutia. Ako príklad uvádza civilizačnú a futuristickú poéziu, vo Francúzsku literárne „*hnutia humanistické, unanimitické, naturistické, v Nemecku expresionizmus a iné*“.⁸⁶ Pri všetkých spomenutých tendenciách identifikuje rozličnú mieru smerovania k proletársko-sociálnej literatúre. Korene pôvodnej sociálnej poézie vidí R. Uhlár v kresťanskej náuke, vychádzajúcej z lásky, súcitu a porozumenia pre všetkých. Naopak, jej súčasnú podobu spája s hlásaním triednej nenávisti. Práve tento aspekt vníma ako kľúčový pri definovaní sociálnej poézie:

„Miesto poézie vychádzajúcej zo srdca, poézie neumelej, opravdivej, teraz je poézia vychádzajúca ani nie z hlavy, ale z Marxa (podľa proletárskej filozofie rozum mal len

85 Tamže, s. 9.

86 Tamže.

*Marx), poézia strnulá na nových síce, ale rýchle sa prežívajúcich konvenciách programovosti, triednej uvedomelosti atd.*⁸⁷

To je však podľa neho už dobovo neaktuálny druh poézie. Revolučnú a triednu sociálnu proletársku poéziu definuje ako poslednú vývojovú fázu sociálnej poézie a v bezprostrednej budúcnosti jej predpovedá ústup. Na vysvetlenie tohto predpokladu si trochu paradoxne pomáha citátom z definície programu proletárskej poézie od Jiřího Wolkra: „*Pociťujeme neudržateľnosť, nespravodlivosť dnešného zriadenia a veríme v krajšiu budúcnosť. Spásu vidíme v ortodoxnom marxizme, pridáme sa k nemu, a preto poézia budúcnosti bude poézia triedna...*“⁸⁸ Poézia opretá o marxizmus však nemá budúcnosť. R. Uhlár predpokladá jej zmechanizovanie, ktoré odporuje princípom živelnosti, citovosti a voľnosti. Takto definovaná poézia sa podľa jeho hodnotenia stáva „*fádnu, jednotvárnou, prestáva byť poéziou – rozmnožovateľkou tichých, vlúdnych, sviatočných chvíľ v živote človeka, okráda ľudí o životnú radosť, šíri nenávisť – teda smútok, smrť, teda: nerozmnožuje život – ale ho zabíja.*“⁸⁹ Zároveň konštatuje, že prostredníctvom rastúcej sily a pozitívneho vzťahu k zvyšujúcej sa participácii na politickej moci stráca robotnícka trieda svoj proletársky charakter. Aj z tohto dôvodu odmieta samotnú existenciu sociálnej proletárskej poézie. Kriticky vníma jej jednostranne negatívny pohľad na svet. Za kľúčový problém považuje jej nedostatočnú umeleckú úroveň, charakterizovanú výlučne odstránením predchádzajúcich literárnych konvencií, ktoré tvorcovia nahradili novými. V tejto súvislosti sa dotýka aj jej ideových a umeleckých východísk a uvažuje o jej zaradenosti do kontextu dejín literatúry. Sociálnu proletársku literatúru spája s charakteristikou romantizmu:

*„Najnovšia perióda romantizmu je teda sociálne triedny, proletársky romantizmus. Má mnoho z príchutí, z charakteristických vlastností romantizmu starého, ale i nové zdôrazňovanie triednych bojov, proletárskeho práva a iné je len romantické rojčenie, iluzionizmus duchov s dispozíciami romantikov Povedzte mi, ako je ďaleko od Byrona po Heineho, od Heineho po Adyho, od Adyho po Wolkera, Jesenina? Podstatne ten istý charakter i osobný i umelecký, len dobový príznak u každého iný.“*⁹⁰

87 Tamže.

88 Tamže.

89 Tamže, s. 10.

90 Tamže.

Ako nevyhnutný vníma autor náčrt vývinu súvekeho stavu svetovej sociálnej literatúry, ktorý by presnejšie odkryl aktuálny dobový význam proletárskej, triednej a revolučnej poézie. Odpoveď považuje za komplexnejší literárno-vedný problém. Jeho úvahy sa však zameriavajú na identifikovanie umeleckej podstaty mladej slovenskej sociálnej poézie a na hľadanie jej miesta v kontextoch svetovej a tiež domácej slovenskej literatúry.

R. Uhlár sa venoval aj interpretácii modernej slovenskej prózy. V článku *Literárne miniatúry (štúdie z mladej slovenskej literatúry)* sa usiluje vystihnúť niektoré charakteristické črty prozaickej tvorby Janka Alexyho.⁹¹ V úvode upozorňuje na istý ideový deficit, ktorý pravdepodobne súvisí s umelcovou osobnosťou a jeho životom. Alexyho novely predstavuje ako veľmi obľúbenú podobu modernej prózy najmä medzi mladými čitateľmi. Za základ Alexyho prozaického písania považuje spomienky na mladosť či osobné zážitky a dobrodružstvá, ktoré sa u neho často opakujú. Oceňuje subjektívne drobnokresby a zmysel pre detail, ale kriticky sa stavia k prozaikovej neschopnosti ponúknuť čitateľom ucelenejšie obrazy a jednoliatu líniu svojej tvorby. Pozornosť upriamuje aj na vplyv výtvarného umenia na literárnu tvorbu J. Alexyho:

*„J. Alexy výborne kreslí vo svojich novelách a azda dobre opisuje, myslí vo svojich malbách (lebo je maliarom), ale keď začne rozmýšľať pri pere, robiť ideové a filozofické závery, nedobre sa to končí. Je to mravný a ideový diletantizmus, subjektivismus, impresionizmus.“*⁹²

Kým Alexyho krátke veselé príbehy s anonymnými postavami zarezonovali u čitateľov, v momentoch, keď prekračuje tento zábavnejší typ písania a keď oslabuje subjektivismus, *„miesto umeleckého pôžitku máte naraz dojem ťažko strávitelných pseudoideí a pseudonázor“*.⁹³ Uhlár považuje takúto premenu za výsledok akéhosi ideového defetizmu, z ktorého však nevidí východisko.

91 UHLÁR, Rudolf: Literárne miniatúry (štúdie z mladej slovenskej literatúry). In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 2, s. 7. V článku reflektuje tri zbierky noviel od Janka Alexyho: *Jarmilka* (1924), *Grétko* (1928), *Veľká noc* (1930).

92 Tamže.

93 Tamže.

V piatom čísle prvého ročníka *Elánu* publikoval Milan Hanko článok *Poničanova sociálna poézia*.⁹⁴ Širšie analyzuje povojnovú situáciu na Slovensku a reflektuje aktuálne kultúrne výzvy, ktoré majú nahradiť už nepostačujúcu literárnu tvorbu, predovšetkým poéziu. Tá podľa jeho slov zmenou domácich spoločenských pomerov naplnila svoje poslanie a prestala vyhovovať výzvam doby. Nastupujúcu generáciu tvorcov tohto obdobia rozdeľuje do dvoch prúdov. Prvý sa realizuje prostredníctvom časopisu *Mladé Slovensko*, druhý v časopise *Vatra*. Zatiaľ čo v prvom prípade ide o obranu absolútne voľnej tvorivosti individualít, pri druhej skupine dominuje dilema, či má byť umenie späť s nejakým ideovo vyhraneným pohľadom na svet, napr. katolicizmom, alebo či má bez ideologických základov čeliť výzvam povojnového obdobia. Východisko vidí v akceptovaní tzv. národného umenia. Autorovi článku však chýbajú pri oboch prúdoch kvalifikovaní literárni teoretici, ktorí by kompetentne čelili dogmatickej morálke reprezentovanej skupinou okolo časopisu *Slovenské pohľady*. Kritizuje slovenskú malosť, v rámci ktorej sa aj nepatrné diela prezentujú ako veľké.⁹⁵ Slovenská literatúra, vyznačujúca sa podľa Hanka duchovnosťou a určitou malátnosťou, sa síce v tomto období čiastočne vyrovnala s poéziou J. Smreka, no oveľa radikálnejšiu konfrontáciu vidí v absorbovaní básnickej tvorby J. Poničana. Definuje ho ako predstaviteľa dvoch tvorivých identít, senzualnej a sociálnej, ktoré považuje v intenciách dobovej slovenskej poézie za nerozvinuté a z pohľadu dogmatiky aj nemravné. Registruje aj kritiky vyčítajúce Poničanovi vplyv maďarskej moderny na jeho písanie. Ako ďalší okruh inšpirácií básnika uvádza vplyv jeho pobytu v Prahe:

„Praha znamenala prostredie, ktoré dávalo možnosť uplatniť všetky charakterové prvky tvorivej osobnosti. V nabítej a zápasmi presiaknutej atmosfére pražskej Poničanovej poézie znamenala len nepatrný nesúhlas trochára s dobovými prúdmi. Pre Prahu, v ktorej sa utvárala Poničanova básnická osobnosť, neznamovala jeho zbierka ‚Som‘⁹⁶ ani po stránke formálnej, ani obsahovej nijaké novum.“⁹⁷

94 HANKO, Milan: Poničanova sociálna poézia. In: *Elán*, roč. 1, 1931, č. 5, s. 6.

95 Pri úsilí charakterizovať toto obdobie sa odvoláva na charakteristiku českého prozaika, básnika a literárneho teoretika Jozefa Knapa, ktorý o ňom píše: „Na malém místě – hovorí – i malá věc je velkou, ba největší, rozhodující, autoritativní. Neboť většího nic nebylo tu ještě viděti. Básník je velkým básníkem, umělec velkým umělcem a mistr velkým mistrem, jsme-li na Slovensku.“ Odkazuje tu na knihu KNAP, Jozef: *Cesty a vůdcové: k literatuře let dvacátých*. Praha: Müller a spol., 1926, s. 51.

96 PONIČAN, Ján Rob: *Som, myslím, cítim, milujem všetko, len temno nenávidím*. Bratislava: Univerzum, 1923.

97 HANKO, Milan: Poničanova sociálna poézia, c. d., s. 6.

M. Hanko sa v tejto súvislosti dotýka časti českej literárnej kritiky, upozorňujúcej v prípade Poničanovej sociálnej poézie na zjavnú patetickosť. Domnieva sa, že české prostredie nemohlo identifikovať a následne oceniť v jeho umeleckom kréde žiadne rúhanie sa voči literárnej tradícii. Jeho argumenty poukazujú na fakt, že okrem ideových paralel s dielami súčasníkov nájdeme v jeho tvorbe aj rezíduá predchádzajúcich období.

Verbalizované revolučné nadšenie a tiež vieru, že iba v boji sa dosahuje víťazstvo, považuje M. Hanko za charakteristické črty Poničanovej sociálnej poézie. V jeho chápaní revolúcie však odhaľuje skôr krvavé a drastické rysy, s ktorými sa nestotožňuje. Konštatuje, že prítomné motívy mužnej sily prezentované na začiatku jeho tvorby sa postupne menia na agitačné heslá a samotný básnik sa stáva ich nekritickým obdivovateľom. Ako príklad uvádza zbierku *Demontáž* (1929).⁹⁸ Podľa autora sa Poničan zložitým spôsobom vyrovnáva s problémom vlastných individualistických vízií na jednej strane a potrebami davu na strane druhej. V poézii sa odkrýva rozpor jeho osobnosti so skutočným usporiadaním sveta, etickým aj spoločenským. Kým Poničanovej senzuálnej poézii priznáva silu, dravosť a umeleckú pôsobivosť, jeho poetickej lyrike vytyka absenciu výrazovej a tiež obsahovej razantnosti. Takisto mu v nej chýba autenticnosť:

*„Keď Poničan spieva o svojom smutnom osude, ktorý vidí v tom, že je vystavený úlohe dobýjať nový svet pre spravodlivosťou urazenú triedu, spev jeho nie je úprimný, lebo jeho sociálna poézia nepryští z čerstvého zdroja jeho básnickej osobnosti, kloniacej sa k lyrike, ale je púhym ohlasom súčasnej českej sociálnej poézie vôbec“.*⁹⁹

Úsilie zachytiť všeobecné dobové literárne tendencie odráža článok D. Chrobáka z roku 1931 *Kam speje román*.¹⁰⁰ Podľa neho postavenie slovenského románopisca je na začiatku tridsiatych rokov 20. storočia takmer identické s postavením S. H. Vajanského z prelomu storočí. Obom chýba tradícia, ktorá by im poskytovala zásobu možností a noriem a udávala by im smer tvorby. Kukučín a Vajanský vytvorili síce románový jazyk a položili základy slovenskej románovej kompozície, no literárna tradícia nemôže byť iba zásobárňou rečových a kompo-

98 PONIČAN, Ján Rob: *Demontáž*. Bratislava : nákladom autora, 1929.

99 HANKO, Milan: Poničanova sociálna poézia, c. d., s. 6.

100 CHROBÁK, Dobroslav: Kam speje román. In: *Elán*, roč. 2, 1931, č. 4, s. 6.

zičných noriem. S týmto prozaickým odkazom z minulosti je potrebné sa vyrovnáť.

Román Jozefa Cígera Hronského *Proroctvo doktora Stankovského* (1930) ukazuje D. Chrobák ako príklad úsilia tvorcu prekonať anachronizmus svojej tvorby a vôľu hľadať modernejšie spôsoby písania. V týchto intenciách hodnotí aj ďalších tvorcov, ktorí sa úplne (Milo Urban, Peter Jilemnický, Gejza Vámoš, Matúš Kavec) alebo čiastočne (Martin Rázus, Ladislav Nádaši-Jégé) zbavili literárneho dedičstva, pretože pochopili, že problémy sú po prevrate zložené z nových hodnôt, na ktoré je potrebné reagovať novými metódami. Autori si mali podľa jeho vyjadrenia uvedomiť, že ich pôsobnosť sa rozšírila, zmenila a diferencovala. Vplývali na to doteraz nepoznané kultúrne možnosti, ale tiež zmenené sociálne pomery a nové ideové prúdy. O novej situácii D. Chrobák píše:

*„Ak chceš vyjadriť všetko, čo búši dnes na tvoje zmysly, musíš hádzať slová lopatou, nabrať ich rovnako, ako sa ti zrodia v mozgu a horúce ešte zhrnúť do viet bez ohľadu na zákony estetiky. Týmto je daná stavba a forma nového slovesného druhu: románovej reportáže.“*¹⁰¹

Tento postup vníma ako využitie uvažovania v skratkách na úkor epickosti. Domnieva sa však, že takýto spôsob písania kľže po povrchu a na problémy nazerá z nezaujímavého, prípadne zo známeho uhla pohľadu, ktorý nezanecháva dojem. Chrobákovi v ňom chýba estetický rozmer. Samotný spisovateľ plní skôr funkciu agitátora ako glosátora, keďže nové hodnoty, poriadky musí zachytávať veľmi rýchlo. Tento jav identifikuje aj v slovenskej literatúre. Ako príklad uvádza prózy M. Urbana *Živý bič* (1927) a *Hmlý na úsvite* (1930), ktoré boli čitateľmi prijaté kladne. D. Chrobák však pozitívne prijatie označuje za pokrytecké a nespravodlivé. Urbanova tvorba podľa jeho slov nie je literatúrou vďaka literárnosti. Metafory sú v jeho prípade iba nevyhnutným prostriedkom k stvárneniu biedy a krivdy. Prozaik sám je bytostne spojený s podstatou života na Slovensku. D. Chrobák nachádza v Urbanovom pomere ku skutočnosti živelnosť a bezprostrednosť. Naopak, chýba mu pokoj a odstup od udalostí. Preto považuje Urbanovu perspektívu za skreslenú. Spomenuté nedostatky pripisuje reportážnemu štýlu písania, ktorý súvisí s aktuálnou prozaickou formou románovej reportáže. Chrobák vyjad-

101 Tamže, s. 6

ruje názor, že románová reportáž je žáner využívajúci uvažovanie v skratkách, no tým, že exponuje vecnosť, ochudobňuje literárne diela o ich epickosť, a tým, že dáva do popredia všeobecné a predpokladateľné uhly pohľadu na skutočnosť, znižuje estetickú kvalitu románov. Podľa neho sú stanoviská kritikov k slovenským poprevratovým spisovateľom často nesprávne a nespravodlivé práve z toho dôvodu, že v ich dielach hľadajú prvky, ktorými žáner reportáže nedisponuje.

Chrobákov text je pravdepodobne istou reakciou na diskusie a polemiky o reportážnom žánri, ktoré sa odohrávali na stránkach českého časopisu *Čin* a ďalších českých periodík. Diskusiu k danej téme začal spisovateľ a novinár Egon Erwin Kisch provokatívnym článkom o reportáži, kde okrem iného ohlasoval smrť románu,¹⁰² pričom román označoval za literatúru 19. storočia:

*„Žádný román, který je dnes starší než třicet, čtyřicet let, se nedá číst. (...) Reportáž je aktuální problém. Veřím, že jednou lidé nebudou chtít čísti nic jiného o světě než pravdu. Psychologický román? Ne. Reportáž. Pravdivá a skutečná, velkorysá má budoucnost.“*¹⁰³

Stavom súčasnej literatúry sa v roku 1931 zaoberal v prednáške *O dnešnej slovenskej literatúre* aj prozaik Ján Hrušovský.¹⁰⁴ V úvode skôr všeobecne glosuje, že podobne ako inde v zahraničí aj vývin slovenskej literatúry ovplyvňuje viacero smerov a prúdov, no v prípade Slovenska upozorňuje na to, že tieto procesy sú „hrmotnejšie, bolestivejšie a prekvapujúcejšie, keďže literárne prostredie na to nebolo pripravené“.¹⁰⁵ Na jednej strane poukazuje na zdedené tradície (Matica slovenská, *Slovenské pohľady* – Vladimír Roy, J. C. Hronský, M. Rázus), na druhej strane nachádza nový svetonázor mladej generácie, ktorý je diametrálne odlišný od všetkého, čo ponúkalo predprevrátové obdobie (ľavicovo orientovaní autori J. Poničan, L. Novomeský, tiež G. Vámoš, M. Urban atď.). Sám sa pri tom situuje ako príslušník skupiny usilujúcej sa svojou tvorbou o zabezpečenie akéhosi mostu medzi starým a novým pohľadom na umenie a svet. Zdôrazňuje, že i keď hovorí o skupinách, nemôže definovať presne vyhranené literárne smery, keďže takéto vymedzenie

102 Pozri bližšie ZAKOPALOVÁ, Lucie: Český kontext: recepce, překlady a domácí tradice. In: BENEŠOVÁ Michala – RUSIN DYBALSKA, Renata – ZAKOPALOVÁ, Lucie a kol.: *Fenomén: Polská literární reportáž*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2016, s. 75.

103 KISCH, Egon Erwin: Román? Ne, reportáž. In: *Čin*, roč. 1, 1929 – 1930, č. 7, s. 121.

104 HRUŠOVSKÝ, Ján: O dnešnej slovenskej literatúre. In: *Elán*, roč. 2, 1931, č. 4, s. 1 – 3.

105 Tamže, s. 1.

by nezodpovedalo skutočnosti. Symbolicky uprostred literárnej obce nachádza akúsi ideovú spojitosť, ako príklad uvádza skupinu napojenú na Maticu slovenskú a časopis *Slovenské pohľady*, ktoré reflektujú tradície, no zároveň k nim podľa neho pridávajú aj modernejšie podoby literatúry. V kontexte mladej generácie, resp. ľavej strany literárneho spektra nachádza autor už oveľa menej ideovej spojitosti.

Hrušovský v prednáške tiež oceňuje, že do kontextu slovenskej literatúry vnikajú nové smery, hoci nie všetky považuje za cenné a trvácne. Napríklad sa pýta, či je poézia J. Poničana skutočnou poéziou a nie iba propagačným úvodníkom vo veršovanej forme. Na druhej strane nepochybuje o umeleckej hodnote poézie L. Novomeského. Obdobne pozitívne hodnotí aj tvorbu M. Urbana. Pri strednej skupine, do ktorej umiestňuje okrem seba aj J. Smreka, E. B. Lukáča, T. J. Gašpara, I. Horvátha a iných, zdôrazňuje potrebu vytvoriť mladú poprevratovú literatúru na nových základoch. K funkcii naznačeného imaginárneho mosta medzi predprevratovou slovenskou spisbou a literatúrou mladej a najmladšej generácie pridáva sebareflexívny komentár: „*My strední sme vlastne nikdy neboli dost mladí a moderní, nie azda preto, že by v nás nebolo bývalo dobrej vôle, ale proste preto, že potrebné bolo najprv vyrovnať sa s vecami zameškanými.*“¹⁰⁶ Domnieva sa tiež, že náhly a radikálny príklon k aktuálnym prúdom by mohol slovenskej literatúre ublížiť. Ich úspešnosť však necháva na posúdenie kritike.

V tejto súvislosti porovnáva J. Hrušovský slovenské literárne prostredie s českým, ktoré považuje za vyspelejšie a vyrovnanejšie s vlastnou kultúrnou tradíciou. Pri pohľade na samotné diela strednej skupiny identifikuje viaceré smery a prúdy, od tých z konca 19. storočia až po súčasnosť. Ich aktuálnejšia analýza by bola podľa neho celkom určite prekvapujúca. Zároveň dodáva, že by bolo zložité presnejšie určiť, ku ktorému smeru sa konkrétne diela prikláňajú. Domnieva sa tiež, že už samotné umelecké pôsobenie stredovej skupiny je trochu nejednoznačné, keďže mladá a stará generácia nehladajú kompromisy a nestoja o akýkoľvek most medzi sebou. Aktuálna názorová diskusia medzi skupinami a predstaviteľmi jednotlivých smerov o ich vlastnej správnosti a opodstatnenosti týchto smerov sa nerealizuje, čo ale neznamená útlm vydávania diel. Dôkazom je podľa neho predovšetkým činnosť pražského vydavateľstva Leopolda Mazáča.

106 Tamže, 3.

Poézii L. Novomeského sa v roku 1932 venoval Ján Elen Bor. V článku *Krása novej poézie*. Laco Novomeský reflektuje zbierky *Nedela* (1927) a *Romboid* (1932) a vkladá ich do kontextu sociálneho umenia.¹⁰⁷ Z básnikov predstavujúcich slovenskú sociálnu poéziu ponúka Novomeský najpriateľnejšiu odpoveď na dobové spoločenské výzvy:

*„To, čo vo veršoch Poničana, Okáliho a comp. vyznelo ako letný, povrchný, neosobný a nelyrický ozyv módneho gesta, pochybnej tendencie a reprodukcie suchého programu marxistickej ideológie, kryje sa u neho zväčša s hĺbkou náhľadu a povahy.“*¹⁰⁸

Vníma ho ako moderného básnika, ktorý pozná modernú európsku literatúru a aplikuje ju do svojej tvorby, čo jeho lyrike dodáva údernosť, bezprostrednosť, aktuálnosť a modernosť. J. E. Bor v tejto súvislosti tiež konštatuje, že moderní slovenskí poeti podliehajú módnym trendom básnenia, no v ich autentickom využití časovo zaostávajú za európskymi trendmi. Namiesto domácich inšpirácií preferujú cudzie a kopírujú zahraničné vzory. Domnieva sa, že domáca verzia sociálnej poézie neodráža slovenskú povahu a nemá nič spoločné so slovenským prostredím a najmä proletariátom.

Vplyv modernej európskej literatúry nachádza aj v Novomeského zbierkach, pričom poukazuje najmä na stopy súvekej českej a ruskej poézie. Vo všeobecnosti sa však L. Novomeský etabluje ako neexperimentujúci, výrazovo jemný básnik. V zbierke *Nedela* nachádza Bor hravosť a intimitu. Až v druhom pláne odkrýva sociálny rozmer básní, ktorý mu ale pripomína pózu, nepriliehajúcu k básnikovej osobnosti. Novomeského sociálnu poéziu nespája s perspektívami nového ľudstva a nevidí v nej ani výraznejšie stvárnenú sociálnu tragiku a triedny militarizmus. Zbierku *Romboid* charakterizuje ako „*prvú púť Novomeského za vidinou tzv. absolútnej lyriky, prekrstenej v Čechách na poetizmus*“.¹⁰⁹ Konštatuje však, že na rozdiel od poetistov nezachytáva život ako nekonečnú syntézu prvkov, ktoré mu poskytuje okolité spoločenské dianie. V jeho úsilí pretvoriť empirický materiál na novú a sugestívnu báseň nevidí dostatok horlivosti a výbušnosti, preto nemôže vystupovať ako reprezentatívny tvorca nových svetov. Podstatu aktuálnej tvorby

107 BOR, Ján E.: Krása novej poézie. Laco Novomeský. In: *Elán*, roč. 3, 1932, č. 3, s. 3 – 4.

108 Tamže, s. 3.

109 Tamže, s. 4.

L. Novomeského nachádza J. E. Bor predovšetkým v podobe lyriky založenej na pohľade do vnútra jednotlivca a tiež na realitu, pričom básnikom zvolená optika ponúka obrazy plné iracionálnosti a protikladov.

Okultné pramene poézie si v rovnomennom článku z roku 1932 všimal kňaz, básnik, teoretik a prekladateľ Pavol Gašparovič Hlbina.¹¹⁰ Uvažuje o najnovších podobách poézie, pričom sa zameriava na ohlas poetizmu, tzv. čistej poézie a surrealizmu. Sústreďuje sa na význam kultu hry, čistých básnických foriem, tajomstiev a podvedomia. Domnieva sa, že aktuálna poézia síce môže vyvolávať rozličné reakcie, no čitatelia ju nemôžu ignorovať. Identifikuje v nej určité mystické a metafyzické prvky. V prípade surrealizmu konštatuje, že sa úplne nezbavuje intelektuálnej roviny a zostáva akosi „*intelektuálnou mystikou*“.¹¹¹ Tú definuje nasledovne: „*Vedomá snaha o skondenzovanie a simultánnosť životnej fluktuácie vedie moderného básnika k samej podstate, ku koreňom stromu života a stromu poznania.*“¹¹² Tento pohľad na proces aktuálneho „básnenia“ môžeme v prípade autora vnímať aj ako istú synekdochu, prenášanú na širšie chápanie modernej poézie. P. G. Hlbina nezavrhuje význam intelektu, no v básňach si všima predovšetkým mystiku. V prípade surrealizmu zvýrazňuje silu podvedomia, ktorá sa realizuje prostredníctvom snov a ilúzií. Význam modernej poézie nachádza v jej úsilí odkryť psychiku jednotlivca vo všetkých jeho alternatívnych podobách.

P. G. Hlbina predstavil čitateľom *Elánu* aj literárnu skupinu Postup.¹¹³ V článku stručne načrtáva generačnú stratifikáciu dobovej slovenskej literatúry. Hneď v úvode pridáva poznámku o tom, že jeho náčrt zahŕňa iba básnikov, hoci si uvedomuje, že ku každej generácii patria aj umelecká próza a dráma. Všima si ideovú schému, ktorá je najpriliehavejšia k poézii. Prvú generáciu nazýva prvou slovenskou modernou a spája ju so symbolizmom a realizmom (Ivan Krasko, V. Roy, M. Rázus, Janko Jesenský, Ignác Grebáč-Orlov). Ako generačného kritika vníma Františka Votrubu. K druhej, povojnovej generácii (J. Smrek, E. B. Lukáč, J. Poničan, L. Novomeský, Andrej Žarnov a iní) priraduje vitalizmus, expresionizmus, poetizmus a čiastočne aj sociálnu poéziu a ruralizmus. Kritikom je Andrej Mráz. Treťou a najmladšou generáciou, ktorú vyčleňuje, je tá, ktorá sa iba začína

110 HLBINA, Pavol G.: Okultné pramene poézie. In: *Elán*, roč. 3, 1932, č. 3, s. 4.

111 Tamže, s. 4.

112 Tamže.

113 HLBINA, Pavol G.: Literárna družina Postup. In: *Elán*, roč. 4, 1933, č. 3, s. 4.

formovať (Ľudo Ondrejov, P. G. Hlbina, Rudolf Dilong a iní). Generačným kritikom by mal byť Ján E. Bor. Posledná uvedená generácia ešte nie je ideovo vykryštalizovaná ani jednoznačne vyhranená. Vznik organizovanej „*družiny Postupistov*“¹¹⁴ je preto výsledkom úsilia urýchliť daný proces. Voľnejší pojem „družina“ zdôvodňuje Hlbina tým, že najmladšia literárna generácia nie je presne určená. Dôležitou súčasťou ich aktivity je aj revitalizácia vydávania časopisu *Postup*.

P. G. Hlbina definuje predpokladané ideové smerovanie skupiny, hoci považuje za naivné úsilie určovať literátom detailné smernice a paragrafy. Obdobná rigoróznosť by podľa neho bola možná iba v Sovietskom zväze. Autorov družiny *Postup* spája predovšetkým pozitívny vzťah ku kresťanstvu, najmä ku katolíckej cirkvi. Zdôrazňuje, že diela viacerých básnikov sa budú dotýkať sociálnych tém. Upozorňuje však, že ich úsilie o lepšie sociálne podmienky ľudí bude mať náboženské základy. Z tohto dôvodu píše: „*Je to veľký a základný predsudok bolševizmu, že sociálny poriadok na tejto zemi možno uskutočniť iba bez náboženstva a že kresťanstvo nemá viac sily obrodiť ľudstvo.*“¹¹⁵ Predmetom modernej poézie by podľa P. G. Hlbina nemali byť sny, ilúzie a idey, ale výlučne aktuálna realita. Priznáva sa ale, že túto požiadavku porušuje aj on sám. V európskej literatúre identifikuje dva smery: prvým je verlainovsko-rimbaudovský mysticizmus (poetizmus, surrealizmus, čistá poézia, vitalizmus) a sociálna poézia (rustikálna a proletárska). Kým v západnej Európe existujú paralelne, v Sovietskom zväze je oficiálnym smerom iba sociálna poézia: „*Myslím, že by bolo hlúpe chrániť jeden na úkor druhého. Oba slúžia vlastne zrejším potrebám dneška. (...) Prvý smer je pre dušu človečenstva, druhý je pre telo.*“¹¹⁶ V závere pripomína, že z pohľadu poetických elementov a formy sa „družina“ neusiluje o žiadny nový -izmus. Argumentuje aj tým, že po tvorbe A. Rimbauda už básnici nenašli nič nové. Ich ambíciou je preto hľadanie možností, ako vyvolávať súcit s chudobnými a opustenými ľuďmi a ako skutočne tvoriť.

Tému surrealizmu P. G. Hlbina rozvíja v roku 1935 v článku *Bretonov surrealizmus a kresťanstvo*.¹¹⁷ Spochybňuje v ňom ostrý rozpor medzi surrealizmom a kresťanstvom. Domnieva sa, že ich spája dôraz na pojmy zázračnosť a sloboda. Svoje tvrdenie obhajuje krátkym porovnaním: „*Breton píše v manifeste, že iba zá-*

114 Tamže, s. 4.

115 Tamže, s. 4.

116 Tamže

117 HLBIINA, Pavol G.: Bretonov surrealizmus a kresťanstvo. In: *Elán*, roč. 5, 1935, č. 5, s. 4.

*zračnosť je krásna, inej krásy niet. Zázrak je prameňom básnickej imaginácie. (...) Kresťanstvo je celé vlastne postavené na supranaturalizme, na zázračnosti, na viere v neviditeľné reality.*¹¹⁸ Pri hľadaní spojív mu neprekáža Bretonovo avizovanie novej morálky, v ktorej sa namiesto kresťanstva odvoláva na závery Sigmunda Freuda, čo však nevníma ako špecifický problém surrealizmu. Podľa jeho slov je tento rozpor subjektívnou iniciatívou samotného A. Bretona.

Do diskusie o modernej literatúre sa v roku 1936 zapojil i Ludo Ondrejov, keď bol do rubriky Knihy zaradený jeho článok *Fatálny omyl. Poznámky k takzvanej modernej poézii*.¹¹⁹ Podkladom mu bola básnická zbierka Rudolfa Fabryho *Uťaté ruky* (1935).¹²⁰ Z propagačného prospektu knihy vyberá a parafrázuje niektoré jej hodnotenia. Konštatuje, že pre E. B. Lukáča predstavuje skutočné publikačné prekvapenie. V. Nezval vyjadruje spokojnosť s tým, že sa Fabryho kniha približuje úrovni svetovej literatúry. L. Novomeský je podľa jeho slov rezervovanejší a je zvedavý na kvalitu ďalšej Fabryho tvorby. L. Ondrejov uvádza aj ďalšie hodnotenia a následne identifikuje ako ich základný spoločný znak to, že sa o surrealizme vyjadrujú pozitívne a navrhujú, aby diela, ako sú *Uťaté ruky*, boli hodnotené výlučne v rámci špecifickej básnickej štruktúry, do ktorej patria. Na túto požiadavku prívržencov surrealizmu reaguje L. Ondrejov stručným komentárom: „*A tu sme pri koreni veci: Alebo je tá poézia dobrá alebo je zlá*“.¹²¹ V tomto hodnotiacom kontexte si kladie otázku, čo je vlastne modernosť. Modernitu nachádza napríklad vo výraze a atmosfére súčasnosti, vo funkcii času v diele, resp. v psychike súčasníka. Pred surrealizmom uprednostňuje expresionizmus, ktorý považuje za modernejší. Okrem toho nevníma surrealizmus v slovenskom kultúrnom kontexte za úplnú novinku. Domnieva sa, že tento typ tvorenia básní registroval na slovenskom vidieku už na začiatku 20. storočia. Ako dôkaz ponúka verše, ktoré sa mu zdajú rovnako surrealistické: „*Ide žaba po rebríku / natahuje elektriку / ide to / nejde to / necháme to na leto*“.¹²² Zbierku R. Fabryho preto odporúča skôr detskému čitateľovi, ktorý sa pri nej môže naučiť aspoň riekanky, „*keď sa budú hrať o blchu*“.¹²³ Ironicky

118 Tamže, s. 4.

119 ONDREJOV, Ludo: Fatálny omyl. Poznámky k takzvanej modernej poézii. In: *Elán*, roč. 6, 1936, č. 6, s. 9.

120 FABRY, Rudolf: *Uťaté ruky*. Bratislava : Aligátor, 1935.

121 ONDREJOV, Ludo: Fatálny omyl, c. d.

122 Tamže.

123 Tamže.

sa obracia aj na vydavateľstvo Fabryho knihy s návrhom, že ak by aj naďalej vydávali podobný typ básnických zbierok, za finančný honorár im aj on pošle niekoľko podobných veršov.

Na situáciu slovenskej prózy v polovici tridsiatych rokov 20. storočia upriamil pozornosť Andrej Mráz v stati *O súčasnej slovenskej próze*.¹²⁴ Okrem podrobnejšej diagnostiky témy dedina – mesto v slovenskom románe na začiatku 20. storočia v nej uvažuje o nedostatočnom domácom literárnom odkaze, o ktorý by sa mohli oprieť moderní slovenskí prozaici pri svojom úsilí hľadať a následne aplikovať nové spôsoby písania. Vyslovuje tézu, že hľadanie nových ciest a s tým súvisiace narušovanie ustálených estetických noriem je aj v poprevratovej slovenskej spoločnosti a kultúre pomalé. Pre názornosť svojho tvrdenia uvádza aj stručnú konfrontáciu niekoľkých faktov. Vajanský mohol podľa jeho slov pokojne skladať prvky románov tak, aby medzi nimi vytvoril presnú a logickú súvislosť, ktorá je takmer matematicky prepojená. Takýto typ románu sa však súčasná slovenská beletria usiluje prekonávať. A. Mráz si v tejto súvislosti všimá napríklad román G. Vámoša *Odlomená haluz* (1934). Argumentuje tým, že sa v ňom rozvíja niekoľko paralelných a vzájomne nesúvisiacich dejových vrstiev. Porovnáva tiež novely Boženy Slančíkovej-Timravy s novelami Ivana Horvátha. Pri realistickej autorke poukazuje na názorné charakteristiky a podrobnú deskripciu všetkých motívov. V prípade Horváthových próz poukazuje, naopak, na absenciu presnejšieho kontúrovania. Namiesto toho v nich odhaľuje iba určité „*impresionistické mihotania*“.¹²⁵ Odzrkadľuje sa tým prozaikovo úsilie vyhnúť sa pevným a geometricky vyhraneným tvarom. Slová tak podľa A. Mráza iba potvrdzujú premenlivosť vnímania vonkajšej skutočnosti a deformujú jej presné tvary. Samotné slovo vníma v prípade jeho próz ako neraz „zdeformované“ a práve v tejto podobe sa objavuje v nových, a pre domáce prostredie často neznámych a prekvapujúcich metaforách. K tomuto konštatovaniu pripája poznámku: „*Nadarmo Horváth oboznamoval už pred dvanástimi rokmi slovenskú verejnosť s prvými manifestmi surrealistov a usiloval sa vo vlastnom literárnom diele udomáčniť skúsenosti z modernej francúzskej literatúry*“.¹²⁶

124 MRÁZ, Andrej: O súčasnej slovenskej próze. In: *Elán*, roč. 6, 1936, č. 7, s. 1–3.

125 Tamže, s. 3.

126 Tamže.

A. Mráz v publikovanej prednáške spochybňuje možnosť jednoznačne určiť dominantné estetické smery a tendencie spájajúce dobovú európsku beletriu. Ešte komplikovanejšie je podľa neho určiť pomocou literárnoteoretických termínov paralely medzi slovenskou a zahraničnou beletriou. Obe charakterizuje ako výrazovo a tematicky nevyformované a nestále. O niečo pozitívnejšie sa stavia k možnosti označenie toho, ktoré znaky a vrstvy predošlého literárneho obdobia dokážu aktuálni autori prekonávať a nachádzať ich akési dialektické opozície. Zastáva názor, že vývin súčasnej slovenskej beletrie a jej štýlové tendencie smerujú k socialistickému realizmu. Kým jeho najrozvinutejšie podoby vidí v sovietskej literatúre, v slovenskej beletrii mu chýba revolučný a tvorivý zápal sovietskych prozaikov. Identifikuje v nej však záujem o zachytenie „*skutočných faktov, úsilie znásobovať cez literatúru pomer človeka k skutočnosti, slovo, sujet, kompozícia, všetko zamerané na taký cieľ, aby citovo a intelektuálne formovali čitateľa*“.¹²⁷ Predpokladá, že napriek komplikovaným historickým okolnostiam je slovenský národ schopný absorbovať maximum moderných kultúrnych a literárnych iniciatív.

Pomer medzi modernou literatúrou a jej prijímateľmi zaujal v roku 1936 Michala Chorvátha. Jeho reflexiu *Moderná poézia a čitateľstvo* uvádza téza, že umenie má vplývať na život a má ho vyplňať.¹²⁸ O hodnotách a o význame umeleckého diela by mal diskutovať nielen úzky okruh umelcov a intelektuálov, ale každý slobodný člen spoločnosti. Z tohto univerzálnejšieho úvodu postupne prechádza M. Chorváth k sporom okolo surrealizmu, ktoré podľa neho ukázali, že na Slovensku sa nerealizuje funkčná a obojstranná prepojenosť umelcov so širšou spoločnosťou. V článku však nediskutuje o hodnotách, resp. bezcennosti surrealizmu. Všíma si úzky okruh konfrontujúcich sa umelcov a kritikov, ktorí do riešenia sporu neprizvali širšie spoločenstvo čitateľov.¹²⁹ Kládne si teda otázku, či platí v úvode

127 Tamže.

128 CHORVÁTH, Michal: Moderná literatúra a čitateľstvo. In: *Elán*, roč. 6, 1936, č. 9, s. 2 – 3.

129 V roku 1935 P. G. Hlbina písal: „Takýchto prázdnych kníh, ako sú Bretonove *Spojité nádoby* a *Nezvalova Neviditeľná Moskva*, sme tu už dávno nečítali. Ak *Spojité nádoby* majú byť najklasickejšou knihou surrealizmu, vtedy surrealisti sú polutovaniahodní. *Nezvalova Neviditeľná Moskva* je pravdaže kópiou *Spojitého nádoby*, ako to správne ukázal Václav Černý v *Literárnych novinách* (č. 9). Zdalo sa, že v surrealizme je niečo kladného a môže sa ním dopredu pomknúť vývoj svetovej poézie, ale *Spojité nádoby* úplne nás sklamali. Koketovanie surrealistov s marxistami je len útek z prázdnoty. Breton sa honosí, akoby kritizoval Freudovu psychoanalýzu, ale pritom do nekonečna omáľa jeho teóriu o sexualite a funkcii libida. Ako futurizmus Marinettiho, tak aj Bretonov surrealizmus môžeme dnes už smelo zaradiť do starého železa.“ Cit. podľa HLBINA, Pavol G.: Surrealizmus mŕtvy pred narodením. In: *Elán*, roč. 5, 1935, č. 9, s. 7.

naznačená téza o vplyve umenia na život, a zároveň sa pýta, či je chyba na strane umelcov alebo na strane čitateľov. Práve tento problém sa v texte usiluje vysvetliť.

Na strane umelcov chybu nevidí. Domnieva sa, že vývin umenia – na Slovensku predovšetkým slovesného – si vyžaduje zložitost umeleckého diela, na čo uvádza niekoľko príkladov. Úplným víťazstvom symbolizmu je podľa jeho vyjadrenia predovšetkým poézia E. B. Lukáča, V. Beniaka, A. Žarnova a ich nasledovníkov. Stopy futurizmu nachádza napríklad v poézii J. Smreka. Pri nej upozorňuje na jeho prvú fázu tvorby, v ktorej hovorí o uvoľnení myšlienkového osnovy básne a osamostatnení metafory v básni. Ešte intenzívnejšie vplyvy futurizmu identifikuje v tvorbe L. Novomeského, v ktorej je rozpad básne na jednotlivé metafory takmer dokončený. K identickým zisteniam prichádza aj pri tvorbe poetistov a priaznivcov tzv. čistej poézie (napr. u P. G. Hlbinu). Upozorňuje tiež na poéziu R. Fabryho, ktorá daný rozklad v modernej slovenskej literatúre uzatvára, hoci aj u neho nachádza zvyšky myšlienkového spojiva básne. Po tomto stručnom exkurze sa M. Chorváth vracia k problému surrealizmu, keď ho vysvetľuje tak, že ani pri ňom nejde o nič nepochopiteľné a nezrozumiteľné, ale v popredí je skôr organický vývin. Niečomu podobnému by mala podliehať aj próza, hoci pri nej, ako zdôrazňuje, nie sú črty tohto vývinu pregnantné, keďže je oproti poézii v úzadí. Dodáva, že oslabovanie vplyvu realizmu bolo v próze realizované zdĺhavejšie.

Následne sa vracia k téze, že básnické dielo je do značnej miery kolektívnym výtvorom. Z toho pre autora vyplýva fakt, že moderná poézia vyjadřila iba to, čo vo svojej neurčitosti v kolektívnom povedomí implicitne existuje, najmä to, že by ju mala spoločnosť prijať ako svoju vlastnú poéziu. Nič podobné však v slovenskom kontexte neregistruje. M. Chorváth sa tiež pýta na to, či je slovenská spoločnosť skutočne inakšia ako jej poézia. Domnieva sa, že to tak nie je. Ideologické predpoklady, ktoré majú určovať spôsob života, považuje za identické: „*Lud chce dobrodružstvá vytrhnuté a vytrhované z kontextu svojho života, chce život pre život a umenie pre umenie.*“¹³⁰ Práve v tomto vidí predpoklady pre popularizáciu moderného umenia. Na záver hovorí o základnej príčine znemožňujúcej masový záujem o umenie a jeho výraznejšiu účasť na duchovnom živote. Za hlavné negatívum považuje absenciu vedecky relevantných literárnych reflexií, ktoré by priemernému čitateľovi vy-

130 CHORVÁTH, Michal: Moderná literatúra a čitateľstvo. In: *Elán*, roč. 6, 1936, č. 9, 3.

svetlili, ako má moderné umenie vnímať a ktoré by mu pomohli pochopiť, ako sa moderný básnik prepracoval k svojmu umeleckému výrazu. Podľa M. Chorvátha až zmena tejto situácie zabezpečí viditeľnejšiu zainteresovanosť čitateľov v umelecko-intelektuálnych diskusiách a polemikách o podobách umenia.

Andrej Kostolný reflektoval v roku 1937 ústup proletárskej poézie. Jeho recenzia *Proletárska poézia v defenzíve?*, zaradená v rubrike *Knihy*,¹³¹ bola hodnotiacim pohľadom na básnickú zbierku J. Poničana *Póly* (1937).¹³² V jej priestore uvažuje A. Kostolný o možnostiach rozvíjania poézie, ktorá deklaruje ambície od základu pretvoriť spoločenské podmienky a naplňať funkciu východiska pre nové politické smerovanie. Vychádza pritom z predpokladu, že aktuálne ľavicové politické zoskupenia strácajú svoju účinnosť. To je aj jeho východiskový prístup k čítaniu zbierky *Póly*, v ktorej jednotlivé básne potvrdzujú tézy o prechode proletárskej poézie do akejsi defenzívy. Ich tematický základ je už iba spomienkou na vzrušujúce (esteticko-erotické) zážitky alebo sny o lepšej budúcnosti chudobných. Nespochybnuje, že aj táto forma spomínania má svoju intenzitu. J. Poničan dosahuje tento efekt aj prostredníctvom hlások a zvukov ako nositeľov istej predstavy (napr. využívanie hlásky r vyvolávajúcej predstavu sily). Podľa A. Kostolného to však napriek tomu patrí do poetickej minulosti. Akési útočisko sociálnej revolučnej poézie nachádza v tzv. sociálnej viere. Domnieva sa, že ju básnik revitalizuje aj v aktuálnej zbierke:

„Zdanlivo prekonáva v sebe krízu, zvody na krížnych cestách, kde jedna vedie k lákavým a krivolakým chodníkom surrealizmu, druhá ku tvrdej, zamierenej skutočnosti socrealizmu. Ale táto kríza je u Poničana len strojená a jej dramatický zápas inscenovaný, i keď virtuózne presadený do symboliky básní. (...) Poničanova básnická povaha nemôže a priori dôjsť k inému, ako odmietnutiu ‚tvorenie zo sna‘, lebo je vyznávačom tvorby tendenčnej, rozumom presne namierenej. Preto surrealistov opúšťa s výsmechom: ‚snite: padnete mosty dúhové / pochabí letci bez strojov.‘“¹³³

A. Kostolný v tejto súvislosti odmieta názor, že kríza oslabuje silu ľudského ducha. Naopak, je presvedčený, že pre umeleckú tvorbu má kríza väčší význam ako

131 KOSTOLNÝ, Andrej: Proletárska poézia v defenzíve? In: *Elán*, roč. 8, 1937, č. 4, s. 8–9.

132 PONIČAN, Ján Rob: *Póly*. Praha : Nakladateľstvo L. Mazáč, 1937.

133 KOSTOLNÝ, Andrej: Proletárska poézia v defenzíve?, c. d., s. 8. .

patetické istoty. Priznanie podobnej slabosti identifikuje aj v Poničanovej zbierke a to pokladá za narušenie dôvery v proletárske umelecké poslanie. V kontexte básnikovej tvorby to považuje za nový rozmer, v ktorom sa začína zobrazovať tvorca ako človek a básnik.

Na tomto mieste možno uviesť malé odbočenie: *Elán* poskytol publikačný priestor A. Kostolnému, i keď jeho takpovediac domovským časopisom, v ktorom publikoval literárnokritické texty, boli *Slovenské smery umelecké a kritické*, vychádzajúce pod gesciou českého nakladateľstva Melantrich a pod hlavičkou Spolku slovenských spisovateľov od novembra 1933. Hneď od svojho vzniku sa *Slovenské smery* dostali do viacerých polemík s časopisom *Elán*.¹³⁴ V jednej z nich napríklad vyčítal A. Kostolný neúctivé konanie J. Smreka voči V. Royovi, keď obsahovo obmedzil výber z jeho poézie, ktorý navyše vyšiel len krátko pred Royovou smrťou.¹³⁵ (Tento názorový rozpor však nemal dlhé trvanie, už v roku 1937 sa vzájomná komunikácia medzi A. Kostolným a J. Smrekom opätovne obnovila.)

Kým predchádzajúce state a recenzie mali literárnokritický a literárnohistorický charakter, článok M. Chorvátha z roku 1938 *Elementy prozaického štýlu* už podľa názvu smeroval do oblasti literárnej poetiky.¹³⁶

*„Modernej slovenskej literatúre chýba veľká próza. Toto poznanie si odnesie každý, kto aspoň zbežne prezrel našu modernú tvorbu prozaickú a porovnal ju s poéziou. Zostávajú síce popri pozoruhodnej lyrike i zbytky veľkolepejšieho štýlu prozaického, ako sme mali niekoľko razy príležitosť konštatovať u Jesenského, Gašpara a Gacka, ale v próze, ktorá by chcela byť rovnocenným vyjadrovateľom estetických nálad a myšlienok, nesúcich našu lyriku, niet, s výnimkou Mila Urbana a J. C. Hronského – a tu tiež nie bez istých výhrad – zjavu, ktorý by si zasluhoval názvu veľkého prozaika.“*¹³⁷

134 Pozri bližšie KAPRÁLIKOVÁ, Monika: *Za hranice provincie – Ján Smrek a jeho E/elán*, c. d., s. 125.

135 Ako píše M. Kapráliková, „spúšťacím momentom sa stal článok dvorného kritika Smerov A. Kostolného *Royovi sa ukrivdilo*. Kritizuje v ňom Výbor z poézie V. Roya, ktorý vyšiel v EMSA len šesť týždňov pred jeho smrťou (6. február 1936). Kostolnému prekážal výber a útlosť zbierky, ako aj fakt, že dovtedy v EMSA žiadna jeho samostatná zbierka nevyšla. Kritika vyriešená nad čerstvým hrobom básnika rozniecovała emócie. Smrek ju ohľadom na načasovanie nazval literárnym vandalizmom.“ Tamže, s. 126.

136 CHORVÁTH, Michal: *Elementy prozaického štýlu*. In: *Elán*, roč. 9, 1938, č. 3, s. 3.

137 Tamže.

Tento podľa neho neuspokojivý stav nedáva do súvislosti s vývinom dobovej európskej literatúry, hoci aj v jej prípade hovorí o náznakoch krízy prozaického štýlu. V prípade tzv. „veľkých“ národných literatúr si všíma historicky užšiu spojitost medzi starším a novším umením, pričom aj zdroje väčších umeleckých premien nachádza v tradícii a jej impulzoch, a to aj pri radikálnejších premenách starších myšlienkových konceptov. Pri náčrte vývinu slovenského umenia však poukazuje na isté odlišnosti. Príčiny neuspokojivého stavu nevidí v revolučnosti „mladého“ slovenského umenia, ktoré sa opiera o tradíciu, ale v neinformovanosti spisovateľov o „výsledkoch slovenskej vzdelanosti“.¹³⁸ Konštatuje, že obdobie začiatku formovania modernej slovenskej prózy sa prekrývalo s krízovým vývinom „svetovej prózy“. Naopak, „svetová lyrika“¹³⁹ ponúkala podľa M. Chorvátha konštruktívnu a pevnú estetickú doktrínu, ktorú začali preberať aj tvorcovia slovenskej poézie. Ako dôkaz krízy uvádza žáner románu. Predstavuje ho ako hybridný žáner, zachovávajúci si zvyšky tendenčnosti a ideovej propagandy. Potrebný a očakávaný návrat k esteticky hodnotnejšiemu prozaickému umeniu spája s preskúmaním jeho základov, vysvetlení jeho odlišnosti od lyriky a následnom presvedčení sa o jeho umeleckej hodnote. Umeleckú rehabilitáciu románu identifikuje v dielach viacerých moderných svetových prozaikov, na základe ktorých možno uzavrieť, že „moderná doba poskytuje práve tak veľké príbehy, ako stará a že prozaické umenie chová v sebe práve také veľké možnosti slovesnej tvorby, ako lyrika“.¹⁴⁰ Takýto modernizačný proces ale podľa neho necharakterizuje dovtedajší vývin slovenskej prózy. Jeden z možných dôvodov vidí napríklad v kvantitatívne rozsiahlom nadväzovaní sociálnych próz na staré literárne tradície, pričom zdôrazňuje predovšetkým prozaickú tvorbu M. Kukučína. M. Chorváth chápe tieto literárne tendencie slovenskej literatúry, no konštatuje, že podobný spôsob písania už neponúka možnosti ďalšieho rozvoja. Práve ten podľa jeho slov úzko súvisí s odpoveďami na niekoľko základných otázok, ktoré sa dotýkajú definície vzťahu prózy k ostatným umeleckým druhom, k vedeckým textom a esejistike. Odpovede by mali byť zároveň obhajobou umeleckej autonómie prozaického žánru.

138 Tamže.

139 Tamže.

140 Tamže.

Pri slovenských prózach upozorňuje M. Chorváth na intenzívny vplyv lyriky na ich štruktúru. O pracovných postupoch slovenského prozaika synekdochicky hovorí:

*„Uznáva síce oprávnenosť prózy ako osobitného umeleckého druhu, ale súčasne chce vypudiť zo svojho diela všetky prvky neobrazné, nesugestívne, ideologicky špekulatívne. Metódou jeho práce nechce byť veľký príbeh, ale metafora a vyvolávanie umeleckej nálady.“*¹⁴¹

Zároveň ale pripomína, že *„hľadanie nových románových možností sústavným zlyričtovaním prózy alebo hromadením obrazov je stavanie domu od strechy“*.¹⁴² Podľa neho dobovú slovenskú prózu tridsiatych rokov 20. storočia charakterizuje myšlienková povrchnosť a jazyková sterilnosť.

Záver

Riešenie spoločenských otázok bolo súčasťou *DAVu* už od jeho prvých čísel. M. Habaj v tejto súvislosti konštatuje, že *„umelecké a kultúrne identifikácie a program DAVu nemožno na nijakej rovine odlučovať od otázok spoločenských a politických. Je to evidentné už i s ohľadom na takú základnú umelecko-spoločenskú otázku, akou je vzťah k tradícii (...). Tón, ktorým DAV obhajuje svoje pozície, a predovšetkým útočná intencia vymedzovania vlastného programu voči oficiálnej slovenskej kultúre a jej reprezentatívnym predstaviteľom, sú nevyhnutným sprievodným javom sebadefinovania mladej slovenskej avantgardy.“*¹⁴³ Spoločensko-umeleckú „identitu“ časopisu *DAV* odhaľuje aj väčšina vyššie citovaných textov. D. Okáli, V. Clementis, E. Urx a ďalší analyzovali tému literárnej modernosti z rôznych aspektov a v odlišných druhovo-žánrových realizáciách (poézia aj próza).

Pred vydávaním *DAVu* neexistovali na Slovensku umelecké časopisy, ktoré by relevantnejším spôsobom vstupovali do spoločenskej diskusie o modernom umení a literatúre. Predstavitelia ľavice publikovali napríklad v časopisoch a no-

141 Tamže.

142 Tamže, s. 5.

143 HABAJ, Michal: Lavá vpred. Prvý ročník revue DAV (1924 – 1925), c. d., s. 281.

vinách ako *Mladé Slovensko*, *Spartakus* či v novinách *Pravda chudoby* a v jej prílohe *Proletárska nedela*. Práve DAV mal začať združovať, ako to signalizuje úvodník prvého čísla, priekopníkov socialistických ideí mladej generácie na Slovensku. V českom prostredí už prebiehali v danom čase diskusie a polemiky o chápaní proletárskeho a socialistického umenia,¹⁴⁴ čo dokumentuje celá škála dobových periodík a zborníkov: *Devětsil*, *Host*, *Avantgarda*, *Pásmo* a ďalšie. Ani DAV sa od začiatku nevyhýbal polemikám. Za všetky možno uviesť aspoň jednu: v roku 1924 vychádza *Sborník mladej slovenskej literatúry*, predstavujúci antológiu príspevkov nastupujúcich básnikov a prozaikov. Vydanie pripravil Ján Smrek a jeho súčasťou bola aj jeho esej *Literárne glosy* na tému revolúcie ducha formy a obsahu.¹⁴⁵ Zároveň sa dotýka pojmu tradície, ktorú je v tomto procese dôležité rešpektovať, cítiť si ju a stavať na jej základoch, čo vníma J. Smrek ako prejav zodpovednosti.¹⁴⁶ Snahy nastupujúcej generácie tvorcov charakterizuje nasledovne:

„Mladá literárna generácia už ide týmto smerom, hoci nie prekotným tempom, čo je práve znakom toho, že sa nevyzliekla z pocitu zodpovednosti, ktorá je nevyhnutel- nou požiadavkou seriózneho tvorenia. Nejde len o to, lepíť sa na všetky možné extré- my, takzvané originality, ktoré sa zjavujú v cudzích literatúrach, lebo tie sú až príliš pochybných hodnôt. (...) Poézia sa dostala do štádia -izmov a pohľad na ňu je komic- ký i žalostný. Rozličné výtvary odbavujú sa preto zo strany čítajúceho obecnstva po- sunkom ruky a pohrďdaním. Nie je málo tých, na ktorých sa prílepi pečat idiotizmu.“¹⁴⁷

Smrekovo konštatovanie, že mladá slovenská poézia chce byť na jednej strane čítaná, no neodmieta ani nové a umelecký hodnotné impulzy zo svetovej literatúry, a takisto aj jeho vydavateľský zámer, kritizoval v *DAVe* D. Okáli. Jeho príspevok (publikovaný pod autorskou značkou –da.–), začlenený do signifikant- ne pomenovanej rubriky *Provokácie*, odkrýva nedostatky zborníka, ktorý mal byť

144 Pozri bližšie trojzväzkovú publikáciu VLAŠÍN, Štěpán a kol.: *Avantgarda známa a neznáma I. (sv. 1) Od proletárskeho umění k poetizmu 1919 – 1924*. Praha : Svoboda, 1971; VLAŠÍN, Štěpán a kol.: *Avantgarda známa a neznáma II. (sv. 2) Vrchol a krize poetizmu 1925 – 1928*. Praha : Svoboda, 1972; VLAŠÍN, Štěpán a kol.: *Avantgarda známa a neznáma III. (sv. 3) Generační diskuse*. Praha : Svoboda, 1970.

145 SMREK, Ján: *Literárne glosy*. In: *Sborník mladej slovenskej literatúry*. Bratislava : Sväz slovenského študentstva, 1924, s. 295 – 323. Zborník vyšiel v novembri 1924 v náklade 5 000 kusov.

146 Podobný myšlienkový koncept prezentuje J. Smrek aj v zborníku *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Bližšie SMREK, Ján: *Naša generácia*. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931.

147 SMREK, Ján: *Literárne glosy*, c. d., s. 298 – 299.

súhrnným a reprezentatívnym bodom dovtedajšej literárnej činnosti mladých tvorcov.¹⁴⁸ Okáliho negatívne hodnotenie sa dotýka najmä nekonceptnej, subjektívnej editorskej práce J. Smreka, okrem toho viacerým textom vytyka výrazovú prázdnotu, neaktuálnosť, idealizmus a tiež konzervatívnosť, odmieta aj nič nehovoriace komplimenty smerujúce k jednotlivým autorom.

Myšlienkové koncepty prítomné v *Sborníku* do značnej miery určili aj ideové východiská časopisu *Elán*, čo potvrdzuje aj Smrekovo úvodné slovo z prvého čísla zo septembra 1930. Vydávanie periodika začalo v období nedostatku literárnych časopisov. Súveké vydavateľské prostredie a publikačné platformy jednotlivých, ideovo odlišných skupín spisovateľov najnovšie zosumarizovala M. Kapráliková: „Oficiálnym a reprezentatívnym časopisom slovenskej literatúry boli stále *Slovenské pohľady*. Obsahovo a formovo zotrvali na tradíciách a mladá nastupujúca generácia v nich bola zastúpená len príležitostne, najmä poézia. (...) Rok pred založením *Elánu* vzniklo pod redakčným vedením F. Votrubu *Slovenské dielo*, ktoré ašpirovalo na to, aby sa stalo mladším pendantom *Slovenských pohľadov*. Po necelom roku existencie však zaniklo. Podobne dopadol aj orgán Sväzu slovenského študentstva *Mladé Slovensko*, po jeho zániku vznikol nový časopis mladej generácie *LUK*, financovaný už Maticou slovenskou. (...) S neustálymi finančnými problémami zápasila i redakcia časopisu *DAV*, ktorý tak vychádzal s nútenými prestávkami.“¹⁴⁹

Elán vznikol ako nakladateľské periodikum, no stal sa jedným z najdôležitejších slovenských umelecko-literárnych časopisov. Vychádzal v Prahe a od začiatku sa profiloval ako priestor pre formovanie česko-slovenských vzťahov. Dokumentujú to aj príspevky českých spisovateľov a literárnych vedcov, napríklad rozhovor Štefana Letza s Karlom Čapkom publikovaný v roku 1931,¹⁵⁰ kde jednou z rozoberaných tém bola dobová slovenská literatúra. Jej predprevratovú podobu charakterizuje K. Čapek ako skôr jednostranný spoločensko-umelecký protest proti pomerom v monarchii. Domnieva sa, že práve české kultúrne prostredie by malo slovenskej literatúre pomôcť v tom, aby prestala byť „*protestom a stala sa oslavou slovenského života*“.¹⁵¹ Slovenskú literatúru hodnotil K. Čapek aj neskôr,

148 OKÁLI, Daniel [-da.-]: Kritika „kritikov“. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2, s. 58 – 59.

149 KAPRÁLIKOVÁ, Monika: *Za hranice provincie – Ján Smrek a jeho E/elán*, c. d., s. 107 – 108.

150 LETZ, Štefan: Štvrť hodinky s Karлом Čapkom. In: *Elán*, roč. 1, 1931, č. 7, s. 2.

151 Tamže, s. 2.

v článku *O slovenské literatuře. Několik slovenských románů*, uverejnenom v týždenníku *Přítomnost* v roku 1935.¹⁵² Všimol si v ňom romány Mila Urbana *Živý bič* (1927) a *Hmly na úsvite* (1930), Petra Jilemnického *Pole neorané* (1932) a Fraňa Kráľa *Cesta zarúbaná* (1934). Charakterizuje ich ako reprezentatívne diela aktuálnej slovenskej literatúry, pričom za kľúčovú v nich považuje prítomnosť „folkloristického poriadku“,¹⁵³ ktorý predstavuje idealizovanú, tradičnú, zvykmi a náboženstvom determinovanú podobu literatúry. V dielach dominuje oslava dediny a dedinskej spoločnosti, čo Čapek definuje ako jeden z prostriedkov, ktorými menej početné a ponížené národy zhodnocujú a chránia vlastnú existenciu. Vo vybraných románoch identifikuje motívy exponovaného smútku, iba v prípade tvorby M. Urbana registruje úsilie o objektívnejší pohľad. Pri všetkých štyroch dielach však konštatuje istý posun od výhradne nacionálnych tém.

Tému aktuálneho stavu a smerovania moderného slovenského románu analyzovali viaceré texty publikované v časopise *Elán*. Do diskusie o modernistických tendenciách v slovenskej próze vstupovali zásadnejšími štúdiami D. Chrobák, J. Hrušovský, A. Mráz, M. Chorváth a tiež ďalší, s dôležitým momentom vedomia istej stratifikácie dobovej literárnej scény. Podobné smerovanie je viditeľné aj v príspevkoch, ktoré reflektovali moderné podoby poézie (S. Mečiar, R. Uhlár, M. Hanko, J. E. Bor, P. G. Hlbina).

Výberové mapovanie reflexie modernizmu v časovo vymedzenom úseku slovenského literárneho života medzivojnového obdobia na základe tematického čítania časopisov *DAV* a *Elán* ukazuje, že dobové postrehy a polemiky k podobám a situovaniu modernistickej literatúry sa týkali rôznych časových aj univerzálnejšie ladených otázok. V zásade však poväčšine vždy úzko súviseli s kategóriou tradície. Toto konštatovanie je perspektívou a výzvou ďalšieho výskumu.

152 ČAPEK, Karel: O slovenské literatuře. Několik slovenských románů. In: *Přítomnost*, roč. 12, 1935, č. 1, s. 4 – 6.

153 Tamže, s. 4.





INŠTITUCIONALIZÁCIA
SLOVĽANSKÉHO
DIVADĽNÍCTVA
A MODERNÁ
SLAVENSKÁ
DRÁMA
MEDZI ROKMI
1920 – 1948

Dagmar Kročanová

Premeny v poetike slovenskej drámy medzi rokmi 1920 – 1948 do veľkej miery súviseli s vývojom divadelníctva na Slovensku.¹ O zaostávaní divadelnej kultúry na začiatku 20. storočia svedčila neexistencia stálych divadelných súborov vrátane profesionálneho divadla, absencia hereckej a režijnej prípravy, inscenačná prax, preferencie obecnstva i kritiky a ďalšie skutočnosti.² Profesionálne Slovenské národné divadlo vzniklo v roku 1919 v Bratislave ako inštitúcia, ktorá mala pomôcť presadiť československú kultúru v národnostne a jazykovo zmiešanom meste. V dvadsiatych rokoch divadlo riešilo administratívne, finančné a organizačné problémy vrátane stabilizovania súboru, repertoáru i presadenia sa medzi obecnstvom. Samostatný slovenský činoherný súbor Slovenského národného divadla vznikol až v roku 1932; v tridsiatych rokoch sa postupne profilovali osobnosti v radoch divadelníkov (herci, režiséri, dramaturgovia, scénografi a iné profesie) a rozvíjať sa začalo aj kritické a teoretické uvažovanie o dráme a divadle.³ Stále divadelné scény sa objavili aj v iných slovenských mestách, ich činnosť sa však často obmedzovala iba na niekoľko sezón. V Košiciach už v dvadsiatych rokoch fungovalo Východoslovenské národné divadlo (1924 – 1930, 1937 – 1938, obnovené v roku 1945). Sieť divadiel na Slovensku sa rozšírila od konca tridsiatych rokov, keď sa etablovali stále súbory v Nitre (1939 – 1945, 1949), Martine a Prešove (oba od roku 1944). Divadelný život sa naďalej rozvíjal aj vďaka silnej ochotníckej báze. Po roku 1918 sa začala venovať systematickejšia pozornosť tvorbe repertoáru činoherného divadla. Pôvodnú i prekladovú dramatickú spisbu stimulovali aj nové publikačné možnosti. V dvadsiatych rokoch 20. storočia viaceré periodiká (najmä

1 O vývoji činoherného divadla pozri napríklad PAŠUTHOVÁ, Zdenka – MIŠOVIC, Karol – TIMKO, Martin: Činoherné divadlo v rokoch 1920 – 1932. Činoherné divadlo v rokoch 1932 – 1938. Činoherné divadlo v rokoch 1938 – 1948. In: ŠTEFKO, Vladimír (ed.): *Dejiny slovenského divadla I*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018, s. 133 – 190, 191 – 258, 259 – 302.

2 Ako napísal v roku 1934 režisér Janko Borodáč pri reflektovaní situácie slovenského divadelníctva po vzniku Československa, „keď sme sa našli na dnešnej platforme nášho života, slovenské divadelné umenie – v profesionálnom zmysle – bolo pre nás jednoduchým snom.“ Cit. podľa BORODÁČ, Janko: Stabilizácia slovenského divadelného umenia. In: *Slovenské pohľady*, roč. 50, 1934, č. 4, s. 238.

3 Kritiky na premiérové inscenácie Slovenského národného divadla uverejňovala už v dvadsiatych rokoch denná tlač, väčšinou však nešlo o analytické posúdenie kvalít inscenácie. Recenzie sa sústreďovali na propagáciu predstavení, dejovú zložku a krátke zhodnotenie dojmu z hereckých výkonov. Od polovice tridsiatych rokov už v recenziách bolo prítomné vedomie štruktúry inscenácie a väčšia pozornosť sa venovala zvládnutiu jednotlivých zložiek výsledného divadelného tvaru. Z literárne činných osobností sa systematickejšie divadelnej kritike venovali napríklad Andrej Mráz (1904 – 1964), od konca tridsiatych rokov Juraj Valach (vl. menom Vladimír Sýkora, pseudonym Peter Zvon, 1913 – 1942), Zoltán Rampák (1920 – 1998), Peter Karvaš (1920 – 1999). Dobové literárne a kultúrne periodiká tiež recenzovali knižné vydania divadelných hier.

Slovenské pohľady, Mladé Slovensko, Vatra, Svojet') uverejňovali hry kratšieho rozsahu alebo úryvky z rozsiahlejších drám. Na vydávanie dramatickej literatúry sa špecializovalo Ústredie slovenských ochotníckych divadiel (ÚSOD), neskôr i ďalšie vydavateľstvá (Tranoscius, Pravda, Práca). Väčšina dramatických autorov sa venovala tiež iným literárnym druhom. Napríklad Jozef Gregor Tajovský (1874 – 1940), Vladimír Hurban Vladimírov (VHV, 1884 – 1950), Kvetoslav Florián Urbanovič (1885 – 1863), Štefan Letz (1900 – 1960), Július Barč-Ivan (1909 – 1953), Peter Karvaš (1920 – 1998) i ďalší boli známi aj ako prozaici. Divadelné hry v medzivojnovom období napísali viacerí básnici – Rudolf Dilong (1905 – 1986), Kazimír Bezek (1908 – 1952), Štefan Žáry (1918 – 2007) a ďalší – vďaka čomu sa od polovice tridsiatych rokov vo väčšej miere objavili hry písané veršom. K autorom, ktorí obsiahli všetky druhy, patrili napríklad Martin Rázus (1888 – 1937), Jarko Elen (vlastným menom Jaroslav Kaiser, 1895 – 1978) alebo Ján Poničan (1902 – 1978).

Inšpirácie pre rozvoj slovenskej drámy a divadla často pochádzali z českého prostredia, čo súviselo so štátnosťou, s koncepciou čechoslovakizmu vrátane jazykovej otázky, ale aj s pôsobením českých riaditeľov, režisérov i hercov v Slovenskom národnom divadle. Českí divadelníci v dvadsiatych rokoch prispeli k etablovaní súboru a česká scéna existovala v SND až do roku 1938 (v rokoch 1932 – 1938 paralelne so slovenskou). Slovenskému prostrediu sprostredkovali poetiku divadelného expresionizmu, dadaizmu a poetizmu (najmä *Osvobozené divadlo* a *D-34* v Prahe). Ďalšie inšpirácie pochádzali z inonárodnej drámy,⁴ z iných literárnych žánrov⁵ i z iných druhov umenia (najmä film). K inovácii slovenskej drámy výrazne prispeli domáce inscenácie hier z iných národných literatúr. V procese modernizácie divadelného tvaru čoraz zásadnejšiu úlohu zohrával režisér,⁶ čím sa

4 Inšpiratívne boli najmä hry českých autorov Jiřího Mahena (vlastným menom Antonín Vančura, 1882 – 1939), Karla Čapka (1890 – 1938), Františka Langera (1888 – 1965), v tridsiatych rokoch Jiřího Voskovca (1905 – 1981) a Jana Wericha (1905 – 1980), z ďalších európskych literatúr hry Henrika Ibsena (1828 – 1906), Augusta Strindberga (1849 – 1912), Gerharta Hauptmanna (1862 – 1946), Leonida Andrejeva (1871 – 1919), Bertolda Brechta (1898 – 1956), Luigiho Pirandella (1867 – 1936) a ďalších, čo otvára otázku „závislosti slovenskej drámy od cudzích vzorov“.

5 Napríklad románová tvorba Fiodora Michajloviča Dostojevského (1821 – 1881) alebo Émila Zolu (1840 – 1902).

6 V inscenačnej oblasti možno spomenúť vplyv Maxa Reinhardta (1873 – 1943) a ruskej divadelnej avantgardy, najmä osobností Moskovského umeleckého akademického divadla (MCHAT) – Konstantina S. Stanislavského (1863 – 1938) a Vsevoloda E. Mejerchoľda (1874 – 1940) na rozvoj domácej divadelnej réžie. O kontaktoch Maxa Reinhardta so slovenským prostredím pozri napríklad MISTRÍK, Miloš (ed.): *Max Reinhardt a Bratislava/Pressburg*. Bratislava : VEDA, 2019.

menila aj predstava o dramatikovi ako o dominantnom autorovi (garantujúcom inovatívnosť i celistvosť diela).⁷

Podobne ako v slovenskej poézii a próze aj v dráme sa po roku 1918 prejavila generačná zmena,⁸ ktorá priniesla aj novú estetickú orientáciu. J. G. Tajovský, VHV a od dvadsiatych rokov 20. storočia aj Ivan Stodola (1888 – 1977) predstavovali spojnicu medzi realistickou a modernistickou poetikou. Realizmus sa v dráme spájal aj s dramatickými pokusmi Martina Kukučina (1860 – 1928), Boženy Slančíkovej-Timravy (1867 – 1951), Ignáca Grebáča-Orlova (vlastným menom Ignáca Grebáča, 1888 – 1957) i M. Rázusa. Zároveň s realizmom sa v dráme, podobne ako v iných literárnych druhoch, vyskytovali podnety naturalizmu, symbolizmu a impresionizmu, ako aj expresionizmu (prípadne aj futurizmu a konštruktivismu). Začiatkom dvadsiatych rokov mali experimentálny charakter⁹ najmä hry autorov z okruhu periodík *Mladé Slovensko*, *Svojet'* a *DAV*, čiastočne aj z okruhu časopisov *Vatra* a *Slovenské pohľady*.¹⁰ Okruh autorov sa rozširoval aj vďaka potrebe budovať repertoár činohry Slovenského národného divadla v Bratislave a Východoslovenského národného divadla v Košiciach. Hry K. F. Urbanoviča, Š. Letza, I. Stodolu, Jozefa Závodného (1899 – 1969), Emila Ruska (1900 – 1961) a ďalších dramatikov inscenované v SND v dvadsiatych rokoch obsahovali prvky naturalizmu, symbolizmu a expresionizmu, ktoré (by) si vyžadovali prehodnotenie realistického spôsobu inscenovania. Napriek dopytu po pôvodnej dramatickej tvorbe korešpondujúcej s moderným cítením bola veľká časť hier v sledovanom období

7 Premenu prešli i ďalšie divadelné profesie – okrem herectva najmä scénografia. Na inscenáciách SND sa v tomto období podieľali renomovaní výtvarníci ako Ján Ladvenica (1898 – 1947), Martin Benka (1888 – 1971), Ľudovít Fulla (1902 – 1980), Jozef Cincík (1909 – 1992), Ladislav Vécsey (1910 – rok úmrtia neznámy, neskôr používal meno Ladislav Hlubocký), Jozef Vécsei Valentin (1904 – 1980), neskôr tiež Ladislav Vychodil (1920 – 2005) a ďalší. Bližšie MOJŽIŠOVÁ, Iva: *Slovenská divadelná scénografia 1920 – 2000*. Bratislava : Slovenská národná galéria – Divadelný ústav, 2004.

8 Na rozdiel od viacerých začínajúcich básnikov a prozaikov však dramatickí debutanti dvadsiatych rokov (s výnimkou o čosi staršieho I. Stodolu) nezanechali celoživotné, rozsiahlejšie dramatické dielo.

9 Rozdielny postoj k tradícii a modernite súvisel aj s vytvorením nových kultúrnych centier mimo Slovenska (Praha) a s oslabením pozície Turčianskeho Sv. Martina, ktorého protiváhou sa stávala postupne sa slovakizujúca Bratislava.

10 O časopiseckej tvorbe mladých dramatikov začiatkom dvadsiatych rokov 20. storočia pozri PAŠTEKA, Július: *Vzťahy vatristov k dramatike a divadlu (Retrospektíva zabudnutej iniciatívy) a Po stopách expresionizmu v slovenskej dramatike (Tvorba z dvadsiatych a tridsiatych rokov)*. In: *Pohľady na slovenskú dramatiku, divadlo a kritiku*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 348 – 369, 370 – 417.

inscenovaná realisticky, alebo nebola inscenovaná vôbec.¹¹ Súviselo to čiastočne so stavom divadelníctva, ale aj so skutočnosťou, že „vnútorné prepojenie divadla s fyzickou realitou a sociálnou existenciou (vyjadrené prostredníctvom tela hercov a ich vzájomnými vzťahmi) spôsobuje, že niektoré kľúčové princípy modernizmu sa nedajú aplikovať.“¹² V niektorých prípadoch teda inovácia dramatického tvaru presahovala dobové divadelné možnosti.

Zmena v poetike drámy nastala v druhej polovici tridsiatych rokov,¹³ podobne ako to bolo v slovenskej poézii a próze. Literárno-historický výskum vyčlenil dve línie slovenskej drámy po roku 1935: básnické hry a drámu ideí a modelových situácií.¹⁴ Zatiaľ čo básnické hry možno vnímať ako presadenie sa lyrického princípu v dráme (podobný proces sa udial aj v próze), drámu ideí a modelových situácií možno vnímať v dotyku s filozofiou existencie. Oba princípy, „lyrický“ („básnický“) i „argumentačno-rétorický“ („filozofický“) vyjadrovali dobovo relevantné antropologické významy a mali dôsledky na dramatický tvar. Lyrický prístup je potenciálne monologický, zatiaľ čo filozofický je dialogickejší, teda aj dramatickejší (spor, svár argumentov, hľadanie pravdy/múdrosti a presvedčovanie). Lyrický prístup popieral dejovosť a filozofický konkrétnosť. Sujetovosť nahradila evokácia nálady, pocitu (v dôsledku čoho sa oslabilo až vytratilo dramatické napätie) alebo argumentačný spor stanovísk (v ktorom sa takisto objavila tendencia k oslabeniu konania). Oba princípy oslabil kategóriu fyzikálneho času (lyrická „bezčasovosť“ a filozofická „nadčasovosť“) a priestoru (priestor ako expanzia subjektu a príznakové/modelové miesta). Lyrický prvok sa v dobovej dráme prejavil dôrazom na tempo a rytmus ako prostriedky posilňujúce emočný, ale aj významový účinok. Filozofický prvok sa realizoval cez dôraz na problém a argumentáciu (slovnú i kompozičnú – uplatnenie prvkov logiky vo výstavbe dialógov

11 Dôvody mohli byť rôzne: nízka umelecká kvalita, povaha námetu, experimentálny alebo literárny charakter diela nezohľadňujúci dobové divadelné možnosti, absencia divadiel, najmä divadiel otvorených experimentu, zmena spoločenskej situácie, cenzúrny zásah, nedostupnosť textu, náhoda, resp. kombinácia viacerých faktorov. Absencia inscenácie teda mohla znamenať tak nekvalitu, ako aj umeleckú (divadelnú) a spoločenskú výzvu.

12 INNES, Christopher: *Modernism in Drama*. In: LEVENSON, Michael (ed.): *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1999, s. 131.

13 Vladimír Štefko v *Dejinách slovenskej drámy* (Bratislava : Divadelný ústav, 2011) vníma ako medzník rok 1938 a jednotlivé kapitoly označuje *Od realizmu k moderne 1890 – 1938* a *Nový program, nové témy 1938 – 1948*.

14 KUSÝ, Ivan: *Dramatická literatúra*. In: ROSENBAUM, Karol (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Bratislava : Veda, 1984, s. 770 – 795.

i deja). V niektorých prípadoch zvýraznil rétorickú, resp. agitačno-žurnalistickú štylizáciu prehovoru, čo vidieť v hrách J. Barča-Ivana, P. Karvaša, Štefana Králika (1909 – 1983) a ďalších dramatikov zo štyridsiatych rokov 20. storočia. Dramatické postavy stratili charakterovú prekrasenosť, samostatnými postavami sa často stali odštiepené zložky subjektu, abstraktné princípy, modelové či schematizované postavy až bábk. V dôsledku toho sa zmenil aj ich prehovor a povaha dramatického dialógu, v ktorom sa začala prejavovať dominancia dramatika (autorské stvorenie autonómneho sveta, postáv i ich jazyka, často s vedomím odstupu, nezáväznosti a hravosti). Okrem „lyrického“ a „filozofického“ princípu sa v dobovej dráme uplatnil aj epický prvok. Úsilie stvárniť v dráme udalosti odohrávajúce sa v širšom časovom úseku, resp. až civilizačné či kozmické cykly, zmenila kategóriu deja, ktorý mohol preberať postupy dobovej prózy či filmu (retrospektíva, časové skoky, opakovanie, paralelné udalosti a pod.). Epický prvok teda narušil jednotu deja (princíp jednej dejovej línie s vysokou mierou napätia).

Zmena základných dramatických kategórií – postáv i deja (vrátane konfliktu a napätia), času i priestoru – sa premietla aj do experimentov v kompozícii. Popri klasických troj- či päťdejtvočných hrách sa objavili jednoaktovky (ich situačnosť takisto vypovedá o časovom aspekte), hry s dvomi dejstvami (VHV ich nazýval ako hry s „dvoma polami“), ktoré sa využívali nielen na zauzlenie a rozuzlenie jedného deja, ale aj na vyjadrenie paralelnosti alebo kontrastovania dvoch dejov. Epický (či skôr filmový) prístup viedol k častému nahrádzaniu dejstiev ľubovoľným počtom obrazov. Dej sa niekedy rámcovoval prológom či epilógom alebo sa využíval princíp divadla v divadle. Dejstvá a výstupy sa mohli opakovať alebo variovať, resp. mohli sa rozvinúť viaceré alternatívy.¹⁵ Aj keď sa väčšinou používalo tradičné žánrové označenie hier, ich podoba sa uvoľnila a menila.

Podľa Petra Szondiho bolo obdobie od prelomu 19. a 20. storočia krízou drámy, súvisiacou s neudržateľnosťou jej klasických konštrukčných princípov, a jednotliví dramatici hľadali rôzne spôsoby, akými tento druh zachrániť a inovovať.¹⁶ Podobné to bolo v slovenskej dráme v období po realizme. Časť experimentov

15 Princíp opakovania a variácií je v hrách I. Stodolu *Komédia* (1944), Š. Žáryho *Slnovraty* (1946), P. Karvaša *Bašta* (1948), alternatívne závery majú hry L. Laholu *Bezvetrie v Zuele* (1947) i J. Barča-Ivana *Koniec* (1948).

16 SZONDI, Peter: *Teória modernej drámy*. Bratislava : Tatran, 1969. Pôvodné nemecké vydanie vyšlo v roku 1956.

a inovácií, či už v rovine témy alebo formy, sa viazala na spoločenské a kultúrne kontexty (reakcia na meniacu sa spoločnosť, premeny divadla, vplyv iných umení, najmä výtvarného umenia a filmu, iné faktory). Na druhej strane, dramatická literatúra bola prepojená s dobovou poéziou a prózou. Vidieť podobné reagovanie na umelecké a literárne smery (rozklad realizmu, impulzy naturalizmu, symbolizmu, dekadencie, vplyv avantgárd – expresionizmu, futurizmu, poetizmu, surrealizmu, dotyk s existencializmom).¹⁷ V jednotlivých dielach sa inovácia často prejavila len v niektorých zložkách dramatického diela, inokedy sa zasa voľne kombinovali heterogénne prvky rôznych úrovní. Komplexnú premenu v poetike drámy v prvej polovici 20. storočia preto len ťažko možno vystihnúť cez systémovú abstrakciu.

Tendencie

Dôležitými témami drámy (literatúry) medzi rokmi 1920 a 1948 sú obavy a pochybnosti týkajúce sa smerovania spoločnosti a ľudstva. Viaceré hry sa zaoberali problémom spoločnosti (reforma, revolúcia, koniec sveta, spoločenská utópia, ale aj hľadanie nového ideálu a hrdinu ako nositeľa hodnôt) a subjektu (vnútorná realita, jedinečnosť, sloboda alebo hrozba strojovosti a masy).

Po psychologickom realizme prieskum človeka pokračoval vo viacerých líniách. Záujem o osobnú históriu posilnil epický prvok, čím sa potlačila požiadavka jednoty času a miesta. Záujem o čas v spojení s priestorom mohol viesť aj k symbolicko-alegorickej abstrakcii, napríklad trojstránková hra *Západ* (1922/1923) od J. Elena ukazuje tri generácie v troch izbách, ktoré sú zároveň miestom zrodzenia, života a smrti. Udalosti sa predvádzali nielen v lineárnom chronologickom slede, ale aj rekonštruovali a vysvetľovali, čo komplikovalo časovú štruktúru (retrospektíva, paralelné rozvíjanie udalostí, opakovanie i časové skoky). Kategóriu času v dramatickom deji zaujímavovo využili napríklad hry VHV *Zámka škrípí* (1941) alebo J. Barča-Ivana *Dvaja* (1945), v ktorých sa reálne udalosti z minulosti, zabe-

¹⁷ Po skončení druhej svetovej vojny sa aj v oblasti drámy objavili výzvy rehabilitovať realitu a prepojiť umenie s aktuálnymi problémami doby, čo podnietilo návrat k realizmu, po roku 1948 k realizmu socialistickému.

rajúce značný časový úsek, vynárali vo vedomí a kondenzovali v krátkom aktuálnom čase.

Námetom hier sa stala tiež vnútorná, psychická realita – prežívanie situácií, emócie, podvedomie, vnútorné konflikty. Štiepenie subjektu sa často predviedlo ako interakcia viacerých dramatických postáv, napríklad v hrách J. Elena *Rozchod* (1921/1922), VHV *Zámka škripí* alebo Leopolda Laholu (1918 – 1968) *Bezvetrie v Zuele* (1947). Záujem o prežívanie subjektu znamenal zblíženie s lyrikou a posilnenie monologického prvku na úkor dialogického. Dôraz na zvnútorňovanie s cieľom preniknúť od javov k podstate bytia korešpondoval s expresionistickými postulátmi.

Iným prístupom v rámci skúmania subjektu a reality bolo nahradenie reálneho diania náladou, evokáciou pocitu či rozpoloženia, čo súviselo s východiskami impresionisticko-symbolistického umenia. Fyzikálna realita ustúpila do úzadia, čas sa transformoval na moment, v ktorom sa rozpúšťalo bytie. Dôraz na pominuteľnosť a prchavosť okamihov oslabil možnosti rozvinúť konflikt a dej. Niekedy bolo zmyslom diela vytvorenie rytmu prepojitelného s rytmiami prírody či vesmíru, čím sa sprostredkoval iracionálny až mystický zážitok. Príkladmi tohto prístupu môžu byť hry Martina Schellinga (1898 – 1965) *Náš máj* (1923), čiastočne J. Elena *Tragédia Zeme* (1921/1922) i *Jaro* (1922/1923), prípadne VHV *Homo sapiens* (1924).

Zatiaľ čo konflikty lásky a manželstva možno považovať za tradičné námety, motívy erotiky, sexuality, ale aj zomierania boli v dramatických dielach prvej polovice 20. storočia tematickou inováciou (súvisiacou i s negáciou náboženstva, ktoré koncom 19. storočia nahradili prírodne orientovaná filozofia, psychoanalýza a rôzne ezoterické učenia). Tieto témy, niekedy obe spoločne, sa objavujú napríklad v hrách *Rozchod* a *Jaro* od J. Elena, *Začiatok všednej tragédie* (1924) od Karola Sidora (1901 – 1953), *Magdaléna* (1927) od Š. Letza, *Slnovraty* (1946) od Š. Žáryho, *Vzdialená zem* od P. Zvona (publikovaná posmrtno 1945), *Bezvetrie v Zuele* od L. Laholu i ďalších.

Aj keď v tomto období vznikli početné spoločenské drámy i veselohry, meštiacka morálka sa pociťovala ako prežitá. Na inšpirácie moderny (najmä v hrách J. G. Tajovského a VHV z prvého decénia 20. storočia) nadviazali v poprevratovom

období hry, ktoré riešili otázky manželstva, dvojakej morálky a rovnoprávnosti žien. Okrem hry K. Sidora *Začiatok všednej tragédie* možno uviesť napríklad hry K. F. Urbanoviča *Poklesky* (1925) a *Vyvrheli* (1929), čiastočne aj drámy Vlada Wagnera (1900 – 1955) *Anarchista Mladost'* (1935) a L. Laholu *Bezvetrie v Zuele*. Malomesto zostalo naďalej obľúbeným námetom komických žánrov, napríklad v početných komédiách I. Stodolu, u J. Barča-Ivana v jeho jedinej komédii *Mastný hrniec* (1940), u K. Bezeke v hre *Klietka* a v iných dielach. Parodizovali sa aj moderné názory a teórie, napríklad E. Rusko a Arpád Juhász (1894 – 1945) sa v komédii *Červená opica* (1929) vysmievali z evolučnej teórie, J. Cíger Hronský (1896 – 1960) v *Červenom trojuholníku* (1929) z revolučných hnutí. Výsmech pomerov niekedy prerástol do spoločensko-politickej satiry (J. Barč-Ivan: *Mastný hrniec*, K. Bezek: *Klietka*) alebo tragikomédie (P. Zvon: *Tanec nad plačom*, 1940; čiastočne Š. Žáry: *Slnovraty*).

Oboznamovanie sa s novými aspektmi reality mohlo spôsobovať extázu a radosť, ale aj úzkosť a obavy. Podobne ako v iných druhoch umenia sa tiež v slovenskej dráme po roku 1918 objavujú rôzne podoby nepriateľského sveta: nadvláda techniky, nejakej idey alebo diktatúra vedúca k dominancii masy, davu, k strate významu jednotlivca alebo k jeho premene na bábku. Tieto motívy sa vyskytli napríklad v hrách J. Závodného *Nadčlovek* (1928) a J. Barča-Ivana *Človek ktorého zbili* (1936) a *Diktátor* (1938). Jednotlivec sa javil bezvýznamným nielen v civilizovanej spoločnosti, ale aj z perspektívy prírody a vesmíru – napríklad v už spomenutých hrách J. Elena *Jaro* a *Tragédia Zeme*.

Keďže medzivojnové obdobie bolo politicky turbulentné, veľké množstvo hier sa zaoberalo témami sociálnej nerovnosti, vojen, prevratov a revolúcií, ako aj dejinami a budúcnosťou ľudstva. Časť z nich mohla byť inšpirovaná reálnymi udalosťami a považovaná za historické drámy nadväzujúce na realistickú poetiku, často s národno-emancipačnou a ideologickou funkciou (napríklad hry VHV a I. Stodolu s historickými námetmi). Mnohé však mali charakter modernistického utopického diela s filozofickými, náboženskými alebo politickými východiskami. Revolučné prevraty, koniec jednej epochy a nový svet po katastrofe boli v dvadsiatych rokoch námetmi hier Vojtecha Letza (1902 – 1971),¹⁸ J. Poničana, E. Ruska, J. Závodného, v štyridsiatych rokoch J. Barča-Ivana, P. Karvaša, Juraja Váha (1925 – 1976). Úsilie postihnúť zmysel a chod dejín nútilo dramatikov expe-

¹⁸ Vojtech (Belo) Letz bol mladším bratom prozaika a dramatika Š. Letza.

rimentovať s časom a priestorom v dráme. Príkladom takéhoto skúšania možností môže byť napríklad trojnásobné opakovanie podobného deja na rovnakom mieste v rôznych časoch v dráme P. Karvaša *Bašta* (1948), implikácia panoramatickej (Božej) perspektívy popri historickom dianí v posledných hrách J. Barča-Ivana, či „malé“ a časovo krátke ľudské dejiny na veľkom Súde v *Hre o slobode* (1949) Š. Králiku. V období medzi rokmi 1945 – 1948 sa aj nedávne historické udalosti ako vojna a Slovenské národné povstanie začali interpretovať optikou budúcej novej spoločnosti.

Samostatnú a relatívne okrajovú kategóriu v medzivojnovom období tvorili hry s náboženskými námetmi, z ktorých možno spomenúť aspoň drámu *Pevec boží* (1936) od J. Barča-Ivana o Jurajovi Tranovskom (1592 – 1637),¹⁹ čiastočne aj *Neznámy* (1944) od toho istého autora, prípadne časopisecky publikovaná hra *Tamar* (1923) od K. Sidora.

Zmena v tematickej oblasti výrazne zasiahla aj dramatické postavy (najmä v porovnaní s realizmom) a podobu hrdinu ako nositeľa dobových hodnôt. V súvislosti s témou moci a manipulácie v organizovanej spoločnosti sa objavuje nový typ postáv (hrdinov i zlosynov) – vedec, vodca más, diktátor, anarchista, politik a pod., prítomný je však aj ich protipól, „nešťastný hrdina“.²⁰ Aj keď umelec (básnik) ako (dramatický) hrdina svojej doby nie je nóvum, protagonistom mnohých hier orientovaných na prieskum subjektu bol práve umelec, často básnik alebo herec/herečka, napríklad v drámach K. F. Urbanoviča *Večná mladost'* (1925), Š. Letza *Magdaléna*, R. Dilonga *Valín* (1940), Š. Žáryho *Slnovraty*, P. Karvaša *Hra o básnikovi* (1946), L. Laholu *Bezvetrie v Zuele* a ďalších. Tieto postavy sa vyznačovali výnimočnosťou, citlivosťou, nevšedným videním a fungovali ako protiváha proti fádnosti meštiackej spoločnosti.

Už od prelomu storočí boli čoraz častejšie protagonistkami hier ženské postavy, často s tragickým osudom. V sledovanom období tematizovali ženský údel ako centrálny dramatický problém tragédie M. Rázusa *Hana* (1920), VHV *Milica*

19 J. Barč-Ivan mohol tému spracovať aj ako príležitostnú, keďže práve v roku 1936 uplynulo tristo rokov od vyjdenia spevníka J. Tranovského *Cithara sanctorum*.

20 *Nešťastný hrdina* je názov novely Ivana Horvátha (1904 – 1960) zo súboru *Tak sa to malo stať* (1944), v ktorej sa jednoduchý úradník stáva stredobodom pozornosti proti svojej vôli a jeho súdna kauza je použitá v politickom boji: bábka v rukách systému nadobúda vo verejnosti status hrdinu a martyra.

Nikoličová (1922), Š. Letza *Magdaléna*, K. Sidora *Začiatok všednej tragédie*, I. Stodolu *Bačova žena* (1927), J. Barča-Ivana *Matka* (1943) a iné.

V niektorých hrách, najmä symbolistických a expresionistických, sa objavili abstraktné postavy, napríklad u J. Elena v hre *Tragédia Zeme*, u VHV v *Homo sapiens* (1924). Vyskytli sa tiež postavy dvojníkov (J. Elen: *Rozchod*, VHV: *Zámka škripí*, L. Lahola: *Bezvetrie v Zuele*). Dramatici využívali takisto princíp postáv-hlasov, v ktorom možno identifikovať dobový vplyv megafónov a rozhlasu, no daný princíp sa zároveň dá vnímať aj ako spôsob rozšírenia priestoru (napríklad J. Barča-Ivan: *Na konci cesty*, 1942, inscenovaná 1939; s okrajovým významom u K. Bezeka v *Klietke* a u VHV v *Zámke škripí*). Viaceré hry ráтали so zapojením davu ako (kolektívnej) postavy, niekedy vo funkcii komentátora, inokedy s aktívnou úlohou v deji; prítomnosť davu zároveň zabezpečila výrazný kontrast voči predstave individuálneho hrdinstva – napríklad v hrách J. R. Poničana *Dva svety* (1924), E. Ruska *Plamene* (1928), J. Barča-Ivan *Diktátor* a *Veža* (1947) i ďalších. V neskorších hrách s ambíciou vytvoriť autonómny svet dramatického/divadelného diela v opozícii voči realite (lyrické hry, drámy ideí) sa zasa dramatické postavy stali plochými „figúrkami“ alebo bábkami v autorskej projekcii (hry K. Bezeka, P. Zvona), alebo účelovo konštruovanými nositeľmi nejakého princípu (hry J. Barča-Ivana, Š. Králik).

Inovácie

Viacerí začínajúci dramatici dvadsiaty rok sa inšpirovali prírodnými a primitívnymi prejavmi. Tieto hry sa zapojením viacerých zmyslov a akcentovaním pohybovej, hudobnej a výtvarnej zložky usilovali sprostredkovať syntetický vnem či extatický zážitok. Išlo o experimentálne, rozsahom väčšinou krátke hry, ktoré predpokladali novátorský režijný i herecký prístup a iný typ divadelného priestoru. Väčšina z nich nebola inscenovaná. Príkladom môže byť časopisecky publikovaná „predohra spevohry“ a „zjavenie“ *Náš máj* (1923) od M. Schellinga, ktorý v autorských poznámkach i replikách vyjadril požiadavku tvoriť netendenčné umenie, teda nepresadzovať žiadnu ideológiu alebo názor. Dramatickými osobami boli kvety, hmyz, vtáky. „Dej“ sa odohrával od svitania do súmraku. Predstavoval májový „koncert hlasov“ či „tanec kvetov“, obsahujúci sólové i zborové party, oslavujúci prírodné bytie (život), a odvíjajúci sa od vyššieho vesmírneho princípu (lásky). V prírode je harmónia, rytmus, umenie (hudba i tanec), teda poskytuje zážitok „zjavenia“, extázy, a to aj napriek tomu, že základný pohyb môže byť me-

chanistický (kvety ako automaty). Dôraz sa kládol na svetlo a rytmus, ktoré podľa autorskej poznámky nahradili tradičné divadelné prostriedky, akým je aj opona typická pre tendenčné hry. Podobne neinscenovaná, časopisecky publikovaná hra *Tragédia Zeme* (1921/1922) od J. Elena kulminovala výjavom zániku chápaného ako extáza, ku ktorej viedlo zrýchľovanie tanečného rytmu a zintenzívňovanie tepla a svetla (ohňa). Hra sa člení na dve časti s rovnakou schémou postáv. V prvej, veršovanej časti vystupujú živly; v druhej, písanej prózou, ľudia. Prvá časť evokuje prírodnosť a primitívnosť, druhá modernitu (zmienky o vedeckom bádání, postava inžiniera-letca). Osud ľudí závisí od konania živlov: v dôsledku obety Zeme Slnku tragicky zahnú aj ľudia. Spoločná extáza a agónia asociuje orgiastické a rituálne prvky. Rovnako aj záverečný výjav v neinscenovanej a časopisecky publikovanej experimentálnej hre VHV *Homo sapiens* (1924) je mystickým očakávaním neznámeho, nového typu človeka. Hra je invenčná najmä imitáciou primitívneho jazyka doby kamennej a vytvorením kontrastu medzi ťažkopádnyimi, úsečnými replikami ľudí na jednej strane a výrečným, plynulým vyjadrovaním živlov, ako aj „poézioi“, ktorá sa zrodila z emočného zranenia človeka. Slovnú zložku dopĺňajú gesto, pohyb, zvuk, svetlo, čím sa akcentujú divadelné prostriedky na dosiahnutie významov a účinku (výrazu).²¹ VHV hru zamýšľal ako prvú časť trilógie zasadenej do rôznych dôb, s cieľom ukázať biologickú podmienenosť a nemennosť emócií a správania (uspokojenie hladu a sexuálneho pudu ako základ ľudského úsilia).

Sexualita sa stala tiež námetom časopisecky publikovanej a neinscenovanej hry J. Elena *Jaro* (1922/1923).²² Zmätok dospelávajúceho dievčaťa z vlastných citov a z prebúdzajúcej sa sexuality sa prejavuje striedaním nálad (krutosť a neha), extrémnou emočnou reakciou na bozky (bozky matky a nevlastného otca, otcov

21 Divadlo ako komplexné umenie má preto prioritu pred drámou, ako sa uvádza aj v dobovom redakčnom komentári. Redaktor *Slovenských pohľadov* (Štefan Krčméry) uviedol: „Autor k tomuto svojmu zvláštnemu dramatickému pokusu napísal poznámku: ‚Písaná dráma je len pomôckou divadelnému umeniu – všetko iné je hra.‘ Pri čítaní na to nezabudnúť! Homo sapiens je prírodopisné meno človeka. Paleolit – staršia kamenná doba. Neolit – novšia kamenná doba. Femina – žena. Proles – potomok. – Jazyk vyhýba slovesám, skloňovaniu a komplikovanejšej skladbe; naznačuje tak charakter primitívneho jazyka. – Symboly Mora, Vichra, Púšti, Ohňa, Chladu, Hladu, Lásky hovoria jazykom vyspelým, miesty temer dnešným spoločenským žargonom, vyslovujú myšlienky dnešné a hrajú bizarnú úlohu chóru antických dramát.“ Red. poznámka pod čiarou k hre VHV: *Homo sapiens*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 40, 1924, č. 11 – 12, s. 643.

22 Názov môže evokovať škandalóznou hru Franka Wedekinda (1864 – 1918) *Jarné prebudenie* z roku 1891.

vnútený bozk i spontánne pobozkanie chlapca zo susedstva), ale aj opakovaním slovesa „nerozumieť“ v spojení s neurčitým výrazom „tomu“, „všetkým veciam“. Situovanie hry do jarnej prírody podčiarkuje náladovosť a citovosť. Dôraz sa kladie na viaceré zmysly. Záverečná emócia protagonistky je veľmi expresívna a je vyjadrená bez slov, len pohybmi tela a výrazom tváre, ktorý sa blíži maske. V časopisecky publikovanej a neinscenovanej hre *Rozchod* (1921/1922) od toho istého autora sa zasa v dialógu mužskej postavy a Kohosi rozohráva spor medzi vedomým a podvedomým ja (spor lásky a pudového egoizmu; pomenovanie Ktosi naznačuje nevedomosť postavy o svojom vnútre). Rozohraný výstup zobrazuje vnútorné dianie a možný paralelný vývoj udalostí. I keď sa protagonista chce postaviť proti osudovej vidine, partnerku zabíja. Zahubí tak aj seba (oči šialenca upreté do neurčita). Ktosi sa naopak potvrdzuje, „ožíva/prežíva“: podvedomie teda zvíťazilo nad vedomím.

Motívy sexuality a smrteľnosti sa prepájajú aj v ďalších hrách z dvadsiatych rokov. K. Sidor v neinscenovanej, časopisecky publikovanej hre *Začiatok všednej tragédie* (1924) sa sústredil na osudy žien v manželstve. Obe ženské postavy (mŕtva manželka i Neločka) sú obeťami vzťahu so zhýralým Mužom, ale aj poslušnosti voči svojim matkám; dieťa (materstvo) pre ne funguje ako podvedomá obrana i útecha. V prvom i treťom dejstve hry dominuje zomieranie (ženy a dieťaťa), takže celkové ladenie scény je do pološera, prejavy života sa tlmia (i s ohľadom na mŕtvych), objavujú sa pochybnosti a výčitky. Výjavy zomierania a umierajúcich boli na prelome 19. a 20. storočia časté v literatúre i výtvarnom umení a súviseli s vedeckým i špekulatívnym záujmom o oblasti mimo materiálneho sveta (v treťom dejstve hry K. Sidora sa objavuje príznak mŕtvej manželky, ktorá si prichádza aj po dieťa). V závere hry Š. Letza *Magdaléna* (knižne 1927, v tom istom roku inscenovaná v SND) je protagonistkina smrť heroizovaná, estetizovaná, ritualizovaná i sakralizovaná: herečka Magdaléna sa pred smrťou ocitá na podstavci ako socha – bohyňa víťazstva, potom je bielou nevestou kniežaťa smrti, nechýba ani zrkadlo, v ktorom sa zjavuje smrtný snúbenec, napokon ju uložia na kríž položený na po-

steli. *Magdaléna* je konverzačná hra pozostávajúca z dvoch dialógov,²³ dominanciu textovej zložky by pri inscenovaní mohla vyvažovať vizuálna či hudobná zložka.²⁴

Hru *Večná mladosť* (knižne 1925, inscenovaná v SND v roku 1926) od Kvetoslava Floriána Urbanoviča (1885 – 1963) možno zasa vnímať ako „vytesnenie“ vedomia smrteľnosti utiekáním sa do sna a rozprávky, ktoré negujú realitu. Hra čerpá z mýtu o fontáne mladosti, ktorý sa vyskytol už u antických autorov (Herodotos), ale rozšíril sa najmä počas španielskeho objavovania Ameriky v 16. storočí a následne sa stal námetom viacerých diel. Motív nestarnutia pripomína aj populárny román Oscara Wilda *Portrét Doriana Graya* (1890), resp. hru Karla Čapka (1890 – 1938) *Věc Makropolus* (1922). „*Symbolická komédia v troch dejstvách s Dohrou*“ (čo bolo autorské žánrové označenie *Večnej mladosti*) stavia na (ne)podobnosti života a sna. Hra je rámcovaná prebudením mladého Básnika zo sna. Predvádzaný dramatický dej je snom, ktorý Básnikovi ukazuje, aký by bol jeho život, keby podľahol túžbe po večnej mladosti, láske a kráse. Jeho manželka zo sna Zora je vílu, ktorá nestarne, ale ani nepozná ľudské šťastie spočívajúce v rodine a deťoch, teda v prijatí plynutia času. „Snová“ realita (nahliadnutie do zákonitostí prírody/života) je v hre K. F. Urbanoviča zmiešaním infantilných rozprávkových (les, ježibaba, trpaslíci, víly) a prvoplánových klasicizujúcich prvkov (múzy, amorkovia, génius života). Filozoficko-existenciálna otázka (a alternatívna realita) sa takto podáva v gýčovom dekoratívnom predvedení. Zaujímavým prvkom je fragmentarizácia a preskupovanie reality, ktoré sa deje ako vkladanie výjavov do výjavov (princíp divadla v divadle), pričom každý výjav zachytáva inú realitu, iný čas a priestor (rovina života: mladý Básnik spí a sníva; rovina sna – nová realita: starý Básnik sa doma pripravuje na oslavu jubilea a stretáva s ministrom, priateľom i manželkou;

23 Prvý dialóg je medzi vážne chorou herečkou Magdou a jej slúžkou Martou, v ktorom sa pomer oboch žien mení v prospech Marty, pretože je zdravá; druhý medzi Magdou a Rolandom, v ktorom sa rozohráva zápas medzi Erosom a Thanatosom, pričom Magda pred smrťou znovu získava Rolandovu lásku.

24 Úplne iné výrazové prostriedky sa objavujú napríklad v epilógu z hry P. Zvona z roku 1945 *Vzdialená zem*, ktorý je vyrovnávaním sa so smrťou (ZVON, Peter: *Vzdialená zem*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 61, 1945, č. 11, s. 361 – 365). Monológ prednáša abstraktná postava Smiech. Prechádza emočnou škálou od sklúčenosti, plaču, protestu až k vyrovnanosti a pokoju. Spojenie tragického a komického prvku sa dá vnímať ako vystihnutie povahy života. Významy a emočný účinok sa dosahujú aj scénickými prostriedkami, ktoré podporujú dojem oslobodenia (vizuálne situovanie na breh mora, tanec, kvety, letiace vtáky – otvorenosť; zmena intenzity svetla – prechody, zmena; akusticky tamtamy, černošský spev – korene, prapôvodnosť). Využitím zvukového záznamu a projekcie (reprodukovanie hlasu, priemet obrazu) sa dosahuje účinok neskutočnosti, spomienky, neprítomného bytia na „druhej strane“.

snová imaginácia: stretne sa s múzami a Géniom života; vízie v snovej realite: vidí Boženu v starobe, nahliadne do ateliéru sochára). Týmto postupom sa na scéne vytvára priestorová hĺbka.

Motív smrteľnosti v podobe apokalypsy a konca sveta sa objavil aj v nedokončenej, časopisecky publikovanej hre V. Letza *Finis* (1925), ktorá ukazuje reakciu rôznych ľudí na správu o hroziacom zániku sveta. Postava vedca, astronóma implikuje posadnutosť poznáním, latentné mocenské ambície a manipulovanie osudmi iných,²⁵ no zároveň môže vzbudzovať smiech vyplývajúci z prehliadania všednej reality. Postava sluhu obsahuje komický rys (paródia učnosti, pragmatickosť), ale aj utopický prvok (náznak pokrokovej, komunistickými ideami ovplyvnenej spoločnosti, ktorá je však tiež parodizovaná). Katastrofická a utopická téma sa v priebehu hry mení na generačný problém, najmä na otázku meštiackej výchovy dievčat a jej protipól, obhajobu voľnej lásky. Významy oscilujú medzi závažnými filozofickými, náboženskými a spoločenskými otázkami na jednej strane (zmysel bytia a hodnôt v perspektíve blížiacej sa smrti, poznanie a nová spoločnosť v kontraste s meštiactvom) a medzi komickým prístupom k vykresleniu osôb a udalostí (básnik píšuci ódy na šunku s menom evokujúcim postavu u Shakespeara, zmienky o reálnych spisovateľoch i fiktívnom ruskom umelcovi; senzačné spravodajstvo newyorského denníka; lamentovanie matky nad dcériným nevďakom a dcérina sexuálna „revolta“ pri očakávanom zrušení bežných noriem správania sa). Tému vesmírnej katastrofy alebo apokalyptického zániku sveta, ako aj utópii nového človeka v novej spoločnosti sa v medzivojnovom období venujú aj ďalší dramatici, pričom frekvencia týchto motívov stúpila v štyridsiatych rokoch 20. storočia v súvislosti s druhou svetovou vojnou.

Viacere hry dvadsiatych rokov reagovali na zmenu sociálnych pomerov a neistotu ohľadne budúceho spoločenského a politického vývoja, pričom tematickú novosť prepájali s inováciou jednotlivých dramatických kategórií. Hru K. F. Urbanoviča *Vyvrheli*, ktorú uviedlo SND v roku 1929, možno vnímať v súvislosti s autorovou románovou tvorbou, ale aj s inými dielami, ktoré ukazovali tienisté stránky a pochybné existencie mesta, napr. s hrou českého dramatika F. Langera *Periféria* (1925, premiéry v SND v roku 1925 a opäť v roku 1928), ktorá mala podobné motívy i rozuzlenie deja. Inšpiráciu pre našich spisovateľov mohla byť tvor-

25 Nemecky znejúce meno môže evokovať Fausta i Caligariho.

ba F. M. Dostojevského, ale aj iné diela európskych naturalistov a expresionistov. Členenie hry na osem „obrazov“ upozorňuje na prevahu vizuálnej zložky a konverzácie nad dianím, ktoré sa rozkladá na niekoľko mikrosituácií (záberov), ako aj na dotyk s expresionistickou *Stationendrama* (teda na inováciu v čase a priestore).²⁶ Dramatik predstavuje osudy typov zo spoločenskej periférie, ktoré predtým neboli bežné v dramatickej literatúre a v meštianskej kultúre mohli pôsobiť šokujúco (dotyk s naturalizmom a expresionizmom). Problémy existencie sa riešia v duchu F. M. Dostojevského ako etické obrodenie. Inovatívnym prvkom je ich jazyk, prinášajúci na javisko „autentické“ vyjadrovanie ľudí z okrajových vrstiev (tulák, zametač, ľahké dievča, „prespanka“, ale aj umelci). Podobne možno inováciu jazyka (najmä lexiky) vidieť ako prínos hry V. Wagnera *Anarchista Mladosť*, ktorú SND inscenovalo v roku 1935. Napriek štylistickej ťažkopádnosti replík a dialógov sa v hre imituje vyjadrovanie vyšších spoločenských vrstiev a politických inštruktorov (à propos, au revoir, adié, indisponovaný, predimenzovaný, inštinkt, idea, komunizmus, anarchizmus, exekútiva a pod.). Ide o spoločenskú hru založenú na konverzácii, v ktorej sa občas objavia dobrodružné prvky, momenty prekvapenia (mileneč) a náhle dejové zvraty (spor medzi anarchistami, nevydarený pokus o atentát, uväznenie a vyslobodenie Mladosti, nový pokus o atentát na Ministra napokon končí samovraždou Mladosti). Situovanie do luxusného prostredia (hotel v Alpách), exkluzívne postavy (filmový štáb, minister, anarchisti), rekvizity i zápletky (kožuchy, fox a tango, flirt, svár Mladosti so súdruhmi i Ministrom) sa podieľajú na snobskom a sentimentálno-banálnom vyznení hry. V čase vzniku a inscenovania bol anarchizmus v Európe relevantnou politickou skutočnosťou, v hre však slúži len ako senzáčný, exotizujúci a dobrodružný prvok. V replikách postavy sa v 2. obraze vyskytujú slová o biede a o ideáloch rovnosti ľudí, ale „elegán“ – anarchista s priezviskom Mladosť – sa viac prejavuje ako vášnivý mileneč a aj jeho pokus o atentát na Ministra ovplyvňuje románik s Ministerovou manželkou. Hra v jednej z replík naznačuje, že hrozba smrti v záujme revolúcie i vášň v láske sú si podobné, sú žitím „na hrane“. Žena je zároveň prekážkou revolúcie i mužského úsilia (ženské vrtochy verus mužská orientácia na ciele, a to rovnako u Ministra ako u anarchistov).

²⁶ Nemecký pojem *Stationendrama* označuje typ drámy, v ktorej sa namiesto jednotného a súvislého deja predstavuje sled izolovaných scén alebo obrazov bez vnútornej logickej príčinnosti. Zjednocujúcim prvkom deja je protagonista, vo väčšej miere sa uplatňuje monológ. Tento typ kompozičnej štruktúry využili dramatici inklinujúci k expresionizmu, v minulosti sa objavovala v stredovekých mystériách.

Aj neinscenovaná hra J. R. Poničana *Dva svety* (knižne 1924) vyjadruje základný konflikt, ktorým je zápas starého a nového sveta, prostredníctvom erotického napätia a následného boja medzi „priemyselnou kňažnou“ a vodcom proletárov, zároveň básnikom. Postavy v nej fungujú ako princípy. Vo výtvarnom riešení sa objavuje výrazný farebný kontrast čiernej, bielej a červenej farby. Predstaviiteľka kapitalizmu je ušľachtilá, prejemnená, predráždená až chorobná, zatiaľ čo jej sokyňa v láske, robotníčka, je zdravá a statná (kontrastné ideály krásy). Starý svet musí zahynúť (diktatúra proletariátu) a žena sa musí podriaďiť (diktát pána-muža tvorstva, podmienený právom fyzicky silnejšieho, je rezíduom agresívneho gesta futurizmu), preto predstaviteľka kapitalizmu v závere hry zomiera, zasiahnutá náhodným výstrelom pri verejnej manifestácii po páde vykorisťovateľského režimu. (Vodca ju pozorne položí na podstavec zbúranej sochy a plamenne reční davu o smrti ako o predpoklade nového života: na podstavec si dedička fabriky sadla aj v prvom dejstve odohrávajúcim sa pri vysokej peci.) Súčasťou revolúcie je aj nové umenie pre proletariát (poézia, básnik ako ideový vodca más). Zaujímavým miestom hry je zladenie pohybu a prednesu (súvisiace so záujmom divadelníkov o vyjadrovacie možnosti hercovho tela na scéne a koncepcie herca ako mechanickej bábky v tzv. totálnom divadle).

Hra *Plamene* (knižne 1928) od E. Ruska, inscenovaná vo Východoslovenskom národnom divadle v Košiciach v roku 1928, sa takisto zaoberala ideou revolúcie a novej spoločnosti. „*Oblúkový nápis*“ v 3. dejstve hlásal heslá, s ktorými prišla už Francúzska revolúcia (sloboda, rovnosť, bratstvo). Podľa autorových inštrukcií však posolstvom hry – na rozdiel napríklad od Poničanových *Dvoch svetov* – mal byť zmier medzi znepriatelenými táborami. Uplatniť sa teda nemalo násilie a teror (odsúdenie a popravy), ale kresťanské učenie o odpustení, láske a vykúpení cez utrpenie (zmienky o Nazaretskom, ako aj smrť hlavnej ženskej postavy a jej gloriola trpiteľky). Keby sa Epilóg (označený aj ako 2. premena) s výjavom protagonistkinej smrti pri inscenovaní skutočne zaradil na úplný záver tak ako v knižnom vydaní, revolučné posolstvo predchádzajúceho 5. výstupu by sa „majestátom smrti“ ešte viac stlmilo, ba až potlačilo.

Abstraktné významy realizoval E. Rusko cez expresívny výraz. Objavil sa výrazný farebný kontrast (biela, červená, čierna farba), striedali sa davové a intímne výjavy. V hre boli využité masky, svetlá, hudba, nápisy i geometricky riešená scéna (stupne). Mnohé repliky boli krátke, niektoré mali podobu povelu alebo

emfatického zvolania, takže tempo hry sa zrýchlilo. V niektorých častiach sa dialóg strácal a jeho miesto zaujala nemohra s výraznými gestami a pohybmi (napr. kulminácia konfliktu bola vyjadrená prostredníctvom zdvihnutia katovho meča a kladív bieleho davu, následne pästi červeného davu). Pozornosť sa tak preniesla na detail a ten sa znásobil, podobne ako v expresionistickej kinematografii.²⁷ Hra *Plamene* obsahovala aj dobrodružno-sentimentálno-utopický prvok (zrada, súperenie v láske).²⁸ Anticipovala tiež niektoré motívy a postupy v drámach J. Barča-Ivana i Š. Králiku, čiastočne aj v raných hrách P. Karvaša (postavy ako abstraktné princípy; dramatický dej rozvíjaný ako zasadnutie súdu, na ktorom sa konfrontujú rôzne stanoviská; zánik, ničenie a smrť ako predpoklady zrodu novej spoločnosti a s tým spojená obeť ženy).

Podobný dobrodružno-utopický námet ako E. Ruskova hra *Plamene* mala tiež hra J. Závodného *Nadčlovek*, ktorú inscenovalo SND v roku 1928. Naznačovala dobové sociologické a politické trendy a obsahovala viaceré sci-fi motívy.²⁹ Technický a vojenský pokrok sa stal nástrojom ovládnutia sveta/sociálneho experimentu, čo bola zároveň jedna z obáv súvisiacich s využitím techniky v 1. svetovej vojne.³⁰ Názov *Nadčlovek* ako alúzia na filozofa F. Nietzscheho (1844 – 1900) indikoval v texte presadenie vôle, sily, konania zbaveného konvenčnej morálky. Postava nového vodcu názormi oscillovala medzi diktatúrou, demokraciou a medzi národnou správou sveta („direktórium“).³¹ Úvahy o novej spoločnosti tu zahŕňali tiež otázku slobodného ľudstva verzus ovládaných mäs. V dialógoch sa hovorilo o aktuálnom technickom pokroku, o váhaní pri jeho využití a spomínali sa rôzne minulé predstavy o ideálnom usporiadaní, vrátane „štandardizácie“ i „*plánu života (...)* *dľa najlepších vzorov iných kolektívov prírody*“. Momentmi kolízie boli výstupy spojené s manželkou vodcu (žena ako prekážka realizácie mužových ideálov), so zdanlivým spojencom z cudziny (obava zo zrady) a napokon zásahy proti protestujúcemu davu (zabitie plynom ako „riešenie“ preľudnenosti a hladu). Dobrodruž-

27 Pripomína klasické diela nemej kinematografie, napríklad film nemeckého režiséra Fritza Langa *Metropolis* z roku 1927.

28 Motív srdca asociuje revolučný romantizmus, napr. legendu *Dankovo srdce* (1895) od Maxima Gorkého (1868 – 1936).

29 Viac-menej všetky vynálezy spomenuté v hre sa stali realitou: prenos obrazu a zvuku, nukleárne zbrane, diaľkové zameriavanie a ničenie objektov.

30 Porovnaj napríklad s hrou K. Čapka *RUR* (1920).

31 Azda ohlas na založenie Spoločenstva národov v roku 1919, zároveň anticipácia Organizácie spojených národov založenej v roku 1945.

ný dej ukázal priebeh prevratu, od vzbúrenia sa voči moci až po jeho záverečné potlačenie.

Komické žánre – najmä veselohry a satirické komédie – rozvinul v medzi-vojnovom období najmä I. Stodola. Z časopisecky publikovaných, dnes už zabudnutých krátkych konverzačných komédií a frašiek dvadsiatych rokov, ktoré predchádzali úspechu I. Stodolu na profesionálnej scéne, možno spomenúť napr. hru *Rómeo a Júlia* (1920/1921) od Imra Fritsa (1897 – 1973). Žánru frašky zodpovedajú narážky na manželské prekárание sa a na povahu žien (detinskosť, ale aj mamónárstvo, nervozita, emancipácia a pod.), čo je v kontraste s názvom, odkazujúcim na príbeh osudovej lásky. Podobné zníženie je v reprodukování časti známej opery kanárikom. Autorská inovácia sa prejavuje vo vložených epických prvkoch: v rozprávačskom úvode o kanárikovi a v doktorovom rozprávaní o „prípade“ z lekárskej praxe, ktorý stavia na výmysle a nezvyčajnosti (závan exotizmu). Epické prvky narúšajú jednotu deja, času (rozprávanie namiesto predvádzania) a miesta (možnosť paralelnej akcie, a teda aj paralelného priestoru na scéne). Zaujímavý je tiež moment spustenia opony v závere, po ktorom ešte dramatický dialóg pokračuje a nadobúda tak charakter „epilógu“.

Zdrojom komična vo fraške Gejzu Vámoša (1901 – 1956) *Sterilní manželka* (1923) sú profesie a charaktery, ale aj zníženie témy (medicínsky výskum sa aplikuje v meštiackej domácnosti). Podobne ako vo Vámošových prózach, medik vystupuje ako racionálny prvok medzi postavami postihnutými nejakou „odchýlkou“ od „normality“, resp. nejakou „mániou“. Stupňovaním defektov postáv (najmä domácej panej) sa dosahuje karikatúrny až groteskný efekt.

Hra J. C. Hronského *Červený trojuholník* (1929) je konverzačnou komédiou s prvkami politickej satiry a frašky. Motívy červeného nosa a červeného trojuholníka ukazujú „ulicu“ a „zákulisie“ revolúcií. Hra ironizuje revolučné hnutia myslené ako móda i predstavu, že prevraty pomôžu zrealizovať ušľachtilé zámery ich vodcov. Potomok privilegovanej rodiny a zároveň tajný vodca prevratu vyznieva v závere hry ako groteskná postava-bábka: motiváciou jeho konania bolo predovšetkým úsilie imponovať snúbenici, po víťazstve revolucionárov sa bez odporu podriadi zámerom policajného riaditeľa a súhlasí, že bude figúrkou reprezentujúcou nový režim.

Dramatická tvorba dvadsiatych a prvej polovice tridsiatych rokov priniesla početné experimenty. Zmeny v tematickej oblasti súviseli so záujmom dramatikov o subjekt, ale rovnako s ich orientáciou na témy krízy spoločnosti, civilizačné konce a začiatky. Znamenali tiež dotyk drámy s lyrikou a epikou (prípadne rétorikou a filozofiou). Tieto tendencie sa od polovice tridsiatych rokov transformovali do línií označovaných ako lyrická, básnická a ideová, modelová dráma.

Autormi veršovaných hier v rámci línie básnických hier³² medzi rokmi 1936 – 1948 boli napríklad K. Bezek, R. Dilong, Š. Žáry, Mária Rázusová-Martáková (1905 – 1964). Verš zároveň s prózou využili P. Zvon, J. Poničan, L. Lahola a ďalší. Dramatický text (i osoba dramatika) sa však v tejto línii stávali druhoradými. Oslabenie textovej zložky a samotných predpokladov druhu, čiže dramatického konfliktu a napätia, sa kompenzovalo scénickými prostriedkami (hudba, zvuk, svetlo, výtvarné riešenie scény, pohyb-tanec a iné). Z hľadiska žánru prišlo k postupnému prechodu od dramatických básní k básnickým drámam (často písaných veršom) až k inscenáciám poézie, v ktorých recitácia nahradila hranie. Do tejto skupiny patrili napríklad *Smrť Jánošíkova* a *Marína*, obe mali premiéru v roku 1948 v réžii Jozefa Budského (1911 – 1989).³³

Neinscenovaná hra M. Rázusa *Ahasver* (knižne 1936) je vystavaná na opakovaní toho istého konfliktu v Prologue a troch dejstvách – žena ako inšpirácia i nešťastie pre básnika, konkrétne pre Francesca Petrarca (1304 – 1374), Johanna Wolfganga Goetheho (1749 – 1832) a Alexandra Sergejeviča Puškina (1799 – 1837). Opakovaním sa zdôrazňuje univerzálnosť konfliktu (smerovanie k abstrakcii). Hra je označená ako „dramatická báseň“, pričom dramatický princíp je iba kvalifikátorom.

Témou neinscenovanej hry R. Dilonga *Valin* (1940) je, podobne ako u M. Rázusa, básnik a poézia ako prekliatie, ako údel. Tvorivosť je požehnaním i hriekom.

32 Pozri KUSÝ, Ivan: Básnické hry. In: ROSENBAUM, Karol (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Bratislava : VEDA, 1984, s. 770 a n.; tiež ROBERTSOVÁ, Dagmar: „Kríza“ drámy 1 – lyrické tendencie v dráme. „Kríza“ drámy 2 – poézia ako scenár. In: *Nerozrezaná dráma*. Bratislava : Vydavateľstvo UK, 2007, s. 120 – 145.

33 Išlo o inscenovanie básnických skladieb *Smrť Jánošíkova* od Jána Bottu (1829 – 1881) a *Marína* od Andreja Sládkoviča (1820 – 1872). Ďalším zaujímavým žánrom druhej polovice štyridsiatych rokov 20. storočia boli divadelné pásma (napr. folklórne ladený *Rok na dedine*, 1947), ktoré režírovali Ivan Teren (1921 – 2010) a Karol L. Zachar (1918 – 2003).

chom (boj anjela s Luciferom), prináša nepokoj, osamelosť, nepochopenie. Ide o motívy s vysokou autobiografickosťou i autoštylizáciou, známe aj z poézie R. Dilonga. Hra má baladické ladenie. Subjektivizácia drámy, priemet vnútra subjektu do dramatického deja, obsahuje lyrické i epické atribúty (pocity i osobná história). V niektorých častiach sa vytvára snová, imaginatívna skutočnosť, ktorá zodpovedá psychickej realite. Striedanie prózy a verša a ich rôznych podôb mení rytmus i náladu hry. Veľmi zaujímavým prvkom hry je variabilita jazykových prostriedkov (v replikách a dialógoch), ktorá charakterizuje i rozlišuje postavy a dejové situácie, ale zároveň vytvára celkový poetický účinok. Jazyk slúži nielen ako vyjadrovací prostriedok, ale zároveň vytvára svojbytnú básnickú realitu, čím sa dostáva do nadradenej, dominantnej pozície. Hru *Valin* možno vnímať aj v súvislostiach s dobovým nadrealizmom.

Námetom hry J. Poničana *Štyria* (1942) je láska a manželstvo. Dva manželské páry (v jednom sú obaja partneri mladí a umelecky založení, v druhom praktickí, racionálni a zabezpečení ľudia v strednom veku) sa pokúsia riešiť hádku a nedorozumenie výmenou partnerov, napokon sa uzmieria. Postavy sú modelové, zdôrazňujú sa len ich prežívanie citov, inak nie sú konkretizované. Námet i dej hry *Štyria* možno vnímať ako sentimentálny až banálny. Ozvláštňuje ho zapojenie abstraktných postáv označených ako On a Ona. Zatiaľ čo repliky štyroch súčasníkov sú v próze, On a Ona sa vyjadrujú voľným veršom bez interpunkcie. Tému a dianie posúvajú do všeobecnej a abstraktnej roviny. On a Ona nie sú hercami, ale recitátormi prednášajúcimi básne, ktoré sú koncipované ako sled asociatívnych obrazov. Recitácia zastavuje dej a vytvára lyrickú náladu. Pri inscenovaní v SND v roku 1942 režisérom Jánom Jamnickým (1908 – 1972) bol text hry len jednou zo zložiek. Herecký prejav (vrátane pohybu na scéne) bol doplnený nielen spomenutou recitáciou (ktorá sa neprednášala z javiska, ale z rôznych miest v hľadisku, čiže znela v priestore a priestor vytvárala), ale aj klasickou hudbou, baletným tancom a prácou so svetlom. Výsledkom mala byť „javisková metafora“. *Štyria* sú ukážkou zásadnej zmeny v spolupráci dramatika a režiséra, keď sa režisér nadradil dramatikovi a stal autorom inscenácie. Znamená to aj kulmináciu premeny vo vzťahu drámy a divadla.

Problémy v láske boli námetom tiež neinscenovanej hry Š. Žáryho *Slnovraty* (knižne 1946). Jednoduchý dej ozvláštnili exkluzívne postavy a prostredie (herečkina šatňa, jachta, hostinec a izba) i jazyková zložka (prekvapivé, obrazné,

poetické repliky). Práve výrazová originalita zľahčuje potenciálnu tragickosť neaplnených citov. Postavy však možno vnímať aj ako mechanické bábkky v kaba-retno-operetnej realite vytvorenej autorom. Názov naznačoval podobnosť medzi dráhami planét spôsobujúcimi striedanie ročných období a premenlivosťou ľudských vzťahov.

Vzťahmi sa zaoberala aj hra v štyroch obrazoch s epilógom *Bezvetrie v Zuele*, ktorá bola v roku 1947 divadelným debutom L. Laholu. Dôraz bol na psychickej realite, ktorá obsiahla emócie reálneho bytia, podvedomé impulzy i sféru imaginácie (snové ladenie). Nad dianím dominovala nálada, konflikt sa tlmil. Jeho základom bolo dvojníctvo a „podvojnosc“ (nepokoj – ukotvenosť, únik – statika, túžba – zodpovednosť, protagonista – jeho dvojník, protagonista – antagonista, manželka – mladá „múza“). Zaujímavými motívmi hry boli násilie, manipulácia, drezúra a erotika/sexualita. Kompozičné členenie na „obrazy“ súviselo s oslabením jednoty a dramatickosti deja. Hra končila náhodnou smrťou protagonistu pri odchode zo Zuely; jeho rozhovor s vlastným dvojníkom v epilógu však tento záver lakonicky a stoicky prehodnotil. *Bezvetrie v Zuele* možno vnímať ako vyvrcholenie subjektivizačných tendencií v dráme, ako lyrickú, „imaginatívnu hru“, ktorá sa usilovala predviesť vnútorný svet človeka na javisku, tiež ako jednu z početných hier o umelcoch-básnikoch.

Ďalšie hry z línie básnickej drámy sa tematicky orientovali viac na problém spoločnosti a hodnôt, aj keď ho mohli podávať v odľahčenej alebo historizujúcej podobe. Hra K. Bezeka *Klietka*, inscenovaná v SND v roku 1939, sa odohrávala v roku 1639, avšak nešlo o historickú hru. Už v predohre sa miešaním dikcie drábovho verejného oznamu s tónmi džezovej hudby vytváralo spojenie so súčasnosťou. Postavy a dej zodpovedali žánru komédie. Vystupovali v nej ustálené komicke typy (otec, ideálny milovník, nežná kráska, podvodník, všetečný sluha a pod.), niekedy posunuté až do podoby frašky („učená“ Teta, „spisovateľ“ Wolfram). Dej sa rozvíjal cez sled nedorozumení a omylov vyplývajúcich z kríženia záujmov jednotlivých postáv. Striedaním verša a prózy v replikách sa menila nálada a rytmus hry (najmä lyrickosť a triezvosť). Hra bola v bulletine označená ako „básnická divadelná groteska“ i „poetická féeria“. Autor využil komediálnu tradíciu (najmä *commedia dell'arte*, W. Shakespeare, N. V. Gogol, J. Chalupka), ale aj dobové inšpirácie českého dadaizmu a poetizmu sprostredkované pražským divadlom D-34 E. F. Buriana (1904 – 1959) a tvorbou J. Voskovca a J. Wericha. Základnými princípmi

Klietky boli v duchu poetizmu odľahčenosť, hravosť, zábavnosť, prekvapenie, ale aj satira a paródia.³⁴

Hra P. Zvona *Tanec nad plačom* (knižne 1943, v tom istom roku aj inscenovaná v SND) takisto využila dve časové roviny, 17. storočie a (autorovu) súčasnosť. Postavy z minulosti (gróf, rytier, markíza) sa návštevou 20. storočia rozhodli riešiť spor, či sa svet mení. Stretnutie dvoch dôb sa príznakovo odohralo počas maškarného plesu, ktorý umožnil miešanie rôznych realít. Prvotné nedorozumenie vzniklo na základe povahy jazykového znaku: Kráľ je už len formálnym priezviskom, nie titulom so zodpovedajúcou právomocou. Ďalšie nedorozumenia vyplynuli zo zmien v móde, správaní, vyjadrovaní. Postavy z rôznych epoch sa však zhodli v názoroch na lásku, alkohol, umenie a spoločenskú hierarchiu. Komedijálne ladenie (v postavách tajomníka a detektíva posunuté až k fraške) sa v závere zmenilo na ironicko-tragické uvedomenie si nemennosti „tanca (privilegovaných) nad plačom (utláčaných)“. Keďže postavy sluhov takmer nemajú repliky, ale páni ich vždy zahriaknu a prerušia, o to silnejší účinok má záverečný obžalobný monológ sluhu.

Problémom vzťahu umeleckej a životnej reality a možnosťou ich miešania sa zaoberá aj *Komédia* (knižne 1944, v tom istom roku bola aj inscenovaná v SND) od I. Stodolu, ktorá využíva princíp divadla v divadle.³⁵ Dramatika mohol inšpirovať výskum vzťahu medzi hercom a divadelnou postavou, životom a divadelnou rolou. V kompozícii *Komédie* sa tieto roviny striedajú a v deji sa prelínajú (postavy v autorkinej hre, ktoré kritika považuje za neživotné, a deje, ktoré vníma ako nepravdepodobné, vznikli pozorovaním susedov; susedia-neherci sa rozhodnú zahrať svoje roly; dramatický dej sa rozohráva a mení v závislosti od vzťahov postáv na rovine „reality“, teda tvorcov inscenácie). *Komédia* sa považuje za Stodolovu „najdivadelnejšiu hru“, v ktorej odhaľuje konštrukčné princípy divadelnej inscenácie a kreuje divadelnú ilúziu jej zrušením. Komický účinok sa dosahuje tradičnými prvkami: využíva sa charakterová, slovná a situačná komika, vrátane alúzií na stav dobovej činohry.

34 Klietka má viaceré významy: doslovné (klietka hanby na námestí) i prenesené, ktoré sa viažu na dve základné motivické línie (krádež: „lapiť vtáčika do klietky“ – chytiť previnilca/zlodeja; láska: sentimentálna blízkosť dvoch hrdličiek v „kľietke“ lásky).

35 Často sa uvádza inšpirácia hrou talianskeho dramatika L. Pirandella *Šesť postáv hľadá autora* (1921), ktorú v SND už v roku 1923 režíroval Josef Rozsival (1884 – 1941).

Popri hrách, ktoré akcentovali autonómnosť diela a nezáväznosť umeleckej tvorby, vznikali aj drámy s ambíciou reagovať na stav spoločnosti. S hľadáním hodnôt súvisí aj diskusia o podobách dramatického hrdinu, ktorý sa zrodil z konfliktu so spoločnosťou. Protagonista veršovanej hry M. Rázusovej-Martákovvej *Jánošík* (knižne 1943, v tom istom roku bola hra inscenovaná v SND)³⁶ zodpovedal svojou ušľachtilosťou a svojím osudom nárokom na tragickú postavu.³⁷ Autorka síce v súlade s tradíciou dala priestor aj členom družiny, ale Jánošíka často stvárnila osamoteného. Postava tým dostala príležitosť vyjadriť vlastný vnútorný svet v rozsiahlejších monológoch.³⁸ Na rozdiel od predchádzajúcich interpretácií Jánošíka³⁹ rezignovala M. Rázusová-Martáková na ľudovosť a folklórnosť, teda zámerne nezakomponovala do hry spevy, tance, vatry a pod. Jej cieľom bolo prezentovať Jánošíka ako novoromantického hrdinu, intelektuálnejšieho a duchovnejšieho, ktorý si je vedomý tragickosti vlastného osudu a ktorý obetuje svoj život v záujme pretrvania myšlienky o budúcom spravodlivejšom svete. Hra má teleologický

36 V rozhovore uverejnenom v časopise *Naše divadlo* M. Rázusová-Martáková uviedla, že hru *Jánošík* napísala v spoluautorstve s manželom. „Veľmi rada sa verejne priznávam, že je to dielo spoločné, hoci pre jednoduchosť publikovať bude sa len pod mojím menom. Muž mi pomohol vypracovať dramatickú osnovu, dejovú konštrukciu a technické riešenie.“ -TO: Autorka nového Jánošíka rozpráva. In: *Naše divadlo*, roč. 3, 1941, č. 7 (marec 1941), s. 103.

37 Hru inscenovalo SND v Bratislave v réžii Ferdinanda Hoffmanna (1908 – 1966), premiéra bola 14. marca 1941. Na výtvarnej stránke spolupracovali M. Benka a L. Vécsey, kostýmy navrhol J. Cincík. Premiéra mala slávnostný ráz, keďže sa konala na oslavu druhého výročia slovenskej autonómie. Vzápäť sa však v recenziách objavili výhrady voči častiam textu (najmä kritika trnavského seminára, ktorá sa vnímala ako evanjelický útok na katolíkov). Autorka odmietla text upraviť alebo pasáže vypustiť, hra bola preto stiahnutá z repertoáru SND.

38 Kľúčový monológ sa nachádza v druhom dejstve, keď Jánošík uvažuje o minulosti, o učiteľoch zo seminára, o spoločenskej nespravodlivosti napriek Božiemu zámeru, o dobre a zle, o pokore a odboji, o Bohu a satanovi, o voľbe životnej cesty, váha medzi návratom do seminára a podriadením sa vrchnosti ako nevoľník, a pri myšlienke „tretej cesty“, ako nazýva zbojníctvo, sa ľaká.

39 K najznámejším divadelným spracovaniam Jánošíka v medzivojnovom období na Slovensku patrila hra od českého spisovateľa J. Mahena z roku 1909 (v Čechách inscenovaná už v roku 1910), ktorú uviedlo SND v Bratislave 18. septembra 1925. Hru z češtiny preložil spisovateľ Martin Rázus (brat M. Rázusovej-Martákovvej). Ďalšie divadelné spracovanie Jánošíka malo premiéru už v novom režime. Hru *Juro Jánošík* uviedlo SND 5. októbra 1939 pri príležitosti prvého výročia žilinského manifestu, vyhlasujúceho slovenskú autonómiu. Hru pod pseudonymom Ján Debnár napísal vtedajší režisér SND Janko Borodáč (1892 – 1964), ktorý ju aj režíroval a tiež hral postavu Uhorčika. Borodáčova interpretácia Jánošíka bola podľa názorov kritiky „operetná“, navyše poznačená poplatnosťou režimu (postavy Židov a Maďarov), historickými nezrovnalosťami a viedla aj k súdnemu sporu s potomkami rodiny Révay (jedna z negatívnych postáv hry). Ďalšími hrami s jánošíkovskou témou, ktoré vznikli viac-menej súčasne, boli *Jánošík* od J. Poničana a hra M. Rázusovej-Martákovvej. Poničanova dráma dostala ocenenie v súťaži vydavateľstva Transcius v roku 1941 a autor ju neskôr spracoval do podoby rozhlasovej hry (premiérovo bola odvysielaná 27. augusta 1945), v čase vzniku však inscenovaná nebola.

a vizionársky rozmer. Jánošík je v interpretácii M. Rázusovej-Martákovej vidiacou a vediacou postavou a jeho prevaha nad okolím je duchovného rázu (jeho „charizmu“ cítia spojenci i protivníci). Autorkina znalosť ideových a stavebných princípov klasickej drámy sa pretavila do podoby dramatickej postavy, konfliktu, deja i kompozície.

J. Barč-Ivan, ktorý bol podľa Ivana Kusého najvýraznejším predstaviteľom drámy ideí a modelových situácií,⁴⁰ v hre *Neznámy* (knižne 1944, v tom istom roku aj inscenovaná v Turčianskom Sv. Martine) prenáša hodnotový ideál do oblasti transcendentna. Hra dodržala princíp troch jednôt: dej bol situovaný do bližšie neurčeného mesta v minulosti, odohrával sa v priebehu jedného dňa a jeho základom bola reakcia obyvateľov mesta na správu o príchode Neznámeho do mesta. Mohlo ísť o obyčajného tuláka, o nového proroka alebo o Božieho syna.⁴¹ Predstava posledného súdu a nastolenia Božieho kráľovstva na zemi znamenala nádej pre mestskú chudobu, ale obavy pre členov mestskej rady. Najvýraznejšiemu protivníkovi Neznámeho, Mešťanostovi, záleží najmä na tom, aby prítomnosť Neznámeho nenarušila existujúci poriadok. Ide o modelovú situáciu, v ktorej nastáva stret dvoch systémov a konflikt ideí. Neznámy je postavou, ktorá v hre nemá repliku a ani sa neobjaví na scéne. Upozorňuje na existenciu rádovo odlišnej a ľudskému chápaniu neprístupnej reality, a toto neznáme vzbudzuje strach a odmietnutie. Ľudské slabosti a svetské zvyky napokon v hre prevážili a členovia mestskej rady Neznámeho v jeho neprítomnosti odsúdili, pretože nepreukázal svoju moc a slávu. Mešťanosta ho napokon tajne prepúšťa z mesta, hoci ako jediný vníma podstatu Neznámeho; navyše, počas nepokojov v meste mu zabili dcéru, teda bol konfrontovaný s pocitmi a otázkami súvisiacimi so smrteľnosťou.⁴²

40 KUSÝ, Ivan: Dramatická literatúra. In: ROSENBAUM, Karol (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Bratislava : Veda, 1984, s. 780 a n.

41 Námet súvisiaci s Božou prítomnosťou vo svete, nespoznáním Boha, príchodom Božieho kráľovstva a koncom dejín spracovali aj iní autori. V súvislosti s J. Barčom-Ivanom sa v odbornej literatúre spomínal napr. F. M. Dostojevskij: *Legenda o veľkom inkvizitorovi* z románu *Bratia Karamazovci* (1880); niektoré prvky hry A. Strindberga *Do Damašku* (1898 – 1901); román Uptonu Sinclaira (1878 – 1968) *Volajú ma tesárom* (1922) i ďalšie diela. Hra *Neznámy* mohla byť inšpirovaná teológiou krízy (dialektickou teológiou), najmä názormi švajčiarskeho protestantského mysliteľa Karla Bartha (1886 – 1968) o priestupnom rozdiel medzi ľudskými predstavami a ľudskými slovami o Bohu na jednej strane a Bohom a jeho Slovom na strane druhej.

42 Mešťanosta anticipuje postavy veliteľa či vedca v neskorších dielach L. Laholu a P. Karvaša, v ktorých víťazí vedomie povinnosti nad pocitmi, verejná funkcia nad súkromím.

Viaceré prvky v hrách J. Barča-Ivana zo štyridsiatych rokov 20. storočia vykazujú podobnosť s existencialistickou dramatikou: stiesnenosť priestoru, krátkosť času, redukovaný počet postáv, hraničná situácia, hrozba smrti, rozhodovanie, pocity výčitiek a viny, úzkosť premietajúca sa aj do replík a dialógu (úsečnosť i filozofovanie). Tieto prvky sa objavili aj v hre P. Karvaša *Meteor* (knižne 1945, v tom istom roku aj inscenovaná v SND). Ide o hru, ktorá vyhrotila dramatický konflikt a napätie už tým, že ukazuje správanie sa ľudí v momente katastrofy a blížiacej sa smrti. Dej bol situovaný na izolovaný ostrov a odohrával sa v krátkom časovom úseku.⁴³ Napätie a bezvýhodiskovosť situácie vyplynuli zo simultánnosti vesmírnej katastrofy (dopad meteora na ostrov) a historickej udalosti s tragickými dôsledkami (vojnový konflikt v Európe). Ako naznačil podtitul hry, *Meteor* bol takisto výpoveďou o hrdinstve, o jeho zmysle a o hľadaní nového typu hrdinu po vojne: v tomto význame bol vytvorený aj kontrast medzi Profesorovými pomocníkmi, a takisto medzi Profesorom a jeho mŕtvym bratom.⁴⁴

Hrdinkou *Hry o slobode* (knižne 1949, inscenovaná v SND v roku 1948) od Š. Králiku je Victoria Amati, ktorá zabila svojho zaťa pripravujúceho masové vraždenie. Hra teda využila dobovo aktuálne prvky v rovine námetu i spracovania. Zaoberá sa etickými problémami súvisiacimi s posudzovaním zločinov proti ľudskosti, viny a trestu. Prevažá rečnenia nad dianím ju radí k drámam filozoficko-teologického či právneho ladenia s oslabenou rovinou deja a napätia (konflikt podaný ako učená dišputa, názorový spor alebo protichodné stanoviská na súde); divadelnosť zabezpečujú kostýmová a scénická zložka, ako aj viacnásobné kompozičné rámcovanie na princípe divadla v divadle (vloženie Malej tragédie ako rekonštrukcie minulých udalostí do scény vesmírneho súdu a predvádzanie súdu pre divákov). Vloženie Malej tragédie je spôsobom, ako podať príbeh z minulosti v aktuálnom čase (epická látka je zahraná, nie vyrozprávaná, čo zodpovedá špecifikám drámy, ale samotný dramatický dej je oslabený využitím princípu súdneho sporu ako dejového rámca).

43 Koncom päťdesiatych rokov P. Karvaš hru *Meteor* prepracoval s cieľom posilniť realistické vyznenie: upravená podoba potlačila modelovosť a intenzívnosť situácie.

44 Profesor sa radí k postavám vedcov (vládcov, vojakov), ktorých poznanie ako forma moci privádza k manipulovaniu osudmi iných. Prvok prehistórie v hre, prinášajúci výčitky svedomia, súvisí so smrťou Profesorovho brata počas pokusu prebehnúť k Rusom v 1. svetovej vojne: pravdepodobne ho zabil sám Profesor, a následne mu vytvoril nimbus hrdinu. Postavy boli nemeckej národnosti, čo sa mohlo v čase bezprostredne po skončení 2. svetovej vojny vnímať v súvislosti s otázkou viny.

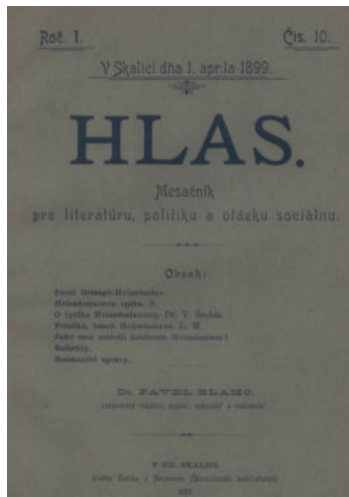
Slovenská dráma v období medzi rokmi 1920 až 1948 prešla procesom odklonu od realizmu. Mnohé experimenty a inovácie sa realizovali v dotyku s dobovým európskym ideovým a umeleckým vývojom. Podobu drámy ovplyvnilo uplatnenie prvkov lyriky a epiky. Zmenou prešli všetky zásadné dramatické kategórie (dialóg, postavy, dej, konflikt, napätie). Oslabila sa tiež súčinnosť a vyváženosť jednotlivých zložiek dramatického diela. Osobou harmonizujúcou protichodné tendencie hier sa často – v prípade divadelnej realizácie⁴⁵ – stal namiesto dramatika režisér. Významy diela takisto v čoraz väčšej miere komunikovali mimojazykové a divadelné prostriedky. Na druhej strane, viaceré hry obsahovali prvky popierajúce nielen možnosti jazykového stvárnenia, ale aj divadelného predvedenia, takže sa napriek svojej podnetnosti ocitli mimo hlavnej inscenačnej línie.⁴⁶

45 Dôvody neinscenovania viacerých inovatívnych hier z dobovej produkcie mohli byť rôzne: nízka umelecká kvalita, malá dostupnosť textu, povaha námetu, experimentálny alebo literárny charakter diela nezohľadňujúci dobové divadelné možnosti („neinscenovateľnosť“), preferencie obecnstva, absencia divadelných súborov s avantgardnou poetikou, zmena spoločenskej situácie, cenzúrny zásah a iné.

46 Štúdia vznikla prepracovaním doslovu a komentárov v publikácii KROČANOVÁ, Dagmar: *Antológia slovenskej drámy 1920 – 1948*. Bratislava : Vydavateľstvo Univerzity Komenského, 2019.

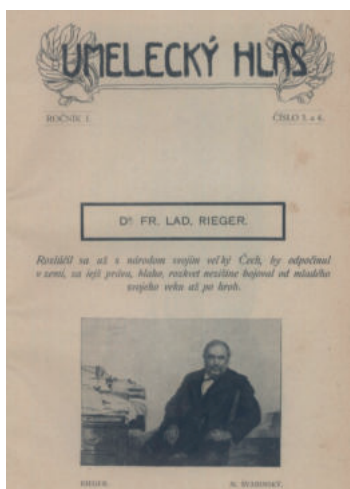
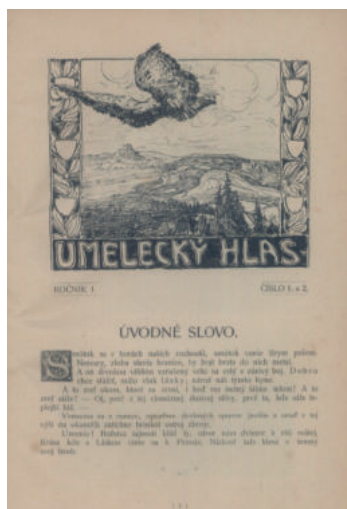
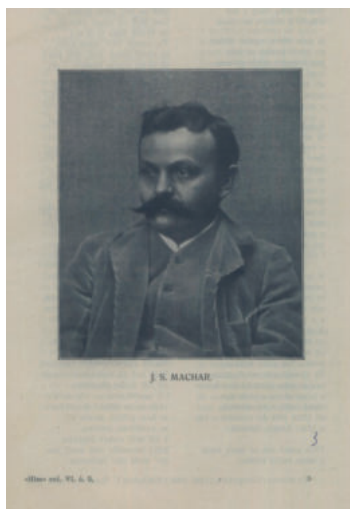
BRAZOVÁ
PRÍL **HA**





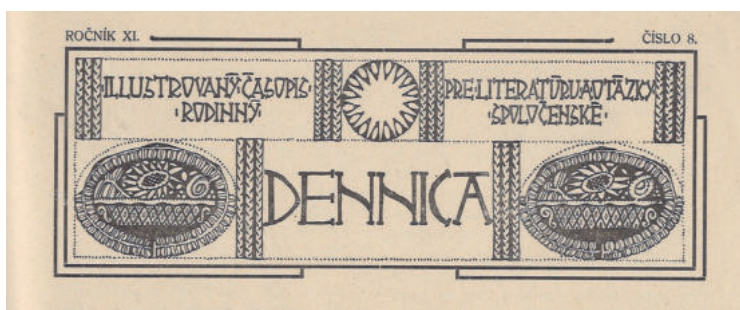
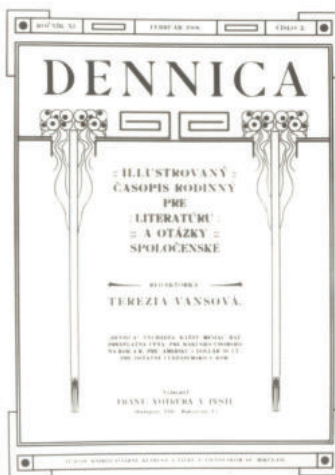
- 1 2
- 3 4

- 1 Obálka časopisu *Hlas* (1900)
- 2 Obálka časopisu *Hlas* (1901)
- 3 Obálka časopisu *Hlas* (1902)
- 4 *Hlas*. Obálka čísla venovaného P. O. Hviezdoslavovi (1899)

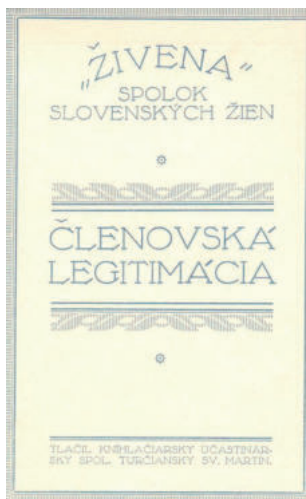
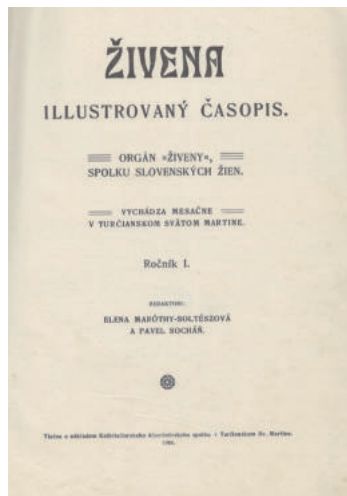


- 1 2
- 3 4

- 1 Hlas. Strana čísla venovaného J. S. Macharovi (1904)
- 2 Umelecký hlas. Titulná strana dvojčísla 1-2 z roku 1903
- 3 Umelecký hlas. Titulná strana dvojčísla 3-4 z roku 1903
- 4 Umelecký hlas. Titulná strana dvojčísla 5-6 z roku 1903

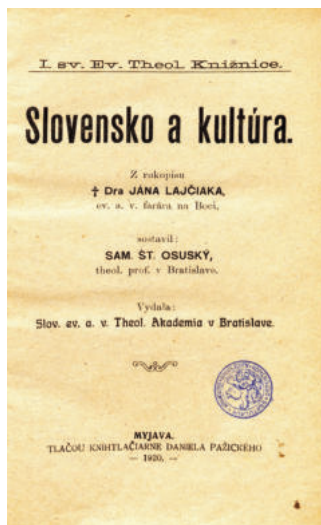
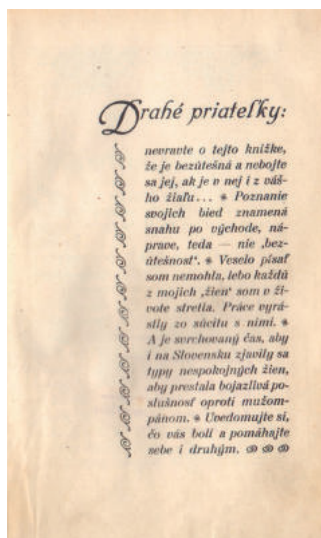


- 1 2 1 *Dennica*. Titulná strana z roku 1907
- 3 2 *Dennica*. Titulná strana z roku 1908
- 3 3 Hlavička časopisu *Dennica* (1907)
- 4 4 Hlavička časopisu *Dennica* (1908)



- 1 2
- 3

- 1 Obálka prvého čísla časopisu Živena (1910)
- 2 Časopis Živena. Prvý ročník (1910)
- 3 Členská legitimácia spolku slovenských žien Živena



- 1 2
- 3 4

- 1 Titulná strana zbierky poviedok Hany Gregorovej *Ženy* (1912)
- 2 *Ženy*. Strana knihy s predslovom autorky
- 3 *Ženy*. Strana knihy s obsahom
- 4 Titulná strana spisu Jána Lajčiaka *Slovensko a kultúra* (1920)



Hana Gregorová: *Slovenská žena pri krbe a knihe* (1929)

SLOVENSKÉ NÁRODNÉ DIVADLO V BRATISLAVE
 POMŤSTINSKÉ HRY VYKONÁVACÉHO DIVADLA
 RIADITEĽ: BĚDRICH JERÁBEK

SLOVENSKÝ MÁJ

V piatok, dňa 21. mája 1920
 Mimo predstavenia

HRIECH

Príbeh nepriateľskej krvi

OSOBY:
 Andrej Kravčík J. Borelli
 Ján, jeho syn J. Borelli
 Janka, jeho žena J. Borelli
 Janka, jej matka J. Borelli

Na to, čo sa stane od zajtra na večer

V SLUŽBE

Príbeh nepriateľskej krvi

OSOBY:
 Ján, jeho syn J. Borelli
 Janka, jeho žena J. Borelli
 Janka, jej matka J. Borelli
 Andrej Kravčík J. Borelli
 Ján, jeho syn J. Borelli
 Janka, jeho žena J. Borelli
 Janka, jej matka J. Borelli

Začiatok o 8. hodine Ceny miest obyčajné
 V SOBOTU, DŇA 22. MÁJA 24. HRA V PREDPLÁTENÍ: POSTILLION
 Z LONJUMEAR, OPERA OD ADAMA

1921

SLOVENSKÝ SPOLOK „DETVAN“ V PRAHE
 USPOŘADÁ VO ŠTVRTK DŇA 17-18. ÚNORA T. R.
 O 1/2 8. HOD. VEČ. V MĚŠTANSKÉ BESIDĚ

SLOVENSKÝ VEČIEROK

SPOJENÝ S TANEČNOU ZÁBAVOU NA KTORÝ VÁS
 ÚCTIVE POVOLÁVA
 Výfkec.

PROGRAM:

1. O. Štefánik, Václav mládežník, G. Pálffy, na klavír sprevádza H. MELIČKOVA
2. Hlavný tanečný program, sprevá E. BUDKOVIČOVÁ, na klavír sprevádza Z. HARKOVICHOVÁ
3. Hlavný: JANKO BOROŠÁK
4. Hlavný: G. An. Štefánik, Z. HARKOVICHOVÁ
5. Prvý od Z. FIEBERA, Ten. G. BELKAYOVA, E. ŠROBÁROVA, A. BAJ. ŽENI, pr. klavír. sprev.
6. Schůvka: Ing. J. An. H. MELIČKOVA
7. Slovenská ľudová pieseň, sprev. JANKO BOROŠÁK

PREZÁTKA
HRIECH.
 Drama v 1. číste od J. Gregora-Tajovského

Osoby:
 Andrej Kravčík, gdač J. Borelli
 Ján, jeho syn J. Borelli
 Janka, jeho žena J. Borelli
 Janka, jej matka J. Borelli

*
 PO PROGRAME TANEČNÁ ZÁBAVA

VSTUPNÉ: I. sála 20 KA, II. sála 15 KA, III. sála 10 KA, Na sála 5 KA
 Prázdň vstupných dŇa 4-6 a „Zlatý HŇa“ (Slovenský ošl.)

Slovenské národné divadlo
 Riaditeľ: Anton Dražar

Nový život

Drama v 3 dejstvách. Napsal J. Gregor-Tajovský. Režia J. Borelli.

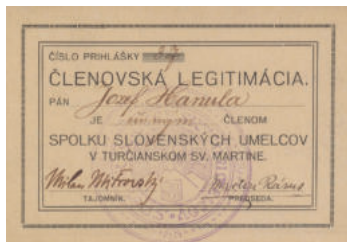
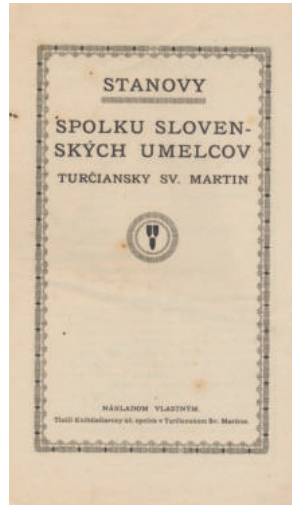
| | | |
|-----------------------------------|-------|-------------------------|
| Matúš Jaboda, sedliak a rybnár | | Ján Sylva |
| Katka, jeho žena | | Emília Wágnerová |
| Anička, ich dcéra | | Rufína Furešová |
| Barbara Človeková, chudobná vdova | | Oľga B. Országhová |
| Martin, jej syn | | Ivo Lichard |
| Páťa Dušák, žandár | | Andrej Bugar |
| Janko, pámbník a rybnár | | Sveťa Hraban |
| Notár | | Jozef Kello |
| 1. suseda | | Hana Stykavá |
| 2. suseda | | Lea Jarišková |
| 1. sedliak | | Hana Malimáková |
| 2. sedliak | | I. Václav Hochštetenský |
| Paniak a kassár | | Gaspar Arbet |
| Zandir | | Ján Janický |

Susedia, susedky, muzikanti. — Dej sa dešine.

20. 8. 1932

- 1 2
- 3

- 1 Plagát s pozvánkou na divadelné predstavenie hier *Hriech* a *V službe* (1920, SND)
- 2 Plagát s pozvánkou na divadelné predstavenie hry *Hriech* uskutočnené v rámci Slovenského večierku spolku Detvan v Prahe (1921)
- 3 Bulletin s hereckým obsadením hry *Nový život* (1932, SND)



1 2

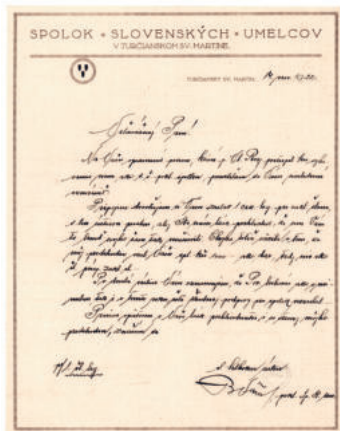
3 4

1 Logo Spolku slovenských umelcov, autor Martin Benka

2 Stanovy Spolku slovenských umelcov (1919), titulná strana (Archív výtvarného umenia SNG Bratislava, osobný fond Peter Július Kern, sign. 13 A 101)

3 Členká legitimácia SSU Jozef Hanula (Archív výtvarného umenia SNG Bratislava, osobný fond Jozef Hanula, sign. 2 B 3)

4 Program prvého dňa slávností SSU v Turčianskom Sv. Martine (1919) (Archív výtvarného umenia SNG Bratislava, osobný fond Peter Július Kern, sign. 13 A 100)

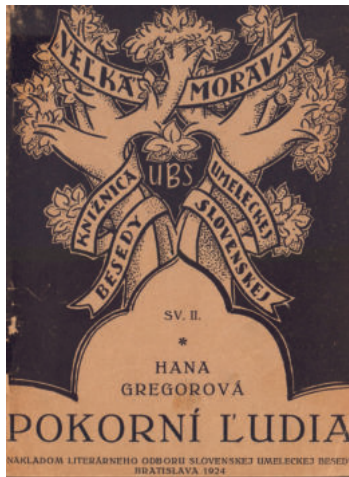
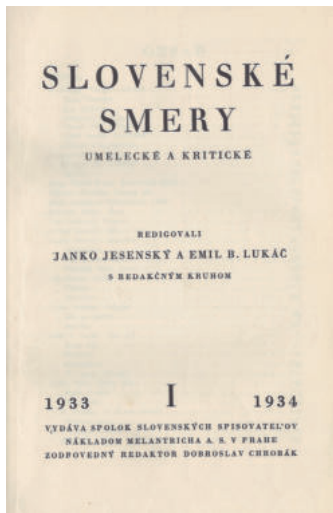


- 1 2
- 3

1 List s hlavičkou Spolku slovenských umelcov (1922) (Literárny archív SNK Martin, osobný fond Martin Rázus, sign. 45 I 78)
 2 Stanovy Spolku slovenských spisovateľov (1924), titulná strana (Archív SAV, Bratislava, osobný fond František Votruba, inventárne č. 256, škat. 63)
 3 Plagát Národných slávností v Turčianskom Sv. Martine (1926), autor Martin Benka (SNM – Múzeum Martina Benku v Martine)



Plagát výstavy SSU v Prahe (1931), autor Andrej Kováčik



- 1 2
3 4

1 Titulný list časopisu *Slovenské smery umelecké a kritické* (1933)
 2 Hana Gregorová: *Pokorní ľudia* (1924). Z edičnej činnosti Literárneho odboru UBS
 3 Ján Poničan: *Večerné svetlá* (1932), obálka J. Rybák. Bibliofilská edícia UBS
 4 Titulná strana zbierky *Večerné svetlá* s nálepkou knižnej prémie pre členov Umeleckej besedy slovenskej za rok 1937



1 2

3 4

1 Maša Haľamová: *Dar* (1928), grafická úprava Jaroslav Jareš. Z edičnej činnosti Literárneho odboru UBS

2 Plagát výstavy UBS z roku 1931, autor Zdeněk Rossmann (Slovenské centrum dizajnu – Slovenské múzeum dizajnu)

3 Budova Umeleckej besedy slovenskej v Bratislave (architekti A. Balán, J. Grossmann)

4 Budova UBS na akvarele Maximiliána Schurmanna z roku 1926



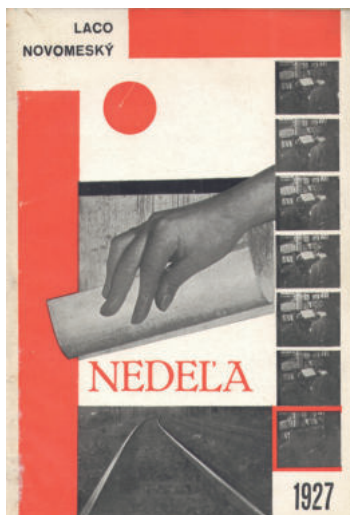
- 1 2
3 4

1 Ján Smrek: *Cválajúce dni* (1925). Obálka Anton Jasusch

2 Ján Rob Poničan: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím* (1923). Obálka Ľudovít Fulla

3 Ilustrácia Ľudovíta Fullu k zbierke *Som, myslím, cítim a vidím...*

4 Ilustrácia Ľudovíta Fullu k zbierke *Som, myslím, cítim a vidím...*



- 1 2
3 4

1 Laco Novomeský: *Nedeľa* (1927). Obálka Vladimír Clementis a Jaroslav Jareš
 2 Ilia J. Marko: *Hlas práce* (1929). Obálka A. R. Fislá
 3 Ilustrácia Mikuláša Galandu k zbierke *Nedeľa*
 4 Ilustrácia Mikuláša Galandu k zbierke *Nedeľa*



1 2

1 Fraňo Král: *Čerň na palete* (1930). Obálka Josef Zamazal
2 Daňo Okáli: *Ozvena krvi a zápasov* (1932). Obálka anonym



1

2 3

1 Z cyklu litografií Mikuláša Galandu *Láska v meste* (1925)
(Slovenská národná galéria, webumenia.sk)

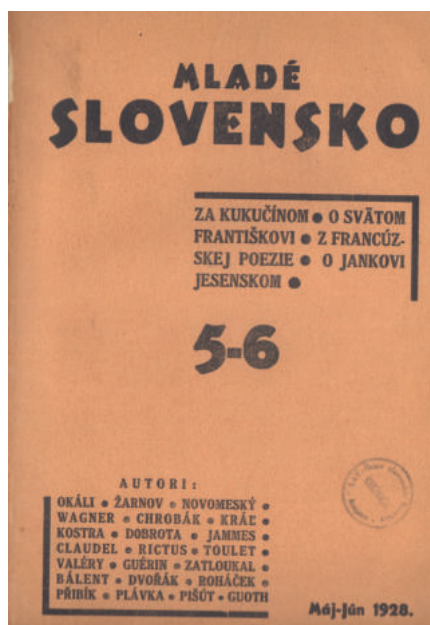
2 Z cyklu litografií Mikuláša Galandu *Láska v meste* (1925)
(Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa, webumenia.sk)

3 Z cyklu litografií Mikuláša Galandu *Láska v meste* (1925)
(Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa, webumenia.sk)



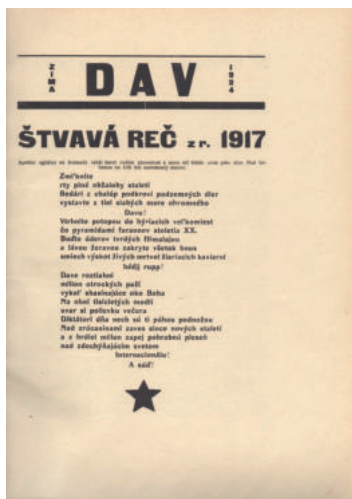
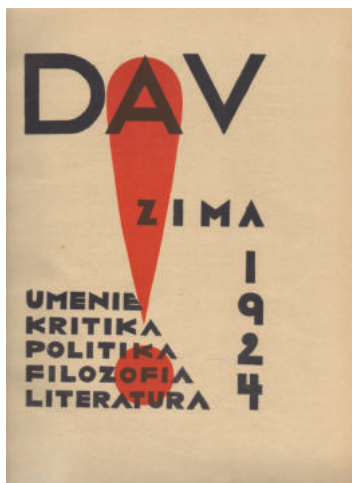
- 1 2
- 3 4

- 1 Titulná strana časopisu *Spartakus* z roku 1925
- 2 *Spartakus*. Strana časopisu (1925)
- 3 *Pravda chudoby*. Titulná strana z 11. mája 1924
- 4 *Proletárska Nedeľa*. Príloha *Pravdy chudoby*



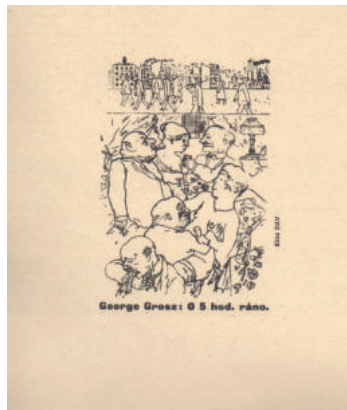
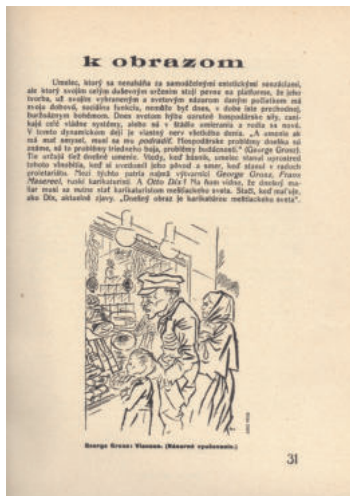
1 2

1 Obálka časopisu *Mladé Slovensko* (1922)
2 Obálka časopisu *Mladé Slovensko* (1928)



- 1 2
- 3 4

- 1 Obálka prvého čísla revue DAV (1924), autor Mikuláš Galanda
- 2 DAV. Obálka časopisu (1926), autor Mikuláš Galanda
- 3 DAV. Úvodná strana časopisu s básňou D. Okáliho v úprave Ľudovíta Fullu a Mikuláša Galandu (1924)
- 4 DAV. Strana časopisu s ilustráciou Ľ. Fullu k básni J. Elena (1924)



1 2

3

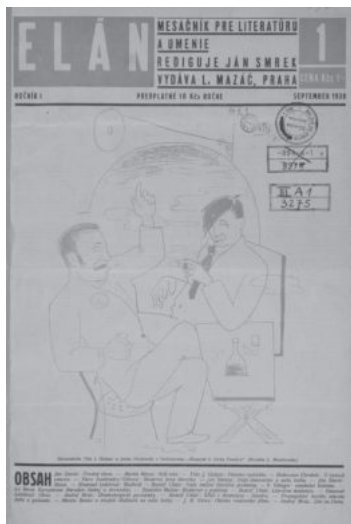
1 DAV. Strana časopisu s ilustráciou G. Grosza a článkom E. Urxa (1925)

2 Ilustrácia z časopisu DAV (1925)

3 Ilustrácia z časopisu DAV (1925)



DAV. Titulná strana časopisu (1933), autor Josef Rybák



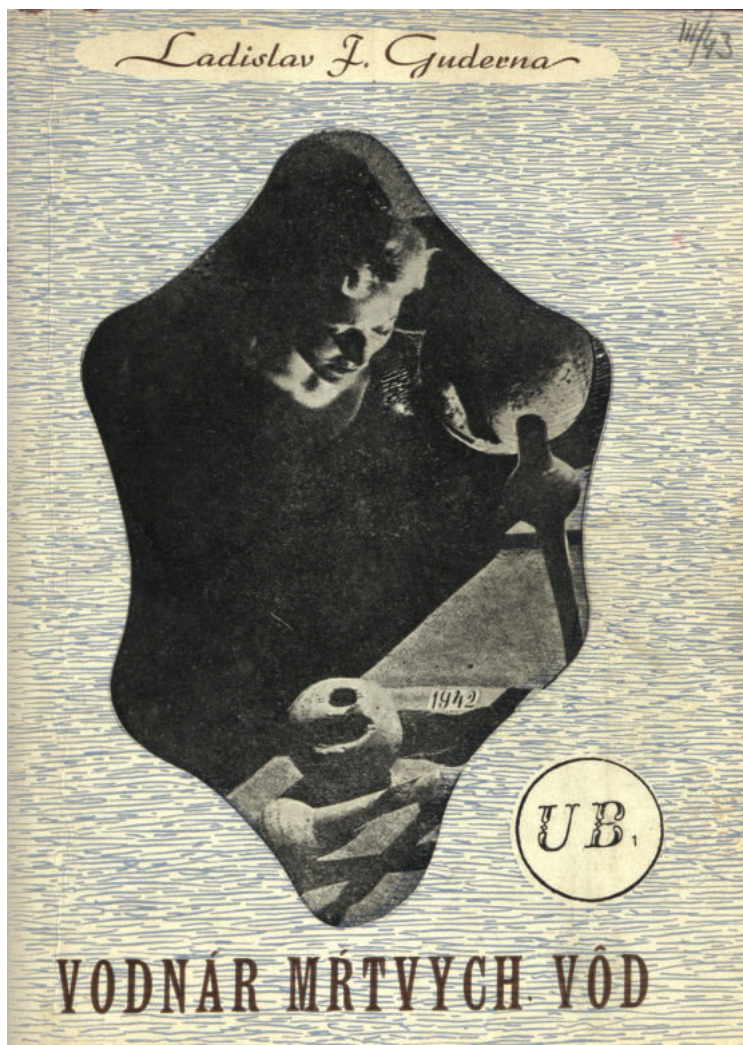
- 1 2
- 3 4

- 1 Titulná strana prvního čísla časopisu *Elán* (1930), kresba L. Rambouská (Knihovna Ústavu pro českou literaturu AV ČR)
- 2 *Elán*. Titulná strana časopisu (1931) (Knihovna Ústavu pro českou literaturu AV ČR)
- 3 *Elán*. Strana časopisu s kresbou L. Rambouskej „Náš ľavý front“ (1930) (Knihovna Ústavu pro českou literaturu AV ČR)
- 4 *Elán*. Strana časopisu s kresbou L. Rambouskej „Nakladatel Leopold Mazáč vo svojej centrále“ (1930) (Knihovna Ústavu pro českou literaturu AV ČR)

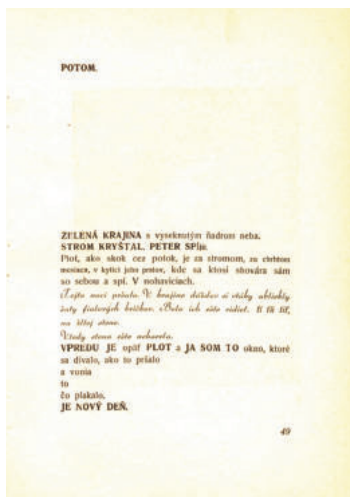
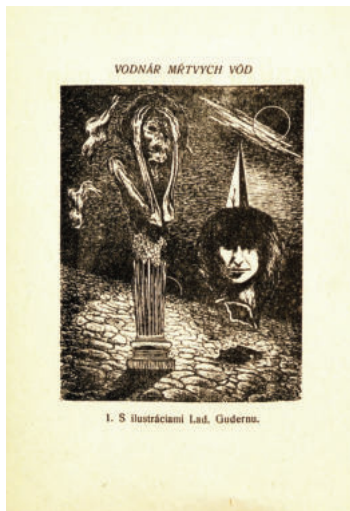


- 1 2
- 3

1 *Elán*. Titulná strana časopisu (1931) (Knihovna Ústavu pro českou literaturu AV ČR)
 2 *Elán*. Titulná strana časopisu (1932) (Knihovna Ústavu pro českou literaturu AV ČR)
 3 Kresba L. Rambousek „Mladá slovenská literárna obec“, *Elán* (1935)
 (Knihovna Ústavu pro českou literaturu AV ČR)

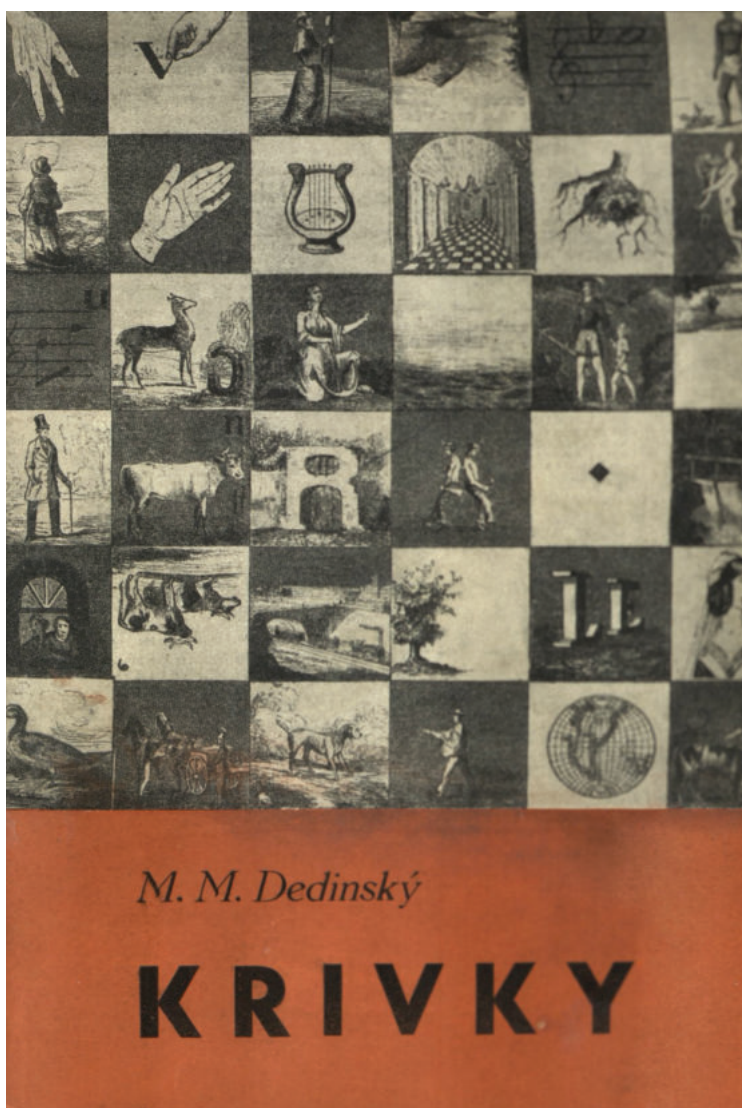


Ladislav Guderna: *Vodnár mŕtvych vôd* (1942).
Obálka Ladislav Guderna s použitím fotomontáže z filmu Man Raya

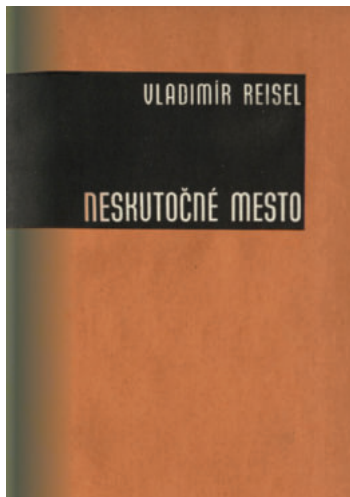
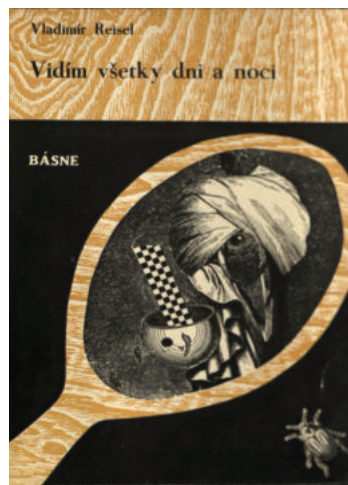


- 1 2
- 3

1 Ilustrácia Ladislava Gudernu z knihy *Vodnár mŕtvych vôd*
2 Ilustrácia Ladislava Gudernu z knihy *Vodnár mŕtvych vôd*
3 Strana knihy *Vodnár mŕtvych vôd* v typografickej úprave L. Gudernu



Móric Mittelmann Dedinský: *Krivky* (1936). Obálka Rudolf Fabry

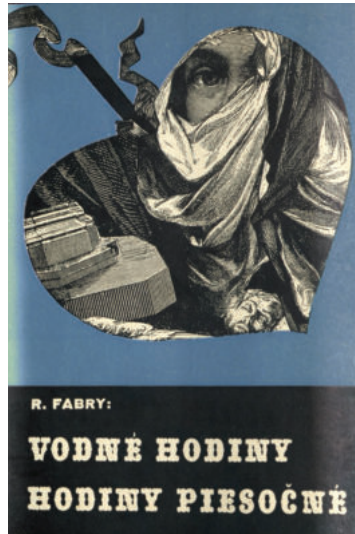


1 2
3

- 1 Štefan Žáry: *Zvieratník* (1941). Obálka Ladislav Guderna
2 Vladimír Reisel: *Vidím všetky dni a noci* (1939). Obálka Rudolf Fabry
3 Vladimír Reisel: *Neskutočné mesto* (1943). Obálka Ján Mudroch



Ilustrácia Jána Mudrocha k zbierke *Neskutočné mesto*



- 1 2
- 3

1 Rudolf Fabry: *Uťaté ruky* (1935). Obálka Rudolf Fabry
2 Rudolf Fabry: *Vodné hodiny hodiny piesočné* (1938). Obálka Rudolf Fabry
3 Rudolf Fabry: *Ja je niekto iný* (1946). Obálka Viliam Weisskopf



Ilustrácia Vincenta Hložníka k zbierke *Ja je niekto iný*



1 2

1 Obálka zborníka *Vo dne a v noci* (1941), autor Viliam Chmel
2 Obálka zborníka *Pozdrav* (1942), autor Ján Mudroch

AUTOR **CH**



Mgr. Karol Csiba, PhD.

(nar. 1975)

pracuje v Ústave slovenskej literatúry SAV. Bádateľsky sa zameriava na výskum medzivojnovnej slovenskej literatúry, ťažiskovo na žáner memoárov. Je autorom monografie *Privátne – verejné – autobiografické: v memoároch a publicisticke Mila Urbana, Jána Smreka, Jána Poničana, Tida J. Gašpara* (2014) a spoluautorom publikácie *Hľadanie súčasnosti: slovenská literatúra začiatku 21. storočia* (2014).

Mgr. Katarína Cupanová

(nar. 1992)

je internou doktorandkou v Ústave slovenskej literatúry SAV. Zaoberá sa výskumom drámy Slovenskej moderny a modernistických tendencií v dramatických prácach slovenských autorov na konci 19. a začiatku 20. storočia (Jozef Gregor-Tajovský, Vladimír Hurban Vladimírov, Vladimír Hurban Svetozárov a i.).

Mgr. Andrea Draganová

(nar. 1989)

ukončila v roku 2019 doktorandské štúdium v Ústave slovenskej literatúry SAV. Výskumne sa venuje téme hlasistického hnutia v kontexte programových a polemických línií v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia a problematike ľudovýchovnej literatúry.

Mgr. Michal Habaj, PhD.

(nar. 1974)

pracuje v Ústave slovenskej literatúry SAV. Zaoberá sa výskumom slovenskej poézie medzivojnovného obdobia a modernistických a avantgardných tendencií v slovenskej próze dvadsiatych rokov 20. storočia. Je autorom monografií *Druhá moderna* (2005), *Model človeka a sveta v básnickom diele Jána Smreka 1922 – 1942* (2013) a *Básnik v čase : Smrek – Lukáč – Novomeský – Poničan* (2016). Edične pripravil antológiu *Druhá moderna. Slovenská modernistická próza 1920 – 1930* (2018).

Mgr. Dana Hučková, CSc.

(nar. 1965)

pracuje v Ústave slovenskej literatúry SAV. Zaoberá sa slovenskou literatúrou na prelome 19. a 20. storočia, najmä tvorbou autorov Slovenskej moderny. Je autorkou monografií *Dušan Dušek* (2002), *Hľadanie moderny* (2009) a *Kontexty Slovenskej moderny* (2014). Pripravila edície z diel Ivana Kraska (2005), Ladislava Balleka (2007), Jána Smreka (2007), antológiu *Slovenská moderna* (2011) a antológiu *Krátká próza druhej polovice 19. storočia* (2012). Je editorkou výberu štúdií Albína Bagina *Krása približnosti* (2010) a posmrtno vydaného spisu Ivana Kusého *Starý Vajanský* (2014).

Doc. Mgr. Dagmar Kročanová, PhD.

(nar. 1967)

pracuje na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave.

V pedagogickej i výskumnej činnosti sa orientuje na slovenskú literatúru prvej polovice 20. storočia. Je autorkou monografie *Nerozrezaná dráma. O slovenskej dráme a divadle v rokoch 1945-49* (2007, 2018). Edične pripravila výbery *Výkrik. Volba. Vojnová a povstalecká téma v slovenskej dráme 20. storočia* (2014), *Expresionizmus* (2015), *Antológia slovenskej drámy 1920 – 1948* (2019). Zostavila tiež *Súborné dramatické dielo 1 – 2* Juraja Váha (2013, 2017), ako aj čitateľské výbery z prozaického diela Tida J. Gašpara (2005), Júliusa Barča-Ivana (2010), Gejzu Vámoša (2016) a z dramatického diela Leopolda Laholu (2005).

Mgr. Jaroslava Šaková, PhD.

(nar. 1991)

ukončila v roku 2019 doktorandské štúdium v Ústave slovenskej literatúry SAV. V dizertačnej práci *Nadrealizmus. Podoby a premeny (1935 – 1946)* sa zaoberala najmä vzťahom surrealizmu a nadrealizmu a interpretáciou tvorby Mórica Mittelmana Dedinského, Rudolfa Fabryho a Vladimíra Reisela.

SUM ARY



Modernism is a huge subject matter of art history having quite a long-term research tradition. Reflecting on it means taking notice of two levels of its setting. The first one is formed by extensive terminological discussions on defining the notion itself – on the basic line from early modernism dating back to the turn of the centuries to modernism and the avant-garde in the first half of the 20th century to the late post avant-garde tendencies. The other one is represented by a number of theoretical concepts of the modernity project ranging from its canonization as a global phenomenon to its disintegration into local variants, such as that produced by geo-modernism. It is no longer just the opposition between big and small literatures, the hierarchical, vertical division into the cultural centre and the periphery, the issue of influence and imitation or appropriation, what matters here is unique approaches in various cultural and political conditions including consideration of all possible ideologies and aspects.

The Slovak culture and art environment at the turn of the centuries was determined by the clash between the national and the cosmopolitan seen as a conflict between conservatism and modernism respectively. The negative counter-position of the two elements corresponding to the Slovak versus the European was a significantly limiting factor of Slovak culture in the late 19th century, however, polemical attacks on cosmopolitanism were a constant part of the Slovak situation for much longer. They resulted from the tension between the proclamations expressing the need for the national character of Slovak culture as promoted by the conservative nationalist wing, and the autonomous position of the arts, which modernist artists inclined towards. The individual as well as group attempts at overcoming the hindering nationalist (national revivalist) cultural model and at asserting the right of the human to artistic self-expression were seen by the anti-modern party as rejection of the social relations and they were criticized for straying from what was immediately needed by the Slovak nation struggling for its cultural and political emancipation. After the dissolution of Austria-Hungary in 1918 the efforts to achieve national self-determination, just like in other countries of Central and East Europe, resulted to the creation of new successor states including the Czechoslovak republic. This changed dramatically the circumstances and conditions of development of modern Slovak culture including literature. The actual cultural, social and political situation evolved and changed over the following three decades, which had impact on the ways contemporary literature implanted calling for modernism in its organism, but what also evolved and changed

was understanding of modernism, its meaning and purpose in a literary work and the cultural environment. The departure of the avant-garde from the autonomous function of the arts as it had been asserted by early modernism towards literature re-establishing the social practice of an artist with the ambition to actively influence and change the society was, however, directed at its own society and aimed at yet untouchable institutions such as homeland and church. Internationalism, as a variant of earlier cosmopolitanism, became politically distinct from Slovak nationalism while interactions between the wings in the new state were accompanied by confrontation with the idea of practical Czechoslovakism. The cultural and social conditions and circumstances of putting individual aesthetic, political and generational conceptions into practice got complicated and were formed anew during the war years as well as in the post-war period.

Another problem of research into modernism is its relation to tradition. Early modernism followed the traditions of romanticism (especially the 19th century modernism was affected by romanticism, the most obvious links of which are proved by neoromanticism), but several branches of late modernism made themselves radically distinct from it (the romantic became a synonym of the conservative). There was no point in developing a certain relation with the past or recapturing the past any more, on the contrary the idea was to disengage from it and assert yourself independently in the present. Anti-traditionalism of the avant-garde is directed against the whole art tradition and all the forms of conservatism but at the same time it is confronted with such conceptions of modernism that introduce dynamic understanding of tradition into the cultural environment (making itself distinct from both religious and national types of conservatism while developing the tradition in an inventive way).

This publication presents case studies on the subject of modernism in Slovak literature written in the period of time from the early 20th century to the 1940s. It focuses on the forms, tendencies and aspects of modernism in Slovak literature in interaction with four areas: the issues of modernism (the role of a woman, women's emancipation, town, human, crowd) – modernization of literary types and genres (poetry, prose, drama) – modernization of imagery (vitalism, necrophilia, visuality) – institutionalization of modernism (magazines, groups, societies, theatres). Perspectives of the selected approaches as well as interpretation tools of the individual authors are different, however, they togeth-

er show a synthetizing approach to the subject of modernism. Furthermore, the given areas have been selected in order to make it possible – although just using a representative sample – to track ideas, poetics as well as existential conditions of modernism in the Slovak environment. The diversity of the selected research areas also helps to know, identify and characterize modernism in the scope of the entire first half of the 20th century all the way through the individual decades and literary types and genres.

Despite the fact that the subject of modernism, in the narrow sense early modernism and the avant-garde, is essential for understanding, identification and characterization of the evolution and the aesthetic development and values in Slovak literature written in the first half of the 20th century, there are several places in the mind map of literature of that period which remain investigated or interpreted in a dissatisfying or simplifying way, and so not corresponding to the real picture of the cultural and aesthetic situation and significance. Literary history which is available to the Slovak public interpret several phenomena and processes of modernism in the given period from already disproved perspectives, over and over again e.g. using the ideological key, which led to an incomplete and inaccurate view. Other areas of modernism in Slovak literature and literary life were only reflected on superficially, partially, or were not at all. The nub of our approach therefore lies in work with material and orientation at processing the material. The return to the original written sources and more or less avoided, overlooked or ignored texts as the evidence of „unread modernism“ made it possible to see contemporary modernism in a new context and from new points of view. In many a case it meant gradually adding unknown territories to the map or editing the already defined borders or using more precise terms for so far vaguely described literary and cultural processes and occurrences. Our primary ambition was not to reassess and review, however, we do it in many places anyway as new research has brought new facts and new findings as well as new questions – for example those about periodization or the positions of canonized and overlooked authors. This is the background against which we show how key aspects of one evolution phase of modernism were transformed in other stages, how they emerged in a different situation in new, updated forms. We pay attention to the status of an author and authorship category, for instance, in the detail of their own self-definition as a modernist writer, however in comparison with the kind of style used in literary texts in question. We emphasize that modernist experiments also took place in

marginal texts. We point to the fact that literary production that is constrained by ideological interpretation can also be situated in other meaning fields and contexts. In a sense we verify possibilities of applying new interpretation frameworks with the aim to capture modernity on the levels of the cultural situation, literary poetics and aesthetics at that time.

We do not offer the literary history of modernism, what we do is stop by situations where the new and innovative was promoted, where the old was cross-bred with the modern or the modern transformed itself or gained new layers in the form of new roles. We are interested in advances, relations, transformations. And as literary historians we are also interested in intensity of literariness/artistry in the context of manifesto orientation towards the modern form and modern means of expression.

The publication titled *Modernism in motion* is divided into two main parts – I. *The transformations and the innovations*, II. *The processes and the circumstances*, where we go beyond the traditional literary historical framework of tracing the chronology and historical continuity, and move towards the core of the problem. We see literary modernism as a living system, a dynamic and open, yet intrinsically diverse and conflicting structure, which can be viewed from various perspectives – these can come closer or further, in several places also overlap and regroup. The text interpretation approach and research into poetics, imagery or theme-motif complexes help identify modernist paradigms, define the elements of orientation which they share and capture typological forms of modernism, nature and character of which can be understood better if we know the conditions, circumstances and context of modernism establishing in the Slovak cultural environment at that time. In that sense our monograph is supposed to contribute not only to the history of Slovak literature but also to the cultural history of Slovakia.



The concept of the monograph is a reflection of our research orientation as well as selected research strategies. We decided to analyse literary production while placing the emphasis on modernist and avant-garde poetics and tendencies put into practice both in individual author conceptions and in literary groups or author teams associated with various magazine platforms and various forms of literary life such as activities of literary and art societies or modernist magazines in the role of the key elements of literary communication at that time. Despite their importance, some of the research issues have only been investigated partially so far (literary societies, literary magazines, modernist and avant-garde drama), they have been put aside after the year 1989 (DAV), or – even if the continuous interest of literary historiography have persisted – they remain open to new, complementary and deepening reading (surrealism).

The first part titled *The transformations and the innovations* include papers related to new subjects as well as the development and forms of selected modernist poetics.

In the chapter *Women's emancipation as a literary subject in the early 20th century* Dana Hučková deals with feminism and so-called women's issue penetrating the organism of national literature, and with cultural discussion triggered by the literary works and public speeches of Hana Gregorová. In the Slovak environment the issue of women's emancipation was formed in the discourse of the Slovak national movement: at the turn of the centuries the Slovak women's movement was an integral part of it, while nationalism was taking priority and feminism was only of secondary importance. What was vital for the upcoming women's emancipation apart from the efforts to overcome the limiting stereotypical ideological patterns was the interest in solving social issues, especially upbringing and education, living conditions and professional fulfilment of women. Another factor that seemed crucial for accepting or refusing the women's movement was the Christian system of values (inferiority of a woman to a man) and the related category of morality. In addition to that there were the efforts for economic emancipation of women and for reassessing man-woman roles presented as immoral, anti-Christian (antireligious), as unnatural in a sense. Feminism including the liberal forms aroused antagonism of the leaders of the national movement, by whom the women's initiatives were rejected, challenged and ridiculed. In spite of that, the so-called women's issue (including its incorporation in the nationalist

discourse: a woman as an educator of the new generation) was in the late 1910s one of the noticeable and frequent topics and gradually began to appear in literature, too. The feminist discourse is suggested by a novel *Naši/Ours* published as early as 1907, in which the author Ivan Krasko produced a literary version of a real lecture on the forms of the contemporary women's movement given in the Prague society Detvan. His text became a starting point of the literary discussion (Ľudmila Groeblová) and its allusions echoed in the attitude to women's emancipation even years later (Marienka Kupčoková). In the year 1912 a collection of short stories *Ženy/Women* written by Hana Gregorová was published. It commented on the subject of women's right to free choice and equality with men. The modern subject, however, was not a foundation for Gregorová to build an autonomous artistic rendition on, rather, it was used to state postulates, which were written in a journalist style of a reportage with the aim to overcome the traditional conservatism of Slovak women and to weaken the antagonism to emancipation. Gregorová's book as well as her ambitions generated a wide-ranging discussion. The polemic between Hana Gregorová and the female writer Ľudmila Podjavorinská in the year 1913, where either of them presented a different view on the women's issue, can also be interpreted as a generational conflict of two women having different life experience. Later interpretations (Ján Lajčiak) characterized H. Gregorová as a stimulator of Slovak discussion on the issues of women's emancipation, who helped the subject matter to get established in Slovakia.

In the chapter titled *Modernist tendencies in Jozef Gregor Tajovský's dramas Nový život/New life and Hriech/The Sin* Katarína Cupanová reflects on the shift in Tajovský's author poetics in the first decade of the 20th century towards modernist drama. Jozef Gregor Tajovský was considered to be an author of folk and realistically oriented drama in Slovak literary historiography for years, despite the fact that his drama production was open to various aesthetic influences of the contemporary European theatrical scene. When forming his literary method based on stylistic elasticity and diversity, he was inspired by the contemporary modernist initiatives and their stimuli helped him cross the boundaries of realism. His inclination towards the modernist theatre is associated with the time he spent living in Prague, between years 1898 – 1900. At the same time he was active in getting familiar with the theory of modern drama. Tajovský's drama conception, which no longer counted with amateur stage renditions, features links e.g. with the opinions of the Austrian theatre director Max Burckhard. It is true that

Tajovský depicts the environment of a village but not its ethnographic peculiarities – as a playwright he focuses on ethical issues, moral struggles and dramatic development of the individual protagonists. The accent is placed on the reality of life. This advance towards modernist drama can be illustrated by two of his plays: *Nový život/New life* written in year 1901 and *Hriech/The Sin* written in 1911. In Slovak drama production they both represent a new type of so-called analytical drama, which still features some elements of the realist depicting method but the subject matter, themes, motifs, means of expression and characters make advances towards modernist drama. They are based on a critical situation, a tragic story of a female character who struggles with her lot. Innovation of the two analysed plays lies in the chosen subject of the tragic destiny of a woman, which was later developed by a number of significant Slovak plays written in the pre-war and post-war periods. In this sense Tajovský establishes a tradition of tragic plays featuring a central female character. Under the influence of Ibseneseque drama he heads for modernist experiments. When portraying the characters he makes use of psychoanalysis (e.g. in reference to Freudian biologism), as a poetological tool necessary for probing more deeply into the inner worlds of the characters, as well as an interpretation method. He also works with the social and natural determination of a human, in this sense he brings up subjects which were taboo until then. The form of his hero is a vision of a modern, yet disorientated human lost in new life situations. The modernizing techniques also include deepening the psychological level of a character, enriching the plot, intensifying the dramatic conflict, reducing the soliloquies. As regards the means of expression, style and lexis Tajovský took advantage of concise and emotive spoken language.

In the chapter *Human, DAV and town. Necrophiliac and vitalist aspects of the DAV poetics in relation to the image of the social reality* Michal Habaj examines dynamics of modernism in Slovak poetry written in the 1920s based on researching original written source and on new reading the DAV authors. The decade after the 1918 coup d'état is a period of a civilization boom and modernization of Slovakia featuring urbanization processes along with cultural and social transformations, which mainly showed in Bratislava. The reality of the modern city life was introduced into Slovak poetry in a respectful form by Ján Smrek's collection of poems *Cválajúce dni/The Galloping Days* (1925). However, Smrek's view on the town remained traditional in the places where he puts the primary accent on moral aspects and causes of individual human tragedies. A different situation oc-

curs in the production of leftist authors associated with the DAV movement (Laco Novomeský, Ján Rob Poničan, Daniel Okáli, Jarko Elen, Andrej Sirácky, Edo Urx, Jozef Tomášik-Dumín, Fraňo Král, Joža Zindr, Peter Jilemnický), where advances from moral interpretation of the reality to the image of a town as a social fact can already be observed. What is characteristic is depiction of a town as a place of poverty and misery putting emphasis on individuals and particular tragedies of socially handicapped people, representatives of the proletariat, the unemployed, people of the moral periphery etc. Depiction of the social reality in poetry written by the members of the DAV group is dominated by pathological and necrophiliac metaphors. While the images of a dying world represent one pole of social poetry, the other pole already operates with forms of a new, emerging world. What stands in opposition to the metaphors of decay and disease is the metaphors of youth and health. The necrophiliac line is thus complemented with the vitalist line. The depressing image of the social reality and tragic destinies of individuals is often associated with an unsatisfied desire for a better life. In this sense a strong crypto-vitalist tendency can be identified within the necrophiliac line of social poetry. The Schopenhauerian (will to life) and Darwinian (struggle for survival) conceptions of modernist vitalism are expanded on in other places and replaced with vitalism of the Nietzschean (vitality, will to power) and Bergsonian (*élan vital*) types. These elevate them to a positive form of expression and replaces the images of life devastation with the images of complex revitalization. The political idea and the historical moment of the revolutionary motion of the masses are identified with the effects of natural forces and become a manifestation of life itself. Secularized eschatology of Marxism is formed in unity with the forces of nature and life. The pathological world of the bourgeois society is penetrated by a new life through the use of natural metaphors representing revolutionary processes and so do the spontaneous manifestations of youth and health. Materialism of the bourgeois society and capitalism, the intention of which is anti-human and necrophiliac, designed against a human and life in general is opposed by the social and moral ethos of socialism, which unites the individual and the collective in accordance with the forces of life. The idea of revolution merges with the vitalist feeling of eternal restoration. The generational vitalism after the 1918 coup d'état is symptomatically represented by the works of Ján Smrek, however, its fully-fledged form can also be found in the poetry of the DAV writers. From the typological point of view the form of socially oriented poetry is hybrid and fluid. It synthesizes the elements of various forms of civilization poetry, proletarian poetry, expressionism,

unanimism, constructivism, futurism, poetism as well as symbolism and neo-romanticism. However, in relation to modernist vitalism the poetologically and aesthetically heterogeneous lines gradually converged.

Surrealism as an autonomous type of poetics in the context of Slovak modernism in the 1930s and 1940s is presented by Jaroslava Šaková in the chapter *Situating the innovations of surrealism in modernist literature and fine art*. It focuses on clarifying the relations between Slovak surrealism and Czech surrealism and on cooperation between visual artists and poets associated with surrealism. As the composition of the surrealist group kept changing in time, there is a question whether the visual artists, due to their specific position, can be regarded as members of the group. In the context of Slovak surrealism there is an unusual work of lyric prose written by Ladislav Guderna called *Vodnár mŕtvych vôd/The Aquarius of the dead waters*, which makes use of surrealist techniques also found in the poetic works of Rudolf Fabry, Móric Mittelmann Dedinský and Vladimír Reisel. Visually supported descriptions, depiction of love as an absolute desire, the idea of a suffering lover and the value of truthfulness both in life and art are the techniques that Guderna shares with the surrealist poets. The Bretonnian conception of mad love is modified in Guderna's work into a form of love that does drive the self crazy but at the same time it stays clean and true. What it has in common with surrealist poetry is the catalogue of metaphors referring to parts of the human body, the motifs of shining, transparency, importance of a look and a visual contact when depicting love and passion. A topical encounter of a man and a woman on a train opens a comparison between a passion being actively experienced and one that is only experienced as a habit or a memory. What is typical of surrealist poetry is visual representations of an unsuppressed loving feeling or a process of transformation of a lyric self into a thing, alternatively his or her dematerialization. The lyric self of the poems moves around a town typical of modernist works in the role of a walker or a wanderer well-known in the tradition of French or Czech surrealism. Harmony between the surrealist lyric self and the space of a town as well as an initiation journey from the country to the city become a precondition for introspection of the self. These processes take place in a fairy-tale-like atmosphere which is complemented by an image of an enchanted land. The fairy-tale-like nature can be seen as a form of surrealist playfulness, at the same time it is a special feature of Slovak surrealism demonstrating the relation to the literary tradition

and its modification in the surrealist context. It can also be regarded as a reinterpretation of the surrealist category of fantasy.

The other part of the monograph *The processes and the circumstances* is focused on the area of the literary and cultural life and the evolutionary forms of drama.

In the chapter *The Magazine Hlas and its modernization mission in the field of literature and art* Andrea Draganová deals with the Hlas movement and its activities at the turn of the centuries from a special point of view. The actual subject of the Hlas movement has been reflected on in literature many times and it is well-known that the cultural manifesto of the Hlas group was a construct featuring weakened literariness firmly integrated in the central ideological framework. The ways of forming and formulating the manifesto and the forms of polemics about the content and orientation of Slovak literature and culture, which were joined by the Hlas group in the period between the years 1898 – 1904, however, point to the fact that the fulfilment of the manifesto objectives was ideologically and aesthetically rather differentiated and structured depending on specific, partially defined levels. If we today want to continue in research on the relation between the Hlas group and literature and art, it is important to bear in mind that understanding of literature and art was an inseparable part of their manifold modernization project. Since the reformist manifesto of the Hlas group was defined by manifold efforts for progress, literature was a part of the manifesto line of the cultural progress. However, the Hlas group conformed the aesthetic function to upbringing and educational purposes, which resulted in understanding of the notion of literature that was not primarily identified with aesthetic literature but also with didactic and educational writings and the areas which were related to distribution among the potential readers. The interpretation patterns which were applied to the literary critical practice were also based on the ideological manifesto of folk education. The terminology of literary criticism was extended with terms related to that area mainly focusing on the extra-aesthetic functions of a literary work. The emphasis was placed on moral and educational values of a literary work (truthfulness, trustworthiness, ethnographic nature). This way they joined the wider contemporary discourse: the issue of truthfulness was included in the discussion on realism. The ways the Hlas group approached the act of stating their standpoints demonstrating on the one hand acceptance of the tradition and on the other hand their affiliation with modernism can be exemplified by two thematic editions of their

magazine published on the occasion of anniversaries of significant personalities of the contemporary literary life – in the year 1899 it was a tribute to Pavol Országh Hviezdoslav and in 1904 another tribute to the Czech poet Josef Svatopluk Machar. However, both of the editions reveal that they were more concerned with setting the Hlas group within the space marked with the names of the two contemporary authorities than with literature itself. Another example of the influence of modernization tendencies on the intentions of the Hlas group is a project of the art insert *Umelecký Hlas/The Artistic Voice* from the year 1903. Specialization can be seen here as a sign of modernization. The project of the art insert, which was edited by Milan Rastislav Štefánik, constitutes a culture-forming element of the political manifesto of the Hlas group and at the same time as an element of refinement – the aesthetic and didactic magazine aimed to bring up the Slovak public through the arts.

The chapter *Forming associations as an element of social modernization: Professional organizations and interest groups of Slovak writers after the creation of Czechoslovakia* by Dana Hučková traces the processes of institutionalization of the literary and cultural life in the first decade after the 1918 coup d'état. The establishment of the Czechoslovak republic in the year 1918 gave the area of Slovak culture a strong and wide-ranging impulse, which is usually labelled as a cultural boom, cultural expansion or cultural flourishing. A number of new institutions were established, including various societies and associations. The trend of forming associations according to common interests was also reflected by Slovak writers. Although after the republic was formed, there were some initiatives to establish platforms shared by Czech and Slovak cultural workers, these were more or less only a formality done in order to declare unity of the two nations in the field of literature without any impact on the practical cultural life. The real life of associations primarily took place on the national level. In Slovakia autonomous literature departments existed not only in Matica slovenská but also in the women's society called Živena as well as in the religious Spolok sv. Vojtecha (St. Adalbert Society). The writers as well as other artists in general were interested in associating according to profession, and thus The Slovak Artists' Society was established in the autumn of 1919, then the Slovak Artists' Forum in 1921 and the Slovak Writers' Society in 1923. The mutual relations between the individual associations were determined not only by cooperation but also by confrontation of the ideologies and the values with respect to a significant aesthetic dilemma between traditionalism and modern-

ism, i.e. the emerging art avant-garde. The confrontation of the opinions also had a political background as it was associated with the opposition between Slovak nationalism and autonomism and Czechoslovakism and internationalism, which was seen as a new branch of earlier cosmopolitanism at that time. The activities of the individual literature departments did not differ much, and another similarity they shared was that men of letters were least active (in comparison with the visual artists and musicians). The writers who considered associations to be an important social factor often took part in the activities of several societies simultaneously. This moment also illustrates the contemporary plurality and coexistence of aesthetic views and ideological platforms, which is regarded as the dominant feature of the interwar period. However, the literary historical research into the relevant aspects of the literary life of that time only pays marginal attention to this subject using it more or less as evidence of the processes of differentiating within the literary community. The interest groups and professional associations of Slovak writers active in the first decade after the creation of the Czechoslovak republic responded to the contemporary conditions and circumstances, but the process of attaining their positions did not avoid problems. Apart from the basic factor of forming associations they served as platforms for presenting certain values, and as the organizers of the contemporary cultural life and potential partners of the state in the social dialogue. In that sense they were an important segment of the social life at that time.

There is no doubt that literature, art and culture periodicals fulfilled a key function in promoting modernist ideas and efforts in the literary situation at that time. It is the position of the modernist magazines and reviews within the contemporary literary discourse that has not been researched as a whole. The symptomatic title of the chapter written by Karol Csiba *Modernization techniques in Slovak interwar literature as a subject in the DAV and Elán magazines* focuses on presenting the nature of the key articles, discussions, debates and polemics reflecting on the forms of modernist aesthetic techniques found in Slovak interwar literature. In case of the leftist magazine *DAV* the probe investigates the years 1924 – 1935, the reconstruction of the modernist aesthetic views of the magazine *Elán* having a wider ideological range is marked out by the years 1930 – 1938. While the *DAV* magazine had from the very start the image of an ideologically distinct review where the social and political issues formed the subjects of aesthetics significantly and determined the attitude to the aesthetic and literary problems, the *Elán*



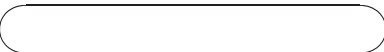
magazine was not orientated at presenting a particular aesthetic or ideological manifesto and the way they understood modernist art was much freer, focused on the whole range of the existing aesthetic initiatives with the ambition to fulfil the function of the channel bringing information about foreign but especially Slovak art and literature. What the discussions and articles published in both of the periodicals have in common is e.g. the subjects of contemporary social literature or poetism, in the mid-1930s either magazine responds to emerging surrealism in relation to both Marxism and Christianity. Either *DAV* or *Elán* is seen as a social cultural institution which reflects in a relevant manner and in a particular period of time on the nature and characteristics of contemporary modernism. They are the media which fundamentally capture the contemporary modernist ideas, formation of the poetics and the contexts. Another important category is their relation to tradition and in case of the *DAV* magazine also confrontation with the official state ideology of the Czechoslovak republic. Based on this the chapter presents quite a wide range of reflections on literary modernism. It takes into consideration the modified understanding of the reality and the ways it was reflected and depicted, which was demonstrated by the different view on representing the reality in literature. What gains prominence is modern experience derived besides other things from the clash of cultures, and formed by inconsistency, fragmentariness and paradox. Presence of modern experience significantly affected the traditional interpretations of life, which subsequently stopped fulfilling their functions and were exposed to destruction or mockery. This way – through transformation of the reality, i.e. the experience – literature reflected on the new and constantly changing self-awareness of a human oscillating between the extremes of autonomy and absolute dependence on the social circumstances.

The transformations in the types of poetics of Slovak drama after the formation of Czechoslovakia and in the following decades and the relation between them, and the development of the theatre in Slovakia is investigated by Dagmar Kročanová in the chapter *Institutionalization of the Slovak theatre and modern Slovak drama between the years 1920 – 1948*. The professional Slovak national theatre was established in the year 1919 in Bratislava as an institution which was supposed to help promote Czechoslovak culture in the nationally and linguistically diverse town. Inspirations for the development of Slovak drama and theatre often came from the Czech environment, which was linked with statehood, the concept of Czechoslovakism including the language issue as well as the active presence of

Czech theatre directors, stage directors and actors. In the 1920s the Czech theatre people introduced the Slovak environment to poetics of theatrical expressionism, in the 1930s to poetism and theatre experiments of the Prague theatre D-34. In the period of 1920 – 1948 Slovak drama underwent the process of departing from realism. Its important subjects included concerns and doubts about orientation of the society and humankind. Several plays dealt with the problem of the society (reform, revolution, the end of the world, social utopia but also finding the new ideal and hero as a bearer of the values) and the self (inner reality, uniqueness, freedom or the menace of mechanicalness and the mass). Many experiments and innovations were carried out in touch with the contemporary European ideological and aesthetic development. Some of them were linked in terms of the subject and the form with the social and cultural contexts (response to the changing society, transformations of the theatre, influence of the other arts, especially the visual art and film). On the other hand, dramatic literature was connected to contemporary poetry and prose: there are similar responses to aesthetic and literary movements (disintegration of realism, impulses of naturalism, symbolism, decadence, influence of the avant-garde – expressionism, futurism, poetism, surrealism, contact with existentialism). In particular plays innovation can only be seen in certain aspects of drama, elsewhere heterogeneous elements from different levels are freely combined. The change in poetics of drama occurred in the other half of the 1930s, just like in Slovak poetry and prose. Literary historical research has identified two lines of Slovak drama after the year 1935: poetic plays and drama of ideas and situation models. Besides the „lyric“ and „philosophical“ principle another thing that was applied to drama of that time was the epic principle. The efforts to present events that take place in a longer period of time alternatively civilization or cosmic cycles changed the category of the plot, which could adopt the techniques of contemporary prose or film (retrospective, time leaps, repetition, parallel events etc.). The change in the essential drama categories was also visible in the experiments with composition. The epic (or film) technique led to frequent substitution of acts with an unspecified number of scenes. The plot framework was sometimes established by the prologue and the epilogue, or the play within the play principle was used. The acts and scenes could repeat or vary or could unfold into several alternatives. Even if the traditional genre term of a play was mostly used, the form of it loosened and kept changing.

The monograph *Modernism in motion* reflects a wide understanding of the term modernism, which includes several disparate meanings and these are what the monograph attempts to identify. Perception of the term stems from a significant transformation which impacted the whole of European culture and civilization. It is necessary to see this radical change as a complex process where the phenomena reviewed include tasks of a human, subjectivity, the relation between the irrational and the rational, the inner and the outer, the private and the public, the religious and the atheist, the aesthetic and the political, the individual and the mass, the natural and the artificial. All of these and many other aspects essentially formed the subjects of contemporary aesthetics and art, and significantly affected the forms of Slovak literature written in the first half of the 20th century.



PRA  **ENE**
A LIT  **RATÚRA**
/ BIBLI  **GRAFIA**



Archívne pramene

Ústav dejín a archív Univerzity Karlovy Praha,
fond Všestudentský archív, kartón č. B 301,
materiály k spolku Detvan

Archív SAV v Bratislave,
osobný fond František Votruba, I. č. 256, šk. 63.

Slovenská národná knižnica v Martine,
Literárny archív
osobný fond Gregor-Tajovský Jozef – Gregorová
Hana, sign. 43 Z 9, 43 Z 12, 43 Z 17
osobný fond Terézia Vansová, sign. 198 Z 8

Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky –
Slovenský národný archív v Bratislave
osobný fond Vavro Šrobár, inv. č. 297, škatuľa
č. 5 – listy M. R. Štefánika
osobný fond Pavel Blaho, šk. 52, inv. č. 1702 – r
edakčná činnosť

Archív Divadelného ústavu v Bratislave
BEZEK, Kazimír: *Klietka*. Režijná kniha k premiére
v SND 20. 12. 1939, sign. NB 4921
LAHOLA, Leopold: *Bezvetrie v Zuele*. Režijná
kniha k premiére na NS ND 14. 2. 1947, sign. 7671,
inv. číslo DB 36
PONIČAN, Ján: *Štyria*. Režijná kniha k premiére
v SND 1. 9. 1942 (údaj z plagátu); 11. 6. 1942,
Pamätnica SND, Bratislava : SVKL, 1960, sign.
NB 69
URBANOVIČ, Kvetoslav Florián: *Vyvrheli*. Režijná
kniha k premiére v SND 10. 1. 1929, sign. 0059/1
WAGNER, Vlado: *Anarchista Mladost*. Režijná
kniha k premiére v SND 13. 3. 1935

ZÁVODNÝ, Jozef: *Nadčlovek*. Režijná kniha k pre-
miére SND 27. 1. 1928, archív SND v Bratislave,
sign. 2424/1.

Excerpované periodiká

*DAV, Dennica, Elán, Hlas, Mladé Slovensko, Ná-
rodné noviny, Nový rod, Pravda chudoby, Prúdy,
Ročenka slovenskej chudoby, Slovenské pohľady,
Slovenský obzor, Spartakus, Svojeť, Vatra, Živena*

Pramene I.

Príspevky v periodikách

BENKA, Martin: Medzi svojimi. In: *Elán*, roč. 5,
1934, č. 2, s. 5.

BLAHO, Pavel: Ľudová literatúra. In: *Hlas*, roč. 3,
1899, č. 6, s. 167 – 168.

BLAHO, Pavel: Mládeže a drobná práca. In: *Hlas*,
roč. 1, 1899, č. 11, s. 321 – 326.

BLAHO, Pavel: Slovenské maliarstvo. In: *Hlas*,
roč. 4, 1902, č. 11 – 12, s. 355 – 366.

BLAHO, Pavel: Slovenské umenie. In: *Hlas*, roč. 4,
1902, č. 10, s. 293.

BLAHO, Pavel: Zábavné a poučné knižky. In: *Hlas*,
roč. 3, 1900, č. 7, s. 214 – 216.

BOR, Ján E.: Krása novej poézie. Laco Novomes-
ký. In: *Elán*, roč. 3, 1932, č. 3, s. 3 – 4.

BORODÁČ, Janko: Stabilizácia slovenského divadelného umenia. In: *Slovenské pohľady*, roč. 50, 1934, č. 4, s. 238 – 241.

Bratislavský posmech. In: *Národné noviny*, roč. 60, 1929, č. 26 (1. 3. 1929), s. 2.

BUJNÁK, Pavol: Dramatické práce J. Gregora-Tajovského. In: *Prúdy*, roč. 6, 1922, č. 4, s. 244 – 250, č. 5, s. 311 – 320.

BUJNÁK, Pavel [P. B–k.]: Ešte o Nore. In: *Prúdy*, roč. 5, 1914, č. 3 – 4 (január – február 1914), s. 155.

BUJNÁK, Pavel [P. B–k.]: Henrik Ibsen: Bábkový dom. (Nora.) In: *Prúdy*, roč. 4, č. 10 (október 1913), s. 408 – 409.

BUJNÁK, Pavol: Problém v dramate Tajovského. In: *Prúdy*, roč. 8, 1924, č. 8, s. 491 – 495.

BURCKHARD, Max: Teória modernej drámy. Preklad Anton Štefánek. In: *Hlas*, roč. 4, 1901, č. 7, s. 204 – 209, č. 8, s. 237 – 240, č. 11 – 12, s. 353 – 357.

CÍGER-HRONSKÝ, Jozef: Červený trojuholník. In: *Slovenské pohľady*, roč. 45, 1929, č. 6 – 8, s. 407 – 429.

CLEMENTIS, Vladimír: Akultúrny bolševizmus. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2, s. 48 – 51.

CLEMENTIS, Vladimír [V. C.]: Neoštúrizmus a česká buržoázia. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2, s. 61 – 62.

CLEMENTIS, Vladimír: Otvorený list novému redaktorovi DAVu. In: *DAV*, roč. 8, 1935, č. 6, s. 2 – 3.

ČAPEK, Karel: O slovenské literatúre. Několik slovenských románů. In: *Přítomnost*, roč. 12, 1935, č. 1, s. 4 – 6.

Časopisy: Hlas... In: *Slovanský přehled*, roč. 6, 1904, s. 48.

České časopisy umelecké. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1 – 2, s. 7.

D-A-V: Glosy k básnickej prvotine Jána Roba Poničana. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 2 – 3, s. 41 – 45.

DARULA, Štefan: Pochod gardy. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 2, 1924, s. 94.

DARULA, Štefan: Štát je v nebezpečí. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 2, 1924, s. 98.

DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Básnický a revolučný klad našej spisby. In: *DAV*, roč. 7, 1934, č. 47 – 48.

DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Povestí. In: *Slovenské smery umelecké a kritické*, roč. 5, 1938, č. 6 – 8, s. 263 – 266.

Difficile est satiram non scribere. In: *Národné noviny*, roč. 43, 1912, č. 34 (21. 3. 1912), s. 4.

Dopisy. Turčiansky Sv. Martin. In: *Národné noviny*, roč. 43, 1912, č. 9 (23. 1. 1912), s. 2.

- DUBEŇ, Ján: Spolok slovenských umelcov. In: *Slovenský svet*, roč. 2, 1922, č. 31, s. 3 – 5.
- ELEN, Jarko: Bez práce. In: *Spartakus*, roč. 4, 1925, č. 2, s. 36.
- ELEN, Jaro: Jaro. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1922/1923, č. 6, s. 148 – 158.
- ELEN, Jaro: Mátuškina noc. In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 1, s. 48.
- ELEN, Jarko: Nejaký človek sa zastrelil. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 9, s. 258 – 259.
- ELEN, Jarko: Pohanské slohy. In: *Mladé Slovensko*, roč. 3, 1921, č. 3 – 4, s. 63.
- ELEN, Jaro: Rozchod. In: *Mladé Slovensko*, roč. 4, 1921/22, č. 1, s. 4 – 9.
- ELEN, Jaro: Tragédia Zeme. In: *Mladé Slovensko*, roč. 4, 1921/1922, č. 7, s. 177 – 182, č. 8, s. 195 – 199.
- ELEN, Jarko: Veľká búrka. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 90.
- Emancipácia mäsa a právo hrešiť. In: *Národné noviny*, roč. 32, 1901, č. 40 (4. 4. 1901), s. 1.
- Ešte raz o ženskej otázke. In: *Dennica*, roč. 15, 1913, č. 12, s. 301 – 302.
- FRITS, Imro: Rómeo a Júlia. In: *Vatra*, roč. 3, 1920/1921, s. 231 – 233.
- FRÝDECKÝ, František: Nový typ slovenskej ženy. In: *Slovenský denník*, roč. 4, 26. júna 1913, s. 1 – 2.
- GARAJ, Ján: Kríza kolektívizmu a poetizmus. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 4 – 5, s. 13.
- GAŠPAR, Tido J.: Panstvo vyjezdža. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 2 – 3.
- Glosy. In: *Národné noviny*, roč. 43, 1912, č. 32 (16. 3. 1912), s. 1 – 2.
- GREGOROVÁ, Hana: Odišla. In: *Vydrove besiedky*, roč. 4, 1912, č. 8, s. 169 – 172.
- GREGOROVÁ, Hana: K názorom P. B – ka o Nore. In: *Prúdy*, roč. 5, 1913, č. 1 (november 1913), s. 28 – 29.
- GREGOROVÁ, Hana: K ženskej otázke na Slovensku. In: *Prúdy*, roč. 4, 1913, č. 7 (máj 1913), s. 273 – 280.
- GREGOROVÁ, Hana: Prednáška panej Hany Gregorovej na Živeninom večierku 21. 1. 1912. In: *Živena*, roč. 3, 1912, č. 1, s. 19 – 25.
- GREGOROVÁ, Hana: Zo sanatória. In: *Slovenské pohľady*, roč. 35, 1915, č. 2, s. 84 – 92.
- HAMALIAR, Ján Igor: Hana Gregorová. (K jej štyridsiatke.) In: *Národné noviny*, roč. 56, 1925, č. 114 (24. 12. 1925), s. 5 – 7.

- Hana Gregorová o vlastní tvorbě. In: *Lidové noviny*, roč. 43, 1935, č. 55 (31. 1. 1935), s. 9.
- HANKO, Milan: Poničanova sociálna poézia. In: *Elán*, roč. 1, 1931, č. 5, s. 6.
- HANULA, Jozef. Vyzvanie. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 157 (11. 7. 1920), s. 2 – 3.
- HLBINA, Pavol G.: Bretonov surrealizmus a kresťanstvo. In: *Elán*, roč. 5, 1935, č. 5, s. 4.
- HLBINA, Pavol G.: Literárna družina Postup. In: *Elán*, roč. 4, 1933, č. 3, s. 4.
- HLBINA, Pavol G.: Okultné pramene poézie. In: *Elán*, roč. 3, 1932, č. 3, s. 4.
- HLBINA, Pavol G. Surrealizmus mŕtvy pred narodením. In: *Elán*, roč. 5, 1935, č. 9, s. 7.
- HODŽA, Milan: Realism u nás. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 6, s. 161 – 165; č. 7 – 8, s. 193 – 198; č. 10, s. 294 – 299; č. 11, s. 321 – 325.
- HOUDEK, Fedor: Organizácia. In: *Hlas*, roč. 3, 1901, č. 6, s. 195 – 203; č. 7, s. 226 – 237.
- HRUŠOVSKÝ, Ján: O dnešnej slovenskej literatúre. In: *Elán*, roč. 2, 1931, č. 4, s. 1 – 3.
- HRUŠOVSKÝ, Ján. Slovenským novinárom do pozornosti. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 104 (7. 5. 1919), s. 3.
- CHORVÁTH, Michal: Elementy prozaického štýlu. In: *Elán*, roč. 9, 1938, č. 3, s. 3 – 4.
- CHORVÁTH, Michal: Moderná literatúra a čitateľstvo. In: *Elán*, roč. 6, 1936, č. 9, s. 2 – 3.
- CHORVÁTH, Michal: Nebezpečné cesty slovenského sociálneho románu. Nad prvým románom J. R. Poničana *Stroje sa pohli*. In: *DAV*, roč. 8, 1935, č. 6, s. 14 – 15.
- CHORVÁTH, Michal: Nový zborník poézie a umenia *Sen a skutočnosť*. In: *Elán*, roč. 10, 1940, č. 3, s. 14 – 15.
- CHROBÁK, Dobroslav: Kam speje román. In: *Elán*, roč. 2, 1931, č. 4, s. 6.
- CHROBÁK, Dobroslav: O funkcii umenia. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 3 – 5.
- J. T.: Idealizmus mládeže. In: *Národné noviny*, roč. 53, 1922, č. 79 (21. 9. 1922), s. 1 – 2.
- JILEMNICKÝ, Peter [AI ARM]: Dľažba ulíc. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 147 – 148, s. 7.
- [K.]: Józsa Úprka na čele Spolku slovenských umelcov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 12, s. 764.
- [K.]: Slovenská kultúra. In: *Prúdy*, roč. 10, 1926, č. 9 (november 1926), s. 541 – 542.

- [K. F.]: Hana Gregorová: Ženy. In: *Věstník sokolský: list Svazu československého sokolstva*, roč. 21, 1919, č. 21 (21. 11. 1919), s. 690 – 691.
- [Kapitánova dcéra]: Úvaha o klebetách. In: *Národné noviny*, roč. 44, 1913, č. 68 (14. 6. 1913), s. 2.
- KALANDRA, Závíš: Nadskutočno v surrealizme. In: *DAV*, roč. 7, 1934, č. 4, s. 53 – 55.
- Kalvoda o M. R. Štefánikovi. In: *Slovenské dielo*, roč. 1, 1929, č. 1, s. 107 – 111.
- KALVODA, Alois: Umelecké dielo. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1 – 2, s. 3; č. 3 – 4, s. 16.
- KALVODA, Alois: Umenie a ľud. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 5 – 6, s. 34 – 37.
- KALVODA, Alois: Umění a lid. In: *Besedy Času*, roč. 8, 1903, č. 12 (22. 3. 1903), s. 93 – 94.
- KISCH, Egon Erwin: Román? Ne, reportáž. In: *Čin*, roč. 1, 1929 – 1930, č. 7, s. 121.
- Klebety. In: *Národné noviny*, roč. 44, 1913, č. 65 (7. 6. 1913), s. 3 – 4.
- KLIMANOV, Michal: Vymedzenie proletárskeho umenia. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2, s. 53 – 55.
- KOSTOLNÝ, Andrej: Proletárska poézia v defenzíve? In: *Elán*, roč. 8, 1937, č. 4, s. 8 – 9.
- KOVÁČIK, Andrej: Slovenské umenie. In: *Slovenský svet*, roč. 2, 1922, č. 31, s. 12 – 13.
- Kraskov literárny večierok. In: *Národné noviny*, roč. 62, 1931, č. 17 (7. 2. 1931), s. 3.
- KRČMÉRY, Štefan: O možnostiach rozvoja slovenskej literatúry. In: *Slovenské pohľady*, roč. 42, 1926, č. 1 – 2, s. 92 – 96.
- KRČMÉRY, Štefan: O slovenskej kultúre. In: *Národné noviny*, roč. 58, 1927, č. 126 (30. 10. 1927), s. 4 – 5.
- Kronika. In: *Národné noviny*, roč. 52, 1921, č. 279 (18. 12. 1921), s. 5.
- Kultúrne drobnice. Umelecká beseda slovenská zanikla. In: *Národné noviny*, roč. 71, 1941, č. 3 (8. január 1941), s. 4.
- KUPČOKOVÁ, Marienka: Ktorú nasledovať? In: *Národné noviny*, roč. 44, 1913, č. 65 (7. 6. 1913), s. 2 – 4.
- KUPČOKOVÁ, Marienka: Na krátkej ceste... In: *Národné noviny*, roč. 46, 1915, č. 142 (30. 11. 1915), s. 2 – 3, č. 143 (2. 12. 1915), s. 2 – 3.
- KUPČOKOVÁ, Marienka: Žena a alkoholizmus. In: *Národné noviny*, roč. 47, 1916, č. 13 (1. 2. 1916), s. 2 – 3.
- LETZ, Štefan: Štvrt hodinky s Karlom Čapkom. In: *Elán*, roč. 1, 1931, č. 7, s. 2.
- LETZ, Vojtech: Finis. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 1 – 2, s. 45 – 53.

- Literatura. In: *Zvon: týždenník belletristický a literárni: majetok družstva spisovateľského*. V Praze: F. Šimáček, roč. 3, 1903, č. 31, s. 434 – 435.
- Martinské slávnosti. Druhý deň. Valné zhromaždenie Spolku slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 52, 1921, č. 174 (5. 8. 1921), s. 2 – 3.
- MASARYK, Tomáš Garrigue: Jak pracovat? In: *Hlas*, roč. 1, 1898, č. 4, s. 103 – 112; č. 5, s. 137 – 140; č. 6, s. 171– 174, č. 11, s. 326 – 332; č. 12, s. 362 – 365; roč. 2, 1899, č. 1, s. 6 – 18.
- MEČIAR, Stanislav: Rozhovor o poetizme. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 8 – 9; č. 2, s. 10; č. 3, s. 8.
- MEDVECKÝ, Ladislav [L. M.]: Priadka, báseň Hviezdoslava. Rozbor. In: *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 10, s. 307 – 312.
- MILLO, Jozef Konštantín: Svet a dievčatko. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 4 – 5, s. 28 – 29.
- MILLO, Jozef Konštantín: Trpiacemu. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 3, s. 12.
- MITROVSKÝ, Milan Thomka: Posledný list bratislavským felibrom. S. S. S. – S. S. U. (Venované tým, ktorých sa to týka.) In: *Národné noviny*, roč. 56, 1925, č. 101 (15. 11. 1925), s. 4.
- MRÁZ, Andrej: O súčasnej slovenskej próze. In: *Elán*, roč. 6, 1936, č. 7, s. 1 – 3.
- Na počesť včerejších padesátých narodenin slováckého básnika Hviezdoslava... In: *Národné listy*, roč. 39, 1899, č. 34 (3. 2. 1899), s. 3.
- Národné slávnosti augustové v Turčianskom Sv. Martine. In: *Národné noviny*, roč. 55, 1924, č. 64 (14. 8. 1924), s. 1 – 2.
- Národu česko-slovenskému! In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 249 (30. 10. 1919), s. 2.
- Národu československému! In: *Národná politika*, roč. 37, 1919, č. 297 (28. 10. 1919), s. 8.
- Návrh stanov Matice slovenskej, oživotvorenej pod protektorátom T. G. Masaryka, prezidenta Česko-slovenskej republiky*. [bez vyd. údajov], 1919.
- Návrh Stanov Slovenskej Matice. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 38 (15. 2. 1919), s. 2.
- Niečo o feminizme. In: *Národné noviny*, roč. 29, 1898, č. 132 (13. 6. 1898), s. 1 – 3.
- NOVOMESKÝ, Laco: Chvíľa. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 4 – 5, s. 29.
- NOVOMESKÝ, Laco: Izba. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 99 (17. 8. 1924), s. 6.
- NOVOMESKÝ, Laco: Milenka básnikova. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 1, s. 25 – 26.
- NOVOMESKÝ, Laco: Na cestu. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1923, č. 9 – 10, s. 234.

- NOVOMESKÝ, Laco: Neznámej. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 6, s. 170 – 171.
- NOVOMESKÝ, Laco: Perokresba duše z veľmes-
ta. In: *Slovenský denník*, roč. 7, 1924, č. 29
(5. 2. 1924), s. 1.
- NOVOMESKÝ, Laco: Rozhovor. In: *Mladé Sloven-
sko*, roč. 6, 1924, č. 5, s. 137 – 138.
- NOVOMESKÝ, Laco: Spev 1. mája r. 1925. In:
Pravda chudoby, roč. 6, 1925, č. 52 (1. 5. 1925),
s. 7.
- NOVOMESKÝ, Laco: Súdny deň. In: *Pravda chu-
doby*, roč. 5, 1924, č. 105 (31. 8. 1924), s. 6.
- NOVOMESKÝ, Laco: Veľký deň. In: *Pravda chu-
doby*, roč. 5, 1924, č. 87 (20. 7. 1924), s. 6.
- NOVOMESKÝ, Laco: Verš prologický. In: *Sparta-
kus*, roč. 3, 1924, č. 8, s. 116 – 117.
- NOVOMESKÝ, Laco: Vy a ja. In: *Mladé Slovensko*,
roč. 6, 1924, č. 4, s. 106.
- NOVOMESKÝ, Laco: Výzva k tancu. In: *Mladé
Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 7 – 8, s. 216.
- NOVOMESKÝ, Ladislav: !!! In: *Ročenka slovenskej
chudoby*, roč. 3, 1925, s. 72.
- NOVOMESKÝ, Ladislav: ĽF. In: *DAV*, roč. 3, 1929,
č. 8, s. 111.
- O slovenské ženě. In: *Český denník*, roč. 2, 1913,
č. 125 (8. 5. 1913), s. 3.
- Obzor časopisov. In: *Prúdy*, roč. 4, 1913, č. 4
(február 1913), s. 170 – 173.
- [oeb]: Právo na revolúciu. In: *Spartakus*, roč. 2,
1923, č. 3, s. 48 – 50.
- OKÁLI, Daniel: Desať rokov, ktoré neotriasli
slovenskou literatúrou. In: *DAV*, roč. 3, 1929, č. 1,
s. 9 – 10.
- OKÁLI, Daniel [–da.–]: Kritika „kritikov“. In: *DAV*,
roč. 1, 1925, č. 2, s. 58 – 59.
- OKÁLI, Daniel: Naivná a buričská poézia popre-
vratová. In: *DAV*, roč. 3, 1929, č. 2, s. 29 – 30.
- OKÁLI, Daniel: Pieseň o všednom živote. In: *Mla-
dé Slovensko*, roč. 5, 1923, č. 9 – 10, s. 227 – 228.
- OKÁLI, Daniel: Pohreb zasypaných v šachte.
In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 7, s. 100 – 101.
- OKÁLI, Daniel: Štrajk otrokov a pani vpadlých
pfs. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 135, s. 6.
- OKÁLI, Daniel [bez uvedenia autorstva]: Štvavá
reč z r. 1917. In: *DAV*, roč. 1, 1924, č. 1, s. 1.
- OKÁLI, Daniel: Traja borci stratenej generácie.
In: *DAV*, roč. 3, 1929, č. 8, s. 110.
- OKÁLI, Daniel: Umenie. Poznámky a heslá. In:
DAV, roč. 1, 1925, č. 2, s. 1 – 7.

- OKÁLI, Daňo: Opití slovom i obrazmi. Polemické slová ku knihe básní L. Novomeského a J. Poničana. In: *DAV*, roč. 5, 1932, č. 4, s. 51 – 52.
- OKÁLI, Daňo: Riešenie pomeru slov. študentstva k slov. verejnosti. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 6, s. 176 – 177.
- ONDREJOV, Ľudo: Fatálny omyl. Poznámky k takzvanej modernej poézii. In: *Elán*, roč. 6, 1936, č. 6, s. 9.
- [P. K.]. Zo života Spolku slovenských spisovateľov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 38, 1922, č. 1, s. 60.
- PODJAVORINSKÁ, Ľudmila: Drobnosti o ženách. In: *Národné noviny*, roč. 44, 1913, č. 31 (15. 3. 1913), s. 2 – 4, č. 34 (22. 3. 1913), s. 3 – 6.
- PONIČAN, Ján [ROB]: Banky. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 8, s. 114.
- PONIČAN, Ján [ROB]: Báseň o rieke. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 2, s. 6.
- PONIČAN, Ján [PONIČAN, Ján Rob]: Čakáme deň. In: *Spartakus*, roč. 4, 1925, č. 4, s. 71.
- PONIČAN, Ján [PONIČAN, Ján Rob]: Demonštrácia. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 90.
- PONIČAN, Ján [ROB]: Finančný kapitál. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 138, s. 6.
- PONIČAN, Ján [PONIČAN, Ján Rob]: Chvíle. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1925, č. 4 – 5, s. 37.
- PONIČAN, Ján [PONIČAN-ROB, Ján]: Moje poslanie. In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 5 – 6, s. 181.
- PONIČAN, Ján [ROB]: Náboženské mátohy. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 60.
- PONIČAN, Ján [PONIČAN, Ján Rob]: Ohydná tvár a prázdne vrečko. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 1, s. 9 – 10.
- PONIČAN, Ján [ROB]: Pochod. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 11 – 12, s. 179.
- PONIČAN, Ján [ROB]: Pôjdeme? In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 3, 1925, s. 54.
- PONIČAN, Ján [PONIČAN-ROB, Ján]: Prúd. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 101, s. 4.
- PONIČAN, Ján [PONIČAN-ROB, Ján]: Svetová situácia. In: *Pravda (Pravda chudoby)*, roč. 6, 1925, č. 174, s. 4.
- PONIČAN, Ján [Rob]: Tido J. Gašpar: Deputácia mŕtvych a iné kresby. In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 5 – 6, s. 118.
- PONIČAN, Ján [PONIČAN, Ján Rob]: Večerná nálada. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 9, s. 256.

PONIČAN, Ján [PONIČAN-ROB, Ján]: Vytníme sen. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 7 – 8, s. 193 – 194.

PONIČAN, Ján [PONIČAN, Ján Rob]: Vyznanie lásky. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1922, č. 1, s. 2 – 4.

PONIČAN, Ján [ROB]: Životu. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 108 – 109, s. 7.

Poriadok slávností Spolku slovenských umelcov v dňoch 11. a 12. okt. 1919 v Turčianskom Sv. Martine. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 234 (11. 10. 1919), s. 3.

Posledné referáty o národných slávnostiach. Spolok slovenských umelcov. Valné zhromaždenie. In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 183 (4. 9. 1926), s. 3 – 4.

Prednášky v Bratislave o slovenskom umení po prevrate. In: *Národné noviny*, roč. 58, 1927, č. 143 (11. 12. 1927), s. 4.

PRÍDAVOK, Anton: Literárny odbor Matice slovenskej v Košiciach. In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 230 (29. 12. 1926), s. 3.

Priamo a stále! In: *Národné noviny*, roč. 44, 1913, č. 20 (18. 2. 1913), s. 1.

Programové prehlásenie výboru SSŠ. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 6, s. 190.

PROCHÁZKA, Arnošt [BARNET, Vilém]: Umění a lid. In: *Moderní revue*, roč. 9, 1902 – 1903, č. 14, s. 214 – 220.

Rada spisovateľstva československého. In: *Národná politika*, roč. 37, 1919, č. 296 (27. 10. 1919), s. 2.

RÁZUS, Martin: Bratislavská univerzita. In: *Národné noviny*, roč. 60, 1929, č. 82 (17. 7. 1929), s. 1.

RÁZUS, Martin: O možnostiach rozvoja slovenskej literatúry. In: *Národné noviny*, roč. 56, 1925, č. 9 (29. 1. 1925), s. 1.

RÁZUS, Martin: Slovenské umenie. In: *Národné noviny*, roč. 54, 1923, č. 83 (18. 10. 1923), s. 2.

RÁZUS, Martin: Slovenský problém sa rieši dohodou a spolupracou všetkých. In: *Národné noviny*, roč. 61, 1930, č. 25 (26. 2. 1930), s. 1 – 2.

RÁZUS, Martin: Spomienky. In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 226 (17. 12. 1926), s. 3.

Realizmus a hlasizmus. In: *Prúdy*, roč. 10, 1926, č. 8, s. 537 – 538.

RYBÁK, Jozef: Polemické slová. Nad knihou básní Daňa Okáliho. In: *DAV*, roč. 5, 1932, č. 12, s. 171.

[S.]: Slováci a čeština. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 10, s. 289 – 294.

SCHELLING, Martin: Náš máj. In: *Vatra*, roč. 5, 1923, č. 3 (máj 1923), s. 62 – 65.

- Sjazd kníhtlačiarov, knihkupcov, novinárov a spisovateľov v Turčianskom Sv. Martine. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 4 (5. 1. 1919), s. 1.
- SIDOR, Karol: Začiatok všednej tragédie. In: *Vatra*, roč. 5, 1924, č. 8 – 10, s. 182 – 192.
- SIRÁCKY, Andrej V.: Piesne ľudskej biedy. In: *Nový roč*, roč. 1, 1922, č. 7, s. 133.
- SIRÁCKY, Andrej: Príd' Kriste! In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 1, s. 19.
- SIRÁCKY, Andrej: Svojetisti. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1923, č. 7 – 8, s. 167 – 171.
- Slovenskej verejnosti a slovenským výtvarným, slovesným a hudobným umelcom. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 240 (18. 10. 1919), s. 2.
- Slovníky a mluvnice. In: *Národné noviny*, roč. 49, 1918, č. 36 (26. 3. 1918), s. 3.
- SMETANA, Ján [S.]: Hviezdoslavova epika. In: *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 10, s. 289 – 299.
- SMREK, Ján [ČIETEK, Ján]: Boľavý slovensko-umelecký problém. In: *Národné noviny*, roč. 52, 1921, č. 161 (21. 7. 1921), s. 1.
- SMREK, Ján: Guillotina. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 7 – 8, s. 202 – 203.
- SMREK, Ján: Úvodné slovo. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 2.
- Snahy a činnosť mladej slováckej generácie. In: *Národné listy*, roč. 38, 1898, č. 187 (9. 7. 1898), s. 2.
- SOLLÁRIKOVÁ, Elena: K poznámkam pani Gregorovej o Ibsenovej Nore. In: *Prúdy*, roč. 5, č. 2 (december 1913), s. 76 – 77.
- Spolkové oznamy. Spolok slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 51, 1920, č. 4 (8. 1. 1920), s. 3.
- Spolok slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 182 (9. 8. 1919), s. 2.
- Stanovy Spolku slovenských spisovateľov. Bratislava, 1924.
- Stanovy Spolku slovenských umelcov. Turčiansky Sv. Martin : Spolok slovenských umelcov, 1920.
- SUDERMANN, Hermann: Literárne zmeny v Nemecku. Preklad VI. In: *Slovenské pohľady*, roč. 16, 1896, č. 1, s. 55 – 60.
- ŠOLTÉSOVÁ, Elena Maróthy: Literárna besiedka. Ženy, od Hany Gregorovej. In: *Živena*, roč. 3, 1912, č. 3, s. 89 – 93.
- ŠROBÁR, Vavro: K ženskej otázke na Slovensku. In: *Slovenský denník*, roč. 3, 1912, č. 41, s. 2 – 3.
- ŠROBÁR, Vavro: Naše snahy. In: *Hlas*, roč. 1, 1898, č. 1, s. 1 – 6.
- ŠROBÁR, Vavro: O Hviezdoslavovej lyrike. In: *Hlas*, roč. 1, 1899, č. 10, s. 296 – 306.

ŠROBÁR, Vavro: Po prvom roku. In: *Hlas*, roč. 2, 1899, č. 1, s. 1 – 5.

ŠROBÁR, Vavro: Po roku. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 1, s. 1.

ŠROBÁR, Vavro: Realism, romantika a askesa. In: *Hlas*, roč. 2, 1901, č. 8, s. 277 – 280, č. 9, s. 318 – 322.

ŠROBÁR, Vavro: Z príležitosti Macharovho jubilea. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 3, s. 68 – 69.

ŠTEFÁNEK, Anton: J. S. Machar. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 3, s. 69 – 73; č. 4, s. 114 – 117; č. 5, s. 136 – 140.

ŠTEFÁNEK, Anton: Niečo o modernom vzdelávaní ľudu a knižniciach ľudových. In: *Hlas*, roč. 1, 1898, č. 1, s. 6 – 8; č. 2, s. 40 – 47; č. 3, s. 73 – 79; č. 4, s. 99 – 103; č. 5, s. 130 – 137; č. 6, s. 167 – 170.

ŠTEFÁNEK, Anton: Novoveká filozofia a Slováci. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 5 – 12.

ŠTEFÁNEK, Anton: Ze Slovenska. Slovenská výstava v Žiline. In: *Slovanský prehľad. Sborník statí, dopisův a zpráv ze života slovanského*, roč. 6, 1904, s. 30 – 33.

ŠVARCOVÁ, R. B.: Prostitúcia. In: *Ročenka slovenskej chudoby*, roč. 2, 1924, s. 120 – 106.

ŠVARCOVÁ-REZLEROVÁ, B.: Pol milióna nezamestnaných. In: *Spartakus*, roč. 2, 1923, č. 3, s. 47 – 48.

TAJOVSKÝ, Jozef Gregor [TAJOVSKÝ]: Črta o Macharovej poesii. In: *Hlas*, roč. 6, 1904, č. 3, s. 73 – 74.

TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: Hriech. In: *Slovenské pohľady*, roč. 31, 1911, č. 9, s. 559 – 572.

TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: Nový život. In: *Hlas*, roč. 3, 1901, s. 17 – 31, 89 – 95, 121 – 126, 183 – 190, 217 – 221, 279 – 286.

TAJOVSKÝ, Jozef Gregor [GREGOR, Jozef]: Žilinská schôdzka mládeže a jej priateľov. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 7 – 8, s. 263.

TAJOVSKÝ, Jozef Gregor [Prepáčte]: Živena a jej tajomník. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 7 – 8, s. 238 – 241.

TILKOVŠZKY, Béla: Svetová kríza umenia. In: *DAV*, roč. 11925, č. 2, s. 36 – 38.

[-TO]: Autorka nového Jánošíka rozpráva. In: *Naše divadlo*, roč. 3, 1941, č. 7 (marec 1941), s. 103.

TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: J. Rob-Poničanovi. In: *Mladé Slovensko*, roč. 5, 1922, č. 1, s. 1.

TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef [DUMÍN-TOMÁŠIK]: Spev novej doby. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924, č. 93, s. 6.

- TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef [TOMÁŠIK, Jozef D.]: Súd. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924, č. 7, s. 104.
- Týden. In: *Zvon: týždenník belletristický a literárny: majetek družstva spisovateľského*. V Praze: F. Šimáček, roč. 3, 1903, č. 32, s. 448.
- UHLÁR, Rudolf.: Literárne miniatúry. Poznámky o sociálnej poézii. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 1, s. 9 – 10.
- UHLÁR, Rudolf.: Literárne miniatúry. Štúdie z mladšej slovenskej literatúry. In: *Elán*, roč. 1, 1930, č. 2, s. 7.
- Umelecká výstava v Žiline. In: *Hlas*, roč. 5, 1903, č. 7 – 8, s. 255 – 256.
- Umelecký hlas – Al. Kalvoda. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 3 – 4, s. 18 – 20.
- Umělecký Hlas. In: *Besedy Času*, roč. 8, 1903, č. 18 (3. 5. 1903), s. 142.
- Umenie, veda a literatúra. Literárny odbor Slovenskej umeleckej besedy v Bratislave. In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 43 (23. 2. 1926), s. 3.
- Umění, věda. In: *Čas*, roč. 17, 1903, č. 49 (19. 2. 1903), s. 2.
- URX, Edo: Básnik a revolučná realita. In: *DAV*, roč. 7, 1934, č. 3, s. 47.
- URX, Edo [M. C. BISS]: Básnik v zástupe. In: *Pravda chudoby*, roč. 6, 1925, č. 26, s. 6.
- URX, Edo [-rx.]: Na vlnách T. S. F. In: *DAV*, roč. 1, 1925, č. 2, s. 56 – 57.
- URX, Edo [BISS, M. C.]: Pantomima. In: *DAV*, roč. 1, 1924, č. 1, s. 32 – 33.
- Utvorenie Spolku slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 237 (15. 10. 1919), s. 2.
- Úvodné slovo. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 1 – 2, s. 2.
- VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: Reč tajomníka na XXIII. valnom zhromaždení Živeny 6. augusta 1902. In: *Národné noviny*, roč. 33, 1902, č. 91 (7. 8. 1902), s. 2 – 3.
- VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: Samostatnosť ženská. In: *Národné noviny*, roč. 11, 1880, č. 44 (15. 4. 1880), s. 2 – 3.
- VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: Slovenský ľud v tej svobode. In: *Národné noviny*, roč. 15, 1884, č. 91 (5. 8. 1884), s. 1.
- Valné zhromaždenie Spolku slovenských umelcov. In: *Národné noviny*, roč. 51, 1920, č. 196 (29. 8. 1920), s. 1.
- VANSOVÁ, Terézia: Martinské slávnosti. (Rozpomienky.) In: *Národné noviny*, roč. 57, 1926, č. 178 (20. 8. 1926), s. 3 – 4.
- VÁMOŠ, Gejza: Sterilní manželka. In: *Slovenské pohľady*, roč. 39, 1923, č. 2, s. 76 – 86.

Večer modernej slovenskej poézie v Bratislave. In: *Národné noviny*, roč. 62, 1931, č. 124 (24. 10. 1931), s. 3.

Vedecké odbory Matice slovenskej. In: *Slovenské pohľady*, roč. 38, 1922, č. 5, s. 312.

VHV: Homo sapiens. In: *Slovenské pohľady*, roč. 40, 1924, č. 11 – 12, s. 643 – 660.

Všeličo. In: *Literárne listy, príloha ku Kazateľni*, roč. 13, 1903, č. 3, s. 22.

WAGNER, Vladimír [vlv]: Na okraj sezóny slovenskej činohry v Bratislave. In: *Slovenské pohľady*, roč. 50, 1934, č. 4, s. 241 – 243.

WAGNER, Vlado: V kaviarni. In: *Svojeť*, roč. 1, 1922, č. 2, s. 60.

WAGNER, Vlado: Z nemej matky zrodený. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924, č. 2 – 3, s. 66 – 68.

Z Boecklinových epigramov. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 5 – 6, s. 30.

Z Česko-slovenskej republiky. Rada česko-slovenského spisovateľstva. In: *Národné noviny*, roč. 50, 1919, č. 249 (30. 10. 1919), s. 3.

Z Literárneho odboru Matice slovenskej. In: *Národné noviny*, roč. 53, 1922, č. 26 (19. 3. 1922), s. 2.

Ze Slovenska (...). Porada Hlasistů v Žilíně. In: *Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální*.

Praha – Královské Vinohrady : Jan Laichter, roč. 11, 1903 – 1904, s. 39.

Zo sveta umeleckého. In: *Umelecký Hlas*, roč. 1, 1903, č. 5 – 6, s. 38.

ZVON, Peter: *Vzdialená zem* (Epilóg). In: *Slovenské pohľady*, roč. 61, 1945, č. 11, s. 361 – 365.

Ženská otázka. In: *Národné noviny*, roč. 43, 1912, č. 15 (6. 2. 1912), s. 2.

Ženská otázka v Uhorsku. In: *Národné noviny*, roč. 35, 1904, č. 115 (24. 9. 1904), s. 2.

Ženská emancipácia a ženské dráhy života. In: *Dom a škola*, roč. 10, 1904, č. 2, s. 67 – 76.

Ženy. In: *Slovenský denník*, roč. 3, 1912, č. 32, s. 1.

Pramene II.

Knižné vydania umeleckej literatúry

ANDROVIČ, Alí: *Monolog s kvetinou*. Bratislava : Juraj Šustík, 1942.

BARČ-IVAN, Július: *Neznámy*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1944.

BARČ-IVAN, Július: *Súborné dramatické dielo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2001.

BEZEK, Kazimír: *Klietka*. In: ŠULC, Daniel (ed.): *Valpurgina noc a iné*. Bratislava : Tatran, 1972, s. 41 – 110.

- BRETON, André: *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964.
- BRETON, André: *Šílená láska*. Praha : Dauphin, 1996.
- BRETON, André – SOUPAULT, Philippe: *Magnetická pole*. Praha : Sdružení Analogonu, 2014.
- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky*. Bratislava : Aligátor, 1936.
- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: *Krivky a rovnobežky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.
- DILONG, Rudolf: *Valin*. Tragédia v troch dejstvách. Trnava : Ferko Urbánek, Urbánkova Divadelná knižnica, [1940].
- XII. členská výstava Umeleckej besedy slovenskej. Bratislava : Dom Umeleckej besedy slovenskej, 1926.
- FABRY, Rudolf: *Ja je niekto iný*. Bratislava : Zenit, 1946.
- FABRY, Rudolf: *Uťaté ruky*. Bratislava : Aligátor, 1935.
- FABRY, Rudolf: *Vodné hodiny hodiny piesočné*. Bratislava : Aligátor, 1938.
- GREGOROVÁ, Hana: *Môj svet. Črty a rozprávky*. Prešov : vlastným nákladom, 1920.
- GREGOROVÁ, Hana: *Slovenka pri knihe. Čítanka*. Bratislava : Aspekt, 2007.
- GREGOROVÁ, Hana: *Slovenka pri krbe a knihe*. Praha : Leopold Mazáč, 1929.
- GREGOROVÁ, Hana: *Ženy*. Liptovský Sv. Mikuláš : Fr. Klimeš, 1912.
- GREGOROVÁ, Hana: *Ženy. Sobrané spisy*. Sväzok prvý. Bratislava : Novum, 1946.
- GUDERNA, Ladislav: *Vodnár mŕtvych vôd*. Bratislava : Teslík, 1942.
- HORVÁTH, Ivan: *Vízum do Európy*. Bratislava : UBS, 1930.
- KRÁL, Fraňo: *Čerň na palete*. Břeclav : Stan, 1930.
- KRÁL, Fraňo: *Verše*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1954.
- KARVAŠ, Peter: *Meteor*. Hra o hrdinstve v troch dejstvách. Martin : ÚSOD, 1945.
- KRASKO, Ivan: *Súborné dielo Ivana Krasku*. Zväzok druhý. Bratislava : Veda, 1993.
- KRÁLIK, Štefan: *Hra o slobode*. Turčiansky Sv. Mikuláš : Matica slovenská, 1949.
- LAHOLA, Leopold: *Päť hier*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2005.
- LETZ, Štefan: *Obyvatelia dvora*. Bratislava – Praha : Leopold Mazáč, 1927.

- MARKO, Ilia Jozef: *Hlas práce*. Bratislava : Nákladom časopisu Gastrolog, 1929.
- MARKO, Ilia Jozef: *Piesne mozočných rúk*. Trnava : Tlačou a nákladom G. A. Bežo, 1931.
- NOVOMESKÝ, Laco: *Nedeľa*. Bratislava : DAV, 1927.
- OKÁLI, Daňo: *Ozvena krvi a zápasov*. Bratislava : Záhrada, 1932.
- OKÁLI, Daňo: *Ozvena krvi a zápasov*. Bratislava : Tatran, 1973.
- PONIČAN, Ján Rob: *Demontáž*. Bratislava : vlastným nákladom, 1929.
- PONIČAN, Ján: *Dva svety*. Vrútky : Slovenský tlačový výbor KSČ, 1924.
- PONIČAN, Ján Rob: *Póly*. Praha : Nakladateľstvo L. Mazáč, 1937.
- PONIČAN, Ján Rob: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*. Bratislava : Universum, 1923.
- PONIČAN, Ján: *Večerné svetlá*. Bratislava : UBS, 1932.
- RÁZUS, Martin: *Ahasver*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1936.
- RÁZUSOVÁ-MARTÁKOVÁ, Mária: *Jánošík*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1943.
- RUSKIN, John: *Sézam a Lilie*. Preklad F. X. Šalda. Praha : J. Otto, Světová knihovna, 1901.
- RUSKO, Emil: *Plamene*. Praha – Bratislava : Leopold Mazáč, 1928.
- REISEL, Vladimír: *Neskutočné mesto*. Bratislava : Skarabeus, 1943.
- REISEL, Vladimír: *Vidím všetky dni a noci*. Trnava : Urbánek a spol., 1939.
- REISEL, Vladimír: *Zrkadlo a za zrkadlom*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1945.
- ROZNER, Ján: *Noc po fronte*. Bratislava : Marenčin PT, 2010.
- SMREK, Ján: *Cválajúce dni*. Bratislava – Praha : Sváz slovenského študentstva – Leopold Mazáč, 1925.
- STODOLA, Ivan: *Divadelné hry II*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.
- ŠKULTÉTY, August Horislav – DOBŠINSKÝ, Pavol: Úvod. In: DOBŠINSKÝ, Pavol: *Prostonárodné slovenské rozprávky. Zväzok prvý*. Bratislava : Tatran, 2016, s. 9 – 13.
- TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: *Dielo VI*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.
- TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: *Prózy*. Edične pripravila Marcela Mikulová. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

- TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: *Chlapec a husle*. Košice : Nákladom Národnej obrany, 1927.
- TOMÁŠIK-DUMÍN, Jozef: *Otvorte okná*. Prešov : Jozef Stanovský, 1944.
- URBANOVIČ, Kvetoslav Florián: *Večná mladosť. Dramatické spisy K. F. Urbanoviča I*. Košice : Július Kustra, 1925.
- WAGNER, Vlado: *Nokturná*. Edične pripravil Štefan Drug. Bratislava : Tatran, 1978.
- ZVON, Peter: *Tanec nad plačom*. Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscius, 1943.
- ŽÁRY, Štefan: *Stovežatý básnik*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981.
- ŽÁRY, Štefan: *Zvieratník*. Bratislava : Skarabeus, 1941.
- mladej generácie. In: *Vo dne a v noci*. Bratislava : Skarabeus, 1941, s. 142 – 146.
- GUDERNA, Ladislav: Tvar v maliarstve. In: *Vo dne a v noci*. Bratislava : Skarabeus, 1941, s. 51 – 53.
- KOMPIŠ, Peter: Slovenská spisba povojnová v svetle ideí. In: SMREK, Ján (ed.): *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931, s. 107 – 114.
- LENKO, Július: Dom číslo 11. In: *Pozdrav*. Bratislava : Skarabeus, 1942, s. 45 – 46.
- LENKO, Július: Som stále ten istý. In: *Pozdrav*. Bratislava : Skarabeus, 1942, s. 42 – 43.
- PIŠÚT, Milan: Slovenská lyrika po Kraskovi. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : Nakladateľ L. Mazáč, 1931, s. 38 – 42.
- RAK, Ján – REISEL, Vladimír – ŽÁRY, Štefan: Dívame sa na obraz. In: *Vo dne a v noci*. Bratislava : Skarabeus, 1941, s. 49 – 51.

Pramene III.

Pôvodné vydania a reprinty dobových umeleckých zborníkov

- APOLLINAIRE, Guillaume: Pásmo. In: *Pozdrav*. Bratislava : Skarabeus, 1942, s. 47 – 50.
- DILONG, Rudolf: Dom tento nie je domu podobný. In: *Pozdrav*. Bratislava : Skarabeus, 1942, s. 32 – 40.
- DUBNICKÝ, Jaroslav: K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením
- SEIFERT, Jaroslav – TEIGE, Karel: *Revoluční sborník Devětsil*. Praha : Akropolis – Centrum výzkumu české umělecké avantgardy, 2010.
- SMREK, Ján: Literárne glosy. In: *Sborník mladej slovenskej literatúry*. Bratislava : Sväz slovenského študentstva, 1924, s. 295 – 323.
- SMREK, Ján: Naša generácia. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931, s. 5 – 8.

ŽÁRY, Štefan: Moja. In: *Pozdrav*. Bratislava : Skarabeus, 1942, s. 22 – 23.

ŽÁRY, Štefan: Moji priatelia. In: *Pozdrav*. Bratislava : Skarabeus, 1942, s. 25 – 26.

Pramene IV. Antológia

HAMADA, Milan (ed.): *Nadrealizmus – Avantgarda 38*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006.

MERHAUTOVÁ, Lucie – MERHAUT, Luboš (eds.): *Čtení o T. G. Masarykovi. Literatura – člověk – svět (1910 – 1938). Antologie*. Praha : Institut pro studium literatury – Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2017.

ŠOLTÉSOVÁ, Elena Maróthy: *Pohľady na literatúru*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.

ŠUJAN, Juraj (ed.): *Hlasistické články Milana R. Štefánika*. Praha : L. Mazáč, 1929.

VLAŠÍN, Štefán a kol.: *Avantgarda známa a neznáma I. Od proletárskeho umění k poetizmu 1919 – 1924*. Praha : Svoboda, 1971.

VLAŠÍN, Štefán a kol.: *Avantgarda známa a neznáma II. Vrchol a krize poetizmu 1925 – 1928*. Praha : Svoboda, 1972.

VLAŠÍN, Štefán a kol.: *Avantgarda známa a neznáma III. Generační diskuse*. Praha : Svoboda, 1970.

Pramene V. Edície spomienok a korešpondencie

Detvan. 50 rokov v Prahe. Rozpomienky, štúdie, úvahy. Praha : Detvan, 1932.

GREGOROVÁ, Hana: *Spomienky*. Bratislava : Tatran, 1979.

JILEMNICKÝ, Peter: *Z korešpondencie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957.

OSUSKÝ, Štefan – PAVLŮ, Bohdan: *Štefánik. Kniha prvá: spomienky a postrehy*. Praha – Bratislava : Nakladatelství L. Mazáč, 1938.

PONIČAN, Ján. *Búrlivá mladosť. Spomienky I. 1920 – 1938*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975.

PRÁŠILOVÁ-GREGOROVÁ, Dagmar: *Listy. Příbeh manželstva Jozefa Gregora Tajovského a Hany Gregorovej*. Bratislava : Aspekt, 1996.

SMETANA, Ján: *Medzi dvomi vekmi. Kniha pamäti*. Bratislava : Tatran, 1950.

SMREK, Ján: *Poézia moja láska. Spomienok kniha prvá. 1920 – 1930*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.

SMREK, Ján: *Poézia moja láska 2. Spomienok knihy druhá*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.

ŠIMKOVIČ, Alexander – VOTRUBOVÁ, Štefana (ed.): *Korešpondencia Františka Votrubu (1902 – 1944)*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1961.

ŠMATLÁK, Stanislav (ed.): *Korešpondencia P. O. Hviezdoslava so Svetozárom Hurbanom Vajanským a Jozefom Škultétyom*. Bratislava : Veda, 1962.

ŠROBÁR, Vavro: *Z môjho života*. Praha : Fr. Borový, 1946.

TICHÝ, František – WOLLMAN, Frank – ZVĚŘINA, Ladislav Narcis (eds.): *Sborník Jozefa Gregora Tajovského*. Bratislava : Slovenská knihtačiareň, 1925.

ZGURIŠKA, Zuzka: *Strminou liet*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972.

ZGURIŠKA, Zuzka: *Strmou cestou*. Praha : Československý spisovateľ, 1977.

Sekundárna literatúra

ABELOVSKÝ, Ján – BAJCUROVÁ, Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska*. Bratislava : Slovart, 1997.

BAJCUROVÁ, Katarína – HANÁKOVÁ, Petra – KOKLESOVÁ, Bohunka (eds.): *Sen vs. skutoč-*

nosť. Umenie & propaganda 1939 – 1945. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2016.

BAKOŠ, Ján: *Umelec v klietke*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999.

BAKOŠ, Ján: Umeleckohistorické koncepty tradície. In: *Literárna a literárnomúzejná tradícia*. Zborník prác z 5. konferencie o literárnom vzdelaní (problémy literárnej tradície) v Dolnom Kubíne 1978. Dolný Kubín : Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava, 1980, s. 85 – 110.

BAKOŠ, Mikuláš: *Avantgarda 38*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969.

BAKOŠ, Mikuláš: *Z ohlasov L. N. Tolstého na Slovensku. Slovanské štúdie IV*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1960.

BAKOŠ, Vladimír: *Avantgardistický projekt modernity*. Bratislava : Veda, 2006.

BALOWSKI, Mieczysław: Konflikt pokoleń a różnice cywilizacyjne w języku czeskim. In: *Konflikt pokoleń a różnice cywilizacyjne w języku i w literaturze czeskiej*. Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Słowiańskiej – Wydawnictwo PRO, 2012.

BARBORÍK, Vladimír – PASSIA, Radoslav (eds.): *Spisovateľ ako sociálna rola*. Bratislava : Veda, 2018.

- BEDNÁROVÁ, Katarína: Ku genéze autobiografického gesta v literárnom diskurze. In: *World Literature Studies*, roč. 3 (20), 2011, č. 2, s. 19 – 27.
- BEJBLÍK, Alois: Nad pozústalostí J. G. Tajovského. In: *Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 825 – 901.
- BENJAMIN, Walter: Baudelaire alebo parížske ulice. In: BENJAMIN, Walter: *Aura a stopa*. Bratislava : Kalligram, 2013, s. 55 – 61.
- BENJAMIN, Walter: Umelecké dielo vo veku svojjej technickej reprodukovateľnosti (1936). In: BENJAMIN, Walter: *Iluminácie*. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 194 – 225.
- BEŇOVÁ, Juliana: Jozef Gregor Tajovský. In: ŠTEFKO, Vladimír (ed.): *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 71 – 121.
- BERĎAJEV, Nikolaj: Demokracie, socializmus a teokracie. In: *Nový stredovek*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2004.
- BERGSON, Henri: *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003.
- BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1919.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia*. Bratislava : Aspekt, 2017.
- BÜRGER, Peter: *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny*. Praha : Akademie výtvarných umění, 2015.
- CEJPEK, Václav: Co zbylo z Ibsena? In: STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.): *Ipsa ipsa Ibsen. Sborník ibsenovských studií*. Soběslav : Elg, 2006, s. 170 – 183.
- COSENTINO, Annalisa: *Vědecký realismus a literatura. Česká teorie, kritika a literární historie v letech 1883 – 1918*. Praha : Filosofická fakulta University Karlovy, 2011.
- CVRKAL, Ivan: Básnikov subjekt a sociálna skutočnosť. In: *Ladislav Novomeský 1904 – 1974*. Martin : Matica slovenská, 1961.
- CZARNIK, Oskar Stanislav: Spisovateľ a jeho vzťah ke spoločnosti a štátu. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.): *Za textem. Antologie polské sociologie literatury*. Brno : Host – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018, s. 128 – 145.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Prví a prvoradí. Herci SND*. Bratislava : Tália press, 1993.
- ČEPAN, Oskár: Literárny vývin v rokoch 1918 – 1945. In: *Slovenská literatúra*, roč. 20, 1970, č. 3, s. 267 – 276.
- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Poznámky k histórii, vzniku a vývinu slovenskej literárnej avantgardy. In: *Slovenské pohľady*, roč. 79, 1963, č. 3, s. 26 – 40.

- DROZD, David: *Kapitoly z teorie dramatu*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2013.
- DRUG, Štefan: *DAV a davisti*. Bratislava : Obzor, 1965.
- DRUG, Štefan: *Od robotnickej poézie k DAVu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1976.
- DRUG, Štefan: *Třinástá cesta k básnickej sláve. Biografická koláž o živote a tvorbe Valentína Beniaka v 20. a 30. rokoch*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001.
- DUDEKOVÁ, Gabriela: *Dobrovoľné združovanie na Slovensku v minulosti*. Bratislava : SPACE - Centrum pre analýzu sociálnej politiky, 1998.
<http://www.dejiny.sk/eknihy/gd.htm>
- DUDEKOVÁ, Gabriela: Emancipácia a ženské hnutie v Uhorsku : možnosti a výsledky nových výskumov. In: *Človek a spoločnosť* : internetový časopis pre pôvodné, teoretické a výskumné štúdie z oblasti spoločenských vied [elektronický zdroj], 2006, roč. 9, č. 4.
- DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.): *Na ceste k modernej žene : kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava : Veda, 2011.
- DUDEKOVÁ KOVÁČOVÁ, Gabriela: Živena v politických režimoch 19. a 20. storočia. In: KODAJOVÁ, Daniela (ed.): *Živena. 150 rokov spolku slovenských žien*. Bratislava : Slovart, 2019, s. 99 – 182.
- DUCHÁČEK, Milan: *Václav Chaloupecký. Hľadání československých dějin*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2015.
- ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutečnost*. Praha : OIKOYMENH, 2011.
- ELIADE, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. Praha : OIKOYMENH, 1998.
- FERENCZI, Sándor: Symbolika mostu. In: *Analogon*, roč. 27, 2016, č. 80, s. 84 – 87.
- FELIX, Jozef: *Harlekýn sklonený nad vodou*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.
- FOUCAULT, Michel: *Mýšlení vnějšku*. Praha : Hermann & synové, 2003.
- FREUD, Sigmund: *Nespokojenost v kultuře*. Praha : Hynek, 1998.
- FROMM, Erich: *Anatomie lidské destruktivity*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
- FRÝDECKÝ, František: *Rukověť slovenského písemnictví 1771 – 1920. Abecední seznam slovenských spisovatelů, jejich životní data, dílo a stručná charakteristika*. Praha : Boleslav Havlíček, 1921.
- FÜLÖPOVÁ, Marta: *Odvrávajúce obrazy. Vzájomná podoba Maďarov a Slovákov v slovenskej a maďarskej próze 19. storočia*. Bratislava : Vydavateľstvo Univerzity Komenského, 2014.

- GÁFRIK, Michal: Komentár. In: KRASKO, Ivan: *Súborné dielo Ivana Krasku. Zväzok druhý*. Bratislava : Veda, 1993, s. 251 – 624.
- GÁFRIK, Michal: Listy Ľudmily Groeblovej Michalovi Gáfríkovi. In: *Literárny archív* 36 – 37. Martin : Slovenská národná knižnica, 2002, s. 26 – 53.
- GÁFRIK, Michal: *Martin Rázus I. Osobnosť a dieľo (1888 – 1923)*. Bratislava : Národné literárne centrum, 1998.
- GÁFRIK, Michal: *Próza Slovenskej moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.
- GÁFRIK, Michal: Rázusove ideové zmätky mladosti (roky 1907 – 1912). In: *Česká literatúra*, roč. 44, 1996, č. 3, s. 270 – 284.
- GBÚR, Ján: Realizmus v slovenskej literatúre. In: SEDLÁK, Imrich (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry I*. Martin : Matica slovenská – Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009, s. 418 – 572.
- GBÚROVÁ, Marcela: Hlasistický reformizmus a pokus Vavra Šrobára o teóriu demokracie. In: *Politické vedy*, roč. 20, 2017, č. 1, s. 64 – 79.
- GENETTE, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2014.
- GILBERTOVÁ, Katharine Everett – KUHN, Helmut: *Dějiny estetiky*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- GLADIŠ, Marián: Terézia Vansová a jej Dennica (Mediologická reflexia o prvom slovenskom časopise pre ženy). In: HAJDUČEKOVÁ, Ivica (ed.): *Metodologické inšpirácie v literárnovednom výskume II*. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Filozofická fakulta, 2018, s. 188 – 217.
- GRIFFIN, Roger: *Modernismus a fašizmus*. Praha : Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum, 2015.
- GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha : Akademie výtvarných umění, 2010.
- GUTOWSKI, WOJCIECH: Watpliwa hipoteza witalizmu w polskiej literaturze nowoczesnej. In: CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna – PILCH, Urszula M. (eds.): *Młodopolski witalizm*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016, s. 35 – 61.
- GÖTZ, František: *Tvář století*. Praha : V. Petr, 1930.
- HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars Poetica, 2005.
- HABAJ, Michal: Ľavá vpred. Prvý ročník revue DAV (1924 – 1925). In: *Slovenská literatúra*, roč. 64, 2017, č. 4, s. 269 – 283.
- HABAJ, Michal: *Model človeka a sveta v básnickom diele Jána Smreka (1922 – 1942)*. Bratislava : Veda, 2013.

- HAJDUČEKOVÁ, Ivica: Časopis Živena po vzniku Československej republiky. In: KODAJOVÁ, Daniela (ed.): *Živena. 150 rokov spolku slovenských žien*. Bratislava : Slovart, 2019, s. 195 – 242.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica: Rodový aspekt v prozaickej zbierke Hany Gregorovej Ženy alebo Ženy o ženách s optikou ženy. In: SOUČKOVÁ, Marta – PUHALOVÁ, Ingrid (eds.): *Na dlhej ceste k autorskej emancipácii žien*. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Filozofická fakulta, 2014, s. 50 – 69.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica: *Rodový aspekt v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia. Interpretačné etudy*. Košice : Univerzita P. J. Šafárika, Filozofická fakulta, 2015, s. 62 – 69.
- HALUZICKÝ, Bohumil: *Martin Kukučín*. Bratislava: Literárny odbor Umeleckej besedy slovenskej, 1928.
- HAMADA, Milan: Nadrealizmus – Avantgarda 38. In: HAMADA, Milan (eds.): *Nadrealizmu – Avantgarda 38*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 593 – 608.
- HARNA, Josef – KAMENEC, Ivan: *Na spoločné cestě. Česká a slovenská kultura mezi dvěma válkami*. Praha : Horizont, 1988.
- HECZKOVÁ, Libuše – PLÍVOVÁ, Alžběta: Tělo, tělesnost, antropologické konstanty. In: VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha : Univerzita Karlova v Praze a TOGGA, 2011.
- HERBEN, Jan: *T. G. Masaryk*. Praha : Spolek výtvarných umělců Mánes, 1926.
- HILSKÝ, Martin: *Modernisté*. Praha : Argo, 2017.
- Hlasy žien. Aspekty ženskej politiky*. Bratislava : Aspekt, 2002.
- HOLLÝ, Karol: Genéza Dennice, prvého ženského časopisu na Slovensku. In: *Aspekt*, roč. 10, 2004, č. 1, s. 62 – 71.
- HOLLÝ, Karol: Ponímanie histórie a inštrumentalizácia obrazov minulosti v národnej ideológii Tomáša G. Masaryka na prelome 19. a 20. storočia. In: *Dějiny – teorie – kritika*, roč. 8, 2011, č. 1, s. 35 – 59.
- HOLLÝ, Karol: Práca Co hatí Slováci? od Meakulpinského ako výraz ideológie národnej jednoty Čechov a Slovákov na začiatku 20. storočia. K osobe a národnej ideológii autora, so zreteľom na jeho historickú argumentáciu. In: *Česko-slovenská historická ročenka 2009*. Brno – Bratislava, Academicus pre Česko-slovenskú/Slovensko-českú komisiu historikov, 2009, s. 217 – 232.
- HOLLÝ, Karol: V súradniciach nacionalizmu a „konzervatívneho feminizmu“, 1869 – 1914. In: KODAJOVÁ, Daniela (ed.): *Živena. 150 rokov spolku slovenských žien*. Bratislava : Slovart, 2019, s. 61 – 98.
- HOLLÝ, Karol: *Ženská emancipácia. Diskurz slovenského národného hnutia na prelome 19. a 20. storočia*. Bratislava : Historický ústav SAV, 2011.

- HORYNA, Břetislav: Memoria jako kategorie zá-
chran. In: *Sociální studia*, roč. 7, 2010, s. 27 – 42.
- HOŘEJŠÍ, Michal: Obraz Karla Klostermanna
v české (literární) historiografii. In: *Slovo a smysl –
Word & Sense*, roč. 14, 2017, č. 27, s. 60 – 74.
- HRABUŠICKÝ, Aurel: *Nové Slovensko. Katalóg
k výstave*. Bratislava : Slovenská národná galéria,
2011.
- HRAŠKOVÁ, Marianna: *Biblické témy v slovenskej
dráme*. Nitra : UKF, 2013.
- HRDINA, Martin: *Mezi ideálem a nahou pravdou.
Realismus v českých diskusích o literatuře 1858 –
1891*. Praha : Academia, 2015.
- HUČKOVÁ, Dana: *Kontexty Slovenskej moderny*.
Bratislava : Kalligram, 2014.
- HUČKOVÁ, Marta: *Guderna Ladislav (1921 –
1999)*. Nitra : Nitrianska galéria, 2011.
- HUDEK, Adam: *Najpolitickéjšia veda. Slovenská
historiografia v rokoch 1948 – 1968*. Bratislava :
Historický ústav SAV, 2010.
- CHMEL, Rudolf: *Dejiny slovenskej literárnej kriti-
ky*. Bratislava : Tatran, 1991.
- CHMEL, Rudolf (ed.): *Hlasy v prúdoch času*. Brati-
slava : Tatran, 1983.
- CHORVÁTH, Michal: *Romantická tvár Slovenska*.
Praha : Nakladatelství Václav Petr, 1939.
- INNES, Christopher: Modernism in Drama. In:
LEVENSON, Michael (ed.): *The Cambridge Com-
panion to Modernism*. Cambridge, New York :
Cambridge University Press, 1999, s. 130 – 156.
- JAKSICSOVÁ, Vlasta: Inštitucionálne rámce
modernej slovenskej kultúry. In: ROGULOVÁ,
Jaroslava (ed.): *Od osmičky k osmičke. Premeny
slovenskej spoločnosti v rokoch 1918 – 1938*. Bra-
tislava : Historický ústav SAV, 2009, s. 89 – 100.
- JAKSICSOVÁ, Vlasta: *Kultúra v dejinách – dejiny
v kultúre. Moderna a slovenský intelektuál v silo-
čiarach prvej polovice 20. storočia*. Bratislava :
Veda, 2012.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Gabriela Preissová.
Realismus v intermediálnych transformáciach*.
Praha : Academia, 2015.
- JANČI, Zdenek: *Náčrt dejín slovenskej výtvarnej
kritiky do roku 1918*. Prešov : Akcent Print, 2003.
- JANOUSEK, Pavel: *Rozměry dramatu. Autorský
subjekt a vývojové proměny poetiky českého me-
ziválečného dramatu*. Praha : Panorama, 1989.
- JANŠÁK, Štefan: *Život dr. Pavla Blahu*. Trnava :
Spolok svätého Vojtecha, 1946.
- JUNG, Carl Gustav: *Člověk a jeho symboly*. Praha
: Portál, 2017.
- JUNG, Václav Alois: *Johna Ruskina Výklady
o umění přednesené posluchačům university*

Oxfordské. Praha : Nákladem Jana Laichtera na Král. Vinohradech, 1901.

JURČIŠINOVÁ, Nadežda: Zameranie činnosti slovenského spolku Detvan v Prahe 1882 – 1914. In: *Annales historici Presovienses*, roč. 9, 2009, s. 136 – 157.

KANDERT, Josef: Poznámky k výzkumu a chápaní „tradice“. In: *Český lid*, roč. 86, 1999, č. 3, s. 197 – 220.

KAPRÁLIKOVÁ, Monika: *Za hranice provincie – Ján Smrek a jeho E/elán*. Bratislava : Elán, 2017.

KARUL, Róbert – SŤAHEL, Richard – TOMAN, Milan (eds.): *Identita – Diferencia*. Zborník príspevkov zo 4. slovenského filozofického kongresu. Bratislava : SFZ pri SAV – Filozofický ústav SAV, 2010, s. 31 – 58.

KARVAŠ, Peter: *Úvod do základných problémov divadla*. Turčiansky Sv. Martin : Ústredie slovenských ochotníckych divadiel, 1948.

KÁRA, Ľubor: *Ladislav Guderna*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1960.

KERECMAN, Peter: *Advokáti Davisti. Vladimír Clementis, Ján Poničan, Daniel Okáli*. Bratislava: Slovenská advokátska komora, 2017.

KICZKOVÁ, Zuzana: Koncepty rodovej identity v súčasnej feministickej diskusii. In: KARUL, Róbert – SŤAHEL, Richard – TOMAN, Milan (eds.):

Identita – Diferencia. Zborník príspevkov zo 4. slovenského filozofického kongresu. Bratislava : SFZ pri SAV – Filozofický ústav SAV, 2010, s. 31 – 58.

KICZKOVÁ, Zuzana: *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000.

KINDELAN, Nancy Anne: *Shadows of Realism. Dramaturgy and the Theories and Practices of Modernism*. Westport, Connecticut – London : Greenwood Press, Contributions in Drama and Theatre Studies, No. 68, 1996.

KISS-SZEMÁN, Zsófia: *Ladislav Guderna. Koincidenca*. Bratislava : Galéria Nedbalka, 2016.

KITZLEROVÁ, Jana: *Od slova k revoluci. Poetický svet raného Majakovského prizmatem lingvistické analýzy*. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2014.

KLAIČ, Dragan: *The Plot of the Future. Utopia and Dystopia in Modern Drama*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1991.

KLAUČO, Juraj: Ohlas diela L. N. Tolstého v práci Detvana a v programe hlasistov. In: *Z ohlasov L. N. Tolstého na Slovensku*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1960, s. 29 – 43.

KLÁTIK, Zlatko: Poničanov impulz. In: *Slovenské pohľady*, roč. 94, 1978, č. 9, s. 100 – 108.

- KLOBUCKÝ, Robert: *Hlasistické hnutie: národ a sociológia, Začiatky sociologického myslenia na Slovensku*. Bratislava : Sociologický ústav SAV, 2006.
- KNAP, Jozef: *Cesty a vŕdcové: k literatúre let dvacátých*. Praha : Müller a spol., 1926.
- KNĚZEK, Libor: Z archívu pôvodného Spolku slovenských spisovateľov. In: *Filologická revue*, roč. 6, 2003, č. 2, s. 68 – 80.
- KODAJOVÁ, Daniela: Odborné vzdelávanie ako predpoklad a prostriedok emancipácie. In: DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.): *Na ceste k modernej žene*, Bratislava : Veda, 2011, s. 149.
- KODAJOVÁ, Daniela: „Učenia v škole bolo mi skôr primálo.“ Vzdelávanie dievčat v rodinách slovenských národovcov. In: CVIKOVÁ, Jana – JURÁŇOVÁ, Jana – KOBOVÁ, Ľubica (ed.): *História žien. Aspekty písania a čítania*. Bratislava : Aspekt, 2007, s. 211 – 224.
- KODAJOVÁ, Daniela: Živena, spolok slovenských žien. In: KODAJOVÁ, Daniela (ed.): *Živena. 150 rokov spolku slovenských žien*, Bratislava : Slovart, 2019, s. 13 - 60.
- KOLLÁR, Karol: Milan Hodža, hlasizmus a Tomáš Garrigue Masaryk. In: *Milan Hodža. Štátnik a politik*. Bratislava : Veda, 2002, s. 47 – 53.
- KOVÁČ, Dušan: *Ladislav Novomestský-Meakul-pínsky a zápas o moderné Slovensko*. Bratislava : Historický ústav SAV, 2013.
- KRČMÉRY, Štefan. *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry*. Turčiansky sv. Martin : Matica slovenská, 1943.
- KŘEPELÁKOVÁ, Vlastimila (ed.): *Marx, Engels, Lenin. K ženské otázce*. Praha : Svoboda, 1973.
- KUSÝ, Ivan: Dramatická literatúra. Július Barč-Ivan. In: ROSENBAUM, Karol (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Bratislava : Veda, 1984, s. 770 – 787, 787 – 795.
- KUZMÍKOVÁ, Jana: *Modernizmus v tvorbe Ivana Horvátha*. Bratislava: Veda, 2006.
- KUZMÍKOVÁ, Jana: Tri verzie a tri nosné domény modernistického umenia. In: *Slovenská literatúra*, roč. 59, 2012, č. 3, s. 230 – 245.
- LAJČIAK, Ján: *Slovensko a kultúra*. Bratislava : Q111, 1994.
- LAJCHA, Ladislav (ed.): *Dokumenty SND 1920 – 1945*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002.
- LAJCHA, Ladislav (ed.): *Dokumenty SND. Zv. 1. Zápas o zmysel a podobu 1920 – 1938. Zv. 2. Divadlo v rokoch vojny 1939 – 1945*. Bratislava : Divadelný ústav, 2000.
- LAJCHA, Ladislav: *Silueta generácie. Osobnosti činohry SND*. Bratislava : Divadelný ústav, 2013.
- LAMAČ, Miroslav: *Maliari o sebe a svojom diele*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.

LE BON, Gustave: *Psychologie davu*. Praha : Portál, 2016.

LESŇÁKOVÁ, Soňa: Jozef Gregor-Tajovský a ruská literatúra. In: *Jozef Gregor-Tajovský – Janko Jesenský*. Zborník z konferencie k 100. výročiu narodenia spisovateľov 3. – 4. mája 1974 v Banskej Bystrici. Bratislava : Osvetový ústav, 1974, s. 103 – 113.

Lexikón slovenských žien. Martin : Slovenská národná knižnica, 2003.

LIBA, Peter: Vývin – pokrok – literárna tradícia. In: *Literárna a literárnomúzejná tradícia*. Zborník prác z 5. konferencie o literárnom vzdelaní (problémy literárnej tradície) v Dolnom Kubíne 1978. Dolný Kubín : Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava, 1980, s. 57 – 84.

LINDOVSKÁ, Nadežda (ed.): *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám? 100 rokov Slovenského národného divadla*. Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera). Bratislava : Veda, 2015.

LOBOVÁ, Andrea: Žena v literárnej tvorbe Hany Gregorovej. In: *Žena v českej a slovenskej literatúre*. Opava : Slezská univerzita, 2006, s. 64 – 73.

LONGAUER, Ľubomír: *Modernosť tradície. Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918*. Bratislava : Slovart, 2011.

LUTHER, Daniel: K teoretickým východiskám štúdia tradície. In: *Slovenský národopis*, roč. 30, 1982, s. 177 – 185.

MÁLEK, Petr: Město. In: VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha : Univerzita Karlova v Praze a TOGGA, 2011.

MARČOK, Viliam: „Obdobie medzi dvoma vojnami“ ako metodologický problém. In: *Slovenské pohľady*, roč. 85, 1969, č. 8, s. 60 – 70.

MARČOK, Viliam: O možnostiach štruktúrálnej analýzy nadrealistickej poézie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 13, 1966, č. 2, s. 173 – 179.

MATUŠKA, Alexander: *Za a proti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975.

MERHAUTOVÁ, Lucie: *Paralely a průniky. Česká literatura v časopisech německé moderny (1880 – 1910)*. Praha : Masarykův ústav AV ČR a Archív AV ČR, 2016.

MIKULOVÁ, Marcela: Dramatická tvorba obdobia rozkladu realizmu. In: ČÚZY, Ladislav (ed.): *Panorama slovenskej literatúry II*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2005, s. 46 – 51.

MIKULOVÁ, Marcela – TARANENKOVÁ, Ivana: *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*. Brno : Host, 2016.

- MIKULOVÁ, Marcela: *Tajovského obrodenecká moderna*. Bratislava : Kaligram, 2005.
- MIKULOVÁ Marcela: *Tri spisovateľky (Šoltésová, Vansová, Timrava)*. Bratislava : Veda, 2015.
- MISTRÍK, Jozef: *Dramatický text*. Bratislava : SPN, 1979.
- MISTRÍK, Miloš (ed.): *Max Reinhardt a Bratislava/Pressburg*. Bratislava : Veda, 2019.
- MISTRÍK, Miloš (ed.): *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 63 – 150.
- MIŠOVIC, Karol: Činoherné divadlo v rokoch 1932 – 38. In: ŠTEFKO, Vladimír (ed.): *Dejiny slovenského divadla I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 191 – 258.
- MIŠOVIC, Karol: Jozef Gregor Tajovský: Ženský zákon (1929, 1934). In: LINDOVSKÁ, Nadežda (ed.): *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám? 100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera)*. Bratislava : Veda, 2015, s. 250 – 270.
- MOJŽIŠOVÁ, Iva: *Slovenská divadelná scénografia 1920 – 2000*. Bratislava : Slovenská národná galéria – Divadelný ústav, 2004.
- MOJŽIŠOVÁ, Iva: Výtvarníci nadrealistických zborníkov. In: HAMADA, Milan (ed.): *Nadrealizmus – Avantgarda 38*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 609 – 621.
- MRÁZ, Andrej: Dejiny slovenskej literatúry. In: *Slovenská vlastiveda. Diel V. Sväzok 1. Literatúra a jazyk*. Bratislava : SAVU, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: Dialog a monolog. In: *Listy filologické. Folia philologica*, roč. 67, 1940, č. 3 – 4, s. 139 – 160.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: Dvě studie o dialogu. In: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. Praha : Svoboda, 1948, s. 129 – 156.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: Jevištní řeč v avantgardním divadle. In: *Studie I*. Ed. Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Brno : Host, 2007, s. 411 – 414.
- MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno : Host, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Súmrak modiel alebo Ako sa filozofuje kladivom*. Bratislava : IRIS, 2016.
- NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
- NÜNNINGOVÁ, Vera: Problémy a perspektivy kulturně senzitivního přístupu k literární historii. In: *Česká literatura*, roč. 54, 2006, č. 1, s 77 – 85.
- PALKOVIČ, Pavol: *Dialógy s Tajovským*. Bratislava : Tatran, 1982.
- PALKOVIČ, Pavol: Dráma – divadelná hra. In: MRLIAN, Rudolf (ed.): *Teória dramatických umení*. Bratislava : Tatran, 1981, s. 105 – 131.

- PALKOVIČ, Pavol: *Jozef Gregor Tajovský, realistický dramatik predprevratovej slovenskej dediny*. Martin : Osveta, 1972.
- PANOVOVÁ, Ema: Tolstého ľudovýchovné poviedky a možnosť ich rôznorodého literárneho pôsobenia. In: *Slavica Slovaca*, roč. 19, 1984, č. 2, s. 156 – 166.
- PAPOUŠEK, Vladimír (ed.): *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Praha : Academia, 2010.
- PAŠTEKA, Július: *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998.
- PAŠTEKA, Július: Rozkrývanie Barčovho dramatického diela. In: BARČ-IVAN, Július: *Súborné dramatické dielo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 677 – 721.
- PAŠTEKA, Július: *Slovenská dramatika v epoche realizmu*. Bratislava : Tatran, 1990.
- PAŠUTHOVÁ, Zdenka: Činoherné divadlo v rokoch 1920 – 1932. In: ŠTEFKO, Vladimír a kol.: *Dejiny slovenského divadla I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 133 – 190.
- PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004.
- PAVLOVIČOVÁ, Kristína: Nový svet Hany Gregorovej (Feministické tendencie v diele *Ženy*). In: *ASPEKTin - feministický webzín*, 2005.
- PEKNÍK, Miroslav: T. G. Masaryk a slovenská politika pred vznikom Česko-Slovenska. In: *Studia politica Slovaca*, roč. 3, 2010, č. 1, s. 101 – 124.
- PEŠKOVÁ, Jaroslava: *Role vědomí v dějinách*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1998.
- PEŠKOVÁ, Michaela: *Idea „nového člověka“ v ruské literatuře 20. a 30. let 20. století*. Plzeň : Západočeská univerzita, 2012.
- PETERAJOVÁ, Ľudmila: Smrekov Elán a výtvarné umenie. In: *Philologica LI*. Materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie Ján Smrek. Budmerice 23. – 24. 2. 1999. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000, s. 121 – 130.
- PETRUS, Pavol: Obdobie realizmu (1875 – 1918). In: PIŠŮT, Milan (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Osveta, 1980, s. 307 – 456.
- PETRUS, Pavol: Realizmus, moderna a začiatky proletárskej literatúry (1875 – 1918). In: PIŠŮT, Milan (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Obzor, 1984, s. 311 – 456.
- PIŠA, Antonin Matěj: *Proletářská poesie*. Praha : Fr. Borový, 1936.
- PLCH, Jaromír: *Příspěvek ke vztahům české a slovenské literatury dvacátých let v díle Joži Zindra*. Praha : Universita Karlova, 1973.
- PODMAKOVÁ, Dagmar: *Súpis inscenácií slovenských hier v činoherných profesionálnych divadlách (vrátane hier autorov národnostných*

menšín) a v rôznych typoch netradičných divadiel 1920 – 1998. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998.

PODUŠEL, Ľubomír. Umelecká beseda slovenská. Predtým a dnes. In: *Umelecká beseda slovenská 1990 – 2010*. Bratislava: UBS, 2010, s. 6 – 11.

POPOVIČ, Anton: Tradícia v literárnej komunikácii. In: *Estetika, časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 17, 1980, č. 2, s. 126 – 132.

POVAŽAN, Michal: *Novými cestami*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963.

PROCHÁZKA, Miroslav: *Znaky dramatu a divadla*. Praha : Panorama, 1988.

RAMPÁK, Zoltán: Dramatická literatúra. In: ROSENBAUM, Karol (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Bratislava : Veda, 1984, s. 345 – 397.

ROBERTS, Dagmar: Próza rokov 1918 – 1935. In: ČÚZY, Ladislav (ed.): *Panoráma slovenskej literatúry II*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2005, s. 80 – 102.

ROBERTSOVÁ, Dagmar: *Nerozrezaná dráma*. Bratislava : Vydavateľstvo Univerzity Komenského, 2007.

ROSENBAUM, Karol (ed.): *Encyklopédia slovenských spisovateľov 2. zväzok: P – Ž*. Bratislava : Obzor, 1984.

ŘÍHOVÁ, Zuzana: *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha : Academia, 2016.

SCHWARTZ, Agatha – THORSON, Helga: Aesthetics of Change. Woman Writers of the Austro-Hungarian Monarchy. In: MITTERBAUER, Helga – SMITH-PREI, Carrie (eds.): *Crossing Central Europe. Continuities and Transformations, 1900 and 2000*. Toronto : University of Toronto Press, 2017.

SIMMEL, Georg: *O podstate kultúry*. Bratislava : Kalligram, 2003.

Slovenský biografický slovník (od roku 833 do roku 1990). II. zväzok. E – J. Martin : Matica slovenská, 1987.

Slovenský biografický slovník (od roku 833 do roku 1990). III. zväzok. K – L. Martin : Matica slovenská, 1989.

Slovenský biografický slovník. (od roku 833 do roku 1990). V. zväzok. R – Š. Martin : Matica slovenská, 1992.

SRP, Karel – BYDŽOVSKÁ, Lenka (eds.): *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha : Argo, 1996.

SRP, Karel – BYDŽOVSKÁ, Lenka (eds.): *Krása bude křečovitá*. České Budějovice : Arbor Vitae, 2016.

STAIGER, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1969.

STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.): *Ipsa ipsa Ibsen. Sborník ibsenovských studií*. Soběslav : Elg, 2006.

STIBRAL, Karel – BINKA, Bohuslav – JOHANSOVÁ, Naďa: *John Ruskin a příroda*. Praha : Dokořán – Brno : Masarykova univerzita, 2011.

SZALAY, Peter – HABERLANDOVÁ, Katarína – ANDRÁŠIOVÁ, Katarína – BARTOŠOVÁ, Nina: *Moderná Bratislava 1918 – 1939*. Bratislava : Ma-
renčin PT, 2013/2014.

SZONDI, Peter: *Teória modernej drámy*. Bratislava : Tatran, 1969.

ŠALDA, František Xaver: *Kritické projevy 12. 1922 – 1924. Soubor díla F. X. Šaldy 21*. Praha : Československý spisovatel, 1959.

ŠISLER, Petr: Slovenská literární moderna. In: *Slavia : časopis pro slovanskou filologii*, roč. 57, 1988, č. 1, s. 30 – 38.

ŠMATLÁK, Stanislav: *Básník Laco Novomeský*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967.

ŠMATLÁK, Stanislav: *Dve storočia slovenskej lyriky*. Bratislava : Tatran, 1979.

ŠMATLÁK, Stanislav: *Hviezdoslav. Zrod a vývin jeho lyriky*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961.

ŠROBÁR, Vavro: *Ľudová zdravotná veda*. Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1909.

ŠTEFÁNEK, Anton: *Masaryk a Slovensko*. Praha : vlastným nákladom, 1931.

ŠTEFKO, Vladimír: Od realizmu k moderne 1890 – 1938. Nový program, nové témy 1938 – 1948. In: ŠTEFKO, Vladimír (ed.): *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 15 – 45, 207 – 233.

ŠTEFKO, Vladimír: Vznik a činnosť Ústredia slovenských ochotníckych divadiel. Centrálné postavenie ÚSOD. In: ČAVOJSKÝ, Ladislav – ŠTEFKO, Vladimír (eds.): *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Obzor, 1983, s. 141 – 177, 226 – 275.

ŠTEFLOVÁ, Lucia: Kritické a historické reflexie tvorby Hany Gregorovej (poznámky k debutu Ženy). In: *Slovenská literatúra*, roč. 60, 2013, č. 3, s. 244 – 252.

ŠÚTOVEC, Milan: Zväz slovenských spisovateľov v rokoch 1949 – 1950 (Pohľad cez fragmenty z jedného archívu). In: ŠÚTOVEC, Milan: *Membra disiecta litteraria. Literárna veda, literárne umenie a literárny život*. Bratislava : Veda, 2011, s. 183 – 206.

TARANENKOVÁ, Ivana: *Fenomén Vajanský*. Bratislava : Ars Poetica, 2010.

TEIGE, Karel: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha : Československý spisovatel, 1966.

- TIMKO, Martin: Činoherné divadlo v rokoch 1938 – 48. In: ŠTEFKO, Vladimír (ed.): *Dejiny slovenského divadla I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 259 – 302.
- TOMASIK, Wojciech: *Inzynieria dusz*. Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaj Kopernika, 2016.
- TOMČÍK, Miloš: *Na prelome epoch*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961.
- TOMČÍK, Miloš: Nová etapa identity a diferenciacie slovenskej literatúry v podmienkach Československej republiky In: *Československá štátnosť a literatúra*. Zborník referátov z konferencie. I. Bratislava : Literárnovedný ústav SAV, 1989, s. 91 – 121.
- TOMČÍK, Miloš: *Slovenská nadrealistická poézia*. Turčiansky sv. Martin : Matica slovenská, 1949.
- TROLIGOVÁ, Zlata (ed.): *Emancipácia v slovenskej literatúre*. (Zborník z odborného seminára). Banská Bystrica : Štátna vedecká knižnica, 2006.
- TURČÁNY, Viliam: Krasko v Detvane. In: *Slovenská literatúra*, roč. 11, 1964, č. 6, s. 607 – 620.
- UBS. *Desaťročie výtvarnej práce Umeleckej Besedy Slovenskej 1922-32*. Bratislava: Umelecká Beseda Slovenská, 1932.
- URX, Edo: *Básnik v zástupe*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961.
- VÁROSS, Marian: *Imro Weiner-Kráľ*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1963.
- VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. Brno : Host, 1999.
- VOJTĚCH, Daniel: *Vášeň a ideál. Na križovatkách moderny*. Praha : Academia, 2008.
- VOJVODÍK, Josef: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006.
- VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence*. Praha : Argo, 2008.
- VOŠAHLÍKOVÁ, Pavla: Umelecká tvorba – cesta k ženskej emancipácii na prelomu 19. a 20. storočia. In: *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století*. Sborník příspěvků z mezinárodní konference ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy ve dnech 11. a 12. října 2005. Roztoky u Prahy : Středočeské muzeum, 2005, s. 11 – 18.
- VOTRUBA, František: Hlas a hlasistické hnutie I – VIII. In: *Nové slovo*, roč. 5, 1948, s. 421 – 422, 438 – 439, 454 – 455, 485 – 487, 506 – 508, 522 – 523, 535 – 537.
- VRIES, Ad de: *Dictionary of Symbols and Imagery*. London : North-Holland Publishing Company, 1974.
- VUČKA, Tomáš: Devětsil a proletářské umění. In: SEIFERT, Jaroslav, TEIGE, Karel (eds.): *Revoluční sborník Devětsil*. Praha : Akropolis – Centrum

výzkumu české umělecké avantgardy, 2010,
s. 223 – 245.

VYDROVÁ, Hana: *Personálna bibliografia H. Gregorovej*. Martin : Matica slovenská, 1974.

WEBER, Nora: Feminism, Patriarchy, Nationalism, and Women in Fin-de-Siècle Slovakia. In: *Nationalities Papers. The Journal of Nationalism and Ethnicity*, roč. 25, 1997, s. 1, s. 35 – 65.

WINCZER, Pavol: Mýtus a sakrálnosť v Novomeského Vile Tereze. In: *V tenkej koži básnika. Príspevky k storočnici Laca Novomeského*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004, s. 201 – 209.

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

ZAJAC, Peter: Čas a tradícia. In: *Estetika, časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 17, 1980, č. 4, s. 247 – 253.

ZAKOPALOVÁ, Lucie: Český kontext: recepce, překlady a domácí tradice. In: BENEŠOVÁ Michala – RUSIN DYBALSKA, Renata – ZAKOPALOVÁ, Lucie a kol.: *Fenomén: Polská literární reportáž*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2016, s. 73 – 96.

ZÁKOUCKÝ, Karel Josef: *Národní hrdina generál Dr. M. R. Štefánik*. České Budějovice : J. Svátek, Jihočeské lidové knihkupectví, 1919.

ZÁVODSKÝ, Artur: *Gabriela Preissová*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1962.

ZEMKO, Milan: Formovanie slovenskej profesionálnej vedy. In: *Slovensko v 20. storočí. V medzivojnovom Československu 1918 – 1939*. Bratislava : Veda, 2012, s. 172 – 175.

ŽÁRY, Štefan: Slovenský nadrealizmus a nadrealisti. In: BAKOŠ, Mikuláš: *Avantgarda 38*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 209 – 210.

M NNÝ

REGIST R



A

Abelovský, Ján 140, 142, 403
Aleš, Mikoláš 218
Alexy, Janko 244, 279
Andrášiová, Katarína 82, 89, 415
Andrejev, Leonid Nikolajevič 303
Androvič, Ali 159, 164, 398
Antoine, André 63
Apollinaire, Guillaume 143, 168, 179, 401
Arcimboldo, Giuseppe 156

B

Bajcurová, Katarína 138, 140, 142, 403
Bakoš, Ján 139, 256, 403
Bakoš, Mikuláš 141, 403, 417
Bakoš, Vladimír 255, 403
Balán, Alois 245, 341
Balowski, Mieczysław 193, 403
Banšell, Koloman 21
Barborík, Vladimír 250, 403
Barč-Ivan, Július 78, 303, 306, 307, 309, 310, 311, 318, 325, 326, 365, 398, 410, 413
Barnet, Vilém – pozri Procházka, Arnošt
Barth, Karl 325
Bartošová, Nina 82, 89, 415
Baudelaire, Charles 178, 179, 263, 404
Bednárová, Katarína 53, 404
Bejblík, Alois 76, 404
Bencúr, Matej – pozri Kukučín, Martin
Beniak, Valentín 231, 244, 291, 405
Benjamin, Walter 96, 179, 255, 404
Benka, Martin 241, 304, 324, 337, 338, 386
Beňová, Juliana 62, 74, 75, 404
Berdajev, Nikolaj 130, 131, 404

Bergson, Henri 116, 117, 404
Bezek, Kazimír 303, 309, 311, 320, 322, 386, 398
Binka, Bohuslav 220, 221, 415
Blaha, Marián 239
Blaho, Pavel 186, 188, 190, 191, 196, 200, 208, 386, 408
Böcklin, Arnold 216
Bokníková, Andrea 23, 404
Bor, Ján Elen 285, 286, 287, 298, 386
Borodáč, Janko 69, 237, 302 324, 387
Botto, Ján 320
Botto, Ján – pozri Krasko, Ivan
Brahm, Otto 63
Bratislavský, Boleslav 234
Braxatoris-Sládkovičov, Martin 249
Brecht, Bertold 303
Breton, André 146, 149, 157, 158, 161, 168, 178, 179, 287, 288, 290, 389, 399
Březina, Otokar 89
Broman, Zdeněk 41, 44, 48, 403
Brožík, Václav 224
Budský, Jozef 320
Bujnák, Pavel 49, 50, 67, 68, 78, 387
Bunčák, Pavel 161
Burckhard, Max 64, 387
Burian, Emil František 322
Bürger, Peter 173, 404
Bydžovská, Lenka 140, 156, 173, 414

C

Cejpek, Václav 78, 404
Cézanne, Paul 146
Cigáň, Janko – pozri Krasko, Ivan
Cincik, Jozef 304, 324
Clementis, Vladimír 124, 244, 250, 259, 260, 271,

295, 343, 387, 409
Comaroff, Jean 103
Comte, August 188
Cosentino, Annalisa 189, 404
Cvrkal, Ivan 87, 404
Czarnik, Oskar Stanislaw 251, 404

Č

Čajak, Ján 248
Čapek, Karel 297, 298, 303, 314, 318, 387, 390
Čechov, Anton Pavlovič 63, 65, 66, 67, 74
Čepan, Oskár 233, 404
Černý, Adolf 219
Černý, Václav 290
Čietek, Ján – pozri Smrek, Ján

D

Dancsházia, Oláh Ida – pozri Lux, Terka
Darula, Štefan 86, 108, 109, 387
Dedinský, Móríc Mittelmán12, 139, 141, 142, 143,
149, 154, 155, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167,
169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 266, 267,
356, 365, 376, 387, 399, 404
Derain, André 146
Desmond, Olga 57
Dérer, Ivan 243
Dilong, Rudolf 166, 167, 230, 287, 303, 310, 320,
321, 399, 401
Dobšinský, Pavol 177, 400
Doré, Gustave 139
Dostojevskij, Fiodor Michajlovič 34, 65, 303, 316,
325
Drozd, David 78, 405
Drug, Štefan 108, 244, 257, 401, 405
Dubay, Orest 140

Dubeň, Ján 236, 388
Dubnický, Jaroslav 140, 157, 401
Dudeková Kováčová, Gabriela 18, 19, 33, 230,
405, 410
Ducháček, Milan 23, 405
Dumin-Tomášik, Jozef – pozri
Tomášik-Dumin, Jozef
Dvořák, Jaroslav 243, 245, 250

E

El Greco146
Elen, Jarko 11, 86, 94, 95, 96, 102, 104, 105, 106,
109, 120, 123, 128, 129, 132, 303, 307, 308, 309,
311, 312, 348, 375, 388
Eliade, Mircea 131, 405
Engels, Friedrich 98, 179, 410
Erenburg, Ilja 258

F

Fabry, Rudolf 12, 138, 140, 143, 146, 149, 154, 155,
156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167,
168, 176, 177, 288, 289, 291, 356, 357, 359, 365,
376, 399
Felix, Jozef 138, 405
Ferenczi, Sándor 174, 405
Filla, Emil 146
Fisla, A. R. 343
Foucault, Michel 154, 405
Freud, Sigmund 79, 113, 288, 290, 405
Frits, Imro 319, 388
Fromm, Erich 113, 405
Frýdecký, František 33, 40, 76, 212, 388, 405
Fulla, Ľudovít 141, 264, 304, 342, 348
Fülöpová, Marta 199, 405

G

Gáfrík, Michal 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 220, 236, 406
Galanda, Mikuláš 101, 141, 243, 343, 345, 348
Garaj, Ján 388
Gašpar, Tido Jozef 115, 235, 237, 245, 246, 261, 273, 274, 284, 293, 364, 365, 388, 393
Gauguin, Paul 146
Gbúr, Ján 57, 406
Gbúrová, Marcela 188, 190, 406
Genette, Gérard 35, 406
Gilbertová, Katharine Everet 220, 406
Gladiš, Marián 19, 406
Goethe, Johann Wolfgang 320
Gogh, Vincent van 146
Gogoľ, Nikolaj Vasilievič 198, 322
Gombár, Dodo 69
Gorkij, Maxim 65, 318
Götz, František 130, 274, 406
Goya, Francisco 146
Grebáč-Orlov, Ignác 235, 237, 286, 304
Gregorová, Hana 10, 20, 21, 23, 24, 32 – 52, 56, 58, 74, 233, 243, 334, 335, 340, 372, 373, 386, 388, 389, 390, 395, 399, 402, 407, 411, 413, 415, 417
Groeblová, Ľudmila 22, 23, 26, 27, 29, 373, 406
Griffin, Roger 122, 406
Grossmann, Jiří 245, 341
Grosz, George 349
Groys, Boris 130, 406
Grünwald, Béla 50
Guderna, Ladislav 12, 140, 141, 143 – 154, 165, 167, 181, 354, 355, 357, 376, 401, 408, 409
Guller, Eduard 26
Gutowski, Wojciech 113, 406

H

Habaj, Michal 232, 254, 256, 257, 258, 295, 406
Haberlandová, Katarína 82, 89, 415
Hajdučeková, Ivica 19, 35, 47, 51, 407
Halla, Ján 24
Haluzický, Bohumil 243, 407
Haľamová, Maša 243, 244, 341
Hamada, Milan 140, 161, 162, 402, 407, 412
Hamaliar, Ján Igor 41, 44, 388
Hanko, Milan 280, 281, 298, 389
Hanula, Jozef 235, 337, 389
Harna, Josef 230, 407
Hauptmann, Gerhart 70, 303
Havlas, Jan 210
Heczková, Libuše 103, 407
Hečko, František 244
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 119
Herben, Jan 193, 213, 407
Hlbina, Pavol Gašparovič 286, 287, 290, 291, 298, 389
Hložník, Vincent 140, 360
Hodža, Milan 186, 189, 197 – 199, 207, 389, 410
Hoffmann, Ferdinand 324
Hoffstädter, Bedrich 139, 141
Holárek, Emil 217, 218
Hollý, Ján 198
Hollý, Jozef 67
Hollý, Karol 18, 19, 49, 189, 192, 407
Hollý, Martin 69
Horáková, Hana – pozri Rigellová Alojzia
Horáková, Milada 241
Hořejší, Michal 189, 408
Horváth, Ivan 243, 244, 284, 289, 310, 399, 410
Horyna, Břetislav 255, 408
Hostinský, Otakar 189

Houdek, Fedor 186, 192, 389
Hrabušický, Aurel 264, 408
Hrdina, Martin 196, 408
Hronský, Jozef Cíger 282, 283, 293, 309, 319, 387
Hrušovský, Ján 231, 232, 236, 244, 283, 284, 298, 389
Hrúzová, Marína 50
Hudek, Adam 211, 408
Hurban, Vladimír Vladimírov – pozri VHV
Hviezdoslav, Pavol Országh 13, 199 – 204, 206, 207, 231, 235, 236, 330, 378, 391, 395, 403, 415
Hučková, Dana 186, 408
Hučková, Marta 140, 147, 149, 408
Hudeček, Antonín 218
Hus, Jan 224
Hynais, Vojtech 218

CH

Chaloupecký, Václav 22, 23, 405
Chalupka, Ján 322
Chmel, Rudolf 187, 193, 208, 408
Chmel, Viliam 140, 141, 143, 361
Chittussi, Antonín 214, 218
Chorváth, Michal 139, 270 – 271, 290 – 292, 293 – 295, 298, 389, 408
Chrobák, Dobroslav 248, 274 – 275, 281 – 283, 298, 389

I

Ibsen, Henrik 34, 49, 50, 63, 65, 77, 78, 303, 387, 395, 404, 415
Innes, Christopher 305, 408
Iuvenalis, Decimus Iunius 48

J

Jakobson, Roman 196
Jaksicsová, Vlasta 234, 408
Jamnický, Ján 321
Janáčková, Jaroslava 63, 408
Janči, Zdenek 211, 226, 227, 408
Janšák, Štefan 188, 191, 200, 246, 408
Jareš, Jaroslav 241, 341, 343
Jasusch, Anton 342
Jenewein, Felix 218
Jesenský, Janko 63, 231, 235, 244, 246, 286, 293, 411
Jilemnický, Peter 11, 86, 97, 109, 265, 282, 298, 375, 389, 402
Johanisová, Naďa 220, 221, 415
Juhász, Arpád 309
Jung, Carl Gustav 179, 408
Jung, Václav Alois 216, 220, 408
Jurčišinová, Nadežda 186, 409
Jurkovič, Dušan 218, 242, 244, 250

K

Kaffka, Margit 52
Kalandra, Závaš 139, 241, 268 – 270, 390
Kalvoda, Alois 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 221 – 223, 224, 390, 397
Kamenec, Ivan 230, 234, 407
Kamper, Jaroslav 216
Kandert, Josef 255, 256, 409
Kaprálíková, Monika 272, 293, 297, 409
Karas, Dušan 69
Karul, Róbert 39, 409
Karvaš, Peter 302, 303, 306, 309, 310, 318, 325, 326, 399, 409

- Kavec, Matúš 282
Kára, Ľubor 144, 409
Kerecman, Peter 244, 409
Kern, Peter Július 235, 236, 337
Kiczková, Zuzana 39, 40, 409
Kisch, Egon Erwin 283, 390
Kiss-Szemán, Zsófia 152, 409
Kitzlerová, Jana 122, 409
Klátik, Zlatko 124, 132, 133, 409
Klecanda, Jan 210
Klimanov, Michal 258, 390
Klímeš, František 36, 398
Klimo-Hájomil, Bohuslav 235
Klobucký, Robert 187, 188, 410
Kľučka, J. 26
Knap, Jozef 280, 410
Knězek, Libor 246, 410
Kodajová, Daniela 18, 19, 33, 51, 405, 407, 410
Kolísek, Alois 235, 236
Kollár, Ján 198, 242
Kollár, Karol 189, 410
KOMPIŠ, Peter 21, 111, 401
Kostka, Jozef 139, 141
Kostolný, Andrej 292, 293, 390
Kováč, Dušan 192, 410
Kováčik, Andrej 237, 339, 390
Král, Fraňo 11, 86, 93, 95, 97, 101, 102, 103, 107, 108, 109, 115, 128, 130, 132, 244, 250, 298, 344, 375, 399
Král, Janko 180, 182, 235, 244, 263
Králík, Štefan 306, 310, 311, 318, 326, 399
Krasco, Ivan 10, 21, 22, 23, 24 – 31, 52, 53, 57, 58, 212, 231, 235, 236, 244, 245, 263, 286, 373, 390, 399, 401, 406, 416
Krčméry, Oľga 51
Krčméry, Štefan 75, 230, 231, 233, 234, 235, 237, 312, 390, 410
Krno, Ján 243
Kročánová (Robertsová), Dagmar 75, 320, 414
Křepeláková, Vlastimila 98, 410
Kuhn, Helmut 220, 406
Kukučín, Martin 198, 235, 243, 249, 281, 294, 304, 407
Kupčok, Samuel Teodor 52
Kupčoková, Marienka 10, 23, 24, 52 – 57, 58, 373, 390
Kusý, Ivan 35, 305, 320, 325, 410
Kuzmíková, Jana 244, 255, 410
Kveder-Demetrovič, Žofka 52
- ## L
- Lacková-Zora, Anna 235
Ladvenica, Ján 304
Lahola, Leopold 306, 308, 309, 310, 311, 320, 322, 325, 365, 386, 399
Lajčiak, Ján 10, 34, 39, 49, 334, 373, 410
Lamač, Miroslav 168, 410
Lang, Fritz 318
Langer, František 305, 315
Le Bon, Gustave 106, 107, 411
Lejeune, Philippe 53
Lenin, Vladimír Iljič 98, 410
Lenko, Július 169, 171, 401
Leschinger, Edvard 208
Lesňáková, Soňa 63, 411
Letz, Štefan 297, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 313, 390, 399
Letz, Vojtech 309, 315, 390
Liba, Peter 256, 411
Lilge-Lysecký, Ivan 23
Lilgová, Hana – pozri Gregorová, Hana

Lindovská, Nadežda 67, 77, 411, 412
Lipták, Lubomír 230
Longauer, Lubomír 146, 411
Lukáč, Emil Boleslav 77, 235, 243, 244, 246,
261, 284, 286, 288, 291, 364
Luther, Daniel 256, 411
Lux, Terka 35, 52

M

Maeterlinck, Maurice 74
Mahen, Jirí 303, 324
Machar, Josef Svatopluk 13, 199, 204 – 207,
331, 378, 396
Majakovskij, Vladimír 122, 258, 409
Majerník, Cyprián 139, 141
Makovický, Dušan 186, 225
Makovský, Vincenc 140
Mallý, Gustáv 243
Malý, František 141
Man Ray 146, 354
Marčok, Viliam 166, 233, 411
Margueritte, Paul 35
Margueritte, Victor 35
Marko, Iliá Jozef 86, 87, 90, 102, 103, 104, 343,
400
Maróthy-Šoltéssová, Elena –
pozri Šoltéssová, Elena Maróthy
Maršík, Emanuel 242
Mařatka, Josef 218
Marx, Karl 98, 277, 278, 410
Masaryk, Tomáš Garrigue 188, 189, 190, 191, 192,
193, 209, 220, 234, 391, 402, 407, 410, 413, 415
Matuška, Alexander 127, 411
Matejka, Peter 139, 141
Mazáč, Leopold 51, 83, 111, 208, 211, 248, 254,

272, 284, 292, 296, 352, 399, 400, 401, 402
Májovská, Johanna 50
Málek, Petr 84, 96, 411
Mánes, Josef 209, 218
Mečiar, Stanislav 275, 276, 298, 391
Medvecký, Ladislav 203, 204, 391
Mejerchofd, Vsevolod 258, 303
Merhaut, Luboš 189, 402
Merhautová, Lucie 189, 402, 411
Mikulová, Marcela 22, 62, 63, 64, 75, 78,
186, 400, 411, 412
Milfo, Jozef Konštantín 89, 99, 100, 106, 391
Minárik, Ivan 144
Mistrik, Jozef 412
Mistrik, Miloš 303, 412
Mišovic, Karol 77, 302, 412
Mitrovský, Milan Thomka 235, 236, 240, 391
Mitterbauer, Helga 51, 414
Mojžišová, Iva 140, 304, 412
Moyzes, Štefan 198, 239
Mráz, Andrej 34, 62, 244, 286, 289, 290,
298, 302, 391, 412
Mráz, Karel Domorázek 216
Mrštík, Alois 63, 65
Mrštík, Vilém 63, 65, 69
Mudroch, Ján 139, 141, 357, 358, 361
Mukařovský, Jan 72, 412
Munch, Edvard 146
Murphy, Richard 275, 412
Myslбек, Josef Václav 218

N

Navrátil, Jozef 146
Nádaši-Jégé, Ladislav 282
Němejc, Augustín 218

Nerád, Juraj 26
Nevan, Eugen 139
Nezval, Vítězslav 139, 140, 142, 168, 257,
259, 268, 276, 288, 290
Nietzsche, Friedrich 122, 124, 318, 412
Nižňanský, Jožo 244
Novomeský, Ladislav 11, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93,
94, 96, 97, 103, 109, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 120,
121, 123, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 244,
262, 263, 264, 271, 283, 284, 285, 286, 288, 291,
343, 364, 375, 386, 391, 392, 393, 400, 404,
415, 417
Novomestský-Meakulpinsky, Ladislav 192, 410
Nünning, Ansgar 255, 412
Nünningová, Vera 412

O

Okáli, Daniel 11, 86, 91, 92, 94, 97, 99, 100, 102,
103, 104, 105, 107, 110, 114, 116, 117, 124, 126, 127,
131, 132, 134, 174, 244, 250, 258, 259, 260, 261,
262, 263, 264, 265, 266, 285, 295, 296, 297,
344, 348, 375, 392, 393, 394, 400, 409
Olha, Matúš 69
Ondrejov, Ľudo 287, 288, 393
Ormis, Samuel 46
Osuský, Samuel Štefan 34, 208, 211, 212, 213,
219, 226, 402

P

Palacký, František 242
Palkovič, Juraj 242
Palkovič, Pavol 69, 75, 412, 413
Passia, Radoslav 250, 403
Pašteka, Július 62, 65, 66, 69, 70, 72, 73,

74, 75, 304, 413
Pašuthová, Zdenka 302, 413
Pavis, Patrice 74, 413
Pavlík-Sychra, V. Boleslav 57
Pavlů, Bohdan 26, 27, 208, 211, 212, 213,
219, 226, 402
Pekník, Miroslav 189, 413
Pešková, Jaroslava 256, 413
Pešková, Michaela 106, 130, 413
Petófi, Alexander 50
Petrarca, Francesco 320
Petrašovič, František 141
Picasso, Pablo 146
Pirandello, Luigi 303
Petrovská, Elena 243
Petrus, Pavol 62, 413
Pietor, Miloš 69
Piša, Antonín Matěj 111, 131, 132, 133, 413
Pich, Jaromír 112, 132, 133, 413
Plívová, Alžběta 103, 407
Podjavorinská, Ľudmila 22, 49, 57, 235, 249,
373, 393
Podmaková, Dagmar 413
Podušel, Ľubomír 242, 244, 414
Poe, Edgar Allan 179
Poničan, Ján Rob 11, 86, 87, 91, 92, 98, 99, 100,
101, 102, 108, 109, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 120,
121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 132, 194, 244,
245, 250, 251, 265, 266, 267, 271, 280, 281, 283,
286, 292, 303, 320, 340, 342, 364, 375, 386,
393, 394, 400, 402, 409
Popovič, Anton 256, 414
Potokinova, Bohdana J. – pozri Krasko, Ivan
Považan, Michal 138, 141, 150, 414
Prášilová-Gregorová, Dagmar 32, 74, 202
Preissová, Gabriela 63, 65, 69, 408, 417

Prévost, Marcel 35
Příbiš, Rudolf 141, 143
Přidavok, Anton 234, 394
Procházka, Arnošt 223, 394
Procházka, Miroslav 65, 414
Puchalová, Ingrid 35, 407
Puškin, Alexander Sergejevič 320
Purkyně, Karel 146

R

Rak, Ján 143, 170
Rambouská, Ludmila 241, 352, 353
Rampák, Zoltán 302, 414
Rázus, Martin 78, 220, 231, 235, 236, 237, 238,
239, 249, 250, 282, 283, 286, 303, 304, 310,
320, 324, 338, 394, 400, 406
Rázusová-Martáková, Mária 320, 324, 325, 400
Reinhardt, Max 303, 412
Reisel, Vladimír 12, 138, 143, 155, 156, 157, 160,
163, 168, 175, 177, 178, 179, 180, 357, 365, 376,
400, 401
Rigellová, Alojzia 22, 23, 38
Rimbaud, Arthur 179, 287
Riznerová, Ludmila – pozri Podjavorinská,
Ludmila
Robertsová, Dagmar – pozri Kročanová, Dagmar
Rodin, Auguste 146
Roguľová, Jaroslava 234, 408
Rolland, Romain 244
Rosenbaum, Karol 211, 305, 320, 325, 410, 414
Rossmann, Zdeněk 341
Rousseau, Henri 146
Rozner, Ján 143, 400
Rozsival, Josef 323
Roy, Vladimír 233, 237, 283, 286, 293

Ruppeldt, Miloš 235, 236
Ruskin, John 198, 216, 219 – 221, 224, 226,
400, 408, 415
Rusko, Emil 234, 304, 309, 311, 317, 318, 400
Rybák, Jozef 243, 264, 265, 340, 350, 351, 394

Ř

Řihová, Zuzana 106, 115, 130, 414

S

Salva, Karol 21
Sanson, Charles Henri 195
Sarajlić, Nafija 52
Sedlák, Imrich 57, 406
Semian, Ervín 140
Seifert, Jaroslav 111, 257, 259, 401, 416
Shakespeare, William 315, 322
Schelling, Martin 308, 311, 394
Schneider-Trnavský, Mikuláš 26, 212, 236
Schurmann, Maximilán 341
Schwartz, Agatha 51, 414
Schweiger, Hanuš 218
Sidor, Karol 308, 309, 310, 311, 313, 395
Simmel, Georg 83, 414
Sinclair, Upton 325
Sirácky, Andrej 11, 86, 98, 124, 127, 131, 132,
375, 395
Sivák, Jozef 235
Sisová, Miloslava 26, 27, 99
Sládeček, Ján 69
Sládkovič, Andrej 320
Slančíková, Božena – pozri Timrava
Slávik, Ján 249
Smetana (Smetanay), Ján 186, 200, 201, 202,

203, 395, 402

Smith-Prei, Carrie 51, 414

Smrek, Ján 11, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 98,
100, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 122, 123, 125, 233,
235, 237, 238, 239, 241, 244, 247, 254, 256, 261,
272, 273, 280, 284, 286, 291, 293, 296, 297, 342,
364, 374, 375, 395, 400, 401, 402, 403, 406,
409, 413

Solláriková, Elena 50, 395

Součková, Marta 35, 407

Soupault, Philippe 178, 179, 399

Spencer, Herbert 188

Srp, Karel 140, 156, 173, 414

Stalin, Josif Vissarionovič 130, 406

Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 63, 67, 303

Stibral, Karel 220, 221, 415

Stodola, Ivan 78, 304, 306, 309, 311, 319,
323, 400

Strindberg, August 65, 74, 303, 325

Sťahel, Richard 39, 409

Sudermann, Hermann 70, 395

Sucharda, Stanislav 218

Svítíl, Josef 77

Sýkora, Vladimír – pozri Zvon, Peter

Szalay, Peter 82, 89, 415

Szondi, Peter 306, 415

Š

Šafárik, Pavol Jozef 242

Šalda, František Xaver 130, 131, 220, 276,
400, 415

Šimerová, Ester 139

Šimko, Dušan 141

Šimkovič, Alexander 32, 206, 214, 403

Šisler, Petr 23, 415

Šíma, Josef 140

Šír, Jan 218

Škarnicel, František Xaver 195

Škarnicel, Jozef 195

Škarvan, Albert 186

Škultéty, August Horislav 177, 400

Škultéty, Jozef 19, 22, 78, 199, 204, 207, 235,
236, 403

Šmatlák, Stanislav 35, 37, 96, 97, 112, 113, 139,
199, 200, 204, 230, 231, 403, 415

Šmeral, Bohumil 115

Šoltéssová, Elena Maróthy 19, 22, 41, 44, 48, 235,
237, 244, 395, 402, 412

Špála, Jan 146

Šrobár, Vavro 49, 63, 186, 188, 190, 191, 192, 196,
197, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 212, 213, 216, 218, 219, 225, 226,
231, 234, 246, 386, 395, 396, 403, 406, 415

Štefánek, Anton 64, 186, 188, 189, 191, 192, 193,
195, 204, 206, 207, 219, 246, 248, 387, 396, 415

Štefánik, Milan Rastislav 13, 26, 27, 208, 210 –
214, 216, 217, 218, 219, 222, 224, 226, 244, 250,
378, 386, 390, 402, 417

Štefko, Vladimír 74, 302, 305, 404, 412, 413,
415, 416

Štorch-Marien, Otakar 272

Štúr, Ľudovít 191, 198, 242

Šturdík, Jozef 143

Štyrský, Jindřich 140

Šujan, Juraj 208, 210, 212, 213, 214, 217, 402

Šútovec, Milan 251, 415

Švabinský, Maximilián 218, 219

Švarcová-Rezlerová, Barbora 90, 97, 396

T

Tablic, Bohuslav 242
Tajovský, Jozef Gregor 10, 20, 21, 23, 32, 33, 37,
46, 47, 51, 62 – 79, 186, 198, 204, 205, 206, 235,
243, 244, 245, 246, 251, 303, 304, 308, 373, 374,
386, 387, 396, 400, 402, 403, 404, 411, 412, 413
Taranenková, Ivana 62, 186, 411, 415
Teige, Karel 89, 111, 127, 257, 262, 263, 275,
276, 401, 415, 416
Teren, Ivan 320
Textorisová, Izabela 22
Textorisová, Oľga 22
Tichý, František Rut – pozri Broman, Zdeněk
Tichý, Koloman 146
Tilkovszký, Béla 258, 396
Timko, Martin 302, 416
Timrava, Božena Slančíková 22, 235, 249,
289, 304, 412
Thorson, Helga 51, 414
Tolstoj, Lev Nikolajevič 27, 34, 63, 65, 69,
198, 403, 409, 413
Toman, Milan 39, 409
Tomasik, Wojciech 113, 122, 129, 416
Tomášik-Dumín, Jozef 11, 86, 87, 102, 104, 105,
107, 108, 113, 118, 120, 121, 123, 125, 126, 127,
130, 132, 234, 375, 396, 397, 401
Tomčík, Miloš 87, 112, 113, 123, 125, 129, 154,
160, 239, 416
Toyen 140
Tranovský, Juraj 310
Trávníček, Jiří 251, 404
Trefort, Ágoston 234
Troligová, Zlata 416
Turčány, Viliam 26, 27, 28, 416
Turgenev, Ivan Sergejevič 27, 198

U

Uhlár, Rudolf 276 – 279, 298, 397
Uram-Podtatranský, Gregor 231, 235
Urban, František 217, 218
Urban, Milo 282, 283, 284, 293, 298, 364
Urbanovič, Kvetoslav Florián 303, 304, 309,
310, 314, 315, 386, 401
Urbánek, Ferko 21, 65, 67, 249, 399, 400
Urx, Edo 11, 86, 88, 92, 93, 103, 108, 109, 112,
114, 115, 119, 127, 130, 131, 132, 257, 259, 265,
295, 349, 375, 397, 416
Úprka, František 218, 223
Úprka, Joža 216, 218, 241, 389

V

Vajanský, Svetozár Hurban 18, 19, 20, 21,
46, 47, 48, 57, 78, 186, 189, 193, 198, 199, 200,
201, 203, 204, 205, 207, 220, 240, 281, 289,
364, 397, 403, 415
Vansová, Terézia 19, 20, 22, 235, 249, 386,
397, 406, 412
Váh, Juraj 309, 365
Vámoš, Gejza 244, 282, 283, 289, 319, 365, 397
Váross, Marian 142, 416,
Vécsei-Valentin, Jozef 304
Vécsey, Ladislav 304, 324
Veltruský, Jiří 65, 70, 72, 416
VHV 22, 78, 303, 304, 306, 307, 308, 309,
310, 311, 312, 398
Vlašín, Štěpán 296, 402
Vlček, Jaroslav 200, 234, 236
Vojtěch, Daniel 173, 416
Vojvodík, Josef 84, 96, 103, 118, 156, 164,
407, 411, 416

Voskovec, Jiří 303, 322
Vošahlíková, Pavla 416
Votruba, František 24, 32, 206, 213, 214, 240,
243, 244, 286, 297, 338, 386, 403, 416
Votrubová, Štefana 32, 206, 214, 403
Vries, Ad de 164, 416
Vučka, Tomáš 111, 416
Vydrová, Hana 417
Vychodil, Ladislav 304

W

Wagner, Vladimír 86, 92, 93, 101, 247,
309, 316, 386, 398, 401
Weber, Nora 18, 417
Wedekind, Frank 312
Weiner-Král, Imro 141, 142, 416
Weisskopf, Viliam 359
Werich, Jan 303, 322
Wiendl, Jan 84, 96, 103, 407, 411
Wilde, Oscar 34, 74, 314
Winczer, Pavol 131, 417
Wolker, Jiří 90, 278
Wollman, Frank 243, 403
Wrzesień, Witold 193

Z

Zachar, Karol L. 320
Zajac, Peter 256, 417
Zakopalová, Lucie 283, 416
Zamazal, Josef 344
Záborský, Jonáš 53
Zákoucký, Karel Josef 212, 417
Závodný, Jozef 304, 309, 318, 386
Závodský, Artur 63, 417

Zemko, Milan 234, 417
Zguriška, Zuzka 233, 241, 243, 244, 403
Zigmundík, Žigmund 26
Zindr, Joža 11, 86, 102, 112, 132, 133, 375, 413
Zmeták, Ernest 140
Zola, Émile 303
Zrzavý, Jan 146
Zvěřina, Ladislav Narcis 243, 403
Zvon, Peter 302, 308, 309, 311, 314, 320,
323, 398, 401

Ž

Žabota, Ivan 235, 236
Žarnov, Andrej 286, 291
Žáry, Štefan 140, 141, 142, 143, 157, 161, 162,
163, 165, 168, 176, 179, 180, 303, 306, 308,
309, 310, 320, 321, 357, 401, 402, 417
Želibský, Ján 139, 141



Michal Habaj – Dana Hučková (eds.)
Modernizmus v pohybe

Jazyková redaktorka

Veronika Svoradová

Preklad anglického resumé

Vladislav Kmec

Obálka, grafická úprava a zalomenie

Barbora Šajgalíková

Vydavateľ a tlač

VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, CSČ SAV
Dúbravská cesta 5820/9, 841 04 Bratislava,
v roku 2019 ako svoju 4 479. publikáciu.

Všetky práva vyhradené. Ani jednu časť tejto publikácie nemožno reprodukovať, kopírovať, uchovávať či prenášať prostredníctvom elektronických, mechanických, rozmnožovacích či iných médií bez predchádzajúceho písomného súhlasu autorov a vydavateľa.

www.veda.sav.sk

ISBN 978-80-224-1797-6