



VEDA
Vydavateľstvo
Slovenskej akadémie vied

Recenzenti:

PhDr. Vladimír Petřík, CSc.
Doc. PaedDr. Iva Málková, PhD.

MICHAL HABAJ

**Model človeka a sveta
v básnickom diele Jána Smreka
(1922 – 1942)**



VEDA

Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
Bratislava 2013

© Mgr. Michal Habaj, PhD., 2013
© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2013
© Fotografie: SNK, Literárny archív, Martin

ISBN 978-80-224-1354-1

Východiská a zdroje

Od samého počiatku nachádzame v tvorbe Jána Smreka „jazdcov, ohnivých sta plameň“ i „Venušine dcéry,“ „čisté“, však s „lonami“ i „vnadami“¹ – teda život cválajúci, letiaci, sálajúci energiou a túžbou, onen *élan vital*, ktorý sa stal synonymom Smrekovej poézie; a nachádzame tu aj ideál nepoškvrnenej ženskej krásy, dievčerstva, panenstva. A predsa sa Smrekov debut nesie v odmietnutí Života – „Faustovho pohára“ a v prijatí „splesniveleho chleba“², pokrmu chudobných a pokorných. Osud siroty tu, azda, v metaforickom zmysle slova, prehovoril za autora: bude však zaujímavé sledovať, ako sa subjekt Smrekovej poézie postupne otvára svetu a ako sa svet postupne otvára subjektu – naplňajúc tak príbeh, ktorého intenciou je uskutočnenie plnej ľudskosti a znovuoobnovenie stratenej jednoty človeka a sveta. Bude to cesta od spomínaného „splesniveleho chleba“ debutovej zbierky *Odsúdený k večitej žízni* k „zrnu“ básnickej zbierky *Zrno*. Táto symbolická cesta od vonkajškej askézy k vnútornej harmónii je vymedzená rokmi 1922 a 1935 – jej symbolickým dôvetkom je rok 1942: v rozpätí týchto rokov sa pohybuje predkladaný výskum Smrekovej básnickej tvorby. Nasledujúce obdobia už nie sú predmetom môjho bádania: s istou licenciou teda možno povedať, že ma zaujíma výlučne kontext tzv. „kníh slnečných“, ktorý reprezentuje prvé tvorivé obdobie Jána Smreka. V štyridsiatych a päťdesiatych rokoch 20. storočia sa pod vplyvom historických okolností a kultúrno-spoločenskej situá-

¹ SMREK, Ján: Faustovo pokánie. In: *Odsúdený k večitej žízni*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1922, s. 9.

² Tamže.

cie Smrekov básnický model človeka a sveta otriasa priamo vo svojich základoch: je atakovaný zvonka, avšak zvnútra, v rámci svojho axiologického systému, vzdoruje rozpadu hodnôt a istôt, hoci neraz i za cenu pochybností, dezilúzií a dočasnej straty viery v človeka. V tomto zmysle nie sú rozhodujúce vonkajšie kontúry Smrekovho básnického gesta, ktoré sa časom zbavuje svojich častí, aby nanovo definovalo samo seba v zmenených podmienkach; zachováva si však intenciu pohybu, ktorým je nesená a ktorým je vytváraná jej najvlastnejšia, najvnútornejšia identita. Smrekov básnický svet teda nie je nemenný – nie je statický ani schematický, ale práve naopak, dynamický a premieňajúci sa v rámci vlastnej kontinuity. Už v prvej fáze Smrekovej básnickej tvorby vymedzenej dvadsiatymi a tridsiatymi rokmi 20. storočia, resp. „dvadsaťročím“ 1922 – 1942, tak môžeme sledovať postupnú premenu a vývoj Smrekovho básnického gesta. Predmetom môjho výskumu bude práve toto obdobie básnikovej tvorby, ktoré býva vymedzené radom „kníh slnečných“. Sú to: *Cválajúce dni* (1925), *Božské uzly* (1929), *Iba oči* (1933) a *Zrno* (1935). K nim býva radená i básnická skladba *Básnik a žena* (1934) – okolnosti vzniku i charakter vyčleňujú pre toto dielo vlastné, špecifické miesto, akoby mimo poradia, avšak pevne v kontexte „kníh slnečných“. K týmto piatim „klasickým“ knihám mladosti priraďujem vo svojej práci ešte dve iné knihy: tak ako spomínané zbierky viažu sa i tieto k prvému tvorivému obdobiu Jána Smreka, nezvyknú sa však, z rôznych dôvodov, zaradiť ku „knihám slnečným“. Je to predovšetkým Smrekova debutová básnická zbierka *Odsúdený k večitej žízni* (1922), s ktorou, vzhľadom na jej estetickú i poetologickú inakosť, akoby si literárna historiografia nevedela či nechcela dať rady – rovnako ju obchádzal i samotný autor, a tak nemohla skončiť inde ako na periférii záujmu. Pokúsím sa poukázať na jej nezastupiteľné miesto v kontexte Smrekovej tvorby, najmä však na organickú súvislosť medzi týmto symbolisticky kódovaným debutom a nasledujúcim vitalistickým gestom. Iným prí-

padom je básnická skladba *Eva Ave* (1942): tá skončila mimo „čítaniek“ z celkom prozaických dôvodov, keďže ako príležitostné pornografické dielko napísané pod pseudonymom „Bezmenného rytiera“ (Cavaliere senza Nome), navyše v čase vojnových hrôz, nemohla ašpirovať na akékoľvek miesto nielen v dejinách slovenskej literatúry, ale ani v bibliografii Jána Smreka. Posledné roky však tento, dosiaľ verejne neznámy doklad Smrekovho zmyslu pre humor, improvizáciu a erotiku sprístupnili čitateľom, a teda i možnému výskumu, hoci ten, samozrejme, mohol čosi v tejto veci urobiť už aj skôr (a čosi aj urobil). Toľko k predmetu môjho výskumu. Primárne sa budem usilovať ozrejmiť námet Smrekovho básnického diela a kľúče, ktorými by bolo možné „odomknúť“ literárnu historiografiu už kanonizovanú, symbolicky teda „uzamknutú“, hoci reálne de facto neprebádanú kapitolu z dejín slovenskej literatúry³. Z tohto dôvodu sa budem orientovať na esteticko-antropologické aspekty Smrekovej poézie, a to v zhode s hypotézou, že práve utváranie ľudskej osobnosti, ako i univerzálne chápaná obnova ľudskosti

³ Neuspokojivú situáciu ohľadom výskumu a odbornej reflexie Smrekovej poézie sa pokúsila zmeniť či aspoň korigovať medzinárodná vedecká konferencia „Ján Smrek“, ktorá sa pri príležitosti stého výročia básnikovho narodenia a z iniciatívy Katedry slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty UK v Bratislave konala v dňoch 23. – 24. 2. 1999 v Dome spisovateľov v Budmericiach. Ako v úvode k zborníku príspevkov z konferencie konštatoval Valér Mikula, Smrekovo básnické dielo bolo v odborných kruhoch, azda práve s ohľadom na čitateľskú úspešnosť, zväčša prijímané s rezervovanosťou či opatrnosťou a zostávalo viac-menej obchádzané. Konferencia i napriek viacerým podnetným a zaujímavým referátom nepriniesla zásadnú zmenu v stave výskumu Smrekovej poézie: reálny výsledok tak bol iba odrazom reálneho záujmu literárnej kritiky a historiografie, ktorý je i naďalej čiastkový, príležitostný a nesystematický. Platí však konštatovanie Valéra Mikulu, že konferencia opäť trochu viac „ozrejnila“ Smrekovu básnickú „samozrejmosť.“ Pozri: MIKULA, Valér: Na úvod. In: *Philologica LI. Materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie „Ján Smrek“*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000, s. 5 – 6.

a človeka je vnútorným námetom a kontinuálne realizovaným motívom, ktorý sa ukrýva v hĺbke Smrekovho básnického diela.

Jedným z kľúčov k takto formulovanému problému bude pre mňa filozofia vitalizmu: v tomto zmysle môj výskum nestojí proti doterajším výsledkom bádania Smrekovho básnického diela, naopak, priamo vychádza zo všeobecne rešpektovaných zistení literárnej kritiky i historiografie a potvrdzuje kanonizovaný obraz Jána Smreka v kontexte slovenskej medzivojnovnej poézie. I keď doterajšie poznanie v tejto oblasti je skôr výsledkom čiastkových postrehov, než systematického výskumu, nemožno mu uprieť platnosť – s týmito poznatkami však treba pracovať na inej úrovni, resp. iným spôsobom. Trivializácia obsahu a formy (Šmatlák)⁴, sentiment, banalita, sladkosť (Kováč)⁵, chlapčenská radosť a prítulnosť (Pišút)⁶, improvizácia nálad a slovné rozkošníctvo (Chorváth)⁷, banálnosť a primitivizmus (Okáli),⁸ zmyslovo prežívaná realita (Tomčík)⁹, nevinnosť, skrotenosť, ľahkosť (Matuška)¹⁰, teda vzájomne sa dopĺňajúce a navzájom korešpondujúce, v každom ohľade relevantné zistenia literárnej kritiky a historiografie, akoby predstavovali plošné kontúry obrazu,

⁴ ŠMATLÁK, Stanislav: Básnik a život. In: *Dve storočia slovenskej lyriky*. Bratislava : Tatran, 1979, s. 331 – 339.

⁵ KOVÁČ, Bohuš: *Poézia Jána Smreka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962, s. 58.

⁶ PIŠÚT, Milan: Ján Smrek a jeho básnický vývoj. In: *Hodnoty a čas*. Bratislava : Tatran, 1978, s. 19 – 27.

⁷ CHORVÁTH, Michal: Dvadsať rokov slovenskej poézie. In: *Cestami literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979, s. 54 – 64.

⁸ OKÁLI, Daniel: Traja borci stratenej generácie. In: *Výboje a súboje*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 128 – 133.

⁹ TOMČÍK, Miloš: Druhové a žánrové vlastnosti lyriky v modernej slovenskej literatúre. In: *Básnické retrospektívy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974, s. 101 – 129.

¹⁰ MATUŠKA, Alexander: Portréty slovenských spisovateľov. In: *Za a proti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975, s. 86 – 87.

ktorý, napriek presnosti svojho videnia, zostáva iba dvojrozmerný. To, o čo sa budem snažiť, má teda skôr podobu *prehľbovania* a *vrstvenia* tohto obrazu, hľadania plasticity, prostredníctvom ktorej by v rámci neho bolo možné nachádzať ďalšie úrovne významov. Napriek všeobecnej akceptácii i kanonickému miestu v dejinách slovenskej literatúry¹¹ zostáva Smrekova poézia vo svojej *celistvosti* a *komplementárnosti* v istom zmysle *nepochopenná*: akoby sa pri analýzach Smrekovej poézie používalo výhradne *zrkadlo* miesto *skalpeľa*, v dôsledku čoho vieme veľa o estetike povrchu, avšak málo alebo takmer nič o vnútornej štruktúre a organizácii, o vrstvách a sedimentoch, ktoré sa ukrývajú za na prvý pohľad príjemným, nekonfliktným a hravým dizajnom tejto poézie. Výsledný *obraz* sa tak utvára viac v súradniciach *krásy*, než *poznania*. Estetické kvality i hodnoty Smrekovho básnického diela sú dostatočne známe, bolo by preto iba nosením dreva do lesa opätovne sa im venovať: literárna historiografia sa však vzdala pátrania po ďalších rovinách a hlbších významoch Smrekovej poézie – pritom oná často spomínaná a charakteristická „smrekovská“ spontánnosť, exaltácia, hravosť, rozkošnosť, nevinnosť, entuziazmus, intuitívnosť sú neoddeliteľné od antropologicko-filozofických kategórií, ktorými je definovaný a utváraný Smrekov básnický model sveta. O *obraze* tohto sveta vieme už veľa, nevieme však nič o jeho *zmysle*, o jeho *posolstve*, o jeho *pôvode*. Stojíme teda pred úlohou rekonštruovať *príbeh* Smrekovho básnického diela prvého tvorivého obdobia – v jednotlivých zbierkach ako formálne uzavretých scénach obrazu odhaliť vnú-

¹¹ Problematike literárneho kánonu na príklade Smrekovho básnického diela sa venuje Róbert Kiss Szemán v štúdiu *Úvahy o Smrekovom diele ako kanonizačnom probléme v slovenskej literatúre*. Na záver autor konštatuje potrebu určiť pre Smrekovu básnickú tvorbu miesto vo vytvárajúcom sa kánone nasledujúcich desaťročí. In: MIKULA, Valér (ed.): *Philologica LI. Materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie „Ján Smrek“*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000, s. 11 – 16.

tornú logiku ich radenia a usporiadania, vzájomnú nadväznosť a spojitosť, ktoré potvrdzujú kontinuitu rozprávania a postupne „rozvíjajú“ príbeh „zavinutý“ do obrazu. Moje čítanie Smrekovej poézie teda nebude fixované na jeden bod, ale bude tento bod vnímať ako miesto v štruktúre celku: v jeho spojitosti k iným bodom, ktoré sa rovnako nebudú obmedzovať samy na seba, ale naopak, vo vzájomných vzťahoch budú odhaľovať paralely medzi jednotlivými motivickými a sémantickými linkami. Budeme teda smerovať dopredu a vracat' sa späť – meniť uhol pohľadu od detailu k celku a od celku k detailu; bez toho, aby sme opustili základný bod nášho čítania, v ktorom sa všetky ostatné odrážajú iba a len v tej miere, nakoľko bude naše čítanie textu kreatívno-receptívne a dynamicko-otvorené – teda presne také, aká je vo svojej najvlastnejšej podstate identita Smrekovho básnického sveta. Budeme menej evidovať známe fakty a viac hľadať spôsoby, akými k nám prehovára text: odkiaľ a kam smeruje výpoveď, pričom spôsob, akým je koncipovaná a komponovaná, bude pre nás otázkou zmyslu a významu – v rámci antropológie estetiky a filozofie života. Zmysel básne sa totiž nevyčerpáva v texte – ale až tam, kde sa aktom čítania, v okamihu transgresie stáva báseň samotným pohybom života, kde prekračuje samu seba v zavŕšení, aby sa tak stotožnila s pôvodným okamihom, v ktorom bola zrodená. Pokúsime sa čítať Smrekovu báseň ako pohyb života.

V úvode k svojmu ťažiskovému dielu *Tvorivý vývoj* (1907) predstavuje Henri Bergson filozofickú metódu definovanú vzájomnou neodlučiteľnosťou *teórie poznania* a *teórie života*¹². Jeho vlastné dielo je pokusom utváraným v intenciách tejto filozofie, ktorá má byť predovšetkým metódou budúcnosti, postupným a kolektívnym úsilím mysliteľov dopátrať sa k samotným ko-

¹² BERGSON, Henri: *Vývoj tvorivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1919, s. 6.

reňom prírody a ducha¹³. Bergsonova metóda je tak na jednej strane negáciou filozofie pozitivizmu, pragmatizmu, darwinizmu, na strane druhej sa začleňuje do prúdu filozofie idealizmu a voluntarizmu prelomu 19. a 20. storočia, so zdrojmi vo filozofii nemeckého romantizmu. Bergsonov intuicionistický voluntarizmus predstavuje metafyzický spôsob myslenia¹⁴, mytologickú biológiu, ktorá smeruje k výkladu sveta na báze vlastnej kozmológie a filozofie náboženstva. Sám Bergson v súvislosti s programom *Tvorivého vývoja* hovorí o ideí „boha tvůrčího a svobodného, boha, ktorý plodí najednou hmotu a život a jehož tvůrčí úsilí se strany života *pokračuje vývojem druhů, tvořením lidských osobností.*“¹⁵ *Élan vital*, ako základný princíp – tvorivý Boh – Bergsonovej biologickej metafyziky, teda pôsobí dvomi smermi: pokračuje vo vývoji druhov, pričom tento vývoj smeruje k nadčloveku, pokračuje však tiež tvorením stále nových ľudských osobností. Bergson vychádza z existencie vesmíru ako „trvania“, pričom toto trvanie znamená „vynalézání, tvoření tvarů, stálé vypracovávání něčeho naprosto nového“¹⁶. Dôležitá je *kontinuitnosť* tohto procesu, ktorý je prostredníctvom plodivej energie znova a znova, donekonečna obnovovaný v nových a nových formách života: život sa potom javí ako prúd, ktorý „jde od zárodku k zárodku prostřednictvím vyvinutého organismu. Vše se děje tak, jakoby sám organismus byl jen výrůstkem nebo výhonkem, jež vyhání starý zárodek usilující o to, aby dále žil v zárodku novém.“¹⁷ Rovnako „existovat“ znamená „pro bytost vědomou měniti se, měniti se, aby zrála, zrání, aby sebe samu

¹³ Tamže, s. 7.

¹⁴ PELIKÁN, Ferdinand: Henry Bergson, jeho život a dílo. In: Bergson, c. d., s. LXIV.

¹⁵ Tamže, s. LIX – LX. Bergsonova charakteristika svojej tvorby v liste pátrovi De Tonquedec.

¹⁶ Bergson, c. d., s. 24.

¹⁷ Tamže, s. 45.

nekonečne tvořila¹⁸: zároveň je proces rastu, zrenia, tvorenia ľudskej osobnosti utváraný fázami, momentmi, ktoré sú vždy niečím *novým*, a tiež niečím *nepredvídateľným*¹⁹. Ak teda ľudská bytosť ustavične seba samu tvorí, je toto biologické tvorenie, tento permanentný tvorivý akt, ktorý nám „otvára tiež netušené výhľedy na osobnú nesmrtnosť“²⁰, pokračovaním tvorenia prirodzeného: božské stvorenie nie je ukončené, človek sám je jeho činným účastníkom²¹. I v tomto zmysle je jadrom Bergsonovej filozofie, prezentovaným už v *Eseji o bezprostredných dátach vedomia*, pojem *slobody*, ktorá je skutočným *tvorením*, zavádzaním „nových kvalít a individuí do vesmíru biologického a psychologického“²². V procese zdokonaľovania ľudského rodu a transformácie ľudskej osobnosti je kľúčovým momentom práve táto individuálna sloboda, tvorivý čin: Bergsonova sloboda „tvorí nejenom nejvyšší metafyzický princíp geniálny osobnosti, nýbrž jest tiež základem jeho metafyzické biologie.“²³ Slobodu Bergson stotožňuje s božským elánom, s prúdom života, je teda neoddeliteľná od samotného procesu tvorivého vývoja, s čím súvisí ďalší aspekt Bergsonovej filozofie a tým je jej *dynamizmus*: ten chápe „duševný dění jako ustavičné vzájemné se pronikání stavů, jako ustavičný pohyb a biologické zrání celistvé a nedělené lidské osobnosti“²⁴. Bergsonova filozofia osobnosti a slobody smeruje k samotnému životu: túto skutočnosť Bergson formuluje v eseji *Možné a skutočné*, keď za zisk filozofického bádania považuje objavenie nejakého *absolútneho*. Získa tým samotný človek, ktorý

¹⁸ Tamže, s. 19.

¹⁹ Tamže, s. 17.

²⁰ Pelikán, c. d., s. LXVI.

²¹ Tamže, s. LXV.

²² JAKOVENKO, Boris: Henri Bergson a jeho dílo. In: BERGSON, Henri: *Čas a svoboda*. Praha : Filosofia – Nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 1994, s. 6.

²³ Pelikán, c. d., s. XXXVI.

²⁴ Tamže, s. XXXVII.

sa bude cítiť radosnejší a silnejší: radosť bude prameniť v objave, že za nehybnosťou a jednotvárnosťou skutočnosti vnímanej našimi zmyslami sa ukrýva „stále znovu se rodící novost, pohyblivá pôvodnosť vecí“²⁵. Ešte dôležitejšia je však sila, pretože ako tvorcovia seba samých pocítime „své účasťenství na veľkém díle stvoření, které je na počátku všeho a stále pokračuje před našimi zraky“²⁶. Získame tým intenzívnejšiu schopnosť konať, slobodne sa vzpriamiť, nebyť poslušným otrokom, ale pánom pridruženým „k ešte väčšiemu Pánu“. Filozofia sa tak stáva „prípravou k dobrému životu“²⁷: v tomto konštatovaní sa ukrýva nielen zmysel Bergsonovej filozofie, či filozofie podľa Bergsona, ale i jej smerovanie, jej bezhraničný *optimizmus* a viera „v konečné víťazství ducha nad hmotou“²⁸.

V prvom zväzku svojej spomienkovej knihy *Poézia moja láska* priznáva Ján Smrek zaujatie filozofiou Henriho Bergsona, s ktorou sa stretol počas štúdií na teologickej fakulte i vplyv Bergsonovej filozofie na neskoršiu vlastnú tvorbu: „Ale najviac ma na prednáškach dr. Samuela Osuského²⁹ zaujala filozofia Henriho Bergsona, jeho élan vital. (...) Dostal som sa – práve na teológii, na najmilších mi hodinách profesora Osuského – do Bergsonovho zajatia, a čo som potom podnikal na širšej platforme (o tom

²⁵ BERGSON, Henri: *Mýšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003, s. 115.

²⁶ Tamže.

²⁷ Tamže.

²⁸ Pelikán, c. d., s. LXVII.

²⁹ Samuel Št. Osuský svoj výskum dejín svetovej filozofie synteticky spracoval v diele *Prvé slovenské dejiny filozofie* (Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscius, 1939). Pod názvom *Bergsonov voluntaristický intuicionizmus* sa v nich nachádza i kapitola venovaná osobnosti Henriho Bergsona. Osuského text nemá analytický charakter, je skôr informatívno-edukačným výkladom Bergsonovho filozofického systému, ktorého jednotlivé aspekty predstavuje v krátkych podkapitolkách (Metafyzika, Psychológia, Noetika, Etika, Filozofia náboženstva).

neskôr), malo pečať Henriho Bergsona³⁰. Tieto Smrekove vyznania majú pre nás, pravda, iba biografickú, resp. dokumentárnu platnosť: príslušnosť Smrekovej lyriky k medzivojnovému prúdu básnického a filozofického vitalizmu je dostatočne známa – a to i napriek skutočnosti, že sa nestala predmetom konkrétnej, na tento problém orientovanej reflexie či odbornej analýzy³¹. Tieto ambície moja práca rovnako nemá: Smrekovu poéziu totiž nemožno obmedziť na filozofický problém, akokoľvek by sa prípadne javil byť relevantným; takýto výklad by nevyhnutne (pred)znamenal redukcii básnického sveta, ktorého estetické obsahy sa nevyčerpávajú v rovine filozoficko-racionálnej rekonštrukcie. Budem v tomto zmysle iba vychádzať z príbuznosti oboch koncepcií, ktoré sa koniec koncov utvárajú v odlišných disciplínach filozofického a umeleckého poznania: vplyv Bergsonovej filozofie na básnickú tvorbu Jána Smreka nemožno špecifikovať v zúžení na diskurzívne preberanie myšlienok, východísk či postojov. Už samotná povaha Smrekovho básnického sveta vylučuje takýto teoretický prístup; pre mňa relevantný bude teda

³⁰ SMREK, Ján: *Poézia moja láska I*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 48, 105.

³¹ Čiastočne sa túto skutočnosť snažili pozmeniť dva príspevky v rámci už spomínanej „smrekovskej“ konferencie. Názov príspevku Júliusa Lomenčíka *Vplyv vitalizmu – filozofie života na mladého Jána Smreka* sľubuje o niečo viac, než reálne ponúka: autor pri čítaní Smrekovej poézie vychádza z Diltheyovej filozofie života a prichádza až k antickej filozofii. Cenné je upozornenie na Smrekov poetický humanizmus, prítomnosť etického náboja či aspekt dejinnosti v Smrekovej poézii. Druhý príspevok s názvom „*Dvojaký prameň*“ – u Schillera a Bergsona, ktorého autor je Oliver Bakoš, sa sústreďil na vzťah medzi estetickým spisom Friedricha Schillera O navivnom a sentimentálnom básnictve a Bergsonovým dielom *Dva pramene náboženstva a morálky*. Ako naznačuje názov, príspevok zostáva výlučne na poli teoreticko-estetického a filozofického myslenia u Schillera a Bergsona: nedostáva sa k poézii Jána Smreka, ani k jej prípadným konkrétnym filiaciám s koncepciami oboch mysliteľov. Pozri In: MIKULA, Valér (ed.): *Philologica LI*. Materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie „Ján Smrek“.

moment príbuznosti oboch modelov, ktoré sa vzťahujú k identickým princípom vo veci referencie a reflexie sveta skutočnosti. V tomto zmysle vykladá mohutný vplyv Bergsonovej filozofie na dobovú umeleckú tvorbu i Václav Černý, keď toto pôsobenie vysvetľuje pevným vrastením základných aspektov bergsonizmu do súdobej myšlienkovvej atmosféry³². Moje čítanie Smrekovej poézie teda nebude „filozofickým“ ani „filozofujúcim“; filozofia – bergsonizmu a vitalizmu – však bude prítomná v jeho pozadí a v základoch môjho uvažovania o podstate, podobe a prejavoch Smrekovho básnického sveta. Podobne o veci uvažuje i Smrek, keď vo svojich memoároch konštatuje, že poézia bez filozofie ani nie je možná, že filozofický postoj je implicitne prítomný v každom básnickom geste („A keď si básnik povie ‚chcem sa hrať‘, či v tom tiež nie je filozofia?“³³). A zároveň, ak Bergson, v zhode s povahou svojej intuitívnej filozofie, hovorí, že „intelekt se vyznačuje přirozeným nepochopením života“³⁴, potom rovnako Smrek potvrdzuje význam a prioritu citu, intuície pred intelektom: „...keď básnik nechce byť filozofom, iba lyrikom, už sa ním stáva – totiž aj filozofom aj lyrikom. Toto, pravda, nie je vec chladného rozumu, ale *intuície*.“³⁵ Intuitívny prístup k objektívnej skutočnosti spája Smrekovu poéziu a Bergsonovu filozofiu; subjekt zachytáva skutočnosť zvnútra, priamo a bezprostredne, vstúpením do „samotného vnútra života“ (Bergson) pomocou istého druhu sympatie, ktorá je intuíciou. V stotožnení sa človeka s poznávaným predmetom odhaľuje sa vlastné, autentické bytie, oslobodené od falošných a konvenčných ilúzií racionalizácie. Filozofia sa týmto spôsobom približuje umeniu

³² ČERNÝ, Václav: Ideové kořeny současného umění. Bergson a ideologie současného romantismu. In: *Tvorba a osobnost I*. Praha : Odeon, 1992, s. 328.

³³ Smrek, c. d., s. 73.

³⁴ Bergson, c. d. 1, s. 228.

³⁵ SMREK, Ján: *Poézia moja láska I*, s. 73.

– nie náhodou Bergsonove filozofické skúmania často obsahujú obrazné a metaforické príklady. O cene obrazu a intuície hovorí Bergson v *Úvode do metafyziky*: „Ukázali jsme, že si můžeme představit své trvání přímo, totiž v intuíci, že nám je mohou nepřímou sugerovat obrazy, ale že nikdy nemůže být obsaženo – ponecháme-li slovu pojem jeho vlastní smysl – v pojmovém znázornění.“³⁶ Dvojitú povahu ľudského poznania rozlišuje podobne aj Bernadetto Croce, keď vyčleňuje poznanie intuitívne a poznanie logické, v súvislosti s čím konštatuje: „poznání je buď tvůrcem obrazů nebo tvůrcem pojmu.“³⁷ Protiklad intuitívnej obraznosti a rozumovej pojmovosti rieši Bergson akcentovaním prvého z prístupov, ktorý proti mechanizácii, determinácii a strnulosti kladie dynamickosť, tvorivosť a slobodu. Nezabúdajme však, ako hneď na úvod svojich skúmaní bergsonizmu konštatuje Gilles Deleuze, že hoci „metodou bergsonizmu je intuície“ táto intuícia je zároveň mimoriadne dôsledná a presná filozofická metóda.³⁸ Uzavrime: Smrekovo i Bergsonovo dielo vychádzajú z obdobných princípov a sústreďujú sa okolo identických rezíduí – tu sú najdôležitejšie z nich: život, tvorivosť, trvanie, pamäť, sloboda, kontinuitnosť, novosť, nepredvídateľnosť, dynamizmus, spontánnosť, optimizmus, intuícia. V centre oboch koncepcií sa potom nachádza *ľudská osobnosť*.

V kontexte európskeho i anglo-amerického umeleckého a kultúrno-estetického myslenia prvých desaťročí 20. storočia zaujíma Bergsonova filozofia jedno z kľúčových miest. Jazyk modernistickej estetiky by pravdepodobne vyzeral úplne inak, ak by sa na jeho formovaní nepodieľala Bergsonova filozofia: okrem Nietzscheho môžeme práve Bergsona považovať za toho filozofa, ktorý v rozhodujúcej miere ovplyvnil myslenie a senzibilitu

³⁶ BERGSON, Henri: Úvod do metafyziky. In: *Myšlení a pohyb*, s. 183.

³⁷ Cit. podľa Černý, c. d., s. 352.

³⁸ DELEUZE, Gilles: *Bergsonismus*. Praha : Garamond, 2006, s. 7, 9.

umeleckého modernizmu.³⁹ Pritom samotná recepcia vitalizmu a jeho vplyv na dobové umelecké, resp. literárno-estetické koncepcie sa vo svojich konkrétnych výsledkoch rôzni: podstatné však je, že vo svojej heterogenite i ambivalencii umeleckých smerov a prúdov prekonáva symbolistickú estetiku fin de siècle a dekadentný variant modernizmu. V centre Bergsonovej filozofie stojí život a práve fascinácia životom, ako odpoveď na rúcajúci sa svet symbolistickej moderny na jednej strane a pozitivisticko-analytické koncepcie exaktného a vedeckého skúmania na strane druhej, umožňuje zaujať autentický a hodnoverný postoj k dobovej kríze kultúry a myslenia. Uprostred všadeprítomnej deštrukcie hodnôt, rozkladu náboženských i sociálnych istôt dochádza k obrodeniu duchovnosti, ktoré sa stáva odpoveďou na svet zbavený svojho zmyslu. Môžeme v tomto kontexte hovoriť o „novej duchovnosti“ v umení a kultúre, ale tiež vo filozofii, v estetike a v psychológii: vydanie Bergsonovho *Vývoja tvorivého* v roku 1907 nemožno vnímať mimo kontextu dobovej umelecko-kultúrnej klímy, ktorá zrodila mnohé ďalšie koncepcie, navzájom príbuzné práve fascináciou životom a túžbou odhaliť podstatu ukrytú za predmetným svetom. Spomeňme ďalších reprezentantov filozofie života, Wilhelma Diltheyho a Georgea Simmela, fenomenológiu Edmunda Husserla, hlbinnú psychológiu C. G. Junga, antropozofiu Rudolfa Steinera, estetické a umenovedné koncepcie Bernadetta Croceho či Wilhelma Worringera, umelecko-estetické práce náboženského filozofa Romana Guardiniho alebo filozofickú antropológiu Maxa Schelera či antropologicko-fenomenologickú psychiatriu Eugèna Minkowskeho – pričom zhrňujúco možno v tomto kontexte odkázať na slová Vasilija Kandinského o prichádzajúcej „epoche veľkej duchovnosti.“⁴⁰ Pritom viacerí zo súdobých tvorcov

³⁹ HILSKÝ, Martin: *Modernisté*. Praha : TORST, 1995, s. 19.

⁴⁰ KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda, 2009, s. 113.

a mysliteľov boli v rámci svojej disciplíny často ovplyvnení identickými či podobnými filozoficko-estetickými zdrojmi, ktoré sa neraz pohybovali na hrane ezotericko-spirituálnych koncepcií, prípadne z nich priamo vychádzali. Na pozadí mladého umenia i teoretického myslenia prvých desaťročí 20. storočia možno pomerne jasne identifikovať východiská a základné princípy romantizmu, konkrétne nemeckej idealistickej filozofie, na vznik a formovanie ktorej malo mimoriadny vplyv práve hermeticko-mystické myslenie a okultná filozofická tradícia. Samotný Bergson – „Schellingov žiak“⁴¹ – nadväzuje na spirituálne a transcendentné aspekty romantickej filozofie a je celkom prirodzene považovaný za novodobého „romantického filozofa“⁴². Nezanedbateľný vplyv má v tomto období filozofia martinizmu obnovujúca tie najdôležitejšie aspekty európskeho humanizmu. Pod povrchom najaktuálnejších a najmodernejších umeleckých snáh a aktivít sa tak nebadane a skryto rozvíja inšpiratívne myslenie archaického a hermeticko-ezoterického pôvodu. Na skutočnosť, ako súdobé umenie a celý kultúrny „dnešok“ vyrastajú z romantických koreňov v súvislosti s bergsonovskou povahou najmladšieho umenia, poukazuje v česko-slovenskom dobovom kultúrnom kontexte Václav Černý vo svojej štúdii *Ideové koreny súčasného umění. Bergson a ideologie súčasného romantismu* z roku 1929. Černý si všima predovšetkým vplyv Bergsonovho myslenia na estetické programy avantgardných hnutí futurizmu, kubizmu a surrealizmu, pričom jeho argumenty dnes možno akceptovať iba s ťažkosťami, avšak dôležitejšie zistenia možno nájsť v úvodných partiách jeho štúdie, kde korene Bergsonovho intuitívneho panestetizmu vyvodzuje z estetiky nemeckých romantických filozofov Schellinga a Schlegela. Černý tiež skúma, kto v literárnej, resp. básnickej tradícii 19. storočia umožnil

⁴¹ ROUGEMONT, Denis de: *Západ a láska*. Bratislava : Kalligram, 2011, s. 174.

⁴² Tamže.

aktuálny vplyv Bergsona na umenie: neprekvapuje, že táto línia je určená tromi veľkými menami majúcimi rozhodujúci vplyv na formovanie a podobu modernej poézie – E. A. Poe, Charles Baudelaire a Jean-Arthur Rimbaud. Avšak ešte predtým, konkrétne hneď v roku 1919, kedy bol *Vývoj tvorivý* preložený do češtiny, uverejnil rozsiahlu štúdiu o Bergsonovej filozofii Karel Čapek. Hoci Čapek na viacerých miestach s Bergsonom polemizuje, nezabúda zdôrazniť, že práve Bergson „učinil prvni veľký pokus o filozofii založenou jen a jen na živote.“⁴³ Inšpirácia vitalizmom v českom kultúrnom prostredí dosiahla svoj vrchol už skôr: v básnických a prozaických dielach S. K. Neumanna a Fráňu Šrámka, prejavila sa tiež v umelecko-estetickom myslení Josefa Čapka či F. X. Šaldu⁴⁴. Jednou zo základných myšlienok Šaldovej koncepcie umenia sa okolo roku 1912 v rovnomennej eseji stáva pojem „tvůrčího činu“, ktorého podstatou je intuícia: nachádzanie zdrojov tvorivosti v intuitívnom procese ako protipóle intelektuálneho, rozumového poznania smerujúceho k mechanizácii odkazuje na Bergsonovu koncepciu tvorivého vývoja. Podobne vitalistickým myslením je inšpirovaný súbor umeleckých portrétov a esejí *Duše a dílo*, kde vychádzajúc z bezprostredného vzťahu medzi životom a tvorivým procesom sa Šalda dostáva do susedstva hermeneutiky básnickej individuality, tak ako ju rozvinul Wilhelm Dilthey.⁴⁵ Kým Šalda sa zaujíma predovšetkým o otázky tvorivého procesu, uvažovanie Josefa Čapka primárne smeruje k problematike prehodnocovania moderny, resp. modernosti. Čapek sa v eseji *Tvorivá povaha moder-*

⁴³ ČAPEK, Karel: *Filosofie Bergsonova*. In: *Spisy XVIII. O umění a kultuře II*. Praha : Československý spisovatel, 1985, s. 186.

⁴⁴ K tomu pozri BERACKOVÁ, Dáša: *Zapletení do světa*. Příbram : Pistorius & Olšanská, 2010, s. 36 – 42.

⁴⁵ VOJVODÍK, Josef: *Znovu pojmenovat věci světa!* In: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Ed. Vladimír Papoušek a kol. Praha : Academia, 2010, s. 217.

ní doby zaoberá otázkou aktuálnosti umeleckej tvorby – dospieva tak k pojmu „tvořivé intenzity“, ktorú na príklade poézie Walta Whitmana považuje za nevyhnutný základ „nového a moderního cítění“ vyjadreného na stupnici „od prosté vitální pozornosti až k šílené extasi zářivé řinoucího se života“.⁴⁶ Podľa Josefa Čapka je „rozhodující složkou esthetické emoce intenzita výrazu.“⁴⁷ V spojitosti s bergsonovským chápaním tvorivosti, ako centrálnym bodom vitalistickej estetiky, tak F. X. Šalda (intuícia) i J. Čapek (intenzita) zdôrazňujú dva rôzne aspekty vitalizmu. Na pozadí možno identifikovať úsilie o hľadanie autentickej skutočnosti a možností jej nového umeleckého prežívania. Signifikantne pomenoval túto ambíciu po životnej plnosti a obnovení senzibility Karel Čapek v predslove k prvému vydaniu *Knihy lesů, vod a strání* S. K. Neumanna, kde volá „nie po poézii života žitého, ale života živého.“ Inšpirácie bergsonizmom, resp. ideové vplyvy vitalizmu na dobové umelecko-estetické myslenie i konkrétne umelecké a literárno-estetické koncepcie sa rôznia podľa toho, ktoré aspekty Bergsonovej filozofie reflektujú, príp. stavajú do centra svojho uvažovania. Potom napríklad poézia S. K. Neumanna rozvíja vitalistický mýtus prírody s ohľadom na dynamic-kú povahu bytia, kultiváciu senzibility a intenzitu zmyslového prežívania, kým estetická koncepcia ruského akméizmu reaguje primárne na Bergsonovu koncepciu pamäti stavajúc do centra svojej básne predstavu „živého slova“ a dialóg s „pamäťou kultúry“ – podobne koncepcia „živej tradície“ Ezru Pounda či T. S. Eliota odkazuje na Bergsonovo chápanie času.

V kontexte týchto úvah si bližšie všimneme pojem „tradície“, ktorý sa neskôr ukáže ako jeden z kľúčových pri snahe reflektovať básnický model človeka a sveta v tvorbe Jána Smreka.

⁴⁶ ČAPEK, Josef: Tvořivá povaha moderní doby. In: *Volné směry*. XVII, 1913, s. 112.

⁴⁷ Tamže, s. 121.

Na rozdiel od umelecko-estetických koncepcií vybudovaných na princípe ahistorickej novosti, pre ktoré sa rozhodujúcim stal pojem „revolúcie“ (v umení, v spoločnosti), koncepcie, ktoré do centra svojho myslenia kládli pojem „tradície“, sa konštituovali s ohľadom na princíp „kultúrnej pamäti“. Prítom na začiatku 20. storočia vedomie modernity iba ťažko vzdorovalo všeobecnému vyprázdneniu od kategórií posvätného a archetypálneho. Obrat, resp. renesancia mýtického myslenia, ktorým európska kultúra reagovala na lineárny koncept dejín, hrá tak kľúčovú rolu v ponímaní tradície – nie ako „brzdy“ vývoja, ale naopak, ako nevyhnutného predpokladu na ozdravenie kultúry, objavenie spirituálnych zdrojov a kreativity smerujúcej k obnove, k re-konštrukcii zmyslu, noriem a hodnôt. Túžba po obrode sa stáva základnou výzvou modernistickej generácie, pre ktorú je inak typický kultúrny skepticizmus: práve obrat k mýtickému mysleniu inšpirovaný spiritualitou archaických kultúr, pohanstvom, ezoterickými učeniami i antickou mytológiou produkuje také chápanie tradície, ktoré nie je statické, ale naopak, dynamické a aktívne. V tomto zmysle tradicionalisticky orientovaný modernizmus používa mýtické archetypy ako „základnu na níz bude moci byť vystavený nový rád – rád ve stavu večné změny, ustavující se a proměnlivý v bodě, kde se stýkají odlišné kultury, náboženské a politické systémy, v bodě, kde kulturní minulost vstupuje do dialogu s přítomností a přítomnost naslouchá.“⁴⁸ Mýtické myslenie sa nevyhnutne spája s takou predstavou kozmického, večného času, ktorý historický a profánny čas identifikuje iba v rámci svojej vlastnej cyklickej štruktúry neohraničeného posvätného času⁴⁹ – kultúrny pesimizmus sa v tomto momente stretáva s príslubom obrody, akokoľvek v prítomnom historickom okamihu vzdialenej. Umelecko-estetické programy, ktoré sú zároveň moderné a zároveň na báze mýtického myslenia

⁴⁸ GUZIUR, Jakub: *Mythus Ezry Pounda*. Olomouc : Periplum, 2004, s. 18.

⁴⁹ Tamže, s. 16.

rôznym spôsobom uctieujú tradíciu, sa všeobecne spájajú v anglo-americkom prostredí s reprezentatívnymi, resp. kanonickými autormi modernizmu (Pound, Eliot, Yeats, Williams, Joyce a i.)⁵⁰. Obdobný vzťah ku kategórii času, chápaného nie lineárne, možno identifikovať v esteticko-umeleckom systéme ruského akmeizmu. Jeho hlavný predstaviteľ Osip Mandelštam nechápe „revolučnosť“ v umení ako vynachádzanie „nového“, ale naopak, nachádza ju v objavovaní súvislostí medzi jednotlivými, rôzne vzdialenými vrstvami „pamäti kultúry“ – v bergsonovskom ponímaní tvorivého vývoja ako procesu vrstvenia, kde čas minulosti a čas prítomnosti nie sú od seba oddelenými statickými jednotkami, ale dynamickým, kontinuálnym prúdom premeny a obnovy, kde prítomné obsahuje i minulé. Akméistická filozofia kultúry sa zhoduje s Bergsonovou koncepciou pamäti, a to práve v momente „trvania“ (durée), chápania kultúry ako nepretržitého toku, dynamickej revitalizácie, metamorfóz a opakovania⁵¹. Samotný princíp „opakovania“ má potom kultúrne konštitutívny a pozitívny význam⁵², pričom predpokladom takejto koncepcie je chápanie dejín ako „archeologického vrstvenia“⁵³. V tomto zmysle Mandelštam hovorí o „hlbokej radosť z opakovania“⁵⁴ a poéziu prirovnáva k pluhu, „ktorý rozoráva zem tak, že sa hĺbkové vrstvy času, jeho černoze, dostávajú navrch.“⁵⁵ Možné paralely so spomínaným anglo-americkým, ako i akmeistickým modelom tradície a filozofie kultúry nachádzame na pozadí filozoficko-estetickkej koncepcie bergsonizmu i u Jána Smreka. Ak

⁵⁰ KERMODE, Frank: *Smysl konců*. Brno : Host, 2007, s. 91.

⁵¹ Pozri Beracková, c. d., s. 15 – 19.

⁵² HANSEN-LÖVE, Aage A.: Jan Mukařovský v kontextu „syntetické avantgardy“ a „formálně filozofické školy“ v Rusku. In: *Česká literatura*, roč. 42, 1994, č. 5, s. 457.

⁵³ Tamže, s. 455.

⁵⁴ MANDELŠTAM, Osip: *Slovo a kultura*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991, s. 8.

⁵⁵ Tamže, s. 7.

zatiaľ necháme bokom samotnú poéziu, ktorú budeme neskôr analyzovať s vedomím tu formulovaných východísk, potom by sme sa mali pohybovať na rovine estetického a teoretického myslenia: kľúčové budú pre nás dva texty Jána Smreka, v ktorých je explicitne formulovaný umelecko-estetický program aktuálneho, moderného slovenského umenia a literatúry.

Prvý z textov pod názvom *Literárne glosy* vyšiel v roku 1924 v známom *Sborníku mladej slovenskej literatúry*: antológiu literárnych príspevkov predstavujúcich nastupujúcu generáciu básnikov a prozaikov pripravil na vydanie práve Ján Smrek. V dobovom literárnom kontexte mal *Sborník* význam ako prvý kolektívny výstup prvej poprevratovej generácie slovenských spisovateľov – plnil tak funkciu reprezentačného prierezu mladou slovenskou literatúrou. Okrem umeleckej tvorby priniesol i krátky blok literárno-kritických, resp. literárno-historických a literárno-estetických príspevkov: pojednanie E. B. Lukáča o P. O. Hviezdoslavovi, Š. Krčméryho o J. Škultéty a záverečnú esej Jána Smreka, v ktorej boli prostredníctvom krátkych portrétov predstavení jednotliví autori *Sborníka*. V úvode svojej štúdie si však Smrek kladie aj otázky všeobecnejšej povahy a zamýšľa sa nad smerovaním najmladšej slovenskej literatúry v kontexte aktuálnej historickej situácie i národnej literárnej tradície. Druhý z textov, nesúci názov *Naša generácia*, pochádza z roku 1931 a otvára ambiciózny zborník štúdií o aktuálnom slovenskom umení, literatúre, maliarstve, sochárstve, fotografii, architektúre, hudbe i rodiacom sa filme. Zborník *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká* redigoval opäť Ján Smrek. Pre nás je zaujímavý fakt, že hoci Smrekove texty pochádzajú z dvoch rôznych desaťročí, na rovine estetického programu ich spájajú identické východiská a ciele. Pozrime sa na relevantnú pasáž z prvého textu: „Ale je tu iná revolúcia (nie politická, pozn. M. H.), revolúcia, ktorá stále trvá a hýbe celým svetom: revolúcia ducha a formy, obsahu. Prevrat vo vlastnom vnútri, v dušiach nás a v duši člo-

veka. Nie tá, ktorá rúca len tróny, aby zase postavila nové, ale tá, ktorá preporoduje Človeka. Táto má už na sebe pečať univerzalizmu, ide od pólu k pólu, pretavuje názor na život a dáva človeku absolútnu slobodu cítenia, myslenia, prejavu a činu – pravda, v medziach humanity, ľudskosti, všeobecného dobra. V znamení tejto revolúcie žijeme. Ona nás musí rozplameniť, vytrhnúť zo začarovaného, úzkeho kruhu tradícií, už či národných či náboženských a z nich vyplývajúcej chúlостivosti. Nie je vlastne ani reč o tradíciách, ale o tom, ako ich ponímame. Tradície treba si uctiť a stavať na nich, ale zodpovedne duchu pokroku. Teda: pod zorným uhlom zodpovednosti, ale bez akýchkoľvek pút, ktoré by zvierali srdce, cit, mozog a myšlienku. Absolútna sloboda vnútorného prejavu, ktorý prejav musí vyvrieť sám, súc vyprovokovaný duchom novej doby.⁵⁶ Na prvý pohľad sa Smrekov text javí jemne zmätočný, akoby nevedel, čo presne chce povedať: sústreďuje na pomerne malej ploche viaceré kľúčové pojmy dobového umelecko-estetického jazyka – revolúcia, preporodenie, Človek, sloboda, humanita, tradícia, pokrok, nová doba... Ak sa však textom prelúskame, jeho zmysel sa nám nakoniec vyjaví mimo zdanlivých protirečení; o pár riadkov nižšie Smrek už experimenty s básnickou formou hodnotí ako iluzórnu revolúciu, vynálezy a originalitu v najnovšej európskej poézii dáva do úvodzoviek, kritizuje na všeobecnej rovine cestu -izmov, v súvislosti s ktorými hovorí o idiotizme (bez úvodzoviek) a ktoré považuje iba za prejav módy, čo „sa každým novým úplňkom luny mení.“⁵⁷ Revolučné umenie považuje za extrém a pochybuje o jeho vnútornej i umeleckej hodnote. Zároveň si uvedomuje revolučný charakter historickej prítomnosti – v tomto zmysle však Smrek iba používa bežný dobový slovník, ktorý v zvláštnom pomere kombinuje expresionistické, vitalistické a ľavicovo avant-

⁵⁶ SMREK, Ján: Literárne glossy. In: *Sborník mladej slovenskej literatúry*. Bratislava : Sväz slovenského študentstva, 1924, s. 303.

⁵⁷ Tamže, s. 304.

gardné aspekty utopistickej vízie Nového Sveta, Nového Človeka a Novej Doby. Rozhodujúci je vnútorný zdroj tejto skutočnosti: v Smrekovej formulácii „ducha novej doby“ sa možno vzdialene ozýva i Kandinského „doba veľkej duchovnosti“, predovšetkým však identické volanie po „zmysluplnej tvorbe“ (Kandinskij). Nejde teda primárne o zmenu vonkajškovú, formálnu, ale naopak, o vnútornú premenu – o prevrat v „duši človeka“, o jeho „preporodenie“, oslobodenie cítenia a myslenia. Ak Smrek – už na rovine umeleckého programu – volá po vykročení z „úzkého kruhu tradícií“, hneď dodáva, že tým nemyslí tradície ako také, ale skutočnosť, ako ich ponímame. Smrek sa teda nevzdáva tradície samotnej, iba takého jej chápania, ktoré obmedzuje ľudskú tvorivosť, cítenie a myslenie, a teda zväzuje slobodný pohyb ducha: primárnym a rozhodujúcim vektorom umeleckej tvorby totiž nemôže byť „národná či náboženská chýlostivosť tradícií“ symbolicky manifestovaná „putami, ktoré zvierajú srdce, cit, mozog a myšlienku“, ale „absolútna sloboda vnútorného prejavu“ a zároveň vedomie zodpovednosti. Tradícia ako základ, na ktorom treba stavať, ale v zhode s aktuálnym historickým okamihom a „duchom pokroku“. Je to teda modernistické ponímanie tradície, blízke Eliotovmu, ktorý hovorí o tom, že tradícia sa nededí, ale nadobúda: „Mať historické vedomie znamená vnímať nielen pominuteľnosť minulosti, ale i jej prítomnosť“⁵⁸. Inak – tentokrát Poundom – povedané: „Tradice je krása, kterou chráníme, a nikoliv pouta, která nás svazují.“⁵⁹ V tomto zmysle Smrek vnáša do kontextu slovenskej literatúry dynamické chápanie tradície, ktorá odkazuje na Bergsona, modernizmus a vitalizmus: takéto ponímanie tradície má svoj skrytý či vzdialený pôvod v hermetickom myslení, kde sa ar-

⁵⁸ ELIOT, T. S.: Tradícia a individuálny talent. In: *Eseje*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 108.

⁵⁹ POUND, Ezra: Tradice. In: *Chtěl jsem napsat ráj*. Olomouc : Votobia, 1993, s. 15.

chaické a moderné nestavajú do protikladu, ale vzájomne sa dopĺňajú. René Alleau v štúdiu *Tradice a invence* identifikuje pôvod slova „tradícia“ v latinskom „tradere“ – odovzdávať: „Předávat znamená umožnit bytí, tj. vytvářet to, co již existovalo, tedy vytvářet znovu, obnovovat (*re-créer*)“.⁶⁰ Toto „odovzdávanie“, ktoré je vo svojej podstate aktívne, sa zásadne líši od „uchovávaní“, ktoré je vždy iba pasívne: dynamické ponímanie tradície je tak v priamom rozpore s takým chápaním tradície, ktoré je identické s konzervativizmom, teda netvorivým zachovávaním pôvodného stavu: „Tradice se totiž nesmí směšovat s konzervativismem.“⁶¹ Konzervativizmus, to sú tie putá, o ktorých hovoria Pound i Smrek, tá náboženská či národná chúlivosť, ktorá, ako správne zdôrazňuje Smrek, nemá nič spoločné s rešpektovaním tradície. Zároveň, pre kultúru a civilizáciu je nevyhnutné, aby bol princíp tradície vyvažovaný princípom invencie⁶² – tu niekde sa ozyva Smrekom formulovaná „sloboda vnútorného prejavu“ vyprovokovaná „duchom novej doby“. Podobný model kultúry ako v roku 1924 Smrek predstavuje i takmer o desaťročie neskôr v zborníku *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*: kým prvý z textov má intenciu programu, ohlasuje výzvu, ktorú ešte iba treba uskutočniť, druhý text má charakter retrospektívny a reflexie už uskutočneného: oba sa tak, z odlišných pozícií, vzťahujú k identickej situácii kultúry a umenia dvadsiaty rokov 20. storočia. Hneď v úvode Smrek – v zhode so všeobecne používanou rétorikou prvej poprevratovej generácie básnikov a prozaikov – prisudzuje svojej generácii historickú a „osudom určenú úlohu stavitel'ov nového slovenského života.“⁶³ Toto

⁶⁰ ALLEAU, René: Tradice a invence. In: *Člověk tradice*, roč. 1, 2010, č. 1, s. 19.

⁶¹ Tamže, s. 17.

⁶² Tamže, s. 20.

⁶³ SMREK, Ján: Naša generácia. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931.

povedomie bolo s ohľadom na kultúrno-spoločenské i historicko-politické fakty vzniku Československej republiky a budovania národnej kultúry i novej, slobodnej spoločnosti celkom legitímne. Zaujímavejšie však je, že Smrek – opäť v zhode s generačnou rétorikou – identifikuje pozíciu svojej generácie „na prelome dejín“, z čoho vyvodzuje i jej poslanie: „byť oceľovým mostom, po ktorom národ prechodí zo zajatia babylónskeho k svojej renesancii.“ Je to teda pohyb k slobode a vnútornej obrode, pričom metafora mostu v sebe implicitne obsahuje funkciu prechodu – aktívneho odovzdávania, nie pasívneho uchovávanía. Podobne ako v texte z predchádzajúceho desaťročia, Smrek s ohľadom na vývoj slovenskej kultúry zdôrazňuje revolučný charakter, výnimočnosť a dynamickú kvalitu aktuálneho historického okamihu, prvého poprevratového decénia, ktoré ako „jediné decénium odpútaných síl“ dáva do ostrého kontrastu s celou „reťazou decénií minulých“. Už tu však poznamenáva, že vonkajší vývoj nemusí byť v zhode s vnútornými hodnotami, „efekt“ s „trvaním“: „Nesporné je, že rýchlosť nášho kultúrneho vývojového procesu je azda až zdesaťnásobená. Ale treba sa jej ostrejšie prizrieť: či sa reprezentuje i solídny, trvalými vnútornými hodnotami, alebo je jej efekt len vonkajší.“ Lexika Smrekovho článku v mnohom opakuje gesto z roku 1924: neuzatvára úsilía predchádzajúceho desaťročia, naopak, potvrdzuje, že človek, ľudia sa ešte stále nestali „úplne preporodenými, slobodnými, ľuďmi novej mentality.“ Proti pasivite a fatalizmu minulosti kladie protest „v zmysle živej aktuality“ a voluntaristickú filozofiu „volo, ergo sum“⁶⁴ – spolu s Karlom Čapkom – a slovami Karla Čapka – si však uvedomuje to najpodstatnejšie: že „slovenská literatúra potrebuje, aby prestala byť protestom a stala sa oslavou slovenského života.“⁶⁵

⁶⁴ Tamže.

⁶⁵ ČAPEK, Karel podľa Smrek, c. d., s. 5.

V tomto bode sa Smrekovo vitalistické gesto stretáva so svojím najvlastnejším určením: poéziu „kníh slnečných“ môžeme primárne vnímať ako „oslavu života“, sekundárne – v nadväznosti na vyššie rekonštruovaný model tradície – ako „oslavu slovenského života.“ V kontexte dobového hľadania nového mýtu a invenčného rozvíjania tradície, Smrek vo svojom básnickom modeli sveta aktualizuje mytologické myslenie: na jednej strane sa stáva básnikom mesta a civilizácie, na strane druhej básnikom dediny a prírody. Pritom – a to treba zdôrazniť hneď na úvod – obe polohy Smrekovho gesta sa vzájomne dopĺňajú, reagujú na seba a overujú vlastnú hodnovernosť: príbeh Smrekovej poézie sa rodí v interakcii týchto dvoch polôh, nie vo výlučnosti jednej z nich. Sú to axiologické rámce, ktoré v odlišných kultúrnych kontextoch potvrdzujú celistvosť Smrekovho básnického sveta. Na inej rovine sa táto celistvosť prejavuje symbiózou kresťanského náboženského systému a pohanských, mytologických rezíduí – Smrekovo gesto prirodzene zjednocuje oba spirituálne systémy, aby sa konštituovalo ako forma živého ľudového náboženstva, kombinujúceho v sebe aspekty cirkevno-kresťanské a mýticko-pohanské. Na jednej strane tak spontánne odhaľuje tradíciu posvätného v kontexte ľudovej kultúry (pohanské základy kresťanstva), na strane druhej nadväzuje na dobové snahy o znovuoobjavenie pohanstva v duši moderného človeka.⁶⁶ Iným príkladom môže byť spevnosť, hudobnosť a melodickosť Smrekovho verša, ktorá odkazuje na folklórnu tradíciu ľudových piesní, ale rovnako v sebe obsahuje prvky utvárajúceho sa mestského folklóru a populárnej piesne – trivializáciou tematiky a výrazu, ako i jednoduchosťou a pohyblivosťou rytmických schém. Smrek aktualizuje básnický jazyk návratom k jeho zdrojom v piesňovom rytme. Takýmto spôsobom chápaná práca s aspektmi „tradičnými“ a aspektmi „modernými“, ktoré stoja nie proti sebe, ale vedľa seba a cez seba, neodporujú si, ale navzájom

⁶⁶ Guziur, c. d., s. 72.

sa dopĺňajú, podporujú a čerpajú jeden z druhého, vytvára špeci-
fickú podobu a charakter Smrekovho básnického sveta i jazyka.
Spontánnosť a improvizácia Smrekovho gesta zároveň znemož-
ňuje možnosť ustrnutia v neživotnej koncepcii a vždy ju preko-
náva dynamickou inováciou. Moderný výraz Smrekovej básne
si dobre uvedomuje hodnotové a ideové rezidúá, ktoré preberá
z tradície. V kontexte súdobej slovenskej poézie tak Smrekova
poézia na jednej strane prekonáva nemoderný symbolizmus, na
strane druhej neskĺzne do formalistického experimentu avant-
gardy: výsledkom je, zjednodušene povedané, moderná poézia
s tradičným posolstvom.

Ak sa vrátíme k slovám Karla Čapka, ktorý požaduje, aby sa
slovenská literatúra stala „oslavou slovenského života“, potom sa
okľukou dostaneme k východiskám takto formulovaného ume-
leckého programu vo filozofii a estetike vitalizmu. V už spomína-
nej eseji venovanej Bergsonovi Čapek zdôrazňuje, že „Bergsono-
va filozofie není jen teorie života, nýbrž zároveň oslava života.“⁶⁷
Život a jeho oslava sa v Čapkovom uvažovaní stávajú centrálnym
pojmom: vo svojom čítaní *Vývoja tvorivého* sa Čapek snažil pre-
dovšetkým poukázať na to, ako sa všetko v Bergsonovej filozofii
„nese *jediným* směrem a upíná se k jedinému pomyslu: k živo-
tu.“⁶⁸ Ak si Smrek, ktorý je rovnako fascinovaný Bergsonovou
filozofiou života, vyberá do programového článku o slovenskej
kultúre a umení v publikácii, ktorá má predstaviť reprezenta-
tívnu a aktuálnu „slovenskú prítomnosť literárnu a umeleckú“,
práve Čapkovy slová, nie je to náhoda. To, že sa Smrek opiera
o autoritu Karla Čapka, aby v podstate akcentoval i svoj vlast-
ný umelecký program, však odkazuje aj iným smerom: Čapkova
formulácia je totiž adresovaná z pozície českej kultúry, ktorá má
vlastnú skúsenosť s vitalizmom už z desiatych rokov 20. storo-

⁶⁷ Čapek, c. d. , s. 178.

⁶⁸ Tamže.

čia. Koniec koncov práve Karel Čapek bol autorom predhovoru k erbovej knihe českého básnického vitalizmu – ku *Knihe lesů, vod a strání* S. K. Neumanna. V tomto kontexte treba tiež spomenúť ďalšiu Neumannovu básnickú zbierku *Nové zpěvy*, ako i diela F. Šrámka, predovšetkým román *Stříbrný vítr* (1910). Obe Neumannove zbierky, nasledujúce v autorovej bibliografii tesne po sebe, bývajú vykladané i v opozícii Neumannovho prerodu z básnika vitalizmu na básnika civilizizmu. V skutočnosti však už v rámci vitalistickej *Knihy lesů, vod a strání* sa objavujú čiastkové signály pohybu od prírodnej tematiky k tematike civilizačnej a technicistickej a podobne, resp. v oveľa zásadnejšej miere, zbierka *Nové zpěvy* popri civilizačnej oslave obsahuje rozsiahly blok básní tematicky ukotvených v prírodnom svete. Tie svojou filozofiou vytvárajú prienik medzi oboma knihami, čo je však dôležitejšie, ani civilistický kontext Neumannovho básnického sveta nestráca – popri futuristicky kódovanej dynamickosti civilizačných procesov⁶⁹ – aspekty vitalistickej organicity, tvorivosti a oslavnosti života v jeho rôznych prejavoch a formách. Tento moment je zreteľný i u Smreka, predovšetkým v zbierke *Cválajúce dni*, ktorá býva jedným dychom označovaná za vitalistickú i civilistickú poéziu: pričom oba aspekty sa vzájomne dopĺňajú. Smrek Neumannove zbierky pravdepodobne poznal⁷⁰: a hoci si jeho básnické gesto uchováva originalitu a nezávislosť od potenciálneho vzoru, pri pozornom čítaní môžeme v ojedinelých prípadoch azda i špekulovať o prvotnej inšpirácii konkrétnou Neumannovou básňou, resp. potenciálnymi vzťah-

⁶⁹ Pozri VOJVODÍK, Josef: Od scénářů zániku do říše budoucnosti nového idealismu. In: *Dějiny nové moderny*, s. 302.

⁷⁰ Hoci, paradoxne, popri mnohých iných menách, ktoré Smrek spomína vo svojich memoároch, meno S. K. Neumanna nezaznie ani raz. Napriek tomu sa moje uvažovanie odvíja v naznačenom zmysle, i keď viac než možnosť konkrétneho vplyvu a biograficko-historické fakty sú pre mňa zaujímavé estetické a ideové vzťahy príbuznosti medzi textami.

mi medzi konkrétnou Smrekovou a konkrétnou Neumannovou básňou. Mám na mysli napríklad titulnú báseň *Genesis a exodus* zo Smrekovej zbierky *Božské uzly* a báseň *Genesis* z Neumannovej zbierky *Knihá lesů, vod a strání*, alebo titulnú báseň zo Smrekových *Cválejúcich dní* a báseň *Radost* z Neumannových *Nových zpěvů*, prípadne Smrekove básne *Mne dedinčanka stepilá* a *Báseň o krásnej matke* zo zbierky *Cválejúce dni* a Neumannovu báseň *Chvála selky* zo zbierky *Nové zpěvy*. To sú však – s ohľadom na charakter a konkrétny spôsob realizácie – iba nepodstatné detaily. Na pozadí bergsonizmu a vitalistickej filozofie obaja básnici vo svojich básňach primárne manifestujú bezhraničnú vieru v život, gesto ich básne smeruje k tej oslave života, po akej volal Karel Čapek: jednota skutočností života, celistvosť bytia, ktorá vo svojej podstate preniká a spája civilizačný svet so svetom prírody, pohanská radosť zo života, ktorého stelesnením sa stáva žena. Smrek i Neumann pracujú s podobným tematickým registrom a variujú obdobné motívy prírodné, erotické, sociálne, či už je to konkrétne útek z mesta, návrat domov, chvála telesnosti, oslava zeme či extáza bytia a stvorenia. Základom takéhoto modelu sveta a človeka je na výsosť vitalistický koncept „života živého“, života prúdiaceho, dynamického, procesuality a tvorivosti – élan vital. Kým je však Neumann primárne zaujatý „biologickým aspektom teorie vitálního živlu“⁷¹, Smrekov obraz sveta v istom zmysle samotný „životný vzmach“ obmedzuje prítomnosťou etiky, mravnosti a sociálnej morálky. Na tomto mieste polemizuje s Bergsonom i Karel Čapek, keď proti „neomezenému právu života na život“ kladie mravný cit – ten „prostupuje celý lidský život soustavou pevných omezení a trvalých odříkání“⁷². Prírodné zákony a prírodné dianie sa tak rozširujú o mravné zákony a mravné dianie⁷³: k takémuto modelu vitalizmu smeruje

⁷¹ Beracková, c. d., s. 29.

⁷² Čapek, c. d., s. 184, 185.

⁷³ Tamže, s. 185.

i Smrekovo básnické gesto, ktoré senzualizmus limituje mravnosťou, čím v istom zmysle vydeľuje človeka z prírody. Takýto postoj však nie je v rozpore so samotným vitalizmom, na čo upozorňuje i Karel Čapek, keď odmieta intelektuálne a utilitaristické výklady o povahe mravnosti: naopak, za mravným citom a mravnými zákonmi ľudského života tuší organicky kódovaný mravný heroizmus, v ktorom sa ohlasuje *dokonalosť človeka*⁷⁴. V intenciách bergsonovskej filozofie života vitalizmus tematizuje život nielen ako kultiváciu emocionálnej či erotickej senzibility, ale tiež senzibility etickej a mravnej. Smeruje tak k spomínanej dokonalosti človeka, integrujúc rôzne zložky jeho osobnosti do jediného celku: telesný, citový, duševný a duchovný pól nemožno oddeľovať, naopak, vo vzájomnej súvzťažnosti sa spolupodieľajú na tvorbe celistej osobnosti.

Zbližovanie estetických, psychologických, filozofických, náboženských a erotických koncepcií je charakteristické pre modernú kultúru prelomu storočí vo všeobecnosti. Vplyv hermetického myslenia, gnózy, západnej i východnej spirituality a mysticizmu na dobovú umeleckú a filozofickú prax podnecuje holistické chápanie sveta a života, volanie po znovuoobjavení pôvodnej, stratenej jednoty človeka a sveta, človeka a života, človeka v človeku. Návrat k sebe samému, k zdrojom vlastnej ľudskosti, vlastnej telesnosti i vlastnej transcencii, vízia a utópia celistvého, nového človeka sa ukrýva za mnohými umelecko-estetickými koncepciami, za filozofickým i psychologickým myslením. Ak budeme skúmať otázky tvorivého vývoja alebo umeleckého tvorenia, nemôžeme v tomto kontexte obísť rozhodujúci význam Henriho Bergsona, ale rovnako ani Carla Gustava Junga. Jung je pre nás na tomto mieste dôležitý výberovo predovšetkým tam, kde proti Freudovmu biologickému konceptu libida ako sexuálneho pudu kladie vlastnú, odsexualizovanú definíciu,

⁷⁴ Tamže.

v rámci ktorej chápe libido „energeticky, jako projev aktivních duševních hodnot“⁷⁵, ako „psychickou energii v nejšířším slova smyslu“⁷⁶, ako „kreativní kompenzační sílu“⁷⁷. Jung teda zásadne pozmenil a rozšíril význam freudovského libida, a to takým spôsobom, že v ňom identifikuje prejav univerzálneho tvorivého a obnovujúceho Ducha⁷⁸ – Jungovo chápanie libida sa v tomto zmysle zhoduje s Bergsonovým chápaním élan vital. Oproti freudovskej analytickosti a redukcionizmu smeruje Jungovo – i Bergsonovo – myslenie k syntéze. Ako vieme, Jungova koncepcia bola výrazne ovplyvnená nábožensko-mytologickým myslením a recepciou mystickej a gnosticko-hermetickej literatúry. V týchto kontextoch má svoje pramene i Jungovo celistvé chápanie života a umeleckej tvorby, ktoré sa nenachádzajú v protiklade či v dištancii, ale v kooperujúcej a neoddeliteľnej jednote. Jungovu psychológiu tvorivej osobnosti môžeme vykladať v blízkosti diltheyovskej hermeneutiky básnickej osobnosti tam, kde Dilthey „vychází z bezprostředního vztahu mezi životem a básnickým tvůrčím procesem.“⁷⁹ Josef Vojvodík upozorňuje, že z identických premís vychádza koncepcia umeleckého tvorenia F. X. Šaldu, predovšetkým v súbore portrétov *Duše a dílo* z roku 1913, ale i v skorších prácach. Ide o chápanie umeleckého diela ako „vnútorného diela duše“ (Šalda); v ideálnom prípade teda môžeme hovoriť o celistvosti života a diela – takéto „dovršení integrace básnického vývoje, směřujícího k obrazu ‚životní celistvosti‘ a ‚celistvého člověka‘“ nachádza Šalda v básnickom

⁷⁵ VOJVODÍK, Josef: Znovu pojmenovat věci světa! In: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*, s. 229.

⁷⁶ SHARP, Daryl: *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005, s. 84.

⁷⁷ WHITE, Victor: *Bůh a nevědomí. Teologie versus psychologie*. Praha : Vyšehrad, 2003, s. 62.

⁷⁸ Tamže, s. 66.

⁷⁹ VOJVODÍK, c. d. 1, s. 217.

diele Otokara Březinu⁸⁰. Zaujímavá je táto skutočnosť tam, kde sa Šaldova požiadavka celistvosti života a umenia ocitá v bezprostrednej blízkosti Čapkovho chápania umeleckej tvorby ako súčasti života. Kým Šalda aplikuje svoje teoreticko-estetické východiská na básnickú tvorbu O. Březinu, Čapek tak robí v pred-slove k zbierke poézie S. K. Neumanna – dodajme, že približne v tom istom čase (r. 1913/1914). Prečo to spomínam? Jednota života a diela sa stane integrálnou súčasťou básnického gesta Jána Smreka – môžeme ju teda reflektovať v kontexte bergsonovského vitalizmu i diltheyovskej filozofie života a hermeneutiky básnickej osobnosti, ale tiež na miestach, kde Smrekova raná tvorba potenciálne čerpá svoje stimuly – viac či menej – z českého kultúrneho kontextu. Nemusí byť potom nezaujímavé, keď v obdobných umelecko-estetických rámcoch sa Šalda a Čapek hlásia k dielam Březinu a Neumanna, teda k tým dvom básnikom, ktorí pravdepodobne, tak či onak, ovplyvnili ak už nie priamo podobu a filozoficko-estetickú identitu prvých básnických zbierok Jána Smreka, tak určite kontext, v ktorom tieto zbierky môžeme dnes reflektovať a vykladať.

Vízia prehĺbenia ľudskej osobnosti, proces premeny a scelenia psyché, dosiahnutie utópie „nového človeka“ vývojom individuálneho ľudského „ja“ sa stáva jedným z kľúčových bodov Jungovej hlbinej psychológie, Bergsonovho vitalizmu, antropozofie Rudolfa Steinera či antropokozmológie Eugèna Minkowskeho. Nájdenie zmyslu ľudského života v prežívaní celistvosti, ako i cestu k dosiahnutiu tejto plnosti života v zjednotení pudových a duchovných zložiek človeka považujem za vnútorný námet básnického diela Jána Smreka. Zbližovanie estetiky a psychológie, resp. psychológia umenia môže odkazovať rôznymi smermi: v každom prípade však práve túžba po znovuoobnovení stratenej jednoty človeka a sveta bude kardinálnou témou moderny prvých desať-

⁸⁰ Tamže, s. 218.

ročí 20. storočia. Básnické dielo Jána Smreka ponúka možnosť prakticky sledovať realizáciu tejto témy v kontexte slovenskej literatúry a kultúry. Vitalistické chápanie života a ľudskej identity ako nepretržitého toku a kontinuitnej premeny sa stáva východiskom, cez ktoré presvitajú kontúry Smrekovho básnického vývinu reprezentovaného konkrétnymi zbierkami poézie. Iným pozadím tohto pohybu sa stáva pôvodne symbolistická myšlienka tvorby cyklických textov korešpondujúcich so životnými etapami svojho autora. Vzájomne sa dopĺňajú práve v momente jednoty života a diela, v prieniku ľudskej a básnickej osobnosti. Smrek, tak často označovaný ako *poeta natus*, týmto prirodzeným, spontánnym básnikom improvizácie a inšpirácie bude – bude ním v okamihu tvorby básne. V čase tvorby básnickej zbierky ako celku bude predovšetkým mimoriadne vnímavým dramaturgom, ktorý z jednotlivých *intuitívnych* častí komponuje celok – ten je však nie mechanickým výsledkom a produktom, ale naopak, výrazom dynamického a organického životného pohybu. Dokladom tohto konštatovania nie sú iba jednotlivé básnické zbierky a môj pokus o ich analýzu v kontinuitnom procese básnického a básnikovho vývinu – teda vlastný predmet tejto práce – ale tiež Smrekove vlastné autorské konštatovania a vyjadrenia v memoároch *Poézia moja láska*. Smrek sa touto skutočnosťou nijako netají: na viacerých miestach tematizuje identifikovanie vhodnej básne na otvorenie či uzavretie celej zbierky. Napríklad na margo záverečnej básne, záverečného slova *Cválajúcich dní* Smrek hovorí: „Áno, toto slovo, túto básň som potreboval do svojej už kompletnej zbierky *Cválajúce dni* ako *finále*.“ To, čo vzápätí dodáva, ilustračne potvrdzuje biografický kód básnického gesta v zmysle jednoty života a diela, tak ako som o tom písal vyššie: „Že je ku mne osud nežičlivý? Že musím odísť *sám* z redakcie Denníka? To práve môj osud – alebo, ak chcete, môj génus – chcel.“⁸¹ V súvislosti so

⁸¹ SMREK, Ján: *Poézia moja láska I*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 127.

záverom *Božských uzlov* zase konštatuje: „Cyklus sa uzavrel a ja som videl, že s inými básňami, ktoré som mal v rezerve, mi tu vyrástla nová zbierka, kompozične ucelená.“⁸² A k záveru zbierky *Zrno*: „Ale doma v Prahe, keď som si všetky nové básne – lanské z Podzámku a terajšie z Terchovej – postavil pred sebou do radu, videl som, že do ich jednotnej nálady už nesmiem pridávať nové prvky. Že nesmiem zradiť a či dezavovať svoj vlastný verš (notabene mňa samého udivujúci svojou vladárskou mágiou), keď si v záverečnej slohe básne Listy prikazujem: *Zmeň sa už, pieseň moja, v mlčanie...* Poslúchol som tento príkaz poézie a do tejto zbierky – dostala názov *Zrno* – nepridal a nechcel som pridať už ani riadok.“⁸³ Smrek teda vedome pracuje s dramaturgiou a kompozíciou zbierky, na druhej strane však, táto práca má povahu intuitívnej metódy v intenciách bergsonizmu: aj tieto skromné ukážky zdôrazňujú dynamicko-biografickú, najmä však intuitívnu logiku Smrekovho rozhodovania – Smrek ako autor iba vykonáva, čo „magicky“ predznamenáva, „chce“ a „prikazuje“ iracionálna životná sila (osud, génus, poézia). Ak teda jednotlivé zbierky vytvárajú organický rad básnických výpovedí, kde štádiám života zodpovedajú štádiá tvorivého vývoja, potom tento fakt platí i na rovine jednotlivých básnických zbierok, ktoré sú rovnako súčasťou vnútorne uzavretého a dramaturgicky komponovaného cyklu. Práve týmto spôsobom vysvetľuje a skúma básnický vývoj Otokara Březinu Josef Vojvodík: „Táto promyšlená dramaturgická cyklizace jednotlivých básní, *ex post* konfigurovaných do symbolistických knih, prozrazuje básníkovu intenciu navodiť dojem na prvni pohled plynulého a uceleného umělecko-estetického, duchovního, ideového vývoje i individuálního života.“⁸⁴ Ne-

⁸² Tamže, s. 179.

⁸³ SMREK, Ján: *Poézia moja láska II*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 185.

⁸⁴ VOJVODÍK, Josef: *Od estetismu k eschatonu*. Praha: Academia, 2004, s. 11.

budem sa vo svojich analýzach Smrekových básnických zbierok púšťať do psychologizácie autorovho básnického gesta v tom zmysle, že by som sa odvolával na básnikovu vedomú snahu o vytvorenie takéhoto umeleckého projektu, ktorý by bol rekonštrukciou vlastnej básnickej existencie a jej jednotlivých štádií⁸⁵ – nemám totiž k dispozícii také vyjadrenia samotného básnika, ktoré túto skutočnosť priamo reflektujú a programovo akcentujú. Smrekova básnická, historická a generačná situácia je už vo svojej podstate odlišná od Březinovej: hoci práve Březinov vplyv, tak ako sa prejavil v Smrekovej najranejšej fáze tvorby, v debutovej zbierke, nie je zanedbateľný. Symbolistický pôvod Smrekovho básnického gesta a jeho následné prekonanie vitalistickým modelom dokladá tento pohyb, ktorý sa však v inej podobe a inej miere realizuje aj u samotného Březinu. V konečnom dôsledku ale, hoci nie vedome, Smrekovo básnické dielo manifestuje obdobný model lyrického diela ako sledu básnických cyklov tvoriacich jedinú knihu: samozrejme, každá Smrekova zbierka je autonómnym básnickým dielom, ktoré je uzavreté, zároveň je však otvorené vo svojom vzťahu k predchádzajúcej a nasledujúcej zbierke, s ktorými vytvára organický rad, aby spolu vytvorili jeden celok. Evidentný je tu *príbeh* Smrekovho básnického diela: transformácia básnického gesta, ktoré sa kontinuálne premieňa a rozvíja v nových sémantických a estetických rámcoch. To je pohľad spätnej rekonštrukcie: nehovorím o Smrekových zámeroch – tie sú mimo možnosti a cieľov môjho výskumu. Nič menej Smrek si pravdepodobne uvedomoval tento dynamický proces, v rámci ktorého zmysel textu nie je výlučne staticky daný, ale sa utvára v napätí a súhre s inými textami, teda v kontexte. Dokladom dramaturgie jednotlivých zbierok a ich premyslenej architektúry sú miesta obzvlášť exponované: predovšetkým úvodná a záverečná báseň, ktoré v Smrekových zbierkach plnia funkciu prológu a epilógu, programovo určujú sémantický kód, v ktorom sa bu-

⁸⁵ Tamže.

deme pohybovať, resp. uzatvárajú skúsenosť, ktorú sme – spolu s básnickým subjektom textu – v zbierke získali a ktorá nás, spravidla, otvára novej životnej skúsenosti (a novej zbierke). Na ploche rekonštruovaného prvého dvadsaťročia Smrekovej tvorby sa stretávame v podstatnej miere s identickým tematickým a motívickým registrom, pričom však motívické paradigmy, známe z predchádzajúcich zbierok, Smrek realizuje v novom kontexte: dochádza tak k re-kontextualizácii a re-sémantizácii toposov a symbolov, ktoré sa týmto spolupodieľajú na variovaní Smrekovho básnického modelu sveta. Bude ma teda zaujímať motivická sémantika analyzovaných zbierok v jej vnútornej vývinovej dynamike, taká rekonštrukcia estetických obsahov, ktorá sa vzťahuje priamo k sémantickej výstavbe básnických textov v procese transformácie autorovho básnického gesta. Potom sa môžeme pokúsiť o rekonštrukciu sujetu jednotlivých básnických zbierok, pričom logika tohto sujetu sa odhaľuje v poznaní štruktúry kompozície, resp. architektúry zbierky – zároveň sa nám bude odkrývať sujetová línia na úrovni makrokompozície vedúca od zbierky k zbierke. V tomto kľúči nie je ani debutová zbierka *Odsúdený k večitej žízni* čímsi, čo vybočuje z rámca Smrekovho básnického diela – dojem izolovanosti pramenil práve tam, kde estetická a typologická odlišnosť bránila identifikácii súvislostí a príbuzností, teda tam, kde sa nebral ohľad na kontextuálne umiestnenie a špecifické miesto v štruktúre celku. Pokúsim sa poukázať na skutočnosť, že Smrekova debutová zbierka je integrálnou súčasťou jediného básnického príbehu a nevyhnutným či prinajmenšom logickým predpokladom ďalšieho básnického vývinu v tej podobe, ako sa udial. Tento pohyb sa odohráva na ploche kníh *Odsúdený k večitej žízni*, *Cválajúce dni*, *Božské uzly*, *Iba oči*, *Básnik a žena*, *Zrno*, *Eva Ave*. Skladba *Eva Ave* ex post a v parodickom kóde vytvára symbolický dôvetok k už zavŕšenému cyklickému pohybu: primárne sa vzťahuje k skladbe *Básnik a žena*, s ktorou tvorí prirodzený (tematický) pár, avšak v inom svojom aspekte reaguje i na debutovú zbierku – až v tomto bode sa prvá tvorivá fáza básnic-

kého diela Jána Smreka definitívne uzatvára; budeme teda hovoriť o prvom „dvadsaťročí“ Smrekovej básnickej tvorby vymedzenom rokmi 1922 – 1942.

Odsúdený k večitej žízni

Debutová zbierka Jána Smreka *Odsúdený k večitej žízni*⁸⁶ vychádza v roku 1922: v kontexte Smrekovej tvorby a pri konštituovaní autorovho kanonizovaného obrazu býva spravidla obchádzaná a vynechávaná z dôvodov svojej poetologickej, typologickej a estetickej odlišnosti – i vzťah samotného Smreka k debutovej zbierke je do značnej miery „macošský“. Rozsahovo pomerne obsiahla zbierka (69 básní) pozostáva z troch cyklov *Čaša opojnosti*, *Básnik bolesti* a *Dnes milujem svoj deň*, ktorým predchádza úvodná báseň (bez názvu) – označená ako prelúdium – a záverečné dve básne (*Kosec* a *Môj ded mal mlyn*) – označené ako doslov. Spomínam to najmä preto, že vo väčšej miere reflektovanou a diskutovanou je iba báseň *Dnes milujem svoj deň*, otvárajúca záverečný rovnomenný cyklus. Báseň reprezentatívne a manifestačne označuje novú etapu Smrekovej básnickej tvorby, autorskú i osobnostnú premenu z „básnika bolesti“ na básnika „kníh slnečných“ – následne celý záverečný cyklus potvrdzuje a ďalej špecifikuje túto premenu, resp. zrod „nového človeka“ či aspoň nového básnika. Od tohto okamihu funguje v slovenskom literárnom a kultúrno-spoločenskom prostredí Smrekovo meno ako synonymum poézie „slnečnej“, radostno-improvizovanej, chlapčensko-naivnej, hravo-optimistickej, čo svojou autorskou stratégiou pri zostavovaní reprezentatívnych výberov z vlastnej tvorby, ergo pri koncipovaní autorskej značky, potvrdzuje, či dokonca priamo iniciuje a produkuje aj samotný Smrek. Takým

⁸⁶ SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1922.

spôsobom sa Smrekovo „životné dielo“ (reprezentované konkrétnymi výbermi z tvorby, príp. súborným dielom, napríklad *Knihami snečnými*) začína de facto až autorovou v poradí druhou básnickou zbierkou *Cválajúce dni*, ktorej predchádza jediná báseň zo zbierky debutovej, a to už spomínaná *Dnes milujem svoj deň*. Táto skutočnosť je všeobecne známa, ak sa však vrátíme späť a pozrieme sa aj na zbierku *Odsúdený k večitej žízni*, azda lepšie porozumieme celému básnickému vývinu Jána Smreka, ale tiež konkrétnym nasledujúcim zbierkam, keďže tú debutovú, napriek esteticko-noetickej odlišnosti od ostatnej básnikovej tvorby, považujem za nevyhnutné východisko ďalšieho uvažovania o Smrekovej poézii. Už v tejto zbierke sú totiž prítomné viaceré z kľúčových motívov a symbolov spojených predovšetkým s nasledujúcou Smrekovou tvorbou. Ich charakter bude zrozumiteľnejší, ak neobídeme ich genézu.

Hneď v úvodnej básni *Faustovo pokánie* sa Smrekov básnický subjekt proklamatívne vzdáva „Života“ – vedome si za svoj osud vyberá „splesnivý chlieb“ a „trpké víno“, ktoré motivicky odkazujú nielen na biblický kontext „chleba a vína“, ale zdôraznenou plesňou a trpkosťou, i na „trpiteľský údel“ Kristov či všeobecne na život v chudobe a odriekaní, v askéze mníšskeho, resp. pustovníckeho stavu. Obrazy, ktorými je formulované „pokušenie“, sú dnešnému čitateľovi Smreka povedomé: v úvodnej básni *Cválajúcich dní* ich Smrek použije opäť, avšak so zmeneným znamienkom – bude sa manifestačne hlásiť k tomu, čo rovnako jednoznačne (*„Ja uvážil som múdre jeho slová / a Faustov pokál o zem hodil znova.“*⁸⁷) v úvodnej básni *Odsúdeného k večitej žízni* odmietol: *„Prečo si chabý vyšvihnúť sa v sedlo, / vycválať ráno ta, kde kmitá svetlo / a v znamení kde dobýjanej Viery / Sabínky čisté, Venušine dcéry / čakajú jazdcov, ohnivých stá plameň, / čo do tuhých by schválili ich ramien, / leteli s nimi, ako divý víchor,*

⁸⁷ SMREK, Ján: Faustovo pokánie. In: c. d., s. 9.

*/ nedbajúc, či kto olúpený vzdychol, / lež tešiac sa ich lonám a ich vnadám / (jak po jablka ochutnaní Adam!)...*⁸⁸ Smrekov básnický subjekt sa tu vzdáva tela, ktoré sa mu spája s *pokúšením*, aby oslávil dušu, ktorá sa mu spája s *pokáním*: uvidíme neskôr, kam toto oddelenie, toto narušenie celistvosti Smreka dovedlo. Nasledujúce básne prvého cyklu rozvíjajú poetiku pokánia v línii symbolistického mysticizmu a erotizmu, spájajúc gesto erotické s gestom mystickým: v centre oboch sa ako zjednocujúci princíp nachádza láska. George Bataille v diele *Erotismus* cituje cirkevné autority, ktoré zhodne konštatujú hlbokú zhodu medzi silami sexuality a mystiky, pričom človeka k Bohu tiahnu práve tieto dve príťažlivé sily⁸⁹. Bataille zdôrazňuje, že „systémy smyslnosti a mysticizmu se v základu neliší“, pričom „záměry a klíčové obrazy jsou v obou oblastech analogické, takže je vždy možné, že pohyb mystického myšlení nedobrovolně spustí ten samý reflex, jaký spouští erotický obraz.“⁹⁰ U Smreka sa stretávame s čímsi podobným: vzdáva sa tela, zmyselnosti, žiadostivosti, aby sa prihlásil k ceste ducha, avšak mystická extáza mu splyva s extázou milostnou. Stav vnútorného rozochvenia, svätej extázy, milosti, sladkej muky, priame, bezprostredné zakúšanie „*velkolepých evanjelií lásky*“⁹¹ vo svojej dvojznačnosti spájajú jazyk sexuality a spirituality, erotického a mystického vytrženia. Už tu sa Smrek definuje ako básnik lásky („*Láska mi je duše obsahom*“)⁹², ktorá je však orientovaná väčšmi k ženám, „*pekným ženám*“, ktorým „*nedalo nebo*“ nič „*len belost, vůňu, krv a sladkú nádej*“⁹³, než k Bohu. Pritom ale táto orientácia na pozemské, medziludské vzťahy zároveň, paradoxne, nástojí na „odľudštení“, a to vý-

⁸⁸ Tamže.

⁸⁹ BATAILLE, George: *Erotismus*. Praha: Herrmann & synové, 2001, s. 283.

⁹⁰ Tamže, s. 308.

⁹¹ SMREK, Ján: Spovedám sa z lásky svojej. In: c. d., s. 13.

⁹² Tamže.

⁹³ SMREK, Ján: Sonet, venovaný pekným ženám. In: c. d., s. 19.

vaním netelesnej, duchovnej krásy, čím v konečnom dôsledku povznáša subjekt k Bohu. Ideálom je pozemská žena zachováajúca si však nebeské konotácie Madony, Svätej Panny, Afrodity: Ideál tu v sebe zjednocuje náboženské (spirituálne) a erotické (telesné) prvky. Napätie medzi oboma rovinami vzniká tam, kde Smrek „spiritualizuje telo“ ženy, resp. kde „korporifikuje dušu“, kde telu prisudzuje duchovné/nehmotné atribúty, resp. kde duši prisudzuje atribúty telesné/hmotné: „*V tme som si vytesal kontúry / duše tej z bieleho mramoru, / hladké a hladené kontúry / bez šatu, všedného úboru. // Potom tie oválne línie / láskal som, celoval z ďaleka, / v povetrí visiace línie / zbožnosťou mladého človeka.*“⁹⁴ Toto napätie sa pokúsim prekonať formulovaním problému ako prítomnosti *astrálneho tela*⁹⁵: nebudem potom hovoriť v užšom zmysle o „telesnosti“ duše, iba o jej „viditeľnosti“; v Smrekovom ponímaní duša nadobúda viditeľné kontúry, zachováva si však svoju spirituálnu, nehmotnú podstatu – je možné dotýkať sa jej, avšak iba pohľadom (svetlo), nie rukami (hmota): „*Dušu ja najsladších línií / vedel som objímať očami*“⁹⁶. V zhode s tým sú postavy žien a dievčat na konkrétnej i metaforickej rovine definované bielou farbou („*deva bielych cností*“, „*Madone i Afrodite bielej*“, „*duše tej biely stav*“, „*tvoj svetlý zjav*“, „*milej ruky biele*“, „*duše tej z bieleho mramoru*“⁹⁷), pričom táto bielosť tradične symbolizuje dematerializáciu, zduchovnenie, svetelnosť, nevinnosť. Symbolika svetla, fenomén solarizácie späté s najvyššími bytosťami, s emanáciou svetelnej, nadpozemskej energie odkazuje cez kon-

⁹⁴ SMREK, Ján: *Línie*. In: c. d., s. 15.

⁹⁵ Termín „astrálne telo“ tu používam napr. v nadväznosti na antropozofickú koncepciu Rudolfa Steinera, v rámci ktorej sa u človeka rozoznávajú štyri základné články, a to telo fyzické, éterické, astrálne a „ja“. Tomuto chápaniu astrálneho tela zodpovedá v indickej filozofii pojem *káma rúpa*, teda „telo vášní“, v kresťanskom učení mu terminologicky zodpovedá *vnímavá duša (anima sensitiva)*.

⁹⁶ SMREK, Ján: *Línie*. In: c. d., s. 15.

⁹⁷ SMREK, Ján: *passim*.

text mysticko-religiózný a hermeticko-alchymistický až na svoj pôvod v gnostických učeniach⁹⁸. Ak teda „bielosť“ (svetelnosť) ženy potvrdzuje proces dematerializácie a odkazuje na jej nadpozemskosť, duchovnosť, zároveň symbolizuje stav mystickej, vizionárskej extázy – s tým zase korešponduje Smrekovo chápanie lásky ako posvätného aktu naplnenia, zakúsenia plnosti bytia. Lúboštný entuziazmus napriek intenzite prežívania nie je definovaný sexualitou („*Milujem jednu, / za ktorou túžim bez odstínu hriechu*“)⁹⁹, ale v oboch svojich rovinách, mystickej i erotickej, si uchováva transcendentné konotácie špecifikované ako čistota, nevinnosť, mäkkosť, jemnosť, zbožnosť, snivosť, pokornosť, tajomnosť, vzácnosť¹⁰⁰. Sublimovaný obraz ženy, „z ktorej tela, duše, očí vyžaruje Neha“¹⁰¹, potvrdzuje stavy extázy, snenia,

⁹⁸ tejto problematike sa v súvislosti so symbolistickým modelom sveta v básnickom diele Otokara Březinu a vo výtvarných dielach Františka Bílka podrobne venuje Josef Vojvodík v kapitole Blížkosť a distance / Březina a Bílek: mezi kultem umění a mýtem života vo svojej monografii *Imagines Corporis: Tělo v české moderně a avantgardě*. V tejto súvislosti pripomínam, že autorom obálky Smrekovej zbierky *Odsúdený k večitej žízni* je práve František Bílek, autor grafickej realizácie a ilustrácií symbolistických zbierok Březinových. Smrek vo svojich pamätiach k tomu spomína: „Ideálom mi z tejto stránky boli zväzky poézie Otokara Březinu, ktoré všetky mal vo svojej knižnici Krčméry. Tým zväzkom dal grafickú pečať pražský sochár a grafik František Bílek. Bola v tom krásna gotika v kresbe i písme. Dal som si teda po odobrení svojich rukopisov Štefanom Krčmérym i Vladimírom Royom – knižku vysadiť a obťahy sadzby som poslal Františkovi Bílkovi do Prahy s prosbou, aby si tie básne prečítal a ak ich uzná za hodné svojho majstrovstva, urobil k nim dve kresby na obálku a frontispice. Bílek, Březinov filozoficko-umelecký alter ego, pobadal vo mne príbuzného ducha a urobil kresby na dve vety: „k tomu sme súdení a odsúdení: k večitej žízni“ – „a prvý raz som dar priniesol svätej Panne“. Bílkove kresby boli umeleckým dielom, komponované tak náročne ako pri knižkách Březinových...“

⁹⁹ SMREK, Ján: Nehu, nehu... In: c. d., s. 16.

¹⁰⁰ Pozri SMREK, Ján: Čaša opojnosti. In: c. d., s. 9 – 30.

¹⁰¹ SMREK, Ján: Nehu, nehu... In: c. d., s. 16.

imaginácie – vzdáľovania sa konkrétnemu životu, tak ako je to proklamované v úvodnej básni cyklu *Faustovo pokánie* (život = klamár). Krása žien tak zostáva iba „fantomatickou“ skutočnosťou, ktorá sa však subjektu a jeho psychického prežívania dotýka celkom „reálne“ („*Bičuje nás krása, / čo ako fantom nad nami sa vznáša.*“)¹⁰². Smrekovo gesto sa teda jednoznačne od „zeme“ neodpútalo, rovnako jednoznačne sa ale ani nepripútalo k „nebu“ – pohybuje sa v hraničných stavoch vedomia, v priestore, kde sa „pozemskosť“ a „nebeskosť“ voľne preskupujú, prelínajú a sceľujú. Mysticko-erotické gesto *Čaše opojnosti* vyústi v záverečnej básni cyklu do trpitelského gesta *Básnika bolesti*: „*Trpíme... ukonaný premnohým objatím nežných a horúcich rúk, / ktoré však jemným fluidom nebeských radostí nevedia potrieť nám čelá, / klameme seba imitáciou lásky, ktorá nám nevie spôsobiť žeravých múk / a duša naša jak by sa novým a novým sklamaním chvela.*“¹⁰³

V *Cválajúcich dňoch* sa objaví pre Smrekovu poéziu od toho okamihu už charakteristická družnosť mladých, zdravých, optimistických „jarých šarvancov“, dobyvateľov sveta a podmaniteľov sídc. V ich odhodlaných, víťaziacich pohľadoch spoznáваме reprezentantov „omladeného národa“, generáciu, ktorá akoby stála na začiatku histórie: rok 1918 svieti ako štartovacia páska. Azda i preto sa všetci niekam rozbiehajú, azda preto časté motívy odchádzajúcich vlakov, lodí, lietadiel či iba milencov s rozlietanim srdcom: „*A ako motýľ len prelietam z pier na pery / a všade posedím a delím srdca nektár*“¹⁰⁴. Zaznieva tu oslobodené „tempo nového života“ (Chorváth) ako výraz aktuálnej spoločensko-kultúrnej situácie, povojnového životného vzletu a optimistického elánu rodiaceho sa „nového sveta“ a tiež ideálov slobody po vzniku samostatnej Československej republiky. Družnosť mladých

¹⁰² SMREK, Ján: Sonet, venovaný pekným ženám. In: c. d., s. 19.

¹⁰³ SMREK, Ján: Túžime milovať... In: c. d., s. 30.

¹⁰⁴ SMREK, Ján: Poet's heart. In: c. d., s. 11.

a zdravých, ktorým patrí svet. Na druhej strane stoja tí, ktorých svet nechce: žobráci, neviestky, pútnici, sociálna a ľudská periféria, ponížení a pokorní, „oplúvaní a priodetí krvavým Bôlu šarlátom“. Práve do ich stredy sa v *Odsúdenom k večitej žízni* situuje Smrek ako „chorý básnik bolesti“: hlási sa k pokoleniu, čo nosí „škvrtu Kaina“ („Ja učím sa byť bližší ľuďom, čo nosia škvrtu Kaina, / chcem priateľom byť žobrákovým, i kajúceho zlosyna“, „Kto ujarmený nosí šiju, korunu z trňa nad čelom, / na toho hladím jak druh verný, kynúc mu bratským pocelom“¹⁰⁵). Už v debutovej zbierke sa teda objavuje vedomie spolupatričnosti a smrekovskej družnosti: tu sú však definované príslušnosťou k slabým, poníženým a odvrhnutým, kým v nasledujúcej zbierke bude Smrekov básnický subjekt kultivovať kategóriu súcitu z pozície sebedovomého a optimistického reprezentanta „nového života“ – odvahy, sily, zdravia. Ak sa zameriame na spätný pohľad, teda na vzťah prvých dvoch cyklov zbierky *Odsúdený k večitej žízni*, všimneme si, ako sa vyvíja Smrekovo gesto počiatočného odmietnutia života symbolizovaného faustovským pokušením: od koncepcie abstraktnej a symbolickej lásky *Čaše opojnosti* smeruje na jednej strane ku konkrétnej realite príklonom k pustovníckemu, asketickému, trpiteľskému stavu (čo je už proklamované v úvodnej básni), na strane druhej je tento stav definovaný predovšetkým prostredníctvom abstraktných, nábožensko-biblických obrazov a konvenčno-symbolických motívov. Smrekov svet zostáva naďalej „ľudoprázdny“ priestorom symbolov a ideí, čím je spätne limitované i gesto družnosti. Štylizácia do obete je tu realizovaná v nábožensko-teologickom, kresťanskom kóde, čomu zodpovedá nielen jej ambivalentnosť trpiteľ/spasiteľ, ale i motívový register siahajúci od tradičnej symboliky ahasverovsko-židovskej a kristologicko-biblickej, až po svoje znovuobjavenie v umení a literatúre symbolizmu a dekadencie. Práve tu zrejme pramení jej neautentickosť: nevychádza z tradície a nesmeruje

¹⁰⁵ Všetko SMREK, Ján: *Básnik bolesti*. In: c. d., s. 33.

k literatúre, ale práve naopak, Kristus tu nie je „vtelený“, ale „stelesnený“ – a to napriek tomu, že azda najvyťaženejším symbolom je „duša“. Napriek tomu, že Smrekov básnický subjekt hovorí stále „o sebe“, je „neosobný“, jeho bolesť je „verejná“, nie „intímna“: táto skutočnosť sa bude postupne meniť – paralelne s tým, ako sa Smrekov „človek“ oslobodzuje od „Krista“, ako sa sakrálnno-biblické transformuje v profánno-civilné a ako sa svet ideí a symbolov premieňa na svet života a ľudí.

Štylizácia do trpiacej obete ako základné gesto lyrického subjektu implikuje dve podoby, ktoré siahajú od polôh uzavretosti k polohám otvorenosti. Práve nadobúdanie komunikatívnej schopnosti symbolizuje vektor smerujúci od „trpiteľstva“ k „spasiteľstvu“: tu sa už ohlasuje orientácia na „toho druhého“, na človeka, na ľudí – v tomto „dávaní sa“ niet už miesta pre vlastné utrpenie. Pre prvú polohu sú charakteristické atribúty chladu, studenosti, mŕtvolnosti, nehybnosti, stavy agónie a apatie, pocity márnosti a beznádeje. Naopak, druhá poloha zachováva štylizáciu trpiteľa, ale tým, že sa otvára druhým, nastáva pohyb: miesto „chladu“ zo srdca „*kanie teplo*“, miesto „strnulosti“ duša „*sa chveje dobrom*“, prach je nahradený štavou, drsnosť kameňa hebkosťou zamatu¹⁰⁶. Táto transformácia je však zatiaľ iba tendenciou, ktorá bude paralelne s ďalšími prvkami a aspektmi premeny do dôsledkov realizovaná až v nasledujúcom cykle. Nateraz je dominantná symbolika tmy: temnota psychických stavov a nálad (apatia, bôľ, bolesť, plač, mdlosť, nemota) korešponduje s temnotou prírodných a atmosférických fenoménov (súmrak, hmla, dážď, mraky, chlad, pavučiny, tieň) i kultúrnych topov (pochmúrny kostoly, gotické chrámy, spustené synagógy, matné kontúry, klenby, zvonice, katafalky, gobelíny). Mystické „noci hlboké“ symbolizujú „polnoc duše“: lyrický subjekt sa nachádza uprostred „svojich temnôt“, v stave „rezignácie“ a „väd-

¹⁰⁶ Všetko SMREK, Ján: passim.

nutia“ („*Mňa bolí celá duša rozháraná, / a srdce moje v krčoch sa len zviera. / Bytnosťou mojou žalosť rozochvela, / až onemela duša rozháraná.*“¹⁰⁷, „*Mám srdce bolávé i dušu samú ranu, / márnivosť života mi veští hrobu chlad, / bolí ma živým byť, bolí ma milovať, / nudno mi trápiť sa pre túhu pochovanú*“¹⁰⁸, „...*keď blúdím ako prst nocami hlbokými / a liečim svetobôl' i duše svojej rany*“¹⁰⁹). Východisková pozícia samoty a izolácie („*Ludia sa vo mne snád' sklamali. / I ja som sklamaný v ľuďoch. / Najlepšie človeku samému / premýšľať o svojich trudoch*“)¹¹⁰ však nie je konečná a definitívna. Práve slzy a bolesť sa stávajú prostriedkom vykúpenia, „dobrodením“, ktoré „*v srdce vnieslo lásku k ľuďom*“¹¹¹ – takýmto spôsobom sa trpiteľské gesto *Básnika bolesti* postupne transformuje v spásiteľské gesto *Dnes milujem svoj deň*, symbolika tmy prechádza v symboliku svetla.

Táto premena je ohlasovaná už v záverečných básňach cyklu *Básnik bolesti*: mám na mysli predovšetkým básne *Pieseň o novom jare*, *Carmen Noctis* a *Epilóg k cyklu*. V prvých dvoch prípadoch už žánrové vymedzenie v názve „Pieseň“ (lat. „Carmen“) symbolizuje zmenu dikcie: ak je to teraz len nesmelé, viac-menej nominálne nahradenie „modlitby“ „piesňou“, pričom ešte nedochádza k zmene v celkovej symbolike básne a opusteniu biblicko-náboženského motivického registra, neskôr, od zbierky *Cválajúce dni*, bude táto zmena plne realizovaná ako na pláne obsahu (svetská symbolika i motivický repertoár), tak i formy a štylistiky (uvolnenie veršovej štruktúry, improvizácia, melodicnosť, spevnosť). Pieseň sa stane pre Smreka charakteristickým žánrovým útvarom, čo bude potvrdzované i akcentované už sa-

¹⁰⁷ SMREK, Ján: Chcem pokoj dať vám... In: c. d., s. 38.

¹⁰⁸ SMREK, Ján: Budovy pošmrúne. In: c. d., s. 50.

¹⁰⁹ SMREK, Ján: Mystika. In: c. d., s. 52.

¹¹⁰ SMREK, Ján: Chaos. In: c. d., s. 40.

¹¹¹ Všetko SMREK, Ján: passim.

motným pomenúvaním básní ako „Pieseň“. Vráťme sa k debutovej zbierke: v záverečnom cykle nachádzame dve básne pomenované ako pieseň – *Prijmite pieseň* a *Pieseň dobrá*. Porovnáme ich s básňou, v ktorej názve Smrek prvýkrát a v úvodnom cykle debutovej zbierky jediný raz použil žánrové vymedzenie pieseň – *Obetná pieseň*. Vo všetkých troch básňach sa lyrický subjekt obracia k inému subjektu: kým však v záverečnom cykle je pieseň adresovaná poslucháčom, priamo vyzýva k počúvaniu, plní de facto funkciu „kázne“ vo význame „duchovného rečníctva“ určitého širším vrstvám: „*Počujte slová mäkké...*“¹¹² (*Prijmite pieseň*), „*Prijďte potichučky a načúvajte...*“¹¹³ (*Pieseň dobrá*), v úvodnom cykle ide o pieseň „obetnú“, ktorá plní funkciu „modlitby“ – „mäkkým, tichým“ slovom je tu zdravená a oslávená „*vyvolená Panna*“¹¹⁴. Spoločná je funkcia lyrického subjektu, ktorý sa prihovára svojim poslucháčom, pričom zmena nastáva v smerovaní komunikačného aktu. Kým v prvom prípade sa adresát (Panna) posväcuje a sakralizuje situovaním do vertikálnej osi a transformovaním v „božstvo“ („*pred svojim božstvom klakám v rozochvení / a ľúbam svojej milej ruky biele*“)¹¹⁵, v druhom prípade je prihovor a vzťah medzi rečníkom a poslucháčmi uchovaný v horizontálnej osi. Intenzita vyznania je manifestovaná tiež opozíciou jediného „mäkkého slova“ adresovaného „božstvu“ a mnohých „mäkkých slov“ adresovaných „veriacim“. Môžeme tu už identifikovať opatrný posun Smrekovho básnického gesta od nábožensko-mystických štylizácií k rovinám, ktoré čoraz viac a čoraz bezprostrednejšie súvisia so svetom konkrétnych medziludských vzťahov ako formovania skutočných a reálnych ľudských citov.

¹¹² SMREK, Ján: *Prijmite pieseň*. In: c. d., s. 75.

¹¹³ SMREK, Ján: *Pieseň dobrá*. In: c. d., s. 77.

¹¹⁴ Všetko SMREK, Ján: *Obetná pieseň*. In: c. d., s. 14.

¹¹⁵ Tamže.

Básne s názvami „Pieseň...“ i napriek nábožensko-duchovnej symbolike nie sú básnickým subjektom prezentované ako „kázeň“, ale ako „spev“ („*Ja spievam o novom jare...*“¹¹⁶). Tu sa nachádza zdroj postupnej profanizácie, ktorá sa neskôr prejaví aj na tematickom a štylistickom pláne. Charakteristické sú motívy začiatku, prebudenia, ožitia: „*novej jari*“¹¹⁷, „*bieleho rána*“, „*vráteného života*“¹¹⁸. Práve „nočné mystéria“ a „*carmen noctis*“ však vyjadrujú a tvoria pozadie „večnosti“ – odtiaľ bude Smrek básnikom časovým, básnikom každodennosti. „*Pieseň svätá, unášaná kosmy...*“, kozmická „*pieseň velebná a brozná*“¹¹⁹ symbolizujúca nielen mystickú noc, ale i večnosť a jednotu, bude nahradená mnohými piesňami pozemskými a časovými, piesňami, ktoré sa budú znova a znova márne pokúšať o obnovenie tejto pôvodnej, stratenej jednoty. Táto strata a táto túžba sú na inom pláne reprezentované inou stratou a inou túžbou, ktoré sú však pre Smrekovo básnické gesto rovnako charakteristické, či dokonca osudovo iniciačné: je to nostalgia za strateným domovom („*Prečo som opustil svoj nízky rodný prah...*“) a túžba po obsiahnutí sveta a všeobjímajúcej jednoty („*Ja chcel som objasť svet...*“¹²⁰). Obe otázky môžeme vnímať ako variant otázky pôvodnej celistvosti. Táto otázka zaznieva tiež v motíve „znovuzrodenia“: tu sa uskutocňuje na všetkých úrovniach, čím je potvrdzovaná jednota človeka a prírody. Motívy, s ktorými Smrek v záverečnom cykle pracuje, sa realizujú ako symboly revitalizácie a nového života („*archa novej zmluvy*“, „*svätyňa mojej duše*“, „*bieli vtáci*“, „*olivová ratolesť*“, „*živá voda*“ a pod.)¹²¹. Ak si všimneme symboliku, ktorú Smrek používa, zistíme, že je to prevažne symbolika biblická,

¹¹⁶ SMREK, Ján: Pieseň o novom jare. In: c. d., s. 60.

¹¹⁷ Tamže.

¹¹⁸ Všetko SMREK, Ján: Epilóg k cyklu. In: c. d., s. 62.

¹¹⁹ Všetko SMREK, Ján: Carmen noctis. In: c. d., s. 61.

¹²⁰ SMREK, Ján: V temnotách. In: c. d., s. 57.

¹²¹ SMREK, Ján: passim.

náboženská, iba opatrne dopĺňaná a obmieňaná symbolikou intímnu, svetskou. Je to však vždy „symbolika svetla“ a v zhode s tým nastáva nielen „iluminácia“ Smrekovho básnického sveta, ale i jeho „aktivizácia“ a „dynamizácia“, ktoré zasahujú rovnako rovnu existenciálnych stavov, atmosférických fenoménov i kultúrnych toposov: dominantné motívy chladu, kameňa, strnulosti sú nahradené motívmi ohňa, kvetov, pohybu. Všeobecná revitalizácia je realizovaná ešte stále v kontexte nábožensko-biblickom, ale jej výsledkom je prekonanie tohto kontextu práve oslobodením sa od strnulosti, pokory, slabosti a prihlásením sa k pokoleniu mladých, silných a zdravých – transformácia od „ubitosti“ *Básnika bolesti* cez „výbojnosť“ *Dnes milujem svoj deň* k „dobyvačnosti“ *Cválajúcich dní* je na symbolicko-prírodnom pláne reprezentovaná zmenou z „Noci“ cez „Ráno“ na „Deň“. Na tomto mieste však hovoríme o „znovuzrození“ späť s motívmi začiatku, o „symbolike rána“: v titulnej básni *Dnes milujem svoj deň* Smrek síce ohlasuje už prichádzajúci „deň“, hlási sa však, rovnako ako v celom cykle, ešte iba k „ránu“ („*Hľa, milujem svoj Deň a najmä svoje Ráno!*“, „*Dnes objímam sa s Ránom...*“¹²²).

Akej povahy je toto „ráno“? Na biblicko-náboženskom pláne je realizované prostredníctvom motívov „prebudenia“, „vzkriesenia“: „nový život“ tu dosahuje mýtické rozmery, symbolickú mohutnosť, pričom však svojou intenzitou a entuziazmom už predznamenáva civilné stylizácie *Cválajúcich dní*. „*Paripa života*“ je tu zatiaľ iba hladkaná, „*jarý a veselý*“¹²³ šarvanec je však už jeden z tých, ktorí neskôr onú „paripu uháňajúcich dní“ aj osedlajú. Nateraz je proces revitalizácie lyrického subjektu realizovaný v biblických motivických rámcoch, čím sa okrem iného manifestuje symbolická platnosť, nadčasovosť a osudovosť udalostí. Ak sú pre cyklus *Básnik bolesti* dominantné predovšetkým také

¹²² SMREK, Ján: Dnes milujem svoj deň. In: c. d., s. 65.

¹²³ SMREK, Ján: Allegretto. In: c. d., s. 66.

biblické udalosti, ktoré sú späté prostredníctvom eticko-náboženských vzorov s „temnou stránkou ľudstva“ (Hertz), teda motívy utrpenia, viny, zrady, trestu, vyhnanstva, zajatia, umierania, večného hriechu (Kristus, Golgota, Kain, Judáš, Potopa, Ararat, Ahasver, Mŕtve more, Mefisto, Prastarý Adam), potom v záverečnom cykle Smrek preferuje motívy spasenia, obete, vykúpenia, zaslúbenia, večnej čistoty, znovuzrodenia, vzkriesenia, vyslobodenia, krstu, zaslúbenej zeme (Kristus, Ábel, Nový Adam, Zjavenie Jána, Archa Novej Zmluvy, Lazár, Kvetná Nedeľa, Jochanán, Jordán, Kanaán). Paralelne s tým sa religiózne transformuje na intímne, a to dvoma spôsobmi. Prvý spôsob zachováva v plnej miere náboženskú funkciu, ale cirkevný zdroj nahrádza zdrojom intímnym: „svätostánok“ chrámov, kostolov, synagóg je nahradený „svätyňou“ duše, srdca. Druhým spôsobom sa religiózne transformuje na intímne už aj oslabením náboženskej funkcie: obradná, posväcujúca funkcia pálenia tymianu (v kostole, v srdci) je nahradená pestovaním rozmarínu, muškátov a majoránu (v dome, v srdci) – „zintímnenie“ teda znamená i „scivilnenie“. Zároveň potvrdzuje odklon od večnosti a príklon ku každodennosti, pričom táto zmena bude taktiež uskutočňovaná na dvoch plánoch: prírodnom a civilizačnom. Ak priestor, v ktorom sa doteraz lyrický subjekt pohyboval, bol definovaný sakrálné (kostoly, chrámy), predovšetkým však introvertne, s psychologicky uzavretou architektúrou, teraz je priestor definovaný profánne, s extrovertnou, postupne sa otvárajúcou architektúrou. Toto scivilnenie, kedy je chrám „kostola“ nahradený na intímnom pláne chrámom „srdca“, na pláne verejnom – civilizačnom sa transformuje na chrám „ulíc“ a na pláne verejnom – prírodnom na chrám „hôr“, neznamená úplné popretie náboženskej funkcie, iba jej obohatenie o ďalšie funkcie, predovšetkým sociálnu („*vidieť ľudí*“, „*láskat ľudí*“) a erotickú funkciu („*hladať si pannu*“¹²⁴). Zásadne sa mení pomer lyrického subjektu k realite, ktorá sa

¹²⁴ Všetko SMREK, Ján: Mesto ma vábi. In: c. d., s. 81.

stáva priateľskou: obnovenie pozitívneho vzťahu k životu a k ľudom („*Objímam koho len stretám, / privoniam každý kvet, / veslujem ku novým metám / milujem boží svet*“)¹²⁵ zároveň obnovuje i vlastnú ľudskosť subjektu („*Tí, ktorí prídu ku mne: biedni, malí, / zbadajú, človeka že našli, jeho dosiaľ nepoznali: / v náručí láskyplnom spočinú*“)¹²⁶. Vyslobodenie zo stavov úzkosti, apatie, rozorvanosti, z pocitu vykorenenia a viny, ono „*vzkriesenie človeka v sebe*“¹²⁷ nenachádza lyrický subjekt v „Písme božom“, ale v „ľudskom slove“ a „ľudskom pohľade“. Viera tu nie je popretá, stáva sa iba civilnou, intímnou a ľudskou: zostane prirodzenou súčasťou Smrekovho básnického sveta, pričom však už primárne nebude formálne manifestovaná biblickou symbolikou a náboženskými motívmi, ale bude prakticky uskutočňovaná cez kategórie mravnosti, súcitu, ľudskej vzájomnosti, étosu, lásky. V kontraste k úvodnej básni prvého cyklu, kde lyrický subjekt ostentatívne odmietal život a jeho dary v mene askézy a utrpenia, predposledná báseň záverečného cyklu apeluje na tých, ktorí si podobne vyvolili pokánie, smútok a pesimizmus, aby sa obrátili k obnove šťastia a „*okúseniu sladkosti*“, ktoré poskytuje „*život plný vnád*“¹²⁸. V záverečnej básni *Svitlo k Ránu* sa „*človek tieňa*“ symbolickým príchodom „*duše vzácnej*“ mení na „*milého syna*“: opúšťa „Egypt“, zo „zajatia“ smeruje do „*zasľúbenej zeme*“, k „spaseniu“, od „hynutia“ ku „kvitnutiu“, ktorého symbolom sa stáva mýtický „*lotos zeme, biela deva*“¹²⁹. Doslov zbierky pozostávajúci z dvoch básní *Kosec* a *Môj ded mal mlyn* potvrdzuje a umocňuje poetiku každodennosti primárne už scivilnením výrazu, sekundárne prihlásením sa k tradícii a kultúrnej (ľud) i osobnej (otec, starý otec) kontinuite. Lyrický subjekt sa na-

¹²⁵ SMREK, Ján: Allegretto. In: c. d., s. 66.

¹²⁶ SMREK, Ján: Bieli vtáci. In: c. d., s. 70.

¹²⁷ SMREK, Ján: Meditácia. In: c. d., s. 79.

¹²⁸ SMREK, Ján: Pesimistom. In: c. d., s. 83.

¹²⁹ Všetko SMREK, Ján: *Svitlo k ránu*. In: c. d., s. 84.

novo hlási k svojmu „synovstvu“: jeho horizontálne ukotvenie v „priestore“ je tak dopĺňané ukotvením vertikálnym „v čase“ – dochádza tu k sceleniu identity, k tomu, čo na nábožensko-symbolickom pláne Smrek opisoval ako „znovuzrodenie“.

Toto „znovuzrodenie“ zasahuje „telo“ i „dušu“ lyrického subjektu, pričom práve korešpondencia medzi materiálnym a duchovným je základným aspektom Smrekovho modelu človeka a sveta: metonymicky je táto skutočnosť vyjadrená symbolmi duše – srdca – očí – úst, ktoré v tomto zmysle reprezentujú štyri zložky človeka: spirituálnu (duchovnú) – emocionálnu (citovú) – senzuálnu (zmyslovú) – fyzickú (telesnú). V ich koexistencii a konvergenciách sa utvárajú vnútorné a vonkajšie identifikácie Smrekovho lyrického subjektu, pričom táto symbolika má v Smrekovej tvorbe univerzálny význam: postupne budeme sledovať, ako – v zhode so zmenami na iných plánoch – dochádza v jednotlivých zbierkach k transformáciám ich podoby a prejavu. Už v debutovej zbierke, konkrétne, ak porovnáme emocionálne-psychologicky protikladné cykly *Básnik bolesti* a *Dnes milujem svoj deň*, je táto schéma dôsledne realizovaná. Všimnime si najskôr atribúty symbolickej smrti v cykle *Básnik bolesti*: duša sa „búri, stená“, „zmlka, onemievá“, má byť „predčasne pochovaná“, „stemnelo sa“ v nej, „bolí celá rozháraná“, je „zbičovaná“, „strápená“, „samá rana“, „váza mŕtvych kvetov“, „spí“, „nesmelá a mdlá“ a pod. Srdce „v kŕčoch sa len zvierá“, je „smutné“, „bolavé“, „dýrkou prebodnuté“, posypané „polárnej zimy pelom“. Oči sú „slziace“, „plačúce a smutné“, „vyhasnuté“, „za ničím nevedia ohnivo vzplanúť“, „sklené, meravé“, „vpadnuté“, pohľad „ustatý“. Ústa sú „skrivené“, úsmev „trpký“, pery „trpko stiahnuté“¹³⁰. Oproti tomu v nasledujúcom cykle symbolickému vzkrieseniu zodpovedá aj premena atribútov duše „silnej, vzdorujúcej, čo s fantastickým ohňom horí“, srdca „mladého“, „čistého“, ktoré „z pokorenia

¹³⁰ Všetko SMREK, Ján: passim.

prachu vstalo“, očí, v ktorých „*nevidieť plevy*“ a pier, čo „*túhou sa trasú*“¹³¹. Tým, že Smrekovo básnické Ja „vstalo z prachu“, sa duchovne i fyzicky očistilo, paradoxne práve vtedy, keď opustilo náboženský plán a vzdalo sa pokory symbolizovanej pozíciou pokľaknutia, sklonenej hlavy, nehybnosti. V tejto korešpondencii medzi materiálnym a duchovným svetom sa už azda vzdialene ohlasuje predkresťanský vplyv a prirodzene „ľudové“ prežívanie viery, ktorá neoddeľuje telesné a duchovné, pričom v prírodných javoch a fyzických reprezentáciách života registruje spirituálne sily. Takéto chápanie duchovna zároveň odkazuje na antropozofiu Rudolfa Steinera (v nadväznosti na Goetheho), kde sa prírodovedný svetonázor snúbi s ezoterickým, resp. mysticky orientovaným kresťanstvom. Skôr než Smrek vstúpi do mýtického Mesta (modernej Bratislavy), z ktorého sa stane symbol „labyrintu sveta“, bolo nutné, aby objavil svoj prírodný, ľudový pôvod. Toto priznanie kultúrnej (ľud, kosec, hory, úbočie) i rodovej pamäti (otec, dedo, mlyn) znamená odklon od „Písma“ k „Srdcu“, od telesnosti asketickej k telesnosti vitálnej, ktorá si však uchováva svoju religiozitu („*v tvári úsmev, v srdci viera*“¹³²). V *Cválajúcich dňoch* bude osobité napätie utvárané už novou opozíciou kultúry tradičnej, ľudovej a kultúry modernej, mestskej. Konflikt askézy a vitality bude transformovaný na konflikt nevinnosti a hriechnosti.

Carl Gustav Jung zdôrazňuje v procese individuácie rozhodujúcu silu *inštinktov*: hoci Smrek vo *Faustovom pokání* hádže pohár pokušenia ponúkaný Mefistofelom o zem, odmietajúc ho ako „jed“, v Goetheho Faustovi je to práve symbolický pohár inštinktívnych síl, ktorý „vytáhne hlavného hrdinu z jeho odcizených intelektuálnych zájmů do arény transformácie v reálnom

¹³¹ Všetko SMREK, Ján: passim.

¹³² SMREK, Ján: Kosec. In: c. d., s. 87.

světě protikladů.¹³³ Smrekovo odcudzenie reálnemu, konkrét-nemu svetu má v debutovej zbierke podobu ľudoprázdného „mimosvetia“ (Pišúť) náboženských symbolov, abstraktných ideí, mysticko-erotických vízií, biblických alegórií a religióznych ideálov. V centre zbierky stojí cyklus *Básnik bolesti*: ten vnímam nielen ako dominantný, ale ako základný, resp. zástupný pre celú zbierku – *trpiteľské* gesto je vyvažované gestom *mysticko-erotic-kým*, ktoré mu predchádza (*Čaša opojnosti*), a gestom *spasiteľ-ským*, ktoré za ním nasleduje (*Dnes milujem svoj deň*). Ak v úvod-nom cykle sú ešte inštinktívne sily lásky transformované v čisto duchovnú energiu, v druhom cykle absentujú, opäť sa však objavujú v treťom cykle, ukryté v sociálnej a erotickej funkcii. Tento posun od mystického života k životu sociálnemu je reprezentovaný introvertným, resp. extrovertným postojom: ťažisko preží-vania sa tak plynulo presúva od vnútorného (duševného) sveta k svetu vonkajšiemu (hmotnému). Jungova koncepcia dvoch psychologických typov „introverzie“ a „extroverzie“ nachádza svoju paralelu v Steinerovej formulácii dvoch ciest vedúcich k duchovnému poznaniu: „mystická cesta“ zameriava pohľad *dovnútra*, „chymická cesta“ reprezentuje spôsob bádania zame-raný *navonok*. Rozhodujúcu úlohu inštinktívnych síl v procese vývinu (individuácie) osobnosti, tak ako je formulovaná v systé-me Jungovej hlbinej psychológie, potvrdzuje i Bergsonova koncepcia tvorivého vývoja: podľa Bergsona intuícia, reprezentujúca inštinktívne sily, je v rámci ľudstva obetovaná v prospech intelektu – nič to však nemení na tom, že je to práve intuícia, ktorá „kráčí v samotnom smere života“, a napriek tomu, že je takmer „vyhasnutá“, naplno vzplanie a prenikne temnotou noci, do ktorej nás vrhá intelekt, práve v momentoch, kedy „jest v sázce nēja-ký životní zájem“, má teda rozhodujúci vplyv na „naši osobnosť, na naši svobodu, na miesto, ktoré zaujímame v celku prírody, na

¹³³ HOELLER, Stephan A.: *Carl Gustav Jung a gnoze. 7 promluv k zemřelým*. Praha : Eminent, 2006, s. 224.

náš pôvod a snad tiež na náš osud¹³⁴. Bergsonova viera v zdokonalenie ľudského druhu a v prehĺbenie ľudskej osobnosti, ktorá sa musí stať vyhranenou, originálnou individualitou, korešponduje s Jungovou koncepciou individuácie – tá v systéme hlbinej psychológie reprezentuje proces premeny, zrenia a scelenia psyché: „individuácie znamená: stáť sa jednotlivcom a – pokiaľ individualitu chápeme jako svoju nejniternejšiu, poslednú a nerosovateľnú jedinečnosť – stáť sa vlastným bytostným Já.“¹³⁵ Pre Junga nájsť zmysel ľudského života znamená prežívať túto celistvosť – práve uskutočnenie celku, vývoj individuálnej osobnosti je cieľom individuácie. Paralelu k procesu individuácie analytickej psychológie predstavuje iniciálna cesta v koncepcii Rudolfa Steinera, ktorý svoju antropozofiu chápe ako modernú iniciálnu vedu, zaoberajúcu sa procesom duševno-duchovnej premeny. Na rozdiel od Junga, ktorý kladie dôraz výskumu na vedomie individua, predmet Steinerovho záujmu sa rozširuje o analýzy vedomia *druhu*, čím korešponduje s Bergsonovou koncepciou vývoja v presahu od pozemského k nadpozemskému (od človeka k nadčloveku). Steiner interpretuje dejiny ľudstva a sveta ako dejiny vedomia, pričom formuluje požiadavku, aby sa ľudstvo v priebehu vývoja odhodlalo k zmene vedomia z pozemského na kozmické – v zhode s tým za úlohu ľudstva považuje *mutáciu vedomia*¹³⁶. Podobne formuluje víziu ľudského vývoja vo svojom poslednom diele *Dva zdroje morálky a náboženstva* Henri Bergson, keď ho dáva do súvislosti so zásadnou funkciou vesmíru, ktorý interpretuje ako „stroj na výrobu bohov“¹³⁷.

¹³⁴ BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*, s. 362 – 363.

¹³⁵ JUNG, Carl Gustav: *Vztahy mezi Já a nevědomím*. Výbor z díla, sv. III. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998, s. 154.

¹³⁶ K paralelám koncepcií C. G. Junga a R. Steinera pozri: WEHR, Gerhard: *C. G. Jung a R. Steiner*. Hranice na Moravě : Fabula, 2003.

¹³⁷ BERGSON, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha : Vyšehrad, 2007, s. 228.

Smrek, samozrejme, nezachádza takto ďaleko. Keď budeme jeho básnické dielo interpretovať – sledujúc transformácie básnického gesta naprieč jednotlivými zbierkami – i ako postupný proces utvárania a sceľovania ľudskej osobnosti, nenájdeme formulácie, ktoré by takýmto spôsobom a v tejto súvislosti explicitne potvrdzovali koncepciu prehlbovania vedomia v presahu od ľudského individua k ľudskému druhu. Napriek tomu i v subjektívnom, lyrickom Smrekovom geste sa ozýva – a nielen vo všadeprítomnom étose, v imperatívne mravnosti, ktorým je vo svojej podstate definovaná „ľudskosť“ – hlas ľudstva. Zaznieva ako ozvena činov jednotlivca: v tomto zmysle sa kladie rozhodujúci dôraz práve na jednotlivca – vývoj a osud ľudstva sú podmienené individuálnym vývojom človeka. V Smrekovej metafo-re *cválajúcich dní* sa zase ozýva obraz *cválajúceho ľudstva* Henriho Bergsona: „...celé lidstvo v prostoru i čase jest jedno nesmírné 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.“¹³⁸ Základné gesto *Cválajúcich dní*, formulované už v úvodnej básni, potvrdzuje podria-denie sa inštinktívnym silám, teda prijatie toho „mefistovského pohára“, ktorý Smrek v úvode debutovej zbierky odmietol. V tom odmietnutí, ktoré Smrek nazýva „Faustovým pokáním“ sa popri výsostne subjektívnom geste Smrekovho lyrického ja ozýva – prostredníctvom kultúrnej pamäti – i všeobecná ľudská skúsenosť: okamih rozhodnutia, dosah konkrétnych činov, zodpovednosť za vlastný osud i osud druhých. A bude sa ozývať i tam, kde Smrek hovorí o Adamovi, Mojžišovi, Kainovi či architektoch, i tam, kde hovorí o Eve, Venušiných dcérach, Miss Ellén či dievčati od tlačiarenskeho stroja. Či bude Smrekov básnický svet rámcovaný Mŕtvym morom a Golgotou, či Pacifikom a Bratislavou, vždy bude jeho centrálnym bodom, symbolickým stredom človek – jeho stvoriteľská úloha, poslanie kontinuitnej

¹³⁸ BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*, s. 367.

tvorby seba a sveta. Táto ambícia po „pravom živote“ a „ideáli žitia“ je v Smrekovom básnickom modeli človeka a sveta prítomná od samého začiatku. Je vpísaná už v úvodnom prelúdiu debutovej zbierky, kde Smrek definuje ľudský život a údel práve ako napĺňanie nekonečnej túžby po plnosti a celistvosti bytia, po pozdvihnutí človeka z „prachu“ do „večnosti“, teda po uskutočnení ľudskosti v jej transcendovaní do vyššej sféry („*Žijeme v túžbach. Náš cieľ je vysoký: / zo zeme prachu a stínov / chceme sa pozdvihnúť, zblížiť sa večnosti / v extázach žiariacich činov.*“)¹³⁹. Tieto túžby nie sú niečím, čo možno odvrhnúť, naopak, vo svojej podstate sú nevyhnutným predpokladom a prirodzenou súčasťou ľudskej cesty k dokonalosti: práve tento „večný smäd“ po „večnosti“ je tým, čo človeka utvára a v čom človek sám seba presahuje. Hneď v prvej básni rozsiahleho knižne publikovaného básnického diela Jána Smreka tak môžeme identifikovať samotný zdroj Smrekovho básnického gesta, ktoré sa vždy nanovo otvára do svojich nových realizácií, hoci vyjadruje iba stále tú istú, pôvodnú a večnú túžbu po „večnom živote“ („*k tomu sme zrodení a odsúdení – / k večitej žízni.*“)¹⁴⁰. A ak je vyjadrenie tejto túžby a podstaty života, ktorá má schopnosť zmocniť sa ľudského bytia a pretvoriť ho do novej kvality, v debutovej zbierke inak definované, než v zbierke nasledujúcej, neznamená to zásadný rozdiel v motívácii a koniec koncov ani v identifikácii a intencii Smrekovho gesta. Veď oná „*večná energia*“¹⁴¹ z úvodnej básne *Cválajúcich dní* nie je tak veľmi vzdialená „*pravého života mohutnému privalu*“¹⁴² z úvodnej básne *Odsúdeného k večitej žízni*.

¹³⁹ SMREK, Ján: Prelúdium. In: c. d., s. 4.

¹⁴⁰ Tamže.

¹⁴¹ SMREK, Ján: Cválajúce dni. In: *Cválajúce dni*, s. 2.

¹⁴² SMREK, Ján: Prelúdium. In: *Odsúdený k večitej žízni*, s. 5.

Cválajúce dni

Premena básnického gesta *Cválajúcich dní* je určená odmietnutím askézy, fixácie, pokory a prihlásením sa k životu, dynamike, aktivite: abstraktné sa transformuje v konkrétne, metafyzické ašpirácie vo fyzické prežívanie. Ohlasuje sa tu tiež transformácia apolónskeho princípu duchovnosti, asketickej bdelosti, vertikality na dionýzovský princíp telesnosti, inštinktívnej vitality a horizontality. Večnosť „mystických nocí“ je opustená v prospech každodennosti „cválajúcich dní“: čas sa stáva jedným z centrálnych problémov tejto zbierky, ktorý výrazne spoluurčuje podobu a charakter Smrekovho modelu sveta. Každodennosť, prítomnosť, aktuálne „teraz“ je vyvažované minulosťou („včerajškom“) a budúcnosťou („zajtrajškom“). Tu má svoj pôvod i pre Smreka charakteristické napätie medzi túžbou (senzualita) po obsiahnutí sveta (exotika, cestovanie, avantúry) a nostalgiou (emocionalita) za strateným domovom („rodná chalupa“). Smrekov básnický svet sa utvára v dualite zmyslovosti a citovosti, či presnejšie, je vždy nanovo „stvorený“ v tejto dualite, zdôrazňujúc vlastnú nevinnosť – tá už potom nie je produktom askézy, vedome aktívneho odvrátenia sa od sveta do samoty, ako tomu bolo v debutovej zbierke, ale naopak, tým, že sa spontánne vrhá do života a vyhľadáva vzrušenie, je vystavená pokušeniu hriechu a vždy nanovo definuje subjekt voči svetu. S ohľadom na tieto významy, ako i širší kultúrny rámec spätý s dobovým spoločenským pocitom „začiatku“ a „mladosti“, môžeme danú situáciu registrovať ako výraz a jednu z podôb tzv. „epochy chlapcov“ – a tiež „epochy dievčat“ – takýmto spôsobom potom jej aktér permanentne balansuje na hrane pádu, utvárajúc svoj život v napätí medzi silami cnosti a silami žiadosti („*Čo platia moje ľudské cnosti, / keď z očí*

žiadosť dýcha mi?).¹⁴³ Inak povedané, lyrický svet Smrekovej poézie (makrokozmos) i ľudská bytosť v ňom (mikrokozmos) sa symbolicky nachádzajú akoby v okamihu tesne *po Stvorení* a, potenciálne, v okamihu tesne *pred Hriechom*. Tu možno identifikovať symbolické (mytologické a náboženské) zdroje vždy znovu sa rodiacej novosti, ktorou dýcha Smrekov básnický svet. Priestor a čas sa v *Cválajúcich dňoch* práve zrodili: už v záverečnom cykle zbierky *Odsúdený k večitej žízni* Smrek opúšťa náboženský, abstraktný, „božský“ plán Večnosti (čistých Ideí) v prospech sociálneho, konkrétneho, „ľudského“ plánu času a priestoru (ráno, mesto). Definitívne práve *Cválajúce dni* potvrdzujú toto „zmenšenie bytia“ vyjadrené „roztážením (distensí) v čase“ a „natažením (extensí) v priestore“.¹⁴⁴ Pokušenie, ktoré bolo možné v debutovej zbierke odmietnuť jediným absolútnym a definitívnym gestom pokánia, sa teraz stane konštitutívnym činiteľom básnického sveta, permanentne prítomnou skúškou mravného citu, duchovnej zrelosti a ľudskosti v človeku.

Otázku mravnosti Smrek spracúva vždy v konkrétnom spoločenskom prostredí, v rámcoch kultúrneho priestoru mesta a dediny. Dedina reprezentuje sféru nevinnosti a čistoty, ktorej symbolicky zodpovedá figúra panny („*Dedina – to je panna*“): panenstvo/panenskosť je podmienená nehybnosťou, stabilitou, fixáciou, celistvosťou a homogénnosťou telesného korpusu („*po údolí zložená*“, „*silné kolena*“, „*čelo je jak nezvírený povrch jazerá*“).¹⁴⁵ Táto materiálna, fyzická stabilita sa vzťahuje i na stabilitu duchovnú, či presnejšie kultúrnu, historickú a sociálnu, vyplývajúcu z rešpektovania tradície, nemennosti konštituovaných pravidiel, obradov a zvykov. To potvrdzujú viaceré čiastkové motívy:

¹⁴³ SMREK, Ján: Ešte raz kebych na svet prišiel. In: *Cválajúce dni*. Bratislava – Praha : Sväz slovenského študentsťva – Leopold Mazáč, 1925, s. 78.

¹⁴⁴ BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*, s. 430.

¹⁴⁵ SMREK, Ján: Village and City. In: c. d., s. 12.

napríklad spôsob upravenia vlasov obsahuje v kontexte tradičnej ľudovej kultúry symbolické významy – rozpustené vlasy symbolizujú „nahotu“, „obnaženosť“, naopak, „na hladko pričesané vlasy, zapletené vo vrkoc“¹⁴⁶ odkazujú k „mravnosti“ Smrekovej panny-dediny. Rovnako metaforu dediny ako „*sfnx*“ môžeme vnímať v kľúči materiálnej i dejinnej stability a nemennosti tradičného poznania, ktoré vzdoruje vekom i stále nanovo formulovaným otázkam a túžbam ľudstva. V tomto zmysle dedina predstavuje archaickú spoločnosť, ktorá sa bráni proti všetkému novému a situuje sa tak proti dejinám a ich nezvratnému pohybu. V ostrom kontraste k takto formulovanému obrazu dediny reprezentuje mesto sféru nespútanej obrazotvornosti, luciferického pokušenia a lucidnej zázračnosti utvárajúcej všadeprítomnou aktivitou, dynamikou, mobilitou, pričom extatická vitalita mesta evokuje paradoxne až živelnú, prvotnú organickosť hmotnej, nezduchovnenej prírody („*ono je kolosom / žijúcej hmoty a mäsa*“).¹⁴⁷ Telesný korpus mesta už nie je stabilný ani homogénny: permanentné „vrenie“, prudké „chvátanie“ dekomponuje fixnú ucelenosť mestského organizmu, ktorý sa stáva fragmentárnym a chaotickým. Oproti vedomiu tradície sa stavia vedomie modernizácie: nie je tu dôležité nadviazanie na počiatok, ale intencia pohybu vpred, k novosti, zmene, dynamike („*život tam prudko napred chváta*“). Mesto ako extrovertný priestor života a zdroj energie neguje možnosť izolácie („*Askéza neúprimná / vychádza z módy, / nik neuteká do samoty*“), naopak, je definované permanentným pohybom, aktivitou, komunikačným potenciálom na všetkých svojich rovinách. Napríklad na rovine spoločenskej mesto produkuje a kumuluje obrazy spontánnych a otvorených medziludských vzťahov, emancipácie a mravnej slobody, spojené s ikonografiou moderného života („*Dnešné ženy / nie sú tak neprístupné – / všade sa s nimi voľne cítiš: / pri tenise i čaji, / lebo*

¹⁴⁶ Tamže.

¹⁴⁷ Tamže.

i na tramvaji“), náhodných a anonymných erotických vzruchov („*keď stá motýlici / dievčatá letia po ulici*“), či všeobecne pociťovanej vzájomnosti a družnej pospolitosti („*lebo je najlepšie s ľuďmi žiť*“). Na rovine architektonickej akcelerujú vitalitu a modernitu mesta obrazy permanentného prúdenia, rýchlosti a výmeny životných síl na horizontálnej („*vlny života valia sa vesele / cez mosty, podlúbia, tunele*“) i vertikálnej osi („*brom a blesk vzdať musia poklonu / kostre zo železobetónu.*“).¹⁴⁸ Stavba „mrakodrapov“, „babylonskej veže“ sa stáva metaforou expanzívnej, optimistickej, sebavedomej a ničím nespútananej tvorivosti, stvoriťského aktu, ktorého cieľom nie je iba nový svet (mesto), ale s ním a v ňom i nový človek.

Otázka mravnosti, tak ako ju v týchto súvislostiach formuluje Smrek, nás upozorňuje na dve veci: Po prvé, napätie medzi dedinou a mestom v *Cválajúcich dňoch* možno chápať ako konflikt cyklického ahistorického nevedomia a lineárneho historického vedomia. Dedina ako topos pevne štruktúrovaný reprezentuje trvanie, tradíciu, kontinuitu, prevažuje tu túžba po bezpečí a uplatňujú sa spravidla konzervatívne, resp. nevedomé vzorce.¹⁴⁹ Stephan A. Hoeller hovorí v tejto súvislosti o „banalite každodennosti“, ktorá „je založená na opakování a cyklických modeľoch rekurence, ktoré zajišťujú pomalý, ale jistý rúst. Cyklus večného návratu predstavuje základ všetkých štruktúr etablovaného rádu.“ Zároveň, čo má v kontexte Smrekovho básnického modelu sveta tiež svoj význam, identifikuje presah do agrárnej a rodinnej sféry: „Pěstování zemědělských plodin a chov zvířat sleduje cykly biologické plodnosti přizpůsobené ročním obdobím. Podobně se lidský rodinný život musí do značné míry přizpůsobit cyklům rození a růstu dětí a životním fázím mužů

¹⁴⁸ Všetko tamže, s. 13 – 15.

¹⁴⁹ Pozri HOELLER, Stephan A.: *Carl Gustav Jung a gnóze. 7 promluv k zemědělym*, s. 158, 233.

a žen.¹⁵⁰ Hodnotové rámce i každodenný praktický život dediny ako kultúrneho, sociálneho a hospodárskeho priestoru sú teda pevne stanovené a nemenné, v istom zmysle, ako je tomu v *Cválajúcich dňoch*, však táto *stabilita* môže implikovať i životu sa pričiacu *strnulosť*. Ako píše Mircea Eliade, deje sa tak práve tam, kde sa tradičný človek urputne bráni novotám, ktoré preňho znamenajú buď bezvýznamné stretnutie, alebo porušenie noriem („hriech“): v tomto odmietnutí dejín sa prejavuje predčasná ochabnutosť, strach z pohybu a spontánnosti.¹⁵¹ Naopak, gesto individuálnej kreativity, spontánnosti, inšpirácie ako prejav heroického vedomia sa spája s moderným, historickým človekom, a teda s toposom mesta, ktorého rozvoj predstavoval obrovský skok v kultúrnom vývoji ľudstva:¹⁵² „Města byla nejenom centrem obchodu, průmyslu, architektury, vzdělanosti a ostatních velkých výtvorů lidské mysli, ale rovněž spirituálním archetypem vědomí.“¹⁵³ Takýmto spôsobom môžeme interpretovať i miesto a význam Bratislavy v slovenskom kultúrnom a spoločenskom kontexte dvadsiatych rokov minulého storočia, teda ako topos definovaný historickými zmenami (politické, sociálne, etnické, kultúrne zmeny), ideami pokroku, kreativity a slobody. Ako kultúrna forma tak mesto reprezentuje dionýzovský princíp, vitálne sily kultúry a všeobecne vitalizujúcu energiu „prosazující se, hrozí-li životu ustrnutí ve zkostnatělých formách a normách“¹⁵⁴ – avšak táto regenerujúca *vitalita* môže vo svojej intenzite ply-

¹⁵⁰ Tamže, s. 158.

¹⁵¹ ELIADE, Mircea: *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 125.

¹⁵² Pozri HOELLER, Stephan A.: c. d., s. 233.

¹⁵³ Tamže, s. 234.

¹⁵⁴ VOJVODÍK, Josef: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006, s. 173. V súvislosti s mytologizmom moderny sa J. Vojvodík venuje kultúrno-historickému mysleniu A. Warburga a jeho koncepcii „formuly páťosu“, ktorej genéza je ovplyvnená Nietzscheho dionýzovským princípom.

nulo prechádzať i v deštruktívnosť a život popierajúcu *hriešnosť*. V opozícii kultúrnych priestorov dediny a mesta tak môžeme rozoznať prítomnosť apolónskeho a dionýzovského princípu, ktoré v rovnakej miere zasahujú i človeka nevyhnutne sa identifikujúceho s kultúrou, v ktorej žije a ktorá priamo podmieňuje jeho psychologickú a sociálnu realizáciu. Kým apolónsky princíp je princípom hranice, dionýzovský princíp sa otvára nekonečnu – to je však bezodné smerom nahor i smerom nadol.¹⁵⁵ Na riziká absolútnej prevahy jedného z princípov som upozornil; v podobnom duchu Nikolaj Berďajev konštatuje, že v prípade „zvítěži-li dionýský princíp, hrozí záhuba človeka, rozpad osobnosti, zvítěži-li naopak princíp apollinský, hrozí člověku bezobsažný formalismus, výlučně formální kultura...“¹⁵⁶ A po druhé: ak sa konflikt dedina – mesto (štruktúra, trvalosť, kontinuita – život, zmena, spontaneita)¹⁵⁷ v niektorých ďalších básňach *Cválajúcich dní* na inej úrovni transformuje v konflikt domov (Bratislava) – svet (Krakov, Paríž, Tahiti, oceán a i.), transformuje sa zároveň s tým i vedomie/nevedomie času a tomu zodpovedajúce kvality. V tomto prípade preberá Bratislava atribúty „strnulosti“ a „ospalosti“, ktoré sa pôvodne viazali k dedine, a, naopak, dynamický potenciál, ktorý pôvodne definoval Bratislavu, sa presúva na cudzokrajné toposy „modernity“ a „exotizmu“. Vo svojej podstate tu ide o protiklad *provinčnosti* a *globálnosti*: fascinatívnosť a vzrušujúcosť „domáceho“ mesta tak už nestačí na to, aby nasýtila túžby subjektu po novej, neznámej, „oslobodenej“ imaginácii. A, mohol by som dodať, po tretie, v nadväznosti na vyššie povedané, ak sa Smrek búri proti nemennosti, stotožňujúc ju so symbolickou smrťou (ťažkopádnosťou, strnulosťou), a preferuje zmenu, ktorú stotožňuje so symbolickým životom (spontánnos-

¹⁵⁵ BERĎAJEV, Nikolaj: *Filosofie svobodného ducha II*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2009, s. 55.

¹⁵⁶ Tamže.

¹⁵⁷ Hoeller, c. d., s. 174.

ťou, kreativitou), je to tak iba na jednej z úrovni modelu sveta, ktorý sa tu konštituuje: uvidíme, že koncept linearity často smeruje k zavŕšeniu v sebadeštrukcii, k mravnému „pádu“ a životnej konečnosti (symbolickej smrti) a, naopak, koncept cyclicality imanentne obsahuje nový začiatok, kontinuitu a obnovu života, reintegráciu (symbolický život).

Už v titulnej, manifestačne ladenej básni sa Smrek rezolútne dištancuje od pasivity, ktorú vníma ako neželaný prejav hypnotického spánku, ako formu symbolickej smrti a straty vitality ohrozujúcej ľudskú podstatu („*nechceme sa predsa vtopiť / v to driemajúce ľudské plemä, / v zakliaty živý les*“). Naopak, gesto „cválajúcich dní“, teda maximálnej dynamizácie a intenzifikácie vitálnych procesov, spontánnej a kreatívnej energie a mladistvej aktivity vrcholí v extatickom opojení životom, pričom vo svojich extrémnych prejavoch a túžbe po plnosti života nevyklučuje ani možnosť autodeštrukcie („*Nemôžeme znáť, či nespádneme / a nezlomíme väz*“)¹⁵⁸ – zopakujme však, že takáto, životom motivovaná smrť znamená potvrdenie života v jeho elementárnom, bytostnom „žití“, kdežto „symbolická“ smrť, reprezentovaná stratou ambície po aktívnom a plnom živote vo svojej podstate samotný život popiera. Predovšetkým sa však v obraze divých jazdcov neohrozene uháňajúcich na chrboch neosedlaných žrebcov a nechávajúcich za sebou kopytami porozbíjané lebky a dokaličené ľudské mŕtvolky ukrýva sila života, ktorý je schopný prekonať všetky prekážky a ktorého pohyb nemôže nič zastaviť. Práve v tomto obraze „cválajúcich dní“ sa ozýva už spomínaná Bergsonova metafora „cválajúceho ľudstva“: „...celé lidstvo v prostoru i čase jest jedno nesmírné vojsko, cválající podle každého z nás, před námi i za námi, ve strhujícím útoku schopném překotiti všechny odpory a prolomiti přemnoho překážek, snad

¹⁵⁸ Všetko SMREK, Ján: Cválajúce dni. In: c. d., s. 2.

samu smrť.¹⁵⁹ Život sa u Smreka stáva absolútnou hodnotou a v onom pluráli jazdcov možno rozoznať novú vlnu života útočiaceho na starý, odumretý svet v mene mladosti. Vzťah k životu sa tu ďalej identifikuje ako ľúbostný vzťah, životné opojenie, spontánnosť, ktorou sa subjekt vo svojej celistvosti naplno odovzdáva láske – životu („*My mladí, jarí šarvanci, / ktorí sme život – svoju milú – / objali prvom pri tanci, / sme celým dúškom živi – / my sme tí jazdci diví!*“)¹⁶⁰. Tendencia distenzie v čase a extenzie v priestore, ktorá sa prejavuje na vonkajšom pláne (svet) *Cválajúcích dní*, korešponduje na vnútornom pláne (človek) s tendenciou rozšírenia telesného kontinua a psychického rozpoloženia subjektu (radosť, túžba, vášeň, vzrušenie): stavy „povznesenia“ sú takýmto spôsobom sprevádzané „rozširovaním priestoru tela najrůznnejšími smery až k „oceánskemu“ pocitu absolútnej bezbřehosti ve stavech extáze“.¹⁶¹ Oproti debutovej zbierke, pre ktorú boli v tejto súvislosti charakteristické stavy zúženého telesného priestoru, stability a fixácie, *Cválajúce dni* prostredníctvom extatickej štylizácie do „*stepilých cowboyov*“, „*jazdcov divých*“, „*kra-sojzdcov*“ „*ženúcich sa krkolomným cvalom*“ od „zeme“ („*kopyty rozbijajú lebky / a nechávajú za sebou dokaličené ľudské mŕtvolý*“) cez „atmosféru“ („*ponad dómy, / ponad parížsky Notre Dame / a preskakujú Oceán*“) až k samotným „hviezdam“ („*zo stálic na stálic*“) potvrdzujú rozšírenie telesného priestoru v spomínaný „oceánsky“ pocit, pri ktorom, ako to popisuje Josef Vojvodík, „se vlastní tělesné zde stává v podstatě nelokalizovatelné, přecházející do opojného prožitku rozplynutí se v atmosféře“¹⁶² („*presedlať na Lucifera šiju, / vôbec: sa vtopiť v dáky fenomén, / možno: vo večnú energiu.*“).¹⁶³ V takto formulovanom programe inten-

¹⁵⁹ BERGSON, Henri: *Vývoj tvorivý*, s. 366.

¹⁶⁰ SMREK, Ján: *Cválajúce dni*. In: c. d., s. 2.

¹⁶¹ Vojvodík, c. d., s. 32.

¹⁶² Tamže.

¹⁶³ Všetko SMREK, Ján: *Cválajúce dni*. In: c. d., s. 1, 2.

zifikácie života ústiacej v extatické opojenie, dezintegráciu „ja“ a negáciu identity sa ozýva túžba po maximálnej plnosti bytia a prežívania, po ovládnutí priestoru a popretí času, po rozpustení (konečného) hmotného tela v (nekonečnej) spirituálnej sile, teda vo svojej podstate túžba po nespútanom a totálne oslobodenom bytí. Tak ako v debutovej zbierke ašpirácia na absolútne bola realizovaná náboženskými postupmi mysticko-erotických vízií, asketického odriekania či spasiteľského komplexu, tentoraz identická ašpirácia, túžba subjektu po absolútnom bytí a vystúpení z času je realizovaná radikálne iným spôsobom, maximálnou intenzifikáciou životných síl, depersonalizáciou v dionýzovskej extáze, v oslobodení od ega „ponorením sa do víru surovej energie“. ¹⁶⁴ Symbolika koní ¹⁶⁵, „*bujných žrebčov neosedlaných*“ ¹⁶⁶ reprezentuje jungovské inštinktívne sily života, sily univerzálneho libida. Aktivizácia vitálnych síl má za dôsledok oslobodenie sa od statického vnímania skutočnosti a rozšírenie tohto vnímania prežívaním novej intenzity života. Bergson takúto situáciu popisuje 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.“ ¹⁶⁷ Tou „večnou

¹⁶⁴ Hoeller, c. d., s. 153.

¹⁶⁵ František Kolí upozorňuje na odvážnu, ale v tomto kontexte možnú a celkom logickú súvzťažnosť motívu „letiacich koní“ so symbolikou Pegasa – okřídleného koňa. Pegas ako symbol básnictva spája vitalitu žrebca s voľnosťou vtáka. Tento postreh je zaujímavý i pre nás, najmä tam, kde sa ďalej špecifikuje s ohľadom na centrálnu kategóriu života. Pozri: KOLÍ, František: Poézia ako okřídlený kôň. (K interpretácii času v Smrekovej poézii). In: MIKULA, Valér (ed.): *Philologica LI. Materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie „Ján Smrek“*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000, s. 31.

¹⁶⁶ SMREK, Ján: *Cválajúce dni*. In: c. d., s. 1.

¹⁶⁷ BERGSON, Henri: *Vnímání změny*. In: *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003, s. 170.

energiou“, s ktorou túži Smrekov lyrický subjekt splynúť, nie je nič iné ako bergsonovský *élan vital* – transcendentný princíp, ktorého večnosť práve tak „nemôže byť večnosťí nemennosti, nýbrž večnosťí života“. ¹⁶⁸

Aj v *Cválajúcich dňoch*, podobne ako v debutovej zbierke, sa ozýva „večný smäd“ po obsiahnutí sveta – tentokrát napríklad v dobrodružno-exotickej štylizácii do figúry „piráta“ a „námorníka“, alebo v modernisticko-civilizačnom ideáli „inžiniera“, „architekta“. V oboch zbierkach je táto snaha interpretovaná z pozície mladosti: už zavŕšenej („*Ja chcel som objat svet...*“) ¹⁶⁹, či, naopak, práve sa počínajúcej („*Celý svet je mojou nádejou!*“). ¹⁷⁰ Pesimizmus a rezignácia debutu stojí v priamej opozícii k optimizmu a nádeji *Cválajúcich dní*: pritom však nemení sa reálny ľudský a sociálny status lyrického subjektu, mení sa iba jeho postoj k svetu od bolestínskeho spasiteľa k radostnému dobyvateľovi. Intencia pohybu, ktorou sa subjekt utvára vo vzťahu ku svojmu okoliu, naznačuje v tomto zmysle radikálny obrat. Naďalej je tu prítomná oná „večítá žízeň“ z názvu debutovej zbierky, akcent sa však kladie nie na (emocionálny, metafyzický) stav „odsúdenia“ lyrického subjektu k „večnému smädu“, teda na fakt „absencie“ a „strádania“ životnej plnosti, ale na (zmyslový, fyzický) akt „hasenia“ tohto „smädu“, teda na „vstúpenie“ a „zakúšanie“ tejto plnosti celou bytosťou a všetkými zmyslami. Ak Smrekov básnický subjekt v rezignujúcej pozícii „odsúdeného k večitej žízni“ v predchádzajúcej zbierke nedokázal svet ani „objať“, potvrdzovalo to základnú tendenciu k izolácii (osamelosť) a fixácii (objatie). Naopak, v *Cválajúcich dňoch* sa svet subjektu otvára („*Ó, svete, / otvor svoje brány...*“, „*Zo všet-*

¹⁶⁸ Tamže, s. 171.

¹⁶⁹ SMREK, Ján: V temnotách. In: *Odsúdený k večitej žízni*, s. 57.

¹⁷⁰ SMREK, Ján: Triumf. In: *Cválajúce dni*, s. 47.

kých strán / brány sveta otvorené sú ti / dokorán“),¹⁷¹ čo potvrdzuje tendenciu k družnosti a pospolitosti aktivitou sveta, ktorý sa otvára človeku, i človeka, ktorý do sveta vstupuje. Pre Smrekov básnický subjekt je charakteristické obrovské sebavedomie a spontánna ambicióznosť mladosti („*Kto sa zrodil, / aby prachom zeme brodil, / nech! // V mojej duši veselosť a smiech“*) ako výraz plnohodnotnej ľudskosti („*Človek som, nie strokotanec, vrak...“*) a životnej sily („*lebo máme v sebe žitia silu...“*)¹⁷². Je to triumf človeka, kde túžby a nádeje možno uskutočniť v novom, premenenom svete, bez ohľadu na jeho identifikácie („*Lebo dnes nieto nemožnosť“*)¹⁷³. Podnikavosť a dobrodružnosť ako insígnie dobového hrdinu sa tak realizujú na rôznych rovinách, pričom, ako som už spomínal, reprezentuje ich rovnako pirát („*Pirátom budem, lúpežníkom mora, / s čapicou rudou, rudou košelou, / v ľavicí kompas, v pravici / dýka holá“*)¹⁷⁴, tak i architekt („*Čochvíľa v našom meste / začnú sa stavať mrakodrapy. / Architekti / výborní, podnikaví chlapi...“*)¹⁷⁵. Štylizácie, s ktorými sa spája dynamika pohybu ako výraz túžby po novej a neustále sa premieňajúcej skutočnosti, podporujú imagináciu, optimizmus a slobodu späť s moderným životným pocitom a obrazmi, ktoré produkuje. Motív cesty a cestovania je dobovo významným výrazom tejto ambície po novom životnom priestore: či už vo svojich identifikáciách „modernistických“ alebo „exotických“ odhaľuje hlad po nových zážitkoch, skúsenostiach a podnetoch, ktorými subjekt zásobuje a znásobuje svoju vitalitu. Takýmto spôsobom sa napríklad prelína avanturizmus básní „cestovateľských“ a „eroticčných“ (Tahiti, Spomienka na Varšavu a i.), kde sa exotická túžba po spoznávaní cudzích krajín identifikuje s ľubostnými a sexu-

¹⁷¹ Tamže.

¹⁷² Všetko tamže, s. 47, 48.

¹⁷³ SMREK, Ján: Village and City. In: c. d., s. 13.

¹⁷⁴ SMREK, Ján: Narodeniny. In: c. d., s. 7.

¹⁷⁵ SMREK, Ján: Village and City. In: c. d., s. 13.

álnymi fantáziami – ako o tom pojednával napríklad Bohuslav Brouk v súvislosti s *erotodromomániou* pútnikov očakávajúcich na svojich cestách sexuálne dobrodružstvo¹⁷⁶. V zbierke *Odsúdený k väčšej žízni* to bolo práve objavenie sociálnej a erotickej funkcie – teda inštinktívnych síl, ktoré vo vyhranene náboženskom vedomí lyrického subjektu narušili stav izolácie a odcudzenia. V kontexte zbierky *Cválajúce dni* sa inštinktívne sily Psyché prejavujú v špecifickej funkcii tam, kde Smrek vytvára nový protiklad určený opozíciou dediny a mesta (resp. na ďalšej rovine domova a sveta), pričom atribúty rastu, spontaneity, aktivity, vitality a kreativity prisudzuje mestu. Dedina, ako som už naznačil, vo svojej podstate konzervatívna, neobsahuje na túto úlohu potrebné transformačné a tvorivé sily. Smrek v tomto bode odmieta cyklický, ahistorický model sveta reprezentovaný toposom dediny a dejiskom individuálnej drámy sa mu stáva topos mesta ako reprezentácia lineárneho, historického modelu, ktorý umožňuje väčšiu mieru mobility a cirkulácie, potenciálne obsahuje viac stimulujúcich situácií, bez ktorých proces transformácie nie je možný. Bergson stotožňuje životný vzmach práve s potrebou tvorenia. Ak budeme spolu s ním považovať tento prvotný vzmach za istú formu vedomia, či presnejšie nadvedomia, potom sa prejavuje práve tam, kde je možné tvorenie. Toto vedomie zaspáva, keď je život odsúdený k automatizmu, opätovne sa prebúda hneď potom, ako vzniká možnosť výberu¹⁷⁷: „Neboť vedomí odpovídá přesně mohutnosti výběru, kterou živá bytost má v moci; jest stejného rozpětí s obrubou možného jednání, která obkličuje jednání skutečné; vedomí znamená totéž co vynalézání a svoboda.“¹⁷⁸ Smrek ako básnik „moderného, exotického

¹⁷⁶ BROUK, Bohuslav: *Lidská duše a sex*. Praha : Odeon, 1992, s. 107.

¹⁷⁷ ČAPEK, Karel: Filozofie Bergsonova. In: *Spisy. O umění a kultuře II*. Praha : Československý spisovatel, 1985, s. 175.

¹⁷⁸ Tamže.

kého, civilizačného lyrizmu“¹⁷⁹, teda vitalistický básnik aktuálnej súčasnosti, nevytvára lyrický svet, ktorý by bol v prejavochoch a formách svojej „modernity“ ucelený, uzatvorený, statický, ale naopak, je fragmentárny, otvorený, dynamický: sám sa rozpína viacerými smermi, pulzuje, nie je fixný. Na pláne kultúrnom je Smrek básnikom „dneška“ (bary, mrakodrapy, automobily, električky, parníky), na pláne psychickom básnikom „chvíle“ (vne-my, vzruchy, impulzy). V tejto súvislosti opäť pripomínam, že nábožensko-asketický model sveta z debutovej zbierky, v ktorom bolo individuuum obrátené k večnosti, práve popieraním „dôležitosti instinktivných sil“¹⁸⁰ ústil do symbolickej smrti. Napätie medzi askézou a vitalitou je v *Cválajúcich dňoch* transformované do opozície nevinnosti a hriechnosti, pričom tieto kategórie majú svoju platnosť nielen na úrovni psychologicko-individuálnej, ale i kultúrno-spoločenskej – videli sme, že dedina je v kontexte Smrekovho básnického modelu sveta určovaná atribútmi nevinnosti a panenstva, mesto ako skúška cnosti predstavuje riziko mravného pádu a hriechu. V tomto prípade sú to, paradoxne, tie isté inštinktívne sily – sociálna a erotická – („*Niekedy sú lepšie vlhvé lesy / jak vlhvé štvrte miest. / Samota síce srdce desí, / lež nepožiadala česť.*“), ktoré subjekt môžu nielen *oslobodiť*, ale za istou hranicou i *ovládnúť*, a tým priviesť k symbolickej smrti („*Je ako mŕtva. / Nezná ma. / A sama nemá mena. / Ožije, až sa spustí tma. / Vrak, stroskotanec. / Žena.*“).¹⁸¹

Jednou zo špecifických a frekventovaných tém je v *Cválajúcich dňoch* práve motív symbolickej smrti dievčaťa, ktorý je spravidla realizovaný v schéme príchodu dedinského dievčaťa do veľkomestského prostredia. Sociologický fenomén poprevra-

¹⁷⁹ BOR, Ján E.: Nástup generácie. In: *Poézia povojnového Slovenska*. Bratislava – Trnava : Urbánek a spol., 1934, s. 37 – 38.

¹⁸⁰ Pozri Hoeller, c. d., s. 230.

¹⁸¹ Všetko SMREK, Ján: Vývoj. In: *Cválajúce dni*, s. 69.

tového Slovenska, migrácia obyvateľstva z vidieka do hlavného mesta a slovakizácia Bratislavy nachádza v Smrekovej poézii svoj intímnejší výraz – Smrek si všima konflikt tradičných hodnôt dediny s moderným veľkomestským životným štýlom práve v postave mladého dievčaťa („*Z dediny musela si prísť / do mesta hurtu / práve / ku kaviarenskému pultu, / aby tu do očí každému bila / kypiacia tvoja krása, / dievčina milá!*“), kde azda najzjavnejšie vynikne kontrast dvoch celkom odlišných kultúrnych svetov. Je to práve stretnutie archaickej a modernej spoločnosti, v ktorom sa prostredníctvom „dievčerstva“ zosobňuje dráma a riziká premeny tradičného sveta. Pôvodná identifikácia mladého dievčaťa predstavuje akýsi prirodzene žitý ideál kalokagatie, kde sa fyzická krása a zdravie („*Ramená tvoje sú / akoby krvou podbehnuté / a okúpané v mlieku*“) snúbi s mravným zdravím a nevinnosťou, čistotou duše („*Máš oči ešte veselé, / pozerajúce v dôvere / do našich mužských zrakov*“).¹⁸² Atribúty sviežosti, pružnosti, mäkkosti, štavnatosti, tepla reprezentujú prirodzenú krásu a vitalitu, ktorá má svoj pôvod v organickej jednote človeka a života („*pružné telo, plné šťavy*“, „*dve biele sopky, / v ktorých láva vrié*“, „*samé mlieko, samá krv, / len tá objat', len tá zmačknúť*“, „*svietiaca tvoja pleť*“¹⁸³ atď.). Zároveň, ak sa na okamih vrátíme k už predstavenému klasifikačnému modelu duše, srdca, očí a úst, ktorým sa manifestujú práve korešpondencie medzi duchovným a telesným aspektom ľudského života, v porovnaní s debutovou zbierkou, kde bola dominantnou symbolikou duše a srdca, v *Cválajúcich dňoch* popri zachovaní centrálneho symbolu srdca väčšie uplatnenie získava symbolika očí a úst, čím sa potvrdzuje zmena akcentu z duchovného pólu k pólu fyzickému („*srdce zapučí*“, „*v srdci požiar zažne*“, „*pohľad slnca plný*“, „*v jej krásnych očiach rudý planie mak*“, „*v očiach si mala túhu*“, „*hladia s ohňom*“, „*vrelé pohľady v náručia mužov hodili*“, „*dievča čerešňo-*

¹⁸² Všetko SMREK, Ján: Mladé dievča kaviarenské. In: *Cválajúce dni*, s. 16.

¹⁸³ Všetko SMREK, c. d. 1, passim.

vých pier“ , „svieže ústa“¹⁸⁴ a i.). Naopak, strata pôvodnej nevinnosti, podľahnutie hriechu a prijatie deštruktívnej sexuality, tak ako ju reprezentuje vo vypätej podobe figúra prostitútky, ústi do symbolickej smrti, rozvíjanej atribútmi chorobnosti, strnulosti, umelosti, apatie, chladu („*bude uvädnutá / pleť tvoja zamatová. / Samotná pôjdeš cestou / jak stín / a v твоjich očiach mihat' sa bude hmlistá / atmosféra dymu a vín*“, „*kriedové tváre*“, „*nemajúc krvi v lícach ani v perách, / postavajú / v alkohol dýchajúcich dverách / z očí im svieti kahan malý*“, „*umelá červeň na perách / a okolo úst oblúk čudný*“).¹⁸⁵ Táto mŕtvolosť a neživotnosť je chápaná ako nie prirodzená, resp. proti-prirodzená, ako výraz dezintegrácie ľudského bytia, ako stav mravného pádu, ktorý zasahuje telo i ducha a vzdáľuje subjekt stavu pôvodnej čistoty.

Viac rás spomenutá korešpondencia duchovného a telesného pólu človeka nachádza svoj symbolický prienik v topose srdca. Emócie ako vitálne fenomény tak na jednej strane priamo pôsobia na dušu, na strane druhej na telo.¹⁸⁶ V tejto súvislosti uvedme, že „funkce srdce spočívá v pocitovaní všeho toho, co se týká naší osoby; v důsledku toho srdce neustále zrcadlí stav naší duše a našeho těla a zároveň zachycuje různorodé vjemy způsobené různými duchovními a tělesnými počiny: srdce cítí předměty, jež nás obklopují a se kterými se setkáváme, cítí naši vnější situaci a celkový tok našeho života (...)“.¹⁸⁷ Srdce v kontexte kresťanskej mystiky, ktorá nás zaujíma primárne, reprezentuje stred života – duchovného, duševného i fyzického, je orgánom vôle,

¹⁸⁴ Všetko SMREK, passim.

¹⁸⁵ Všetko SMREK, passim.

¹⁸⁶ NAKONEČNÝ, Milan: *Smaragdová deska Herma Trismegista*. Praha : Nakladatelství Vodnář, 2009, s. 120, 122.

¹⁸⁷ Teofán Zatvornik cit. podľa ČEMUS, Richard: Našel jsem své srdce! In: VYŠESLAVCEV, Boris – ČEMUS, Richard – ANDRES, Jan – LELOUP, Jean-Yves: *Tajemství srdce*. Velehrad : Refugium Velehrad-Roma, 1999, s. 20.

emocionálneho poznania i lásky. V rámci vnútornej organizácie Smrekovho básnického sveta je práve srdce centrálnym bodom symbolizujúcim samotný život, ku ktorému sa viažu a od ktorého sa odvíjajú ďalšie úrovne skutočnosti a ľudského bytia („*Viem, jak to srdce zapučí, / ako by bolo krom*“, „*Ja každú rád by ospievať / a každej rád by srdce dať*“, „*bozky veľmi idú na srdce!*“, „*jaro sa musí nanosiť do srdc, / len tak nám celý svet pozlátí*“, „*krom radosti, / ktorá sa v mojom srdci zmieta*“, „*srdce mi rozosmeje sa*“¹⁸⁸ a i.). Tam, kde Smrek tematizuje tieto funkcie v paradigme lásky a erotických vzťahov, môže orgán srdca a symbolické aktivity s ním spojené reprezentovať na jednej strane znovuzrodenie a obnovenie života („*Odtrhla si ho – krvácalo, / polúbila ho – zaplesalo, / jej dvoje rúk si ho za ňadrá vložilo, / srdce to na jej srdiečku ožilo.*“),¹⁸⁹ ale na strane druhej tiež deštrukciu a zánik („*Bo tuším, príde drak, / hrud' tvoju dievčiu nevinnú / jak orechovú škrupinu / nemilosrdne rozčerí, / vyrve z nej srdce / a potom pošliape ňá.*“).¹⁹⁰ Srdce definované v antinómii nevinnosti a hriechnosti môže byť prameňom lásky i prameňom hriechu, pričom je to práve *nevinnosť*, ktorá môže *hrešiť*.¹⁹¹ tento paradox sa spája predovšetkým s problémom slobody, teda s ďalšou kľúčovou kategóriou Smrekovho modelu človeka a sveta – „*pouze svoboda se naráz jeví jako pramen svatosti a pramen hřichu; pouze svoboda je ,v principu' nevinná, může takovou zůstat a zároveň může hřešit. Pouze ona je centrální a skrytá a tvoří podstatu každého Já a zároveň je pramenem dobra a zla (...)*“.¹⁹² Eugène Minkowski popisuje v ľudskom živote prítomnosť dramatických situácií, ktoré trvajú

¹⁸⁸ Všetko SMREK, passim.

¹⁸⁹ SMREK, Ján: Jarná pieseň. In: c. d., s. 22.

¹⁹⁰ SMREK, Ján: Salome. In: c. d., s. 56.

¹⁹¹ VYŠESLAVCEV, Boris: Srdce v křesťanské a indické mystice. In: VYŠESLAVCEV, Boris – ČEMUS, Richard – ANDRES, Jan – LELOUP, Jean-Yves.: *Tajemství srdce*, s. 65.

¹⁹² Tamže.

iba okamih, avšak práve v tomto tragickom a rýchлом okamihu sa rozhodne o celom vnútornom osude života.¹⁹³ Pre nás je podstatná práve táto „chvíľkovosť“, ktorá je čímsi iným než „bojom“, a teda „trvaním“: je práve iba okamihom, v ktorom sa ale uskutočňuje „*událosť* života“ a plnou silou „se stretajú oba veľké princípy života, dobro a zlo, povznesení a upadání.“¹⁹⁴ Antitéza nevinnosti a hriechnosti, tak ako som ju pre *Cválajúce dni* formuloval vyššie, je teda realizovaná v slobodnej voľbe ľudského individua, a to navyše, resp. práve tým, že ju Smrek kladie do mestského priestoru, ktorý poskytuje väčšiu mieru individuálnej slobody, než by to bolo v rámci stabilne a fixne definovaných zákonov, noriem a zvyklostí dedinského spoločenstva. Nikolaj Berďajev v podobnej súvislosti upozorňuje, že človeka nemožno oddeliť od „sveta“ a jeho pokušení. Naopak, človek „stojí v „svetě“, uprostřed jeho pokušení, a musí je vnitřně, svobodně překonat.“¹⁹⁵ Sloboda sa tak stáva – v intenciách Bergsonovho chápania slobody ako predpokladu tvorivosti a transformácie – podmienkou, resp. príležitosťou k individuálnemu rastu – alebo pádu. V nadväznosti na antinómiu nevinnosti a hriechu s princípom srdca úzko súvisí symbolika svetla a solárneho ohňa: mysticko-kresťanský motív „horiaceho srdca“ symbolizuje intenzitu čistoty citov, kvalít ľudskosti, v opozícii k motívu „skameneného srdca“ a symbolike tmy, hriechu, mravného pádu, neľudskej tvrdosti a ľahostajnosti. Je to teda i Kristovo „planúce srdce“, i „lampy zapálené v srdciach kresťanov“, i srdce ako „hořící keř, který hoří, aniž by shořel“,¹⁹⁶ ktoré sa vzdialene a spontánne ozývajú v Smrekových obrazoch „*pučiaceho srdca*“, „*požiaru za-*

¹⁹³ MINKOWSKI, Eugène: *Vstříc kosmologii*. Praha : Malvern, 2011, s. 28.

¹⁹⁴ Tamže, s. 29.

¹⁹⁵ Berďajev, c. d., s. 168.

¹⁹⁶ CLAUDEL, Paul In: *Le coeur. Études carmélitaines*. Paris, 1950. cit. podľa ČEMUS, Richard.: Našel jsem své srdce! In: c. d., s. 8.

žatého v srdci“.¹⁹⁷ Symbol čistého, nevinného srdca si u Smreka uchováva svoje spirituálne významy späté s integrujúcou mocou lásky ako prejavu najhlbšej podstaty osobnosti.

Symbolický „vek nevinnosti“ má v Smrekovom básnickom svete dve roviny – nevinnosť človeka (mladá dievča) a nevinnosť sveta (rodná dedina) sa tu nachádzajú rozštiepené, vzdialené jedna druhej, pričom Smrek neustále volá – napriek tomu, že je v tejto fáze svojej tvorby vnímaný primárne ako básnik mesta – po ich opätovnom zjednotení. Nostalgia za strateným svetom, tušenie ideálnosti a pôvodnosti odkazuje na mýtický „zlatý vek“ ľudstva – u Smreka reprezentovaný toposom dediny. Napriek tomu, či presnejšie popri tom, že *Cválajúce dni* sú básnickou zbierkou, ktorá v kontexte súdobej slovenskej poézie je považovaná za signálnu, vzhľadom na modernú, civilistickú, mestskú lyriku, Smrekov lyrický subjekt hodnotovo a mravne inklinuje k dedine: táto tendencia sa ohlasuje napríklad v subjektívnej introspekcii, nostalgickom povzdychu (*„Banujem, že som halenu / a strechu domu slamenú / zamenil a šiel v iný kraj, / kde obledol môj obličaj“*)¹⁹⁸, ale tiež vo varovnej výzve adresovanej druhým, konkrétne neznámemu dievčaťu (*„avšak ti radím: vráť sa späť / v dediny svojej stranu.“*)¹⁹⁹ Tam, kde Smrek hromadí obrazy mladého dievčata ako obeť veľkomestského prostredia – prostitúcie, kupliarstva a chudoby, kde sa „nevinnosť“ a „dievčensťvo“ stávajú obchodným artiklom, kde „panenstvo“ nie je viac mravnou hodnotou, ale hodnotou ekonomickou, kde „krása“ „dcéry človeka“ predstavuje možnosť finančného zisku za akúkoľvek cenu, tam, kde sú to práve rezíduá civilizačné, mestské, ktoré majú za následok premenu panenského a zdravého dievčensťva na fyzicky i mravne chátrajúce ženstvo, v tragédii individuálneho

¹⁹⁷ SMREK, *passim*.

¹⁹⁸ SMREK, Ján: Mne dedinčanka stepilá... In: c. d., s. 24.

¹⁹⁹ SMREK, Ján: Mladé dievča kaviarenské. In: c. d., s. 16.

osudu, ktorý je sociálne a kultúrne determinovaný, Smrek nekladie dominantný akcent na v úzkom zmysle sociálny moment drámy (pričom ho však registruje), ale primárne si všíma jej ľudský rozmer, akcentuje moment súcitu so slabými, bezbrannými a poníženými. To znamená, že aj zdroje sociálnej skutočnosti sú u Smreka situované vo sfére emocionálnej, a nie politickej či ideologickej. Explicitne to formuluje samotný Smrek v knihe spomienok *Poézia moja láska*, kde v súvislosti so známou básňou *Miss Ellén* opisuje okolnosti jej vzniku a pýta sa: „Aká je to báseň? Erotická? Sociálna? Ani jedno, ani druhé. Je prosto ľudská. Ja som na to dievča hľadel so súcitom a mal som neprijemný pocit, keď som v kúte lokálu pozoroval staršiu paniu, ktorá údajne bola matkou tejto tanečnice. Dcéra zarábala na živobytie.“²⁰⁰ Rovnako, ako dokumentuje Smrek, v básni *Zima* – a v mnohých ďalších – sa nachádza sociálna rovina, prvoradá je však rovina emocionálna a motivácia citom, resp. súcitom: „Ďalej je v tej básni dráma – so sociálnym podtextom. Nebol programový, pochádzal len z citu, respektíve súcitu a nemohol som ho negovať, keď sa mi imperatívne núkal do pera. Tak ako v tej Fabrike v noci, alebo Miss Ellén, Salome a podobne.“²⁰¹ Vo svojej konkrétnej realizácii teda viaceré básne *Cválajúcich dní* akoby mimochodom plnili úlohu, ktorá v zbierke *Odsúdený k večitej žízni* bola formulovaná s vehementnou programovosťou (náboženskou, ku ktorej sa má sociálna ako jej variant). Ak si všimneme, ako bol súcit so slabými – v Bergsonovej formulácii „*potřeba pomáhati* bližním a ulehčovati jejich utrpení“²⁰² – realizovaný v debutovej zbierke, rozoznáme v štylizácii do Spasiteľa skôr prejav egocentrizmu a formu spasiteľského komplexu než skutočnej

²⁰⁰ SMREK, Ján: *Poézia moja láska I*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 86.

²⁰¹ Tamže, s. 109.

²⁰² BERGSON, Henri: *Čas a svoboda*. Praha : Filosofia – nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 1994, s. 21.

spoluúčasti a nič nežiadajúceho súcitu. S ohľadom na psychologickú izoláciu subjektu tu bol akcent kladený na „spasiteľovo“ „ja“, pričom bezprostredné „ty“ tu absentovalo, príp. bolo rozpustené v abstraktnom a anonymnom „vy“. Až tu, v tomto bode *Cválajúcich dní* dokáže Smrekov lyrický subjekt prekročiť obmedzenosť vlastného ja, poprieť vlastné ego formou súcitu, ktorého podstatou je pre Bergsona „*potřeba se ponížiti*, snaha se snížití.“²⁰³ Smrekovo gesto sa stáva „kresťanským“ v pravom slova zmysle až tam, kde nie je kresťanstvom manifestovaným, explicitným, proklamovaným, ale kresťanstvom vnútorným, prežívaným, spontánne realizovaným v obnovovaní vlastnej a najvlastnejšej ľudskosti. V takto formulovanom súcite ako výraze fundamentálnej ľudskosti sa Smrekov básnický svet už nepotrebuje odvolávať na náboženský ideál, ani motivovať svoj humanizmus sociálno-kritickým akcentom, tak ako o tom priamo vo svojich spomienkach hovorí Smrek. To, čo si všimneme, je v širšom ohľade novým spôsobom vnímaná a novým spôsobom pociťovaná skúsenosť ľudského spoločenstva. A hoci sa v tomto objavení ľudskosti ozýva i generačný hlas a dobové volanie po novom človeku, mimo tieto rámce, oná družnosť a vzájomnosť Smrekovho lyrického sveta úzko súvisí s vitalistickým projektom. Iný pohľad sa nám tak otvára tam, kde askéza a samota sveta debutovej zbierky nie je možná: je to už celkom nový svet, kde „*je najlepšie s lidmi žít*“²⁰⁴, a to spôsobom, v ktorom je tento svet prežívaný v plnosti zmyslov a v harmonickom súzvučení. Eugène Minkowski, ovplyvnený Bergsonom, nazýva túto schopnosť súzvučenia s ostatnými ľuďmi „syntóniou“, vďaka ktorej sa svet vo svojej podstate stáva „ľudským“²⁰⁵. Podľa Minkowské-

²⁰³ Tamže.

²⁰⁴ SMREK, Ján: *Village and City*. In: c. d., s. 14.

²⁰⁵ VOJVODÍK, Josef, HRDLÍČKA, Josef: „Zlidštit vědu o člověku: k meta-psychologii a antropokosmologii Eugèna Minkowského“. In: *Vstříc kosmologii*. Praha : Malvern, 2011, s. 242, 243.

ho je „človek bytostí tohoto světa především jako ‚spolučlověk‘ (Mitmensch): svým spolucítěním v lidském společenství, afektivní spoluúčastí, která spočívá na fenoménu ‚ozvěny‘“²⁰⁶. Tam, kde je táto syntónia deštruovaná, vytráca sa i vedomie človeka ako „spolučloveka“ a oslabujú sa či celkom miznú formy ľudskosti: Smrek tieto momenty tematizuje práve v motíve kupliarstva a chudoby v mestskom prostredí. Nakoniec, okrem iného to, čo dievčenské postavy z týchto básní strácajú, nie je v konečnom dôsledku „iba“ ľudská dôstojnosť a mravná čistota, ale celkom signifikantne i vlastné meno – teda to, čo z nich robí konkrétne ľudské bytosti a čo ich viaže k stratenej rodine – stávajú sa tak iba tovarom pre „obchodníkov s mladostou a krásou“²⁰⁷, „sirotami“ v cudzom svete („A sama nemá mena.“²⁰⁸, „Zriekla sa svojho otcovského mena. / Stala sa z nej len / Miss Ellén“, „Možno sa voláš Margarétou, / Máriou, Katarínou, / lež tu už nie si dcérou matky, / tu budeš cele inou.“²⁰⁹). Svoje meno – Čietek – stráca i Smrek: k opusteným a osirelým sa obracia ľudsky spontánne, nie sociálne programovo. Nostalgia za dedinou mu splýva s nostalgiou za rodinou a obe sa stretávajú v nostalgii za detstvom: „však stratil som sa, / i roky zutekali / a ona dnes / už nevolá ma synáčkom, / lež hovorí mi: pane.“²¹⁰ Ďalšími dvoma princípmi, ktoré s predchádzajúcimi neoddeliteľne súvisia, sú v hodnotovom systéme Smrekovho modelu sveta a človeka toposy panenstva a materstva.

Na tomto mieste ešte raz zdôrazním, že v centre básnického sveta *Cválajúcich dní* nestojí žena, ale mladé dievča. Adorácia dievčenského sveta reflektuje všeobecnejšie kultúrno-spoločenské schémy, v ktorých nachádza svoj výraz predovšetkým dobový ideál

²⁰⁶ Tamže, s. 243.

²⁰⁷ SMREK, Ján: Miss Ellén. In: c. d., s. 72.

²⁰⁸ SMREK, Ján: Vývoj. In: c. d., s. 69.

²⁰⁹ SMREK, Ján: Miss Ellén. In: c. d., s. 72.

²¹⁰ SMREK, Ján: Babička. In: c. d., s. 58.

mladosti a kult rodiaceho sa „nového sveta“, zároveň tu postava mladého dievčaťa – „*polo-decko, polo-žena*“ – v sebe symbolicky koncentruje základné atribúty Smrekovej poézie tohto obdobia: nevinnosť, zdravie, čistotu, radosť, spontánnosť, prirodzenosť, vitalitu. Mestské scenérie, civilizačné premeny a zmena životného štýlu na jednej strane, na strane druhej tradičný dedinský kolorit a prírodné identifikácie rámcujú heterogenitu dievčenských postáv, ktoré sa na ploche zbierky striedajú v množstve „portrétnych“ štúdií a skíc. Mladosť je tu samou intenciou života, doslovným „stelesnením“ životného elánu a túžby po živote. Krása, sila a zdravie sa stávajú výrazom a zobrazením „slovenského mýtu“ („*Mne dedinčanka stepilá / bezmála hlavu zmútila: / čižmičky, sukňa riasavá – / to dievča sa mi pozdáva!*“)²¹¹, ktorý prirodzene prerastá i do nových obrazov moderného veku a mestskej reality („*a panenky, čo chodia po uliciach, / sú také svieže, / rty majú červené, / ani v máji, / a všetko ide peši, / takmer nik na tramvaji.*“)²¹². Narušenie tradičných mravných hodnôt, nanovo sa utvárajúce pravidlá spoločenského života a medziludských vzťahov, ako i emancipačné pohyby a kultúrne oslobodenie modernej ženy predstavujú riziká, ktoré som spomínal vyššie: zároveň však produkujú nové obrazy dievčerstva, ktoré sa tak pohybuje v širokom diapazóne modelov a identifikácií od mýtickej idylickosti až po sociálnu tragickosť. Ak pripočítame ďalšie dobovo aktuálne fenomény, ktoré Smrek tematizuje v spojení s dievčentvom, potom Smrekove portrétna štúdiá dievčat predstavujú v rámci zbierky i dobovej kultúry všeobecne zaujímavý dokumentačný materiál, ktorý popri svojej poeticko-estetickej funkcii a hodnote vypovedá veľa i o sociálnom, ekonomickom a kultúrnom modeli rodiaceho sa nového sveta. Napríklad exotizmus sa môže spájať s láskou čiernej tahitskej devy k bielemu mužovi, smútkom a nostalgiou v emigrantstve žijúcej mladej Rusky či ini-

²¹¹ SMREK, Ján: Mne dedinčanka stepilá. In: c. d., s. 24.

²¹² SMREK, Ján: December. In: c. d., s. 3.

ciačne tajomnou krásou mladej Židovky. Moderný životný štýl a sociálna realita mesta zase ponúkajú najrôznejšie obrazové potencie dievčerstva medzi kaviarenským pultom, tlačiarenským strojom a kabaretným pódium. Psychologické a emocionálne však stojí nad sociálnym: to, čo na čitateľa z týchto „portrétov“ a „skíc“ dýcha, je záujem o človeka ako o bytosť, nie tému. Tým chcem povedať, že oná heterogenita obrazov nemá byť akousi „mapou“ sveta, ale spontánnym „pohybom“ života, ktorý plynulo prechádza od jedného svojho výrazu k druhému. Inak povedané, sú to „cválajúce dni,“ v ktorých behu predstavujú práve postavy mladých dievčat najväčšie nádeje a túžby, triumf a slávu života (a to i s potenciálnym rizikom pádu a tragédie).

Napriek tomu, že *Cválajúce dni* predstavujú typologicky rôznorodé portréty dievčat (čierna deva z Tahiti, dievča z mesta, dedičanka stepilá, Židovka, Polka, dievča z Ruska, Parížanka, mladé dievča kaviarenské, dievča v rozkvet, dievča s husľami, Salome, dievča od tlačiarenského stroja a i.), môžeme konštatovať, že metaforický systém viažuci sa k dievčenským postavám je vo všeobecnosti prevažne florálneho a animálneho pôvodu, teda prírodný, iba sporadicky kombinovaný s technicisticko-civilizačnými aspektmi: „*Niet pôvabnejšej veci na svete / ako je dievča v rozkvet! / To živé jaro, ktoré preniká / jak elektrické vlny, / tá štihlosť kokosovníka / a pohľad slnca plný, / dve biele sopky, / v ktorých láva vri, / ktoré sa búria k nebezpečnej hre, / a zúbky dravčie / zbrane divej mačky (...)*“.²¹³ Prírodné identifikácie v rôznej miere kombinujú tradičné metaforické segmenty s prvkami exotizujúcimi, ktoré sa podieľajú na modernizácii básnického jazyka („*Anča, Anča, / samé mlieko, samá krv, / len tá objasť, len tá zmačknuť, / ako guľu pomaranča...*“).²¹⁴ Smrekov básnický svet tak zostáva akoby mimochodom a celkom prirodzene napoje-

²¹³ SMREK, Ján: Dievča v rozkvet. In: c. d., s. 18.

²¹⁴ SMREK, Ján: Balada noci májovej. In: c. d., s. 20.

ný na svoje prírodné zdroje. Zároveň prostredníctvom motívu dievčensťva časovosť – výdobytok tejto zbierky oproti zbierke debutovej – prechádza v konečnosť. Nenachádzame sa už mimo času, ale priamo v ňom, na jeho začiatku i na jeho konci: nie sme iba svedkami rozkvetu dievčensťva, ale i jeho nevyhnutného hynutia („*Viem, jak to srdce zapučí, / akoby bolo krom – / lež velmi lahko zhorí / v nehodnom dákom náručí*“,²¹⁵ „*spálit to radšej v srdca plame, / prv, než to samé / uvádne*“²¹⁶). Azda práve tu, kde sa v postave dievčata stretávajú eros a thanatos, začína sa Smrekovo básnické gesto prechyľovať od času lineárneho k času cyklickému, od kultúrneho k prírodnému. Dievčenskosť je u Smreka ambivalentnej povahy, explicitne ódická, ale tiež latentne elegická. Smrekovo básnické gesto, ktoré sa nevie nasýtiť vzruchov, vnemov, úlomkov krásy, sa triešti v mozaiku obrazov, v kaleidoskopické vírenie, vrenie okamihov, pričom každý z týchto „oka-mihov“ nesie „pohľad“. Zrak, v Smrekovej poézii dominantný zmyslový orgán nachádzajúci sa v priamej zhode so srdcom ako orgánom emocionálneho poznania, je v *Cválajúcich dňoch*, ako som už ukázal, buď horiaci, planúci, zapálený, blčiaci, vrelý, alebo vyhasnutý ako „*mdlý kaban*“: pohľad je teda nositeľom vnútorného svetla a medzilidského tepla, resp. ich neprítomnosti – potvrdzuje sa tu dialektika ohňa a svetla, pričom oheň reprezentuje princíp života a svetlo nie je len symbolom, ale i faktorom čistoty (vzťah oko – duša, resp. srdce).²¹⁷ V prechode vnútorného ohňa v nebeské svetlo zároveň Bachelard, odvolávajúci sa na Novalisa, rozoznáva proces sebaočistenia, pričom základom duchovného osvietenia je práve svetlo.²¹⁸ V tejto „idealizácii“ ohňa a lásky sa iluminácie srdca a očí („vnútorný oheň“)

²¹⁵ SMREK, Ján: Mladé dievča kaviareňské. In: c. d., s. 17.

²¹⁶ SMREK, Ján: Dievča v rozkvetu. In: c. d., s. 19.

²¹⁷ BACHELARD, Gaston: *Psychoanalýza ohně*. Praha : Mladá fronta, 1994, s. 115.

²¹⁸ Tamže, s. 115 – 116.

v básnickom svete *Cválajúcich dní* stávajú „pozemskou“ rekonštrukciou solarizácie najvyšších, duchovných bytostí („nebeské svetlo“), tak ako ju Smrek reflektoval v debutovej zbierke. A hoci Smrek primárne zaznamenáva tieto okamihy, vzplanutia „*očí i srdc našich*“, tieto „*vrelé pohľady dodaleka*“, kde „*prúdi rieka po slnco lačných ľudských tiel*“, ²¹⁹ neobmedzuje sa výlučne na vzrušujúce senzuálne prieniky, nezotráva v zajatí chvíle – tá sa mu samozrejme rozpadáva a v tejto dočasnosti okamihu, v konečnosti krásy sa senzuálne mení na senzitivne, zmyselné na citové, túžba na nostalgiu. Smrek nepozná iba aktuálne prežívanú chvíľu, hoci to ona stojí v centre jeho lyrického sveta, ale i minulosť a budúcnosť. Viaceré básne o mladosti, dievčensťve zachytávajú nie iba „okamih rozkvetu“, ale obracajú sa v čase späť (príchod z dediny) a vytyčujú budúcnosť, ktorá sa nesie v znamení konečnosti, straty nevinnosti a mladosti, v horšom prípade stratou všetkej životnej sily a symbolickou smrťou. Je to paradoxné, pretože Smrek je bezpochyby básnikom života: ak je teda lineárny čas ľudského života, dievčenskej mladosti, nevinnosti a panenstva odsúdený ku konečnosti, nemusí to ešte nevyhnutne znamenať popretie života. Riešením je práve transformácia v čas cyklický. Pripomeniem, že ak som za základný konflikt debutovej zbierky považoval napätie medzi askézou a vitalitou, ktoré bolo v nasledujúcej zbierke transformované na napätie medzi nevinnosťou a hriechnosťou, na jednej strane askéza, popieranie inštinktívnych síl a sebatrýznenie (redukcia tela) a na strane druhej hriechnosť, hrubosť zmyslov a chtivosť (redukcia ducha), teda dva extrémne postoje v prístupe k vlastnému životu, viedli k symbolickej smrti. Naopak, vitalita a nevinnosť stoja na strane života, čo možno inak a presnejšie povedať – na strane *prirodenosti*: sú súčasťou nielen ľudského, kultúrneho (ako askéza a hriech), ale i prírodného, kozmického poriadku. Panna sa transformuje v Matku. Matka dáva svetu Pannu.

²¹⁹ SMREK, Ján: Babské leto. In: c. d., s. 50.

V tejto cyklickosti sa Smrekov básnický svet naďalej rúti do konečnosti, tá však už nie je negatívna a absolútna: „*Musí sa riečiť i smútočné to: / nebude matky kedysi! / Však v dcére budú zachované / jej drahocenné obrisy. / Uteká život ako rieka, z dcéry sa matka stane raz / a po rokoch sa zopakuje / metamorfóza krás.*“²²⁰ Ak som konštatoval, že hriešnosť viedla individuum v symbolickú smrť, dodávam, že i „*bieda*“ prostitútok, bolesť „*stodesaťtisíc malomocných*“ z rovnomennej básne, ako to, čo lyrický subjekt vlastne ako jediné nachádza v Paríži symbolizujúcim modernú európsku kultúru a veľkomestský životný štýl, čím akcentuje kontrast „zdravia“ tradičnej dediny a „chorobnosti“ moderného mesta, teda i tieto „*kriedové tváre devíc*“ sa konštituuujú práve v opozícii k tradičným hodnotám reprezentovaným materstvom, manželstvom a rodinným životom: „*Vedela by riečiť možno Seina, / ktorá z tých postáv vychudlých / bolo raz dievča stepilé, / z nehož byť mohla dobrá žena, čo vedela by bola snád' / buclaté decko kolísať, / ramená svoje s nehou klásť / mužovi svojmu na šiju (...)*“²²¹. Proti sebe Smrek kladie dva modely ženy: Matku a Prostitútku. Ich vymedzenie úzko súvisí predovšetkým s kategóriami mravnosti a erotizmu, ale tiež s kategóriou času, vo svojej podstate však siaha k samotným zdrojom Smrekovej koncepcie človeka a sveta. Georges Bataille v štúdiách venovaných erotizmu konštatuje, že práve *zdržanlivosť* definuje „*ľudský postoj, ktorý je zcela v protikladu ke zvieráci nenasytosti*“.²²² V tejto súvislosti sa venuje figúre manželky, matky a sestry, pričom vzhľadom na ich vzájomné vzťahy konštatuje: „Manželský život však dusí a v jistém smyslu neutralizuje excesy pohlavní aktivity ve světě matek a sester. V tomto pohybu *čistota*, na níž je založen zákaz – ona *čistota*, která je vlastní matce a sestře –, pomalu částečně přechází na manželku, jež se stává matkou.“²²³ Súcit

²²⁰ SMREK, Ján: Báseň o krásnej matke. In: c. d., s. 64.

²²¹ SMREK, Ján: Stodesaťtisíc malomocných. In: c. d., s. 66.

²²² BATAILLE, Georges: *Erotismus*. Praha : Herrmann & synové, 2001, s. 273.

²²³ Tamže, s. 274.

Smrekovho lyrického subjektu k dievčenským postavám implikuje na viacerých miestach typ emocionality vzťahu brat – sestra, inde sa na postavu sestry Smrek priamo odvoláva: „*Ešte raz kebych na svet přišel, / chcel bych být aspoň dvojčatom. / Tak by som rástol so sestričkou, / so zlatovlasým dievčatom.*“²²⁴ V zhode s tým, ako o veci premýšľa Bataille, sú u Smreka matka, manželka a sestra figúry utvárané v kategóriách ľudskosti, zdržanlivosti a čistoty, pričom mravnosť tu korešponduje s modelom rodiny. Naopak, prostitútku prihlásením sa k deštruktívnej zmyselnosti a neplodnej sexualite symbolizuje mravný pád, pričom takýto život, opäť v argumentácii Batailla, „ztratil pružnost životní síly, bez níž by lidstvo ochablo“.²²⁵ Tým, že sa prostitútku nestáva matkou, nielenže potvrdzuje svoje vlastné smerovanie k smrti, ale narúša i nadindividuálnu kontinuitu bytia, ktorá má v Smrekovom modeli sveta určujúci význam. Prostredníctvom materstva sa kontinuita znovu nastoľuje a ruší tým diskontinuitu individuálneho bytia, ako to dokladá Bataille: „Život je přístupem k bytí: život může být smrtelným, kontinuita bytí nikoliv.“²²⁶ Pre Smreka je materstvo zárukou zachovania a permanentného znovuobnovovania života, v ktorom sa zároveň potvrdzuje permanentná tvoriteľská úloha človeka v rovine osobnostnej/mravnej i nadindividuálnej/druhej, činná účasť na Božskom stvorení (Bergson). Zrodenie dcéry z matky tu potom neznamená „začátek všech věcí, není to jedinečný původní začátek, ale *kontinuita* nepřerušného sledu zrození. (...) Dítě je znakem, že toto trvání je více než individuální; znamená, že ve vlastním potomstvu je kontinuita a neustálé znovuzrození.“²²⁷ Takto formulovaný problém kontinuity potvrdzuje „metamorfózou krás“ symbolickú totožnosť matky a dcéry („*Akou*

²²⁴ SMREK, Ján: Ešte raz kebych na svet prišiel. In: c. d., s. 78.

²²⁵ Bataille, c. d., s. 303.

²²⁶ Bataille cit. podľa Vojvodík, c. d., s. 384.

²²⁷ KERÉNYI, Karl, JUNG, Carl Gustav: *Věda o mytologii*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004, s. 170.

*je dcéra dnes, / jej matka bola niekedy, / upomínajúc na kvety – / a aká je dnes matka vznešená, / takou sa niekedy dcéra stane.“*²²⁸

Podobne a inšpiratívne, s ohľadom na Smrekovu koncepciu, uvažuje o tomto probléme Carl Gustav Jung: „Môžeme tuďž íci, že každá matka obsahuje v sobě svoju dceru a každá dcera svoju matku a že každá žena se rozširuje zpět ve svou matku a kupředu ve svou dceru. (...) Vědomý zážitek těchto pout produkuje pocit, že se její život rozprostírá přes generace – je to první krok k bezprostřední zkušenosti a přesvědčení o bytí vně času, přinášející s sebou pocit *nesmrtnosti*. (...) Zkušenost tohoto druhu dává jednotlivé ženě místo a smysl v životě generací. Tak jsou z proudu života, který jí má protékat, odstraněny všechny zbytečné překážky. Jednotlivec je tak zachráněn ze své izolace a obnoven ve své celosti.“²²⁹ V Smrekovom postoji k ľudskému individu – nielen k žene – považujem za kľúčovú práve tú skutočnosť, ktorú Jung pomenúva ako „záchrana z izolácie“: primárne má povahu začlenenia sa do ľudskej spoločnosti, ktorú reprezentatívne umožňuje, a to v horizontálnom i vertikálnom určení, model rodiny (manželstvo, materstvo, otcovstvo), zároveň potvrdzuje ukotvenie človeka a ľudstva v univerzálnych štruktúrach prírodného, kozmického poriadku a cyklického času.

Sú teda *Cválajúce dni* apoteózou rodiny? Áno, aj. Všetci tí „*stepilí cowboji*“ a „*jarí šarvanci*“ sú predovšetkým deťmi, ktoré, skôr než sa im podarilo dospieť, osireli uprostred moderného, neznámeho sveta: „*Ja dvadsaťpäť mám rokov / a cítim sa jak pacholiatko. / Ešte bych ruky vystrel: Matko! / lež ona dávno umrela.*“²³⁰ Radostná dobyvačnosť epochy chlapcov, veľké oči, ktorými hltajú svet, túžba po ľúbostných avantúrach a exotických dialkach sa vracia oblúkom späť k vedomiu spoluzdieľa-

²²⁸ SMREK, Ján: Báseň o krásnej matke. In: c. d., s. 63.

²²⁹ Kerényi, Jung, c. d., s. 189.

²³⁰ SMREK, Ján: Narodeniny. In: c. d., s. 6.

nia, k súcitu s trpiacim, tam, kde sa ich vlastná osirelosť stretáva s osirelosťou sveta – napríklad mladého dievčata („*Bez otca si, bez rodičov, / nie si mojou, nie si ničou, / ale krehkosť tvojho tielka, / opustenosť tvoja veľká, / to mi páli dušu!*“).²³¹ Nielenže sa expanzívnosť a extatickosť Smrekovho básnického gesta vytráca a priznáva vlastnú nedostatočnosť, ale zároveň s tým i formuluje nový, ideálny model sveta, v centre ktorého stojí rodina. Opäť však, a táto skutočnosť obe gestá približuje, máme do činenia s čímsi fakticky neprítomným, romanticky vzdialeným, čo je utvárané v intenciách nostalgie (za strateným: domov, matka), tak ako je ono prvé gesto utvárané v intenciách túžby (po hľadanom: svet, panna). V tomto napätí – v rámci ktorého sa konštituuje nielen lyrický svet *Cválajúcich dní*, ale v rôznej miere i ďalších Smrekových zbierok – môžeme rozoznať prítomnosť dvoch základných tendencií: „je to na jednej strane opora v *ohraničení, útočisti* pevného bodu, na druhej strane opora v *nekonečnosti a svobode*“.²³² S takto definovaným modelom sveta je u Smreka neoddeliteľne spätý hodnotový systém: na jednej strane stoja hodnoty ako mravnosť, stabilita, bezpečie, rodina, láska, domov, tradícia, na strane druhej sú to sloboda, dobrodružstvo, svet, inšpirácia, vášeň, spontánnosť, kreativita. Kým prvý model smeruje k uzavretosti a celistvosti, druhý sa otvára k nekonečnu a rozpadáva na fragmenty. Kým prvý model podporuje rodinný život a vernú lásku, druhý slobodu ducha a spontánnu vášeň: prevláda tu „túžba po stálosti“ alebo „túžba po dobrodružstve“?²³³ Ak som sprvu túto ambivalenciu pomenoval ako napätie medzi nostalgiou a túžbou, pričom oba stavy sú produkované *neprítomnosťou* niečoho a zároveň, ako zdôrazňuje Bergson, táto neprítomnosť je možná výlučne iba pre „bytosť schopnou vzpomínania a očee-

²³¹ SMREK, Ján: Zima. In: c. d., s. 8, 9.

²³² Vojvodík, c. d., s. 92.

²³³ Pozri aj Bachelard, c. d., s. 109.

kávání“,²³⁴ potom platí, že prvá tendencia – cit ľútosti (Bergson) – je v čase orientovaná dozadu, k pôvodnému stavu, druhá tendencia – cit túžby (Bergson) – smeruje dopredu, ku konečnému zavŕšeniu: je však zdanlivý rozpor medzi týmito dvomi silami skutočne nepreklenuteľný? Romano Guardini definuje podstatu romantika ako človeka, „který je cele určován centrifugalitou, stále na cestách do nekonečnosti světa a dějin, k nedosažitelnosti metafyziky a mýtu. To by souhlasilo jen zpola, protože nikdo nepociťoval stesk po domově tak jako romantik. (...) Stále znovu se setkáváme s onou formou sebechápání, v níž vidí sám sebe jako poutníka, který chce domů. (...) obojí je takto od počátku viděno a pociťováno, že jedno utíká před druhým, a přece se přivolává. Co by vlastně chtěl, je dálka, která by byla zcela niternou, a bezpečí, které by poskytovalo nekonečnou volnost pohybu“.²³⁵ V tomto „pútnikovi, ktorý chce domov“ sa zároveň a opäť potvrdzuje cyklický (mytologický) čas: a to na oboch úrovniach, o ktorých sme hovorili – na pláne kozmickom (začiatok – koniec – začiatok) i na pláne ľudskom (panna – matka – panna). Prenikanie týchto dvoch tendencií – nostalgie za strateným a túžby po hľadanom – produkuje vo vnútri Smrekovho básnického sveta napätie, nejednoznačnosť, ktorá tento svet ničí a rodí zároveň, zanechávajúc za sebou stopy smädu po čomsi skutočnom, po čomsi, čoho niet.

Ako inak chápať záver *Cválajúcich dní*? Predposledná báseň zbierky *Ešte raz kebych na svet přišel* sumarizuje tieto dve základné polohy Smrekovho básnického gesta: na jednej strane stopy extrovertnej senzuality, civilizačného titanizmu, dejinného optimizmu, dynamizácie času (inžinieri, architekti, veľkomesťo, továrne, stroje, autá, lode), na strane druhej stopy introvertnej senzibility, obrátenia sa do seba, retardácie času, rodinnej spolupatričnosti

²³⁴ BERGSON, Henri: *Vývoj tvorivý*, s. 381.

²³⁵ GUARDINI, Romano cit. podľa Vojvodík, c. d., s. 400.

a bezpečia („sestrička“, „zlatovlasé dievča“, „decko celý život“).²³⁶ Nové je však formulovanie komplementárnosti protikladov: plnosť bytia je utváraná vo vzájomnej interakcii protirečivých, avšak dopĺňajúcich sa koncepcií aktivity a pasivity, rozbúrených zmyslov a pokojného citu, individuálnej slobody a rodinnej pospolitosti: „Ešte raz kebych na svet prišiel, / mornárom bol bych na lodi: / deň a noc lietal oceánom, / s vetrami robil závody!“, resp. „Ešte raz kebych na svet prišiel, / niesol bych srdce na dlani, / ostal bych deckom celý život, / láskavou rukou hladkaný.“²³⁷ *Cválajúce dni* sa končia formulovaním nového začiatku: ono vytrvalo a bezodkladne opakované „ešte raz kebych na svet prišiel“, vracajúce sa s každou ďalšou strofou ako ozvena pôvodného, prvého povzdychu v sebe nesie túžbu po zjednotení rozbitého sveta, neúplnej mozaiky, ktorá sa napriek snahe o celistvosť iba ďalej rozpadáva, poskladaná z trosiek starého sveta. V tomto okamihu, na prahu „nového sveta“ a v zhode s vedomím vlastného „chlapčenia“, rozoznáva Smrekov lyrický subjekt biblickú veľkosť, osudovú príležitosť pre ľudstvo, ktoré formuluje svoje sny a nádeje ústami osirelého básnika – symbolická a magická moc, ktorú prostredníctvom Slova a Poézie vlastní – mimovoľne, prirodzene – sa obracia k jeho vlastnej záchrane, k záchrane Človeka, tým však i k záchrane Ľudstva. Až tu, v samom závere zbierky – a vzhľadom na civilistický charakter *Cválajúcich dní* prekvapujúco – sa explicitne objavuje biblický motív: „Dnes – ako Noe z bárky – veším / do dialky svoje oči hladné (...)“.²³⁸ Od zlomového *Dnes milujem svoj deň* cez na všetky strany rozbehnuté *Cválajúce dni* zastavuje sa pohyb („veším oči“) znova v onom kľúčovom „dnes“, ktoré prenasleduje Smrekov lyrický subjekt, akoby bolo tajomným bodom, kde sa symbolicky zjednocuje „včera“ a „zajtra“, bodom, v ktorom sa koncentruje a akumuluje všetka tvorivá sila Smrekovho básnického gesta. Ale v akom

²³⁶ Smrek, passim.

²³⁷ Všetko SMREK, Ján: Ešte raz kebych na svet prišiel. In: c. d., s. 79.

²³⁸ Tamže.

napätí, v kolkej dvojznačnosti je toto „dnes“ utvárané, keď vzápätí, hneď nasledujúca, posledná báseň zbierky *V prístavnej krčme* spochybňuje jeho platnosť a aktuálnosť („Možno, že zajtra, / snáď už dnes / sadneme na loď“): fakticky je toto „dnes“ permanentne odkladané, odsúvané na neurčito („Čoskoro vám už sbobom dáme“).²³⁹ Rovnako i topos prístavnej krčmy môžeme čítať ako symbolické miesto „odkladu“, čakania na cestu, ambivalentný priestor „pobrežia“ na pomedzí zeme a oceánu, bezpečia a dobrodružstva, civilizácie a prírody. Motivácia k odchodu z mesta na more je pritom totožná s motiváciou, ktorú som vymedzil pre opozíciu dediny a mesta: mesto preberá atribúty symbolickej smrti, nehybnosti, strnulosti, ospalosti, ťažoby („Mesto je tiché. / Mesto drieme. / Málo je lásky – / odídeme!“), „A ľudia v našich mestách / na nohách nosia olovo, / ich city ťažkopádne sú, / nepália, nebičujú!“).²⁴⁰ V kontraste s tým je vnútorný svet lyrického subjektu vzbúrený energiou a životnou silou, ktorá sa stáva symbolickým obrazom heroickej odvahy („keď srdce búri ako vulkán“, „nám srdcia tak sa trepcú, / jak prápor v daždi nad dachom!“).²⁴¹ Oproti pôvodnej situácii (mesto) dochádza navyše k intenzifikácii (od „požiariu“ v srdci k „vulkánu“). Záverečná báseň *Cválajúcich dní* je však predovšetkým – rovnako ako úvodná báseň zbierky – apoteózou aktivity, dynamizmu, spontánnosti, vitality, sebedomia, mladíckej odvahy a nespútananej životnej energie. V nekompromisnom odhodlaní k činu („Človek má zuby – zatne nimi, / človek má päste – zdvihne ich! / Pokora nie je našou cnosťou / a vzorom našim nie je mních!“)²⁴² potvrdzuje tiež východiskové gesto *Cválajúcich dní*: živočišna nespútanosť „bujných žrebčov“ z úvodnej básne sa transformuje v živelnú nespútanosť oceánskych vetrov („Ej, hore kotvu! – Hotovo!

²³⁹ Všetko SMREK, Ján: *V prístavnej krčme*. In: c. d., s. 80.

²⁴⁰ Tamže, s. 80, 81.

²⁴¹ Tamže.

²⁴² Tamže.

*/ A dujú vetry? – Dujú!**).²⁴³ Dujúce vetry sa stávajú metaforou dynamiky, slobody a života – na rozdiel od inštinktívno-libidinózných síl z úvodnej básne sa v nich ozývajú sily, ktoré odkazujú i na ducha a jeho vanutie. A napriek tomu, že táto metafora i táto básň sa nachádzajú v samom závere zbierky, je v tomto zavšení, v tomto – ako píše vo svojich pamätiach Smrek²⁴⁴ – „finále“ *Cváľajúcich dní* implicitne prítomný nový začiatok. A je to práve toto „finálne“ vedomie začiatku, ktoré nám hovorí čosi o možnosti stvorenia „nového sveta“ a „nového človeka“.

„Hlava človeka se tyčí až k nebi, a proto ji na zemi nemá kde složit,“ píše v *Rade exulanta* koncom 18. storočia hermetický filozof Louis Claude de Saint-Martin, známy ako *Neznámy filozof*, a pokračuje: „Účelem všech soužení, které nám působí Příroda, je cvičit naši duši v době jejího pokání, přivést nás k věčným pravdám, které se ukrývají pod závojem, a přivést nás ke znovunabytí toho, co jsme ztratili. Všichni jsme ovdověli a naším úkolem je znovu se oženit. Jako doklad toho, že jsme znovuzrozeni, musíme znovuzrodit vše kolem nás.“²⁴⁵ Saint-Martinovo myslenie, ovplyvnené gnostickými učeniami, alchýmiou, kabalou a mystikou, predznamenáva vo svojich ústredných témach duchovného osudu ľudstva a božského, stvoriteľského potenciálu človeka filozofické východiská romantizmu. Tie zasa osobitým spôsobom rozvíja na prelome 19. a 20. storočia filozofia Henriho Bergsona, v centre ktorej sa nachádza problém duchovného vývinu ľudstva a človeka. V prednáške *Duša*

²⁴³ Tamže.

²⁴⁴ „Áno, toto slovo, túto básň som potreboval do svojej už kompletnej zbierky *Cváľajúce dni* ako *finále*“ (SMREK, Ján: *Poézia moja láska I*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 127).

²⁴⁵ SAINT-MARTIN, Louis Claude de: *Rada exulanta*. In: LACHMAN, Gary: *Temná múza. Vliv okultismu na literaturu 18. až 20. století*. Praha : Volvox globator, 2006, s. 227.

a telo sa Bergsonovo uvažovanie uberá podobným smerom ako Saint-Martinovo: „Ano, vedomí tvoří nové mimo sebe, poněvadž kreslí v prostoru nepředvídané, nepředvídatelné pohyby. A ono tvoří nové též uvnitř sebe, poněvadž volní čin působí na chtějícího, mění jistou měrou povahu, z níž vyplývá, a dokonává, jakýmsi zázrakem, ono stvoření sebe samým sebou, jež podle všeho jest vlastním cílem lidského života.“²⁴⁶ V „osirelosti“ Jána Smreka možno rozoznať príbuzný hlas straty ako vo „vdovstve“ Saint-Martina: Smrek prostredníctvom svojho básnického gesta stojí pred úlohou „znovu zrodiť sám seba“ i „všetko okolo seba“. A ozyva sa tu rovnako, či ešte výraznejšie, aj inšpirácia Bergsonovou filozofiou života: Smrek každou básňou a v každej básni „tvorí nové mimo seba“ a smeruje tak k „stvoreniu seba samého sebou“. Predpokladom takéhoto stvoriteľského aktu je sloboda ľudského individua: iba vďaka slobodnému vývinu vytvára ľudská bytosť v každom okamihu niečo nové – to zdôrazňuje Bergson a – ako som sa to snažil vo svojich analýzach *Cválajúcich dní* prezentovať – tvorenie a sloboda sú navzájom podmienené i u Smreka. Sloboda Bergsonova ako „vztah konkrétního Já k akci“ je predovšetkým „geniální intuicí“, individuálnym „tvořením z ničeho“,²⁴⁷ pričom v tomto „dynamickém pojetí svobody“ rozoznáva F. Pelikán, odvolávajúc sa na Berthelota, zdroje romantizmu, ktorého podstatou podľa neho „jest ‚přemíra nadšení‘ posvátného entusiasmu, ‚svatá vášně‘ jest ‚glorifikace‘ úhrnu spontánních a instinktivních tendencí lidských právě tak, jako nejušlechtlejších lidských entusiasmu“.²⁴⁸ Táto sloboda je teda „tvořením z ničeho“, ktoré „vzniká *samo sebou*“, ale „v tomto ‚samo sebou‘ tkví také podstata vlastní *identity*, podstata *Já*,

²⁴⁶ BERGSON, Henri: *Duše a tělo*. Bratislava : Agentúra Fischer, 1994, s. 6. Prednáška je súčasťou Bergsonovej knihy *L'energie spirituelle*, 1919.

²⁴⁷ PELIKÁN, Ferdinand: Henry Bergson, jeho život a dílo. In: BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*, s. XXXVI.

²⁴⁸ Tamže, s. XXXIX.

podstata aktívneho života“.²⁴⁹ Vždy znova a znova sa rodíaca novosť Smrekovho básnického sveta, svieža nevinnosť krvi, ktorá už spieva, a ešte nehreší, táto spontánna tvorivosť ducha slobodne a bez zábran prúdiaceho „telom“ Smrekovho básnického textu, básnikova oslava života predpokladá však nespochybniteľný a prirodzene samozrejímavý etický princíp. Človek obdarovaný schopnosťou slobody je podobný Bohu nielen v možnosti tvoriť, ale i ničiť: „Každý okamžik svojho života človek prožíva a môže intuitívne vnímať svoju schopnosť říci *ano* alebo *ne*, prijať alebo zamítnuť, tvoriť alebo ničiť.“²⁵⁰ Smrekovo básnické gesto nerozlišuje medzi veľkými a malými témami: celkom spontánne si uvedomuje, že niečo tzv. „malé“ ani neexistuje, „neboť nekonečne malá činnosť v oblasti etiky má nekonečne veľký význam: ‚pohnout prstem‘ někdy znamená zabít živou bytost, tj. zničit celý svět, mikrokosmos“.²⁵¹ Ani lyrické obrazy dievčat letiacich po ulici a objímajúcich sa s kandelábrum, keď im vietor dvíha sukničky, nie sú iba obrázkami nevinnosti, ale panenstva a čistoty vôbec: životodarná mladosť – či už dievčat alebo kvetov, jarných ulíc či ranných polí – odkazuje na pôvodný stav človeka a sveta. Smrek iba „pohol prstom“, ale v tomto zdanlivo banálnom pohybe sa ukrýva sloboda a moc stvoriť svet i nového človeka v pôvodnej nevinnosti. Je to hlas lyriky ozývajúci sa v hĺbke básnikovho srdca: „Syn môj, hovor znova mojou rečou – budem ti našepkávať.“²⁵²

²⁴⁹ VYŠESLAVCEV, Boris: Srdce v křesťanské a indické mystice. In: c. d., s. 67.

²⁵⁰ Tamže, s. 66 – 67.

²⁵¹ Tamže, s. 66.

²⁵² SMREK, Ján: *Poézia moja láska I*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 181.

Božské uzly

Božské uzly, v poradí tretia básnická zbierka Jána Smreka, pokračujú v rozvíjaní motívov, ktoré sa spolupodieľajú na obraze celistvej revitalizácie „človeka“ a „sveta“, tak ako to predznačili už dve predchádzajúce zbierky *Odsúdený k večitej žízni* a *Cváľajúce dni*. Pre túto chvíľu si všimnime, akým spôsobom úvodná báseň *Božských uzlov*, nesúca názov *Genesis a exodus*, otvára celú zbierku a jej básnickú situáciu predchádzajúcemu i nasledujúcemu pohybu. Na jednej strane tu môžeme registrovať výberovú rekapituláciu minulosti, a týmto sa báseň vzťahuje na rezíduá už prežitého, ktoré sa, ako je u Smreka zvykom, konštituuje v autobiografickom kľúči, na strane druhej sa tu rovnako intenzívne ohlasuje vedomie začiatku, čím primárne odkazuje k takým aspektom svojho gesta, ktoré sa otvárajú už do budúcnosti. Vlastnými slovami Smreka je to potom „dráma jedného života, nie však dokončeného, iba začatého.“²⁵³ Pre nás je dôležitý práve tento „začiatok“, ktorý sa v *Božských uzloch* akoby „završoval“, predtým, než bude iným spôsobom opäť rozvítý. V nadväznosti na to, čo nám hovorí úvodná báseň *Božských uzlov*, môžeme prvé tri Smrekove zbierky, veľmi voľne povedané, čítať v kľúči starozákonnej schémy prvých troch Historických kníh (Genesis, Exodus a Leviticus): v tomto zmysle „Stvorenie“, ktoré na symbolickom pláne Smrekovho básnického diela korešponduje so zbierkou *Odsúdený k večitej žízni*, a „Vyhnanie“, ktoré korešponduje so zbierkou *Cváľajúce dni*, otvárajú priestor pre „Obetovanie“ *Božských uzlov*. „Autobiografické udalosti“ v básni *Ge-*

²⁵³ SMREK, Ján: *Poézia moja láska I*, s. 132.

nesis a exodus, na rozdiel od podobným spôsobom koncipovanej básne *Ešte raz kebych na svet prišiel* zo záveru *Cváľajúcich dní*, už neevokujú túžbu zmeniť tragickú či negatívnu minulosť, ale sa s ňou zmierlivo vyrovnávajú. V skratke si pripomeňme základné motivické segmenty básne: narodenie, smrť otca, smrť matky, „*dvanásťročný Ježiš*“²⁵⁴ hľadá a nachádza novú matku, smrť adoptívnej matky, vojna. Básnikova opakovaná osirelosť, keď najskôr stráca vlastných rodičov, neskôr i adoptívnu matku, tak otvára básnický subjekt takej skúsenosti „slobody“, ktorá je definovaná ako nedobrovoľná, negatívna a tragická – je to skúsenosť detského a mladického života mimo rodinných vzťahov a mimo prirodzenej rodičovskej lásky: symbolicky túto absenciu z pohľadu básnického subjektu reflektuje vloženie „*srdca do urny*“. Ďalšie životné osudy sa spredmetňujú v tuláckom spôsobe života („*Hviezdy mi boli milenky, / tuláci boli bratia*“)²⁵⁵ a sú bez akejkoľvek perspektívy lemované blúdením „*popred bránami premnohej štvrte mestskej*“, „*tymianom*“ a „*sedemstoročným chrámom*“, hotelmi, krčmami „*bez počtu, bez počtu, v mestách rozličných*“²⁵⁶. V týchto motivických rezíduách rozoznávame básnický svet prvých dvoch Smrekových zbierok. Následný motív „odchodu na more“ symbolizuje bod, v ktorom sa končili *Cváľajúce dni*: a stáva sa takpovediac výsledkom onoho ambivalentného stavu, kedy sa „sloboda“ prakticky realizuje ako „osirelosť“: „...*ved' nikoho niet, čo by skríkol: / Neodchod! Neodchod!*“²⁵⁷ Ak teda opomenieme túto sumarizujúcu rekapituláciu, motivicky orientovanú k predchádzajúcim zbierkam, fakticky sa *Božské uzly* začínajú tu,

²⁵⁴ SMREK, Ján: Genesis a exodus. In: *Božské uzly*. Praha – Bratislava : Nakladateľstvo L. Mazáč, 1933, druhé vydanie, s. 8. V celej práci citujem z tohto vydania, ktoré je identické s vydaním prvým (Bratislava – Praha : Sväz slovenského študentstva – Leopold Mazáč, 1929).

²⁵⁵ Tamže, s. 9.

²⁵⁶ Tamže, s. 8 – 9.

²⁵⁷ Tamže, s. 10.

v mieste, kde sa končili *Cválajúce dni*. Motív odchodu na more („*ja idem tedy*“) sa realizuje až v kontexte novej zbierky – stáva sa tým vytúženým novým začiatkom, novou šancou, ktorá sa pred lyrickým subjektom otvára spolu s nekonečným, širým horizontom morskej hladiny i so všetkými psychologickými a sociálnymi významami, ktoré táto situácia implicitne obsahuje. Na symbolickej rovine je táto skutočnosť potvrdená objavením novej matky, pričom táto matka, na rozdiel od matky pokrvnej i matky adoptívnej, je navyše „nesmrteľná“: „*ved' zemeguľu námorníci / vyobjímali ružolíci / jak nesmrteľnú mat!*“. V dôsledku toho sa z mentálnej mapy Smrekovho lyrického sveta stráca fakt osirelosti a ambivalentne, resp. negatívne kódovaná sloboda nadobúda pozitívny charakter: básnický subjekt nanovo prežíva svoju plnú ľudskosť a očistenú emocionalitu („*otváram znovu urnu srdca, púšťajúc ho na morský vzduch. / A ono sa už vznáša nad vodami / jak svätý boží duch.*“, „...*a mladá vlna bozkala ho.*“²⁵⁸). Takto formulované „oslobodenie“ sa nesie v prijatí prírodného kódu tam, kde miesto „mítvej matky“ obsadzuje „nesmrteľná mat“ – Zem. Životodarné aspekty prírody potvrdzuje i revitalizujúca funkcia živlov, konkrétne vetra, ktorého motívom je básň kompozične rámcovaná: veršu „*zaduli vetry: Habó-habó!*“²⁵⁹ z poslednej strofy (oslobodenie, nový zrod) zodpovedá verš „*a vetry duli: Habó! Habó!*“²⁶⁰ zo začiatku básne (narodenie). Korešpondencia sveta mikrokozmu (individuálne bytie, človek, dych) a sveta makrokozmu (kozmicke bytie, príroda, vietor) je navyše symbolicky zjednotená náboženským motívom (svätý duch vznášajúci sa nad vodami) – pripomeňme, že do tohto kompozičného rámca ešte vstupuje i tretí člen a síce posledný verš zbierky *Cválajúce dni*: „*A dujú vetry? – Dujú!*“²⁶¹.

²⁵⁸ Všetko tamže, s. 10 – 11.

²⁵⁹ Tamže, s. 11.

²⁶⁰ Tamže, s. 7.

²⁶¹ SMREK, Ján: V prístavnej krčme. In: *Cválajúce dni*, s. 81.

Básnická situácia *Božských uzlov* sa de facto začína motívom odchodu, ktorý má symbolickú platnosť „nového života“ – tento odchod je viacnásobne opakovaný, modifikovaný, variovaný, znova a znova uskutočňovaný („*Dnes-zajtra, verte, pustím sa na predálekú cestu*“²⁶²) vo viacerých básňach nachádzajúcich sa v úvodnej časti zbierky (*Genesis a exodus, Verš o piesni vystáhovalcov, Cesta, Verš o lúčení*). Lyrický subjekt Smrekových básní neustále „odchádza“, resp. je „na odchode“: motívy cestovateľov, vystáhovalcov, lúčenia sa a odchádzania variujú a kumulujú jedinú skúsenosť – skúsenosť tých, „čo idú vpred“²⁶³, tých, čo fakticky či symbolicky osireli a hľadajú svoje nové miesto vo svete. Ako som už spomínal, ohlasujú sa tu významy psychologické i sociálno-historické, späté s toposom nádeje a nového života: v dobovo aktuálnej vlne vystáhovalectva sa zase vzdialene a s tlmeným odkazom opakuje i biblické gesto Noema (na ktorého sa Smrek odvoláva v samom závere predchádzajúcej zbierky): tí, ktorí odchádzajú do „nového sveta“ spravidla so sebou a v sebe nesú i zachránené vzorky „starého sveta“ (to, k čomu sa v úvodnej básni Smrek retrospektívne a rekapitulujúco vracal). Zároveň cesta, ktorú reprezentuje odchod lyrického subjektu na more, postupne stráca svoje konkrétne a faktické kontúry, pričom nadobúda nové významy a symbolickú platnosť: znamená to, že „loď“ (*Genesis a exodus, Verš o piesni vystáhovalcov*), ako médium tejto cesty, je nahradená „vlakom“ (*Cesta, Verš o lúčení*), pričom tejto zmene zodpovedá transformácia faktického významu (more, vlny) na metaforický („*jak duša moja vplávať chce do mora trúfalosti!*“²⁶⁴, „*medzi rtov dvojce, sesterské dve vlny...*“²⁶⁵). Rovnako skutočnosť, že Smrek vo viacerých básňach tematizuje „odchod“, avšak nikdy „príchod“, potvrdzuje symbolickú povahu tohto odchodu, ktorého funkciou

²⁶² SMREK, Ján: Cesta. In: *Božské uzly*, s. 15.

²⁶³ SMREK, Ján: Verš o piesni vystáhovalcov. In: c. d., s. 13.

²⁶⁴ SMREK, Ján: Cesta. In: c. d., s. 17.

²⁶⁵ SMREK, Ján: Verš o lúčení. In: c. d., s. 19.

bolo iniciovať rozchod s minulosťou, predovšetkým však formulovať vedomie „nového začiatku“. V centre básnickej situácie sa teda nenachádzajú ruiny minulosti (Stvorenie, Vyhnanie), ktoré za sebou Smrek zanecháva, tie sú iba figúrami lúčenia sa so sebou samým: začiatok novej epochy je prirodzene podmienený koncom epochy starej. Moment odchodu potom nie je sprevádzaný smútkom a lútosťou, ale naopak, radostným očakávaním a veselou túžbou: pohľad sa upína vpred („*Ja, hľa, som celkom veselý, bo srdcu svojmu verím, / že ono neoklame ma, že bude vriacim kotlom, / preto i na tú cudzotu okolnú zuby cerím...*“)²⁶⁶.

Stvoriteľský aspekt takto vystavanej situácie potvrdzuje tiež biblická alúzia na „Ducha Božieho vznášajúceho sa nad vodami“ tam, kde v záverečných partiách úvodnej básne *Božských uzlov* Smrek formuluje motív vnútorného oslobodenia prostredníctvom symbolického obrazu srdca, ktoré sa „*vznáša nad vodami, jak svätý boží duch*“²⁶⁷. Zároveň sa tu „nový život“ vo svojom pôvode konštituuje v sémantických rámcoch mora a vody, s ktorými sa nerozlučne spájajú akvatické kozmogónie: náboženská, resp. mytologická rovina sa týmto spôsobom prejavuje už v samom úvode zbierky a jej úloha bude postupne narastať na dôležitosť. Stvoriteľský aspekt a vystavanie básnickej situácie ako „počiatku“ nového života možno identifikovať i v miestach, kde zbierka kompozične prechádza do svojej druhej časti: vnútorná, „epická“ línia zbierky sa básňou *Verš prvého dňa* nanovo konštituuje v tematizovaní lúbstno-erotického vzťahu, pričom vzťah mužského a ženského subjektu sa odteraz stáva centrálnym a dominantným²⁶⁸. Je teda už realizáciou nového životného priesto-

²⁶⁶ SMREK, Ján: Cesta. In: c. d., s. 15.

²⁶⁷ SMREK, Ján: Genesis a exodus. In: c. d., s. 11.

²⁶⁸ Prechod od „cestovateľských“ motívov k „lúbstným“ signalizuje ich miešanie napríklad v básni *Na juhu bol som*, najmä však v skorších vydaniach prítomná básen *Básnik a žena*, t. j. prvá epizóda rovnomennej skladby.

ru, resp. novej životnej situácie, ktorá bola ohlasovaná anabázou vystaňovania, odchodu na more, oslobodením emocionality a obnovením vlastnej, vnútornej plnosti života. V tejto chvíli môžeme spätne rekonštruovať transformáciu básnického gesta jednotlivých zbierok od *osamelosti* „odsúdeného k večitej žízni“ cez *mnohosť* „cválajúcich dní“ k *jednote* „božských uzlov“ – táto jednota je vyjadrená v telesnom spojení a duchovnom splynutí muža so ženou. Od *imaginácie* lásky sa prechádza k *aktu* lásky: od izolácie k vzájomnosti. Táto vzájomnosť a jednota predpokladajú, samozrejme, na rozdiel od výlučnosti individuality reciprocity duality. Ako hovorí Eugène Minkowski, „bytie vo dvojici“ je omnoho základnejší a pôvodnejší fenomén, než „ja“ samotné, resp. skutočnosť „byť celkom sám“ – ktorá celkom ľahko vyprcháva v porovnaní s nekonečnom vesmíru, naopak, vďaka princípu reciprocity sa absolútne stáva ľudskejším.²⁶⁹ Pre Smrekov básnický svet je „bytie vo dvojici“ dôležitým skúsenostným bodom, ktorý novým spôsobom definuje vitálny vzťah ku skutočnosti. Môžeme konštatovať, že v *Božských uzloch* sa senzitívny a senzuálny pól zjednocujú v postave jedinej (konkrétnej) panny – nie jedinej (abstraktnej) Panny (*Odsúdený k večitej žízni*), ani mnohých (anonymných) panien (*Cválajúce dni*). V postave dievčenského subjektu sa tu navyše spájajú rezíduá vitality (ako princíp symbolického života zo zbierky *Odsúdený k večitej žízni* – oproti negatívnej askéze) a nevinnosti (ako princíp symbolického života zo zbierky *Cválajúce dni* – oproti negatívnej hriechnosti). Zo zjednotenia nostalgie za neprítomným minulým a túžby po neprítomnom budúcom vzniká plnosť prežívania prítomného. V takejto koncepcii potom láska potvrdzuje oslobodenie subjektu, stáva sa „symbolom rovnováhy“ a „cestou k Nekonečnu“ (Uspenskij). Ambivalentnosť sakrálneho a profánneho, ako i chiliasmus skrývajúci sa v presvedčení milencov, že svojho partnera poznali dávno pred prvým stretnutím („*Prv, než si pri-*

²⁶⁹ MINKOWSKI, Eugène: *Vstříc kosmologii*. Praha : Malvern, 2011, s. 156.

šla, / znal som o tebe, / vídal som zjav tvoj vábivý²⁷⁰), odkazujú na romantickú koncepciu lásky, ktorá „existuje nezávisle na čase a je díky tomu absolútní a nekonečná.“²⁷¹ S tým korešponduje prežívanie plnosti telesnej i duševnej existencie, tak ako ju symbolizuje motív „božských uzlov“ – motív objatia, tiel a duší prepletených v lúboštnom cite mimo času a priestoru.

Motív „prepletenia“, „zauzlenia“ (božských uzlov) implikuje nielen akt zjednotenia dvoch či viacerých entít, ale tiež stav znehybnenia: tendencia k retardácii, fixácii a stabilizácii zasahuje viaceré roviny Smrekovho básnického sveta. Ak bol lyrický subjekt *Cválajúcich dní* definovaný dynamizmom a mobilitou, v *Božských uzloch*, počnúc básňou *Verš prvého dňa*, sa zastavuje: návratné motívy premiestňovania, cestovania, pohybu tematizované či už v kontextoch prírodných, kultúrnych, intímnych, alebo existenciálnych („*Dám vetru, nech mi vo tvár duje, / nech s mojím klobúkom sa natahuje, / odnášajúc ho v zuboch...*“²⁷², „*Lež ja som ten, čo hladí z pevniny. / Tys` milšia mi jak všetky / najpôvabnejšie krajiny...*“²⁷³, „*Paripy čierne, po zemeguli / hranice krajín pretínajte, / leťte a leťte!*“²⁷⁴ atď.) potvrdzujú zmenu v základnom postoji subjektu Smrekových básní, resp. utvrdzujú ho či už v implicitne prítomnom, alebo explicitne formulovanom, príp. spontánne prežívanom, lúboštným spočinitím akcentovanom geste fixácie – vietor odnáša klobúk, lode opúšťajú prístavy, paripy uháňajú, ale lyrický subjekt zostáva. Symbolická kotva sa kontradiktórne ku gestike z úvodných básní zbierky nedvíha, ale spúšťa („*Dnes zapustiť chcem zlatú kotvu / do srdca tvojho,*

²⁷⁰ SMREK, Ján: Verš prvého dňa. In: c. d., s. 35.

²⁷¹ SCHULZ, Gerhard: *Romantika. Dějiny a pojem*. Praha – Litomyšl : Paseka, 1999, s. 100.

²⁷² SMREK, Ján: Verš o zablátenej ulici. In: c. d., s. 41.

²⁷³ SMREK, Ján: Pieseň ako od mora. In: c. d., s. 43.

²⁷⁴ SMREK, Ján: Verš stého dňa. In: c. d., s. 57.

*/ dievča moje*²⁷⁵). S tým korešponduje i zmena intencie lyrickeho priestoru: anonymné „*brány sveta*“ (hotel, krčma, verejný priestor) sú nahradené osobnými „*tvojimi oblokmi*“ (domov, intímny priestor): „*Dnes píšem tento verš / tu pod tvojimi oblokmi*“²⁷⁶. Je to značne radikálna transpozícia, v ktorej sa akcenty Smrekovho gesta presunuli od „sveta“ a „dobrodružstva“ k „domovu“ a „láske“ („*Keby si bola moja princezná, / nechaj bych svet a jeho vzmach*“)²⁷⁷. Fixácia, o ktorej som hovoril vyššie, nielenže potvrdzuje vnútornú stabilitu lyrickeho subjektu, ale v inej rovine spätne zasahuje i kategóriu času, resp. jeho vnímanie subjektom, ktoré tak postupne a plynulo prechádza transformáciou od jednoty času a vedomia („*cválajúce dni*“) cez ich rozštiepenie („*Stojím jak vyšinutý vlak. / Búšilo do mňa tridsať dní, v ktorých som hľadel vo tvoj zrak...*“²⁷⁸) až k osamostatneniu oboch („*Čas, / ktorý vtedy cvála vedľa nás, / postojí s čudovaním*“²⁷⁹). Zároveň s tým dochádza k postupnej retardácii času či dokonca k jeho paralýze a znehybneniu („*Dni skvejú sa jak sochy z mramoru*“²⁸⁰): symbolické vystúpenie subjektu z času, z pominuteľnosti, zo sveta a „jeho vzmachu“ môže implikovať jednu z foriem oslobodenia vedomia od času a konečnosti, teraz už nie maximálnou dynamizáciou času, intenzifikáciou zážitku, ako to bolo v *Cválajúcich dňoch*, ale fixáciou a stabilizáciou, teda postupmi, ktoré na vonkajšom pláne symbolizuje smerovanie od pohybu k nehybnosti. Zároveň, ak v *Cválajúcich dňoch* lineárny čas viedol ľudský subjekt k faktickej či symbolickej smrti, avšak transformácia v cyklický čas potvrdzovala život, v *Božských uzloch* je lineárny čas povýšený na inú úroveň podobným spôsobom, kedy sa z ko-

²⁷⁵ SMREK, Ján: Pieseň ako od mora. In: c. d., s. 43.

²⁷⁶ SMREK, Ján: Verš prvého dňa. In: c. d., s. 36.

²⁷⁷ Tamže.

²⁷⁸ SMREK, Ján: Verš tridsiateho dňa. In: c. d., s. 45.

²⁷⁹ SMREK, Ján: Verš o kvitnúcich dlaniach. In: c. d., s. 37.

²⁸⁰ SMREK, Ján: Verš tridsiateho dňa. In: c. d., s. 46.

nečnosti lineárneho času subjekt vymaňuje vlastným vedomím a vlastnou akciou, ktorá pôvodný čas ruší, aby ho vzápätí transformovala v čas cyklický. Na to poukazuje vradenie ľúbostného citu (onoho „ja“ – „ty“) do času lineárneho, denníkového (*Verš prvého dňa, Verš tridsiateho dňa, Verš stého dňa*), pričom však tento sa včleňuje do času rádovo vyššieho, ktorý reprezentujú prírodné a kozmické cykly a rytmy. Ak v *Cválajúcich dňoch* ešte dominoval topos mesta, kde civilizačný aspekt bol definovaný konkrétnymi kultúrnymi a spoločenskými emblémami historickej skutočnosti, a teda minimálne, resp. primárne na tejto úrovni bol determinovaný lineárnym výkladom, potom lyrický svet *Božských uzlov* je už utváraný v univerzálnych, cyklických kontextoch a rámcoch prírodného času.

Oslabenie civilizačného aspektu a postupná redukcia až eliminácia mestského motivického repertoáru v prospech prírodného reprezentuje symbolické znovuobjavenie mýtickej záhrady, ktorá nemôže byť hľadaná inde ako v prírode. Tento odklon už predznamenáva regenerujúca úloha živlov – vetra a vody – v úvodných básňach zbierky: s ohľadom na náboženské a mytologické významy symbolizuje „dujúci vietor“ nielen aktívny pohyb, zmenu, životodarnú energiu, ale i oplodňujúci princíp, ktorý v spojení s princípom plodiacim, reprezentovaným živlom vody, dáva vzniknúť životu. Aj v súvislosti s akvatickým pôvodom ľudského života môžeme vnímať more analogicky k mater-skému telu ako sféru znovu/zrodenia²⁸¹. Na analógiu lona a mora v súvislosti so základnými mytologickými obrazmi, gréckou i indickou filozofiou a kresťanskou teológiou upozorňuje napríklad Karl Kerényi.²⁸² Mircea Eliade zase na viacerých miestach hovorí

²⁸¹ Na súvislosti v etymológii slov matka (mére) a more (mare) upozorňuje napr. C. G. Jung.

²⁸² KERÉNYI, Karl, JUNG, Carl Gustav: *Věda o mytologii*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004, s. 61.

o „náboženských hodnotách vôd“²⁸³, ktoré spája s aktom obnovy. More, tematizované v úvodných partiách *Božských uzlov*, má teda platnosť a funkciu predovšetkým symbolickú – jeho úloha nespočíva výlučne v estetických potenciáloch a exotizácii lyrického priestoru, ale tiež v náboženských, mytologických a archetypálnych významoch, spätých so živlom vody a mora. Gaston Bachelard nazýva vodu „kolébajúcim živlom“, rozoznávajúc tak materský rys jej ženskosti: „kolébá jako matka“.²⁸⁴ Opisuje tiež iný z jej rysov, a síce panenskost’ – pod vplyvom materiálnej obraznosti sa vlny premieňajú na mladé dievčatá: „Vlny dostávajú bělost a průzračnost vlivem jakési vnitřní hmoty; a touto hmotou je *rozpuštěná mladá dívka*, její souhrnný obraz.“²⁸⁵ Voda potom predstavuje „ženskú hmotu“ pripravenú k zrodu „ženskej formy“: prúdy vĺn sa menia v objatia, šľahnutia peny v bozky. Odtiaľto už nie je ďaleko k mýtu o Afrodite, božskej panne a bohyni lásky, vystupujúcej z morských vĺn, zrodenej z morskej peny. Hneď v prvých dvoch básňach *Božských uzlov* máme opakovane do činenia práve s podobnou situáciou: „*Na môstku zastal lodi kapitán / a mladá vlna bozkala ho*“²⁸⁶, resp. „*Šlahla ma vlna, keď som na palube stál, / a očarila ma*.“²⁸⁷ Môžeme sa vrátiť k Bachelardovi, ktorý v tejto súvislosti hovorí o nahradení reality obraznosťou, teda o obraznom naplnení túžby: „Navíc evokuje voda *přirozenou* nahotu, nahotu, která si může uchovat nevinnost. Bytosti opravdu nahé, s hladkými tvary a dokonalými liniemi, vystupují v říši obraznosti vždycky z oceánu. Bytost vystupující z vody je světelným odrazem, který se ponenáhlu

²⁸³ ELIADE, Mircea: *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 86.

²⁸⁴ BACHELARD, Gaston: *Voda a sny. Esej o obraznosti vody*. Praha : Mladá fronta, 1977, s. 154.

²⁸⁵ Tamže, s. 152.

²⁸⁶ SMREK, Ján: Genesis a exodus. In: c. d., s. 11.

²⁸⁷ SMREK, Ján: Verš o piesni vystaňovalcov. In: c. d., s. 12.

zhmotňuje; než se stane *bytosť*, je *obrazem*, než se stane obrazem, je touhou.²⁸⁸ To je i východisková situácia *Božských uzlov*, v rámci ktorých sa realizuje práve takýto prechod od túžby cez obraz k bytosti. Menej poeticky popisuje obdobnú funkciu vôd Eliade, podľa ktorého „vody symbolizujú všeobšáhly souhrn virtualit; jsou *fons et origo*, zásobárnou veškerých možností bytí; předcházejí každý tvar a *podpírají* veškeré stvoření.“²⁸⁹

Neprekvapuje, že toto „stvorenie“ a táto „bytosť“ má podobu mladého dievčaťa: jej nevinnosť je potvrdením čistoty a pôvodnosti práve sa rodiaceho sveta. Ak láska ako „prvoradý nástroj reintegrácie“ (Guaita) potvrdzuje dôležitosť, či dokonca rozhodujúcu úlohu iného človeka pri formovaní ľudskej osobnosti, potom v súvislosti so základným sémantickým gestom *Božských uzlov* a ich symbolickou funkciou v kontexte ďalších zbierok môžeme konštatovať, že práve „v Ty (opačného pohlaví) nachází člověk své Já.“²⁹⁰ Oproti *Cválajúcim dňom* sa ono „ty“ v *Božských uzloch* stáva priamym a nemenným adresátom básní, ktoré dostávajú podobu štylizovaného ľúbostného „denníka“, básnického dokumentu „jednej lásky“, počnúc jej vznikom cez priebeh až k završeniu v naplnení intímno-dôverných, eroticko-sexuálnych, ale i existenciálno-bytostných významových segmentov symbolického motívu „božských uzlov“. Adresnosť básnického oslovenia je tu akcentovaná v zachovaní „ja – ty“ formy, pričom práve forma oslovenia na jednej strane implikuje aktuálnosť, intimitu a dôvernosť vyznania, na strane druhej kumulovaním onoho „ty“ sa potvrdzuje centrálna, resp. rozhodujúca, iniciačno-motivačná úloha dievčenského subjektu pri konštituovaní lyrického priestoru zbierky. Ako som spomínal vyššie, vznik a priebeh lás-

²⁸⁸ Bachelard, c. d., s. 46.

²⁸⁹ Eliade, c. d., s. 86.

²⁹⁰ WEHR, Gerhard: *Posvätná svadba*. Hranice na Moravě : Fabula, 2005, s. 182.

ky, a v zhode s tým psycho-fyzické formovanie ľudského subjektu, korešpondujú s prírodnými a kozmickými rytmiami, čo symbolicky reflektujú už názvy jednotlivých básní (*Verš o zablatenej ulici, Zimná pieseň, Január, Februárový verš, Balada čerešňových kvetov, Verš o vlniacom žite, Júl*). Rámcovanie líubostného vzťahu prírodnou scenériou, korešpondencia lásky s cyklom striedania ročných období a napojenie ľudského na kozmické zdroje života v synchronnej koexistencii s vegetatívnymi funkciami prírody, odkazuje cez tradičné iniciačné témy až k antickým mystériám. Individuálna dimenzia mužsko-ženského vzťahu sa rozširuje o dimenziu prírodnú a dosahuje tak kozmický rozmer: integračný proces sa uskutočňuje rovnako v hĺbke ľudskej duše, ako i v rámci vonkajšieho, hmotného sveta, resp. „obnova se netýká pouze střídání ročních období během roku či vnější přírody, nýbrž do tohoto procesu obnovy je zahrnuta i osoba jednotlivce.“²⁹¹ V kontexte *Božských uzlov* prvé stretnutie mužského a ženského subjektu plní funkciu symbolického siatia a v rámci cyklu ročných období mu zodpovedajú motívy jesene a blata. Korešpondencia medzi líubostným vzťahom/človekom a vegetačnými silami/prírodou smeruje potom od *nevinnosti* (detstvo, zima, sneh) cez *dozrievanie* (mladosť, jar, čerešne) k *plodnosti* (dospelosť, leto, žito).

Nevinnosť mužského i ženského lyrického subjektu je potvrdzovaná obrazmi naivnej, ale čistej a otvorenej ľudskosti, ešte vždy prirodzene spätjej s prírodným svetom („*Nič nevravievaš dôležité, / slovami narábaš, jak z polných kvetov / keby si vila kyticu, / a predš` sa moje srdce chytilo / jak neskúsený pstruh / na tvoju detskú udicu.*“²⁹²). Lyrický priestor sa nanovo utvára a sceluje v jednote rastlinného, živočíšneho a ľudského sveta (holuby, listy, vietor, labute, šafranové polia, dubové lesy, medvede, úbočia, húšti-

²⁹¹ Tamže, s. 22.

²⁹² SMREK, Ján: Verš tridsiateho dňa. In: c. d., s. 45.

ny, dúha, dolina, hora, vrchy, motýle, kapradiny, fialky, jeleň, zakvitnuté lúky, poľný mak, žitný klas, čerešňové kvety atď.). V tejto jednote niet nijakých stôp po civilizácii a meste: svet známy z predchádzajúcich Smrekových básní sa kamsi vytratil, akoby ho už či ešte nebolo, resp. akoby to bola intimita, čistota a nevinnosť ľúbostného vzťahu, ktorá človeka vrátila späť do prirodzeného prostredia prírody, akoby práve spolupatričnosť a vzájomnosť dvoch ľudských bytostí umožnila znovu prežiť pôvodnú, stratenú jednotu človeka s prírodou. Vyjadrením absolútnej jednoty je potom spojenie neba so zemou („*V tých bielych dňoch mi samé nebo / vysedávalo na dlani*“²⁹³, „*Ladová dúha ovíja, / dolinu s horou, horu s vrchom.*“²⁹⁴). Postupné fyzické dozrievanie dievčenského subjektu korešponduje s rytmom prírody a prírodným vegetačným cyklom („*Ševelí háj a spieva krv. / A páli všetko: rty i slová. / Líc rozpalených dotýka sa / rozkvitlá haluz čerešňová*“). Motív čerešňových kvetov odkazuje na pôvodnú nevinnosť dievčenskosti, ktoré sa transformuje v zrelosť – ľahkosť lupenňov, svieža nevinnosť kvetu sa mení na plnosť plodu, dužinatú štavnatosť ovocia, biela farba panenstva na červeň krvi („*O mesiac bude v miestach lupňov / krváčať čerešňový prút. / Najmilšia moja, nebuď smutnou, / že som tá musel odtrhnúť.*“). Lyrický priestor básne *Balada o čerešňových kvetoch* vymedzený „*ševeliacim hájom*“, faunom „*v čerešňových vetvách*“ zaklínajúcimi „*mysel, srdcia*“, „*hadmi ramien*“ zároveň v rovine mytologicko-náboženskej evokuje rajsú záhradu (s alternáciou jablň / čerešňa), je teda alúziou na stav pôvodnej nevinnosti, pričom baladický žáner môžeme v mytologickej rovine interpretovať ako odkaz na tragickosť pádu Adama a Evy do telesnosti („*Niekde sa to už opakuje / a niekde iba začína*“²⁹⁵) – práve mytologická udalosť totiž, ako konštatuje Kerényi, trvá „v nadčasovej prvotnosti

²⁹³ SMREK, Ján: Februárový verš. In: c. d., s. 53.

²⁹⁴ SMREK, Ján: Január. In: c. d., s. 52.

²⁹⁵ Všetko SMREK, Ján: Balada čerešňových kvetov. In: c. d., s. 61 – 62.

– v minulosti, jejíž věčně se opakující znovuzrození dokázala, že nikdy nezahyne.²⁹⁶ Rovnako dôležitý sa javí symbolický význam toposu „hája“ v pohanskej, resp. predkresťanskej, ľudovej kultúre, kde plní funkciu posvätného, obetného priestoru, pričom sexuálne spojenie muža a dievčaťa symbolizuje obrad, pri ktorom preliata krv panny zastupuje rituálnu obeť bohom. Cieľom tohto obradu je (okrem iných funkcií) zabezpečenie plodnosti: v zhode s tým nasledujúce básne zbierky (*Verš o vlniacom žite, Poľná pieseň, Júl*) tematizujú plodnosť, ktorej v rámci cyklu ročných období zodpovedá leto. Mesiac jún plní funkciu medzníka medzi jarou (máj, čerešňové kvety) a letom (júl, žitné klasy) v motívoch už zreých čerešní („*Zapláči čerešňové sady / farbami krvavými / a ženy mladé vášnivé / ústa si natierali nimi*“) a ešte nezreého žita („*klasy žita zelené, / pred nami ukláňať sa začali...*“²⁹⁷). Kým čerešne (ovocie) svojou mäkkosťou, šťavnatosťou, dužinatosťou evokujú od všetkého oslobodenú, nezáväznú, vášnivú a rozbúrenú krv mladosti, sú teda symbolom *erotickým*, zrno (chlieb) sa konštituuje už ako symbol *hospodársky*: tvorivosť a plodnosť prírody (natura naturans) korešponduje s plodnosťou a tvorivosťou človeka, tam, kde sú zjednotené v symbolike poľnohospodárskych prác, teda v aktívnom podieľaní sa človeka na prírodnom vegetačnom procese. Tieto práce (siatie, žatva, viazanie, zväžanie, orba, siatie) sú aktuálne koncentrované práve na leto – rámcované predchádzajúcou a nasledujúcou jeseňou („*Hľa, takáto je ona. Dcéra leta . / I vzal som ju na svoje ramená / a tešil sa jej ako hospodár / náručiu dozretého jačmeňa.*“²⁹⁸, „*Okolo vonia žito, / jačmeň a raž. / V jeseni nasial si to, / v lete to viaž!*“, „*Vlani som zasial svoju lásku / v prekrásnu dievčiu pláň*“, „*Ženy sú roľá zoraná, / mužskí sú rozsievačmi...*“²⁹⁹, „*Ty, milá moja, si*

²⁹⁶ Kerényi, Jung, c. d., s. 14.

²⁹⁷ Všetko SMREK, Ján: Verš o vlniacom žite. In: c. d., s. 63.

²⁹⁸ SMREK, Ján. Poľná pieseň. In: c. d., s. 64.

²⁹⁹ Všetko SMREK, Ján: Júl. In: c. d., s. 66.

*môj klas, / zožnem tá, zveziem do komory...*³⁰⁰). Symbol zrna, ktorý celý vegetačný cyklus uzatvára i nanovo otvára, v sebe zjednocuje princíp *panenstva* a princíp *materstva*. Podľa Kerényiho obraz zrna „je ve své podstatě obrazem původu i konce, matky i dcery“ a práve preto „ukazuje za jedince, k univerzálnímu a věčnému.“³⁰¹ Rovnako James George Frazer v súvislosti s Eleuzínskymi mystériami konštatuje zásadnú jednotu matky a dcéry, upozorňujúc, že „Déméter a Persefoné, božská matka a dcera, zosobňujúci obilí v jeho dvojím aspektu, setby minulého roku a zralých klasů roku letošního, jsou svou povahou identické.“³⁰² Prostredníctvom motívu rastu a zániku vegetácie, ako súčasti ročného cyklu reprezentovaného symbolom zrna, sa tak oblúkom vraciame k tým zisteniam, ktoré som v súvislosti s motívom matky a dcéry konštatoval pri zbierke *Cválajúce dni*: oná „metamorfóza krás“ ako prejav začlenenia človeka do kozmického, prírodného či cyklického poriadku a času bola pre Smreka zárukou znovustvorenia sveta a potvrdením kontinuity bytia. Táto črta je jednou z najdôležitejších konštánt Smrekovho básnického modelu sveta: je jadrom jeho vízie človeka a prírody, ktorí sa utvárajú ako prejav nikdy nekončiacej tvorivej sily, princípu večného života v zhode s Bergsonovou filozofiou *élan vital*. Ako konštatuje Kerényi opäť v súvislosti s Eleuzínskymi mystériami: „každé pšeničné zrno i každá panna obsahuje všechny své potomky – nekonečnou řadu matek a dcer zároveň. ‚Nekonečná řada‘ – to je moderní způsob, jak vyjádřit ‚propast jádra‘. Připomínáme si Pascalova ‚nekonečna‘: nekonečně velké a infinitesimálně malé. To, co v Eleusíně vidíme (...) je cosi neproměnného a docela určitého: je to nekonečnost nad-individuálního organického života.“³⁰³

³⁰⁰ SMREK, Ján: Verš o vlniacom žite. In: c. d., s. 63.

³⁰¹ Kerényi, Jung, c. d., s. 142.

³⁰² FRAZER, James George: *Zlatá ratolest*. Praha : Mladá fronta, 1994, s. 349.

³⁰³ Kerényi, Jung, c. d., s. 180.

Ak v tejto cyklickosti rozoznávame opäť výraz túžby po harmónii, celistvosti a stabilnom poriadku reprezentovanom kultom materstva a rodiny, musíme si byť vedomí i prítomnosti opačného pólu, teda túžby po individuálnej slobode, spontánnosti a extáze. V rámci vnútornej kompozície zbierky možno takto pomenovaný zlom identifikovať v miestach prechodu od básní tematizujúcich lúboštný vzťah k básňam, kedy sa epicentrom erotických vzťahov stáva epický priestor sadov, hájov, lúk a polí: lineárny čas je už v plnej miere pohltý časom cyklickým, profánny vzťah lásky sa stáva súčasťou sakrálneho plánu, dominantnými sa stávajú mytologické významové kontexty. George Bataille v štúdiách o erotizme predstavuje etnografický výskum Rogera Cailloisa, dokladajúci rozdelenie ľudského času na čas profánny a čas posvätný: „profánny čas je obyčajným časom, časom práce a rešpektování zákazů, a posvätný čas je časom slavnosti, to znamená esenciálne časem transgrese zákazů. Na rovině erotizmu je slavnost často časem sexuální volnosti.“³⁰⁴ Julius Evola vo svojej *Metafyzike sexu* zase na margo orgiastických slávností primitívnych či exotických národov, ale i analogicky poňatých slávností starodávnych európskych kultúr konštatuje, že spoločným menovateľom je vždy „přechodné odstranění všech zábran, všech sociálních rozdílů a všech závazků, díky nimž je *erótovi* obvykle znemožňován jakýkoliv projev v jeho elementární formě“.³⁰⁵ Orgiastické a promiskuitné formy sexu smerujú k „téměř totálnímu uvolnění“³⁰⁶ jedinca, pričom tieto výnimočné situácie sú vždy spojené s rituálnym prvkom (Evola). V rámci predkresťanských náboženských systémov teda čas slávnosti často predpokladá slobodu sexuálneho pudu, pričom, ako konštatuje Bataille, v tejto transgresii sporej s orgiami sa spája

³⁰⁴ BATAILLE, George: *Erotismus*, s. 320.

³⁰⁵ EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*. Praha : Volvox Globator, 2009, s. 181.

³⁰⁶ Tamže.

erotická a náboženská extáza³⁰⁷. V súvislosti s poľnohospodárskymi civilizáciami a starovekými mystériami sa orgia tradične interpretuje ako agrárny rituál, pričom táto sexuálna aktivita je vnímaná ako niečo, „co strhuje vegetaci k rústu.“³⁰⁸ Tieto obrady, ako píše Frazer, majú magický charakter a ich úlohou je „ovlivnit chod přírody přímo, pomocí fyzické souvztažnosti nebo podobnosti mezi obřadem a důsledkem, kterého se má tímto obřadem dosáhnout.“³⁰⁹ Na skutočnosť, že „väčšina kolektívnych orgií pramení v rituálu, jehož záměrem je povzbudit vegetační síly“,³¹⁰ upozorňuje i Eliade a situuje čas praktizovania takto chápanej „agrárnej mystiky“ na určité kritické ročné obdobia, ako je napríklad i obdobie dozrievania úrody. Treba však jedným dychom dodať, že orgiastické rituály tradičných spoločností nemožno obmedzovať na ich funkciu v rámci hospodárskeho a spoločenského života – „hospodárske“ i „sociálne“ tu má, ako pripomína Eliade, celkom odlišný význam než ten, ktorý mu dnes pripisujeme my. Rituálne spojenie mužského a ženského elementu v sebe implikuje svadobnú symboliku a orgia sa tak stáva hierogamiou: božským spojením sa potom nielen zaisťuje plodnosť zeme a dostatok úrody, ale v kozmickom rámci sa zabezpečuje celistvá regenerácia života. Dochádza tu k opakovaniu kozmogónie, a teda k vzkrieseniu a novému stvoreniu sveta. Bez ohľadu na spomínané magické funkcie rituálov plodnosti a úrody treba tiež dodať, že časové rozloženie slávností v rámci roka má, ako upozorňuje Julius Evola, primárne svoje kozmicko-analogické súvislosti: v tomto zmysle „čas letného slunovratu byl vybrán pro slavení některých námi zmiňovaných slávností proto, že v tu dobu slunce jako by opustilo svoji dráhu a cele se oddalo

³⁰⁷ Pozri Bataille, c. d., s. 138.

³⁰⁸ Tamže, s. 142.

³⁰⁹ Frazer, c. d., s. 360.

³¹⁰ ELIADE, Mircea: *Mýtus o věčném návratu*. Praha : OIKOYMENH, 2009, s. 29.

neomezenosti. A to je ten nejhodnejší kosmický predpoklad a atmosféra pro analogické orgiastické a dionýské uvoľnení³¹¹. Za týmito agrárnymi orgiastickými scenármi však treba identifikovať komplexnú predstavu obnovy. Tak či tak, žňové zvyky a tradičné rituály európskeho roľníctva odkazujú na svoje pôvodné zdroje v pohanských kultoch zachovávajúc rysy primitívneho obradu, tak ako ich identifikuje Frazer: pre ich výkon nie je vyčlenená nijaká zvláštna skupina osôb, nie je pre ne vyhradené nijaké zvláštne miesto, nadprirodzenými bytosťami sú duchovia, nie bohovia, ich pôsobnosť sa vzťahuje na presne stanovené sféry prírody³¹². Vegetačný i ľubostný cyklus *Božských uzlov* vrcholí, ako som už spomínal, obrazmi dozretého žita, žatvy, rozpuťanej zmyslovosti, pudového vytrženia a erotických bakchanálií. V zhode so znakmi, ktoré pre pôvodom pohanskej obrady vyčlenil Frazer, sa stávajú v básňach *Verš o vlniacom žite*, *Polná pieseň*, *Júl*, *Vášeň*, *Okúzlenie* a *Poludnie* rámcom eroticko-sexuálnych hier medzi chlapcami a dievčatami prírodné scenérie lúk, polí a riek. Nahota a spontánne prežívanie vlastnej telesnosti sú konkrétnym výrazom uvoľnenia zo sociálnych a osobnostných štruktúr a modelov správania („*Kým úsmev tento trvá, / za ten čas poskladáme svoje rúcha / a nasleduje hra / prostopašná a prostoduchá*“).³¹³ Samotný kult vegetatívno-sexuálnej symboliky je manifestovaný paralelizmom ženského tela a dozretého obilného klasu ako symbolu plodivej sily („*Ty, milá moja, si môj klas*“³¹⁴), analógiou milovania a viazania. Sexualita sa tu chápe ako prostriedok participácie na posvätnom (Eliade): neobmedzuje sa na svoje fyziologické rámce, ale naopak, potvrdzuje sa ako mystický rítus a magický akt. Plodnosť, sexualita a mytológia ženy sa tak stávajú náboženskou silou, v dôsledku čoho sa samotná nábo-

³¹¹ Evola, c. d., s. 181, 182.

³¹² Frazer, c. d., s. 360.

³¹³ SMREK, Ján: Júl. In: c. d., s. 65.

³¹⁴ SMREK, Ján: Verš o vlniacom žite. In: c. d., s. 63.

ženská skúsenosť stáva celkom konkrétnou a bezprostredne zviazanou so životom.³¹⁵

Potvrďuje sa tendencia z predchádzajúcej zbierky, kde som v súvislosti so symbolikou duše, srdca, očí a úst konštatoval postupné akcentovanie senzuálneho a fyzického pólu človeka, pričom v *Božských uzloch* sa dominantným stáva práve fyzický aspekt a symbolika úst: srdce „*sa rozlialo a mohlo mať chuť ako medovina*“³¹⁶, „*jak ohnivý kvet rozkvitá*“³¹⁷, oči „*svietia, sú ako z plameňa*“³¹⁸, v očiach „*blčia plamene*“³¹⁹, „*rty čerešňové*“, na ktorých „*plá prvého bozku ohnivý tulipán*“, „*naliali sa sviežou krvou*“³²⁰, „*jahoda perí červeneje a dozrieva*“³²¹, rty „*podávajú sa jak kalich, v ktorom kypí mladé víno*“³²², ústa, „*čo páliť musia*“³²³. Metaforika krvi a ohňa, plameňov, žiary (ženské telo ako „*ohnivý kvet*“³²⁴, „*mladosti fakla*“³²⁵) odkazuje na dionýzovské aspekty bytia, ktoré v kolektívnom nevedomí fungujú ako obrazy libida (Jung). I v tomto zmysle však túto revitalizáciu nemožno obmedzovať na fyzickú sféru, keď už aj v obraze srdca ako „*rozkvitajúceho ohnivého kvetu*“ sa ozýva komplexná obnova človeka v jeho celistvosti – tak ako s mystickou symbolikou horiaceho srdca pracuje napríklad kresťanstvo či iné náboženské systémy. Proti živlu vody ako výrazu duševného života z úvodu zbierky však živel ohňa na tomto mieste odkazuje primárne na libido:

³¹⁵ Eliade, c. d. 1, s. 83.

³¹⁶ SMREK, Ján: Pieseň o najkrajšom stretnutí. In: c. d., s. 49.

³¹⁷ SMREK, Ján: Verš stého dňa. In: c. d., s. 58.

³¹⁸ SMREK, Ján: Zimná pieseň. In: c. d., s. 47.

³¹⁹ SMREK, Ján: Slovenská pieseň. In: c. d., s. 75.

³²⁰ Všetko SMREK, Ján: Pieseň o najkrajšom stretnutí. In: c. d., s. 49, 50.

³²¹ SMREK, Ján: Január. In: c. d., s. 52.

³²² SMREK, Ján: Poľná pieseň. In: c. d., s. 64.

³²³ SMREK, Ján: Poludnie. In: c. d., s. 70.

³²⁴ SMREK, Ján: Vášeň. In: c. d., s. 67.

³²⁵ SMREK, Ján: Balada čerešňových kvetov. In: c. d., s. 62.

dionýzovský princíp je potom určujúci vo svojom orgiastickom rozmere kultu telesnosti a zeme. Ak si všimneme ďalšie prvky prítomného motivického repertoáru, tak rovnako i zrelosť dužinatého ovocia (čerešne, jahody), ale tiež mäsitá plnosť kvetu (tulipán), či na všetkých úrovniach dominujúca červená farba (čerešne, jahody, tulipán, plamene, oheň, krv) akcentujú významy a konotácie viažuce sa na rozpútanú túžbu, erotickú a sexuálnu energiu, vášnivú excesivitu, opitnosť zmyslov, v ktorej subjekt stráca sám seba („*opriem sa o teba, celý som bez seba, / horúčku mám! // Podivná túha plápolá z žíl, / z jedu bych pil! / (Spité si, dieťa, oči ti svietia, / ubúda sil!*“)³²⁶. Prírodné symboly (krvávajúce čerešne, dozrievajúce žito), solárna symbolika („*jagavá guľa slnka, zlatá ruda*“³²⁷) a čas „poludnia“ korešpondujú s týmito tendenciami na vonkajšom pláne a zároveň podporujú novopohanské kontexty kultu slnka, veľkého poludnia a radostnej, oslobodenej sexuality. Nespútanosť tanca ako jedného zo základných aspektov dionýzovského mýtu je taktiež výrazom opojenia životom a oslobodenia tiel („*Nebesá rozzvučali sa, / strieborný zvon, / srdc našich facklou dotkli sa, / letíme von: / postavy vábne, tančiace, / podivné oči svietiace, / ramená, šije z bronzu liate, / v mladosti peci rozohriate, / okrúhle pružné prsia, / ústa, čo páliť musia...*“³²⁸). Od motívov vábenia a zvádzania, ktoré sú manifestované primárne vizuálnym kontaktom, sa postupne prechádza k motívom taktilného kontaktu, dotýkania, prenikania a splyvania, teda k zlúčeniu protikladov a k zjednoteniu v onom „božskom uzle“ mimo času a priestoru („*Dnes pod dotykom mojich rúk / viniš sa ku mne ako kvieťa k pluhu / a smiech tvoj letí ako vták...*“³²⁹, „*srdce, hlava, nervov tkanie – / všetko žiada dotýkanie, / dotýkanie, mi-*

³²⁶ SMREK, Ján: Vášeň. In: c. d., s. 67.

³²⁷ SMREK, Ján: Verš o vlniacom žite. In: c. d., s. 63.

³²⁸ Tamže.

³²⁹ Tamže.

lovanie, / milovanie, celovanie...“³³⁰, „*Lámu sa dievčie ramená, / pukajú kovové, / treba im ešte plameňa, / treba ich slnkom briať, / rozstaviť, roztopiť / a s mužskými ich zliať.*“³³¹). Pre dionýzovský kult je charakteristická práve túžba po rozbití individuality a extatickom vnorení sa do pôvodného prírodného živlu.³³² Toto „zliatie“ dvojnosti v jednotu, zjednotenie muža a ženy smeruje v intenciách orgie ako hierogamie k úplnému, celistvému človeku, pričom prostredníctvom mytologicko-biblickej symboliky odkazuje na udalosti „prvotného hriechu“ i „vykúpenia na kríži“ („*Sto očí vábi, na nás kýva, / v každom je dávna rajská Eva, / srdce naše pribité býva / na kríži z ružového dreva.*“³³³). V tomto kontexte erotický (ruža) a náboženský symbol (kríž) manifestujú jednotu tela a ducha, zjednotenie zeme a neba v celistvej ľudskej bytosti (kríž z ružového dreva). Orgiastická slávnosť spätá s agrárnym rituálom završujúca prírodný, kozmický kolobeh striedania ročných období, hospodársky a vegetačný cyklus, ľubostný príbeh i psycho-fyzickú obnovu jednotlivca tak v sebe zjednocuje individuálnu, sociálnu, prírodnú i kozmickú dimenziu. Karl Kerényi hovorí o Eleuzínach ako o „mieste narodenia“, mieste „stále sa vracející kosmické udalosti, ktorá zaručovala život.“³³⁴ To nepochybne platí v rámci predkresťanských náboženských systémov. A zrejme to platí i pre Smrekov básnický model slovenskej dediny.

Mýtus zviazaný s agrárnym rítom a spájaný s vegetačnou plodnosťou spätne zasahuje kolektív i jednotlivca. Básnické gesto *Božských uzlov* dosahuje v tomto bode vyvrcholenie: od for-

³³⁰ SMREK, Ján: Okúzlenie. In: c. d., s. 68.

³³¹ SMREK, Ján: Júl. In: c. d., s. 65, 66.

³³² BERĎAJEV, Nikolaj: *Filosofie svobodného ducha II*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2009, s. 54.

³³³ SMREK, Ján: Poludnie. In: c. d., s. 70.

³³⁴ Kerényi, Jung, c. d., s. 171.

mulovania prvotnej *túžby* cez zhmotnenie *obrazu* v konkrétnu *bytosť* smeruje k *splynutiu* s ľúbostným partnerom v okamihu mimo času, vo večnej prítomnosti milostnej extázy. Na tomto vrchole sa láme a padá späť do času. Je nedeľa a „*Madonna s bielou tvárou / stojí u dverí kostola.*“³³⁵ Z absolútna mytologického bezčasia sa vraciame späť do aktuálneho času historickej prítomnosti. Katarzia po dionýzovských bakchanáliách je však signalizovaná už v záverečnej strofe, resp. v dvoch posledných strofách básne *Poludnie*: „*na konci dňa sa pokloníme: / choďte si hlávky zvlažiť v brodoch, / by ste zas zajtra pružné boli / a nevyčerpatelne v zvodoch! // September listy na stromoch / prefarbí do ruda, / do topoľov si vietor sadá / a na ich husliach vyhúda.*“³³⁶ Potom motívy „konca dňa“ a „septembra“ opäť symbolizujú plynutie cyklického, prírodného času v kontexte denných dôb (večer) a ročných období (jeseň) tematizujúc fázu konca, upokojenia, zmierenia, teda všeobecnej kozmickej katarzie. To, že sa v tomto bode prírodný cyklus života zároveň aj obnovuje, je evidentné z prítomnosti dvoch regenerujúcich živlov vody a vetra. V tomto zmysle motív „*zvlaženia hláv*“ už predznamenáva opätovnú „*zajtrajšiu pružnosť*“ a „*nevyčerpatelnosť v zvodoch*“, zároveň motív vetra „*hdujúceho*“ v topoľoch akoby intratextuálne odkazoval na motív „*dujúceho*“ vetra z úvodných partií zbierky a v inom kontexte reinterpretoval jeho revitalizujúcu funkciu. Táto katarzia sa však realizuje na úrovni prírodnej, kým katarzia básne *Nedeľa* sa už uskutočňuje na úrovni kultúrnej. Oba kontexty zjednocuje prítomnosť človeka: v postave mladých žien sa Smrekov lyrický svet zasiahnutý explóziou vášne očisťuje v oboch spomínaných rovinách. Ak sa na okamih vrátíme k Bataillovi, bude nám celá situácia jasnejšia. Bataille, odvolávajúc sa na Cailloisa, identifikuje rozdiel v chápaní orgie u predkresťanských a kresťanských spoločenstiev v rozbití posvätnéj sféry: tá sa v pohanskom štádiu

³³⁵ SMREK, Ján: Nedeľa. In: c. d., s. 72.

³³⁶ SMREK, Ján: Poludnie. In: c. d., s. 71.

náboženstva skladala z čistého a nečistého aspektu, avšak kresťanstvo odmietlo nečisté tým, že ho vykázalo do profánneho sveta a zbavilo posvätného rázu: „V posvätnom svete kresťanství nemohlo zústať nič, čo jasne vykazovalo základní charakter hříchu, transgrese. Ďábel – anděl či bůh transgrese (nepoddajnosti a revolty) – byl vyhnán z božského světa. Byl božského původu, ale v kresťanském řádu věcí (...) už transgrese nebyla podstatou jeho božství, ale jeho pádu.“³³⁷ U Smreka, teraz i konkrétne v básnickom svete *Božských uzlov*, nachádzame zvláštnu komplementárnosť predkresťanského a kresťanského náboženského systému tam, kde zvyky, obyčaje a rituály dedinského kolektívu syntetizujú prvky oboch náboženských systémov. Praktické prežívanie a formy ľudového náboženského života v tomto zmysle pochádzajú zo symbiózy pohanských a kresťanských prvkov. Z hľadiska novších etnografických a kulturologických výskumov táto situácia samozrejme nie je prekvapujúca, zaujímavé však pre nás je, aký výraz dostáva v Smrekovej básni, a čo všetko nám hovorí o Smrekovom modeli sveta. Katarzia, nasledujúca po erotických slávnostiach spätých s obdobím žatvy, má podobu očistenia po hriechu – to, ak prijmeme za určujúci kresťanský kľúč, ktorý chápe orgiu ako hriešnu. V záverečných veršoch básne *Poludnie* „očista“ „*zvlažením hlávok*“ zasahuje telo a jej primárnou funkciou je dosiahnuť opätovnú sviežosť, pružnosť a zvodnosť tela, inak povedané, revitalizovať zdroje životnej sily, ktorá bola orgiou vyčerpaná. V rámci tradickej symboliky však voda predstavuje prvok, ktorý očisťuje a obrodzuje nielen vo význame fyzickej regenerácie, ale i na pláne symbolického znovuzrodenia a komplexnej obnovy človeka. V náboženskej formulácii potom hovoríme o „zmývaní hriechov“, ako to s pomocou Mirceu Eliadeho dokladá Julius Evola. Práve tento význam vody, ktorý možno identifikovať „v nejrůznějších variantách rituálních očistných koupelí (*lustratio*), se zachoval i v kresťanské svätosti

³³⁷ Bataille, c. d., s. 148, 149.

křtu“.³³⁸ V presahu cez jednotlivé tradície potom básneň *Nedeľa* tematizuje „očistu“ duše návštevou kostola a nedeľnej omše – účelom je v intenciách kresťanského učenia práve dosiahnutie duševnej čistoty a nevinnosti („*Stánok opustia boží / s veľikou svätou očistou. / Dušičky obmyli si modlitbou svojou prečistou, / pod šatou hrud' sa vlní – všetky sa podobajú / Madonne, vôkol nejž zas pred chrámom poklakaajú...*“).³³⁹ Na rozdiel od fyzického „ponorenia človeka do vody“ z básne *Poludnie*, v básni *Nedeľa* plní očisťujúcu, katarznú funkciu vody psychologické „obmytie duše modlitbou“. Je to i komplementárnosť tela a ducha, čo vytvára pohansko-kresťanskú jednotu protikladov realizovanú najskôr v priestore prírodnom (rieka), potom inštitucionálnom (kostol). Obnovenie človeka v jeho nevinnosti je teda u Smreka duplikované: oba náboženské kódy sa potvrdzujú navzájom, a to bez toho, aby jeden z nich mohol či chcel nahradiť, resp. anihilovať ten druhý. V kontradikcii „orgie“ a „očisty“ sa zase dievčenské subjekty z básne na básneň transformujú z „*dávnej rajskej Evy*“ na „*Madonnu s bielou tvárou*“, pričom v ambivalencii Eva/Mária je symbolicky obsiahnutá práve spomínaná komplementárnosť tela a ducha, prírody a kultúry, hriechu a očistenia, dionýzovského princípu a princípu apolónskeho, pohanstva a kresťanstva. Namiesto „*ramien, šije*“, „*okrúhlych, pružných prs*“, „*úst, čo páliť musia*“, pásu, bokov a „*vln tela*“ sú to „*panenky zbožné*“, „*ruženec v jednej ruke, v druhej rezedy kytka*“, „*na tvrdej dlažbe kolienka*“. Namiesto „*tej, čo ako vodná víla / z jazera sa vynorila*“, tie, čo „*v misu svätenej vody biele prsty si omočia*“: nie „*pohodenie kade-rou*“, ale „*popravenie stuhly vrkoča*“, nie „*dych vrelý*“ pod ústami milenca, ale „*vrúce vzdychy do svätej knihy*“³⁴⁰. Čo sa tu stalo? Ak sa obdobie žatvy Smrekovho modelu slovenskej dediny spája s predkresťanskými rituálmi a slávnosťami, potom nedeľa zabez-

³³⁸ Evola, c. d., s. 182.

³³⁹ SMREK, J.: *Nedeľa*. In: c. d., s. 72, 73.

³⁴⁰ Všetko SMREK, J.: *passim*.

pečuje čas na praktické náboženské úkony v rámci kresťanského systému. Smrekova oslava života rozširuje sakrálny priestor na všetky strany: chrámom sa stávajú polia i lúky, i kostol. V takomto svete si ľudská bytosť i svet samotný uchovávajú, resp. stále nanovo obnovujú vlastnú nevinnosť, celistvosť a posvätnosť.

Záverečná báseň zbierky *Slovenská pieseň* potvrdzuje spolupatričnosť človeka, kultúry a prírody („*Po horách – bláďte, / po mestách – načúvajte...*“³⁴¹), pričom konkrétnu realizáciu tejto idey nachádza v živote kultúrneho/národného spoločenstva, vo vedomí tradície, v kontinuite s prírodnou kultúrou, nadväzujúc na romantické, resp. mytologické koncepcie „národného ducha“³⁴². V tomto zmysle „slovenská pieseň“ – motív zastupujúci tvorbu ľudu – zjednocuje mytologickú hĺbku vekov a konkrétnu historickú prítomnosť, vytvárajúc symbolický most medzi večnosťou a časom, symbolické „božské uzly“ neba a zeme („... *je ale z našej zeme / a svätý duch v nej drieme, / my zdvihneme ju zo žiaľu, / na našich perách zasmee sa, / vyletí: zlatý šíp, / zazvoní o nebesá!*“³⁴³). Nový život sa takýmto spôsobom utvára v interakcii elementu hmotného, telesného (ústa/človek) a nehmotného, spirituálneho (pieseň/duch). Opätovne použitý motív „svätého ducha“ v spojení s motívmi „piesne“ a „srdca“ rámcuje celú zbierku: kým v úvodnej básni *Božských uzlov* je to „*pieseň*

³⁴¹ SMREK, J.: Slovenská pieseň. In: c. d., s. 75.

³⁴² Báseň je venovaná Tidovi J. Gašparovi, jednému z hlavných reprezentantov národnej línie v slovenskej literatúre na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia a propagátorovi myšlienok národného ducha nadväzujúceho na romantický mesianizmus. Tieto aspekty Smrekovej zbierky potvrdzuje napr. i báseň *Odkaz Martinovi Rázusovi*, ktorou sa Smrek hlási k ďalšej významnej postave národného života, národne orientovanej literatúry a kultúry. V súvislosti s básňou *Slovenská pieseň* dodatočne spomína, že to je jeho jediná báseň, v ktorej sa nevyhol nacionalizmu (Pozri Slovenské pohľady, roč. 86, 1970, č. 2, s. 93).

³⁴³ SMREK, Ján: Slovenská pieseň. In: c. d., s. 74.

mora“ „*otvárajúca*“ „*urnu srdca*“, ktoré sa vzápätí „*vznáša nad vodami*“ „*jak svätý boží duch*“³⁴⁴, v záverečnej básni je to „*slovenská pieseň*“ „*zmietajúca srdcami*“ a „*lietajúca po horách*“, v ktorej „*svätý duch drieme*“³⁴⁵ – oproti úvodnej biblicky kódovanej situácii v záverečnej fáze zbierky nadobúda samotný život intenzívnejší, dynamickejší a aktívnejší výraz. Interpretácia básne na pláne kultúrno-spoločenskom a historickom spätne umožňuje čítanie v dobovo aktuálnom kľúči, ktorý sa spája s národným optimizmom a sebedovomím „omladeného národa“ („*Mladosť a sila naša*“): v istom zmysle tu Smrek opakuje transformáciu básnického gesta od smútku k radosti („*Eh – smútkom som sa opojil, / dnes však ním o zem praším.*“), tak ako bola prezentovaná kontradikciou zbierok *Odsúdený k večitej žízni* a *Cvľajúce dni*, iba ju presúva z roviny subjektívno-intímnej do roviny kultúrno-spoločenskej (od individuálneho k národnému). Zároveň však v historicky mladom „tele“ národa prúdi ahistorický „svätý duch“ odkazujúci k nadčasovým, prírodným či kozmickým energiám. Revitalizujúce zdroje sa tu viažu na tradičné, predkresťansky kódované rámce ľudovej kultúry („*V očiach nám blčia plamene, / čo na tom, odkiaľ dané? / Možno, dali ich nápoje / z borovic prešované.*“), ktoré sa stávajú zárukou, predpokladom a vektorom oslobodenia v extáze živlov a zmyslov („*ohnivý život búri! / Zdrúzgali, prelomili sme / mreže i múry!*“). Vymanenie sa zo vzáujúcich rámcov priestorovo-časových obmedzení potvrdzuje všetko objímajúca jednota neba a zeme, minulosti a prítomnosti, živého a mŕtveho. Táto celistvosť bytia je na najvyššom pláne reprezentovaná mytologickým motívom otáčajúcich sa „*kolies časov*“, ktoré symbolizujú kozmický cyklus zrodzenia a zániku, plodenia a ničenia, pričom však je to práve ľudová pieseň, spätá s národným kolektívom, v ktorej sú tieto mýtické, kozmické energie koncentrované („*Tu pieseň naša volá: / otáčajte*

³⁴⁴ SMREK, Ján: Genesis a exodus. In: c. d., s. 10, 11.

³⁴⁵ SMREK, Ján: Slovenská pieseň. In: c. d., s. 74.

sa, / objímajte sa / velikých časov koláť“). Ludovú pieseň možno potom interpretovať ako symbol „fixácie“, teda topos situovaný do „stredú času“, potvrdzujúci centrálny, životodarný motív „spojenia“, „objatia“, „vinutia“ – „*conniunctio*“ „božských uzlov“ („*A vy, čo rodni naši ste, / vy vidíte a cítite: ako vás k srdciam vinieme / cez dni a cez storočia.*“³⁴⁶). A ak v úvode zbierky „Veršom o piesni vystaňovalcom“ smerovalo Smrekovo básnické gesto v túžbe po slobode a obnovenom živote do cudzokrajnej, neznámej diaľky, k neviditeľným obzorom „nového sveta“, v závere túto voľnosť oslobodenia a ľudskej revitalizácie nachádza práveže v „Slovenskej piesni“, v istom zmysle paradoxnom návrate k „rodnej zemi“, k prírode a k tradícii. Vzdialené a blízke, minulé a prítomné tak odhaľujú svoju iluzórnu povahu a odkazujú na jednotu vecí, neoddeliteľnú celistvosť bytia symbolizovanú motívom zjednotenia – „božských uzlov“. A „nový človek“, človek *Božských uzlov* potom odhaľuje i iluzórnosť svojho vlastného smädu, smädu nostalgie a smädu túžby, uvedomujúc si iluzórnosť všetkého, večnú prítomnosť všetkého vo všetkom.

Na uzavretie tejto kapitoly bude vhodné pripomenúť si niekoľko postrehov, prípadne k už povedanému doplniť niečo navyše. Vychádzať môžeme z toho, že kompozícia v poradí tretej Smrekovej zbierky, tak ako to bolo u zbierok predchádzajúcich a ako to bude u zbierok nasledujúcich, má pre pochopenie zmyslu a intencie samotnej výpovede azda i kľúčový význam – v každom prípade je nutné registrovať logiku sujetu, ktorá na pozadí či pod povrchom jednotlivých básnických situácií otvára už „známe“ básne novej dynamike. „Príbeh“ *Božských uzlov* by sa nemohol udiat inak, než práve takto: ukazuje sa, že vo svojej podstate je to príbeh kozmogónie a hierogamie, ktorými Smrek dosahuje revitalizáciu, obnovu a znovustvorenie života v jeho aktuálnej plnosti a nevinnosti. Skúsenosť takto chápaného „nové-

³⁴⁶ Všetko tamže, s. 75, 76.

ho“ a „prítomného“ je možná iba v kontexte archaického a mýtického: kľúčovou kategóriou bude opäť „čas“. Podobne ako v *Cválajúcich dňoch* môžeme v *Božských uzloch* sledovať premenu chronologického času na čas cyklický. Kým v predchádzajúcej zbierke išlo iba o takpovediac vyslovenie tézy, okolo ktorej sa následne orientuje básnický model sveta až sekundárne, v prítomnej zbierke sa tento posun od času profánneho k času posvätnému stáva už organizujúcim prvkom celej výpovede, ktorá je primárne štruktúrovaná s ohľadom na tento základný princíp. Dochádza tu dvakrát k vystúpeniu z času: prvý raz sa subjekt vymaňuje z času chronologického, keď sa oné uhaňajúce „cválajúce dni“ transformujú na nehybné „sochy z mramoru“ – táto situácia iba naznačuje skutočnosť, že bežný, lineárny čas nie je s ohľadom na prežívanie existencie a skúsenosti lásky schopný plnohodnotne zachytiť hĺbku ľúbostného citu a prebudenú ľudskosť subjektu, ktorý sa tak ocitá akoby „mimo času“. Je tiež miestom, kde sa linearita preklápa v cyklicitu. Druhý raz dochádza k vymaneniu sa z času už v rámci cyklickej štruktúry: prostredníctvom rituálu sa dosahuje mýtický a posvätný čas, ktorý sa stáva zakúšaním „večnej prítomnosti“. Je teda „nečasovým okamihom“ (Eliade) a reaktualizáciou mýtických udalostí *ab origine*, ktoré sa takýmto spôsobom rituálne sprítomňujú a opätovne plnohodnotne prežívajú. Periodicky praktizované sviatky v tomto zmysle obnovujú posvätný rozmer života: ako konštatuje Eliade, človek behom sviatku „zakouší svatost lidské existence jakožto božského stvoření“³⁴⁷. Spojenie mužského a ženského elementu v obraze prepletených „božských uzlov“ sa stáva symbolom hierogamie a aktom nového stvorenia sveta. Vzkriesenie života v nečasovej jednote človeka a kozmu, ktorý sa vyjavuje vo svojej posvätnosti ako skutočné a prítomné mystérium, nie je pre Smreka iba estetickou možnosťou, ako nadviazať na dávno stratené vitálne hierofánie: orgia, prostredníctvom ktorej sa

³⁴⁷ Eliade, c. d. 1, s. 61.

zaistuje celistvá regenerácia života, je spôsobom, akým Smrekov básnický model sveta participuje na posvätnosti a dosahuje zdroj prvotnej skutočnosti. V periodickom návrate sveta do chaosu ako opakovaní aktualizácie mýtického okamihu je človek, ktorý sa na tomto zničení a znovustvorení sveta symbolicky spolupodieľal, rovnako znovu-stvorený: jeho účasť na stvorení sveta potvrdzuje jeho vlastnú novú existenciu³⁴⁸. Ak tiež, *pars pro toto*, platí, ako poznamenáva Eliade, že „každá rituálna nahota implikuje nečasový model, rajský obraz“³⁴⁹, potom sa týmto nielen vraciame do priestoru posvätnej skutočnosti, ale vymanením sa z historického, lineárneho času, v rámci ktorého funguje orgia ako absolútne zvrátenie jestvujúceho spoločenského poriadku, sa človek totálne oslobodzuje do svojej pôvodnej ľudskosti a rajskej nevinnosti. To „stvorenie“, ktoré v úvode zbierky ešte v kľúčoch kresťanského učenia prvýkrát inicioval obraz srdca vznášajúceho sa nad vodami ako „svätý boží duch“, sa v závere zbierky opakuje už v rámci mytologických, cez ktoré presvitajú evidentné kontúry predkresťanskej náboženskej skúsenosti a praxe. Táto podoba živého ľudového náboženstva, ktorá, ako sme videli, rôznym spôsobom kombinuje pohanské mýty a kresťanské praktiky, je pre Smrekov model sveta typická. Kozmický rozmer a súznenie s kozmickými rytmi, ktoré je jadrom náboženského života dedinského obyvateľstva, má za dôsledok, že pre kresťanstvo, chápané ako kozmická liturgia, príroda už nie je svetom hriechu, ale dielom božím³⁵⁰ – oná ambivalencia medzi oboma systémami je u Smreka dovedená do presvedčivej estetickej realizácie. Ale ak by bolo treba niečo zvlášť zdôrazniť, potom je to pre Smrekovo básnické dielo charakteristická túžba po znovujavení človeka zakúšajúceho plnosť existencie i svojho vlastného

³⁴⁸ Tamže, s. 55.

³⁴⁹ Tamže, s. 90.

³⁵⁰ ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutočnosť*. Praha : OIKOYMENH, 2011, s. 123, 124.

života, vízia človeka, ktorý sám v sebe i vo svete okolo obnovil pôvodnú nevinnosť, to všetko v mene azda najdôležitejšej kategórie Smrekovho modelu človeka a sveta – ľudskosti.

Iba oči

V tejto chvíli pristúpme k analýze nasledujúcich básnických zbierok Jána Smreka. Konkrétne sú to zbierky *Iba oči* a *Zrno*, ktoré Smrek vydal v rokoch 1933 a 1935, teda v pomerne krátkom časovom odstupe, pričom ešte v roku 1934 vyšla iná Smrekova kniha, básnická skladba *Básnik a žena*. V rozpätí troch rokov tak vychádzajú tri nové diela Jána Smreka, čo isto niečo hovorí o tvorivej aktivite básnikovej v tomto období, a čo môže tiež byť dôsledkom zmenených životných podmienok, keďže ešte v roku 1930 sa Smrek presťahoval z Turčianskeho Sv. Martina do Prahy. Tu pokračuje nielen vo vedení edície Mladých slovenských autorov, vydávanej od roku 1925 nakladateľom Emilom Mazáčom, ale predovšetkým zakladá a rediguje literárny časopis Elán. V roku 1934 uzatvára manželstvo s Blankou Kouckou. Tieto biografické fakty uvádzam iba na okraj: dôležitejšia je pre nás skutočnosť, že spomenuté tri básnické knihy kompletizujú rad tzv. „kníh slnečných“ (spolu so zbierkami *Cválajúce dni* a *Božské uzly*), čím sa uzatvára prvá tvorivá etapa Smrekovho básnického diela (ak necháme nateraz bokom skladbu *Eva Ave*, ktorá má svoje vlastné špecifické postavenie). Ak v odbornom kontexte, väčšmi vo všeobecnom kultúrno-spoločenskom vedomí, a predovšetkým v rámci bežnej pedagogickej prevádzky, „funguje“ Ján Smrek primárne ako básnik „kníh slnečných“, potom môžeme práve tvorbu z desaťročia 1925 – 1935 považovať pri rekonštrukcii obrazu Smrekovho básnického diela za určujúcu. Pre túto chvíľu však bude vhodné aspoň upozorniť, že tak ako debutová básnická zbierka predchádzajúca „kníhám slnečným“, rovnako i zbierky po nich nasledujúce možno interpretovať v jednej tvorivej línii, ktorá celkom prirodzeným

spôsobom, kontinuálne, bez toho, aby produkovala hodnotové ruptúry, pokračuje v štyridsiatych, päťdesiatych i šesťdesiatych rokoch 20. storočia, zachovávajúc si svoju estetickú, etickú i no-etickú identitu a integritu i v radikálne zmenených a odlišných kultúrnych, spoločenských a politických rámcoch. Teraz sa však pozrime, akým spôsobom sa Smrekovo básnické gesto vyvíja v kontexte rokov tridsiatych: do akých súvislostí vstupuje vzhľadom na zbierky z predchádzajúceho desaťročia a v akom mieste sa završuje, aby bolo transformované, resp. v iných kontextoch revitalizované v období nasledujúcom.

Hneď prvá básneň zbierky *Iba oči* nenecháva nikoho na pochybách: Smrek opätovne potvrdzuje svoju pozíciu básnika senzuálneho, nenásytne milujúceho život, túžiaceho spevom vysloviť všetku krásu sveta. A ruka v ruke s tým: básnika nekonfliktného, očareného a celkom pohlteneho podobami Stvorenia a Bytia. Ústredným symbolom a motívom, ktorým a okolo ktorého bude Smrek konštruovať básnický priestor zbierky, budú práve „oči“ ako orgán zmyslového vnímania – táto skutočnosť je manifestačne ohlásená už samotným názvom zbierky (*Iba oči*)³⁵¹, ako i úvodnou, programovo zvolenou básňou s takmer identickým názvom (*Oči*). Neznamená to, premietnuté do výsledného tvaru nekonfliktnej, ódicky senzuálnej poézie, pre Smrekovo básnické gesto, tak ako bolo formované predchádzajúcimi zbierkami, krok späť, resp. prešľapovanie na stále tom istom mieste? Tento dojem mal zrejme i Štefan Krčméry, Smrekov blízky priateľ a spolupracovník, jeden z iniciátorov a propagátorov Smrekovej poézie, ktorý novú básnikovu

³⁵¹ Rukopisné materiály z básnikovej pozostalosti dokladajú, že Smrek ešte v roku 1933 uvažoval o rôznych názvoch pripravovanej novej zbierky; popri názve *Iba oči* to boli tiež *Dobré zdravie*, *Vtáča oblohy*, *Všetko je málo*, *Veľkokňazná mladost* a *Mladé víno*. SNK-Archív literatúry a umenia, sign. 181 BE 10.

zbierku považoval už len za „zbieranie kláskov na strniskách poézie“³⁵². Hoci Smrek Krčméryho príkre hodnotenie svojich „ód na život“ reflektuje s ohľadom na Krčméryho osobnostné, psychologické dispozície a zhoršujúci sa zdravotný stav, ktorý už predznamenal budúcu krízu, ani sám si nerobí o svojej zbierke prehnané ilúzie, čo v tejto súvislosti tiež lakonicky komentuje: „Čo tam po mojej knižke, myslel som si, veď ja sám dobre viem, čo je v nej súce a čo nanič – vydal som ju len preto, aby som sa zbavil jej ťarchy a nedokonalosti a mohol sa so srdcom cele oslobodeným od fiktívnych pút pohnúť ďalej“³⁵³. Až prekvapuje, ako presne sformuloval Smrek celý problém tejto zbierky! Jej básnické gesto totiž nie je konštantné, ale vytvára oblúk, ktorý bude definitívne zavŕšený až zbierkou nasledujúcou, avšak už v záverečných partiách zbierky *Iba oči* sa postupne začne presadzovať na úkor pôvodného, centrálného gesta, a to do takej miery, že v závere bude nová skúsenosť formulovaná už celkom jasne a jednoznačne. Tento oblúk – od zbierky *Iba oči* k zbierke *Zrno* – môžem už teraz orientačne a pracovne vymedziť ako transformáciu z gesta „ódicko-senzuálneho“ na gesto „reflexívno-existenciálne“. To by však nebolo možné bez tejto zbierky, ktorá potom v kontexte Smrekovho básnického diela popri funkciách estetických nadobúda i ďalší význam: potvrdzuje proces oslobodzovania básnikovho srdca nielen od „fiktívnych pút“, ktoré ho viazali k tejto zbierke, ako to formuloval samotný Smrek, ale v rámci jeho básnického modelu sveta tiež od „fiktívnych pút“, ktoré Smrekov básnický subjekt púťali k svetu zdania, prázdnych foriem a tieňov, úlomkov univerza roztriešteného v mámiivom kaleidoskope prelievajúcich sa vlŕn a preskupujúcich sa pien. Zbierka *Iba oči* symbolizuje básnikovu rozlúčku s mladosťou „na rozhraní

³⁵² SMREK, Ján: *Poézia moja láska II*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 100.

³⁵³ Tamže.

troja decéníí“, skladanie „*rúcha chystania*“ a „*v muža tvrdého sa narodenie*“³⁵⁴.

Ak Smrek už v titulnej básni formuluje svoje básnické krédo pre zbierku *Iba oči* ako potvrdenie ódického pomeru k životu, ako oslávenie mladosti a senzuality, potom možno konštatovať, že v podstatnej miere nadväzuje na identické symbolické a motivické rezíduá, ktoré poznáme zo zbierok *Cváľajúce dni* a *Božské uzly*. Zároveň sa však jeho gesto oslobodzuje od tých polôh, v ktorých sa utváralo v celej svojej nejednoznačnosti a ambivalencii, teda istým spôsobom sa ešte viac prehľbuje a intenzifikuje, akcentujúc vlastnú neproblematickosť a nekonfliktnosť. Akoby táto „rozlúčka s mladosťou“ predpokladala úplnú a absolútnu afirmáciu života, a to predovšetkým s tými jeho reprezentáciami, ktoré prisievajú atribútom ako nevinnosť, naivita či prostota. Tie však nie sú samoúčelné a pevne vrastajú/vyrastajú do/zo Smrekovho básnického sveta, tam, kde sa tento svet konštituuje, na rozdiel od zbierky *Cváľajúce dni*, mimo kontradikcií nevinnosti a hriechnosti, kde je naopak utváraný výlučne ako svet „nevinný“ či „bezhriechny“, teda svet, ktorý v tomto zmysle hriech nepozná, pretože je ešte plne určovaný vlastnou nevinnosťou. Inými slovami, v básnickom geste *Iba oči* akoby sa strácali kontúry reálneho sveta s jeho napätiami a konfliktmi, akoby sa kontúry civilizačných či prírodných scenérií rozpúšťali v hĺbke priezračnosti a jase iného, skutočného bytia, akoby vplávali do jasnozrivého zdania, iluzívnej perspektívy, v ktorej sa tieto krásne formy a tvary prepadávajú samy do seba, strácajú samy v sebe a v tomto strácaní paradoxne samy seba zároveň potvrdzujú vo svojom inom, skutočnejšom, bezprostredne zažívanom bytí. Smrek došiel touto zbierkou na koniec možností, ktoré mu senzualizmus poskytoval: bod zavŕšenia znamená i bod vyčerpa-

³⁵⁴ SMREK, Ján: Mladosť. In: *Iba oči*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1933, s. 12, 13.

nia. A predsa, akokoľvek znie výsledná sumarizácia nelichotivo, nesie so sebou i nejaký, a nie zanedbateľný, benefit: budeme sa však musieť pozrieť podrobnejšie, čo sa vlastne v básnickom svete zbierky *Iba oči* udialo.

Pri analýze zbierky *Iba oči* budem teda vychádzať z predpokladu, že model sveta, tak ako bol predstavený v predchádzajúcich dvoch zbierkach, je tu zachovaný: základné vitalistické gesto utvárané v intenciách filozofie života sa potvrdzuje spontánnym prežívaním sveta v plnosti zmyslov a vnemov ako zázrak, radosť a slasť. V kontexte symbolického aparátu, na základe ktorého sme si pracovne vyčlenili štyri úrovne ľudského bytia – spirituálnu (duchovnú) – emocionálnu (citovú) – senzuálnu (zmyslovú) – fyzickú (telesnú), v koexistencii a konvergenciách ktorých sa utvárajú prejavy a identita Smrekovho básnického modelu sveta, platí, že oproti *Božským uzlom*, kde sa dominantným stáva fyzický aspekt a symbolika úst, v zbierke *Iba oči* sa akcent zásadným spôsobom presúva na senzuálnu zložku a centrálnou sa stáva symbolika očí („*bo oči mojich plameň zelenkastý / vždycky tá vo mne taví nanovo, / prelievajúc tá ako olovo*“, „*dve oči moje – vy ste samá hra*“, „*sedia mi v tvári, holubice moje, / hotové vždycky v neúnavný let*“, „*kam som len vrhol oči*“, „*obe moje oči spalujú tá*“, „*pohľadom pokosil som...*“, „*zrak môj lačný*“, „*pásť oči – kozičky*“, „*blaho sálalo ti z očí ani dúha!*“, „*oči sa hrajú wolley-ball*“, „*oči mi strielali jak brokovnice*“³⁵⁵ atd.). V zhode s ďalšími motivickými líniami je symbolika očí rozvíjaná metaforikou pohybu a dynamiky (od „kosenia“ cez „prelievanie“, „lietanie“, „vrhanie“, „hranie volejbalu“ až po „strielanie“). Zároveň je určovaná svojimi presahmi na rovinu emocionálnu (symbolika srdca) a rovinu fyzickú (symbolika úst): „*A srdce moje vybojne sa trepe, / vždy nenásytné chivé života, / čo sa zdá šťavnatým jak jaboda, / ktorú tu pri tramvaji v svojom koši / a aj na svojich čerstvých ústach nosí / kve-*

³⁵⁵ SMREK, Ján: c. d., s. 8, 21, 34, 37, 44, 51, 67, 78, 81.

*tina horská: mladá predavačka*³⁵⁶. Spätný pohyb v rámci primárnej intencie textu od taktilného kontaktu „božských uzlov“ k vizuálnemu kontaktu „iba oči“ symbolizuje na jednej strane ústup od ambícií fyzického obsiahnutia a zmocnenia sa sveta („*Nech nemám nič, ni zeme, ni dom / ďakujem očiam svojim dvom, / že skrže ne mi väčšie statky náležia*“),³⁵⁷ na strane druhej potvrdzuje zníženie „prahu citlivosti“, na ktorý Smrekov básnický subjekt reaguje pri vnímaní a prežívaní sveta, čím sa zase rozširuje potenciál „vzrušivosti“ subjektu i sveta („*Preto sa dívam len a pery moje v páre / chvejú sa ako struny na gitare*“³⁵⁸, „*Oj, oči mať, čo mocne vidieť vedia, / a srdce mať, čo navrie ako šiška, / keď sa ho iné oči mätko dotknú*“)³⁵⁹. Primárna pozícia zraku ničím neohraničeného v tomto zmysle podporuje a zároveň je podporovaná túžbou, ktorá rovnako predstavuje neohraničenosť a nekonečno – oproti telu, ktoré je determinované presným ohraničením v priestore a podlieha vo svojich aktivitách limitom.³⁶⁰ Kým „hmat“ ako senzuálny podnet predpokladal „blížkosť“, „zrak“ predpokladá istú „vzdialenosť“: vždy sa tu zároveň uskutočňuje vzťah medzi subjektom a svetom, raz prostredníctvom „taktilného“, inokedy prostredníctvom „vizuálneho“ – symbolicky sa tu možno už predznamenáva istý „odstup“ Smrekovho básnického subjektu od sveta, pozícia, ktorú možno interpretovať v kóde „rozlúčky“ s mladosťou.

Ak úvodná báseň zbierky formuluje základnú autorovu ambíciu „*o živote písať krásnu knižku*“³⁶¹, potom hneď nasledujúca báseň predstavuje básnický subjekt ako personálnu konkretizá-

³⁵⁶ SMREK, Ján: Oči. In: c. d., s. 7.

³⁵⁷ Tamže.

³⁵⁸ Tamže, s. 8.

³⁵⁹ Tamže, s. 10.

³⁶⁰ BERGSON, Henri: *Duše a tělo*. Bratislava : Agentúra Fischer, 1994.

³⁶¹ SMREK, Ján: Oči. In: c. d., s. 10.

ciu tejto ambície („*Ružový spev mi prší z úst*“, „*Vybral som v hore medu klát / a dal som si ho na pery*“, „*Slnko mi sadlo na čelo*“)³⁶². Smrekov básnický subjekt sa tu štylizuje do roly neohrozeného milovníka života stelesňujúceho všetky ilúzie mladosti, pričom kladný pomer k životu a redukcia básnických funkcií na „oslavu života“ sú akcentované i tam, kde Smrek konkretizuje a personifikuje metódy tohto slávenia ako „*hudenie lásky*“, „*kolísanie v páperi*“ či „*sypanie lesku*“³⁶³ dievkam do záster. Naivistický program sa potvrdzuje i v poradí tretej básni zbierky *Mladosť*, s tým rozdielom, že Smrekov básnický subjekt situuje sám seba do pozície toho, kto v istom zmysle iba preveruje „nosnosť“ hodnôt a kvalít spätých s mladosťou („*aby ste mohli sa raz podívať / za seba, naspäť ako tí, / čo v mužov vyrásť vedeli*“, „...*skúmam stenu / života svojho osvetlení, / či dospel som a stvrdol...*“)³⁶⁴. Vyjadruje sa tu teda istá dištancia od témy ako výraz disproporcie medzi faktickou dospelosťou („*v muža tvrdého sa narodenie*“³⁶⁵) a prezentovanou mladosťou („*mladosti plné ruky mám*“³⁶⁶), hoci metóda (naivizmus, ódickosť) nás vracia stále späť: v kontexte celej zbierky však možno konštatovať, že Smrek takto formulovaný program, jeho cieľ, metódu i motivácie napĺňa. Zároveň, ako som už konštatoval v súvislosti s predchádzajúcimi Smrekovými zbierkami, predovšetkým úvodné, ale tiež záverečné, teda z kompozičného hľadiska ťažiskové partie zbierky, pozostávajú z básní, ktoré v kontexte jednotlivých zbierok prezentujú aktuálny básnický program či metódu: popri estetickej funkcii majú teda i funkciu programovú. Ak sa vrátíme späť k analyzovanej zbierke, nasledujúce dve básne *Krásna prostota* a *Ilúzia* špecifikujú básnický program *Iba oči* tam, kde sémantické pole „mla-

³⁶² SMREK, Ján: Pieseň. In: c. d., s. 11.

³⁶³ Tamže.

³⁶⁴ SMREK, Ján: Mladosť. In: c. d., s. 12, 13.

³⁶⁵ Tamtiež, s. 13.

³⁶⁶ SMREK, Ján: Pieseň. In: c. d., s. 11.

dosti“ rozširujú o kategóriu „prostoty“, a to v dvoch navzájom sa prenikajúcich a splývajúcich rovinách, z ktorých prvá sa obmedzuje na konkrétne formy „prostoty“ ako psychologickkej kvality „mladosti“ („*veselá bola neskonale*“, „*mladosťou horela jak višňá*“, „*i prostá bola ako dieťa*“)³⁶⁷, druhá však tieto konkrétne formy („*neznáť bázne, ani ostýchania*“, „*vyvaliť sa v tráve bez váhania*“, „*čumieť na svet v blbom jasaní*“, „*nerozoznať mesiace a roky*“, „*neznáť ako idú hodiny*“, „*v beh sa púšťať, v rozbláznené skoky*“³⁶⁸) posúva na kvalitatívne inú úroveň. Tento presun dosahuje Smrek zmenou intencie svojho gesta, ktorá je tiež podmienená intenzitou, s akou sa realizujú jednotlivé motivické segmenty mladosti, naivity a prostoty. Modus prežívania sa na svojom vrchole nevyhnutne láme a smeruje kamsi inam, než mal pôvodne namierené: maximalizovaním spontánnosti, nerozvážnosti, hravosti, nevinnosti či bezprostrednosti ako výrazu mladosti presahuje Smrekovo gesto od „ľudského“ k „prírodnému“, a to práve tam, kde stráca svoje „psychologické“ kontúry a nadobúda kontúry „ontologické“. Je to teda pohyb od „kultúry“ k „prírode“, pričom ideálom sa stáva nie „nevinnosť“ ako kategória ľudského, ale „bezhriešnosť“ ako kategória prírodného („*a tak ležať na matičke zemi, / bezhriešny a prostý boží tvor*“³⁶⁹). Básnický subjekt sa včleňuje do prírodného sveta, a to v zhode s tým, ako sa motívy kultúrne začínajú prelínať a splývať s motívmi prírodnými: človek tu znovu objavuje ideál ľudskosti v stave stratejnej, pôvodnej „bezhriešnosti“ a „prostoty“ – či už v intenciách „psychologických“, kde je opätovne revitalizovaný preberaním výrazových prostriedkov „mladosti“, alebo potom v intenciách „ontologických“, kde je iniciovaný návratom k „božiemu tvorovi“ v človeku. Znamená to, že ideálom Smrekovho básnického sveta sa stáva individualita, ktorej konanie a prežívanie je oslo-

³⁶⁷ SMREK, Ján: Krásna prostota. In: c. d., s. 14, 15.

³⁶⁸ SMREK, Ján: Ilúzia. In: c. d., s. 16.

³⁶⁹ Tamže, s. 17.

bodené od formálnych pravidiel a očakávaní, naopak, konštituuje sa mimo racionálne prijatých a kultúrou či spoločnosťou definovaných schém a vzorcov správania. Smrekova ambícia tu teda opäť smeruje k absolutizácii bytia v zakúšaní totálnej slobody, v oslobodení sa od ega jeho prekonaním a negáciou, tak ako som to konštatoval v súvislosti s predchádzajúcimi zbierkami: na dosiahnutie identického cieľa je tu použitý odlišný postup, iná metóda realizácie – ani asketickým odriekaním (*Odsúdený k večitej žízni*), ani maximálnou intenzifikáciou vitálnych procesov (*Cválajúce dni*), ani extázou milostného splynutia (*Božské uzly*), ale „ponížením“ sa na úroveň „prostého božieho tvora“.

V tomto ponížení sa manifestujú náboženské rezíduá späť s kresťanskou vierou, františkánskym ideálom či niektorými mystickými koncepciami, a to tam, kde sa v Smrekovom obraze „prostáčka božieho“ ohlasuje človek vo svojej pôvodnej ľudskosti, človek zbavený hriechu, onen „chudobný v duchu“, jeden z tých, ktorým nepatrí nič z tohto sveta („*Nech nemám nič, ni zem, ni dom...*“)³⁷⁰ – avšak patrí im „kráľovstvo nebeské“³⁷¹. Akým spôsobom je táto skutočnosť esteticky realizovaná? Smrek v prvom rade konštituuje model sveta, v ktorom neexistuje hriech, svet, v ktorom o hriechu nikto nevie („*vieme len o láske, nie o hriechu*“³⁷²) – v takomto kóde sa potom interpretuje i láska, ktorá je návratom k čistému stavu pôvodnej ľudskosti, k láske, ktorá ešte nie je deformovaná reflexiou – stáva sa skôr intenciou pobytu vo svete, ktorý je manifestáciou jej najrôznejších podôb a foriem. Je to svet omámený svojou krásou, sladkou nevinnosťou stvorenia, slobodou pohľadu, ktorý nevie nič o hriechu, a preto sa iba slobodne a spontánne vydáva láske. A pritom promenády sú tu plné „*mladých slečien*“, ktoré „*sa pýtšia*

³⁷⁰ SMREK, Ján: Oči. In: c. d., s. 7.

³⁷¹ Matúš 5, 3 – 12.

³⁷² SMREK, Ján: Májový dážď. In: c. d., s. 34.

svojou krásou“, „*krások šíky*“ sa premieňajú v „*kvitnúce mandľovníky*“, núkajú sa neznámym chodcom ako „*ťažký dar*“, chodia peši na perifériu „*učiť sa, čo je slasť*“, rozkvitajú v májovom daždi ako „*čerešne*“, s pohľadom „*očarovaným*“, s ústami, „*čo opoja*“³⁷³. Je to i návrat do sveta „*zázraku*“, kde podoba skutočnosti nie je absolútna a nemenná: v tomto svete premien a čarov („*palicou udriem na skalú, / vytryskne potok šťastia*“)³⁷⁴ sa Smrekov lyrický subjekt oslobodzuje od doslovnosti foriem a tvarov stvorenia, akoby znovuobjavil nielen slobodu svojho vlastného pohľadu, ale v ňom i slobodu celého stvorenia. Výsledkom je prežívanie skutočnosti ako celistvého, harmonického a láskou naplneného univerza. Treba zdôrazniť, že človek ešte nie je z tohto univerza vydedený: jeho mladosť je dvojakej povahy – jednak odkazuje na vlastnú, individuálnu a psychologickú skúsenosť, jednak má podobu znovuobjavenia pôvodného, ontologického stavu človeka pred pádom do hriechu. Je v tomto zmysle návratom do posvätného času, v ktorom sa ozyva náboženská nostalgia po „*rajskej situácii*“ (Eliade). Teda? Človek je tu „*stonásobne omladnutý*“³⁷⁵, zakúšajúci svet svojho vlastného bytia v prvotnej nevinnosti a čistote, taký, aký bol na počiatku, tesne po stvorení. V tomto bezhriešnom svete tvoria zvieratá a ľudia homogénny celok – bez ohraničení, vymedzení, deformácií skúsenosťou, kultúrou či civilizáciou, a to napriek tomu, že samotný básnický priestor sa neobmedzuje na topusy prírodné, ale naopak, prevažujú topusy mestské. Kategória šťastia sa konštituuje ako skúsenosť prostého bytia tu a teraz, ako prežívanie plnosti aktuálneho okamihu, večnej mladosti a večnej prítomnosti. V priamosti prežívania prijíma básnický subjekt seba i svet vo svojej spontánnej aktualite ako čisté bytie: naivná skúsenosť otvára svet novej skutočnosti. Je to podobná situácia, akú sme identifikovali v zbierke *Božské*

³⁷³ SMREK, Ján: c. d., s. 31, 33, 59, 65, 64, 63, 26.

³⁷⁴ Tamže, s. 33.

³⁷⁵ Tamže, s. 34.

uzly: odlišný je iba spôsob realizácie, avšak oná snaha udržať svet v okamihu počiatku a v zakúšaní permanentnej prítomnosti je tu spoločná. V tomto prípade už nemáme do činenia s odmietnutím histórie prostredníctvom opakovanej aktualizácie mýtického okamihu, ako to formuluje Eliade, teda s koncepciou cyklického návratu, ale dôraz sa obracia k samotnému prežívaniu už dosiahnutého rajskeho stavu v jeho mimočasovom rámci. Skúsenosť žitia v neustálej prítomnosti je spoločná archaickému človeku, resp. „primitívovi“ a človeku religióznemu, resp. „mystikovi“³⁷⁶: na pomedzie tejto primitivity a religiozity môžeme symbolicky situovať i lyrický subjekt zbierky *Iba oči*, ktorý vstupuje do onoho „kráľovstva božieho“ prostredníctvom svojej spontánnej nevinnosti, prostoty a mladosti. V kontexte teológie a analytickej psychológie hovorí o podobnej skúsenosti Victor White, interpretujúci Junga, ako o „archetype raja“: podľa neho je organizujúcim princípom ľudského jedinca milosť, pričom „tento pôvodní a ideálny stav zná teologie jako stav integrity, pôvodní neporušenosti nebo nevinnosti.“³⁷⁷ Pri utváraní obrazu ideálneho ľudstva a človeka „pred pádom“ však na rozdiel od Eliadeho koncepcie Smrekov básnický svet nevyklučuje aspekt živočíšnosti – tá sa nenachádza v priamom rozpore so stavom blaženosti. Nostalgia po stratenom raji môže mať teda u Smreka i podobu „obnovy raja živočíšnosti“ (Eliade).

Ak si všimneme, akým spôsobom sú u Smreka tieto východiská konkrétne realizované, potom musíme dodať, že Smrekovo gesto smeruje celkom evidentne k ideálu „prostoty“, ktorý sa vo svojom čistom stave a vo svojich prejavoch identifikuje práve so svetom „živočíšnosti“. Evidentné to je dokonca i na tých miestach, ktoré sa nejakým spôsobom vymykajú nielen z rámca

³⁷⁶ ELIADE, Mircea: *Mýtus o věčném návratu*, s. 76.

³⁷⁷ WHITE, Victor: *Bůh a nevědomí. Teologie versus psychologie*. Praha : Vyšehrad, 2003, s. 81.

tejto zbierky, ale i Smrekovho písania vôbec: napríklad v sociálne ladenej básni *Pochod nezamestnaných*, ktorá tematicky ani atmosférou nezapadá do básnického sveta zbierky *Iba oči*, je to motív prepojenia „ľudského“ a „živočíšneho“, hladu ľudí a sýtosti koní, ktorým sa táto v kontexte zbierky „extravagantne“ sociálna báseň identifikuje s modelom sveta, resp. sémantickým kódom ostatných básní („*vymluvne spokojné boli ich tváre nemé, / že človek sečky hrst' závidieť musel im*“)³⁷⁸. Takáto – sociálne motivovaná – idealizácia „zvieracej“ ríše je celkom výnimočná: atribútmi „spokojnosti“ a „nemoty“ sa však napája na identické zdroje ako idealizácia v básňach oslavujúcich senzualitu a život („*Na každom krikú vtáče zbor, / hľadel som na ne nežne: / hľa, spokojný a šťastný tvor, / hoc neseje, ni nežne*“)³⁷⁹. Sú to atribúty už spomínanej neviazanosti, hravosti, bezstarostnosti, prostredníctvom ktorých subjekt Smrekových básní objavuje sám v sebe „ideálne bytie“ ríše zvierat („*Prijemné je podobať sa psíku*“, „*Ja voslep musím sa dňom v náruč vrhať, / žiť ako vtáča oblohy*“, „*Čvirikajú vrabce / činča-rara-čča, / za nimi sa pustím / ako hravé psiča*“, „*jak zajac v beh sa dávam, / ušima zastrihám*“, „*už bych šiel medzi vtákov, / do polí, ďateľín, / tam v tóni vicinálók / pást' oči-kozičky*“, „*teraz tu ležím, / neškodný jak ovca*“, „*niekedy pre niečo mám veľkú radosť, / skáčem jak jeleň pastve na zelenej*“)³⁸⁰. Osobité miesto, čo sa týka intenzity a frekvencie výskytu v jednotlivých básňach, patrí v rámci zvieracej ríše vtáctvu, symbolizujúcemu bezmocnosť a zároveň bezstarostnosť, voľnosť a slobodu: v rámci nich sú to potom vtáci primárne sa viažuci na mestský kolorit (vrabce, holuby, drozdy, čajky). Postupy prenášania vlastností zvierat na ľudský subjekt (strihanie ušami, pasenie očí a pod.) sa podieľajú na stieraní hranice medzi ľudským a zvieracím, na približovaní a splývaní oboch svetov, pričom sú na ďalších rovinách podpo-

³⁷⁸ SMREK, Ján: *Pochod nezamestnaných*. In: c. d., s. 30.

³⁷⁹ SMREK, Ján: *Apríl*. In: c. d., s. 33.

³⁸⁰ SMREK, Ján: c. d., s. 16, 19, 24, 37, 51, 84, 87.

rované, dopĺňané a prehlbované postupmi antropomorfizácie („*objal ma južný vietor / sladko a rozmarné*“) ³⁸¹ a zoomorfizácie („*Jak starostlivá kvočka, / obloha presladká / sadá si na ostrovy, / na svoje kuriatka*“) ³⁸². Výsledkom je sakralizácia („*Že kvety oči majú, známa vec, / nimi sa pole mení na oltár, / na ktorom žiaria ako rady sviec. / A keď sa rosa spustí v ranné hodiny, / mávajú oči všetky byliny. / Tak, hľa, je celé pole jedna živá tvár*“) ³⁸³ a divinizácia prírody („*Zem – to je pokál večný, / cez jeho okraje / vždy kypí ako mlieko života med i jas, / ako na veky vekov, / tak i za našich čias*“) ³⁸⁴. Na všetkých rovinách sa takýmto spôsobom obnovuje kontakt s bytím, znovuobjavuje absolútna skutočnosť ako miesto života a zázraku zároveň. Všadeprítomná oslava života a bytia, v ktorej vesmír, rastliny, zvieratá a ľudia splývajú do jednotného celku, by nebola možná, ak by nebol splnený základný predpoklad, teda, ak by človek nezískal pôvodnú, primitívnu, detskú spontánnosť, naivnosť, nevinnosť, čistotu a prostotu, ak by, metaforicky povedané, „neochudobnel v duchu“. Takýmto spôsobom sa človek vracia sám k sebe, do svojho stredu, odkiaľ sa každým ďalším okamihom vždy nanovo rodí v stave úplnosti a bezprostredne prežívaného života. Smrekovo ódicko-senzuálne básnické gesto plne presiaknuté vlastným naivizmom sa v tomto naivizme nevyprázdňuje – naopak, priznáva svoju funkčnosť tam, kde akcentuje *prirodenosť* ako kategóriu, ktorou sa dosahuje svätosť bytia. Môžeme ju potom interpretovať v kontexte filozofie života.

Ak podľa Bergsona „jednota života spočívá výlučne v elánu, ktorý jej žene na dráze času“ ³⁸⁵, pričom realita je v tomto zmysle

³⁸¹ SMREK, Ján: Plavba. In: c. d., s. 49.

³⁸² Tamže, s. 48.

³⁸³ SMREK, Ján: Oči. In: c. d., s. 9.

³⁸⁴ SMREK, Ján: Reč. In: c. d., s. 47.

³⁸⁵ BERGSON, Henri: *Vývoj tvorivý*, s. 146.

definovaná ako „ustavičné prýštní novinek“³⁸⁶, potom básnický model sveta v zbierke *Iba oči* konkretizuje v kontexte Smrekových zbierok tieto princípy zvlášť výrazne. Mám tu na mysli predovšetkým dynamiku procesov, ktorá vytvára sieť vzťahov a vzájomností vyjadrených v intenciách poetiky pohybu a premeny. Napríklad báseň *Odkaz* v tomto zmysle manifestačne predstavuje štylizovaný autoportrét básnického subjektu v takých reláciách, ktoré na rovine psychickej a fyzickej, na rovine aktuálneho prežívania, životnej sumarizácie, ale i životného programu potvrdzujú svoje kódovanie sémantikou pohybu a nestálosti (roztržitosť, rozmar, vibrácia, vrenie, netrepezlivosť, hľadanie, vrhanie sa, trhanie, tancovanie...). Smrekov lyrický subjekt situuje sám seba mimo záväznosti a pripútanosti, ktorá je na najvyššom pláne konkretizovaná symbolom tradície – generačnej kontinuity („ja som však odpadnutý od zákona“), naopak, na všetkých rovinách akcentuje reziduá voľnosti a slobody („tulácke srdce“, „roztržitá oči“, „letún bez smeru a bez kormidla“). Život i subjekt sú definované permanentnou zmenou („Nič v žití neustrážiš, všetko premieňa sa“, „Pocit môj: dnes som tu a zajtra – neviem“). Takto nastavené pravidlá nevyhnutne zasahujú i plán času, na ktorom dochádza k zúženiu, resp. rozpadu na jednotlivé čiastkové, minimalizované segmenty („roky – okamihy“)³⁸⁷: v zhode s tým sa utvárajú i sociálne vzťahy, ktoré nie sú určované trvalosťou a záväznosťou, ale práve naopak chvíľkovosťou a nezáväznosťou – základnou situáciou sa napr. pri tematizovaní lásky stáva avantúra, flirt („nič viac, než avantúru“³⁸⁸, „vždy čerstvá známosť“³⁸⁹). V inej súvislosti sme hovorili o absencii kategórie hriechu a hriešnosti v básnickom svete zbierky *Iba oči*: toto zistenie sa teraz potvrdzuje z opačnej strany – ak aj ľúbostné vzťahy sú

³⁸⁶ Tamže, s. 72.

³⁸⁷ Všetko SMREK, Ján: *Odkaz*. In: c. d., s. 18, 19.

³⁸⁸ SMREK, Ján: *Apríl*. In: c. d., s. 32.

³⁸⁹ SMREK, Ján: *Reč*. In: c. d., s. 44.

definované ako avantúra, zároveň sú vždy situované mimo hriechu (*Marec, Apríl, Májový dážď, Udalosť, Osemnásťročná*). Takéto riešenie je možné v dôsledku včlenenia ľudského poriadku do poriadku prírodného takým spôsobom, že človek sa nielenže stáva súčasťou prírody, ale priamo jej manifestáciou: v človeku, cez človeka a človekom sa uskutočňujú a prejavujú univerzálne vitálne sily („*Lež keď tak moje ruky hladkajú tá, / keď obe moje oči spalujú tá, / ty jaksi nevnímaš, že som to ja, / to ani nie som ja, / to doráža len tá jar na teba*“)³⁹⁰. Podobne „bergsonovsky“ vníma status „biologického ja“, ktoré nejestvuje samo osebe, ale je ponorené v živote, Eugène Minkowski, keď hovorí, že „život, na němž mám podíl ve všech jeho podobách, zdaleka přesahuje biologický život, který představuje jen jednu z jeho částí“³⁹¹. Podľa Minkowského sú biologické fakty ponorené v celku vitálnych fenoménov ako v mori.³⁹² Priamo Bergsonom povedané, je to práve životný vzmach, ktorý sa zmocňuje hmoty³⁹³. Z iného uhla pohľadu pomenúva túto situáciu Romano Guardini: „Když pozoruji něco živého, například zvíře, tvar jeho těla, zvláštní chování, jeho zvyky – co tu postihují? Nejprve tělesnost s jejím smyslem, poté však více, podstatně více, totiž život s jeho niterností. Život trvá tak, že neustále vystupuje ze sebe ve své formě a ve svém projevu. Vnější projev je nejen signálem niternosti, výzva, abychom si tuto niternost přimysleli k tělesnosti, ale výraz, vyjádření. Ve vnějším projevu se vyjevuje to, co je vnitřní, aniž ztrácí svou niternost. Stává se viditelným.“³⁹⁴ Kým Guardini nadväzuje na spirituálne koncepcie a všima si primárne vzťah „ducha“ a „tvaru“, teda problém „viditeľnosti ducha“ a funkcie „oka“ ako orgánu videnia, Bergson smeruje svoj záujem pred-

³⁹⁰ SMREK, Ján: Májový dážď. In: c. d., s. 34.

³⁹¹ MINKOWSKI, Eugène: *Vstříc kosmologii*, s. 117.

³⁹² Tamže.

³⁹³ Bergson, c. d. 2, s. 341.

³⁹⁴ GUARDINI, Romano: *O duchovnosti v umění*, s. 84.

všetkým na procesuálne aspekty životných foriem: „A tak se jeví býti celý život, živočíšný i rostlinný, v tom co má podstatného, úsilím kupiti energii a potom ji pouštěti do ohebných, tvárných stok, na jejichž konci bude vykonávati práce nekonečně různé. Toho právě by chtěl životní rozmach procházeje hmotou dosáhnouti naráz“.³⁹⁵ V tomto zmysle metaforický systém *Iba oči* akcentujúci pohyb a pohyblivosť rezonuje s Bergsonovými teóriami aj na miestach, kde sa koncentruje okolo takých motívov, ktoré svojou dynamikou a extenzívnosťou vyjadrujú kumulovanie a uvoľňovanie energie ako prejavu životného vzmachu. Sémantika prúdenia (prúd, striekanie) a pružnosti (prút, šľahanie) zasahuje ľudský i prírodný svet, živočíšny i rastlinný život („zo zeme vystrekol jak žírna nafta / prúd tráv a prevalil sa záhradami“, „ohromné ticho šľahlo záhradami“, „čas sa naplnil a mladost iskrí, / jak zapojená v elektrický prúd“, „zápalný blesk netrpezlivosti / srdcom jej přešlahol i údami“, „kolená tvoje zručové / napnú sa pružne ako luk“, „driek tvoj pružný sa ohýbal ako struny“)³⁹⁶. Človek sa tu nachádza pri samotnom prameni skutočnosti, ktorá vo svojich posvätných aspektoch, tak ako to opisuje Mircea Eliade, predstavuje „prúdom tvůrčí energie do světa. Každé stvoření překypuje plností. Bohové tvoří z přebytku moci, ze záplavy energie. Stvoření se děje z nadbytku ontologické substance.“³⁹⁷ V tejto súvislosti pripomínam i Minkowského chápanie „výrazu“ ako „živúceho vzťahu“, teda vzťahu, v ktorom sa v jedinom okamihu, „rýchlosťou blesku“ a mimo kauzality sústreďuje samotný život.³⁹⁸ Senzuálny vitalizmus, tak ako ho Smrek realizuje v zbierke *Iba oči*, dosahuje svoj vrchol tam, kde ani nepripúšťa inú poetiku ako poetiku slasti, blaženosti, extázy bytia: básnický svet je tu celkom omámený, užasnutý, ponore-

³⁹⁵ Bergson, c. d. 2, s. 344.

³⁹⁶ SMREK, Ján: c. d., s. 34, 35, 58, 59, 64, 66.

³⁹⁷ ELIADE, Mircea: *Posvätné a profánné*, s. 66.

³⁹⁸ Minkowski, c. d., s. 113.

ný „*v slnečné záplavy*“³⁹⁹. Človek hľadá na svet novými očami a objavuje prírodu, v ktorej sa všetko práve uskutočňuje, rodí zo seba samého v permanentne aktualizovanom „dni stvorenia“⁴⁰⁰: príroda je oživená a inšpirujúca, človek inšpirovaný a očarovaný („*Čoho sa dotkneš, všetko žije, / poklonia sa ti stromy, kery. / Pohľad tvoj očarovaný je...*“).⁴⁰¹ Plným vstúpením do chvíle v jej vždy aktuálnej a stále nanovo sa rodiacej „čerstvosti“ sa tu konštituuje stav „večnej prítomnosti“: permanentné tvorenie seba samého zo seba samého však nakoniec nikam nesmeruje – vyžíva sa samo v sebe, v zakúšaní slasti stvorenia, v extáze okamihu, ktorý produkuje iba nové a nové extázy okamihu. Otázky, pochybnosti, sny a smútky sú tiež súčasťou tohto básnického sveta, ale nijakým spôsobom neovplyvňujú jeho podobu: majú sa k nemu ako estetický ornament bez akejkoľvek ontologickej závažnosti. Na mieste, kde sa človek stotožnil s prírodou v takej miere, že už niet rozdielu medzi ľudským, rastlinným a živočíšnym, zároveň sa ukazuje bezperspektívnosť dosiahnutého stavu: v tomto bode sa Smrekovo gesto začína lámať od „prežívania“ k „reflexii“.

Záverčné partie zbierky predstavujú transformáciu básnického gesta z „ódiccko-senzuálneho“ na „reflexívno-existenciálne“: táto zmena nezasahuje básnický svet *Iba očí* priamo, skôr prichádza akoby odzadu, so zmenou intencie lyrického priestoru. Primárne sa teda mení lyrický subjekt: až sekundárne sa zmena prejavuje v interpretácii lyrického sveta, ktorý tak nadobúda nové príznaky („*Sype sa rosa. Jeseň je. / Nehlučne chodia tramvaje. / Čo strom to socha melanchólie. / A nebo temnie, jak v deň potopy*“)⁴⁰². Do Smrekovho básnického sveta vstupujú nálady

³⁹⁹ SMREK, Ján: Reč. In: c. d., s. 46.

⁴⁰⁰ „*Jak kedysi v deň stvorenia / riekol Bob: budíž svetlo, / slovíčko blahoslavenia / i dnes k nám z neba zlietlo.*“ In: SMREK, Ján: c. d., s. 31.

⁴⁰¹ SMREK, Ján: Osemnásťročná. In: c. d., s. 63.

⁴⁰² SMREK, Ján: Sype sa rosa. In: c. d., s. 68.

smútku, melanchólie, apatie, clivoty, odumierania: motivický register sa sústreďuje okolo takých toposov ako samota a opustenosť, pričom lyrický priestor sa začína „stišovať“, „otážiať“, „atomizovať“ („*Odchádzam. Nečujným a tiablym krokom. / Navlhle lístie nezašuchoce. / V parkovej štvrti zvädlá chryzantéma / zlomeným stebлом, prstom raneným / klope mi, klope na srdce*“)⁴⁰³. Lyrický subjekt sa vyčleňuje zo sveta: vytvára sa hranica medzi ním a okolím, sociálne kontakty sa obmedzujú na vizuálnu registráciu, bez ambície participovania na realite – a to i vtedy, keď je zároveň zachovaná pôvodná „senzualita“ a „vitalita“ okolia. Vo všeobecnosti však zmena zasahuje i okolie: akoby tu ktosi strhol závoj zo zrkadiel a vrátil veciam ich všednú podobu – ľahkosť a radosť flirtu sa nanovo identifikuje ako márnosť a prázdnota („*Niekedy sú dni strašne dlhé / tomu, kto na márnosť sa dal. / V kaviarni tejto v prázdnej túžbe / oči sa hrajú wolley-ball*“)⁴⁰⁴. Nekonečný rad vzrušujúcich okamihov sa ukazuje vo svetle nikdy nekončiacej monotónnosti, pričom sa radikálne, čiže naruby, prevracia i model sveta – zo sveta, ktorý „nepozná hriech“, na svet, ktorý „nepozná lásku“ („*Farebné vlny ženských perí, / jak monotónny je váš beh! / Len zúfalec sa na vás zverí, / čo nezná lásku, iba hriech*“)⁴⁰⁵. Znovuobjavením kategórie hriechu sa Smrek vracia k optike zbierky *Cválajúce dni*, a to na tých miestach, kde mu hriešnosť tematizovaná napríklad motívmi „kaviarenského života“ (noc, cigarety, alkohol) anticipuje „symbolickú smrť“ (*Balada*), resp. kde identifikuje nezáväzno-požívačný modus vivoti ako „neprirodzený“ a „neživotný“ („*Zhodnotil som už vašu krásu, / ktorá je darom z oblohy, / prázdnemu sa však rovná klasu / a aj sa stelie pod nohy*“)⁴⁰⁶. Symbolika záverečných básní sa buduje v kontraste k dovtedy pre zbierku príznačnej symbolike „ľahkos-

⁴⁰³ Tamže.

⁴⁰⁴ SMREK, Ján: Kaviareň Burza. In: c. d., s. 78.

⁴⁰⁵ Tamže.

⁴⁰⁶ Tamže.

ti“: svet i človek v ňom „oťažievajú“ skúsenosťou, ktorá sa identifikuje ako „odohratá dráma“ – radikálny obrat je teda podmienený opäť, pre Smrekov model sveta takou dôležitou, kategóriou času. Smrekovo gesto „lúčenia sa s mladosťou“, o ktorom hovoril v úvode zbierky a ktoré následne realizoval apoteózou mladosti a jej včlenením do rámcov univerzálneho, prírodného bytia, toto gesto dosiahlo svoj vrchol a pod váhou „času“, ktorú lyrický subjekt v zaujatí „okamihom“ odmietal priznať, padá k zemi a spolu s týmto pádom sa rúca aj dovtedajší model sveta. Až v tomto bode sa Smrek naozaj rozlúčil s mladosťou. Ak som spomínal, že Smrekov básnický svet oťažieva pod váhou skúsenosti, neznamená to, že úplne prichádza o svoju ľahkosť: tá je zachovaná tam, kde sa nachádzajú jej prirodzené rezíduá (mladé dievčatá, gymnazistky, študentky) – a zachovaná bude ich schopnosť vplývať pozitívne na lyrický subjekt („*A sediac vytuší, / že bych rád, by sa pomkla ku mne bližšie / a trochu rozjasnila na duši*“)⁴⁰⁷, ktorý je však už iba pasívnym, rezignovaným účastníkom náhodných situácií („*Študentiek džavot svieži / mrholi po nábreží – / lačno sa dívam na ne / a slova neprerečiem*“)⁴⁰⁸. V opozícii ku vitalite a ľahkosti „študentiek“ („*džavot svieži*“) sa konštituuje ťažoba „smutných krásavíc“ („*viečka z olova*“⁴⁰⁹) – ohlasuje sa tu kontradikcia „nevinnosti“ a „hriešnosti“, ktorú poznáme už z *Cválajúcich dní*. Strácanie „ľahkosti“ a „nevinnosti“ ako stavu ducha i tela sa prostredníctvom „skúsenosti“ v priamej úmere vzťahuje k nadobúdaniu „ťažoby“ – a čo je pre nás zaujímavejšie – zasahujúcej telo (hriešnosť), ale i ducha (poznatie). Básnický svet zasiahnutý „*potopou skúsenosti*“⁴¹⁰ teda nie je nevyhnutne odsúdený klesať *pod váhou* prázdnoty hriechu, naopak, v plnosti poznania nadobúda *závažnosť*, hoci aj subjektívne precitovanú

⁴⁰⁷ SMREK, Ján: Sype sa rosa. In: c. d., s. 69.

⁴⁰⁸ SMREK, Ján: Príliv – odliv. In: c. d., s. 77.

⁴⁰⁹ SMREK, Ján: Kaviareň Burza. In: c. d., s. 78.

⁴¹⁰ SMREK, Ján: Príliv – odliv. In: c. d., s. 75.

ako *tarcha* („a ja, hľa, *tarchu svoju / ďalej len sebou vlečiem*“)⁴¹¹. Smrek si v tomto okamihu už naplno uvedomuje nemožnosť návratu k pôvodnej ľahkosti a senzualite mladosti („*Možno sa k láskam vrátiť? / Ja, anjeliaci zlatí, / pritažké mám už srdce / pre vaše krídelká*“)⁴¹².

V tejto súvislosti si všimnime transformáciu, ktorou prešiel motív srdca – ako jeden z centrálnych toposov Smrekovho básnického modelu sveta – nielen v tejto zbierke, ale i v kontexte zbierok predchádzajúcich. Kým pre podstatnú časť zbierky *Odsúdený k večitej žízni*, resp. pre konštituovanie jej základného básnického gesta dominantné prvé dva cykly prezentujú motív srdca „*smutného*“, „*boľavého*“, „*v kríči zvieraného*“, „*pospaného polárnej zimy peľom*“, záverečný cyklus, predznamenávajúci už nasledujúcu zbierku, prezentuje srdce ako „*mladé*“, „*čisté*“, ktoré „*z pokorenia prachu vstalo*“⁴¹³. V *Cválajúcich dňoch* je potom srdce „*pučiace*“, „*zmieta sa v ňom radosť*“, „*zažítia požiar*“, „*trepoce sa*“, „*búri ako vulkán*“⁴¹⁴ a v *Božských uzloch* je symbolika srdca rozvíjaná metaforami „*rozliatia sa*“ a „*rozkvitania ohnivého kvetu*“⁴¹⁵. Od tvaru zovretého, statického cez prejavy prebúdzania, ožívania, trepotania a búrenia, teda postupného oslobodzovania sa z uzavretosti tvaru, až k extenzite vymanenia sa z formy v rozliatí a rozvinutí, je tu prostredníctvom symbolického motívu srdca zaznamenaný plynulý proces osobnostnej premeny, emocionálno-psychologického otvorenia sa svetu a životu. V tomto zmysle zbierka *Iba oči* tým, že pokračuje v rozvíjaní identických sémantických rámcov dynamiky, aktivity, extenzity – srdce sa tu „*výbojne trepe*“, je „*nenásytne chtivé života*“ a „*navreté ako šiš-*

⁴¹¹ Tamže, s. 77.

⁴¹² Tamže, s. 75.

⁴¹³ Všetko SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni*: passim.

⁴¹⁴ Všetko SMREK, Ján: *Cválajúce dni*: passim.

⁴¹⁵ Všetko SMREK, Ján: *Božské uzly*, passim.

*ka*⁴¹⁶ – iba opakuje a permutuje predchádzajúce významové a symbolické schémy, ku ktorým nepridáva nič nového. Funkcia zbierky *Iba oči* by v tomto zmysle spočívala de facto len v sumarizovaní, akcentovaní a intenzifikácii niektorých typických gest predchádzajúcich zbierok, teda primárne v tom, čo Smrek metaforicky pomenoval „lúčením sa s mladostou“. Práve záverečné partie zbierky nám však ukazujú, aký radikálny obrat v kontexte Smrekovho básnického uvažovania sa v priestore zbierky *Iba oči* udial – a táto premena je veľmi dobre identifikovateľná práve tam, kde ju symbolizuje transformácia toposu srdca z „*kalichu rozmaru*“⁴¹⁷ na „*najťažší klas*“⁴¹⁸. V zhode so zmenami na iných úrovniach textu podporuje sémantickú opozíciu „lahkosti“ a „ťažkosti“, resp. „lahkovážnosti“ a „závažnosti“, tak ako bola vymedzená vyššie: srdce potom symbolizuje skúsenostnú plnosť poznania a vzťahuje sa k psychologicko-duchovnému dozretiu básnického Ja („*Cítim sa dnes jak to pole žitné, / ktoré hovorí si: už je čas. / Ťažký som od zrna dozretého. / Srdce moje najťažší je klas*“)⁴¹⁹. Zároveň sa tu utvára niekoľko ďalších binárnych opozícií produkovaných v identickom sémantickom kóde: v prvom rade je to opozícia *poznania* a *krásy* symbolicky interpretovaná ako opozícia „*najťažšieho klasu*“ a „*prázdneho klasu*“⁴²⁰, a potom je to opozícia *poznania* a *vášne*, ktorá sa symbolicky vzťahuje k opozícii „*dozretého zrna*“ a „*slepého maku*“⁴²¹ – motív poznania sa teda vymedzuje voči motívom rozmaru, krásy a vášne, motívy plnosti a zrelosti voči motívom prázdnoty a slepoty. Skutočnosť, že si Smrek zvolil za kľúčový symbol transformácie práve motív

⁴¹⁶ SMREK, Ján: Oči. In: c. d., s. 7, 9.

⁴¹⁷ SMREK, Ján: Leto. In: c. d., s. 51.

⁴¹⁸ SMREK, Ján: Ako pole žitné. In: c. d., s. 56.

⁴¹⁹ Tamže.

⁴²⁰ „Zhodnotil som už vašu krásu, / ktorá je darom z oblohy, / prázdnemu sa však rovná klasu“. In: c. d., s. 78.

⁴²¹ „Slepého aj maku vo mne plno, / to je vášeň, ňou som opilý“. In: c. d., s. 56.

zrna, resp. klasu vonkoncom nie je náhodná – utvára sa v myšlienkovom, hodnotovom, kultúrnom, ale i nábožensko-religióznom kontexte nerozlučne spätom so Smrekovým básnickým modelom sveta. Zároveň v kontexte Smrekových zbierok nie je ani motívom neznámym a novým: už v zbierke *Božské uzly* sme motív zrna interpretovali ako jeden z centrálnych – kým tam bol ešte konštituovaný ako symbol primárne *hospodársky*, v zbierke *Iba oči* už nadobúda kontúry symbolu *duchovného* (videli sme však, že hranica medzi rezíduami „hospodárskymi“, „mytologickými“, „náboženskými“ a „spirituálnymi“ je priepustná a vo svojej podstate pomyselná). Motív zrna sa ale rovnako ako k zbierke predchádzajúcej vzťahuje i k zbierke nasledujúcej (kde sa dokonca vysúva na centrálnu pozíciu v samotnom názve zbierky *Zrno*). Smrek sa i takýmto spôsobom potvrdzuje ako básnik kontinuity, ktorého básnické gesto sa snaží vyhýbať ruptúram a hľadá spôsoby ako plynulo nadviazať na predchádzajúci a v tomto prípade už i sám seba završujúci pohyb.

Predposledná báseň zbierky predstavuje ďalší z mnohých variantov Smrekovho autobiograficky kódovaného písania, ktorým reflektuje prežitú udalosť ako sumu životných skúseností a rekapituláciu už známych gest s nadstavbou gesta nového – komentujúceho tie predchádzajúce z práve aktuálnej pozície. Lyrický subjekt priznáva nedostatočnosť, naivnosť a zlyhanie svojho „životného“ gesta, ktoré možno pre túto príležitosť vymedziť ako snahu o obsiahnutie skutočnosti v plnosti jej prejavov a foriém („*Všetko je málo, / všechno velmi málo, / čo životu som urval z pokladnice. / Lopatou plnou hrabem – sa mi zdalo / a ja som bral len z mora do sklenice*“)⁴²². Týmto spôsobom sa vymedzuje voči gestu, ktoré bolo nesené senzuálnym vitalizmom „cválajúcich dní“, „božských uzlov“ a „iba očí“ a ktorého integrálnu súčasť tvorila napríklad i ambícia „cestovateľská“. Hoci v zbierke *Iba*

⁴²² SMREK, Ján: Z mora do sklenice. In: c. d., s. 80.

oči tvoria z hľadiska zastúpenia básne takpovediac „cestovateľské“ iba minoritu (*Holandia, Paríž, Plavba*), básň *Z mora do sklenice* vysúva práve cestovateľský kód do popredia: nie je pre nás dôležité, kde všade subjekt básne bol a čo tam videl – nie je to dôležité ani pre básň, ktorá má i všeobecnejší a univerzálnejší význam. Ten môžeme identifikovať v geste odvrátenia sa lyrického subjektu od „horúčkovitej túžby“ („*oči mi strielali jak brokovnice*“)⁴²³ k „tichému spočinutiu“ („*Teraz tu ležím, / neškodný jak ovca*“)⁴²⁴, od „sveta“ k „domovu“ („*Napokon predsa / vystrel za mnou ruku / kraj rodný môj, bohatý na vinice, / abych si prišiel odpočinúť z hluku / veľkého sveta v tónu borovice*“)⁴²⁵, od „zjavného“ k „skrytému“ („*Čo priniesol som? / Skryté je to vo mne. / Prikrývajú to moje mihalnice. / Pol zemegule zabalil som skromne / a ľstivo prepašoval cez hranice*“)⁴²⁶. To sú výdobytky zbierky *Iba oči* v kontexte Smrekovho básnického diela: viac-menej komentujú neúspešný, resp. vyčerpaný a prekonaný program, ku ktorému nachádzajú novú aktualizáciu, pričom jej relevantnosť a nosnosť bude skúmať a v plnej miere prezentovať až nasledujúca zbierka *Zrno*. Smrekovo gesto – tak ako ho poznáme z predchádzajúcich zbierok i z tejto zbierky – sa rodí vždy v *aktualite prežívaného* – môže komentovať minulé aj iniciovať budúce, ale vždy z ohniska práve zakúšanej prítomnosti: v tomto zmysle je predovšetkým manifestáciou spontánneho, slobodného, prirodzeného pohybu tu a teraz.

Smrekova básň zostáva dýchavičným svedectvom túžby po dosiahnutí plnosti: vrhá sa spolu s básnikovým subjektom i cez neho vždy do nového, neznámeho priestoru a času. Táto túžba po plnosti je konštantou, ktorá sprevádza Smrekovo básnické

⁴²³ Tamže, s. 81.

⁴²⁴ Tamže, s. 84.

⁴²⁵ Tamže.

⁴²⁶ Tamže.

gesto v jeho rôznych podobách, variantoch a obmenách – zo svojej podstaty ani nemá možnosť overovať dosiahnuté zisky, iba vždy nanovo formulovať pohyb, ktorým je nesená. V tomto zmysle záverečná báseň zbierky *Iba oči* prezentuje lyrický subjekt v typickej situácii: „*Vždy sa mi zdá, že niečo zameškávam. / Hodi- nu stískam za krk ako hada. / Oj, srdce búši mi, jak keď som býval / vojakom na vojne a húdla kanonáda*“⁴²⁷. Práve motív „náhlenia sa“ identifikuje Smrek vo svojom geste ako ústredný a charakteristický: zároveň je celkom prirodzený, keďže jeho motivácia sa spája s naliehavosťou aktuálneho okamihu – tento „smäd“ po živote („*bo znášať smäd je niekedy veľmi ťažké*“)⁴²⁸, ktorý Smreka sprevádza už od debutovej zbierky a ktorý je vo svojej podstate práve výrazom túžby po naplnení vlastnej ľudskosti, po prežití plnosti sveta v človeku a človeka vo svete, sa vždy iba transformuje vo svojom cieľovom zamierení. Znamená to, ak som už spomínal zbierku *Odsúdený k večitej žízni*, že ambície lyrického subjektu sa nevťahujú k veľkým, vznešeným métam, ale k veciam malým, či dokonca „*niekedy celkom malicherným*“⁴²⁹ – Smrek v tejto súvislosti symbolicky vymedzuje opozíciu „spasenia“ a „hasenia“ („*Dnes tolko apoštolov svetom hrmí, / tak i ja, červik, niekoho chcem spasiť? / Ak i nie, aspoň nechcel bych k tým patriť, / čo horiaci svet nebežali hasiť*“)⁴³⁰. Kým prvý motív je orientovaný k absolútnu a večnosti, druhý sa vzťahuje na bezprostrednú prítomnosť – vyžaduje priamu aktivitu subjektu a situuje sa už nie voči „ľudstvu“ a „Bohu“, ale voči „človeku“ a „prírode“ (štepenie stromu, vitie lastovičieho hniezda, hospodárske práce, stavba domu, láska žien). V tomto zmysle predstavuje aj istý symbolický návrat k prvej časti zbierky a ku kategórii „prostoty“, avšak tentoraz už v kvalitatívne odlišných súradniciach – nie psycho-

⁴²⁷ SMREK, Ján: Verš o ponáhľaní. In: c. d., s. 86.

⁴²⁸ Tamže, s. 87.

⁴²⁹ Tamže, s. 86.

⁴³⁰ Tamže.

logických ani ontologických, ale povedzme že „praktických“. Takýmto spôsobom zase motívy „náhlenia sa“, resp. „smädu“ revitalizujú, resp. opakujú tie schémy, ktoré tvorili významové jadro zbierky *Iba oči* – iba čiastočne však zachovávajú pôvodný obsah (láska žien), naopak, sú do nich vsadené nové obsahy (štiepenie stromu, stavba domu atď.): senzuálno-lúboštný motivický register v službách bezstarostného „užívania si“ je tu obohatený, resp. nahradený motivickým registrom prakticko-pracovným, viažucim sa k zodpovednému „žitiu“ (záhradník, hospodár, murár). Motívom „náhlenia“ teda lyrický subjekt akoby sa vracal späť k spontánnej vitalite „mladosti“, zároveň však skryté motívácie a ciele tohto gesta prezrádzajú, že lyrický subjekt, tak ako to bolo formulované v úvodných partiách zbierky, reflektuje svoje „narodenie v muža“. Ohlasovaná „rozlúčka s mladostou“ sa trocha predlžuje: avšak viaceré ďalšie motívy Smreka usvedčujú, že v skutočnosti mu miesto, na ktorom zo zotrvačnosti stojí, už uteká spod nôh.

V niekoľkých záverečných strofách záverečnej básne zbierky Smrek reinterpretuje motívácie svojho básnického gesta, tak ako bolo realizované v ťažiskových partiách zbierky, a prisudzuje mu význam práve s ohľadom na budúcnosť, ktorá je možná až po vyčerpaní, resp. naplnení možností prítomnosti. Znamená to, že lyrický subjekt na jednej strane identifikuje vlastné „náhlenie sa“ ako základné gesto, na strane druhej ono „otáľanie“, „čakanie“, predlžovanie „rozlúčky s mladostou“ je v čase situované bezprostredne pred rozhodnutie zmeny, pred uskutočnenie rozhodujúceho kroku a definitívne opustenie plánu mladosti („*Ja som dosť silno ešte nezaklopal, / zdá sa mi múdрым zostať ešte vonku*“, „*Mne zábavným sa vidí ešte počkať, / milujem ťažkú vôňu neistoty*“)⁴³¹. Táto „nerozhodnosť“ lyrického subjektu a „odkladanie“ nevyhnutného kroku okrem iného pripomína obdobné gesto

⁴³¹ Tamže, s. 88.

váhania z úvodu *Božských uzlov*. Možno konštatovať, že výrazom „čakania“ sa v zbierke *Iba oči* stáva – paradoxne – „náhlenie“. Rovnako paradoxne ale Smrek interpretuje i motív „hriechu“, resp. prítomnosť túžby či vášne vo vedomí lyrického subjektu („*a viem, i za jablkom Lucifera / je hladná túžba v hriechnej mojej duši*“)⁴³², ktorých tematizovanie skúma taktiež s ohľadom na budúcnostný aspekt „čistoty“ a „oslobodenia sa“ („*bo len kto sám hriech poznal, odpúšťať vie / a od malichernosti sa oslobodí*“)⁴³³. Hriech sa tu chápe ako nutná súčasť životnej skúsenosti a obnovy, ktorého poznanie predznamenáva budúcu čistotu. Je to teda úplne opačný postup, s akým Smrek realizoval identický cieľ v debutovej zbierke (kde boli pokušenie a hriech rezolútne odmietnuté a čistota sa dosahovala prostredníctvom askézy a eliminácie životných funkcií). V kontexte zbierky *Iba oči* najzásadnejším paradoxom priamo sa podieľajúcim na výstavbe sémantického plánu zbierky je významová opozícia centrálného motívu „očí“ a motívu „slepoty“, resp. „zaslepenia“. Táto opozícia je ešte zreteľnejšia vtedy, keď si uvedomíme, že sa podieľa na kompozičnom rámcovaní zbierky: kým úvodná báseň (*Oči*) ódicko-programovo predostiera motív očí ako zmyslového orgánu, ktorým bude lyrický subjekt primárne vnímať, poznávať a zažívať svet v kráse a mnohosti jeho foriem, záverečná báseň (*Verš o ponáhlani*), konkrétne jej záverečná strofa, identifikuje takýto program v spojení „senzúálneho“ (oči) a „dynamického“ (náhlenie sa) ako negáciu seba samého, resp. vystupňovanie intenzity až do sebaopretia („*preto ja ponáhlam sa všade voslep*“)⁴³⁴. Ambíciu poznania a zmocnenia sa sveta výhradne prostredníctvom zmyslového orgánu „očí“ možno priamo vziať ku konštatovanej ambícii poznania a zmocnenia sa sveta, tak ako ju Smrek formuloval v predchádzajúcej, predposlednej básni zbierky („*čo*

⁴³² Tamže.

⁴³³ Tamže.

⁴³⁴ Tamže, s. 89.

*urvem Zemi z krás, vždy málo bude, / jak keby z mora nabral do sklenice“)*⁴³⁵ – významová opozícia „iba oči“ – „voslep“ vo svojom paradoxnom postavení negujúcom základné gesto zbierky však smeruje i k potvrdeniu iného gesta, a síce jedného z celkom základných princípov Smrekovej poézie vôbec. Pritakáva totiž, opäť paradoxne, spontánnosti, bezprostrednosti a prirodzenosti, ktorou sa lyrický subjekt Smrekovej poézie včleňuje do poriadku prírodného sveta a kozmického bytia: manifestuje najzákladnejšiu ambíciu Smrekovho básnického gesta – byť súčasťou života, vyjadrením bergsonovsky chápaného životného elánu, splynutím s pohybom, ktorým sa realizuje život v mnohosti svojich foriem („*Preto ja ponáhlam sa všade voslep. / Cnosť čaká tam, či hriech, či nebezpečie? / To všetko jedno je mi, len nech život, / kým zaklopem na bránu šťastia konečného, / mi ako piesok spod nôh neutečie“)*⁴³⁶. Záver zbierky teda nielen problematizuje základné, senzuálne gesto zbierky, ale ho i potvrdzuje tam, kde ho síce posúva do inej, existenciálnej roviny, avšak zachováva kľúčovú kategóriu spontánnosti a prirodzenosti.

Opozícia mladosti – dospelosti, resp. naivity a zrelosti, ktorá sa na sémantickom pláne zbierky *Iba oči* ukazuje ako skryté vehikulum niektorých rozhodujúcich tendencií, nám okrem iného ukazuje, že práve v tomto strete dvoch štruktúr už jedna síce vyčerpáva samu seba, avšak tam, kde je intenzifikovaná na maximum, môže byť ešte stále produktívna. Smrekova zbierka je teda i v polohách svojho mladistvého extempore, rozlúčky s mladosťou a senzuálnej ódy na život nielen gestom opakujúcim, ale tiež prehlbujúcim a rozvíjajúcim. Vyhroteným subjektivismom tu lyrický subjekt zostupuje k samotným zdrojom spontaneity, prirodzenosti, autenticity ľudského prežívania: táto situácia je nová tam, kde sa zároveň ocitá vo svete, ktorý je očistený od hriechu, tam, kde

⁴³⁵ SMREK, Ján: Z mora do sklenice. In: c. d., s. 85.

⁴³⁶ SMREK, Ján: Verš o ponáhlaní. In: c. d., s. 89.

sa poníža na úroveň „prostého božieho tvora“, jedného z „chudobných v duchu“, tých, ktorí sú ako deti či blázni oslobodení od sebareflexie – je to teda zostup k naivnej skúsenosti, ktorá sa môže utvárať iba na pomedzí svetského a numinózneho, kde sa človek, vracajúci sa k sebe samému, cíti akoby *prekvapený bytím*.⁴³⁷ Príroda u Smreka nie je denaturovaná: rovnako ako človek je vrátená sama sebe, svojmu vnútornému životu a spontaneite⁴³⁸. V tejto jednote Smrek objavuje radosť, entuziazmus, *hlboký cit*, ktorý je dynamický a intenzívny. Bergson v podobnej súvislosti hovorí o „novom detstve“, kedy sa nám „všetchny naše ideje zdajú jakoby osviežené“. ⁴³⁹ Sviežosť zmyslov však pre Smrekov básnický subjekt nie je cieľom: je prostriedkom zakúšania krásy a jedinečnosti stvorenia, formou kontaktu so živelnou podobou sveta, možnosťou, ako uchopiť bytie v jeho najrôznejších prejavoch a formách, v plnosti každého jednotlivého okamihu – v okamihu, keď uprednostní „vedomie telesnosti“ pred „stelesneným vedomím“, bude to znamenať obrat od „večnej prítomnosti“ k „plynúcemu času“, od mladosti k dospelosti a od spontaneity k reflexii. Prekrytie jednej štruktúry druhou potvrdzuje východiská knihy ako „rozlúčky“ s mladosťou a pripravuje pôdu pre nasledujúcu tvorbu: je to „prekrytie“ opatrné, hoci evidentné, akoby zostalo vo svojom geste nie celkom zavŕšené – Smrek sa ho nepokúša spochybniť, iba oddialiť. Funkciu tejto zbierky v kontexte Smrekovho diela teda nachádzam tam, kde prostredníctvom maximálnej intenzifikácie senzuálneho prežívania prekonáva závislosť, pripútanosť k zmyslovému svetu: symbolický obrat od „kvetu“ k „zrnu“, od formy k esencii, od krásy k poznaniu potvrdzuje základnú intenciu Smrekovej tvorby vtedy, keď sa stáva výrazom sebauskutočňovania človeka, ktorý sa cestou vzdáva časti seba samého (Bergson).

⁴³⁷ BERGSON, Henri: *Čas a svoboda*, s. 17.

⁴³⁸ KRATOCHVÍL, Zdeněk: *Filosofie živé přírody*. Praha : Herrmann & synové, 1994, s. 19.

⁴³⁹ Bergson, c. d. 3, s. 16.

Zrno

Zbierkou *Zrno*, ktorá vychádza v roku 1935, sa završuje prvé tvorivé obdobie Jána Smreka a rad „kníh slnečných“. Ak by sme sa vrátili až k debutovej zbierke *Odsúdený k večitej žízni* a sledovali ďalej vývinový oblúk Smrekovho básnického gesta, tak ako sa profiloval od zbierky *Cváľajúce dni* cez zbierky *Božské uzly* a *Iba oči* až k zbierke *Zrno* – nevyvímajúc z tohto radu skladbu *Básnik a žena* – potom by nebol problém formulovať unifikujúce, zjednocujúce a spoločné atribúty či charakteristiky tohto gesta v priebehu jeho postupnej transformácie: ukázalo by sa však, že niektoré kľúčové toposity Smrekovej poézie sa síce opakujú, zároveň ale neraz vstupujú do odlišných významových kontextov a špecifikujú tak svoje kvality v závislosti od konkrétnej zbierky. Z tohto uhla pohľadu je azda najzaujímavejším dokladom Smrekovho básnického vývinu zbierka *Zrno*: nielenže viaceré tendencie sa v nej završujú, ale preskupujú sa s nimi i hodnotové súradnice Smrekovho básnického sveta – premena z „chlapca“ na „muža“, tak ako som o nej hovoril v analýze zbierky *Iba oči*, nachádza v zbierke *Zrno* už svoj výsledok a definitívne sa tu realizuje prechod od kategórií mladosti, nezáväznosti, požívačnosti a voluntaristického avanturizmu ku kategóriám k nim opačným. Viaceré toposity umiestnené do nových významových a hodnotových pozícií sa spolupodieľajú na otváraní nového poľa estetických, etických a mravných obrazov sveta. Zároveň sa s týmto pohybom Smrekovo gesto vracia až k svojim pôvodným zdrojom, tak ako boli formulované v debutovej zbierke: práve registrácia náboženského, religiózneho kódu, ktorý sa viaže k zbierke *Odsúdený k večitej žízni*, nám teraz umožňuje prečítať kľúčové motívické paradigmy zbierky *Zrno* v ich vývojovej logi-

ke a v adekvátnych sémantických kontextoch. Podobným spôsobom možno formulovať vzájomné vzťahy, interakcie a vplyvy medzi zbierkou *Zrno* a zbierkami *Božské uzly* a *Iba oči*: motívový inventár Smrekovho básnického sveta je ohraničený, avšak permanentnými modifikáciami a transformáciami sa stále nanovo revitalizuje v iných kontextoch a významoch. Smrek v zbierke *Zrno* pracuje tiež s toposmi, ktoré sa spájajú s jeho menom ako synonymá básnického gesta *Cválajúcich dní*, resp. na pozadí ktorých sa rôznym spôsobom a v rôznej miere spoluvytváralo básnické gesto „kníh slnečných“ vo všeobecnosti. Kategórie mladosti, životného elánu, krásy, zdravia, sebavedomia, optimizmu a slobody ako konkretizácie Smrekovho vitalistického projektu môžu mať aj inú podobu ako tú, ktorá im bola pôvodne prisúdená v polovici dvadsiatych rokov 20. storočia. Zároveň môžu naďalej zotrvať v pozíciách vymedzených vitalizmom, či dokonca tieto pozície potvrdzovať a rozširovať v nových súvislostiach a prienikoch. Kategóriou, z ktorej budeme pri analýze zbierky *Zrno* vychádzať, je kategória zdravia.

V tomto zmysle sa básnické gesto zbierky *Zrno* vymedzuje nielen voči chorobnej askéze a neživotnej mníšsko-pustovníckej štylizácii debutu, ale tiež voči extatickému avanturizmu, senzualnej požívačnosti a absolutizácii slobody zbierok *Cválajúce dni*, *Božské uzly* a *Iba oči*. Oba postoje sú zanechané ako prekonané a neproduktívne, navyše, tak ako *Cválajúce dni* odhalili (seba) deštruktívne príznaky „askézy“ *Odsúdeného k večitej žízni*, odhaľuje *Zrno* (seba)deštruktívne atribúty „extázy“ *Cválajúcich dní*, *Božských uzlov* a *Iba oči*. Extrémne životné postoje sú nahradené postojom, v ktorom môžeme identifikovať rezíduá životnej praxe spätej s tradičnými kultúrnymi koncepciami rozvíjanými na báze ideálnej „strednej cesty“. V týchto súvislostiach potom zbierka *Zrno* reprezentuje návrat k toposom, ktoré sa primárne viažu na tradičný hodnotový systém späť s kultúrnym priestorom dediny. Ten je definovaný rešpektovaním a zachovávaním

zdedených, generáciami overených a potvrdených vzorcov správania ako záruky mravného, fyzického a sociálneho zdravia jednotlivca i kolektívu. Dedina ako topos pevne štruktúrovaný reprezentuje tradíciu, kontinuitu, trvanie v tých intenciách, ako to bolo načrtnuté v zbierke *Cválajúce dni*, avšak s tým rozdielom, že sa už neutvára vo vzájomnej interakcii, resp. na pozadí toposu mesta (motív „úteku z mesta“ a „návratu na dedinu“ je v tomto zmysle výnimkou, ktorej sa ešte budem venovať). Ak sa Smrekovo básnické gesto spravidla – teda nielen v zbierke *Cválajúce dni*, ale i v zbierkach *Božské uzly* a *Iba oči* – v rôznej miere utváralo v napätí medzi „voľnosťou“ a „viazanosťou“, medzi „nekonечnom“ a „ohraničením“, medzi „túžbou po dobrodružstve“ a „túžbou po stálosti“, tak v zbierke *Zrno* definitívne prekonáva túto opozíciu a potvrdzuje druhý model vo svojej výlučnosti. Už pri interpretácii zbierky *Cválajúce dni* som konštatoval formulovanie ideálneho modelu sveta, v centre ktorého stojí rodina ako odpoveď na expanzívne a extatické polohy Smrekovho gesta – konštatoval som rozštiepenie Smrekovho hodnotového systému na dva proti sebe stojace a na seba narážajúce podsystemy: na jednej strane bola identifikovaná prítomnosť takých hodnôt ako mravnosť, stabilita, bezpečie, rodina, láska, domov, tradícia, na strane druhej sloboda, dobrodružstvo, svet, inšpirácia, vášeň, spontánnosť, kreativita. Zbierka *Zrno* v tomto zmysle rozvíja ten pól Smrekovho modelu sveta, ktorý sa pôvodne ukazoval ako sekundárny či periférny k dominujúcim polohám extaticko-dobrodružným. Celistvosť domova a kolektívu vymedzená voči fragmentárnosti sveta a individuality predstavuje pre Smrekov lyrický subjekt symbolické zacelenie rozdvojenej identity: figúra „pútnika, ktorý chce domov“ (*Cválajúce dni*) sa transformuje na figúru „pútnika, ktorý sa vrátil domov“ (*Zrno*). Na takto pomenovanú situáciu sa viaže viacero mytologických či náboženských vzorov, ktoré v kontexte zbierky *Zrno* nachádzajú svoj výraz napríklad v tematizovaní motívov „návratu márnотratného syna“, „úteku z Egypta“ či príchodu do „zaslúbenej zeme“. Smrek situ-

uje svoj civilný, intímny a každodenný básnický svet do sakrálnej štruktúry sveta, ktorá zakódovaná do symbolických, mytologických a náboženských rezíduí opätovne revitalizuje a resakralizuje sprofanizované, resp. odumierajúce významové polia. Nanovo sú formulované i motivácie, identifikácie a charakteristiky básnickej reči, básnického slova a básnického gesta.

S ohľadom na hodnotový systém predchádzajúcich zbierok Smrek zachováva kategóriu zdravia ako mravný i fyzický ideál, mení sa však interpretácia kategórie samotnej („*Kedysi bol som nejak strašne zdravý, / alebo bohvie – možno práve chorý, / lebo som išiel skúmať hlbkú morí – / potápač šialený*“).⁴⁴⁰ Už úvodná báseň zbierky *Zrno* programovo manifestuje Smrekovo prihlásenie sa k „poetike zdravia“, ktorá sa tu konštituuje v opozícii ku všetkému chorému, neprirodzenému, narušenému, nefunkčnému (kožené duše, bubny roztrhnuté, prasknuté sudy, deravé nádoby, hnilý sval, hluché múry)⁴⁴¹. Ako neprirodzené sa v hodnotovom systéme zbierky *Zrno* konštituuujú i motivické segmenty, ktoré sa v kontexte „kníh slnečných“ zvyknú považovať za charakteristické znaky Smrekovho básnického gesta: motivácie tohto hodnotového prepólovania (choré/zdravé) musíme vidieť tam, kde sa mení perspektíva pohľadu a s ňou i interpretácia javov. Takýmto spôsobom napríklad kľúčová kategória „slobody“ obsahuje nielen viac alebo menej neutrálne sémantické odtiene v atribútoch „pútnika“, „tuláka“ či „vagabunda“ („...*po života bradskej zaprašenej / chcel som ísť ako vagabund*“, „*Už ma vynechajte z pochodu, / pútnici na ceste do neznáma. / Tulácky duch zo mňa zaostáva...*“),⁴⁴² ale nadobúda i negatívne hodnotové významy „vyhnanstva“, „odrodilectva“, „vykorenenia“, ktoré majú

⁴⁴⁰ SMREK, Ján: Zatvorenými očami. In: *Zrno*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935, s. 10.

⁴⁴¹ SMREK, Ján: Tým, čo rozumejú. In: c. d., s. 7, 8.

⁴⁴² SMREK, Ján: Spev, aký musí byť. In: c. d., s. 12, 13.

za následok stratu „životnej energie“ a postupné „odumieranie“. Sloboda sa už neidentifikuje s potenciálom tvorivosti, ktorý je zárukou (seba)realizácie lyrického subjektu, naopak, jej transformačné a vitalizujúce sily sa negujú tam, kde sa kategória slobody identifikuje s potenciálmi deštrukcie, či dokonca straty identity lyrického subjektu („*Na všetky strany porozdávaný, / jednak som nič.*“).⁴⁴³ Záchranou z tejto situácie sa v istom zmysle paradoxne – voči pôvodným charakteristikám Smrekovho modelu sveta – stáva kultúrny topos dediny a s ním spätý model tradície ako priestor opätovného prieniku individuálneho a kolektívneho, časového a nadčasového. V takto definovaných východiskách sa v modifikovanej podobe opakuje gesto identifikované aj v záverečných partiách zbierky *Odsúdený k večitej žízni*. Prihlásenie sa ku kultúrnej i osobnej kontinuite sa stáva predpokladom sceľovania identity, toho, čo som v kontexte debutovej zbierky pomenoval ako symbolické „znovuzrodenie“: horizontálne ukotvenie subjektu v priestore (dedina) sa dopĺňa s vertikálnym ukotvením v čase (rodina: syn, otec). Opätovne platí i konštatovanie, že intenciou viery pre Smrekov lyrický subjekt nie je „Písmo božie“, ale „ľudské slovo“ a „ľudský pohľad“: viera sa tu primárne realizuje nie cez náboženské a biblické schémy, ale cez svetské kategórie mravnosti, étosu a vzájomnosti. Náboženská a biblická symbolika nie je dokladom, dôkazom, manifestáciou viery a religiozity, ale spôsobom povýšenia každodenných, profánnych skutočností do nadčasových a symbolických úrovní bytia. Rovnako ako v debutovej zbierke sa signálom pre modelovanie nového básnického sveta stáva metafora „opustenia Egyptu“ a „príchodu do zaslúbenej zeme“ – v tejto súvislosti platí, že register náboženských, biblických motívov je u Smreka pomerne obmedzený, resp. vzťahuje sa k niektorým kľúčovým symbolickým udalostiam, ktoré Smrek tematizuje v rôznych kontextoch, príp. sa k nim vracia a opätovne ich formuluje v spojení s novou skúsenosťou. Ta-

⁴⁴³ SMREK, Ján: Zatvorenými očami. In: c. d., s. 10.

kýmto spôsobom možno v motíve „zasľúbenej zeme“ v oboch zbierkach identifikovať topos dediny, avšak motív „Egypta“ ako metafory „exodu“ a „zajatia“ sa vzťahuje ku kvalitatívne rozdielnym toposom, ktoré môžeme orientačne vymedziť ako cirkevno-náboženský model sveta na jednej strane a civilizačno-sekulárny model sveta na strane druhej. Obe koncepcie spája s ohľadom na už konštatované sémantické rámce zbierky *Zrno* neproduktívnosť extrémneho životného postoja, ktorý možno z psychologického hľadiska konkretizovať ako asketickú neživotnosť, resp. konzumný senzualizmus. Práve s ohľadom na druhý zo spomínaných modelov platí, že simultánne s tým, ako Smrek prehodnocuje kategóriu „slobody“, prehodnocuje i kategóriu „zákona“.

Smrekovo prehodnotenie niektorých kľúčových kategórií nemožno interpretovať mimo konkrétneho rámca jednotlivých básnických zbierok: kategóriu slobody v tomto zmysle chápem v kontexte „kníh slnečných“ ako výraz bezstarostného životného pocitu, mladického elánu, naivného optimizmu, emocionálneho hedonizmu a individualizmu. V priebehu štyridsiatych a päťdesiatych rokov 20. storočia sa sloboda stane opäť centrálnou kategóriou Smrekovho básnického sveta, tentoraz už ako kategória občianska a spoločenská – akokoľvek bude naďalej realizovaná v rámcoch individuálnej zodpovednosti, mravných dispozícií a spontánnej kreativity jednotlivca, teda naďalej si uchová svoju subjektívnu platnosť a intímny rozmer, nadobudne popri nej i platnosť objektívnu, vzťahujúcu sa k verejnému a občiansko-spoločenskému kontextu. V zbierke *Zrno* k takémuto zásadnému posunu od *intímneho* k *spoločenskému* neprichádza: Smrek sa však definitívne vzdáva slobody v jej voluntaristicko-individualistickom kódovaní „slnečných kníh“ („*Nakreslil som si tvár slobody / na oblohu slnečnú a modrú, / ju som vzýval srdcom rozbušeným, / v nej som jedinej ctil svoju modlu*“).⁴⁴⁴ Ak bola zároveň

⁴⁴⁴ SMREK, Ján: Spev, aký musí byť. In: c. d., s. 12.

s kategóriou „slobody“ nevyhnutnou súčasťou hodnotovej organizácie Smrekovho básnického sveta i kategória „mravnosti“, potom tá sa teraz vysúva do centra: zároveň sa presúva akcent od výlučnosti jednotlivca ku vzájomnosti kolektívu. V takto definovanom odklone od subjektivismu môžeme identifikovať príznaky zmeny sociologickej štruktúry z „individualistickej“ na „celistvú“ (Guardini), pričom tento pohyb sa uskutočňuje v zhode s transformáciou básnického gesta (mozaikovitosť/jednota). Začlenenie individua do kolektívu sa realizuje na dvoch rovinách, a to konkrétne v rámci „rodiny“ a v rámci „dediny“, ktorých syntézou je topos „domova“. Kolektívna identita je primárne konštituovaná na základe rodovom, „pokrvnom“, ozýva sa v nej „volanie krvi“ („*Preto hlas krvi mojej úpenlivý / za vami kričť*“).⁴⁴⁵ Ak som v analýze zbierky *Cválajúce dni* konštatoval, že Smrek hodnotovo, mravne preferuje dedinu a tú zároveň identifikuje s rodinou, potom môžem nadviazať i na niektoré ďalšie zistenia: od individualistickej skúsenosti, izolovaného vedomia a stavu osirelosti moderného človeka v cudzom svete (mesto, civilizácia), tak ako túto situáciu Smrek tematizoval v *Cválajúcich dňoch*, prechádza sa v zbierke *Zrno* k skúsenosti socializácie, vedomiu vzájomnosti a stavu spätosti človeka s domovom (rodina, dedina, príroda). Figúra „siroty“ konštituovaná mimo rodinných a príbuzenských štruktúr sa transformuje na figúru, ktorá je práve naopak definovaná rodinnými vzťahmi, a to na horizontálnej i vertikálnej úrovni (vnuk, syn, manžel, otec). Kým v záverečných partiách debutovej zbierky Smrekov lyrický subjekt ešte svoje začlenenie na vertikálnej úrovni v rámci kontinuity generácií vymedzuje z pozície „vnuka“ a „syna“ – ktoré mali navyše iba platnosť symbolického prihlásenia sa k tradícii, nakoľko už nasledujúca zbierka re-definovala status lyrického subjektu ako faktickú „osirelosť“ – v kontexte zbierky *Zrno* sa tento rad rozširuje o pozíciu „otca“ (v istom zmysle je to posun od „pacienca“

⁴⁴⁵ SMREK, Ján: Zatvorenými očami. In: c. d., s. 10.

k „agensovi“). Zároveň so začlenením sa do rodových štruktúr (rodina) lyrický subjekt vstupuje do širších kolektívnych štruktúr (dedina), pričom svoju príslušnosť ku dedinskému kolektívu argumentuje v opozícii k identite mestskej, resp. „panskej“, ktorej povaha a platnosť je iba odvodená, zdanlivá, formálna („*Lež nemysli si, dievča, že som mních, / ešte som i ja z vášho plemena*“, „*Ja síce platím, aj sa zdám byť pánom, / lež počujte, aj ja som iba Janom!*“).⁴⁴⁶ Toto „iba Jano“ zbierky *Zrno* môžeme, ba musíme čítať vo vzťahu k „*len Miss Ellén*“ zbierky *Cvávajúce dni*: nie je už viac signifikantom „vylúčenia“, „degradácie“, ale naopak, „včlenenia“, „povýšenia“, nesignalizuje „zrieknutie sa“ identity, ale naopak, jej „znovuobjavenie“, nemanifestuje „popretie“ seba, ale naopak, seba „prijatie“. Zdanlivú protikladnosť pohybu oboch gest zjednocuje Smrekov autorský postoj, ktorý sa nemení: presúva sa iba (kulturologická a sociologická) pozornosť od tematizovania moderného toposu mesta (kabaret) k tematizovaniu tradičného toposu dediny (krčma). V tomto pohybe môžeme na širšom pláne identifikovať presun od kultúry simulácie a predajnosti ku kultúre autenticity a životnej radosti: v centre takto definovaného básnického sveta už nenachádzame kategóriu voluntaristicky chápanej slobody, ale kategóriu mravnosti ako prirodzenej normy existencie.

Tematizovaním všedných, každodenných, pre topos dediny typických či dokonca archetypálnych motívov splýva na viacerých miestach Smrekov obraz dediny s idylickým žánrovým obrázkom („*Príbytky naše, chyže, dvory, / nesúladne a v nesúlade ladné*“ ... „*Ach, jak je vzácna vaša vôňa hnoja / a živočišne teplo maštali! / V pitvoroch sudy kapustnice stoja / s radostným šumením kvasu.*“).⁴⁴⁷ Práve idylizujúce a naivizujúce gesto sa podieľa na prekódovaní všedného v exotické, či dokonca v istom zmys-

⁴⁴⁶ SMREK, Ján: V krčme. In: c. d., s. 50.

⁴⁴⁷ SMREK, Ján: Zatvorenými očami. In: c. d., s. 9.

le exkluzívne – a to vtedy, keď slovenská dedina ako tradičný kultúrny priestor preberá romantické a romantizujúce atribúty, ktoré ešte desaťročie predtým vzťahoval k sebe topos mesta (v slovenskom kultúrnom priestore). Smrekovo gesto, samozrejme, nie je v kontexte dobovej literárnej situácie ojedinelé: v tridsiatych rokoch 20. storočia pozorujeme vo všeobecnosti presúvanie záujmu od mestských motívov, charakteristických pre umelecké gesto dvadsiatych rokov, späť na dedinu. Ak dvadsiate roky v tejto súvislosti interpretujeme ako roky „úteku“, potom tridsiate roky symbolizujú roky „návratu“: motivácie tohto pohybu možno identifikovať na rovine kultúrno-spoločenskej i literárno-estetickej. Okrem Smreka sa na tomto „obrate“ v rôznej miere spoluzúčastňujú aj ďalší kľúčoví autori poprevratovej básnickej generácie: Novomeský v zbierke *Otvorené okná* (1935), Poničan v zbierke *Póly* (1937) a Lukáč v zbierke *Spev vlkov* (1929). Rovnako nastupujúca generácia básnikov – spomeňme len Mašu Haľamovú (*Dar*, 1928, *Červený mak*, 1932) či Jána Kostru (*Hniezda*, 1937, *Moja rodná*, 1938) – reprezentuje nejakú formu obratu k prírodnej a rurálno-rustikálnej tematike a potvrdzuje, že zmenu intencie z mesta na dedinu nemožno interpretovať výhradne cez generačné vzorce, ale že je skôr výrazom širších, hlbších a zásadnejších literárno-estetických, kultúrno-spoločenských i národno-politických pohybov. Ak sa vrátíme k Smrekovej básnickej zbierke, potom exotické atribúty nadobúda topos dediny i vďaka rámcujúcemu sémantickému gestu, ktoré uvádza dedinu ako imaginárny priestor: dedina tu nie je „žitá“, ale „snená“. Môžeme tu identifikovať dve tendencie, v rámci ktorých sa utvára Smrekovo básnicke gesto: topos dediny (domova, prírody) sa vymedzuje ako predmet „túžby“ po čomsi neprítomnom („Zatváram oči. Do seba ich hrúžim. / Premôcť tú priepasť dialky medzi nami“, „Jednak dnes preto len, že srdcu ste tak blízke, / rukám ste nedostížne ďaleké.“)⁴⁴⁸ a záro-

⁴⁴⁸ SMREK, Ján: Zatvorenými očami. In: c. d., s. 9, 10.

veň si uchováva potenciál „nostalgie“ za čímsi strateným („*Ni nohy moje brodiť nebudú / líbeznou rosou tráv ako dve prepelice, / bo moje právo na hrudu / prepadlo navždy*“).⁴⁴⁹ V tomto zmysle sa neguje charakteristické napätie medzi „túžbou“ a „nostalgiou“, ktoré podmieňovalo nejednoznačnosť Smrekovho básnického gesta v predchádzajúcich zbierkach a oscilovanie medzi navzájom protikladnými koncepciami a životnými postojmi. V zjednotení túžby a nostalgie, ktoré teraz smerujú k rovnakému cieľu, sa, naopak, podporuje jednoznačnosť a celistvosť Smrekovho gesta, ktoré v topose dediny už neidentifikuje len potenciál „nostalgie“ (domov), ako to bolo v *Cvdlajúcich dňoch*, ale i „túžby“ (svet) – dedina tak v tomto zmysle preberá atribúty, ktoré pôvodne patrili mestu (Bratislava, Paríž, Krakov), ale tiež atribúty, ktoré sa vzťahovali k vzdialenejším, romantickejším a exotickjším toposom (Tahiti, „oceánske“ a „námornícke“ motívy). Zopakujme si: Smrek dosahuje „výlučnosť“ dediny jej identifikáciou ako priestoru imaginácie; doplníme však: témou zbierky nie je „snívanie o dedine“, ale „návrat na dedinu“. V tejto chvíli nás zaujíma, akým spôsobom je „výlučnosť“ dediny realizovaná: zbierku môžeme v tejto súvislosti rozčleniť na tri kompozičné pásma, pričom jadro zbierky sa vzťahuje práve k básňam tematizujúcim faktický návrat na dedinu – samotné názvy niektorých básní dostatočne signalizujú túto skutočnosť (*Pieseň z horskej dediny, Doma, Príchod, Návrat, Obraz od nás*). Rovnako ako úvodné partie i samotný záver zbierky však identifikuje dedinu ako neprítomný topos („*Tam u nás*“),⁴⁵⁰ ktorý potom možno interpretovať ako miesto „reálneho návratu“, ale iba v intenciách „turistického“ či „dovolenkovo-prázdninového“ pobytu, resp. „návštevy“, teda prechodného, časovo ohraňovaného, exkluzívneho a výlučného zážitku, sviatočnej skúsenosti. Inak povedané: dedina sa stáva predovšetkým intenciou

⁴⁴⁹ Tamže, s. 11.

⁴⁵⁰ SMREK, Ján: U nás. In: c. d., s. 68.

návratu človeka k samému sebe, k tradícii a k hodnotám, ktoré naďalej možno zdieľať. Stáva sa uskutočneným snom, z ktorého sa treba vrátiť, avšak už premenený novou vnútornou skúsenosťou. V tomto zmysle plní topos dediny v kontexte Smrekovho básnického diela iniciačnú funkciu: zbierka *Zrno* je pre Smrekov básnický subjekt miestom návratu, obnovy a premeny. Miestom zavŕšenia jedného tvorivého a životného cyklu.

Na inom mieste som konštatoval, že v kontexte zbierky *Cválajúce dni* Smrek tematizuje, okrem iného, otázku mravnosti: v centre básnického sveta stála v tejto súvislosti kategória „slobody“, od ktorej som odvodil kategórie „nevinnosti“ a „hriešnosti“ ako výraz praktického narábania so slobodou, resp. ako dôsledok osobnej zodpovednosti jednotlivca obdarovaného slobodnou voľbou „tvoriť“ alebo „ničť“ (seba, svet). V zbierke *Iba oči* Smrek otázku mravnosti postavil bokom: nebolo potrebné ju skúmať, nakoľko básnický svet *Iba oči* bol konštituovaný výlučne v intenciách „nevinnosti“ – hriech tu vo svojej podstate nebol možný. Ak sa možnosť „hriešnosti“ v závere zbierky opäť objavila spolu s objavením schopnosti sebareflexie i reflexie sveta, potom v zbierke *Zrno* je opätovne eliminovaná – tentoraz nie je možná nie z dôvodov esenciálnej „nevinnosti“ Smrekovho básnického sveta, ale z dôvodov jeho „mravnosti“. Smrek sa tak vracia k otázke mravnosti, ktorá sa však už neviaže s kategóriou „slobody“ (*Cválajúce dni*), ale s kategóriou „zákona“ (*Zrno*). Tá sa v kontexte zbierky *Zrno* konštituuje v prieniku niekoľkých rovín: základnými sa javia identifikácie s toposom dediny a toposom rodiny, ktoré potom možno ďalej špecifikovať od profánnych, civilných a intímnych až po sakrálnu, numinózne a mytologické sémantické rámce. Týmto spôsobom je tu navo formuloovaný problém, ktorý má v rámci Smrekovho modelu človeka a sveta rozhodujúci význam. Kontinuita bytia manifestovaná v rešpektovaní, uchovávaní a rozvíjaní tradície ako súboru hodnôt a vzorcov správania, v prijatí odkazu predkov sa stáva

zárukou prežitia individua, kultúry, ale i miestom spočínutia človeka a ľudstva v štruktúrach prírodného a kozmického poriadku a bodom dotyku so sakrálnou podstatou človeka a sveta. Pretože, ak hovoríme v súvislosti s básnickým svetom zbierky *Zrno* o nahradení kategórie „slobody“ kategóriou „zákona“, musíme registrovať nábožensko-spoločenský kontext, v ktorom sa pohybujeme. V tomto zmysle identifikácie tradičného priestoru slovenskej dediny zachovávajú štruktúry pôvodného archaického myslenia, podľa ktorého „rešpektovať zákon“ znamená „žiť zhodne s archetypmi“: zákon tu teda predstavuje nie voluntárnu a svetskú kategóriu, ale práve naopak „prvotnú hierofániu“, „normy existencie“ zjavené na počiatku času božstvom či mytologickou postavou.⁴⁵¹ Idea zákona má „nebeský a transcendentní vzor v kosmických normách“⁴⁵² a ako taká sa obnovuje a realizuje v udržiavaní tradície, mýtov a archetypov. Obchádzanie či zabudnutie tradície sa rovná hriechu alebo katastrofe⁴⁵³. Pre Smrekov básnický subjekt tak „tradícia“ neznamená iba viac či menej abstraktný, od života odtrhnutý a sterilný súbor pravidiel a hodnôt: naopak, je mu každodenne žitou, aktuálne prežívanou skutočnosťou, prostredníctvom ktorej dosahuje (zmyslu)plnosť a reálnosť vlastnej existencie. Zbierku *Zrno* môžeme čítať kontradiktórne ku zbierke *Iba oči*, kde som konštatoval situovanie lyrického subjektu mimo rámce kontinuity, záväznosti a spätosti: vo vzťahu k tradícii („*Vý, čo ste vrástli v zem, jak mocné duby, / vy držte kontinuitu, čo odkaz predkov. / Ja som však odpadnutý od zákona...*“)⁴⁵⁴ a tiež ako výrazu základného sémantického gesta („*tulácke srdce*“, „*letún bez smeru a bez kormidla*“, „*Pocit môj:*

⁴⁵¹ ELIADE, Mircea: *Mýtus o věčném návratu*. Praha : OIKOYMENH, 2009, s. 82.

⁴⁵² Tamže, s. 33.

⁴⁵³ Pozri: ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutečnost*. Praha : OIKOYMENH, 2011, s. 92.

⁴⁵⁴ SMREK, Ján: Odkaz. In: *Iba oči*, s. 19.

*dnes som tu a zajtra – neviem*⁴⁵⁵) i spôsobu utvárania sociálnych, resp. ľúbostných vzťahov („*nič viac, než avantúru*⁴⁵⁶“, „*vždy čerstvá známosť*⁴⁵⁷). V opozícii k tomu sa lyrický svet zbierky *Zrno* konštituuje práve identifikovaním sa s rezíduami záväznosti a kontinuity, ako prijatie tradície („*omráčený stojím pod topolom / a zvon starých mravov hučí vo mne*“)⁴⁵⁸, popretie „tuláctva“ („*vrazený som po pás v prsia zeme, / nevyrvú ma mocou nijakou*“)⁴⁵⁹ a negácia „avanturizmu“ („*Krátke je slovko: ty, ty, ty, / a je v ňom všetko*“).⁴⁶⁰ Ak si všimneme povahu básnických gest jednotlivých zbierok, potom Smrek fakticky od zbierky k zbierke strieda gesto „dynamické“ (mobilita) s gestom „statickým“ (fixácia): *Odsúdený k večitej žízni* (fixácia), *Cválajúce dni* (mobilita), *Božské uzly* (fixácia), *Iba oči* (mobilita), *Zrno* (fixácia). Pritom dynamický, resp. statický potenciál gesta jednotlivých zbierok čiastočne signalizujú už ich názvy. Nič na veci nemení fakt, že základné gestá, tak ako sme si ich vymedzili pre jednotlivé zbierky, neplatia vždy absolútne: naopak, vo viacerých prípadoch možno v úvodných, resp. záverečných partiách zbierky identifikovať miesta „prechodu“ medzi oboma kódmi, kedy sa plynulo formulujú východiská paradoxné k predchádzajúcim takým spôsobom, že sa uchováva kontinuitnosť prechodu (Bergson). Potom sa napríklad aj v závere zbierky *Iba oči* objavujú tendencie, ktoré budú plne realizované až v zbierke *Zrno*, pričom základné sémantické gestá zbierok *Iba oči* a *Zrno* možno interpretovať ako opozitá.

Tradíciu v sociálnom a kultúrnom živote dediny Smrek bezprostredne vzťahuje ku kategórii zákona, ktorá je nemysliteľná

⁴⁵⁵ Tamže, s. 18, 19.

⁴⁵⁶ SMREK, Ján: Apríl. In: *Iba oči*, s. 32.

⁴⁵⁷ SMREK, Ján: Reč. In: *Iba oči*, s. 44.

⁴⁵⁸ SMREK, Ján: Spev, aký musí byť. In: *Zrno*, s. 12.

⁴⁵⁹ Tamže, s. 13.

⁴⁶⁰ SMREK, Ján: Pieseň na privítanie. In: c. d., s. 22.

bez svojho transcendentného pôvodu a sakrálnej funkcie. Jednou zo základných charakteristík dediny ako autonómneho modelu sveta je neoddeliteľnosť numinózneho od svetského („*Je tu len so pár domov, / lež každý je jak chrám, / v sneniach obyvateľov jeho / boh je živý*“).⁴⁶¹ Moment prijatia viery lyrickým subjektom sa špecifikuje ako extatická skúsenosť, ktorá svojou intenzitou a významom potvrdzuje charakter skúsenosti „hraničnej“ („*Téraz vidím: v srdce magnetické / jedného dňa preda šľahol blesk, / omráčený stojím pod topolom / a zvon starých mravov hučí vo mne*“),⁴⁶² zároveň však je nielen vektorom subjektívnej, vnútornej premeny, ale tiež identifikátorom prieniku a zjednotenia ľudského a kozmického („*Vyrastá mi klenba nad hlavou / z húžiev vesmírneho mieru, / obracia sa duša pohanská, obracia sa na otcovskú vieru*“).⁴⁶³ Prijatie tradície potom nachádza svoj výraz na oboch dovedty oddelených rovinách mikrokozmu a makrokozmu, ktoré takýmto spôsobom potvrdzujú vzájomné vzťahy a interakcie: na pozemskej, konkrétnej úrovni návrat k rudimentu „zeme“ („*vrazený som po pás v prsia zeme*“)⁴⁶⁴ korešponduje s víťazstvom nad silami „zla“ a „zániku“ na nebeskej, kozmogonickej úrovni („*nanovo si teda premožené, / knieža pekla, anjel zániku*“).⁴⁶⁵ Naopak, stotožnenie sa s „údelom“ tuláka a svetobežníka ako výraz negácie modelu života tradičného spoločenstva sa stáva identifikátorom deštrukcie, zániku, zmaru („*Suchým konárom sa nestanem, (...) , vyrazí i zo mňa ratolesť, / dedič môj a môjho zákona*“).⁴⁶⁶ V takto pomenovanej situácii spoznáваме charakteristiky kľúčové pre Smrekovu koncepciu človeka a sveta: popretie tradície totiž v tomto zmysle nezasahuje iba jednotlivca,

⁴⁶¹ SMREK, Ján: Pieseň z horskej dediny. In: c. d., s. 25.

⁴⁶² SMREK, Ján: Spev, aký musí byť. In: c. d., s. 12.

⁴⁶³ Tamže, s. 13.

⁴⁶⁴ Tamže.

⁴⁶⁵ Tamže, s. 14.

⁴⁶⁶ Tamže.

ale späťne i celé spoločenstvo – nie je vecou individua, ale celej skupiny a kultúry. Tam, kde sa Smrek odvoláva na „svojho dediča“ ako na „živú ratolesť“, možno identifikovať charakteristiky života nielen individuálneho („*môj dedič*“) a kultúrneho („*dedič môjho zákona*“), ale tie potvrdzujú, udržiavajú a obnovujú transcendentnú hodnotu skutočnosti, pričom ich narušením by prišlo k narušeniu samotnej reality a kontinuity bytia. V tomto zmysle možno vysloviť domnienku, že „tradícia“ v kontexte básnického sveta zbierky *Zrno* plní podobnú funkciu ako plnilo „materstvo“ v kontexte zbierky *Cválajúce dni*: prijatím tradície sa znovu nastoľuje kontinuita a ruší sa diskontinuita bytia. Potom platí, že figúra pútnika, svetobežníka (*Zrno*) kvalitatívne odkazuje na figúru prostitútky (*Cválajúce dni*) tam, kde sa obe figúry stali nositeľmi negácie primárne tradičného modelu života a hodnôt s ním spätých a sekundárne života, kontinuity bytia vôbec. Rovnako platí, že prijatie tradície sa stáva zárukou znovuoobnovy života, a to v rovine individuálnej/mravnej i kolektívnej/kultúrnej. Oproti konečnosti lineárneho času Smrek stavia obnoviteľnosť času cyklického, ktorý zjednocuje jednotlivca, ľudskú spoločnosť, prírodný poriadok a kozmickú sféru. Ak som pri interpretácii zbierky *Cválajúce dni* konštatoval, že model rodiny vo vzťahu k ľudskému individuu plní funkciu „záchranu z izolácie“ (Jung), potom táto skutočnosť platí rovnako aj pre zbierku *Zrno* s tým rozdielom, že sa primárne vzťahuje nie k figúre „matky“ a „manželky“, ale k figúre „otca“ a „manžela“. Ak teda ešte v kontexte *Cválajúcich dní* nebolo možné realizovať model rodiny inak ako nevyužitú potencialitu, v *Zrne* sa táto možnosť naplno realizuje, a to práve vďaka komplementárnosti ženského a mužského princípu. Smrekov lyrický subjekt popri štylizácii do figúry syna obohacuje svoj register o figúru otca a manžela. V tomto zmysle sa v *Zrne* završuje individualistické hľadanie a civilizačno-exotické dobrodružstvo *Cválajúcich dní* v koncepcii rodiny a dediny, ktoré ako identifikátory mravného zákona a praktického étosu však boli vo svojej ideálnosti prítomné už

v *Cválajúcich dňoch*. Konceptiou ľudovej tradície Smrek zase na inej úrovni potvrdzuje ideu continuity bytia ako kľúčový faktor svojho modelu človeka a sveta.

Ďalším motívom, ktorý sa spolupodieľa na „stabilizovaní“ Smrekovho básnického gesta je topos domova. Ako píše v inej súvislosti Josef Vojvodík, ontologická skúsenosť straty zakotvenosti v pevnom bode domova môže mať za dôsledok rozpoltenie celistvej Ja-identity do identity rôznych rolí.⁴⁶⁷ V tomto zmysle topos dediny plní funkciu znovuobjavenia istoty pevného bodu, ktorého traumatizujúca strata podmieňovala viaceré gestá a štylizácie lyrického subjektu „kníh slnečných“: ten sa síce ocitol v otvorenej pozícii voči svetu, ale skúsenosť slobody sa ambivalentne dopĺňala so skúsenosťou osirenia. V kontexte zbierky *Zrno* sa topos dediny identifikuje s toposom domova (*Doma, Návrat, Obraz od nás, U nás* a i.): pre Smrekov lyrický subjekt to znamená potvrdenie vnútornej stability (dozretie v muža) ukotvením v istote, bezpečí a spoľahlivosti vonkajšieho sveta (dediny). Topos domova navyše nadobúda funkciu katalyzátora očisty, obnovy a revitalizácie životných síl. V tejto chvíli nás však bude zaujímať, akým spôsobom sa utvára a definuje vzťah medzi „človekom“ a „domovinou“, keďže v kontexte hodnotových a etických koordinátov básnického sveta zbierky *Zrno* je kľúčový na identifikovanie niektorých ďalších sémantických plánov. Topos domova sa konštituuje ako miesto „pôvodného bytia“ človeka, a to v presahu k sakrálnym charakteristikám ako miesto človeku priamo dané (darované, prisúdené) od Boha („*Ani sa nehnev, nevolajte ma, I tuná je moje miesto, Bohom dané*“).⁴⁶⁸ V týchto intenciách má vzťah medzi človekom a domovom atribúty „posvätného vzťahu“, ktorého platnosť je absolútna a ktorého výrazom je až fyzická prepojenosť,

⁴⁶⁷ VOJVODÍK, Josef. *Imagines corporis*. Brno : Host, 2006, s. 187.

⁴⁶⁸ SMREK, Ján: Mój hlas. In: c. d., s. 58.

resp. symbióza človeka a zeme („*Nevolajte ma, nečakajte ma, / tu moje nohy, živé korene, / do zeme vrastajú...*“).⁴⁶⁹ V takto definovanom vzťahu medzi človekom a domovom, ktorý sa prostredníctvom absolútnych kategórií „vernosti“ („*věčná vernost k sebe*“)⁴⁷⁰ a „výlučnosti“ („*bo len tys` pre mňa čistá kovadlina / jediná v svete*“)⁴⁷¹ v spojení so spomínanou „osudovou predurčenosťou“ špecifikuje v romantických intenciách ako vzťah „posvätný“, možno okrem iného identifikovať štrukturálnu príbuznosť s charakteristikami a kvalitami „manželského zväzku“ – nie náhodou práve táto forma vzťahu medzi mužom a ženou tvorí ďalší z tematických plánov zbierky *Zrno*. Obe línie, vybudované okolo identických psychologických a etických rezíduí (zväzok posvätený Bohom, výlučnosť, vernosť), tak potvrdzujú celistvé sémantické gesto, ktoré je určované nielen stabilizáciou lyrického subjektu, ale i prelínaním svetskej oblasti so sférou posvätnou a numinóznou. Ak sa vrátíme k toposu domova, potom môžeme uzavrieť, že sa konštituuje ako podvojný priestor, ktorý zo svojej pozemskej sféry „vrústa („vlamuje sa“) do ‚neprostorového prostoru‘ večného“.⁴⁷² V týchto intenciách Smrek tematizuje i motív „návratu“ na dedinu, ktorý z civilného plánu presúva do mytologických a nábožensko-biblických významových súradníc (návrat márnokratného syna, útek z Egypta). V básni *Pieseň márnokratného syna* sa Smrek okrem iného vracia k alternácii motívov „matky“ a „zeme“ („*Hreje ma matka zem / na svojej hrudi, / márnokratného svojho syna / horúcim víta bozkom.*“)⁴⁷³ podobným spôsobom, ako to bolo v zbierke *Božské uzly*: kým tam funkciu matky plnila „zemeguľa“ („*nesmrteľná*

⁴⁶⁹ Tamže, s. 59.

⁴⁷⁰ SMREK, Ján: Doma. In: c. d., s. 28.

⁴⁷¹ Tamže.

⁴⁷² BALABÁN, Milan: *Domov a bezdomoví i jiné zprávy*. Praha : Pulchra, 2009, s. 46.

⁴⁷³ SMREK, Ján: Pieseň márnokratného syna. In: c. d., s. 32.

mat⁴⁷⁴), v zbierke *Zrno* nadobúda túto funkciu „hruda zeme“ („matka večne verná“).⁴⁷⁵ Nemení sa funkcia, ktorú topos matky ako zeme so sebou nesie (útecha, porozumenie, bezpečie), mení sa však intencia pohybu a charakteristika lyrického subjektu (ten, ktorý odchádza do sveta, resp. ten, ktorý sa zo sveta vracia). Pre nás je momentálne zaujímavejšia báseň *Pieseň o slepom maku*, v ktorej sa prostredníctvom identického registra obraznosti („*Utekám cez Červené more slepých makov. / Neviem, či pred vojskami Faraona / a snáď aj pred masnými hrnci mesta*“, „*a slnko mi je stĺpom ohnivým, / ktorý ma vedie, / že som až preplnený dôverou*“)⁴⁷⁶ prelínajú civilný a biblický sémantický plán, v dôsledku čoho možno prisúdiť toposu domova atribúty „zasľúbenej zeme“. Útek z Egypta/mesta a prechod Červeným morom/slepými makmi symbolizuje nielen geografické vyslobodenie zo zajatia (Egypt/mesto), ale v starozákonných intenciách tu možno Egypt, resp. mesto chápať tiež ako šifru znamenajúcu otroctvo a zotročenie. V tejto súvislosti môžeme potom dokonca hovoriť o vyslobodení z otroctva hriechu („*masné hrnce mesta*“), resp. priamo o zabudnutí, amnestovaní či vykúpení samotného hriechu.⁴⁷⁷ Pre Smrekov lyrický subjekt nachádza vyslobodenie svoj konkrétny výraz v bezprostrednom obnovení vzťahu človeka a prírody, v prežívaní plnosti existencie a intenzifikácii zmyslových vnemov („*Blaženým ma však robí táto cesta, / jačmeň mi bije o nohy a dateliny vôňa / je taká žiaducná, že zatúžil som / mať veľké rozšírené nozdry koňa, / bych sa jej nassal velebnými dúšky. // Na medzi vence materej dúšky / ponúkajú mi ešte väčšiu slasť.*“)⁴⁷⁸. V kontexte celej zbierky dochádza k ob-

⁴⁷⁴ SMREK, Ján: Genesis a exodus. In: *Božské uzly*, s. 10.

⁴⁷⁵ SMREK, Ján: Pieseň márnotratného syna. In: *Zrno*, s. 33.

⁴⁷⁶ SMREK, Ján: Pieseň o slepom maku. In: c. d., s. 43, 44.

⁴⁷⁷ NEUBAUER, Zdeněk: *Mystéria kresťanská aneb o kosmogonickém tajemství Velikonoc*. Praha : Malvern, 2009, s. 25.

⁴⁷⁸ SMREK, Ján: Pieseň o slepom maku. In: c. d., s. 43.

noveniu mýtických identifikácií prírody, ktorá sa z predmetnej reality mení v živý kozmos. Človek a svet sa nachádzajú vo vzťahu vzájomného zdieľania, v rámci ktorého sa celkom prirodzene „svět jeví jako řeč: mluví k člověku prostřednictvím svého vlastního způsobu bytí, svých struktur a rytmů“⁴⁷⁹ („*Nevädza v obilí ma privítala, / pri ceste radostou sa zažal ker. / Na lúke, / ktorá sa zvlnila a ústa ponúkala, / zaerdžal žrebec. // Pod prsty ste mi vklzli, drieky briez. / K tancu ma roztáčate, kvetiny...*“)⁴⁸⁰. Odhalenie prírody ako hierofánie znamená okrem iného obnovenie religiozity u moderného človeka, ktorý tak nanovo zakúša svätosť prírody – je to nielen návrat do mýtického sveta, ale tiež nadviazanie na také kresťanstvo, ktoré je vo svojich ľudových formách a v dedinskom prostredí naďalej žité ako kozmická liturgia⁴⁸¹. Práve tu, v ponorení sa do jednoty ľudskej, prírodnej a kozmickej existencie možno identifikovať zdroje spontánnej, oslobodenej tvorivosti, ktorá nie je motivovaná zvonka, ale stáva sa výrazom prirodzenej, vnútornej nutnosti, aktom neregulovanej oslavy bytia („*Oj, slávicí, už sa vám neďivím, / že ste tu v speve takí neúnavní. / I vo mne čosi rodí sa, óda alebo hymna / alebo nekonečný chorál / na slávu tohto červeného mora / slepého maku.*“)⁴⁸².

Spomedzi tridsiatichšiestich básní zbierky *Zrno* jedenásť básní nesie vo svojom názve označenie „pieseň“, ďalších šesť označenie „spev“, čo znamená, že polovica básní zbierky sa explicitne a programovo svojím názvom vzťahuje k žánru piesne. Príklon k ľudovej piesni je súčasťou sémantického rámca a gesta zbierky, ktoré tematizovaním návratu na dedinu a osvojením si hodnôt

⁴⁷⁹ ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutočnosť*, s. 103.

⁴⁸⁰ SMREK, Ján: Príchod. In: c. d., s. 30.

⁴⁸¹ ELIADE, Mircea: *Posvätné a profánné*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 117.

⁴⁸² SMREK, Ján: Pieseň o slepom maku. In: c. d., s. 44.

reprezentovaných ľudovou tradíciou revitalizuje nielen obsahy, ale aj formy a schémy tradičnej ľudovej kultúry. V tomto zmysle Smrek prirodzene siahol k piesňovému útvaru, ktorý navyše nie je v kontexte jeho tvorby ničím novým, veď práve hudobnosť, spevnosť a melodickosť ako atribúty ľudovej piesne bývajú často identifikované v charaktere a stavbe Smrekovho verša. Piesňový charakter poézie „kníh slnečných“ (predovšetkým niektorých básní zo zbierky *Cválajúce dni*) v spojení s niekoľkými ďalšími viac či menej typickými formálnymi znakmi Smrekovej lyriky, ako sú napríklad jednoduchosť a pohyblivosť rytmických schém, trivializácia výrazu alebo všeobecne improvizáčne postupy a techniky, odkazujú tiež na utvárajúci sa žáner mestského folklóru: niektoré Smrekove básne spadajúce do registra „mestskej“ lyriky možno potom vykladať i v potenciálnych vzťahoch k populárnej piesni. V kontexte rurálnej a prírodnej lyriky sa inovatívne postupy vracajú späť k svojim zdrojom v ľudovej piesni. Ak si všimneme Smrekovu záľubu v žánrovom pomenovaní svojich básní (pieseň, spev, balada, verš, sonet), potom frekvencia jednotlivých označení v rámci konkrétnej zbierky signalizuje niektoré podstatné znaky príslušného básnického gesta. Porovnajme si v tejto súvislosti Smrekove zbierky a uvidíme, či zo zistených údajov možno vyvodiť nejaké závery.

Odsúdený k večitej žízni

Celkový počet básní – 96

Pieseň – 5 (*Obetná pieseň, Pieseň o novom jare, Carmen noctis, Prijmite pieseň, Pieseň dobrá*)

Spev – 0

Balada – 1 (*Motív baladický*)

Báseň – 0

Verš – 2 (*Verš beznáročný, Verš subjektívny*)

Sonet – 1 (*Sonet venovaný pekným ženám*)

List – 0

Cvdlajúce dni

Celkový počet básní – 35

Pieseň – 4 (*Jarná pieseň, Pieseň, Pieseň, Pieseň*)

Spev – 0

Balada – 2 (*Balada noci májovej, Balada o cynickom milovaní*)

Báseň – 1 (*Báseň o krásnej matke*)

Verš – 0

Sonet – 0

List – 0

Božské uzly

Celkový počet básní – 30

Pieseň – 6 (*Pieseň, Pieseň ako od mora, Zimná pieseň, Pieseň o najkrajšom stretnutí, Poľná pieseň, Slovenská pieseň*)

Spev – 0

Balada – 1 (*Balada čerešňových kvetov*)

Báseň – 0

Verš – 9 (*Verš o piesni vystahovalcov, Verš o lúčení, Verš prvého dňa, Verš o kvitnúcich dlaniach, Verš o zablatenej ulici, Verš tridsiateho dňa, Februárový verš, Verš stého dňa, Verš o vlniacom žite*)

Sonet – 0

List – 1 (*List z veľkého mesta dievčatú*)

Iba oči

Celkový počet básní – 28

Pieseň – 1 (*Pieseň*)

Spev – 0

Balada – 1 (*Balada*)

Báseň – 0

Verš – 2 (*Verš o dome na predaj, Verš o ponáhlaní*)

Sonet – 0

List – 0

Zrno

Celkový počet básní – 36

Pieseň – 11 (*Pieseň o tvojom vzraste, Pieseň zavčas rána, Pieseň na privítanie, Piesne tejto znenie, Pieseň z horskej dediny, Pieseň márnوترatného syna, Pieseň v piesku, Pieseň o slepom maku, Pieseň o tvojom mene, Pieseň, Pieseň nad riekou*)

Spev – 6 (*Spev, aký musí byť, Ranný spev, Spev na stráni, Prvý spev vo výške, Druhý spev vo výške, Spev medzi hmlami*)

Balada – 1 (*Lúčna balada*)

Báseň – 0

Verš – 0

Sonet – 0

List – 1 (*List cez hory a doly*)

Ak porovnáme celkový počet básní v jednotlivých zbierkach s básňami majúcimi vo svojom názve priamo žánrové označenie, potom iba v zbierkach *Božské uzly* a *Zrno* možno identifikovať taký pomer medzi oboma zložkami, ktorý môže signalizovať relevantné skutočnosti. V kontexte „kníh slnečných“ obe zbierky reprezentujú tie fázy, ktoré sme v súvislosti so základným sémantickým gestom pomenovali ako „statické“, resp. „fixačné“ – v opozícii k „dynamickému“ gestu zbierok *Cválajúce dni* a *Iba oči*. S tým súvisí pre obe zbierky charakteristický obrat k celistvému, unifikujúcemu gestu: mnohosť anonymných avantúr a platonických portrétov (*Cválajúce dni, Iba oči*) je nahradená výlučnosťou a adresnosťou konkrétnej lásky (*Božské uzly* – milenka, *Zrno* – manželka), mestský, civilizačný motivický repertoár je redukovaný, resp. eliminovaný v prospech prírodného, dedinského. Obe zbierky reprezentujú obrat k ľudovej tradícii, pravda nie v celkom totožných kontextoch a špecifikáciách: *Božské uzly* realizujú primárne „prírodný“, „obradový“ kód ľudovej kultúry a náboženstva, kým naopak básnický svet *Zrna* sa konštituuje primárne v „spoločenskom“, „mravnom“ kóde – dodávam však, že oba kódy sú v oboch prípadoch navzájom podmienené, roz-

dielna je iba miera a intenzita ich realizácie a prieniku. Vráťme sa ale k problému žánrového označenia básní a k otázke, čo táto skutočnosť signalizuje: pre zbierky *Božské uzly* i *Zrno* platí, že polovica z celkového počtu básní nesie vo svojom názve žánrové označenie. Kým *Božské uzly* v tomto zmysle ešte oscilujú medzi žánrom básne (verš) a žánrom piesne (pieseň), pričom frekvencia žánrového označenia verš o niečo málo prevažuje nad frekvenciou žánrového označenia pieseň, potom v zbierke *Zrno* sú výhradne zastúpené básne so žánrovým označením pieseň, resp. spev. Táto skutočnosť potvrdzuje základné sémantické gesto oboch zbierok, ktoré sa v prípade *Božských uzlov* utvára redukciami civilizačného kódu, v prípade *Zrna* jeho elimináciou. V kontexte zbierky *Zrno* však prihlásenie sa k ľudovej tradícii a k žánru piesne nevyčerpáva všetky potenciality tohto gesta, ale zároveň s tým sa priamo vymedzuje voči umeleckej literatúre a umelej kultúre vo všeobecnosti. A priznáva svoju numinóznou povahu.

Východiskom pre sakrálne identifikácie tvorivého aktu je usúvzťažnenie prirodzenosti duše a prirodzenosti prírody. Plodivosť prírody a tvorivosť človeka sa stávajú manifestáciou vnútorného života a spontánneho pohybu vitálnych energií. V tomto zmysle sa Smrekovo gesto od prírodných rezíduí lúk, strání a riek („*Hej, vodička-vodka, sekierka ty hladká, / prerúbala si sa cez horstvá*“⁴⁸³ „*keď tráva lúk spod ladov vyrazí / a kvetmi zakrváca ako pred rokom*“⁴⁸⁴) odráža k mýticko-náboženským špecifikáciám tvorivej energie buď ako neosobnej, transcendentnej sily, alebo personalizovanej vôle v intenciách kresťanskej teológie. Vektorom rozšírenia sémantického poľa o transcendentné rámce je zmena intencie z horizontálne kódovaných prírodných scenérií (polia, lúky) na scenérie kódované vertikálne (hory, bralá). Ako dokladá

⁴⁸³ SMREK, Ján: Pieseň nad riekou. In: c. d., s. 53.

⁴⁸⁴ SMREK, Ján: Mój hlas. In: c. d., s. 58.

Mircea Eliade, predstava posvätnéj hory v rámci najrôznejších náboženských tradícií súvisí s nebeskými archetypmi a ako taká symbolizuje bájný „Stred Sveta“ a miesto, kde sa spája Nebo so Zemou⁴⁸⁵: horu, výšku môžeme v tomto zmysle vnímať ako atribút božstva. Tieto významy nachádzame i u Smreka. Smerovanie do výšky (*Prvý spev vo výške, Druhý spev vo výške, Spev medzi hmlami*) identifikuje vzťah prírody k ľudskej bytosti ako vzťah dôverný, až materinsky starostlivý („*vysokosť prenesmierna, ty si ma privinula, / ach, dobrý bol tvoj dotyk, drsná žula!*“),⁴⁸⁶ zároveň však akcentuje podriadenosť, odkázanosť, faktickú bezbranosť človeka voči prírode („*Oblaky, prikujte ma svojimi reťazami, / bo víchor schopí ma, aký je mohutný, / o bralo praští ma, o skalisko ma vrhne...*“).⁴⁸⁷ V nadväznosti na to sa „výška“ špecifikuje nielen ako miesto priblíženia sa nahým silám prírody v ich plnej, ničím neobmedzenej intenzite, ale predovšetkým ako miesto stojace mimo „ľudského poriadku“, kde sa človek približuje čistej, transcendentnej energii, ako „sväté miesto“ stretnutia človeka s Bohom („*Hmly výšok, ako Mojžiš vo vás stojím / a Hospodina cítim v oblaku.*“).⁴⁸⁸ Numinózný charakter miesta vymykajúceho sa z poriadku profánneho sveta svojou polohou („*hmly výšok*“) i určením („*sväté miesto*“) je potvrdený poslaním, resp. „veľkosťou úlohy“, ktorou je človek poverený („*Na sväté miesto vstúpil som, preto sa bojím, bojím / veľkosti úlohy, čo na mňa vloží, / keď v hlase hromu zaznie rozkaz boží.*“).⁴⁸⁹ a bezmocnosťou voči transcendentnej sile („*Tu nezvite ma pevcom, moji milí, / som tu len hmyzom pod kopytom sily!*“).⁴⁹⁰ Rozšírenie sémantického plánu o transcendentno-náboženské rezíduá má však oveľa zásadnejší

⁴⁸⁵ Pozri napr. ELIADE, Mircea: *Mýtus o večném návratu*.

⁴⁸⁶ SMREK, Ján: *Prvý spev vo výške*. In: c. d., s. 54.

⁴⁸⁷ Tamže.

⁴⁸⁸ SMREK, Ján: *Spev medzi hmlami*. In: c. d., s. 56.

⁴⁸⁹ Tamže.

⁴⁹⁰ SMREK, Ján: *Druhý spev vo výške*. In: c. d., s. 55.

význam v tom zmysle, že priamo zasahuje a ovplyvňuje samotné charakteristiky a identifikácie básnického subjektu tam, kde predhodnocuje kategórie autorstva a umeleckej tvorby. Deje sa tak ale v zhode so základnými a konštitutívnymi pravidlami Smrekovho básnického modelu človeka a sveta, keďže kategóriou, ktorá je v tomto procese kľúčová, je práve kategória prirodzenosti. Smrekovo gesto tu čerpá zo zdrojov, ktoré numinóznosť inšpiratívno-spontánneho charakteru tvorenia konkretizujú v náboženských (profétizmus, prorocká jasnozrivosť), resp. mytologických sémantických rámcoch (entuziazmus, Dionýzovské vytrženie). Ak zostaneme pri okruhu básní tematizujúcich „prorocké“ štylizácie básnika, potom inšpirovaná tvorivosť sa špecifikuje cez atribúty „svätosti“ a „prostorekosti“ („*Prečo sa namáhaš byť umelcom? / Stačí, ak vieš byť pekne prostoreký. / Proroci napísali sväté knihy, / čo pretrvávajú veky.*“).⁴⁹¹ Dochádza tu k znovuobjaveniu kategórie „prostoty“, ktorú Smrek tematizoval v zbierke *Iba oči*, tentoraz však vstupuje do nových významových polí. Faktická podriadenosť človeka voči prírodným a transcendentným silám, tak ako sa špecifikuje pozíciou „vo výške“ a tvárou v tvár univerzu, potvrdzuje bezbrannosť a pasivitu proroka voči zjaveniu: v tomto zmysle je prorok „uchvátený“ a „premožený“ vyššou silou, nie je „pevcom“, ale iba „*hmyzom pod kopytom sily*“, pričom jeho hovorenie a konanie sa spravidla nachádzajú mimo jeho vlastného chápania a kontroly.⁴⁹² Takéto nasvietenie „prostorekosti“ v závislosti od profétického charakteru autorstva a umeleckej tvorby akcentuje inšpirovanosť tvorby a zároveň spochybňuje autonómnosť autorskej vôle – tak či onak sa Smrekov lyrický subjekt približuje k samotným zdrojom vlastnej prirodzenosti ako i prirodzenosti sveta, a to práve v jeho transcendentných rámcoch. Ako básnik-prorok totiž prijíma božskú silu a tá, ako

⁴⁹¹ SMREK, Ján: Podstata. In: c. d., s. 57.

⁴⁹² Sv. Tomáš podľa WHITE, Victor: *Bůh a nevědomí. Teologie versus psychologie*. Praha : Vyšehrad, 2003, s. 111.

vieme, „vždy jedná v souladu s přirozeností a nikdy proti ní.“⁴⁹³ Takýmto spôsobom sa i vlastné Smrekovo naivisticko-spontánne tvorivé gesto, schopnosť inšpirovanej reči rozširuje o nové významy, posúva do nových estetických, noetických a poetologických kontextov a stáva sa nielen súčasťou autonómnej, celistevej koncepcie človeka a sveta, tak ako ju prezentuje Smrekovo básnické dielo, ale sekundárne, implicitne priznáva sakrálne identifikácie tejto koncepcie.

V prvom prípade bolo nadviazanie komunikácie medzi lyrickým subjektom a transcendentnou silou, resp. preklenutie dištancie medzi Bohom a človekom podmienené priblížením sa človeka k Bohu, situovaním človeka na „sväté miesto“, ktoré v intenciách profétie reprezentuje „hora“ („vo výške“, „medzi hmlami“). Rovnako situácia osamotení lyrického subjektu je v zhode s prameňmi prorockej literatúry, ktoré práve osamotenie proroka považujú za vhodné pre prijatie zjavenia.⁴⁹⁴ V druhom prípade je spontánna tvorivosť lyrického subjektu iniciovaná podľa mytologických vzorov invokáciou múz v symbolickom zastúpení hudobného nástroja („*Píšťala zvučná moja, píšťalénka, / vyhúďaj srdcu môjmu, lúbezná!*“).⁴⁹⁵ Báseň *Obraz od nás* je zaujímavá v niekoľkých rovinách, ktoré syntetizujú viacero rezíduí, kľúčových pre básnický svet zbierky *Zrno*. Primárne je vystavaná na vzájomnom vzťahu a prieniku vizuálnej a auditívnej zložky, pričom „obraznosť“ a „hudobnosť“ Smrekovho gesta sa konštituujú s ohľadom na „tvorivosť“ lyrického subjektu („*Píšťala zvučná moja, neutíchni, / obrazotvornosť moja, nezhasni, / pokým len neospievam zjav ten prekrásny...*“).⁴⁹⁶ Smrek vychádza zo všed-

⁴⁹³ Tamže.

⁴⁹⁴ HOBLÍK, Jiří: *Proroci, jejich slova a jejich svět*. Praha : Vyšehrad, 2009, s. 291.

⁴⁹⁵ SMREK, Ján: *Obraz od nás*. In: c. d., s. 65.

⁴⁹⁶ Tamže.

ného, banálneho, v kontexte dedinského života každodenného obrazu dievčaťa perúceho v potoku, pričom ruší disproporciu medzi profánnym a sakrálnym („*Keď som tá zrakom hltal v slnka jase plnom, / zdala si sa mi byť zeme mojej / najdrahším korením i jadrom, chuťou, zrnom, / zdala si sa mi byť chlebom, solou, / korunou, aureolou.*“).⁴⁹⁷ V tomto obraze je identifikovaná „prirodenosť“, ktorá sa stotožňuje so „svätosťou“ („*len vlna hrudi tvojej vysoká / nahotu svoju svätú kryla cudne*“)⁴⁹⁸ a „zdravím“ („*Spievalo zdravie mocné v hravom zápolení / nôh tvojich, nad ktorými vodné peny / vyhrnovali rúcha oponu*“) nielen dievčenského subjektu, ale sekundárne sa vzťahuje – zjednotením motívov dediny, prírody a domova („*potok rodný*“, „*domovina*“, „*kraj môj rodný*“) – k hodnotám a charakteristikám tradičného ľudového života („*pre šťastie srdc, čo od pradávnej doby / tu majú svoju kolísku i hroby*“). Básnický priestor sa konštituuje v symbiotickom vzťahu ľudského a prírodného („*Znežnela voda teplom, kdes ty stála / a potok sklokotal, keď si doň vnišla, / tak si ho vlastnou horúčosťou svojou zbriala.*“), zároveň stvorené bytie je v intenciách Bergsonovej filozofie života identifikované ako zmocnenie sa hmoty životným vzťahom („*...jak kolien tvojich ocel' ružovú / hýrivá mladost' hrdlo v ruke svojej stisla.*“).⁴⁹⁹ Symbiotickosť, resp. holistická podstata Smrekovho básnického sveta neguje možnosť izolovanosti, naopak, v plnej miere produkuje významy a skúsenosť celistvosti – na básň *Obraz od nás* v tejto súvislosti priamo nadväzuje básň *U nás* (dievča svojím teplom „zohreje“ potok, obraz svojím svetlom „občerství“ ducha, srdce láskou a vierou „zaleje“ vyschnuté role a pod.). Návratom na dedinu a k prírode sa lyrický subjekt Smrekových básní vracia k samému sebe, k človeku, či presnejšie k samotným zdrojom života, zdravia a vitality: výrazom životaschopnosti sa stáva tvorivosť ako spontán-

⁴⁹⁷ Tamže, s. 67.

⁴⁹⁸ Tamže, s. 66.

⁴⁹⁹ Tamže.

ne nadviazanie komunikácie s esenciálnymi a transcendentnými silami prírody.

Náboženská podstata Smrekovej poézie nemá svoj pôvod primárne v náboženskej tematike, resp. v náboženských obsahoch, ale priamo v štruktúre samotného básnického sveta. Inšpirovaná tvorivosť Smrekovho lyrického subjektu sa v básni *Obraz od nás* tematizuje ako básnikova fascinácia zjavom mladého dievčaťa-nymfy v potoku: koncepcia umelca ako *divino artista* odkazuje na zdroje, kde sa básnické tvorenie spája s inšpiráciou, tvorivým nadšením, entuziazmom, božským nadaním, ktorým je básnik naplnený a zasiahnutý. Ako naznačuje Platón, „predstava o sväté božské posedlosti básníka pochádza z praxe kultu a je potomkom víry v predpovedi a orákula kněžek a všetkých naplnená božským šílením“.⁵⁰⁰ Numinóznny charakter Smrekovho básnického gesta sa potvrdzuje nielen v zdrojoch a procese tvorenia, ale i v samotnej podstate umeleckého diela, v jeho potenciáloch a smerovaní. Bukolícká „hudobnosť“ (píšťala) je završená v kresťanskej „obraznosti“ (ikona): báseň ako výraz posvätnej inšpirácie si uchováva potenciál spirituálnych, obrodzujúcich energií („...obraz, sviet' v slove mojom ako ikona, / občerstvuj ducha môjho, pokým neskoná.“).⁵⁰¹ V tejto súvislosti spomeňme typológiu a klasifikáciu „kultového obrazu“, tak ako je formulovaná v myslení teológa a analytika kultúry Romana Guardiniho, nakoľko identické charakteristiky možno vzťahovať k sémantickej štruktúre Smrekovej básne. S tým rozdielom, že Smrek prisudzuje náboženskú platnosť nenáboženskému obsahu, platia Guardiniho konštatovania ohľadom kultového obrazu, v ktorom sa podľa učenia

⁵⁰⁰ KRIS, Ernst a KURZ, Otto: *Legenda o umělci. Historický pokus*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová a nakladatelství Arbor vitae, 2008, s. 51.

⁵⁰¹ SMREK, Ján: *Obraz od nás*. In: c. d., s. 67.

tvorcov ikon pociťuje „oblast vytržení, sféra nebe“⁵⁰². Funkcia Smrekovej básne je identická s funkciou kultového obrazu tam, kde je „pokračovaním svätosti, *opus operatum* milosti“.⁵⁰³ Smrekova básň plní funkciu náboženského obrazu, ktorý má svoj pôvod vo sfére neba (vytrženie) a tľmočí skúsenosť „vtelenia“, „živej pravdy“ („*vtel' sa mi v pravdu živú, obraz zvodný*“).⁵⁰⁴ Náboženská štruktúra na týchto miestach prekryva estetickú i etickú štruktúru Smrekovho básnického sveta, ktoré sa stávajú iba jej reprezentáciou. Podľa Guardiniho je odpoveďou na tušenie, resp. očakávanie Božej prítomnosti „povznesení, otres, osvobození a jako poslední možnost zázrak“.⁵⁰⁵ V podobných intenciách sa utvára náboženská skúsenosť lyrického subjektu z básní *Prvý spev vo výške*, *Druhý spev vo výške* a *Spev medzi hmlami*: zároveň Smrekova identifikácia básnika s prorokom vracia samotnému aktu tvorby numinózný charakter. Pre túto chvíľu nie je podstatné rozlišovanie medzi kultovým a zbožným obrazom, nakoľko i sám Guardini konštatuje, že v čistej podobe ani nie sú možné. V intenciách náboženského myslenia o kultúre nás však môže zaujímať Guardiniho formulácia o pôvode náboženského umenia z Ducha svätého, z *pneumatu*: „Je to objektivní vláda Ducha, jež se týká celkové souvislosti přesahující jednotlivce, svatého Božího plánu, a jež staví tvůrce do služeb těchto záměrů, podobně jak to činí Duch prorocství s vidoucím.“⁵⁰⁶ Smrekova koncepcia tvorcu sa v kontexte zbierky *Zrno* špecifikuje v identických sémantických rámcach. V zhode s ňou sa opätovne konkretizuje i charakter a funkcia Smrekovho básnického gesta, ktoré so zmenou sociologickej štruktúry z individualistic-

⁵⁰² GUARDINI, Romano: *O podstatě uměleckého díla*. Praha : Triáda, 2009, s. 53.

⁵⁰³ Tamže, s. 55.

⁵⁰⁴ SMREK, Ján: *Obraz od nás*. In: c. d., s. 65.

⁵⁰⁵ Guardini, c. d., s. 55.

⁵⁰⁶ Tamže, s. 58.

kej na celistvú smeruje k priznaniu svojej náboženskej podstaty. Smrekova báseň vedie čitateľa – práve tak ako náboženské umenie vedie veriaceho – k skutočnosti vznikania nového stvorenia (Guardini). To, že v centre estetickej skutočnosti sa ocitá obraz s náboženskou platnosťou, vonkoncom nie je náhoda: ikona totiž zobrazuje realizovanú, uskutočnenú ľudskosť, človeka, ktorý sa vnútorne oslobodil a ktorého podobou bytia je „láska, setkání a vzájemný vztah.“⁵⁰⁷ A to, že reprezentáciou očistenej ľudskosti, nazeranej akoby z perspektívy Boha, nie je u Smreka svätec, ale mladé dievča, je iba samozrejмый výraz kvalít, hodnôt a štruktúr Smrekovho modelu sveta.

Na pláne lyrického subjektu sa skutočnosť vnútornej premeny, vzniku nového človeka a duchovnej transformácie realizuje prostredníctvom motívu „zrna“ („*Jak Jákob zápasil som s klasom zlatým, / by mi dal zrna svojho prečistého. / To vtedy zápasil som s Duchom svätým. / Čo vo mne čisté je, je zrnom jeho.*“).⁵⁰⁸ Ten sa v kontexte zbierky realizuje na dvoch sémantických rovinách, ktoré však nemožno oddeliť: primárne sa motív zrna konštituuje ako symbol „kultúrny“, metonymicky zastupujúci rurálno-rustikálny topos, sekundárne ako symbol „spirituálny“, symbolizujúci vnútornú transformáciu v intenciách kresťanského učenia. Na spirituálnej rovine preberá významy, ktoré už boli tematizované v predchádzajúcej zbierke *Iba oči*: Smrek iba v explicitnejšej a sumarizujúcej podobe formuluje nábožensko-biblické kontexty viažuce sa k motívu zrna a skúsenosti vnútornej premeny. Rovina, na ktorej sa motív zrna konštituuje ako motív kultúrny, odkazuje na inú Smrekovu zbierku, *Božské uzly*, kde som identifikoval motív zrna ako motív „hospodársky“ s presahom k ri-

⁵⁰⁷ Zizioulas, J. podľa LUPTÁKOVÁ, Marina: Od masky k osobnosti. In: *Ikona v ruském myšlení 20. století*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2011, s. 44.

⁵⁰⁸ SMREK, Ján: Návrat. In: c. d., s. 64.

tuálno-obradovej praxi ľudového náboženstva. Poukázal som na spätosť motívu zrna s transformatívnymi silami prírody v rámci vegetačných cyklov. V tomto zmysle nemožno úplne oddeľovať plán vonkajší, „kultúrny“, a plán vnútorný, „spirituálny“, keďže intencia oboch je rovnaká: tvorivé sily človeka a plodivé sily prírody reprezentujú tú istú transformačnú a vitálnu energiu. Kým v zbierke *Božské uzly* bola interpretovaná primárne v jej „hmotných“, „hrubých“ aspektoch (zem, eros, plodivosť), v zbierke *Zrno* je tematizovaná v aspektoch „nehmotných“, „jemných“ (duch, étos, tvorivosť). Deje sa tak v zhode s posunom od horizontálne štruktúrovaného priestoru (poľia) k priestoru štruktúrovanému vertikálne (hora). Iným spôsobom, ktorý je syntézou oboch spomínaných rovín, Smrek identifikuje motív zrna s motívom slova, pričom uchováva aspekty plodivosti/tvorivosti („*Tu skladať spev, tu spievať spev, / tu viazať v snopy slová silou nabité.*“)⁵⁰⁹. Kým v *Božských uzloch* Smrek tematizujúci poľnohospodárske práce a obrady (viazanie obilia) v sociálnom a kultúrnom kontexte života agrárneho spoločenstva stotožňoval motív klasu s motívom ženy („*Ty, milá moja, si môj klas...*“),⁵¹⁰ potom v *Zrne* spája motív klasu s motívom slova. V rámci sémantickej štruktúry zbierky *Božské uzly* tak možno k toposom zeme a plodivosti priradiť motív „tela“, v rámci zbierky *Zrno* k toposom ducha a tvorivosti motív „slova“. V kontexte oboch zbierok potom môžeme v intenciách praktického ľudového náboženstva sledovať vzájomné prelínanie prvkov pohanských a kresťanských: „fyzické zdravie“ pohanskej nábožnosti sa prirodzene dopĺňa s „mravným zdravím“ kresťanskej nábožnosti, v dôsledku čoho si Smrekov básnický svet uchováva vnútornú stabilitu i vonkajšiu dynamiku. V nadväznosti na vyššie povedané je básnický svet *Božských uzlov* vybudovaný z pohanských zdrojov ľudového náboženstva na princípe „ženskom“ (eros, plodivosť, zem, telo) a básnický

⁵⁰⁹ SMREK, Ján: Druhý spev vo výške. In: c. d., s. 55.

⁵¹⁰ SMREK, Ján: Verš o vlniacom žite. In: *Božské uzly*, s. 63.

svet *Zrna* v intenciách kresťanského učenia odkazuje na princíp „mužský“ (étos, tvorivosť, duch, slovo). Ako som už spomínal, oba kódy sa však navzájom prelínajú a ani v jednom prípade nemôžno hovoriť o výlučnom pôsobení jedného či druhého. Navyše, ak si všimneme spôsob, akým sa stretáva v motíve „*skladania slov*“, resp. „*viazania slov v snopy*“ sféra prírody a sféra kultúry, potom sa ich prienik uskutočňuje v rovine archaicko-mýtckej ako predstava slova-zrna. Takto formulovaný problém presahuje napríklad i k staroindickej magicko-mýtckej teórii básnika-kňaza ako gramatika-demiurga, z ktorého rúk povstáva textúra tela/sveta: „Obětující kněz, gramatik a básník v jedné osobě byl zosobněním demiurga, zprostředkovatele mezi bohem a člověkem, nebem a zemí, přetvářející chaos v kosmos a znovuobnovující jeho řád a soudržnost“.⁵¹¹ Situovanie Smrekovho lyrického subjektu „skladajúceho spev“ na „sväté“ miesto medzi nebo a zem (vo výške, medzi hmlami), inšpirovaná spontánnosť prejavu, status sprostredkovateľa medzi Bohom a človekom i vedomie poslania nadväzujú na pôvodne mýtcké symbolické rámce a bývajú považované za konštitutívne faktory profétie⁵¹². Slovo identifikované so zrnom sa v intenciách archaicko-mýtckej predstavy poetického textu ako organickej štruktúry špecifikuje nielen ako transformačný symbol, ale priamo ako nositeľ vitálnych síl („*slová silou nabité*“).⁵¹³

Statické sémantické gesto zbierky *Zrno* teda neznamená negáciu vitálnych, tvorivých síl, naopak, možno skôr hovoriť o ich koncentrácii. V porovnaní so zbierkou *Cválajúce dni* sémantické gesto zbierky *Zrno* nesmeruje k dynamizujúcemu „roztiahnutiu“, ale k fixujúcemu „stiahnutiu“, pričom však pracuje s rovnako intenzívnymi vitálnymi procesmi. Smrek túto skutočnosť

⁵¹¹ Vojvodík, c. d., s. 70.

⁵¹² Hoblík, c. d., s. 41.

⁵¹³ SMREK, Ján: Druhý spev vo výške. In: *Zrno*, s. 55.

tematizuje v básni *Spev na stráni*, kde siahol po kľúčovom motíve svojej najznámejšej zbierky *Cválajúce dni*, aby ho z pôvodného prostredia transponoval do sémantických štruktúr zbierky *Zrno*. Motív „cválajúcich koní“, symbolizujúcich maximálnu intenzifikáciu vitálnych procesov, extatickým opojením slobodou a životom ako výrazom túžby po maximálnej plnosti bytia reprezentoval inštinktívne sily života, „večnú energiu“. V novom kontexte si uchováva svoje atribúty, menia sa však charakteristiky samotného lyrického subjektu, v dôsledku čoho sa mení intencia celej situácie: „*Bujní žrebci, neosedlaní / - nezasiahne ich blesk - / ženú sa vpred*“⁵¹⁴, resp. „*cválajte, kone ligotavé, / podte, erdžiaci žrebci bujni, / žriebätá, deti moje plavé - / bežte sem ku mne, / bežte sem!*“⁵¹⁵. Ak sme v pôvodnej situácii hovorili o tendencii k rozšíreniu telesného kontinua subjektu, kde stavy „povznesenia“ ústili do „oceánskeho“ pocitu „opojnej skúsenosti rozplynutia sa v atmosfére“ („*vtopiť sa v dáky fenomén, / možno: vo večnú energiu*“),⁵¹⁶ teraz sa lyrický subjekt identifikuje so svojou presne vymedzenou a fixovanou telesnosťou, ktorá sa lokalizuje – v opozícii k predchádzajúcej situácii „rozplynutia v atmosfére“ – na zem ako „pripútanie k pedosfére“. Intencia pohybu od zeme k nebesiam ako výraz oslobodenia ega a splynutia so surovou energiou je nahradená intenciou opačnou – od nebies k zemi ako výrazu pritiahnutia, fixácie a spútania tejto energie vlastným vitálnym potenciálom subjektu: kým v prvom prípade sme hovorili v jungiánskom kľúči o prijatí inštinktívnych síl života a následnom ovládnutí subjektu silami univerzálneho libida („*kopyty rozbíjajú lebky / a nechávajú za sebou / dokaličené ľudské mŕtvolky*“),⁵¹⁷ teraz možno celú situáciu interpretovať ako podmanenie si týchto síl samotným subjektom („*Podkovu srdca svojho cvendžiaceho / na*

⁵¹⁴ SMREK, Ján: Cválajúce dni. In: *Cválajúce dni*, s. 1.

⁵¹⁵ SMREK, Ján: Spev na stráni. In: *Zrno*, s. 52.

⁵¹⁶ SMREK, Ján: Cválajúce dni. In: *Cválajúce dni*, s. 2.

⁵¹⁷ Tamže, s. 1.

kopytá vám pribiť chcem.“).⁵¹⁸ V kontexte celej zbierky a s ohľadom na charakteristiky lyrického subjektu to znamená, že zmena sociologickej štruktúry z individuálnej na celistvú sleduje proces osobnostnej, psychologickej transformácie subjektu, ktorá sa symbolicky realizuje ako skrotenie inštinktívnych síl (kone, žrebci) silami spirituálnymi (srdce, duch): „*Sem, k vôli mojej skloňte šije, / pospletám v krídla vaše hrivy, / potom sa vo vás duch môj skryje / a výšava – tá klesne k vám. / Symboly mojej poézie - / sem, k vôli mojej, skloňte šije, / nech každý z vás je jak ja sám.*“⁵¹⁹

Zvnútornenie sémantického gesta možno identifikovať tiež tam, kde sme v súvislosti s korešpondenciou medzi materiálnou a spirituálnou zložkou Smrekovho modelu človeka a sveta rozlišovali štyri úrovne skutočnosti (duchovná, emocionálna, senzuálna, fyzická). V kontexte jednotlivých zbierok „kníh slnečných“ sa symbolický aparát duše – srdca – očí – úst, zastupujúci spomenuté roviny, transfiguroval v zhode so sémantickou štruktúrou konkrétnej zbierky. Kým básnický svet *Cválajúcich dní* sa konštituoval primárne v interakcii senzuálneho (oči) a fyzického (ústa) pólu, v *Božských uzloch* sa dominantným stal fyzický aspekt reality (ústa) a v zbierke *Iba oči* to bola senzuálna zložka (oči), ktorá je v *Zrne* nahradená zložkou emocionálnou (srdce). Niekoľkokrát som už naznačil vzájomné vzťahy medzi jednotlivými zbierkami, štruktúra ktorých sa potvrdzuje i z tohto hľadiska: napríklad eros (ústa) *Božských uzlov* sme vymedzili voči étosu *Zrna* (srdce). Podobným spôsobom možno identifikovať vzťah medzi zbierkami *Iba oči* a *Zrno* ako opozíciu medzi symbolikou očí a srdca. Transformácia senzuálneho poznania na poznanie emocionálne, tak ako je realizovaná v kontexte básnického sveta zbierky *Zrno*, je Smrekom priamo tematizovaná, resp. programovo akcentovaná práve vo vzťahu ku základnému sémantické-

⁵¹⁸ SMREK, Ján: Spev na stráni. In: *Zrno*, s. 52.

⁵¹⁹ Tamže.

mu gestu zbierky *Iba oči*. Názov (*Zatvorenými očami*) i situovanie (druhá v poradí) básne manifestujúcej poetiku *Zrna* zdôrazňuje relevanciu, ktorú Smrek gestu „zatvorených očí“ prisudzuje a ktoré sa konštituuje nevyhnutne i vo vzťahu ku gestu „iba očí“ predchádzajúcej zbierky. Ak sa totiž v zbierke *Iba oči* lyrický subjekt zmocňuje reality a participuje na bytí primárne a programovo prostredníctvom zraku, ktorý tu je okrem iného aj vektorom slobody, bezstarostnosti a nevinnosti („*Nech nemám nič, ni zem, ni dom / ďakujem očiam svojim dvom, že skrze ne mi väčšie statky náležia*“),⁵²⁰ potom v zbierke *Zrno* sa možnosť zmocniť reality a kreovať ju dosahuje práve opačným postupom eliminácie zmyslového vnímania a vnútornou imagináciou („*Zatváram oči. Do seba ich hrúžim. / Premôcť tú priepasť dialky medzi nami.*“).⁵²¹ Vo vzťahu k motívu „srdca“ sa potom motív „očí“ v oboch prípadoch konštituuje odlišným spôsobom: podnet prichádza aktívne „zvonka“ ako „senzualný“ vnem, ktorý subjekt iba prijíma („*Oj, oči mať, čo mocne vidieť vedia, / a srdce mať, čo navrie ako šiška, / keď sa ho iné oči mätko dotknú...*“),⁵²² resp. „zvnútra“ ako „emocionálna“ skutočnosť, ktorú subjekt sám aktívne produkuje („*zatvorenými očami / napínam srdca svojho tetivu, / za vami, za vami...*“).⁵²³ Proces zvnútorňovania zároveň spúšťa ďalšie funkcie („*intuícia na cimbale túžby*“),⁵²⁴ ktoré v súčinnosti s niektorými motivickými paradigmami zbierky (spontánna tvorivosť, prorocká inšpirácia) špecifikujú charakteristiky emocionálneho poznania a vnútornej skúsenosti, tak ako sa utvárajú v interakcii postupov imaginácie, intuície a inšpirácie. Smrekovo gesto zvnútorňovania neznamená rezignáciu na objektívny, vonkajší svet, iba jeho rozšírenie a prehĺbenie o ďalší rozmer. Neznamená

⁵²⁰ SMREK, Ján: Oči. In: *Iba oči*, s. 7.

⁵²¹ SMREK, Ján: *Zatvorenými očami*. In: *Zrno*, s. 9.

⁵²² SMREK, Ján: Oči. In: *Iba oči*, s. 10.

⁵²³ SMREK, Ján: *Zatvorenými očami*. In: *Zrno*, s. 11.

⁵²⁴ Tamže, s. 9.

dokonca ani spochybnenie platnosti vonkajšieho sveta či kognitívnej funkcie zraku, iba negáciu ich dominantného postavenia s ohľadom na celistvosť bytia. Znamená nadradenie emocionálneho poznania nad poznanie racionálne a senzuálne: orgánom vnímania a poznania sa stáva srdce („*Milujúcemu oči netreba. / Kto milujúci je, ten srdcom hľadá. / Spanilý kraj môj, svätá veleba, / srdcom ťa poznávam a srdcom hladím.*“).⁵²⁵ Formulovaním vnútorného zraku Smrek nadväzuje na spirituálne koncepcie, ktoré funkciu (pravého) „videnia“ vzťahovali práve k orgánu „srdca“. V tomto kontexte sa skutočným „orgánom“, prostredníctvom ktorého človek komunikuje so svetom, stáva jeho vlastná a zároveň jeho vlastnú individualitu presahujúca emocionalita, citovosť špecifikovaná ako „láska“ („*Nie, oči, vy už nie ste mojím zrakom, / môj zrak je cit, ja hľadiac milujem, / môj zrak je láska.*“).⁵²⁶ Stotožnenie zraku, srdca a lásky je dobre známe predovšetkým z textov kresťanskej mystiky, ale rovnako významné miesto zaujíma i v rámci indickej tradície alebo v súfizme ako ezoterickej forme islamu. Julius Evola sa v tejto súvislosti odvoláva na *Corpus Hermeticum*, ktorý pracuje práve s takými výrazmi ako „otvoriť oči srdca“ či „porozumieť očami srdca“ a hovorí o skúsenosti „něčeho nového a svėžího, čili proměny světa, jež doprovází stav lásky.“⁵²⁷ V lyrickom subjekte „milujúceho, ktorý hľadá srdcom“, môžeme identifikovať človeka, ktorého oči sú „uchopené milosťou“, „otvorené svetlom“. Je to človek vnútorne očistený v tom zmysle, ako to konštatuje Romano Guardini: „Dívá se na Boha – a vidí ho v té míře, jak se očistí, jak se dívá čistým srdcem.“⁵²⁸ Tieto konštatovania sa priamo vzťahujú na predchádzajúce zistenia z interpretácie zbierky *Cválajúce dni*, s tým dodatkom, že cestu od prvej k poslednej z radu „kníh slnečných“ môžeme ko-

⁵²⁵ SMREK, Ján: Pohľad. In: c. d., s. 37.

⁵²⁶ Tamže.

⁵²⁷ EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*, s. 148.

⁵²⁸ Guardini, c. d., s. 85.

mentovať ako proces transformácie symbolu srdca od „nevinného“ cez „pučiace“ a „horiace“ až k „očistenému“. Je to teda skúsenosť premeny, ktorá je výsledkom pomenovanej situácie, pričom stotožnenie „zraku“ a „srdca“ potom nemá svoj pôvod iba v nahradení zmyslového poznania poznaním emocionálnym, nemá platnosť iba na rovine vnímania, ale i samotného bytia, prítomnosti „ja“ vo svete. Stáva sa skúsenosťou prekonania telesnosti, skúsenosťou ničím neohraničeného a oslobodeného bytia, premeny seba a sveta („*A nech mám tisíc nôh a nech mám tisíc rúk, / nebudem väčšmi / všadeprítomný.*“).⁵²⁹

Zrekapitulujme si spôsoby a metódy, prostredníctvom ktorých Smrekov lyrický subjekt ašpiroval na túto skúsenosť v jednotlivých zbierkach. Ašpiráciu na absolútne, permanentnú snahu po maximálnej plnosti bytia a prežívania ako výraz túžby po očistenom a totálne oslobodenom bytí môžeme identifikovať v samom centre Smrekovho básnického gesta, ktoré sa vždy nanovo pokúša obsiahnuť jednotu, celistvosť bytia. V zbierke *Odsúdený k večitej žízni* sa Smrek pokúšal tento cieľ dosiahnuť prostredníctvom nábožensko-religiózných postupov asketického odriekania, mysticko-erotických vízií a spasiteľskej štylizácie, v zbierke *Cválajúce dni*, naopak, realizoval oslobodenie sa od ega uvoľnením inštinktívnych síl a ich maximálnou intenzifikáciou. V zbierke *Božské uzly* tendencia k depersonalizácii vyvrcholila neopohanskými bakchanáliami a extázou milostného splynutia, ktoré boli v nasledujúcej zbierke *Iba oči* nahradené skúsenosťou naivnej prostoty a nerefektovaného, spontánneho bytia ako pokusu o nerozlíšené splynutie s celkom. Zbierka *Zrno* v tomto zmysle završuje gesta a snahy predchádzajúcich zbierok, ktoré sa následne identifikujú ako fázy kontinuálneho prechodu a premeny v túžbe po definitívnej a nemennej stálosti. Stabilizácia lyrického priestoru a fixácia lyrického subjektu korešponduje s eli-

⁵²⁹ SMREK, Ján: Pohľad. In: c. d., s. 37.

mináciou zraku ako dominantného zmyslového orgánu: v zhode s tým sa oslabuje vizuálna povaha Smrekovho básnického sveta a posilňuje jeho auditívny charakter. Túto skutočnosť symbolizuje primárne tematizovanie žánru ľudovej piesne. Rovnako sa však auditívna zložka vysúva do popredia tam, kde je realizovaná ako súčasť náboženskej tradície sporej predovšetkým s klasickými prorockými spismi: („*Hmly výšok, ako Mojžiš vo vás stojím / a Hospodina cítim v oblaku. /.../ preto sa bojím, bojím / veľkosti úlohy, čo na mňa vloží, / keď v hlase hromu zaznie rozkaz boží*“).⁵³⁰ Viac ráz tematizovaná prorocká štylizácia lyrického subjektu je výrazom inšpirácie, ktorá zdôrazňuje auditívny charakter, resp. „zvučnosť“ božieho slova a identifikuje sa s „tradičnou biblickou ‘poslušnosťí’ židovských patriarchů, naslouchajících příkazům svého Boha“.⁵³¹ Prirovnanie k Mojžišovi vnímam taktiež v kontexte hebrejskej tradície *successio mosaica*, ktorá práve postavu Mojžiša považuje za nedostizný pravzor profétie.⁵³² Odklon od „videnia“ k „počúvaniu“ sa tak realizuje na oboch sémantických plánoch zbierky, ktoré pracujú s rezíduami tradície – ľudovej i náboženskej. Aj v básni *Pohľad*, ktorá programovo exploatuje motív „vnútorného zraku“ ako negácie vizuálneho vnímania, je auditívna zložka v plnej miere zachovaná: „láska“ na vnútornom pláne (lyrický subjekt) korešponduje so „spevom“ na pláne vonkajšom (príroda). Básnický svet sa tu konštituuje ako výraz všadeprítomnej harmonickej melodickosti, hudobnosti, spevnosti („*Z dolín mi zneje spev, spev šumí z lúk, / spev prúdi spod hrudy i z oblohy*“).⁵³³ Ak by sme sa obrátili na Minkowského terminológiu, potom by sme hovorili o „zvučnosti“, ktorá je považovaná za jednu zo základných vlastností života. V tomto zvučení zani-

⁵³⁰ SMREK, Ján: Spev medzi hmlami. In: c. d., s. 56.

⁵³¹ ŠEDINA, Miroslav: *Bakchantky a včely. Řecký mýtus a filosofie u Klementa Alexandrijského*. Praha : OIKOYMENH, 2007, s. 102.

⁵³² Hoblík, c. d., s. 345.

⁵³³ SMREK, Ján: Pohľad. In: c. d., s. 37.

ká protiklad medzi „ja“ a „svetom“, pričom oboje, teda človeka i prostredie, „unáša a slévá v jeden melodický a rezonujúci celek“⁵³⁴. Melódia „sveta“ a „ja“ sa tak spájajú v jednom pohybe, ktorý je „pohybom sympatie“⁵³⁵. Uzavríme: až v záverečnej básni zbierky sa proces znútorňenia realizuje v plnej miere a na všetkých rovinách. Obrat od vonkajšieho sveta do vnútra subjektu je potom podporený nielen elimináciou „obraznosti“, ale tiež „zvučnosťou“. Obraz sa zmenil v cit. Pieseň sa mení v mlčanie.

Všimnime si spôsob, akým posledná báseň zbierky *Zrno* (*Listy*) vstupuje do komunikácie s predposlednou básňou zbierky *Iba oči* (*Z mora do sklenice*). Obe básne sú kľúčové nielen s ohľadom na autonómny kontext zbierok, v ktorých sú situované, ale i v kontexte „kníh slnečných“ vôbec. Báseň *Z mora do sklenice* manifestovala rezignáciu lyrického subjektu na obsiahnutie javovej skutočnosti: v tomto zmysle dobyvateľská túžba zmocniť sa „krásy“ vo všetkých jej podobách a prejavoch sa ukázala ako naivná („čo urvem zemi z krás, vždy málo bude, / jak keby z mora nabral do sklenice“).⁵³⁶ Odpoveďou na sumarizujúce poznanie zbierky *Iba oči* je sémantické gesto zbierky *Zrno*, ktoré spomínanú rezignáciu okrem iného konkretizuje v tematických intenciách „návratu“ ako rezignáciu na „svet“ a príklon k „domovu“: zmenu intencie od „globálneho“ k „lokálnemu“, od „sveta“ k „regiónu“ v kontexte básní *Z mora do sklenice* a *Listy* môžeme identifikovať i v opozícii motívov „mora“ a „mora listov“. Pohyb „odvrátenia“ od sveta a „znútorňenia“ subjektu, ako i odklon od „senzúálneho“ poznania k poznaniu „emocionálnemu“ sa básňou *Listy* prehlbuje v tom zmysle, že už nereprezentuje iba rezignáciu na obsiahnutie „bohatosti foriem“ (sveta), ale i rezignáciu na obsiahnutie „bohatosti obsahov“ (srdca). V tomto

⁵³⁴ MINKOWSKI, Eugène: *Vstříc kosmologii*, s. 94.

⁵³⁵ Tamže.

⁵³⁶ SMREK, Ján: *Z mora do sklenice*. In: *Iba oči*, s. 85.

sumarizujúcom poznaní sa lyrický subjekt nevyhnutne uzatvára sám do seba: „*U nás je jeseň už a odrazu / zo stromov more listov napršalo. / Mal by som dvíhať ich a písať na ne, / čo v srdci ostalo mi nedopovedané. / Lež nech si celú horu rozložím / a na každý list slovo položím, / bude to všetko málo, všetko málo.*“⁵³⁷ Ludská skúsenosť sa realizuje simultánne s objektívnym stavom prírody: čas človeka (koniec mladosti – dospelosť) je súčasťou času prírody (koniec leta – jeseň), nie je „patologickou“ odchýlkou, ale „zdravým“ kompendiom: celkom prirodzene tak dochádza k prelntiu a splynutiu biologických a kozmických cyklov. „Prázdnota“ (eliminácia vizuálneho) a „ticho“ (eliminácia auditívneho) prírody a človeka sa nachádzajú v jednote, v prieniku, ktorý už nemôže byť symbolom rezignácie, ale – ako výraz štrukturálneho prieniku a vzájomnej rezonancie – zmiernenia a harmónie: „*Zmeň sa už, pieseň moja, v mlčanie. / Nech ustúpi do teba duch môjho kraja, / čo hľadel do slnka a do neba, / ale dnes sklopil zrak a hľadá do seba.*“⁵³⁸ V tomto „mlčaní“ sa zavřila nielen Smrekova „pieseň“, ale i básnické gesto „kníh slnečných“ vôbec. Svet viditeľný očiam a počuteľný ušiam, tento Smrekov básnický svet, ktorý sa uzavrel sám do seba, sám pre seba dobrovoľne stratil „viditeľnosť“ i „zvučnosť“, však práve týmto vstúpením do „vnútra“ a „hĺbk“ subjektu, ďalej otvára nové svety, novú skúsenosť, prechod k neviditeľnému a nepočuteľnému, celkom novým spôsobom formulovanú bohatosť v jednote, v celistvosti, v harmónii. Už nielen človeka s prírodou, ale i človeka v človeku. Otvára ľudské vedomie do skúsenosti transcencie, tam, kde sa nielen pieseň, ale i slová menia v mlčanie a kde sa mlčanie stáva výrazom plnosti presahujúcej subjekt, kde sa stáva „najhlbšou modlitbou“ (Guardini). Smrek túto skutočnosť už netematizuje – doteraz bol jeho modlitbou spev, odteraz je to ticho. V samom závere „kníh slnečných“ tak môžeme identifikovať situáciu, kto-

⁵³⁷ SMREK, Ján: Listy. In: *Zrno*, s. 69.

⁵³⁸ Tamže.

rá je obrazom zjednotenia duše a sveta: je objavením slobody tam, kde sa hranice individuálneho ega rúcajú spolu so svetom tvarov a zvukov. Je nadviazaním vzťahu so sebou samým, so stredom svojho bytia, ktoré je i stredom bytia ako takého. Je transformáciou jedinečného v jednotu, ponorením sa subjektivity do anonymity. A nakoniec je znovuobjavením toho, čo Bergson nazýval „fundamentálnym ja“.

Básnik a žena

Básnická skladba *Básnik a žena* je pravdepodobne najznámejším básnickým dielom Jána Smreka. O čitateľskej obľúbenosti a popularite, ktorá sprevádza tento text prakticky od jeho prvého knižného vydania v roku 1934 až do dnešných dní, svedčí i počet a frekvencia vydaní blížiacich sa k dvadsiatke. V slovenských kultúrnych pomeroch a literárnej tradícii to iste nie je zanedbateľný fakt. Čosi naznačovala už skutočnosť, že hneď v roku vydania skladby sa v literárnych časopisoch a denníkoch objavil relatívne vysoký počet recenzných textov (konkrétne deväť), pričom napríklad Rudo Brtáň reagoval na Smrekovho *Básnika a ženu* dokonca hneď dvakrát: v *Slovenských smeroch* i v *Slovenskej politike*. Ak teda hovoríme o popularite Smrekovej básnickej skladby, máme na mysli nielen popularitu čitateľskú a záujem zo strany vydavateľov, ale i adekvátnu odozvu literárnokritickú. O to viac prekvapuje fakt, že Smrekova skladba sa nestala predmetom záujmu literárnej historiografie: až na citlivú a inšpiratívnu reflexiu Jozefa Bžocha *Smrekov diškurz o láske* (1963)⁵³⁹ a viac-menej alibistickú kapitolku u Smrekovho „biografistu“ Bohuša Kováča (1962)⁵⁴⁰ nájdeme len príležitostne motivované texty. Relevantným historiografickým príspevkom, sumarizujúcim okolnosti vzniku i ponúkajúcim výklad skladby, je tiež heslo v *Slovníku diel slovenskej literatúry 20. storočia*:⁵⁴¹ jeho autor

⁵³⁹ BŽOCH, Jozef: Smrekov diškurz o láske. In: *Kontakty*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970, s. 223 – 228.

⁵⁴⁰ KOVÁČ, Bohuš: Ilúzia a skutočnosť v Básnikovi a žene. In: *Poézia Jána Smreka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962, s. 40 – 52.

⁵⁴¹ PETRÍK, Vladimír: SMREK, Ján – Básnik a žena. In: *Slovník diel sloven-*

Vladimír Petrík sa ukázal byť nielen vnímavým editorom viacerých Smrekových textov, ale i pozorným interpretom, ktorého postrehy spravidla na skromnej ploche prinášajú vysoký úžitok. Podrobnejšia, hĺbková analýza skladby *Básnik a žena* a jej dominantných estetických a sémantických rezíduí však v slovenskej literárnej historiografii abscentuje: v tomto zmysle sa môj text pokúsi naznačiť možné zdroje i ciele Smrekovho básnického gesta. Absencia výskumu Smrekovho v spoločenskom povedomí najznámejšieho básnického diela môže byť i výrazom skúsenosti, ktorá je typická pre odbornú reflexiu Smrekovej poézie vo všeobecnosti: pocit, že Smrekova básnická tvorba je – aj napriek faktickej akceptácii v slovenskej lyrickej tradícii a stabilnom mieste v domácom literárnom kánone – vo svojej podstate nevelmi komplikovanou, síce čitateľsky príťažlivou, ale viac-menej naivnou poetickou ilúziou, ktorá nepredstavuje zásadnejší estetický, noetický, poetologický či literárno-historický problém. Smrekovo meno nechýba v nijakých slovníkoch, príručkách, rukovätiach, dejinách, encyklopédiách, učebniciach, sylabách či antológiách, avšak Smrekova poézia vlastne dodnes nebola podrobená serióznejšej literárno-historickej revízii a analýze. Ak sa vrátíme k skladbe *Básnik a žena*, uvidíme, že práve tu možno nájsť mnohé otázky i odpovede späť so Smrekovou poéziou vo všeobecnosti. Skladba *Básnik a žena* má v tomto zmysle platnosť dokonca programovú: pre Smreka ako básnika sa stáva možnosťou, ako priamo a bezprostredne formulovať svoje umelecké i ľudské krédo. Takto budem *Básnika a ženu* čítať i ja: v jednote s básnickým dielom Jána Smreka i s edičnými a biografickými okolnosťami, ktoré sprevádzali vznik skladby. Málokedy možno hovoriť o jednote života a diela, ale v prípade Jána Smreka táto ideálna rovnica nachádza svoje naplnenie a platí v plnom rozsahu. A to i vo svojich paradoxoch.

skej literatúry 20. storočia. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2006, s. 371 – 373.

Skladba *Básnik a žena* vyšla v Prahe v nakladateľstve Leopolda Mazáča v roku 1934. Už o rok neskôr sa objavilo druhé knižné vydanie. Zaujímavejší je však osud, ktorý knižnému vydaniu predchádzal. Musíme sa vrátiť do Bratislavy, o desaťročie späť, kde a kedy Ján Smrek svoju skladbu, resp. jej podstatnú časť napísal. Ako vieme, skladba *Básnik a žena* sa skladá z piatich kapitol: z nich prvé štyri vznikli už v rokoch 1923 – 1924 a záverečná piata *Po desiatich rokoch* na prelome rokov 1933 a 1934. Spomedzi prvých štyroch možno vydeliť prvú kapitolu: tú Smrek, ako to dokladá vo svojich memoároch, napísal v januári 1923, kým zvyšné tri kapitoly boli napísané v roku 1924, v rozpätí dvoch-troch týždňov. Tomu zodpovedá i publikovanie jednotlivých kapitol v *Slovenských pohľadoch*: prvá kapitola bola uverejnená už v roku 1923, ďalšie tri kapitoly vyšli spoločne v roku 1925. Z tohto uhla pohľadu možno prvú a piatu kapitolu vnímať ako rámcové k druhej, tretej a štvrtej kapitole. Obe totiž majú potenciál autonómnych básnických textov, ktoré možno interpretovať nielen v kontexte skladby ako takej, ale i samostatne: túto skutočnosť potvrdzujú nielen okolnosti vzniku jednotlivých textov, kde môžeme hovoriť o troch etapách tvorby (prvá kapitola – druhá, tretia a štvrtá kapitola – piata kapitola),⁵⁴² ale i fakt, že Smrek prvú kapitolu *Básnika a ženy* publikoval samostatne nielen časopisecky (čo je s ohľadom na chronológiu vzniku skladby pochopteľné), ale následne i knižne, a to v čase, keď už boli ďalšie tri kapitoly nielen napísané, ale i publikované. Báseň *Básnik a žena* s podtitulom *Dávna januárová epizóda v zasneženom parku* bola zaradená do prvého vydania (1929) i druhého vydania (1933)

⁵⁴² Túto všeobecne prijímanú skutočnosť budem neskôr v samostatnej kapitole skúmať ako problémovú: s ohľadom na faktickú dobu vzniku druhej, tretej a štvrtej kapitoly možno konštatovať, že konečná, knižná podoba týchto sa stala výsledkom dvoch tvorivých etáp, z ktorých prvá potvrdzuje pôvodné datovanie, avšak druhá pravdepodobne splyva s etapou tvorby piatej kapitoly.

zbierky *Božské uzly*. V kontexte Smrekovej tvorby z dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia možno zároveň konštatovať, že skladba *Básnik a žena* vznikla akoby povedľa základných, resp. ťažiskových umeleckých snáh Jána Smreka. Prvé štyri kapitoly boli takýmto spôsobom napísané v čase simultánneho písania a časopiseckého publikovania básní neskôr zaradených do zbierky *Cválajúce dni*; doba ich vzniku (1923, 1924) teda spadá do obdobia medzi vydanie zbierok – *Odsúdený k večitej žízni* (1922) a *Cválajúce dni* (1925). Vznik záverečnej kapitoly datuje samotný Smrek na prelom rokov 1933 a 1934: podľa jeho slov začal piatu kapitolu písať „na sklonku roku 1933“ a dopísať ju mal po „dvoch mesiacoch“ práce.⁵⁴³ Jej genézu i vydanie v rámci skladby *Básnik a žena* môžeme teda situovať medzi iné dve Smrekove zbierky – *Iba oči* (1933) a *Zrno* (1935).

Z hľadiska žánrového vymedzenia býva skladba *Básnik a žena* označovaná ako „básnická poviedka“ (Kováč,⁵⁴⁴ Špaček⁵⁴⁵). Takáto žánrová identifikácia je podmienená epickým charakterom Smrekovej skladby, ktorá popri prítomnosti príbehu s ústrednou postavou a „dramatickou“ zápletkou využíva lyrický princíp „s náladovým a reflexívnym akcentom“⁵⁴⁶ – práve v lyrickom spracovaní a subjektívnosti podania sa nachádza ťažisko Smrekovho gesta. Členitá kompozícia podporuje epizodickosť a zlomkovitosť príbehu rozdeleného do piatich samostatných oddielov, ktoré autor signuje ako „kapitoly“, čím opäť zdôrazňuje epický moment – rozprávanie sa odohráva v čase, resp.

⁵⁴³ SMREK, Ján: *Poézia moja láska II*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 155, 158.

⁵⁴⁴ Kováč, c. d., s. 40.

⁵⁴⁵ ŠPAČEK, Jozef: SMREK, Ján. In: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

⁵⁴⁶ MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef: Básnická povídka. In: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 51 – 52.

v časových blokoch rozvrhnutých podľa štyroch ročných období na plochu jedného roka so záverečnou epizódou po desiatich rokoch (*V zasneženom parku, Pokračovanie jarné, Letná noc na vode, Padajúce listy, Po desiatich rokoch*). Príbehový charakter Smrek podporuje kalendárnym princípom rozprávania, kde jednotlivé ročné obdobia rámcujú stretnutie básnika a ženy, resp. určujú a podmieňujú podobu tohto stretnutia a vývin vzťahu medzi oboma aktérmi. Tento „kalendárový“ či „temporálny“ princíp nie je v Smrekovej poézii vôbec výnimočný a môžeme ho identifikovať i poza, resp. ponad kontext aktuálne interpretovanej skladby. Napríklad v zbierke *Božské uzly* sa stane symbolickým pozadím, na ktorom Smrek denníkovo-chronologickou formou sleduje vzťah muža a ženy (*Verš prvého dňa, Verš tridsiateho dňa, Verš stého dňa*), príp. túto formu dopĺňa konkrétnymi odkazmi na ročné obdobia, resp. mesiace v roku, dni v týždni či dennú dobu v pomenovaniach jednotlivých básní (*Verš o zablatenej ulici, Zimná pieseň, Január, Februárový verš, Balada čerešňových kvetov, Verš o vlniacom žite, Júl, Nedela, Poludnie...*). „Kalendárny“ princíp Smrek čiastočne využíva i pri názvoch svojich básní v zbierke *Iba oči* (*Marec, April, Májový dážď, Leto*). Táto skutočnosť pramení priamo v charaktere Smrekovho básnického sveta, kde človek a príroda koexistujú vo vzájomnom prieniku a kde sa človek nikdy nevzdialil prírode natoľko, aby vo svojom vnútornom prežívaní a vonkajších vzťahoch stratil kontakt s pôsobením prírodných a kozmických síl. Človek tu naďalej zostáva súčasťou univerza a vesmírneho poriadku: jeho existencia je priamo prepojená s pôsobením jednotlivých ročných období či denných dôb. Tento vzťah, ktorý nachádza svoju oporu v cyklickej štruktúre posvätného času, môže mať niekedy už len čisto formálnu podobu alebo plní iba symbolickú funkciu, presahuje však cez celé Smrekovo básnické dielo: ako organizujúci princíp ho možno identifikovať tiež v názvoch súborných vydaní Smrekovej poézie, ktorými sa zvyknú všeobecne označovať aj etapy Smrekovho básnického vývinu a tvorby (*Knihy slnečné, Knihy*

nocí planých, Knihy podjesenné). Po tejto odbočke sa vrátme ku skladbe *Básnik a žena* a k problematike jej žánrovej identifikácie: spresníme, že Smrekova realizácia žánru básnickej poviedky sa utvára pod vplyvom modernistických inovácií, z čoho vyplýva oslabenie epického odstupe a priama prítomnosť, resp. angažovanosť autorského subjektu v samotnom rozprávaní. Možno v tomto zmysle odkázať na charakteristiku modernistickej básnickej poviedky, ktorú predstavujú „lyrickoepické skladby s náznakom životopisného rámce, směřující k sebeodhalením; s lyrickým nasazením, v ich formě, s psychologickým vhladem“.⁵⁴⁷ Rovnako ďalšie žánrové príznaky možno vzťahovať na Smrekovu skladbu, s tým dodatkom, že tematizovanie „biografickej cesty“ prostredníctvom „chronologických scén“ sa u Smreka špecifikuje ako konkrétny „lúbstný príbeh“: „Příběhy vycházejí z intenzivního prožitku současnosti, převážně z autopsie, mají značné časové rozpětí, ale mezerovitý průběh (místa připomínají spíš cyklus než chronologický sled obrazů), jejich fragmenty symbolizují zlomové momenty životní cesty.“⁵⁴⁸ Ak si uvedomíme, že samotný lúbstný príbeh je v *Básnikovi a žene* iba súčasťou širšie koncipovanej prezentácie Smrekovej vlastnej umeleckej a životnej filozofie, resp. v užšom zmysle Smrekova „konceptia lásky“ sa priamo identifikuje so Smrekovou „konceptiou poézie“, potom môžeme skladbu *Básnik a žena* čítať – a to i v konkrétnom dobovom (biografickom a spoločenskom) kontexte – ako Smrekov vlastný „mýtizujúci autoportrét“. A to o to väčšmi, že hlavná postava skladby sa hneď v úvode identifikuje s básnikom Smrekom. Autorovo gesto tak celý čas smeruje práve k spomínanému „sebaodhaleniu“ – na dvoch navzájom sa prelínajúcich rovinách, ktoré tematicky možno špecifikovať ako „láska“ a „poézia“.

⁵⁴⁷ Tamže, s. 57.

⁵⁴⁸ Tamže.

Vychádzať budem práve zo skutočnosti, ktorú som u Smreka už viac rás spomínal a ktorú potvrdzuje i skladba *Básnik a žena* – láska a krása sú pre Smreka nie autonómnymi kategóriami, ale práve naopak, sú organickou súčasťou Smrekovej umeleckej filozofie a básnickej koncepcie. Rozhovor medzi básnikom a ženou sa pre Smreka stáva príležitosťou na prezentáciu nielen ľúbostných, ale rovnako i básnických preferencií a ideálov. Zároveň sa stáva priestorom, v ktorom sa potvrdzuje dôverný, intímny charakter vzťahu medzi oboma aktérmi: Smrekovo gesto „sebaodhalenia“ obsahuje atribúty „spovede“, a to nielen svojím „psychologickým nasadením“, ale i „intimitou aktu“, ktorá implikuje prítomnosť „spovedného tajomstva“ – básnik tu vkladá svoje najosobnejšie tajomstvo (svoju *ars poeticu* i *ars vivendi*) do rúk jedinej, vyvolenej ženy, ktorá v tomto zmysle plní funkciu kňaza ponúkajúceho rozhrešenie. Ak sa ohliadneme k súdobým kritickým ohlasom na Smrekovu skladbu, prekvapí nás, ako presne postihli recenzenti spovedný charakter Smrekových básnických dialógov, keď viacerí zdôrazňovali práve moment „spovedania sa“ („básnik sa spovedá zo svojich básnických presvedčení“, ⁵⁴⁹ „Smrek ako muž a básnik sa spovedá zo svojej lásky ku kráse ženy a poézie“, ⁵⁵⁰ „Je to kus básnikovho vyznania umeleckého“, ⁵⁵¹ „forma, do ktorej básnik vkladá to, čo nám je v tejto knižke najcennejšie – svoju básnickú spoved“⁵⁵²). Intímnosť a dôvernosť rozhovoru medzi básnikom a ženou imituje rozhovor veriaceho a kňaza – z náboženskej roviny sa presúvame na rovinu civilnú, tá však zachováva numinózný charakter výpovede: poézia tu plní funkciu nábožen-

⁵⁴⁹ A. M.: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Slovenské pohľady*, roč. 50, 1934, č. 6, s. 381.

⁵⁵⁰ BRTÁŇ, Rudo: Smrek o básnikovi v knihe *Básnik a žena*. In: *Slovenské smery*, roč. 1, 1933 – 1934, č. 8, s. 300.

⁵⁵¹ KOSTOLNÝ, Andrej: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Politika*, roč. 4, 1934, č. 11, s. 131.

⁵⁵² a., Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Živena*, roč. 24, 1934, č. 6 – 7, s. 183.

stva, identifikuje sa ako *sacrum*. Erotické a duchovné v rozhovore básnika a ženy navzájom splyývajú: rozhovor sa stáva výrazom telesnej túžby i duchovnej očisty. Skutočnosť, že básnik prijíma spásu z rúk milovanej ženy, potvrdzuje na jednej strane svetský charakter vzťahu, na strane druhej priznáva svoj posvätný rozmer. Koncepcia lásky a tvorby, ktorú Smrek v *Básnikovi a žene* rozvíja, resp. ktorú môžeme identifikovať za lúboštnou i umeleckou filozofiou Smrekových básnických dialógov, nás priamo odkazuje na stredovekú koncepciu dvornej lásky, o čom budem viac písať na ďalších stranách. Teraz si ale všimnime samotnú dialogizovanú formu *Básnika a ženy*, keďže aj v kontexte žánru básnickej poviedky, aj v kontexte Smrekovej tvorby ide o zaujímavé špecifikum. Literárna kritika i historiografia vychádzajú pri označení skladby z (pravdepodobne autorovej vlastnej) charakteristiky uvedenej v tiráži knižného vydania *Básnika a ženy*, kde je pod menom autora a názvom knihy uvedená špecifikácia „dialóg v piatich kapitolách“ s nasledujúcim datovaním vzniku jednotlivých kapitol.⁵⁵³ Takto potom označujú skladbu viacerí recenzenti: „lyrický dialóg v piatich častiach“ (Brtáň),⁵⁵⁴ „dialóg básnika so ženou v piatich kapitolách“ (Kostolný),⁵⁵⁵ „básnický dialóg“ (a.)⁵⁵⁶ alebo „dialóg v piatich kapitolách“ (A. M.).⁵⁵⁷ Bohuš Kováč hovorí o „poviedke napísanej vo forme dialógov“⁵⁵⁸ a Jozef Bžoch o „Smrekových dialógoch“.⁵⁵⁹ Z hľadiska formálnej stavby je práve dialóg organizujúcim prvkom Smrekovho básnického rozprávania. Dialógom zároveň vstupuje do rozprávania moment demokratizácie a emancipácie – príťažlivosť Smreko-

⁵⁵³ SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935, tiráž.

⁵⁵⁴ Brtáň, c. d., s. 300.

⁵⁵⁵ Kostolný, c. d., s. 131.

⁵⁵⁶ a., c. d., s. 183.

⁵⁵⁷ A. M., c. d., s. 380.

⁵⁵⁸ Kováč, c. d., s. 40.

⁵⁵⁹ Bžoch, c. d., s. 223.

vej skladby možno hľadať i tu, vo formálne akcentovanom momente otvoreného a rovnocenného partnerského vzťahu medzi mužom a ženou. Básnik stretávajúci svoju múzu už nielen o nej spieva, ale je ochotný sa s ňou deliť o svoj hlas: žena už nie je iba inšpirátorkou, ale stáva sa básnikovi partnerom v rozhovore (a to bez toho, aby stratila svoj status múzy). V koncepcii trubadúrskej poézie zase dialóg plní špeciálnu funkciu potvrdzujúcu ambivalentné chápanie lásky: zdrojom radosti nie je výlučne telesný kontakt medzi mužom a ženou, ale tiež platonické aspekty vzťahu. Takýmto spôsobom napríklad v anonymnej básni z 10. storočia *Invitatio amicae* je pred potešením z „hostiny“ (convivium) uprednostnené potešenie z „presladkého rozhovoru“ (predulce colloqvium):⁵⁶⁰ za touto opozíciou potom skutočne, tak ako to hovorí M. Jaluška, môžeme tušiť protiklad splynutia tiel a splynutia slov – ako „průnik lokací v systéme ducha“.⁵⁶¹ Radosťný moment rozprávania je v Smrekovej skladbe zreteľne prítomný. Aká je však funkcia samotného dialógu, resp. dialogického princípu? Jozef Bžoch si všimol, že dialogickú formu Smrek použil opätovne, s odstupom niekoľkých desaťročí, vo viacerých skladbách z básnickej zbierky *Struny* (1962) – a všimol si tiež, že zhoda medzi Smrekovými dialogizovanými skladbami nie je ani tak formálna či obsahová, ale že ide o zhodu v intencii. Pre nás je zaujímavé Bžochovo konštatovanie, že Smrek používa formu dialógov vtedy, „keď chce sám seba utvrdiť v správnosti vlastnej cesty: vytvára si v básni partnera a konfrontuje svoj názor s jeho názorom, polemizuje a argumentuje“⁵⁶². Nie je však takéto zistenie v rozpore s „demokratickosťou“ dialogickej formy? Je Smrekov dialóg vo svojej podstate iba simulovaný? Neslúži

⁵⁶⁰ Pozri PROKOP Josef – HOLUB Jiří: *Prátelé, přiléhavý složím verš. Písneš okcitánských trubadúrů*. Praha : Argo, 2001, s. 15.

⁵⁶¹ JALUŠKA, Matouš: Tradice radosti. In: *Člověk tradice*, roč. 1, 2010, č. 1, s. 34.

⁵⁶² Bžoch, c. d., s. 224 – 225.

iba ako skrytý prostriedok a zastierací manéver na prezentáciu vlastných básnikových názorov, vzťahu k spoločnosti, umeleckého programu? Odpoveďou by mohol byť práve spomínaný spovedný aspekt rozprávania, gesto sebaodhalenia, ktoré sa utvára v interakcii s partnerom v rozhovore.

Text skladby *Básnik a žena* možno priamo konfrontovať s okolnosťami jeho vzniku, tak ako ich prezentuje Smrek v knihách spomienok *Poézia moja láska I a II. Legenda*, ktorú dodatočne autor okolo svojho básnického dialógu produkoval, nám umožní sledovať prieniky oboch „semiotických aktov“, pričom treba zdôrazniť, že vzťahy medzi nimi sa utvárajú na viacerých rovinách. Nás bude na tomto mieste zaujímať spôsob, akým oba texty (básnická skladba, memoárový text) pracujú s identickým kultúrnym kódom. Hneď na úvod povedzme, že máme na mysli konvencie stredovekej kurtoáznej lásky, trubadúrskej poézie provensálskej, resp. sicílskej alebo toskánskej proveniencie. Smrekova štylizácia do polohy básnika lásky bola vždy utváraná v interakcii senzuality a galantnosti, telesnej túžby a duchovného obdivu, vášne i zdržanlivosti. To, čo mu dobová literárna kritika často vyčítala – a síce „nevinnosť“, „skrotenosť“ zmyslov⁵⁶³ – v skutočnosti bolo výrazom ambivalencie medzi vzletným erosom a cudným étosom. Práve tento lúboštný paradox môžeme identifikovať v samotných základoch trubadúrskej poézie, kde sa rovnako ako u Smreka stáva funkciou a podobou svetskej spirituality. Asi by sme ťažko našli v slovenskej poézii básnika, ktorý by svojím básnickým gestom v takej výraznej miere rozvíjal a inovoval schémy stredovekej koncepcie lásky. Vráťme sa však úplne na začiatok: oba texty, teda skladba *Básnik a žena* a memoáre *Poézia moja láska*, už svojím názvom pomerne jednoznačne vymedzujú sféru autorovho záujmu, resp. tematické, ideové či

⁵⁶³ MATUŠKA, Alexander: Portréty slovenských spisovateľov. In: *Za a proti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975, s. 86.

hodnotové súradnice, v rámci ktorých sa budú pohybovať. A sú to súradnice príbuzné, či dokonca identické, špecifikované ako vzťah „básnika“ a „ženy“, resp. stotožnenie „poézie“ a „lásky“. Ako uvidíme neskôr, skladbu *Básnik a žena* nemožno chápať iba ako Smrekovu oslavu ženy, ale rovnako aj ako oslavu poézie a umeleckej tvorby: Smrekovi sa poézia stáva láskou a, naopak, v žene nachádza poéziu. Kľúčové slová, ktoré sa nám tu objavujú (básnik, poézia, žena, láska), sú zároveň centrálné motívy, resp. *loci communes* trubadúrskej poézie. To, čo ma bude zaujímať na knihe Smrekových spomienok, budú výlučne pasáže venované okolnostiam vzniku skladby *Básnik a žena*. Pozrime sa na ne: „Kráčal som si od Reduty smerom k Michalskej bráne, plynové lampy už svietili. Odrazu môj pohľad pritiahla postava kráčajúca predou mnou. Dobré formovaná, pružná ženská postava. Bol v nej magnetizmus. Zapôsobil na kovové struny, ktoré boli vo mne. Začali zvučať.“⁵⁶⁴ V tomto dojme Smrek zaznamená prvé dva verše budúcej skladby. Dovolím si teraz citovať dlhší úryvok, neskôr nám bude v mnohých ohľadoch užitočný: „Chytrý som si to hodil na papier a ponáhlal sa za ňou ďalej, nechcejúc stratiť blahodarný dotyk s jej magnetizmom. Pozdalo sa mi, akoby na môj príhovor placho zareagovala: – Ach, nie... – Bolo to málo, ale dosť pre mňa, aby som si bleskovo uvedomil, že je to zárodok – dialógu. Prvý impulz nevyjde navivoč! Zimnične – hoci mi bolo teplo – hodil som si to na papier a zimnične pokračoval v písaní, až na rohu Konventnej som sa musel rozhodnúť: odbočiť naľavo, domov, alebo kráčať v jej päťkách ďalej? Lúto mi bolo, že som nemohol nazrieť do jej tváre, ale vystríhalo ma memento: čo ak tá jej tvár sklame? Máš po básni! A mne o nič iné nešlo, iba o báseň. Intuitívne mi letelo mozgom jej pokračovanie, len môcť postáť pri niektorej lampe a hádzať slová na papier. Ak nepostojím, riskujem stratu inšpirácie. Postál som na rohu Konventnej a nechal dámu kráčať rovno ďalej, smerom k Štefánke. Snež oko-

⁵⁶⁴ Smrek, c. d. 2/I., s. 101, 102.

lo nej krúžil, ovíjal ju mystikou, a ako sa vzdalovala, nič netušiaca, v predstave sa mi z kroka na krok stávala bližšou a celkom živou, už nielen kráčajúcou, ale rozprávajúcou. Nezáleží na tom, aká ona – táto magnetická postava – bola v skutočnosti, moja fantázia bežala za ňou a potom i pred ňou už milovými krokmi...“⁵⁶⁵ Ak budeme následne po tomto memoárovom úryvku čítať skladbu *Básnik a žena*, resp. jej prvú kapitolu *V zasneženom parku*, ktorá tematizuje práve stretnutie básnického subjektu s neznámou kráčajúcou ženou, potom sa nám celý básnický dialóg medzi mužom a ženou presunie z biografickej do fiktívnej roviny. Na „platnosti“ umeleckého textu to nič nemení – je však zaujímavé, že v spomienkovom texte sa koncepcia dvornej lásky, resp. viaceré jej vzorové charakteristiky realizujú v ešte „čistejšej“ forme než v samotnej skladbe. Dostávame tak zároveň presnejšiu, celistvejšiu predstavu o motiváciách a prioritách Smrekovho básnického gesta, ktoré je tu v plnej miere obnažené a, takpovediac, verifikované „biografiou“ – pravdaže, opäť „iba“ umeleckou. „Magnetizmus“ ženskej postavy, ktorý Smrek zdôrazňuje, teda neodolateľná, neviditeľná sila, ktorou je k ženskému subjektu priťahovaný od prvého pohľadu („Odrazu môj pohľad priťahla ženská postava kráčajúca predou mnou“) a ktorá rezonuje s jeho vnútrom („Bol v nej magnetizmus. Zapôsobil na kovové struny, ktoré boli vo mne.“) spontánne iniciuje proces tvorby („Začali zvučať. Mal som tušenie symfónie...“). Pristavme sa pri opakovane použitej metafore „magnetizmu“. Viliam Turčány v súvislosti s tzv. „sicílskou školou“, ktorá v talianskom prostredí nadväzuje na poetiku provensálskych trubadúrov, pričom modifikuje a špecifikuje niektoré jej charakteristiky, hovorí o fenoméne „magnetizmu“. Usúvzťažnenie neviditeľného pôsobenia lásky s neviditeľnou silou magnetu považuje za jeden z ústredných motívov poézie sicílskej školy, ktorý sa neskôr objaví tiež u pred-

⁵⁶⁵ Tamže, s. 102.

staviteľov sladkého nového štýlu.⁵⁶⁶ Julius Evola, skúmajúci eros, sexualitu a lásku na metafyzickej rovine, analyzuje vo svojom výnimočnom diele *Metafyzika sexu* (1958) ezotericko-transformačnú funkciu a sakrálne významy sexu a erotiky: okrem iného spomína magnetickú teóriu lásky praktizovanú na Západe zhruba do obdobia renesancie (nechajme teraz bokom jej prítomnosť v iných kultúrach, predovšetkým orientálnych, v islamskej a tiež čínskej). Evola v súvislosti s magnetickou príťažlivosťou medzi mužom a ženou hovorí o nehmotnom „fluidickom stave“, ktorý „je rozňecovaný pohľadom a potom se šíří krví“.⁵⁶⁷ Intenzitu magnetizmu dáva do priamej súvislosti s intenzitou túžby a ľúbostnej vášne, pričom za základnú skutočnosť, bez ohľadu na konkretizácie v rámci tradičných náuk či moderných výkladov, považuje magnetickú štruktúru eróta.⁵⁶⁸ Pre nás je zaujímavá tiež poznámka ohľadom funkcie zraku pri vzniku magnetickej príťažlivosti: Smrek v zhode s touto skutočnosťou hovorí, že „jeho pohľad pritiahla ženská postava“. Ako konštatuje Viliam Turčány, motív očí nechýba ani u jedného ľúbostného básnika v Taliansku⁵⁶⁹ – v koncepcii lásky básnikov sicílskej školy, ale tiež u Danteho i Petrarca, sú oči miestom, odkiaľ láska preniká do srdca (či do krvi). V tomto zmysle „zrak“ plní funkciu „brány“ a „srdce“ funkciu „príbytku“ lásky.⁵⁷⁰ Smrek nehovorí explicitne o „srdci“, ale o „vnútri“, ktoré tu však plní identickú funkciu – prostredníctvom zraku rezonuje s vonkajším objektom. Láska je v tomto ponímaní „sila, ktorá sa dá do pohybu, len čo nájde svoj objekt, a tento vstupuje do srdca cez oči“.⁵⁷¹ Turčány hovorí

⁵⁶⁶ TURČÁNY, Viliam: Ruža a magnet. In: *Ó, svieža ruža voňavá*. Bratislava : Tatran, 1972, s. 130.

⁵⁶⁷ EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*. Praha : Volvox Globator, 2009, s. 74, 75.

⁵⁶⁸ Tamže, s. 77.

⁵⁶⁹ TURČÁNY, Viliam: *Petrarcov vavrín*. Bratislava : Tatran, 1974, s. 68.

⁵⁷⁰ Tamže, s. 228.

⁵⁷¹ Tamže, s. 70.

potom o „prvenstve obrazu“, z čoho odvodzuje podmienenosť duševného zraku telesným⁵⁷² – primárny je teda vizuálny vnem, následne sa „materiálne“ transformuje na „spirituálne“. Alebo, ako konštatuje Turčány s odvolaním sa na viacerých danteológov (Zingarelli, Russo, Černý), možno práve pohľad Beatrice stvoril v Dantem básnika⁵⁷³ – náhodné stretnutie na ulici má za dôsledok, Smrekom povedané, „rozozvučanie strún“, objavenie sa prvých slov a veršov budúcej básnickej skladby.

Jeden zo základných princípov trubadúrskej poézie spočíva v identifikácii „lásky“ a „poézie“. Nielen v zmysle *smrekovského* stotožnenia poézie a lásky („poézia moja láska“), ale i v samotnej hodnote poézie, ktorá je podmienená veľkosťou lásky, intenzitou ľúbostného citu. Podľa tejto koncepcie musí mať pieseň (spev, báseň) svoj pôvod v autentickom, spontánnom prežívaní, vo vnútri subjektu, v jeho srdci ako v samotnom centre bytosti, ktoré je preniknuté láskou („*Spev nie je hoden nič, / ak nevychádza z vnútra srdca / a spev nemôže vychádzať zo srdca, / ak v ňom neprebýva dokonalá láska*“,⁵⁷⁴ alebo „*Som človek, ktorý, keď ma Láska inšpiruje / píšem a vyjadrujem sa tak, / ako mi diktuje v srdci*“⁵⁷⁵). Jozef Felix vidí v tejto úprimnosti tvorby preniknutej láskou samotný princíp kurtoáznej lyriky, spoločný rovnako okcitánskym trubadúrom z 12. a 13. storočia i Dantemu, v ktorého poézii trubadúrska koncepcia lásky našla svoje vyvrcholenie. Takto chápané zdroje, podmienky, motivácia i technika, resp. metóda básnickej tvorby sú identické s okolnosťami, ktoré predostiera Smrek v súvislosti so vznikom svojej skladby, a to i tam,

⁵⁷² TURČÁNY, Viliam: *Dante Alighieri – Lásku si nesie moja pani v zraku*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995, s. 82.

⁵⁷³ Tamže, s. 80.

⁵⁷⁴ VENTADORN, Bernart de. In: FELIX, Jozef: *Danteho trubadúri*. Bratislava : Tatran, 1970, s. 116.

⁵⁷⁵ DANTE, Alighieri. Tamže, s. 117.

kde zdôrazňuje intuitívnosť a inšpirovanosť básnického aktu, iracionálne a transcendentné aspekty tvorby. Význam objektívnej reality sa umenšuje na úkor reality subjektívnej, psychickej, ktorá sa neupiera už výlučne k skutočnosti, ale k ideálu. Smrek v týchto intenciách uprednostní „báseň“ pred „skutočnosťou“ („Lúto mi bolo, že som nemohol nazrieť do jej tváre, ale vystríhalo ma memento: čo ak tá jej tvár sklame? Máš po básni! A mne o nič iné nešlo, iba o báseň.“).⁵⁷⁶ Od tejto chvíle sa reálna žena zo Smrekovho rozprávania vytráca a jej miesto zaujíma imaginácia. Faktická neprítomnosť, resp. nedosiahnuteľnosť Dámy ako jedna z konvencií trubadúrskej lásky je motivovaná z viacerých zdrojov. Na rovine sociálnej má svoj pôvod v odlišnom sociálnom statuse vysokopostavenej, spravidla vydatej Dámy a jej rytiera, resp. trubadúra nižšieho rodu, ktorý k nej zaujíma nevyhnutne vazalský vzťah. V tomto zmysle je reálny vzťah medzi oboma aktérmi z princípu nereálny a neuskutočniteľný. Dôležitejšia ako rovina sociálna je však rovina psychická: oproti tradične orientovaným sociologickým výkladom poukazuje Denis de Rougemont na výklady ezoterické, ktoré interpretujú vzťah trubadúra k Dáme na rovine symbolickej, v kontexte gnostickej heréz a katarského náboženstva. Nás teraz nezaujíma odpoveď, ktorý z pohľadov je historicky správny, koniec koncov, táto otázka stále nie je uspokojivo zodpovedaná. V prípade, že sa obmedzíme na sociologický výklad, ako si však potom vysvetliť vysoký sociálny status viacerých trubadúrov, medzi ktorých patrili i vysokopostavení rytieri, grófi či dokonca mocní králi, pre ktorých „nie je nič prívysoke, pokiaľ máme na mysli *tento svet*“?⁵⁷⁷ Odpoveď ponúka Denis de Rougemont, keď konštatuje, že „háčik je v tom, prečo si básnik *vyberá* lásku, čo je tak

⁵⁷⁶ Smrek, c. d. 2/I., s. 102.

⁵⁷⁷ ROUGEMONT, Denis de: *Západ a láska*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 72.

vysoko, prečo si vždy zvolí Nedosiahnuteľné“.⁵⁷⁸ Rozhodujúca je teda rovina psychologická, a to bez ohľadu na náboženské významy, ktoré tu môžu i nemusia byť prítomné: napätie medzi nízkym a vysokým má psychickú povahu a jeho sociálny rozmer je iba jednou z možných, ale nie nevyhnutných podmienok. Inak povedané, neprítomnosť objektu lásky je psychologicky podstatná pre intenzitu a čistotu prežívania túžby: dištancia medzi partnermi presúva dianie z roviny faktickej na rovinu psychickú, od života k fantázii. Čím vzdialenejšia, neprístupnejšia, nedosiahnuteľnejšia láska v tejto koncepcii je, tým väčšmi prebúdza imaginatívne, ale i kreatívne potenciály subjektu. Ako spomína Smrek: „Nechal som teda aj tú od Michalskej veže odísť do dialky, aby neprestala znieť struna, ktorú vo mne rozozvučala. Nechal som ju odísť, aby mohla byť tým tesnejšie pri mne, nie už predo mnou, a aby mohla viesť so mnou dialóg, síce fantastický, ale pritom taký ľudský, prirodzený, živý, sugestívny...“⁵⁷⁹ Je to bezpochyby romantické chápanie lásky, ktoré má svoj pôvod v trubadúrskej koncepcii „*amor de lonh*“, teda v koncepcii lásky vzdialenej, ďalekej či neprítomnej: žena tu vo svojej podstate sídli v imaginácii, stáva sa „ženou v myslí“ („*femme de l'esprit*“) – je videná „vnútorným zrakom“, bez ohľadu na svoju faktickú neprítomnosť. Žena sa tak mení na fantáziu, na ideál, neskôr na symbol a alegóriu, pričom však naďalej, paradoxne, zostáva reálnou ženou.⁵⁸⁰ Sumarizujúco možno konštatovať, že v memoárovom texte reflektujúcom okolnosti vzniku skladby *Básnik a žena* Smrek uprednostní fantáziu pred skutočnosťou a v zhode s tým tvorbu básne pred spoznaním ženy, ktorá ho k tejto básni inšpirovala. Paradoxne k týmto východiskám potom samotná básnická skladba prezentuje uskutočnený dialóg básnika a ženy. Či však tento dialóg naozaj popiera kurtoázne zdroje Smrekovho

⁵⁷⁸ Tamže.

⁵⁷⁹ Smrek, c. d. 2/I., s. 103.

⁵⁸⁰ FELIX, Jozef: *Danteho trubadúri*. Bratislava : Tatran, 1970, s. 116.

básnického gesta, alebo ich iba potvrdzuje iným spôsobom, to je už iná otázka.

Prvá kapitola skladby s podnázvom *V zasneženom parku* sa utvára v priamom rozpore so situáciou, ktorú Smrek popisuje vo svojich memoároch. Presnejšie povedané, situácia je rovnaká (básnický subjekt sledujúci krásnu ženu v zimnom meste, alternácia ulica – park), mení sa však základný postoj básnického subjektu. V identickom stave inšpirácie nesmeruje prúd kreativity dnu, do svojho vnútra, k básni, ale naopak, von zo seba, do sveta, k žene: „*Pozerám na vás, sprevádzam vás stále: / dovoľte aspoň slovo, krásna pani.*“⁵⁸¹ To, čo zároveň oba akty spája, je prostriedok, ktorým je „slovo“ – mení sa teda iba jeho intencia (umenie, život). Potvrdzuje sa však iniciačná úloha zraku a implicitne tiež magnetická príťažlivosť ženského subjektu. Ak sa vrátíme k tomu, čo napísal Julius Evola o sile magnetizmu ohľadom atraktivity, „príťažlivosti“ ženy, potom tradične prisudzované rodové kvality aktivity, resp. pasivity v rámci mužsko-ženských vzťahov sa v oblasti bežnej sexuality obracajú vo svoj opak. Ako hovorí Evola, „muž je *pasívnym* recipientem ženského kouzla“,⁵⁸² pričom pasivitu ženy prirovnáva, s odvolaním sa na Tita Burckhardta, k zdanlivej nečinnosti magnetu. V tomto zmysle je aktivita muža „omezenej“ na priblížení se magnetickému poli, jehož silou bude pritažen ihneď, jakmile prešoupe jeho hranice.“⁵⁸³ Východisková situácia Smrekovej skladby inšpiruje práve k takýmto úvahám: náhodné stretnutie muža a ženy má totiž za dôsledok kontinuálne „vizuálne sledovanie“ a nepretržité „sprevádzanie“ ženského subjektu subjektom mužským: vo chvíli „oslovenia“ dámy je už básnik, takpovediac, „stratený“ – ako uvidíme ďalej, v oblasti sexuality sa charakter aktívneho,

⁵⁸¹ Smrek, c. d. 1, s. 9.

⁵⁸² Evola, c. d., s. 265.

⁵⁸³ Tamže, s. 266.

resp. pasívneho princípu mužstva, resp. ženstva spochybňuje a prevracia naruby. Samotný dialóg medzi aktérmi iniciuje mužský subjekt, básnik, pričom ženský subjekt, múza, reaguje na oslovenie skôr emocionálne než racionálne, viac-menej submisívne, zachovávajúc spoločenské dekorum v podobe formálneho odmietnutia, avšak faktického pritakania, súhlasu s rozvíjaním dialógu („*Ach, nie...*“).⁵⁸⁴ Prítomnosť citoslovca („*ach*“) ako vôbec prvej verbálnej jednotky v prejave ženy potvrdzuje emocionalitu, interpunkcia nasledujúca za záporom („*nie...*“) signalizuje nie strohú jednoznačnosť, definitívnosť výpovede, ale práve naopak jej neukončenie, podvojný charakter odmietnutia, ktoré sa takto prevracia vo svoj pravý opak, v tichý súhlas. Na rovine psychologickkej možno z prehovoru ženského subjektu poukazovať na jej otvorenosť, zvedavosť, záujem. Od samého začiatku sa dialóg medzi oboma aktérmi odvíja neproporčne z hľadiska rozsahu výpovedných jednotiek: oproti niekoľkoveršovým prehovorom mužského subjektu stoja minimalizované, jedno- či dvojslovné prehovory ženského subjektu („*Ach, nie...*“, „*Ved' nepoznám vás!*“, „*Skutočne...*“, „*Hádam...!*“, „*Ste skúsili už?*“, „*Vý hovoríte ani básnik, pane...*“, „*Ako to?*“, „*Myslíte?*“, „*Tak mladý, a už taký pesimista?*“, „*A vaše meno?*“).⁵⁸⁵ Nápadná je nielen strohosť výpovedí, ale tiež emocionalita, ktorá ich sprevádza: všimnime si, že ani v jednom prípade nemáme do činenia s vetou oznamovacou, emocionálne neutrálnou. Podobným spôsobom sú spravidla ukončené i rozsahovo objemnejšie prehovory mužského subjektu, kde sa však iný než oznamovací charakter spája spravidla s poslednou výpovednou jednotkou v rámci celého jedného prehovoru. Kľúčovou v dialógu sa javí otázka ženského subjektu potom, ako vychádza najavo kultúrno-spoločenský status mužského subjektu priznávajúceho sa k svojmu básnictvu. Na otázku „*A vaše meno?*“ zaznie odpoveď „*Smrek*“. Identifi-

⁵⁸⁴ Smrek, c. d. 1, s. 9.

⁵⁸⁵ Tamže, s. 9 – 12.

kácia neznámeho spoločníka ako básnika Smreka sa ukáže byť bodom obratu, keď ženský subjekt vstupuje do dialógu otvorene, bez formálneho odstupu motivovaného spoločenskými konvenciami (počestnosť) a psychologickými dôvodmi (ostych). Rozhovor sa stáva bytostnou potrebou pre oboch zúčastnených aktérov: moment prekvapenia na strane ženského subjektu signalizuje opäť citoslovce, následne možno z prehovoru identifikovať silné emocionálne vzrušenie a nadchnutie: „*Ach, a to vy ste? / Kto by si myslle! Od istého času / len na vaše sa verše všade tážu. / Sú také smutné, lež i zápalisté. / A vy že by ste viacej nepísali? / To nie je možné.*“⁵⁸⁶ Z formálneho hľadiska sa na tomto mieste prevracia disproporcía v rozsahu prehovorov oboch aktérov: kým mužský subjekt prvý raz v skladbe obmedzuje svoju výpoveď na jediný verš, dokonca na jediné slovo („*Smrek*“), ženský subjekt reaguje prvý raz nie jediným slovom či veršom, ale naopak, niekoľkoveršovým prehovorom. Od tohto okamihu sa dialóg medzi oboma aktérmi nebude odvíjať takým formálne disproporčným spôsobom, ako to bolo v úvodných pasážach. Stretnutie sa stane rozhovorom dvoch rovnocenných partnerov, ktorých prehovory sa striedajú v prirodzenom rytme a navzájom sa obsahovo i formálne vyvažujú.

Úvodné pasáže plnili v tomto zmysle funkciu vzájomného „zoznamovania sa“. Oba aktéri sa prostredníctvom psychologických, resp. spoločenských atribútov profilujú ako výnimoční: v koncepcii kurtoáznej lásky sa výnimočnosť potvrdzuje konvenčnými typologickými vzormi, kde mužský subjekt vystupuje ako „trubadúr“, resp. „rytier“ a ženský subjekt ako „princezná“, resp. „dáma“. Oba typy potvrdzujú fyzickú, psychologickú, spoločenskú a mravnú exkluzivitu svojho nositeľa. Dáma predstavuje ideálne zosobnenie cností: v jej osobe sa spája výnimočná fyzická krása s vnútornou čistotou, ušľachtilosťou správania,

⁵⁸⁶ Tamže, s. 12.

dobrou výchovou, stálosťou a vernosťou⁵⁸⁷. Rytier, ktorý vyniká v umení milovať i v umení bojovať, nasleduje dámu ako svoj ideál v dokonalosti a uskutočňovaní dvorských cnosti⁵⁸⁸. Pripomeňme, že stredoveké reguly rytierstva boli konštituované v jednote umenia lásky a umenia vojny, pričom sa však obe nerozlučne spájali s etickou rovinou. Ideály trubadúrskej poézie čerpali práve z týchto zdrojov. Od okcitánskeho trubadúra nie je až tak ďaleko k Smrekovmu básnikovi: ten sa v úvodných pasážach profiluje ako výrazná individualita a spĺňa kritériá výnimočnosti – primárne sa ako básnik vydeľuje z profánneho davu dobovej spoločnosti príslušnosťou k špeciálnej, exkluzívnej vrstve s vlastnými, vysokými funkciami a hodnotami („*Svet náš iné si dnes praje, / chce hmotu, hmotu! Básnikom sa smeje, / najradšej by ich poslal na galeje. / Dnes Parnas nemá výšky Himaláje.*“⁵⁸⁹), sekundárne sa vyčleňuje z anonymného kolektívu básnikov konkrétnou postavou slávneho Smreka („*Ach, a to vy ste? / Kto by si mysle! / Od istého času / len na vaše sa verše všade tážu.*“⁵⁹⁰). Mužský subjekt takýmto spôsobom dvojnásobne potvrdzuje svoju spoločenskú hodnotu a ideálne kvality. Kritériá výnimočnosti a ideálnosti spĺňa aj ženský subjekt: hodnotovým kritériom sa v tomto prípade stáva kategória telesnej i duševnej krásy a mravnej ušľachtilosti, ktorou sa ženský subjekt vydeľuje z anonymného davu iných žien („*jedna z tisíc*“) – deje sa tak optikou mužského subjektu, v momente priameho, selektívne voleného úvodného oslovenia a následného konštatovania („*Hľa, všetko pokrýva sneh rúškom zimy, / ženy a panny, svieže, rudolice / sa vyrojili hlučné na ulice, / ja hľadám jednu medzi tisícimi.*“⁵⁹¹). V ďalšom prehov-

⁵⁸⁷ STANOVSKÁ, Sylvie: Minne a Minnesang. In: *Hle, již v mém srdci vstává den*. Praha: Dybbuk, 2009, s. 7, 8.

⁵⁸⁸ Tamže.

⁵⁸⁹ Smrek, c. d. 1, s. 11.

⁵⁹⁰ Tamže, s. 12.

⁵⁹¹ Tamže, s. 10.

re už môžeme sledovať spojenie dvoch ústredných tém skladby, teda „lásky“ a „poézie“, ktoré sa dávajú do súvislosti práve s osobou krásnej, vznešenej, ušľachtilej ženy ako inšpirátorky veľkého básnického diela („*Oj, aspoň ženu, dokonalú krásu, / čo fantáziu mysle rozpaluje, / lásku, čo ku veľdielu inšpiruje, / čo na krídlach ma vznesie ku Parnasu. / Hľa, takú ženu, o takejto snívam. / Šiel by som pre ňu vo svet, do neznáma. / Dnes? – Hľadám, čakám, či snád' príde sama. / Ó pani, jak rád toto hovorím vám!*“⁵⁹²). Ak je v kontexte kurtoáznej lyriky nevyhnutnou podmienkou milostného vzťahu mravná ušľachtilosť, čistota srdca oboch partnerov, potom platí, že „láska je pro tyto básníky (dolce stil novo, pozn. M. H.) pramenem morální dokonalosti a síly a znamená duchovní povznesení, jehož lze dosáhnout jen s pomocí andělské ženy (donna-angelo) a skrze lásku k ní“⁵⁹³. Mužský subjekt tak potvrdzuje vlastné vysoké ideály, zároveň ich konkretizáciu nachádza práve v prítomnom ženskom subjekte. Ten na túto skutočnosť reaguje opäť emocionálne (tretí a poslednýkrát v úvodnej kapitole citoslovcom „ach“): „*Mne? Práve mne? Ach, cele ste ma zmiatli. / Hľadíte s takým ohňom, až to páli. / Ja neviem... Bože... Čo ste povedali? / Tak sugestívne ste tie slová spriadli, / že i mnou prebehol prúd sladkej triašky.*“⁵⁹⁴ Definitívne, tentoraz už explicitne a z oboch strán nezakrývané sa tu priznáva erotický/lúboštný záujem o toho druhého: kým mužský subjekt (básnik) formuluje svoj záujem na verbálnej rovine starostlivým výberom slov, ženský subjekt (múza) je, naopak, v tejto chvíli jazykom zradený, prezradený a pristihnutý pri skrytých túžbach a motíváciách. Žena tu stráca kontrolu nad sebou i nad jazykom: táto skutočnosť je potvrdením výnimočnosti básnika, ktorého slová

⁵⁹² Tamže, s. 16.

⁵⁹³ VYBÍRALOVÁ, Vanda: *Beatrice a Laura. Významová struktura ženských postav u Danta a Petrarkey*. Praha : Instituto Italiano di Cultura a Libri, 2005, s. 14.

⁵⁹⁴ Smrek, c. d. 1, s. 16 – 17.

majú moc ženu zmiast' a vyvolať v nej „sladkú triašku“, i výnimočnosti múzy, ktorá má potenciál v básnikovi túto schopnosť nielen prebudiť a k týmto slovám ho inšpirovať, ale aj následne celou bytosťou vnímať ich krásu a moc. Kruh sa takýmto spôsobom uzatvára: od básnika očarovaného múzou k múze očarovannej básnikom. Nakoniec sa tak exkluzivita oboch aktérov potvrdzuje prostredníctvom jazyka. Kurtoázna typologická konvencia „trubadúra“ a „princeznej“ nachádza svoju dobovú alternáciu v typologickej konvencii „básnika“ a „múzy“.

V priebehu skladby sa oba typy budú prezentovať v konvenčných estetických a sémantických rámcoch, ktoré potvrdzujú ich exkluzivitu („*Celý svet miluje a vzýva ženu. / Lež básnik nado všetko.*“).⁵⁹⁵ Výnimočnosť oboch typov akcentuje historizujúca paralela básnika a múzy (Dante a Beatrice, Musset a Sandová, Verlaine...),⁵⁹⁶ ktorou navyše Smrek zasadzuje svoj básnický a lúboštný príbeh do typologicky adekvátneho kultúrneho kontextu (konceptia trubadúrskej, resp. romantickej lásky, príp. moderna). V závere úvodnej kapitoly skladby preberá iniciatívu ženský subjekt – pozvanie do súkromia môžeme z hľadiska spoločenských konvencií vykladať ako dobovú aktualizáciu kurtoáznej lásky v intenciách demokratizačných a emancipačných tendencií a tiež ako alúziu na kontext vysokej, buržoázno-salónnej kultúry, na čo zasa odkazuje – v nadväznosti na ideálny typ vznešenej a kultivovanej ženy – konkrétny esteticko-motivický register avizovaného „stretnutia v súkromí“ („*Dobre. Lež i dnes večer u nás hore / pri čaji, chartreusi a cigarete, / trochu i pri piane, ak tak chcete, / môžeme pokračovať v rozhovore.*“).⁵⁹⁷ Prvá kapitola je v tomto zmysle epicky uzatvorená: presunutie z verejného priestoru (park) do priestoru súkromného (byt) sa realizuje simultánne

⁵⁹⁵ Tamže, s. 17.

⁵⁹⁶ Tamže.

⁵⁹⁷ Tamže, s. 20.

so zmenou emocionálnej povahy vzťahu básnika a ženy, resp. premeny „citového vzťahu ženy k básnikovi od neutrálneho k ľúbostnému“. ⁵⁹⁸ Táto zmena indikuje básnikovo *vítazstvo* nad múzou, ktorá podľahla *dobýjaniu*: deje sa tak, samozrejme, na symbolickej rovine, ktorá sa však vzťahuje na celkom konkrétne skutočnosti. Ak sa vrátíme k spomínanej príbuznosti *lýry* a *meča*, potom za touto rytierskou regulou uvidíme identické formálne postupy zjednocujúce umenie milovať a umenie bojovať. Denis de Rougemont v tejto súvislosti upozorňuje na skutočnosť, že počnúc 12. – 13. storočím sa ľúbostný slovník obohacuje o zvraty „doslova prevzaté z vojvodcovského umenia a dobovej vojenskej taktiky“, ⁵⁹⁹ pričom táto paralelnosť erotického a vojnového slovníka sa zachovala dodnes. Smrek ju výraznejšie využije v inej svojej ľúbostnej skladbe, v *Eva Ave*. V kontexte skladby *Básnik a žena* možno konštatovať, že Smrek síce priamo nesiahol po vojnovom slovníku, avšak metóda dialógu s intenciou zvädzania odkazuje na vojenské obliehanie pevnosti (dobývanie dámy, jej počiatkový odpor, ktorý je následne prelomený). Nedeje sa tak, samozrejme, mečom, ale lýrou, resp. básnickým slovom – výsledkom je však kapitulácia ženského subjektu a pozvanie do súkromia. Na koncepciu dvornej lásky upomína i finálny zvrat, ktorý prevracia pozície víťaza a porazeného. Celý akt potom slovami Denisa de Rougemont možno symbolicky vyjadriť nasledovne: „Milenec *oblieha* vyvolenú Paniu. *Podniká útoky* na jej cnosť. *Doráža* na ňu, *prenasleduje* ju, usiluje sa *premôcť* jej posledné *zábrany* vyplývajúce z hanblivosti a *zdolať ich obchvatom*, až sa mu napokon Pani *vydá na milosť*. Vtedy však dôjde ku kurióznemu zvratu typickému pre dvornú lásku a milenec sa stane *zajatcom* Panej a zároveň *vítazom* nad ňou. Stane sa z neho *vazal* tejto *suverénky* podľa pravidiel feudálnych vojen, celkom akoby

⁵⁹⁸ Petřík, c. d., s. 372.

⁵⁹⁹ Rougemont, c. d., s. 190.

on utrpel *porážku*.⁶⁰⁰ Na epickej rovine je prvá kapitola uzavretá – obliehanie je zavŕšené, pokračovanie nie je nevyhnutné. Navyše autonómnosť prvej kapitoly v rámci skladby potvrdzuje tiež publikačná prax, konkrétne viacnásobné samostatné publikovanie (časopisecké, knižné). Sumarizujúco možno povedať, že prvá kapitola naznačuje takmer všetko podstatné o Smrekovej filozofii života (lásky) i tvorby (poézie) – nasledujúce kapitoly budú túto filozofiu rozvíjať alebo špecifikovať v identických kultúrnych, estetických a sémantických rámcoch, pričom čoraz viac bude zrejماً zviazanosť oboch rovín (lásky a poézie). Jozef Bžoch, bez toho, aby obchádzal ľúbostnú rovinu Smrekovej skladby, ktorú považuje za primárnu, zdôrazňuje, že „omnoho zaujímavejšia a užitočnejšia by mohla byť analýza tejto skladby ako celku, ako súhrnu istých zásad, spoločenských, umeleckých, psychologických“.⁶⁰¹ Aby sme tieto zásady odkryli, budeme musieť postupovať od jednotlivostí k celkom a od celkov k jednotlivostiam: práve stredoveká koncepcia trubadúrskej lásky nám umožní rekonštruovať Smrekovu filozofiu života a tvorby v jej jednote.

Druhá kapitola skladby *Pokračovanie jarné* rozvíja príbeh medzi oboma aktérmi v súkromnom priestore bytu: na túto skutočnosť explicitne odkazuje iba nenápadný motív okien, ktorý kapitolu rámcujúco otvára i uzatvára („*Hľa, z okien ladové už zmizli kvety / a živé snežienky nám rastú v hore*“, „*Lež podme k oknu. Jarné vody hučia...*“).⁶⁰² Sekundárne nám naznačuje, že celý rozhovor sa odohráva v interiéri, čím potvrdzuje dôverný až intímny charakter vzťahu medzi aktérmi, primárne však jeho funkcia spočíva v situačnom naznačení paralely medzi interiérom a exteriérom, medzi vnútorným stavom mužského a žen-

⁶⁰⁰ Tamže.

⁶⁰¹ Bžoch, c. d., s. 223.

⁶⁰² Smrek, c. d. 1, s. 23, 30.

ského subjektu na jednej strane a vonkajším stavom prírody na strane druhej. Pripomeňme, že analógia ľudského, prírodného a kozmického je nielen organizačným princípom tejto kapitoly a celej skladby *Básnik a žena*, ale i jednou z charakteristických vlastností Smrekovho básnického modelu sveta vôbec. Vo všeobecnosti sa jar v rámci cyklu ročných období chápe ako doba obnovy – vesmíru, prírody i človeka. Motívy, s ktorými sa v druhej kapitole skladby stretávame, špecifikujú kalendárovo-temporálnu situáciu ako skorú jar, resp. koniec zimy a nástup jari. Zároveň, kým motív, ktorý kapitolu otvára, je iba nesmelou, decentnou, psychologicky subtílnou signalizáciou prebúdajúcej sa prírody (snežienky), motív, ktorý kapitolu uzatvára, je už príznakom ničím nehateného uvoľnenia životných energií, nezadržateľnosti, neskrotnosti prírody a živlov, čo sa naplno prebudili (hučiace jarné vody). Prebudenie jarnej prírody korešponduje s aktivizáciou mužského a ženského subjektu v zmysle evokácie milostno-erotických asociácií („*Ach, dajte pozor, jaro príliš mámi, / z jedinej iskry veľký požiar vzniká*“⁶⁰³), pričom emocionálne a psychické vzrušenie oboch subjektov nachádza výraz aj na rovine fyzickej („*Môj Bože, tak to jaro / už prichádza. Ja cítim, ako vniká / k samému srdcu zlatá jeho dýka. / Ach, čo sa to len so mnou zrazu stalo? / I vaša tvár je ako purpurová. / Ste vzrušený a pery sa vám trasú.*“⁶⁰⁴). Ešte dôležitejšie sú významy symbolické, ktoré korešpondenciu fyzického a psychického rozširujú o rovinu spirituálnu: jar sa tu stáva symbolom premeny mŕtveho v živé, časom „*mŕtve, keď veci na živé sa menia.*“⁶⁰⁵ Skúsenosť novej skutočnosti, *nového života* v týchto intenciách odkazuje na ideové konvencie trubadúrskej poézie: obnovenie ducha i tela, komplexná revitalizácia človeka, prírody a života prostredníctvom lásky má tu teda významy rovnako konkrétne

⁶⁰³ Tamže, s. 25.

⁶⁰⁴ Tamže, s. 29 – 30.

⁶⁰⁵ Tamže, s. 24.

ako i symbolické a v tomto zmysle reprezentuje prenos spirituality do svetského prostredia („*Bo že i moje srdce z hrobu vstalo / a vyvesilo slávnostný svoj prápor, / to stalo sa len kúzla vášho vplyvom. / Skrze vás mi je život novým divom, / len skrze vás a krásy vašej plápol.*“⁶⁰⁶). Denis de Rougemont hovorí v súvislosti so svetskou spiritualitou v poézii historicky prvého trubadúra Guillaumea de Poitiers o „sekularizácii entuziazmu chápaného v doslovnom zmysle ‚zbožštenia‘ a objavujúceho plnosť a ‚spásu‘ v láske k žene, objavujúceho jar a opojenie z prežívania nového času“.⁶⁰⁷ Revitalizácia prírody a človeka sa uskutočňuje vo vzájomnom prieniku: Smrekovi sa láska stáva prostriedkom vnútornej premeny človeka v zmysle „danteovskej“ koncepcie lásky smerujúcej k vnútornej, a teda celostnej obnove. Regeneračný potenciál lásky si Smrekov básnický subjekt uvedomuje už v úvodnej kapitole, kde má podobu teoretickej axiómy, ktorá bude následne realizovaná v praxi, teda v živote („*Snáď trochu lásky by ma premenilo. / Veľmi môže vplývať ženy duša čistá.*“)⁶⁰⁸ Žena sa v tomto zmysle stáva výrazom náboženského kultu, stelesnením numinózneho a sakrálneho v pozemskom a profánom („*Vždy som o tom sníval, / nájsť niečo nádherného, kráľovského, / i vznešeného, večne posvätného, / čo vzbúrilo by spiacich citov príval / a vynieslo ho navrch z útrov hrudi...*“).⁶⁰⁹ Možno tu spolu s Denisom de Rougemont hovoriť o „hlbokom prenose vzopätí božskej lásky, vyjadrovaných v liturgii, na vzopätia najvyšš úprimnej a otvorenej lásky ľudskej“.⁶¹⁰ V tejto súvislosti Rougemont odkazuje na okciténske pomenovanie *joy d' amors* označujúce stav exaltácie, ktorej „príčinou je milovaná žena

⁶⁰⁶ Tamže.

⁶⁰⁷ Rougemont, s. 292.

⁶⁰⁸ Smrek, c. d. 1, s. 12.

⁶⁰⁹ Tamže, s. 15 – 16.

⁶¹⁰ Rougemont, s. 292.

a predmetom sama láska“.⁶¹¹ Takúto formu „radosti z lásky“, „uveličenia láskou“ či „ľúbostného vytrženia“ identifikujem i za tematizáciou vášnivého, extatického ľúbostného spevu Smrekovho básnického subjektu („*Hľa, náhodilé postretnutie naše / čoskoro privedie vás do extáze!*“, „*Či môžem mlčať, keď sa kameň ťažký / prázdnoty života odvalí mi z hrudi / a krásne slovo na rtoch sa mi zrodí, / aby vás pozdravilo rečou lásky?*“).⁶¹² Východisko sakrálnych identifikácií lásky spočíva v samotnej trubadúrskej koncepcii lásky ako sily revitalizujúcej, znovu obnovujúcej telo i ducha, teda nielen fyzickú, ale i duchovnú, resp. mravnú zložku človeka.⁶¹³ Láska ako sila zušľachtľujúca a humanizujúca sa u okcitánskych trubadúrov stala „programovo prameňom ľudskej obnovy“, „skutočnej ľudskej re-nesancie“.⁶¹⁴ V tomto zmysle aj dôraz na fyzické atribúty (ústa) symbolizuje tiež premenu duchovnú, resp. signalizuje celostný aspekt ľudskej revitalizácie a jej spirituálny rozmer („*Ach, ústa vaše – čím sa stali pre mňa! Pečatou života môjho novej zmluvy*“)⁶¹⁵ – na túto skutočnosť odkazuje i „danteovský“ znejúca metafora „novej zmluvy“ („nového života“ – „Vita Nuova“). V nasledujúcej tretej kapitole Smrek rozvíja a završuje koncepciu revitalizácie človeka láskou, tak ako ju teoreticky naznačil v prvej kapitole a ako ju prakticky realizoval v kapitole druhej: deje sa tak prostredníctvom prírodno-ľúbostnej analógie, ktorá svojou povahou i použitím odkazuje na identické estetické a filozofické konvencie trubadúrskej poézie („*Preto vás rada mám. Vy vedeli ste / tak jemne celé moje srdce zvlažiť, / že rozzelenieva sa ako pažiť. / Pozrite, lásky tejto krehké*

⁶¹¹ Tamže, s. 284.

⁶¹² Smrek, c. d. 1, s. 15, 28.

⁶¹³ Spomeňme známy verš historicky prvého trubadúra, Guillauma IX. de Poitiers, vojvodu Akvitánskeho „srdcom vnútri sa osviežiť – telom obnoviť“ (citované podľa Felix).

⁶¹⁴ Felix, c. d., s. 13, 14.

⁶¹⁵ Smrek, c. d. 1, s. 34.

*lístie / celú ma pokrýva. Som vari stromom, / korene ktorého z vás vychádzajú.“)*⁶¹⁶

Tretia kapitola nazvaná *Letná noc na vode* na epickej rovine predstavuje návrat do exteriéru. Keďže bližšie špecifikácie priestoru text neponúka, musíme vychádzať iba z kusých náznakov toho, čo evokuje samotný názov („na vode“) a v texte opakovane použitý motív „veslovania“: v tomto zmysle možno epický priestor rekonštruovať najskôr ako „jazero“. Vychádzajúc z charakteru a atmosféry rozhovoru, odvážim sa tento priestor lokalizovať v blízkosti či na okraji mesta a, vzhľadom na aktivitu člnkovania, konkretizovať ho ako „výletné jazero“. V tomto zmysle teda máme do činenia s exteriérom, ten však na rozdiel od „parku“ z prvej kapitoly ako toposu verejného a „bytu“ z kapitoly druhej ako toposu súkromného, nie je jednoznačne definovaný, ale práve naopak, konštituuje sa v prieniku, resp. v ambivalencii „verejného“ a „súkromného“. Verejný aspekt „výletného jazera“ určuje jeho priestorová lokalizácia (exteriér), ako i funkcia (spoločenská aktivita), súkromný aspekt podporuje skrytá špecifikácia funkcie (ľúbostné stretnutie) i lokalizácia časová (noc). Samotný motív člnkovania stojí na hrane medzi verejným a súkromným, medzi spoločenským a intímny: v zhode s toposom výletného jazera sa konštituuje ako aktivita voľnočasová, oddychová, rekreačná. V tomto prípade (s ohľadom na milenecký pár a nočný čas) prevažujú v plnej miere intímne aspekty. Zároveň sa topos „výletného jazera“ utvára v prieniku, resp. na hranici toposu „mesta“ a toposu „prírody“, pričom oscilácia medzi „kultúrnym“ a „prírodným“ kódom sa bude prejavovať i na ďalších rovinách textu. V závere kapitoly sa rozprávanie presúva z „jazera“ (z „člnka na vode“) na „breh“ – podobným spôsobom ako v úvodnej kapitole, kde sa tento pohyb udial v smere od „parku“ k „bytu“, signalizuje zmena epického priestoru aj posun v cha-

⁶¹⁶ Tamže, s. 39.

raktere vzťahu medzi oboma aktérmi, konkrétne jeho gradáciu (finalizáciu epizódy). V tomto zmysle je dôležité zdôrazniť, že oproti predchádzajúcim dvom kapitolám sa rozprávanie tretej kapitoly neodohráva cez deň (príp. neskoré popoludnie, podvečer), ale v noci, pričom táto noc je navyše špecifikovaná ako „svätajánska“ („*Tušíte vládu noci svätajánskej?*“).⁶¹⁷ Takéto presné temporálno-kalendárové datovanie (noc z 23. na 24. júna) je v kontexte skladby výnimočné, plní však špeciálnu funkciu: v jeho dôsledku sa ľúbostný príbeh presúva z času „profánneho“ do času „sakrálneho“. Hneď v úvode kapitoly tak vstupujeme do magického priestoru.

Motív svätajánskej noci odkazuje na predkresťanskú mytológiu a pohanskú tradíciu slávenia letného slnovratu, s ktorou sa viaže celý súbor ľudových rituálov a obradov. Jedným z aspektov čarovnej moci a magických funkcií svätajánskej noci bola práve ľúbostná mágia. Oslabenie racionálneho kódu a presunutie sa na rovinu mytologickú nachádza svoj výraz nielen v proroctvách či v rôznych metódach veštenia, ale i všeobecne v preferovaní sna, imaginácie, fantázie na úkor reality. V kontexte skladby *Básnik a žena* to znamená, že udalosti tretej kapitoly, ak majú byť kódované ako udalosti svätajánskej noci, musia nejakým spôsobom prekračovať hranicu medzi skutočnosťou a snom, resp. preklenúť priepasť medzi realitou a fantáziou v zmysle spochybnenia pevnosti ich vymedzenia. Mužský subjekt na otázku ženského subjektu, ktorá celú kapitolu otvára („*Kam veslujete?*“)⁶¹⁸, pomerne jednoznačne špecifikuje cieľ plavby, za ktorý stanovuje na abstraktnej rovine „sen“ a na konkrétnej „Benátky“ („*Nezáleží na tom. / Cieľ náš je sen a deň náš veľký sviatok. / Myslíte, že vás vezíem do Benátok.*“).⁶¹⁹ Samotný rozhovor medzi oboma aktérmi

⁶¹⁷ Smrek, c. d. 1, s. 33.

⁶¹⁸ Tamže.

⁶¹⁹ Tamže.

sa potom odohráva na dvoch prelínajúcich sa rovinách, kde prvou je reálne člnkovanie na jazere a druhou imaginatívne člnkovanie v Benátkach. Konkrétna nočná atmosféra s hviezdami odrážajúcimi sa na hladine, podporovaná symbolickým významom svätójánskej noci, spoluvytvára prienik fantazijných aspektov do reality. Smrekov básnický subjekt produkuje ilúziu alternatívnej, exotической reality („*Či sa vám nezdá, že to hučí more, / keď prebíjam sa veslom cez prúd vody? / Pozrite, v diaľke planú svetlé body. / Snáď je to Campanilla na obzore...*“).⁶²⁰ Tento moment plní v rozhovore funkciu zvädzania ženského subjektu: naliehavý tón, galantnosť rozprávača prechádzajúca do romantizujúcej sentimentality, exotický, ba až luxusný charakter núkajúcej sa ilúzie odkazujú na trubadúrske zdroje a dvornú kultúru – navyše, nie je celkom bez zaujímavosti núkajúca sa paralela, ktorú v kontexte dobovej kultúry predstavuje i filmový priemysel, konkrétne napríklad česká komédia Kristián⁶²¹ (s alternáciou nočný bar – člnok, Egypt – Benátky): „*Neskúmajte prosím. / Vžite sa v pravdu našej skutočnosti. / Zo mňa dnes stal sa gondolier prostý / a vlastnú lásku na gondole vozím. / Privrite oči. Privrite ich, drahá, / a dívajte sa snenia svojho zrakom. Keď bozkávam vás, každý bozk je znakom, / že stojím pri vás, strážca sna a blaha. / Vidíte most, čo nad nami sa klenie? / To je most vzdychov. Dáke signoriny / počúvajú tam zvuky mandolíny / a náruživých piesní lichotenie. / Juh je zem rytierov a hudobníkov. / Krv klokotá tu v ustavičnom vare, / básnici plnia si ňou kalamáre.*“⁶²² Kombinácia rytierov, hudobníkov a básnikov odkazuje na stredoveký ideál trubadúra, v ktorom sa typologicky spájali práve tieto aspekty. V intenciách kurtoáznej poézie, ktorá preferuje ilúziu a sen pred skutočnosťou, je rozvíjané i Smrekovo gesto tvorby „vlastnej skutočnosti“ prostredníctvom „snenia“ („*Vžite sa v pravdu našej skutočnosti*“, „*Privrite oči /.../ dívajte*

⁶²⁰ Tamže, s. 35.

⁶²¹ Réžia Martin Frič, 1939.

⁶²² Smrek, c. d. 1, s. 36.

*sa snenia svojho zrakom*⁶²³). Filozofická koncepcia stredovekej kurtoázie poukazuje na klamlivosť vonkajšej reality, za ktorou – v zhode s teologickými východiskami a kontextami – objavuje pravdivú, vnútornú, zmyslami nepostihnuteľnú skutočnosť, teda oproti „hrubej“ realite „zraku“ preferuje „subtílnu“ realitu „srdca“ či „duše“ (oko duše, oko mysle). Magické aspekty reality, tak ako sú prezentované v tretej kapitole Smrekovej skladby, kombinujú v sebe kódy trubadúrske (kurtoázne) a mytologické (pohanské).

V súvislosti s toposom výletného jazera sme hovorili o oscilácii medzi prírodným a kultúrnym kódom. Primárne je rozprávanie produkované v kóde vysokej kultúry (signoriny, gondola, rytieri, Benátky, Tosca), pričom zdroje tohto kódu nachádzame v kontexte dvornej kultúry. Prírodné rezíduá možno identifikovať v temporálnom rámcovaní rozprávania (svätojánska noc), ktoré odkazuje na kontext predkresťanských, resp. pohanských zvykov a tradícií viažucich sa k sláveniu letného slnovratu. Mytologické aspekty môžu byť ďalej konkretizované ako dionýzovsko-bakchický kult vína a erotiky („*Ved' vy, zdá sa, stále / nedbali by ste sedieť pri poháre / a opájať sa vínom erotiky!*“⁶²⁴). V kontexte ľudovej tradície sa obdobie letného slnovratu nieslo v znamení kultu slnka: prakticky sa tento kult realizoval vo vzývaní živlu ohňa, pričom niektoré z obradov a zvykov sa zachovali dodnes (zapaľovanie ohňov, preskakovanie vetry, spúšťanie ohnivých kolies z vrchov a i.). Noc z 23. na 24. júna však nebola zasvätená výlučne kultu slnka, ale tiež kultu plodnosti, ktorý sa viaže so živlom vody (vzývanie vlhky a očakávanie novej úrody): na symbolickej rovine svätojánska noc manifestovala spojenie duchov ohňa a duchov vody. Konkrétne sa toto spojenie realizovalo v kombinovaní oboch živlov v rámci jednotlivých rituálov a hier,

⁶²³ Tamže.

⁶²⁴ Tamže, s. 34.

ktoré spravidla obsahovali sexuálny podtext (zakladanie ohňov pri riekach, spoločné kúpanie sa v rieke a preskakovanie vatier...). Napríklad Gaston Bachelard hovorí o ohni a vode ako o možno jedinej skutočne podstatnej kontradikcii a v obrazoch ich tajomného spojenia v početných mýtoch i ľudových povestiach identifikuje práve sexuálne rysy⁶²⁵. Ide tu, samozrejme, o zlúčenie ženského a mužského prvku. Smrek vo svojom texte nesiahol po motívoch bezprostredne odkazujúcich na predkresťanské mytologické rámce, obrady a zvyky: kódovanie jeho textu je v tomto zmysle rafinovanejšie, resp. menej zreteľné. Samotné rozprávanie predstavuje dobovú, modernú aktualizáciu niektorých vyššie spomínaných konvencií kurtoáznej poézie, avšak na inej úrovni sú tu od začiatku prítomné mytologické aspekty, a to predovšetkým v tematizovaní a kombinovaní živlov vody a ohňa. Ak chcel Smrek zachovať kurtoázne vzory správania a zároveň zostať v priestore modernej, mestskej kultúry, musel mytologicko-magické aspekty svätajánskej noci realizovať viac-menej na symbolickej rovine. Topos výletného jazera tak na jednej strane umožňuje zachovať kurtoázne, galantné formy dvorenia (člnkovanie namiesto kúpania), na strane druhej funkcia a charakter stretnutia (výlet, resp. slávenie) sú vo svojej podstate kódované podobne: erotická hra v oboch prípadoch predstavuje vybočenie z každodenných vzorcov správania, presun zo sféry profánnej do sféry sakrálnej. Ak už poznáme úlohu živlov ohňa a vody v kontexte obradov svätajánskej noci, potom budeme čítať i niektoré motívy Smrekovej skladby v novom svetle, resp. v ambivalencii medzi významom proklamovaným (zvonica Campanilla) a faktickým (ohne, vatry): „Pozrite, v diaľke planú svetlé body. / Snáď je to Campanilla na obzore...“⁶²⁶ Identifikácia „planúcich svetiel“ ako turistickej atrakcie v Benátkach (zvonica Campanilla) sa odohráva na pláne imaginácie, sna, fantázie. Reálny priestor roz-

⁶²⁵ BACHELARD, Gaston: *Voda a sny*, s. 118, 119.

⁶²⁶ Smrek, c. d. 1, s. 35.

právania (výletné jazero) potom – s ohľadom na temporálno-kalendárové špecifikácie textu (svätajánska noc) – skôr implikuje (aj v spojení so slovesom „planúť“) prítomnosť rituálne zapálených ohňov. Živel ohňa sa okrem toho v texte realizuje aj na symbolickej rovine, kde manifestuje erotické aspekty reality viažuce sa k telesnosti, zmyselnosti a vášni („*Zažnem ich ohňom, vaše ústa rudé, / aby sa bozkami ich, moja drahá, / zahriala navždy duša moja nahá, / by neboli ňou nikdy zabudnuté. / Bozk oheň je a transfúzia krvi...*“).⁶²⁷ V závere kapitoly sa rozprávania presúva z jazera na breh: táto zmena zároveň potvrdzuje mytologicko-pohanské rámce, ktoré sa až teraz realizujú explicitne a v plnej miere. Lúboštný vzťah medzi oboma partnermi tu nachádza – nielen v kontexte kapitoly, ale i celej skladby – svoje vyvrcholenie: samotný sexuálny akt je tematizovaný ako „*pohanská modloslužba*“, resp. „*svätá obeť*“.⁶²⁸ Sakrálny moment bol v skladbe prítomný od začiatku, veď eros sa u Smreka spája práve s idealizovaným a zbožšteným obrazom ženy, ktorý má svoj pôvod v trubadúrskej spirituálno-erotickej koncepcii lásky. Tematizácia koitu predstavuje v skladbe miesto, kde Smrek oba tieto na prvý pohľad vzdialené, v skutočnosti však príbuzné kódy dokáže nielen kombinovať, ale necháva ich vzájomne sa rozozvučať v ich prieniku. Bodom splynutia trubadúrskej, kurtoáznej, dvornej koncepcie lásky a lásky v ponímaní predkresťanských, pohanských, mytologických koncepcií je práve *sakrálna* podstata lásky a *obradný* charakter sexuálneho aktu. Ak si uvedomíme zasvätené zdroje kurtoázie, potom budeme môcť v tejto dvojpoľovosti identifikovať všeobecne ambivalentný charakter Smrekovho básnického sveta, ktorý sa konštituuje v prieniku aspektov pohanských a kresťanských ako istá forma „kozmickeho náboženstva“ – „pohanskej spirituality“ či „ľudového kresťanstva“. Oba kódy, teda trubadúrsky a pohanský, sú v skutočnosti vybu-

⁶²⁷ Tamže, s. 33 – 34.

⁶²⁸ Tamže, s. 43.

dované na identickom náboženstve lásky: na to odkazuje nielen spoločný princíp spiritualizácie pozemskej lásky, kde dochádza k zjednoteniu profánneho a posvätného, ale tiež samotný pôvod trubadúrskeho piesní, ktorý – popri vplyvoch arabských – možno identifikovať v okcitánskej ľudovej tradícii, v piesňach a pohanských rituáloch slávností jari. Túto skutočnosť potvrdzuje okrem iného i presvedčenie Ezru Pounda, že práve v stredovekej Okcitanii prišlo k obrode pohanstva. Jakub Guziur na margo toho konštatuje: „původní tradice pohanské spirituální citlivosti vůči přírodě i spirituálním bytostem v ní, která přežívala v lidových rituálech, ustavila jakési *credo*, které trubadúři ctili a dále rozvíjeli.“⁶²⁹ Nad Bohom a formálne realizovanou ikonografiou kresťanskej tradície tak stojí pohanský boh lásky Amor.⁶³⁰ Takto môžeme chápať i vyjadrenie Mirceu Eliadeho, podľa ktorého trubadúri „rozvíjejí celou mytologii ženy a lásky, sice prostřednictvím křesťanských prvků, ale s vyzněním, které překračuje učení církve nebo mu protiče.“⁶³¹ Vráťme sa teraz k analyzovanej básni. Aj v partiách evokujúcich erotické, resp. sexuálne aktivity si Smrekovo gesto voči dáme uchováva intenciu galantného rytierstva („*Tam váš pôvab božský / oviniem stuhou zamatovej trávy / a uložím ho nežne vedľa seba / pri jagote hviezd vysokého neba*“).⁶³² Na predkresťanské zvyky a rituály viažuce sa s časom letného slnovratu zase nenápadným spôsobom odkazuje napríklad motív materinej dúšky, ktorú podľa tradície na svätého Jána zvykli zbierať dievčatá s túžbou po vydaji („*Nech neodplaším svätotajanske mušky, / čo z voňajúcej materinej dúšky / priniesli spánok očiam tvojim tmavým.*“).⁶³³ Ak aj opomenieme fakt skromnej,

⁶²⁹ GUZIUR, Jakub: *Mythus Ezry Pounda*. Olomouc : Periplum, 2004, s. 75.

⁶³⁰ Pozri tamže, s. 76.

⁶³¹ ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutečnost*. Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 125.

⁶³² Smrek, c. d. 1, s. 42.

⁶³³ Tamže.

decentnej, subtilnej „svetelnosti“ svätajánskych mušiek (malé svetielka, iskričky ohňa), potom pri tematizovaní sexuálneho aktu je opakovane akcentovaná, resp. realizovaná poetika ohňa („*Spi, moja sladká. S mečom archanjela, / s plamenným mečom bdiem nad tvojím snením. / Bo v krvi tvojej moja sa už pení / a plam môj vlastný sála z tvojho tela. / Úžasu môjho vlajka šarlátová / nad nehou tvojho lona strepotala, / keď veľiká a svätá obeť splála, / tá obeť odveká a večne nová. / Spi, sladká. Holubice tvojej hrudi / symbolizujú nesmrteľnú túžbu. / Pohansky krásnu svoju modloslužbu / nad nimi slúžim. Pokorný a hrdý.*“).⁶³⁴ V tomto zavŕšení lúbostného, erotického vzťahu medzi básnikom a ženou aktom telesného spojenia sa profánne a civilné aspekty lásky vytrácajú a láska v plnej miere priznáva svoje sakrálne, resp. náboženské identifikácie, ktorých súčasťou sú i aspekty rituálno-obradné. Kultové uctievanie ženy a starostlivá príprava sexuálneho rituálu s ohľadom na výber miesta a času s magickými atribútmi, to všetko odkazuje na reflexy pohanských iniciačných mystérií a magickej sexuálnej praxe späté so zasväteneckými prúdmi rôznej proveniencie. Ak majú byť zachované sakrálne aspekty sexuality, je dodržiavanie vopred stanovených pravidiel a predpisov nevyhnutnou podmienkou – a to rovnako v kontexte ľudovej tradície, ako i v kontexte tradície trubadúrskej. Pozrime sa ešte preto, akým spôsobom Smrek v kontexte svojej skladby pracuje s vyššie spomínanou poetikou ohňa a čo všetko nám táto skutočnosť môže odhaliť.

Vychádzať môžeme z toho, čo s ohľadom na výskum poézie básnikov „sladkého nového štýlu“ naznačuje Julius Evola. Nie je totiž novým zistením, že v podstate tejto poézie je ukrytý tajný jazyk, ktorý bol zrozumiteľný iba zasvätencom: zaujímavejšie je konštatovanie bezprostredných vzťahov medzi básnikmi „sladkého nového štýlu“ a hnutím, resp. zasväteneckou organizáciou

⁶³⁴ Tamže, s. 43.

Fedeli d'Amore („Verní láske“), ktorej jedným z hlavných vodcov bol, ako sa zdá, Guido Cavalcanti, okrem iného práve jeden z ústredných básnikov „stilvonizmu“. Evola cituje z Valliho výskumu vzťahov medzi Danteho poéziou a hnutím Fedeli d'Amore s ohľadom na spoločný tajný jazyk: „Proud zasväceneckého myšlení se tak postupně začal vlévat do poezie lásky (soudobého trubadúrství), až dosáhl takové intenzity, že velká ústřední skupina básníků lásky, žijících v okruhu Danteho, už spravidla psala pouze symbolickým milostným jazykem v podobě uměle vytvořeného žargonu.“⁶³⁵ Pre nás je pre túto chvíľu dôležité konštatovanie priameho vzťahu medzi poéziou „sladkého nového štýlu“ a zasväteneckými prúdmi – koncepcia lásky a kult ženy tu už nespádajú do kontextu profánnej erotiky, ale stoja v samom centre iniciačných skúseností a magickej sexuálnej praxe. Po krátkej, avšak azda nie celkom zbytočnej odbočke sa môžeme vrátiť ku Smrekovi a k motívu ohňa: je to práve Danteho koncepcia lásky ako „ohňa“, ktorá vytvára jednu z najsilnejších väzieb medzi trubadúrskou koncepciou lásky a koncepciou lásky v *Básnikovi a žene*. Prirovnanie lásky k ohňu však môžeme nájsť už u Jacopa da Lentini alebo tiež v poézii iného veľkého básnika Sicílskej školy Guida delle Colonne, ktorého definíciu lásky zo slávnej básne „Hoci aj voda studená“ („*láska je duch, duch ohňa rozblčany*“)⁶³⁶ bude citovať i sám Dante – ten koncepciu lásky ako ohňa vložil do stredu svojej *Božskej komédie* (v 18. speve Očistca).⁶³⁷ Turčány v súvislosti s Dantom ďalej konštatuje: „Inými slovami, ak zúžime lásku opäť na vzťah milenca a milej, obraz milej, ktorý cez vnemy, cez zmyslové orgány vnikne do jeho vnútra, zmení sa na túžbu, čo je duchovným ohňom. Tak

⁶³⁵ VALLI, L. podľa Rougemont, c. d., s. 304.

⁶³⁶ COLONNE, Guido delle: Hoci aj voda studená. In: TURČÁNY, Viliam: *Ó, svieža ruža voňavá*. Bratislava : Tatran, 1972, s 85.

⁶³⁷ Pozri TURČÁNY, Viliam: *Dante Alighieri. Lásku si nesie moja pani v zraku*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995, s. 30.

ako oheň túži naspäť k svojmu zdroju, i túžba ľahá milenca zákonito naspäť k milej, tam, kde jej podoba má stálu látku. Túžba neustane dovtedy, kým sa milenec nespojí a nesplynie s ňou.⁶³⁸ Okľukou sme sa dostali k úlohe zraku ako zmyslového orgánu pri vzniku lásky a k fenoménu magnetizmu, ktorého intenzita je priamoúmerná intenzite túžby a ľúbostnej vášne. Ak som už hovoril, spolu s Evolom, o prítlačivosti medzi mužom a ženou ako o nehmotnom „fluidickom stave“, tak teraz môžem doplniť, že toto fluidum má i svoje viditeľné aspekty. Zrak je nielen onou „bránou“ lásky, ale i miestom, kde sa láska vizuálne prejavuje, odkiaľ „vyžaruje“ a „plápolá“, potom, ako našla svoj „príbytok“ v srdci. Metafora tajomného fluida v očiach spájajúca sa so slovesami implikujúcimi živél ohňa ako metafyzickej podstaty lásky je častým poetologickým inventárom trubadúrskej poézie – v kontexte Smrekovej skladby *Básnik a žena* ju môžeme identifikovať v mnohých variáciách ako stabilný indikátor ľúbostnej túžby, či doslova ľúbostného „vzplanutia“ („*často i samé oči ženy hrejú*“, „*z očí žiarila vám neha ženy*“, „*Hľadíte s takým ohňom, až to páli*“, „*dotyky keď moje / zažnú vám v očiach hviezdne ohňostrojé*“, „*hoc vidím, ako vaše oko sála*“ a i).⁶³⁹ Od zapálenia „psychického ohňa“ na rovine vizuálnej (oči) možno na ploche Smrekovej skladby, konkrétne v tretej kapitole, sledovať prechod k prejavom „fyzického ohňa“ na rovine taktilnej (ústa) – („*ohňom zažnem ústa vaše*“, „*bozk oheň je*“).⁶⁴⁰ Smrek rozvíja iniciálnu koncepciu lásky ako ohňa práve v kontexte magického priestoru „svätójánskej noci“ s jej aspektmi ľúbostnej mágie a rituálnym vzývaním živlu ohňa. Neprekvapuje potom, že záverečná scéna tematizujúca sexuálny akt je vybudovaná v rámcach poetiky ohňa („*s plamenným mečom bdiem nad твоjím snením*“,

⁶³⁸ TURČÁNY, Viliam: *Petrarcov vavrín*. Bratislava : Tatran, 1974, s. 72.

⁶³⁹ Smrek, c. d. 1, s. 10, 15, 16, 27, 39.

⁶⁴⁰ Tamže, s. 33, 34.

„*plam môj vlastný sála z tvojho tela*“).⁶⁴¹ Prirovnanie pohlavného spojenia k ohnivej obeti („*keď veľiká a svätá obeť splála*“),⁶⁴² príp. identifikácia pohlavných orgánov ženy s plameňmi ohňa už symbolizuje extatické a transcendentné splynutie so samotným elementom ohňa (presne tak, ako to popisujú starodávne texty a praktiky magickej súložie napríklad v tantrickej joge).⁶⁴³ Konceptia lásky ako ohňa (v manifestáciách od očí cez ústa až k telu a k jeho obetovaniu) symbolizuje permanentný kolobeh zrodu a zániku, ktorý sa stále nanovo opakuje vo svojej večnej nemennosti i aktuálnej novosti („*tá obeť odveká a večne nová*“).⁶⁴⁴ Nie je to však iba zjednotenie mužského a ženského elementu, ktoré tu je tematizované, ale tiež prienik duševnej a telesnej zložky. Transcendentné aspekty lásky sa prejavujú i vo vzájomnej interakcii tela a duše, pričom jednotlivé prechodové fázy pohybu od duše k telu a od tela k duši môžeme identifikovať v rámci jednotlivých fáz lúboštného vzťahu medzi mužským a ženským subjektom, tak ako ich v rámci jednotlivých kapitol popisuje Smrekova skladba. Podľa Novalisa, ktorý si dobre uvedomoval väzby medzi sexualitou a náboženstvom, ide pri erotickej skúsenosti o dva protikladné pohyby, z ktorých prvý vychádza od pohľadu a cez rozhovor, dotyk úst a objatie smeruje až k intímne- mu spojeniu – to je zostupný pohyb duše k telu; v tej istej chvíli sa objaví vzostupný pohyb, kedy telo začne vystupovať k duši.⁶⁴⁵ Na tomto mieste dosahuje Smrekova skladba vrchol – na lúboštnej i kozmickej úrovni: v noci z 23. na 24. júna po dosiahnutí najvyššieho bodu na oblohe začína slnko klesať. S ohľadom na kozmicko-analogické súvislosti transformuje sa v nasledujúcej, štvrtej kapitole i podoba vzťahu medzi mužským a ženským sub-

⁶⁴¹ Tamže, s. 43.

⁶⁴² Tamže.

⁶⁴³ Pozri napr. Evola, c. d., s. 366 a nasl.

⁶⁴⁴ Smrek, c. d. 1, s. 43.

⁶⁴⁵ Podľa Evola, c. d., s. 170.

jektom, ktorý tak prechádza do novej fázy. Odhaľuje sa nostalgická podstata túžby – oslabuje sa pól telesnosti a ešte viac sa posilňuje duchovný potenciál lásky. Od akcie prechádzame k reflexii.

Štvrtá kapitola skladby tematizuje rozlúčku medzi oboma partnermi. Už svojím názvom *Padajú listy* odkazuje na skutočnosť zániku, zmaru, ukončenia jedného (prírodného) cyklu. V samotnom texte sa prírodné motívy stávajú leitmotívom ľubostnej situácie: vonkajší (prírodný) a vnútorný (psychický) plán sa opäť utvárajú v jednote, pričom ako dominantná, primárna sa ukazuje rovina prírodná. Symbolicky nadradenosť prírody nad človekom potvrdzuje ukotvenie človeka v prírodnom systéme: mužský a ženský subjekt však túto situáciu spočiatku interpretujú odlišne. Ženský subjekt sa v plnej miere identifikuje s prírodnými charakteristikami a spontánne prijíma jednotu prírodného (jeseň) a psychického (srdce): „*Bo do mňa vniklo s dňami jesennými / čosi, čo srdce zviera mi jak kliešte.*“, „*Všetko však darmo. Smútok z halúz prší / na srdce moje. Naplnená čaša.*“, „*Vidíte, drahý, jak sa všetko mení! / Zo stromov počuť tklivé vyzváňania. / Spadnuté listy oboch nás už rania. / Sedíme tu jak vrabci uzímení.*“⁶⁴⁶ Nao-pak, mužský subjekt svoj psychický svet konštituuje nezávisle od vonkajšieho plánu prírody: „*Že jeseň je, my smutnými byť máme? / Nezmysel veru. Nech si hora stená / a meluzína kvili haluzami. / Prišli sme síce v tieto hĺbky lesné / počúvať vetra flautovanie teskné, / zdravá však mladost' prišla s nami.*“, „*Jesenná táto tklivá melodráma / nás myliť nesmie. Sme len poslucháči. / Môžeme i tliekať, jestli sa nám páči.*“, „*Vietor berie / listie, čo zožĺklo a dodýchalo, / lež naša haluz stále zelená sa, / bo ona zo srdc našich napája sa.*“⁶⁴⁷ Môžeme teda zopakovať, že kým ženský subjekt rešpektuje podmienenosť ľudského prírodným, mužský subjekt prostredníctvom vôle ak-

⁶⁴⁶ Smrek, c. d. 1, s. 48, 51.

⁶⁴⁷ Tamže, s. 47, 49, 50.

centuje ľudskú autonómnosť. V zhode s rodovými charakteristikami sa na symbolickom pláne ženský subjekt identifikuje s prírodou, s telesnosťou, naopak, mužský subjekt prírodu prekračuje a smeruje k Duchu. Na inej rovine sa za takto formulovanou kontradikciou ukrýva opozícia „skutočnosti“ a „ilúzie“: mužský subjekt potom smeruje k realite vnútornej, iluzívnej, ideálnej („*Držím vás v náručí, lež cítim iste, / ako mi z neho náhle unikáte. / Na oblak akýsi sa premieňate, / by ste sa rozplynuli v dialke hmlisťej.*“, „*Viem, donkichottovské sú moje zbrane. / Za krásy predstav keď raz tasím piku, / víťazstvo porážkou je v okamžiku, / bo z cieľa môjho klamný sen sa stane.*“),⁶⁴⁸ naopak, ženský subjekt prijíma realitu takú, aká je – reflektujúc priepasť medzi snom a skutočnosťou rozhoduje sa pre skutočnosť („*Najkrajšie sny sa málokedy splnia / a my, keď najkrajšie sa milujeme, / tiež iba sníme. Ja som sa, môj drahý, / úplne ponorila v tento mámor.*“, „*Lež darmo, drahý, rušeň z dialky hvízda. / To hvízda na mňa, z dialky na mňa volá / skutočnosť žitia studená a holá. / Vlak, pre mňa určený, sa po mňa chystá.*“).⁶⁴⁹ Tam, kde mužský subjekt ešte trvá na láske ako na snovej skutočnosti, ženský subjekt už identifikuje vpád krutej reality do iluzívnych rezíduí – a to nielen z prírodného plánu (jeseň, zánik, chlad), ktorý sa čoraz viac špecifikuje iba ako simultánne, metaforické pozadie ľúbostnej, v širšom ohlade životnej situácie. Iniciatíva k rozchodu, rovnako ako počiatočné pozvanie do súkromia na čaj, teda opäť vychádza od ženského subjektu: to je skutočný agens, „hýbateľ“ deja – aktivita mužského subjektu sa prezentuje primárne v rovine imaginácie a sna, dvorenia a zvädzania, samotný vzťah medzi oboma aktérmi sa však odvíja v dôsledku aktivít ženského subjektu (ktoré môžu mať i podobu nekonania, zdanlivej nečinnosti či „tichého súhlasu“). Potvrďuje sa tak aktívna kvalita ženstva, a to i v nadväznosti na magnetické teórie lásky (muž ako recipient ženského kúzla).

⁶⁴⁸ Tamže, s. 54, 55.

⁶⁴⁹ Tamže, s. 53.

Napätie medzi snom a skutočnosťou sa rieši v prospech skutočnosti, teda fakticky negáciou sna, pričom však intencia tohto pohybu smeruje k symbolickej záchrane ilúzie: skutočnosť môže jestvovať, vzdorovať času a okolnostiam iba na rovine spomienky, nostalgického ideálu klenúceho sa ponad všednosť, jednotvárnosť a konečnosť reality. Za rozporom medzi snom a skutočnosťou identifikuje Jozef Bžoch zrážku princípov, ktorá ako integrálna súčasť Smrekovej umeleckej filozofie nachádza svoj výraz napríklad i v rozpore medzi duchovnosťou a materiálnosťou, medzi poéziou a životom. Krása, láska a poézia sa tak stávajú hodnotami, ktoré stoja proti „skutočnosti žitia studenej a holej“: proti „tvári žitia šedivého“⁶⁵⁰ sa konštituuje realita srdca, proti vonkajšej skutočnosti skutočnosť vnútorná. Vo svojej podstate sa tu manifestuje rozpor medzi profánnosťou života a sakrálnosťou ideálu: „V láske našej ja vidím toľkú krásu, / že všednosti tieň nesmie padnúť na ňu. / Chcem, nech nám bozky v rozpomienkach planú, / jak ruže, ktoré vzdorujú i mrazu.“⁶⁵¹ Láska sa v kontexte Smrekovej filozofie identifikuje so sakrálnymi aspektmi bytia ako „svätosť“: „Beriem vašu hlavu / do svojich rúk a lásku našu žhavú / bozkami poslednými posväcujem.“⁶⁵² Ak hovoríme o konflikte profánnosti a sakrálnosti, môžeme ďalej konštatovať, že v tomto bode začína Smrekova filozofia lásky bezprostredne súvisieť so Smrekovou filozofiou básnického umenia. V trubadúrskej koncepcii lásky a poézie sa ako kľúčová kategória javí samotná intenzita vášne, tvorivý entuziazmus a nadšenie, ktoré manifestujú prekračovanie hraníc smerom od ľudského k božskému. Tento entuziazmus nachádza svoje zdroje v neustálom obnovovaní citu, v popieraní reality túžbou, v udržiavaní vnútorného (tvorivého, ľúbostného) napätia rôznymi prostriedkami a postupmi (platonická láska, nešťastná láska, tragická láska,

⁶⁵⁰ Tamže, s. 53, 52.

⁶⁵¹ Tamže, s. 56.

⁶⁵² Tamže, s. 54.

odďalovaná láska, vzdialená láska, princíp rozchodov a stretnutí a pod.). Podmienkou, resp. predpokladom zachovania intenzity lásky a vášne sa tak stáva faktická *neprítomnosť* partnera. V kontexte skladby *Básnik a žena* je to ženský subjekt, kto – s ohľadom na básnikovu tvorivú i životnú prax – formuluje východiská tvorivosti, invencie, entuziazmu vo vzťahu k vnútornej slobode ako opaku paralyzujúcej monotónnosti a všednosti: „*Lež vaše dni, tie inakšie byť musia. / Musia sa rodiť z večných prekvapení. / Vás nesmie sputnať náruč jednej ženy, / nech z vašich rtov vždy nové iskry sršia. / Viem, veľa lásky, ale viacej ešte / voľnosti potrebuje vaše srdce, / by bolo hrdé vždy a k boju súce.*“⁶⁵³ Tu sa teda nachádzajú skryté potenciály „rozlúčky“ partnerov, z ktorých jeden (žena) si uchováva spomienku na lásku ako „svätosť srdca“ a „útechu v každodennosti“, druhý (básnik) nachádza v lúčení sa s láskou, v obraze ženy „krásne odchodiacej“ nielen bolesť, ale i krásu smútku. Zároveň si uchováva vlastnú slobodu ako predpoklad novej tvorivosti, večnej inšpirácie a básnickej slávy.

To sú výsledky nielen štvrtej kapitoly, ale celej skladby, aspoň do chvíle, kým Smrek po desiatich rokoch nezavrší svoj básnický cyklus piatou kapitolou, majúcou sa k predchádzajúcim štyrom ako appendix či epilóg. Skladba písaná de facto v troch vlnách (prvá kapitola – druhá, tretia, štvrtá kapitola – piata kapitola) reprezentuje dve životné obdobia Smrekovej tvorby: dvadsiate roky (1923, 1924), tridsiate roky (1933, 1934). Ak si uvedomíme skutočnosť, že prvá kapitola bola opakovane (časopisecky i knižne) publikovaná samostatne, rovnako v samostatnom bloku boli spoločne publikované (časopisecky) druhá, tretia a štvrtá kapitola, a nakoniec vychádza celá skladba, teda prvé štyri kapitoly aj s dodatočne napísanou piatou kapitolou kompletne, potom sa nám homogénnosť a celistvosť textu môže rozkladať na svoje jednotlivé segmenty. Tie však napriek tomu držia pohromade:

⁶⁵³ Tamže, s. 56 – 57.

Smrekov text si navzdory okolnostiam vzniku i praxi publikovania uchováva svoju jednoliatosť a celistvosť. Pravda, ako uvidíme neskôr, táto homogénnosť môže mať i celkom jednoduché vysvetlenie: druhá, tretia a štvrtá kapitola sa v knižnej verzii (1934) podstatne odlišujú od pôvodnej, časopisecky publikovanej verzie (1925) – tá prešla zásadnou rekonštrukciou, ktorá poetiku textu vzdďaluje od obdobia dvadsiatyh rokov a približuje poetike rokov tridsiatykh a dobe vzniku záverečnej, piatej kapitoly. Vzťahy medzi jednotlivými kapitolami skladby, ako i vzťahy medzi jednotlivými segmentmi textu v rámci tej istej kapitoly sa potom utvárajú viacznačne a naprieč viacerými tvorivými obdobiami, pričom však výsledná podoba textu si uchováva homogénny a celistvý ráz.⁶⁵⁴ Nič to ale nemení na tom, že i napriek odstupu celého jedného desaťročia napríklad samotná genéza piatej kapitoly, tak ako ju vo svojich memoároch predkladá Smrek, priamo upomína na genézu prvej kapitoly: „Zaklopala mi na srdce spomienka na podobnú chvíľu spred *desiatich rokov*, keď som pod Michalskou vežou v Bratislave začal písať prvé riadky svojho dialógu *Básnik a žena*“⁶⁵⁵. Identická situácia (kráčajúci básnik, padajúci sneh, vidina ženskej postavy) produkuje identickú náladu, citovosť, ktorá priamo iniciuje konkrétny *rytmus* zhmotnený v slovách a veršoch. Smrek opäť zdôrazňuje intuitívne, spontánne, iracionálno-inšpirované aspekty vzniku básne: „...moje pero, keď som vtedy kráčal už nie bratislavskou, ale pražskou ulicou, samé od seba, vyslovene citovo, bez pričinenia prvkov rozumových, vyjadrovalo ma takto...“, „Kde sa vzal tento rytmus? Samo pero mi ho písalo, bez môjho vedomia a vôle. Ono mi evokovalo rytmus spred desiatich rokov. A ten rytmus mi pripomenul, že dávny prípad s *Básnikom a ženou* ešte nie je dokončený, uzavretý a že sa tá malá dráma spred desiatich rokov hlási o svoj epilóg, aby sa

⁶⁵⁴ Podrobnejšie sa problému rôznych verzií skladby venujem v samostatnej kapitole.

⁶⁵⁵ Smrek, c. d. 2/II., s. 155.

stala väčšou, kompozične domyslenou i dotvorenou.⁶⁵⁶ Primárne sa potvrdzuje spontánnosť a improvizovanosť tvorivého aktu, ktorý sa stáva nielen bezprostredným sebavyjadrením básnika, ale priamo identifikáciou básnika so samotným aktom tvorenia, stotožnením života a poézie („vyjadrovalo ma takto...“). Až sekundárne k *rytmu* básne Smrek identifikuje problém *témy* a *kompozície*, ktoré manifestujú prechod z iracionálnej, nevedomej roviny na rovinu racionálnu a vedomú. Rovnako ako sme spomínali v súvislosti s genézou prvej kapitoly, aj okolnosti vzniku piatej kapitoly odkazujú na princípy trubadúrskej koncepcie poézie: „Zachvelo mnou tušenie, že všetka dynamickosť srdca i ducha, ktorá sa vo mne hádam štyri roky – po *Božských uzloch* – zhromažďovala ako elektrická energia, sa dá teraz do pohybu, začne pôsobiť, vstúpi do aktivity.“ V totožných intenciách a v nadväznosti na to, čo nazýva „dynamickosť srdca a ducha“, teda na tvorivý entuziazmus, autenticitu a inšpirovanosť básnického aktu, Smrek vo svojich memoároch stotožňuje lásku s poéziou tam, kde mu splýva „ženská postava“ s „postavou poézie“, kde sa žena stáva personifikáciou poézie a poézia personifikáciou ženy („A tá postava, vysoká, neurčitých tvarov, verne predou mnou kráčajúca, čo to bolo, – personifikovaná Poézia!“; „Lebo postava Poézie, keď som ju personifikoval, dal jej telo, sa mi eo ipso zmenila na ženu a to tú istú, s ktorou som sa pred desiatimi rokmi rozlúčil záverečnou vetou kapitoly *Padajú listy*.“)⁶⁵⁷ Smrek vo svojich úvahách pokračuje ďalej a odvoláva sa na pygmalionovský mýtus: lásku k ženskej postave vytesanej do mramoru, ktorá sa pod sugesciou túžby stáva živou bytosťou, alternuje láska k ženskej postave „stavanéj“ zo slov: „Keď sa mohla stať živou bytosťou socha, kresaná z mramoru a túžby, prečo by sa nemohla stať živou bytosťou postava stavaná zo slova a z túžby?“⁶⁵⁸ Hranica medzi textom a živo-

⁶⁵⁶ Tamže, s. 155, 156.

⁶⁵⁷ Tamže, s. 156.

⁶⁵⁸ Tamže, s. 157.

tom, medzi literárnou postavou a živou bytosťou sa úplne stráca: intencia Smrekovho gesta smeruje od života k poézii a od poézie späť k životu, pričom obe roviny sa stávajú súčasťou „prežívania“ jedinej skutočnosti – Smrekova tvorivá sugescia sa tak obracia nielen k ženskej postave, ktorej pôvod v sebe nezaprie nábožen-sko-sakrálne zdroje a magické funkcie (Slovo sa Telom stalo), ale zasahuje rovnako tak autorský, resp. básnický subjekt, ktorý v tomto zmysle stelesňuje mýtické identifikácie umelca oživujú-ceho umelecké dielo⁶⁵⁹: „Očarovaný pomyslením na dávnu snež-nú idylu a uvedomením si dátumu 1923 – 1933, rozhodol som sa teraz, po desiatich rokoch, privolať si naspäť ženu, aká nateraz pre mňa nikde neexistuje (snáď mojou vinou), ale ja ju potrebujem, ak nechcem mať pocit desnej samoty, a preto si ju vykrešiem zo svojich predstáv, vyjadrím ju slovami a dám jej život.“⁶⁶⁰ Do dôsledkov povedané: Smrek tento prienik „umenia“ a „života“ zakúša *fyzicky*, prostredníctvom zmyslov, čím definitívne presúva báseň z roviny estetickej do roviny ontologickej: „Báseň začína žiť! Ona – žena – povedala len prvú vetu a už ňou vkročila do básne ako živý faktor. Cítim ju priam zmyslami, dotýkam sa jej, vdychujem ju. A verím všetkému, čo mi ďalej povie.“⁶⁶¹ Okolnos-ti vzniku skladby, ako i reflexia vlastnej tvorivej metódy, výcho-dísk a motívácií básnického gesta sú zaujímavé i z toho hľadiska, že piata kapitola *Básnika a ženy* tematizuje práve otázky „ume-nia básnického“, básnictva, tvorivosti, inšpirácie, vzťahu života a tvorby. V tomto zmysle záverečná kapitola primárne predsta-vuje Smrekov básnický program, resp. ako píše Smrek vo svojich pamätiach: „Ja v celej tej kapitole podávam vlastne svoje básnické krédo.“⁶⁶²

⁶⁵⁹ Pozri: KRIS, Ernst a KURZ, Otto: *Legenda o umělci. Historický pokus*. Praha: Arbor vitae a Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008, s. 67 – 82.

⁶⁶⁰ Smrek, c. d. 2/II., s. 157.

⁶⁶¹ Tamže, s. 158.

⁶⁶² Tamže, s. 159.

Ak budeme chcieť špecifikovať Smrekov program poézie, tak ako je formulovaný v piatej kapitole skladby *Básnik a žena*, musíme sa vrátiť späť k samotnej podstate Smrekovej umeleckej filozofie, teda k onomu „znamienku rovnosti“, ktoré je kladené medzi poéziou a život. V opozícii k profánnemu, materialistickému, nízkemu konštituuje Smrekovo básnické gesto oblasť sakrálna, identifikujúcu sa predovšetkým s dvomi ideálmi: s poéziou a s láskou. Podľa Jozefa Bžocha spočívajú zásady Smrekovej básnickej praxe tam, kde Smrek „proti prízemnosti kladie ideál, proti hmotárstvu ‚duše dary‘, proti fádnosti nadšenie, proti rozvahe zápal, proti výpočtu cit“.⁶⁶³ To sú bezpochyby správne zistenia. S ohľadom na konkrétnu realizáciu v epickom príbehu *Básnika a ženy* sú manifestované postavou básnika, resp. mužského lyrického subjektu. Paradoxné je riešenie u ženského lyrického subjektu, ktorý sa hlási k identickým hodnotám (poézia, sen, láska, svätosť, srdce), avšak v realite sa napokon rozhoduje pre hodnoty protikladné, reprezentujúce každodenný život v jeho úzko vymedzených, životnými okolnosťami určených hraniciach a záväzkoch („*Vý odídete. A za srdcom mojím / zas vystrie ruky život, by ho vsadil / do úzkej klietky ako krotké vtáča. / Áno, môj drahý, taká zlatá klietka / čaká zas na mňa. / Stratím sa v nej všetka, / tak, ako sa i láska moja stráca.*“).⁶⁶⁴ Táto skutočnosť je ženským subjektom reflektovaná vzhľadom na „ideálne“ ako „omyl“ a vzhľadom na „reálne“ ako „fátum“. Rozoznávame tu opäť opozíciu „duchovného“ a „telesného“: žena sa v tomto zmysle konštituuje ako bytosť bipolárna, ktorá sa utvára v napätí „citového“ a „biologického“, pričom práve biologický aspekt je v konečnom dôsledku rozhodujúci („*Môj omyl... Lež nie, nech je radšej skrytý. / Ved' konečne, hľa, už i k môjmu čelu / blíži sa oráč. To je naše fátum. / Čo mám viac vravieť? I tak rozumiete. / Niet ženy, čo by*

⁶⁶³ Bžoch, c. d., s. 227.

⁶⁶⁴ Smrek, c. d. 1, s. 78.

bola večne v kvete...).⁶⁶⁵ Treba však dodať, že takéto riešenie je zhodné s podstatou a charakteristikami Smrekovho modelu človeka a sveta, tak ako ho interpretujeme v širšom kontexte „kníh slnečných“. Ono priznanie sa ženy k svojej „biologickej“ podstate, voľbu „života“ pred „snom“ nemožno totiž vnímať ako útek či ako regres: nie je „zradou“ ideálov, výrazom osobnej slabosti, ale naopak, výrazom zodpovednosti – k svojmu životu i k životu spoločenstva (vo všetkých jeho rovinách). V tomto geste možno identifikovať gesto *obete* – v istom zmysle „tragický“ údel ženy determinovanej svojou telesnosťou a biologickými aspektmi. Uprednostnenie života pred snom sa interpretuje ako „fátum“, čím sa tomuto zdanlivo konformnému činu prisudzuje celkom iný rozmer, presahujúci jeho všedné, vonkajškové, viditeľné aspekty. Všimnime si ešte čosi iné: riešenie ženského subjektu podmieňuje, resp. rozlišuje dva samostatné plány reality (profánny, sakrálny), ktoré možno identifikovať nielen s ohľadom na primárnu opozíciu prežívania „telesného“ a „emocionálneho“, ale tiež s ohľadom na opozíciu času ako výraz času „profánneho“ (chronos) a času „sagrálneho“ (kairos). Skúsenosť s posvätným sa tak neobmedzuje na sféru výlučne emocionálnu, vnútornú, ale presahuje i do sféry telesnej, fyzicky zažívanej skutočnosti („*Nezabudnem však nikdy dnešné dátum, / ktoré už na perách mám vypálené*“).⁶⁶⁶ Znamená to, že každodenná, profánna skutočnosť reprezentovaná sociálnymi záväzkami (manželstvo) je atakovaná, zasiahnutá výnimočnou skúsenosťou reprezentujúcou vybočenie z každodenného „poriadku“ a vystúpenie zo všedného času („*Ja muža mám, lež ak sú moje ústa / ešte i dnes pre vás dosť príťažlivé, / ráčte sa teda skloniť milostive / a bozkať ma.*“).⁶⁶⁷ Odlišnosť oboch riešení (ilúzia, realita) s ohľadom na kontradikciu profánneho a sakrálneho, všedného a výnimočného, tela a ducha, tak ako

⁶⁶⁵ Tamže, s. 79.

⁶⁶⁶ Tamže.

⁶⁶⁷ Tamže, s. 77.

ich manifestujú mužský a ženský subjekt, spočíva teda v domínancii jedného z plánov u mužského, resp. ženského subjektu. Odlíšnosť týchto riešení je celkom prirodzená nielen vzhľadom na tradičné identifikácie oboch pohlaví, tak ako ich chápeme v kontexte Smrekovej filozofie života, kde žena sa realizuje ako bytosť primárne biologická (plodenie, zem) a muž ako bytosť primárne spirituálna (tvorenie, duch), ale v dôsledku tejto typológie aj vzhľadom na konkrétne roly oboch pohlaví, tak ako sú prezentované v skladbe *Básnik a žena*. Kým ženský subjekt je definovaný výlučne prostredníctvom rodovej identity („žena“), mužský subjekt konkretizuje a špecifikuje psychologické, sociálne a kultúrne kvality svojej identity ako „básnik“.

Čo z toho pre Smreka vyplýva? Predovšetkým možnosť priamo formulovať vlastný básnický program, širšie umeleckú filozofiu, vzťah k tvorbe, spoločnosti a životu vôbec. Nebude nijakým prekvapením, že centrálné miesto v Smrekovom programe poézie zaujímajú vzťahy k ženám, avšak, ako dodáva Jozef Bžoch, „nie pre nejaké zmyslové rozkošníctvo, ale preto, že básnik nimi naplňa svoje predstavy krásy a kompenzuje tak prázdnotu okolitej skutočnosti“.⁶⁶⁸ V tomto geste sa ozýva veľa z trubadúrskeho básnického a životného „kompéndia“, dokonca oveľa viac, než by sa na prvý pohľad zdalo. V Smrekovom prípade nemožno vôbec hovoriť o koncepcii čistej, desenzualizovanej lásky, rovnako ako jeho koncepciu nemožno zjednodušovať na lásku senzuálnu či úzko hedonisticky telesnú. V skutočnosti sa obe teórie u Smreka prenikajú a podmieňujú na spôsob trubadúrskej koncepcie lásky, kde idealizovaný, zbožštený obraz ženy nie je v protiklade s erotickým, senzuálnym opojením ženou a telesnosťou, ale naopak, „amor purus“ a „Eros“ sa prirodzene dopĺňajú. Ako píše Jozef Felix, „už pri samých začiatkoch trubadúrskej lyriky sa rozvíjala koncepcia lásky, v ktorej žena síce

⁶⁶⁸ Bžoch, c. d., s. 226.

bola predmetom všetkých túžob (aj telesných), no zároveň sa vyvyšovala až na rovinu náboženského kultu, pričom však zostávala stále ženou“. ⁶⁶⁹ Felixovo konštatovanie, že v trubadúrskej poézii „sme svedkami dialektiky, v ktorej sa žena mení na sen, ba až na ideu, no zároveň zo sna a z idey stále vystupuje vo svojej plnej realite“, ⁶⁷⁰ platí i pre Smrekovu koncepciu lásky, tak ako je prezentovaná v skladbe *Básnik a žena*. S ohľadom na *loci communes* dvornej poézie sa idealizovaná, zbožštená, vysoká láska stáva predovšetkým intenciou pohybu, ktorým sa milovaná žena vyčleňuje z profánnej reality, pričom na tomto pohybe je účastný i samotný básnik. Z rovnakých zdrojov je motivovaná i túžba po „vzdialenej princeznej“ v trubadúrskej lyrike, kde sa spravidla realizuje ako hľadanie milovanej: sakralizácia ženy sa tak vzťahuje na jedinú konkrétnu bytosť, ktorá stojí v opozícii k ostatným ženským subjektom. Smrek túto situáciu tematizuje na viacerých miestach svojej skladby, plný výraz jej dáva v piatej kapitole s ohľadom na retrospektívny charakter výpovede: „*Náručie moje zakliate je iste / snád' odkedy vy z neho vypadli ste. / Množstvo žien vyslyšalo zvanie jeho, / lež čo máš z objatia, keď nie je sväté?*“ ⁶⁷¹ Zároveň platí, že bytostná potreba sakrálna, posvätej lásky sa utvára v interakcii s nostalgickou podstatou vášne, ktorá akcentuje pominuteľnosť, časovosť ľúbostného vzťahu, resp. intenzity jeho prežívania, v dôsledku čoho sa sakralizovaná láska spätne profanizuje („*Ja musím ostať vždy sám, jak prst holý. / Čím väčšmi milujem, tým viac ma bolí / vedomie, že na tejto širaj zemi / nieto nič krásneho, čo večne trvá. / Keď nájdem lásku, hneď i trpnem pred ňou, / že jedného dňa stane sa snád' všednou / a bude bolesť väčšia ako prvá.*“). ⁶⁷² Na rozdiel od ženského subjektu, ktorý reflektuje determináciu časom na *biologickej* rovine, potom mužský

⁶⁶⁹ Felix, c. d., s. 115.

⁶⁷⁰ Tamže.

⁶⁷¹ Smrek, c. d. 1, s. 64.

⁶⁷² Tamže, s. 72.

subjekt sa dotýka časovej ohraničenosti krásy a lásky primárne na rovine *psychickej*. Pre oboch je tak vzájomné stretnutie po desiatich rokoch revíziou *pravosti* a *vylúčnosti* vzťahu, ktorý sa už de facto dávno skončil, avšak ako vidieť, zároveň pretrval na oboch spomínaných rovinách: telesnej i emocionálnej. Týmto spôsobom sa potvrdzujú nielen jeho sakrálne identifikácie, keďže stále sa rovnako intenzívne špecifikuje v opozícii k profánnemu (manželstvo ženy, avantúry básnika), ale akcentuje sa tiež dôležitosť ideálu, sna, túžby v ľudskom živote, keď proti skutočnosti sveta stavia novú skutočnosť, skutočnosť srdca.

Na inom mieste sme konštatovali exkluzivitu oboch subjektov, ktorú sme usúvzťažnili s konvenciami kurtoáznej poézie: figúry „básnika“ a „múzy“ v tomto zmysle považujem za dobový variant stredovekých typologických figúr „rytiera“ a „princeznej“. Budeme teraz sledovať spoločenský aspekt a motivácie tejto situácie v súvislosti s reálnym postavením ženy v spoločnosti. Denis de Rougemont pri úvahách o charaktere a vzniku trubadúrskej poézie skúma viaceré javy, ktoré permanentne odloňujú pokusom o vysvetlenie a jednoznačnú odpoveď. Okrem iného sa Rougemont pýta, akým spôsobom sa konštituovala koncepcia lásky, v ktorej muž slúži žene, resp. odkiaľ sa vôbec vzal tento nový pohľad na ženu, odporujúci tradičným mravom? Slovanmi A. Jeanroya konštatuje, že trubadúri nielenže nečerpali zo sociálnej reality, ale dokonca „je očividné“, že táto koncepcia, s ohľadom na ponížené postavenie ženy vo feudálnej spoločnosti, „nijako neodráža skutočnosť“. ⁶⁷³ Julius Evola priamo hovorí o zásadnom rozdiel medzi „skutečnými pomery medzi dvoma pohlaviami, a pozícií, ktorou mala žena v rytířských mravech“. ⁶⁷⁴ Evola mužsko-ženské vzťahy a správanie v manželstve hodnotí

⁶⁷³ JEANROY, Alfred: Anthologie des troubadours. Podľa: Rougemont, c. d., s. 59.

⁶⁷⁴ Evola, c. d., s. 302.

ako „velmi drsné, pokud ne přímo surové“⁶⁷⁵, a to i v súvislosti s kráľovskými ženami, ktoré v reálnom živote neboli vôbec idealizované. S odvolaním sa na epické príbehy raného stredoveku hovorí tiež o extrémnej promiskuite, ktorá vládla na hradoch, pričom v súvislosti s mladými ženami sa podľa neho „už vôbec nedá mlúvit o nějakém vzoru skromnosti, cudnosti či nedostupného ideálu“.⁶⁷⁶ Na margo správania mužov cituje Meinersa, ktorý poznamenáva, že „v celém středověku nebylo uneseno a znásilněno tolik dam jako právě ve 14. a 15. století, kdy kavalírství zažívalo svůj největší rozkvet“.⁶⁷⁷ Sumarizujúco môžeme tlmočiť názor A. Jeanroya, podľa ktorého koncepcia lásky, tak ako ju prezentuje provensálska poézia, „sa ani zďaleka nedá vysvetliť podmienkami, za akých vznikla, naopak, je s nimi v úplnom rozpore“.⁶⁷⁸ S tým korešponduje i vyjadrenie Vandy Vybíralovej: „Okcitéanskí trubadúři postavili ženu do středu společnosti; z pouhé hospodyně a rodičky dětí podřízené svému manželovi se – v jejich poezii – stala královna dvorské společnosti.“⁶⁷⁹ V tomto zmysle trubadúrska poézia neodráža ani tak skutočný život dvorskej spoločnosti, ako je skôr „výrazem jejího programu“⁶⁸⁰. Situáciu, kedy sa sociálna realita a koncepcia lásky rozchádzajú, možno identifikovať i v našom prípade: reálne postavenie ženy v spoločenskej realite medzivojnového Slovenska totiž určite nebolo „ideálne“. S tým rozdielom, že genealogické a typologické zdroje tejto koncepcie u Smreka odkazujú na modernu a romantizmus, odkiaľ vedie stopa práve k stredovekej koncepcii kurtoážnej lásky. Iná skutočnosť je však pre nás zaujímavá:

⁶⁷⁵ Tamže, s. 301.

⁶⁷⁶ Tamže.

⁶⁷⁷ MEINERS, C. podľa Evola, c. d., s. 301 – 302.

⁶⁷⁸ JEANROY, Alfred: *La Poésie lyrique des troubadours*. Podľa: Rougemont, c. d., s. 59.

⁶⁷⁹ Vybíralová, c. d., s. 100.

⁶⁸⁰ STANOVSKÁ, Sylvie: *Minne a Minnesang*. In: *Hle, již v mém srdci vstává den*. Praha: Dybbuk, 2009, s. 10.

a síce, ono idealizujúce gesto, ktorým sa žena pozdvihuje z reálne poníženého a závislého postavenia na takmer až náboženský piedestál. A to z dôvodov, ktoré sú zrejmé, keďže toto gesto sa takpovediac stavia proti dobe. Nezabúdame pritom na charakter medzivojnového obdobia a na mohutný kultúrny, spoločenský a hodnotový kvas, ktorého výrazom bola aj vlna ženskej emancipácie. Oficiálne požiadavky doby však zneli ináč – pregnantne to vo svojich pamätiach formuluje samotný Smrek, ktorý si túto skutočnosť, ako i kultúrne afinity svojho gesta dobre uvedomuje: „Bol som pripravený, že ma stihne výsmech, že ma novodobí kritici nazvú nejakým meštiackym romantikom, ktorý adoruje ženu spôsobom stredovekých trubadúrov a nechce vidieť, že *dnešná žena* má mozole. Žena vo funkcii slúžky alebo i prostitútky, to bola vtedy moderná téma pre moderných básnikov, ale hlavne kritikov.“⁶⁸¹ Dodajme, že Smrekovou odpoveďou na podobné, agitačno-ideologicky motivované útoky, ako predviedol recenzent Daniel Okáli („Básnik Smrek a milkovanie“), a na otázku, čo všetko žena má okrem mozolov, bola o necelých desať rokov iná básnická skladba a iná oslava ženy – *Eva Ave*. Zhrňme: oproti dobovej ideológii kladie Smrek nadčasový ideál.

Toto konštatovanie sa vzťahuje nielen na Smrekovu koncepciu lásky či obraz ženy; uchováva si platnosť i v chápaní spoločnosti, kultúry, poézie, a to naprieč celým Smrekovým básnickým dielom. Koncepciu lásky, tak ako je prezentovaná v skladbe *Básnik a žena*, nemožno oddeliť od koncepcie poézie, nakoľko obe sú integrálnou súčasťou Smrekovej umeleckej filozofie. Smrekov básnický program nehovorí v tomto zmysle iba o láske, ale i, resp. predovšetkým, o poézii, o básnictve, o básnikovi. I figúru básnika stavia Smrek proti dobe, a to hneď na začiatku prvej kapitoly, kde sa poézia, duša, esprit reflektujú v príkrom rozpore s materializmom a hmotou posadnutou súdobou spoločnosťou

⁶⁸¹ Smrek, c. d. 2/II., s. 160.

(„Musím to nechať. Nemám chuti ani; / svet nevie oceniť dnes duše dary. / Cítim, že v dnešnom svete nie je hodné / kvet duše stlať ako púhu slamu / pred kone, rezať z neho sečku samú / pre duše hline- né a negramotné, / alebo dočahovať k lemu neba, / dobývať odtiaľ perly, diadémy / a potom siať ich po blatistej zemi, / pod noby perly hádzať sotva treba.“).⁶⁸² V tomto zmysle už provensálska poé- zia, ale rovnako i „toskánska škola“, ktorá bola provensálskymi trubadúrmii priamo ovplyvnená a v rámci severného Talianska rozvíjala odkaz „sicílskej školy“, neobmedzovali svoj tematický register výlučne na lásku, ale rozšírili ho o aspekty sociálno-kri- tické a moralisticko-náboženské.⁶⁸³ Smrekovo gesto spoloč- skej kritiky vychádza z etických zdrojov a reaguje primárne na bezduchosť a zvrátenosť materialistického a nekultúrneho sveta, ktorý rezignoval na ideály: tento stav súdobej spoločnosti, kde pre poéziu a básnika už niet miesta, Smrek pociťuje ako rozvrat hodnôt („Svet náš iné si dnes praje, / chce hmotu, hmotu! Básnikom sa smeje, / najradšej by ich poslal na galeje. / Dnes Parnas nemá výšky Himaláje!“, „Kto žiť chce dnes, nech nechytá sa pera, / lež dláta, pluhu, lebo – revolvera.“).⁶⁸⁴ I tu však Smrek zostáva pri „ideáloch“, ktoré dôsledne odlišuje od „ideológie“: za „sociálno- revolučným“ gestom proletárskych básnikov odhaľuje tiež iba pretváрку („...a hoci tučné / sú líca ich, pochody revolučné / sklada- jú, namáčajúc pero v krvi.“).⁶⁸⁵ Túto skutočnosť si koniec koncov všimol už literárny kritik, ktorý v Smrekových slovách nachádzal „zdravú kritiku (súdobej) farizejstva a pózy“, a povšimol si tiež, ako Smrek „oprávnené šľahá napravo i naľavo i do druhov svo- jich“.⁶⁸⁶ Podobne to formuluje iný recenzent, keď konštatuje, že v Epilógu ku skladbe sa Smrek „temer invetívne obracia k svo-

⁶⁸² Smrek, c. d. 1, s. 13.

⁶⁸³ Podľa TURČÁNY, Viliam: *Petrarcov vavrín*. Bratislava : Tatran, 1974.

⁶⁸⁴ Smrek, c. d. 1, s. 11.

⁶⁸⁵ Tamže, s. 65.

⁶⁸⁶ Kostolný, c. d., s. 132.

jim básnickým protinožcom, k svojim milým druhom“.⁶⁸⁷ Osamelosť, ale i exkluzivita básnika v rámci profánnej spoločnosti je tak umocnená osamelosťou, ale i výnimočnosťou básnika Smreka oproti ostatným básnikom. Z iného uhla pohľadu môžeme potom hovoriť o formulovaní vlastného básnického programu (resp. o autorskom sebasituovaní v dobovom básnickom kontexte) i o reflexii básnictva a básnického umenia ako takého (resp. o situovaní básnika v dobovom spoločenskom kontexte).

V Smrekových formuláciách básnickej praxe možno okrem *manifestácie* vlastnej tvorivej metódy, princípov a východísk tvorby rozoznať i rezíduá podieľajúce sa takpovediac na *obrane* Smrekovho básnického programu. Ten sa v tomto zmysle konštituuje spätne, keď prostredníctvom polemického rozhovoru medzi autorom (básnikom) a jeho čitateľom (ženou) dodatočne rekonštruuje a verifikuje „legitímnosť“ Smrekovho básnického gesta. To už bolo v prvej polovici tridsiatych rokov, resp. v čase písania piatej kapitoly skladby *Básnik a žena*, spochybňované ako opakujúce sa, vyčerpané či neperspektívne. Smrek sa teda neobracia iba k „čitateľovi,“ ale i ku „kritikovi“, jeho slová tu nie sú iba emocionálnou „spovedňou“, ale i racionálnou „obrou“. V oboch prípadoch sa toto gesto obracia smerom „von“, avšak pre Smreka ako básnika sa ukazuje dôležitejšie vtedy, keď sa akoby mimochodom vracia späť k sebe samému, „dovnútra“. Alegória Doriana Graya, ku ktorému sa Smrek ako básnik pripodobňuje, reflektuje napätie medzi vonkajším a vnútorným plánom, medzi výrazom a obsahom, medzi telom a dušou, alebo, čo je v našom prípade rozhodujúce, medzi „básňami“, ktoré sú stále „slnčné“ a „jasné“, a „dušou“, v ktorej „pribúda jarkov“ a mení sa v „rozbrázené pole“.⁶⁸⁸ Smrek si uvedomuje ani nie tak poetologickú a estetickú „vyčerpanosť“ svojho básnického

⁶⁸⁷ Brtáň, c. d., s. 300.

⁶⁸⁸ Smrek, c. d. 1, s. 69, 70.

gesta, ako mu to vyčíta kritika, ako skôr pomaly sa vytrácajúcu „autenticitu“ svojej „slnečnej poetiky“, postupné štiepenie bytostnej jednoty „života“ a „poézie“. Práve tento pohyb je pre Smreka neakceptovateľný, hoci v kontexte skladby *Básnik a žena* si ešte dokázal vystačiť s filozofiou lásky, ilúzie a harmónie – ako to konštatuje v podobnej súvislosti i Jozef Bžoch, ktorý zároveň dodáva, že práve táto filozofia Smrekovi „umožnila postaviť celý ľúbostný príbeh na absolútnej čistote vzťahov“.⁶⁸⁹ Tu sú však už reálne limity tohto gesta, ktoré sa na svojom vrchole láme, a nasledujúca básnická zbierka *Zrno* v tomto zmysle väčšmi než záverečné slovo „kníh mladosti“ predstavuje už nového Smreka, Smreka „kníh dospelosti“. Transfiguráciu Smrekovho básnického gesta od „mladosti“ k „dospelosti“ možno sledovať, ako som už písal, v kontexte zbierky *Iba oči*, ku ktorej sa priamo vzťahuje i Smrekova argumentácia z piatej kapitoly *Básnika a ženy* na mieste, kde s odvolaním sa na alegóriu Doriana Graya konštatuje rozpor medzi prostým a mladistvým duchom na jednej strane a skúsenosťami a múdrosťou na strane druhej („*Blahoslavení, ktorých duch je prostý. / Môjho však deformujú skúsenosti / a múdrosť prekliata. Hľa, tak čas letí...*“).⁶⁹⁰ Tieto tri verše v skratke pomenúvajú celú vnútornú drámu na prvý pohľad harmónicky bezkonfliktnej zbierky *Iba oči* a spätne by sme ich mohli k nej priložiť ako úvodné motto či záverečné poslanie. Smrekova reflexia básnickej praxe teda skutočne vykazuje znaky „emocionálnej spovede“, avšak zároveň tu máme do činenia s „racionálnou obhajobou“. Smrek sa básnicky nachádza na rázcestí – skutočnosť, že si uvedomuje vznikajúci rozpor medzi „básnikom“ („životom“) a „básňou“ („dielom“) a zároveň v tej istej chvíli s plným nasadením prezentuje básnickú metódu a víziu, ktoré tento rozpor nielenže nezrovnávajú, ale skôr prehlbujú, svedčí iba o jednom: o autenticite Smrekovho gesta, ktoré sa rodí z po-

⁶⁸⁹ Bžoch, c. d., s. 227.

⁶⁹⁰ Smrek, c. d. 1, s. 70.

chybností i z presvedčenia, aby aj takýmto spôsobom upozornilo na vlastnú paradoxnosť, a teda na paradoxnosť Smrekovho básnického programu v jeho samej podstate.

Smrekova koncepcia poézie je osnovaná na kontradikcii psychológie a estetiky, básnika a básne. Je to paradoxné najmä s ohľadom na skutočnosť, že život a dielo sú u Smreka v natoľko podmienenom, od seba závislom a na seba odkazujúcom vzťahu, že táto jednota života a tvorby je vnímaná ako východisko každej relevantnej literárnokritickej či literárnohistorickej analýzy. Veľmi jasne to povedal Jozef Bžoch, keď konštatoval, že Smrek „dáva medzi poéziu a život znamienko rovnosti“.⁶⁹¹ Ako uvidíme, toto „znamienko rovnosti“ sa obracia vo svoj pravý opak tam, kde psychológia básnika vstupuje do kontradikcie s estetikou básne. Neruší sa tým vzťah medzi životom a dielom, naopak, potvrdzuje svoju nevyhnutnosť a dominanciu pre výsledný umelecký tvar. Tento paradox nazýva Smrek „pretvárkou“ (tak to nazýva ženský subjekt skladby) alebo „mystifikáciou“ (tak to nazýva básnický subjekt): tak či onak, vzťah medzi básnikom a básňou možno definovať ako „kontrastný“ – v centre samotného básnického gesta Smrek identifikuje „kontrast“ ako tvorivý princíp či prvotný a rozhodujúci impulz všetkej „obrazotvornosti“ („*Obrazotvornosť v kontrastoch sa rodí: / sladké kto víno chlípe život celý, / iste má potom k blenu pomer vrelý / a práve k nemu pre tému si chodí. / A zas – kto nikdy nepocítil žízne, / nepíše ódu ku cti prostej vode / a hymnus nezaspieva o slobode, / kto nikdy rabstva nepocítil trýzne. / I lásky kto má, koľko sa mu ráči, / ten na kolená pred ňou sotva padne, / on zázraky v nej neobjaví žiadne, / sláva jej nikdy ho tak neomráči, / aby z úst jeho plynúť mohli vety, / čo majú silu neobyčajnosti.*“).⁶⁹² Takto ponímaná tvorivá metóda akcentuje psychologickú rovinu a v rámci nej úlohu „túžby“: básnické

⁶⁹¹ Bžoch, c. d., s. 225.

⁶⁹² Smrek, c. d. 1, s. 67.

gesto sa zo zásady a prirodzene vzťahuje k niečomu „absentujú-
cemu“, „nepřítomnému“, „vzdialenému“ (smútok, láska, sloboda
atď.). Čo to okrem iného znamená? Rozoznávame tu opäť
kontúry trubadúrskeho gesta, v prvom rade na všeobecnej rovi-
ne, na konkrétnej rovine sa tieto konvencie špecifikujú ako kon-
cepčia lásky v dvorskej poézii. Ohlasuje sa tu tiež už spomínaná
kontradikcia „všednosti“ a „nevšednosti“, „každodennosti“
a „exkluzivity“, „skutočnosti“ a „ideálnosti“ odkazujúca práve na
psychologickú, bytostnú či dokonca spirituálnu potrebu *túžby*
v ľudskom a básnickom živote (*„Áno, my často mystifikujeme. /
Život náš iný je, než verše naše. / Bo čo je skutočné, je každodenné
/ a pre inšpiráciu menej cenné. / Básnik však pije z mystéria ča-
še.“*).⁶⁹³ Motivácie tejto „túžby po túžbe“ možno v nadväznos-
ti na kontext trubadúrskej lyriky, kde sa spravidla realizuje ako
„láska k láske“, identifikovať v potrebe *sakrálneho* a *posvätného*.
Smrekovo básnické gesto priznáva sebe vlastnú „mystifikujúcu“
podstatu, ale zároveň i zdroje tejto podstaty, ktoré identifikuje
v „mystériách“. Takýmto spôsobom je pevne zasadené do kon-
krétneho času aktuálnej psychickej, spoločenskej, kultúrnej prí-
tomnosti, ale zároveň si uvedomuje miesto v nadčasových, my-
tologických rámcoch, ktoré ho iniciujú a produkujú. S ohľadom
na komplexnosť a celistvosť Smrekovho básnického modelu
človeka a sveta treba vnímať i tieto roviny, presahy a významy,
nezostávať na základnom pláne, ktorý nikdy nevyčerpáva všetky
potenciály Smrekovho, na prvý pohľad takého jednoduchého
a jednoznačného básnického gesta. V tomto zmysle možno po-
kračovať v našom čítaní: ak je ústrednou témou skladby *Básnik
a žena* idea lásky, potom má táto láska nielen svoju konkrét-
nu realizáciu, ale i symbolickú či magickú funkciu. Smrek to
priznáva a prítomnosť lásky, resp. ženy priamo spája s aktom
básnickej tvorby a s fenoménom tvorivosti, resp. inšpirácie v jej
nielen estetických, ale i náboženských, resp. spirituálnych význa-

⁶⁹³ Tamže, s. 66 – 67.

moch. Láska sa stáva „zjavením“ a žena mytologickou figúrou, pred ktorou básnik v očarení „skamenie“: v tomto zastavení životných funkcií, v paralýze subjektu vzniká *báseň* ako spontánny, inšpirovaný, vedomím neregulovaný akt. Básnik plní funkciu média, v ktorého podvedomí sa ozýva najskôr iba „melódia“, postupne transformovaná na slová spájajúce sa s ďalšími slovami. („*Áno. Bo preto, že ňou neoplývam, / vždy sa jak na zjavenie na ňu dívam / a ratolesť jej do velikej výšky / zablčí vo mne, keď ten oheň svätý / zapália v srdci mojom ruky ženy, / pred ktorou skamenieť viem v očarení. / A ústa moje zachvejú sa vtedy / melódiou, čo prýšti z podvedomia. / So slovom slovo spája sa mi v kráse, / že vo vlastnom sa nepoznávam hlase / a v mojom pohľade sa lúče lomí. / Nenútim pero – vtedy píše samé, / z vôle imperátorky poézie, / čo v myseľ ustúpi mi a vo mne žije.*“).⁶⁹⁴ Smrek tu fakticky rozvíja koncepciu umelca ako *divino artista* v jej pôvodných, platónskych a novo-platónskych charakteristikách, tak ako som o tom písal už pri analýze zbierky *Zrno*. Podľa tejto tradície je básnik schopný tvoriť až potom, ako sa dostane do stavu nadšenia a vytrženia⁶⁹⁵: inšpirovanosť predpokladajúca vnuknutie zvonka sa spája s atribútmi svätosti a božskosti, s oným náboženským elánom, ktorý sa často – nielen v kontexte platonizmu stredovekej trubadúrskej poézie, ale i v renesancii či neskôr romantizme – identifikuje práve s láskou a erótom ako „túžbou bez konca“ (Rougemont). Zopakujem, že pri vzniku básne je primárna melodická štruktúra, rytmus, teda prázdna forma, ktorá sa až následne vyplňa slovami zapadajúcimi do nevedomím zrodenej rytmickej schémy: takto Smrek popisuje akt tvorby i vo svojich pamätiach, kde hovorí o „vteľovaní tónov v slová“⁶⁹⁶, a to práve v súvislosti so vznikom skladby *Básnik a žena*. Stotožnenie básnika a poézie sa z roviny básnického programu presúva do roviny konkrét-

⁶⁹⁴ Tamže, s. 72 – 73.

⁶⁹⁵ PLATÓN: Ión. In: *Spisy III*. Praha : OIKOYMENH, 2003, s. 442.

⁶⁹⁶ Smrek, c. d. 2/I., s. 102.

ne žitej skutočnosti, kde poézia vstupuje v myseľ básnika a *dáva vzniknúť* básni – tá sa vo svojej podstate identifikuje so sakrálnymi energiami. Pre vznik básne je potom nevyhnutná prítomnosť „božskej iskry“, bez ktorej by akákoľvek básnikova snaha o báseň, o prácu so slovami a rytmom, bola nielen „*preťažká*“, ale dokonca „*márna*“.⁶⁹⁷ To, čo posväčuje básnikovu tvorivosť, je autenticita tvorby, jednota života a diela, kde sa „božskými“, t. j. tvorivou a svätou energiou predchnutými, slovami stávajú len tie, čo sú „*z dychu krvi rodenými*“.⁶⁹⁸ A to presne v tom zmysle, ako som o tom písal v odkaze na trubadúrsku koncepciu úprimnosti tvorby preniknutej láskou, kedy hodnota poézie je priamo podmienená intenzitou spontánneho prežívania. Zároveň Smrekova koncepcia poézie takýmto spôsobom potvrdzuje jednotu fyzického, telesného a duchovného, spirituálneho, tak ako je manifestovaná na iných rovinách Smrekovho básnického sveta a v kontexte celej Smrekovej tvorby.

Smrekov básnický program sa konkretizuje ako „*pieseň o zdraví a šťastí*“.⁶⁹⁹ To nie je prekvapujúca formulácia, ani neprináša nič nové do našej tajničky – iba explicitne pomenúva Smrekovu básnickú prax definovanú nekonfliktným a harmonizujúcim pohľadom na svet. Rovnako formulácie, ktorými Smrek prezentuje motivácie a zámery svojho básnického gesta, akcentujú pozitívny pól skutočnosti: zaujímavými sa stávajú vtedy, keď si položíme otázku, aká je ich funkcia v texte a či neodkazujú i cez text a poza text. Pretože Smrek, dopisujúci piatu kapitolu svojej skladby po desiatich rokoch, v istom zmysle rekapituluje vlastné básnické východiská a výsledky, obracia sa k čitateľovi i kritikovi so svojou filozofiou básnického umenia, overuje autenticitu, aktuálnosť, závažnosť svojho básnického

⁶⁹⁷ Smrek, c. d. 1, s. 74.

⁶⁹⁸ Tamže.

⁶⁹⁹ Tamže, s. 68.

gesta. A tiež jeho legitimitu: preto možno tieto pasáže interpretovať aj ako *obranu poézie* – obranu vlastnej poézie, obranu pozitívne kódovanej poézie. Smrek vychádza z kontrastného vzťahu medzi životom a dielom, tak ako som o tom písal vyššie. Oproti bolesti a smútku stavia šťastie, zdravie, lásku, krásu, fantáziu („*Lež ja, čo v podstate som smutný človek, / ja hlásam smiech a rozmar, hlásam zdravie, / bo nimi víťaziť môž' nad zármutkom, / keď on nie fikciou je, ale skutkom.*“).⁷⁰⁰ Treba však opäť zdôrazniť, že taká nie je iba Smrekova básnická prax, taká je primárne Smrekova básnická filozofia, ktorá sa nevzťahuje sama na seba, ale je orientovaná k svetu a k človeku. Smrekovu *obranu poézie* potom musíme vnímať v tomto presahu ako *obranu sveta a obranu človeka* („*Ach, bolesti je toľko na tom svete / a toľko kníh sa iba o nej tvorí, / že ja už nechcem ešte nové slzy / prilievať v oceán ten nekonečný*“, „*Pod bičom zrád a klamov neustálych / sa srdce ľudské i tak stále zvija, / nač teda má ešte i poézia / prikľadať ľuďom k ústam tento kalich?*“).⁷⁰¹ Poézia sa tu chápe ako sila harmonizujúca, kultivujúca a vitalizujúca, prebúdajúca ľudské cnosti, inšpirujúca k pozitívnym hodnotám, k zápasu o vlastnú skutočnosť – ako výzva k transformácii človeka a jeho sveta. Sveta nás všetkých: pretože Smrek si uvedomuje celistvosť života a vzájomnú prepojenosť všetkého so všetkým – svojím básnickým gestom sa obracia *k druhému*, nehovorí sám pre seba, prihovára sa, oslovuje, vyzýva. Vede dialóg. A z tohto dialógu, z dialógu medzi básnikom a ženou, zo stretnutia dvoch rôznych hlasov sa postupne vynárajú a špecifikujú Smrekove názory na život a umenie, celistvá filozofia života a umenia. Jozef Bžoch v tejto súvislosti veľmi presne hovorí o Smrekovom „globálnom postoji“ a sumarizujúco konštatuje: „Celá Smrekova lyrika tohto typu dosvedčuje, že za zdanlivým ľúbostným epikurejstvom sa skrýva básnikova túžba po

⁷⁰⁰ Tamže, s. 75 – 76.

⁷⁰¹ Tamže, s. 75.

všeobjímajúcim ľudskom dorozumení.⁷⁰² Čím teda je dialóg básnika a ženy? Čím teda je Smrekova skladba *Básnik a žena*? Je rozhovorom, spoveďou, obranou: každým zvlášť a všetkým súčasne. Končí sa, paradoxne, v tichu a v monológu. V rozhovore samého so sebou – ako poslednej možnosti dialógu. I tu sa však obracia k tomu druhému, k žene, ktorej už niet. A tak toho druhého, tú ženu, Smrek aspoň *vyslovuje*. A v tomto vyslovení sa Smrekova skladba stáva napokon oslavou: oslavou ženy, poézie, ľudského citu a ľudského slova.

Ak sa epický príbeh skladby uzatvára rozlúčkou mužského a ženského subjektu, treba dodať, že motívom rozlúčky sa končí nielen piata, ale rovnako i štvrtá kapitola *Básnika a ženy*. Opäťovné, náhodné stretnutie po desiatich rokoch, tak ako ho tematizuje piata kapitola, v tomto zmysle opakuje nevyhnutnosť a neodvratnosť rozchodu oboch partnerov. Dialóg sa v samom závere skladby láme v monológ básnika, ktorý už nemá slová, resp. ich má ešte príliš veľa. Rozhovor s partnerom sa tak mení v rozhovor samého so sebou („*Monológ bez konca a smutný veľmi / čaká už predtým mnou. Jak blázon tichý / so sebou povediem svoj diškurz lichý...*“).⁷⁰³ Týmto spôsobom sa vonkajší svet prevracia dovnútra, svet „skutočnosti“ splynie so svetom „srdca“. Záverečný obraz celej skladby je konštituovaný v interakcii „srdca“ a „pier“, „nehybnosti“ a „pohybu“, „ticha“ a „slova“: „*Čo vravíš, srdce? Tiché je jak pena. / Len pery, tie sa ešte pohybujú. / Hovorí čosi, čosi vyslovujú. / To najslastnejšie ľudské slovo: žena.*“⁷⁰⁴ „Žena“ je to posledné slovo, ktoré básnikovi zostalo: a, môžeme predpokladať, zároveň sa v tomto poslednom slove ukrýva potenciál nového začiatku, prvé slovo, túžba, ktorá je orientovaná späť do života. Je to v každom prípade pozitívny, otvorený koniec príbe-

⁷⁰² Bžoch, c. d., s. 224, 228.

⁷⁰³ Smrek, c. d. 1, s. 79 – 80.

⁷⁰⁴ Tamže, s. 80.

hu, najmä s ohľadom na záver predchádzajúcej, štvrtej kapitoly. Ak si totiž všimneme spôsob, akým sú oba „závery“, tematizujúce rozchod, realizované, potom nám udrie do očí práve absolútna uzavretosť štvrtej kapitoly. Porovnajme záverečné verše oboch epizód: „*Posledné slovo, láska moja: Zbohom!*“⁷⁰⁵, resp. „*To najslastnejšie ľudské slovo: žena.*“⁷⁰⁶ Vzťah medzi oboma veršami sa utvára prostredníctvom dvoch opozícií: „posledné slovo“ a „najslastnejšie slovo“, „zbohom“ a „žena“. Kým v štvrtej kapitole sa ako „posledné slovo“ špecifikuje slovo „zbohom“ vzťahujúce sa k definitívnej rozlúčke, v piatej kapitole je tým „posledným slovom“ zostávajúcim básnikovi slovo „žena“, ktoré je zároveň i slovom „najslastnejším“, teda nie uzatvárajúcim, ale opätovne otvárajúcim brány života. Tento zásadný rozdiel pramení v odlišnom nasmerovaní oboch gest: slovo „zbohom“ je adresované konkrétnej žene, objektu lásky a básnikovmu partnerovi v rozhovore, naopak, slovo „žena“ sa už nevzťahuje primárne, resp. výlučne na tohto partnera, ale stáva sa oslovením a oslávením ženy všeobecne, ženstva ako takého. V tomto zmysle sa ľúbostný príbeh básnika a ženy končí na pláne lineárneho času – a to hneď viac ráz: prvýkrát v rámci každej jednej kapitoly (po každom jednom ročnom období), druhýkrát po štyroch kapitolách (po jednom cykle ročných období), tretí raz po piatej kapitole (po desiatich rokoch). Na rovine cyklického času však možno predpokladať znovuoživenie, revitalizáciu v intenciách Smrekovej filozofie života: nie už tejto konkrétnej lásky, ale inej, keďže láska vo všeobecnosti prežila, nateraz iba zostáva v tichom očakávaní nového, vytúženého tvaru. Na konci celej skladby sa nachádzajú dva kľúčové, vonkoncom nie náhodne vybrané motívy, dve verbálne jednotky: „slovo“ a „žena“. Obe sa potvrdzujú ako rezíduá so stvoriteľským potenciálom, s potenciálom tvorby a daru života: a obe sa vzťahujú k samotnému názvu skladby *Básnik*

⁷⁰⁵ Tamže, s. 58.

⁷⁰⁶ Tamže, s. 80.

a žena. Poézia (slovo) a život (žena) sa stretávajú v neoddeliteľnej jednote, v symbióze duchovného a telesného, ale tiež v okamihu konca (završenia) jedného príbehu a začiatku (zrodu) príbehu už iného. Je tu i ďalší paradox potvrdzujúci Smrekovu umeleckú filozofiu: básnická skladba je na konci, básnikom dopísaná, ženou – pretože ona je primárnym adresátom – dočítaná. Pred oboma stojí život: taká je základná intencia Smrekovho básnického gesta, ktoré vždy smeruje k životu a k ľuďom. Poézia sa tak v ľudskom srdci mení na ľudskú skutočnosť a človek inšpirovaný *pravdou* a *krásou* básne sa ocitá vo svete ľudí s možnosťou a víziou nového života.

Skladbou *Básnik a žena* „vracia“ Smrek do slovenskej poézie motív ženy spôsobom, ktorý nemožno obmedzovať na estetické, resp. literárne rámce, ale treba ho vnímať i v širšom a všeobecnejšom kultúrnom rozmere a význame. Vo svojej idealizácii presahuje z roviny umeleckej do roviny spoločenskej predovšetkým tam, kde sa zasadzuje za prinavrátenie hodnôt a postojov, ktoré sa v dobovom kultúrno-spoločenskom prostredí vytrácajú alebo celkom miznú. Ak boli dvadsiate roky 20. storočia obdobím na naše pomery nevídaného rozmachu kultúry, potom toto obdobie zrodu slobody, „omladeného národa“ a „nového sveta“ nie je iba vektorom tvorby nových hodnôt, ale i vektorom hodnotového úpadku a krízy hodnôt. Demokratizačné tendencie, rúcanie spoločenských konvencií, rodová i kultúrna emancipácia sú nasledované rozkladom morálky a náboženstva, stratou ideálov a deštrukciou prirodzených kultúrnych, sociálnych i psychologických väzieb a identít. Vykorenenie dobového človeka uprostred modernej civilizácie sa stáva cenou za jeho oslobodenie z nenávratne zanikajúceho sveta včerajška. V tomto zmysle sa Smrekovo gesto absolutizácie ženy, lásky, krásy a poézie zasadzuje za hodnoty ponímané ako tradičné, hlboko späté so samotnými koreňmi európskej kultúry a civilizácie. Deje sa tak v časoch, kedy bolo napríklad v domácom „literárnom svete“

slovo žena „v štádiu devalvácie“.⁷⁰⁷ to konštatuje vo svojich memoároch Ján Smrek a jeho pozorovanie môžeme rozšíriť na širšie poňatý domáci „kultúrny svet“. Smrek sa vracia k téme, o ktorej už bolo povedané hádam všetko – predsa ju však vidí novými očami, očami modernej kultúry, ktorá si zároveň uvedomuje svoje prepojenie s tradíciou. Je to teda pohľad v tom najlepšom slova zmysle *súčasný*. Ak sa pozrieme za obzor slovenskej literatúry, potom v Smrekovej absolutizácii ženy môžeme identifikovať prítomnosť podobných fascinácií psychologických, estetických a kultúrnych, s akými sa stretávame aj v dobovom európskom kultúrno-spoločenskom kontexte – Smrekova koncepcia lásky ašpirujúcej na *absolútne* nie je v tomto zmysle vonkoncom javom okrajovým či spiatočníckym. Jednotlivé umelecké koncepcie sa v detailoch a realizácii môžu odlišovať, vychádzajú však z identických zdrojov a potrieb, resp. sú súčasťou toho istého kultúrneho pohybu. V tejto súvislosti platí, čo na margo krízy hodnôt ešte v 19. storočí napísal francúzsky filozof a orientalista Ernest Rénan: „Krásna a cnostná žena je preludom, ktorý oživuje jazerami a víbovými alejami našu veľkú mravnú púšť.“⁷⁰⁸ V tomto postoji možno rozoznať odkaz stredovekej koncepcie lásky ako sily humanizujúcej, ktorá sa už pre prvých trubadúrov stala prameňom vnútornej obrody a uprostred „mravnej púšte“ súdobej spoločnosti prostriedkom ako prinavrátíť človeku stratenú dôstojnosť. Presne v tomto zmysle o tom píše Jozef Felix, keď konštatuje, že práve trubadúri sa dávno pred európskou renesanciou a humanizmom pokúsili o „zdôstojnenie človeka“, a to „cez zdôstojnenie ženy, cez oslavu a chválu ženy“.⁷⁰⁹ Alebo, ako to formuluje Václav Černý: „Lásku, dvornosť cítili trobadoři jako sílu zušlechťující, jako cestu k dokonalosti, a to k dokona-

⁷⁰⁷ Smrek, c. d. 2/II., s. 160.

⁷⁰⁸ RÉNAN, Ernest: Pamäti. Podľa Felix, c. d., s. 15.

⁷⁰⁹ Felix, c. d., s. 15.

losti uměleckého díla i k dokonalosti osobně mravní.⁷¹⁰ Smrekova skladba je teda v dobovom kultúrno-spoločenskom kontexte rovnako *oslavou*, ako i *obranou* ženy, lásky a poézie, oslavou i obranou, ktoré svojou filozofiou i realizáciou pôsobia v ošiali civilizačného pokroku miestami až „staromilsky“. V skutočnosti Smrek iba sebazáchovne siaha po koncepcii lásky, ktorá sa spája s *mravným poriadkom* a stáva sa možnosťou, resp. prostriedkom *ľudskej obrody*. Okrem idealizmu, čistoty a „naivity“ možno tiež v súvislosti so Smrekovým básnickým gestom hovoriť aj o istej „tvrdohlavosti“, s akou trvá na svojom pohľade na svet, na vízii človeka, ktorý sa nezbabel svojich snov a citov. Svet a človek sa totiž u Smreka nevzdali svojej numinóznej povahy ani uprostred materiálnej, pragmatickej a bezduchej kultúrno-spoločenskej reality. Taká je povaha Smrekovej erotiky – hlboko etická. Ak teda stále nové generácie čitateľov čítajú skladbu *Básnik a žena* ako skladbu ľúbostnú, potom tieto nevy povedané reflexy stále žijú, oslovujú a kultivujú ľudský svet.

⁷¹⁰ ČERNÝ, Václav: Svět trobadorů. In: *Studie ze starší světové literatury*. Praha : Mladá fronta, 1969, s. 16.

Dve verzie jednej básne

Vo svojej analýze *Básnika a ženy* som vychádzal z knižného vydania skladby⁷¹¹, ktoré sa stalo záväzným pre ďalšie vydania, pre prekladovú i pedagogickú prax, ako aj pre literárnohistorický a literárnovedný výskum. Na túto verziu skladby (1934) reagovali, samozrejme, i doboví recenzenti. Možno teda konštatovať, že kultúrna verejnosť, laická i odborná, reflektuje výhradne knižnú, definitívnu verziu Smrekovej skladby. Ani recenzenti, ani literárna historiografia, ba ani samotný Smrek nespomínajú skutočnosť, že text skladby prešiel od svojho časopiseckého publikovania v *Slovenských pohľadoch* (1925) po knižné vydanie v pražskej Edícii mladých slovenských autorov (1934) rozsiahlymi zmenami a že „knižná“ a „časopisecká“ verzia sa výrazne odlišujú. Možno dokonca konštatovať, že do veľkej miery máme do činenia s dvomi úplne odlišnými textami a že pre knižné vydanie Smrek skladbu napísal takmer nanovo. Literárna historiografia, ba ani *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*⁷¹² túto skutočnosť nespomínajú, iba unisono opakujú fakt, že okrem piatej kapitoly, ktorá bola napísaná dodatočne v rokoch 1933 – 1934, skladba, resp. prvé štyri kapitoly vznikli v rokoch 1923 – 1924. Vznikli, ale nikdy sa nestali súčasťou knižného vydania (s výnimkou prvej kapitoly). V tejto súvislosti by bolo

⁷¹¹ V celej práci z praktických dôvodov citujem z druhého vydania (1935), ktoré je identické s prvým vydaním (1934). Minimálne korekcie štylistického charakteru sa udiali ojedinele v rámci prvej kapitoly.

⁷¹² Pozri: SMREK, Ján – Básnik a žena. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2006, s. 371 – 373.

preto adekvátnejšie hovoriť nie o vydaní „oneskorenom“, ale „prepracovanom“. To, čo zo strany literárnych historikov vyzerá ako nepozornosť či nedôslednosť, vyzerá inak zo strany samotného autora: v tiráži knižného vydania sa môžeme dočítať, že prvé štyri kapitoly „napísané boli roku 1923, piata začiatkom roku 1934“.⁷¹³ Smrek teda rovnako na túto skutočnosť neupozorňuje a dokonca ju obchádza aj vo svojich pamätiach. A to aj napriek tomu, že v kontexte memoárov *Poézia moja láska* venuje okolnostiam vzniku skladby pomerne rozsiahly priestor: ako vysvetlenie možno chápať skutočnosť, že vo svojich spomienkach sa Smrek vracia ku genéze skladby v jej úplnom počiatku, teda k vzniku prvých veršov, resp. prvej kapitoly (v prvom zväzku pamätí)⁷¹⁴ a rovnako potom reflektuje genézu záverečnej, piatej kapitoly (v druhom zväzku pamätí)⁷¹⁵. Zmeny, o ktorých hovoríme, sa pritom týkajú druhej, tretej a štvrtej kapitoly – na ich margo Smrek iba stroho konštatuje: „A tak po prvej kapitole som v krátkom čase dvoch-troch týždňov napísal ďalšie tri kapitoly...“⁷¹⁶ Neupozorňuje však na fakt, že tieto kapitoly pre knižné vydanie výrazne prepracoval, resp. že ich bol nútený napísať takmer nanovo – prečo Smrek túto skutočnosť obchádza, sa môžeme iba domnievať. Kedy sa tak stalo, zostáva rovnako otázkou: môžeme sa však rovnako iba domnievať, že to bolo až v tridsiatych rokoch 20. storočia, konkrétne niekedy medzi rokmi 1933 a 1934, teda v období písania piatej kapitoly – či už prepracovanie druhej, tretej a štvrtej kapitoly predchádzalo napísaniu piatej kapitoly, alebo napísanie piatej kapitoly iniciovalo opätovné práce na kapitolách predchádzajúcich, a to už so zjav-

⁷¹³ SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935, tiráž.

⁷¹⁴ Pozri: SMREK, Ján: *Poézia moja láska 1*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 101 – 104.

⁷¹⁵ Pozri: SMREK, Ján: *Poézia moja láska 2*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 155 – 161.

⁷¹⁶ Smrek, c. d. 2/1, s. 104.

ným zámerom knižného publikovania, zostane taktiež otázkou. Pravdepodobnejšou sa však javí práve druhá možnosť. Sledujúc konkrétne zmeny, ktorými skladba prešla na estetickom i noetickom pláne, sa odvážim načrtnúť práve takéto vysvetlenie – že prepracovaná, definitívna podoba skladby *Básnik a žena*, resp. druhá, tretia a štvrtá kapitola vznikli v čase, resp. v podmienkach a okolnostiach identických s podmienkami a okolnosťami spre-vádzajúcimi Smrekovo básnické gesto z obdobia zbierok *Iba oči* (1933) a *Zrno* (1935)⁷¹⁷.

Istou zmenou, resp. korekciou prešli i názvy jednotlivých kapitol skladby. Názov prvej kapitoly oproti časopiseckej verzii *Januárová epizóda v zasneženom parku* bol redukovaný na koncíznejšie znenie *V zasneženom parku*, ktoré však reflektuje i posun na sémantickom pláne: oproti samostatnému publikovaniu kapitoly, kde v texte išlo naozaj iba o ľúbostnú „epizódu“, v kontexte knižného vydania, kde sa mužský a ženský subjekt stretávajú opakovane v priebehu celého roka, už nemožno hovoriť o „epizóde“, keďže tá prerástla do „vztahu“. Názov druhej kapitoly *Pokračovanie jarné* bol zachovaný bez zmeny, názov tretej kapitoly *Letná noc na vode* oproti časopiseckému *Letu na mori* signalizuje i zásadnú zmenu na tematickom pláne, názov štvrtej kapitoly v knižnom vydaní *Padajú listy* je oproti časopiseckej verzii *Pa-*

⁷¹⁷ Dodatočne túto skutočnosť podporujú zistenia nadobudnuté výskumom rukopisných materiálov z pozostalosti Jána Smreka v Archíve literatúry a umenia SNK v Martine. Neúplný koncept piatej kapitoly *Básnika a ženy* a koncept štvrtej kapitoly spolu s poznámkami k deju sa nachádzajú v jednom autorovom zápisníku; pritom záver variantu piatej kapitoly je rukopisne datovaný 14. 2. 1934. Tomuto dátumu písania, resp. ukončenia prác na piatej kapitole zodpovedá informácia z tiráže knižného vydania (začiatok roku 1934) i popis v Smrekových memoároch (dva mesiace od sklonku roku 1933). Dodávam, že piata kapitola mala pôvodne tiež viacero variantov s odlišnou podobou úvodnej i finálnej časti. SNK-Archív literatúry a umenia, sign. 181 BD 1 a sign. 181 BE 10.

dajú listy stromov iba formálne redukovaný bez toho, aby došlo k sémantickej zmene či posunu. Samotný text prvej kapitoly *Básnika a ženy* zostáva v knižnom vydaní (1934) prakticky identický s pôvodnou časopiseckou verziou, tak ako bola publikovaná v *Slovenských pohľadoch* roku 1923. Identický, čo sa týka rozsahu i znenia. Nepodstatné korekcie, ktoré majú skôr povahu redakčných úprav, sa, aj to v celkom minimálnej, zanedbateľnej miere, týkajú interpunkcie, príp. sú motivované rytmicky. Sú to zásahy ojedinelé a úplne nepodstatné, spomínam ich iba pre korektnosť. Nakoľko prvá kapitola bola samostatne publikovaná knižne už v rámci zbierky *Božské uzly* (1929), treba upozorniť na skutočnosť, že tieto zmeny boli do textu zavedené až neskôr, pre potreby samostatného knižného vydania skladby *Básnik a žena* (1934). Znenie textu kapitoly je identické s časopiseckým ešte i v druhom vydaní zbierky *Božské uzly*, ktoré je v tiráži datované novembrom 1933. Napriek tomu možno verziu *Januárovkej epizódy z Božských uzlov* považovať za medzistupeň medzi verziou časopiseckou a verziou knižnou: po obsahovej stránke je text identický s časopiseckou verziou, ale na rovine formálnej možno identifikovať zmenu v členení skladby. Kým časopisecká verzia predstavuje formálne jednoliaty, súvislý text, bez toho, aby boli prehovory mužského a ženského subjektu oddelené, verzia v rámci zbierky *Božské uzly* je už rozčlenená na strofy, ktoré sú určené striedaním prehovorov mužského a ženského subjektu. Takéto členenie potom preberá i kapitola v knižnom vydaní *Básnika a ženy* s tým, že jej úvodné partie sú z formálneho hľadiska výraznejšie štruktúrované. Zmeny zásadnejšieho rázu však zasiahli podobu druhej, tretej a štvrtej kapitoly Smrekovej skladby.

Nebudem sa na tomto mieste venovať detailnej komparácii jednotlivých variantov textu: v súvislosti s každou kapitolou iba orientačne uvediem približný pomer medzi prevzatými a novo napísanými časťami. Zmeny, ktoré Smrek v skladbe urobil, totiž nie sú zaujímavé samy pre seba, ale skôr intenciou, ktorú

vyjadrujú. Odráža sa v nich transformácia Smrekovho básnického gesta, tak ako sa postupne konštituovalo od dvadsiatych rokov 20. storočia k rokom tridsiatym: na pozadí konkrétnych zásahov do pôvodného textu možno sledovať nielen premenu Smrekovej optiky v procese básnického a ľudského dozrievania, ale tiež premeny, ktoré sa udiali vo vývinovom kontexte slovenskej literatúry a kultúry všeobecne. Skôr než však pristúpime k všeobecným záverom, pozrime sa na konkrétne zmeny textu v rámci jednotlivých kapitol. Už druhá kapitola Smrekovej skladby prešla rozsiahlou rekonštrukciou: oproti pôvodnej, časopiseckej verzii (129 veršov) je verzia knižná o niečo málo kratšia (117 veršov). Pomer medzi novými a prevzatými veršami kolíše v závislosti od toho, či budeme brať do úvahy iba celkom nové textové segmenty, alebo i verše, v ktorých sa zmena udiala iba v istej časti, príp. nastala v rámci jedného verša korekcia jednej či dvoch lexikálnych jednotiek. Zároveň vo všetkých prípadoch môže i nemusí prísť k zmene významu, ktorá sa však manifestuje i komplexne, a nás viac zaujíma práve táto skutočnosť. Pre lepšiu orientáciu iba uvedme, že zo spomenutých 129 veršov pôvodnej verzie Smrek do knižnej verzie prevzal sotva jednu tretinu textu. Z dvoch tretín je teda druhá kapitola *Básnika a ženy* napísaná celkom nanovo, pričom v rámci kapitoly sa rozsiahle zmeny udiali predovšetkým v druhej polovici textu. Ak som pri analýze druhej kapitoly napríklad v súvislosti s paralelou medzi prírodným a psychickým upozorňoval na rámcovanie príbehu motívom „okna“ ako hranice medzi interiérom a exteriérom, potom časopisecká verzia s motívom okna pracuje iba na začiatku. Podstatné sú však iné zistenia: pôvodná verzia druhej, ale tiež tretej a štvrtej kapitoly *Básnika a ženy* vznikala v tom istom období ako básne zo zbierky *Cválajúce dni*. Obe samostatné diela spája identické básnické gesto mladíckeho optimizmu a hedonizmu, charakteristické pre Smrekovu tvorbu z tohto obdobia. Druhá kapitola *Básnika a ženy* tak svojou intenciou opakuje intenciu *Cválajúcich dní* v dobovom ideáli mladosti, sebavedomia, sily

a expanzívnosti, ktorý špecifikuje vo figúre básnika. S týmto vedomím si všimnime, akým spôsobom sa v časopiseckej a knižnej verzii líši napríklad konkrétna realizácia identickej sujetovej situácie (prvý telesný, ľúbostný kontakt medzi aktérmi príbehu): „*K vám chcem byť úprimný však, fľaše prostý. / Som smiešny, divný? Nie. Vy nemyslíte. / Lež čo to, pani? Pani, zrak váš jasá! / Jak ruka vaša k mojej dostala sa?*“⁷¹⁸ resp. „*K vám hovorím však plný úprimnosti. / Som smiešny azda? Nie. Vy nemyslíte. / Múdre a vážne pohľad váš sa díva. / A ruka vaša do mojej sa skrýva.*“⁷¹⁹ Kontrast pohľadu „*jasajúceho*“ a „*vážneho*“, „*múdreho*“ primárne naznačuje zmenu osobnosti ženského subjektu: na ďalších miestach skladby sa potvrdí tento odklon od „*dievčerstva*“ (senzualizmu, spontánnosti) k „*ženstvu*“ (emocionalite, rozvážnosti) – rovnaký pohyb možno konštatovať i v súvislosti s identifikáciami mužského subjektu. Sekundárne však táto zmena reflektuje tiež charakter vzťahu ženského subjektu k mužskému subjektu, pričom v tejto súvislosti manifestuje isté stlmenie emócií, resp. emočnú vyrovnanosť ženského subjektu. Evidentné to je z nasledujúcich veršov: „*Ach, mlčte už! Tak. Budte pekne tíše... / Můj drahý... můj... Nech, lúbajte len! Páli, / lež dobre to... Můj Bože – krásne jaro, to prišlo už.*“⁷²⁰ resp. „*Teraz už mlčte. Sedte pekne tíško. / Bozkali ste ma? Nevadí. Už iste / nič nevadí... Můj Bože, tak to jaro / už prichádza.*“⁷²¹ Smrekova autoštylizácia do básnika sa v časopiseckej verzii druhej kapitoly utvára v intenciách spomínaného dobového ideálu mladosti a optimizmu: mužský subjekt potvrdzuje svoje umelecké i ľudské kvality ako exkluzívne, či dokonca superlatívne. Z pohľadu ženského subjektu sa

⁷¹⁸ SMREK, Ján: Básnik a žena (Pokračovanie jarné). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 139.

⁷¹⁹ Smrek, c. d. 1, s. 29.

⁷²⁰ SMREK, Ján: Básnik a žena (Pokračovanie jarné). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 139.

⁷²¹ Smrek, c. d. 1, s. 29.

identifikuje ako výnimočný spoločník („*Tak cítim sa, jak nikdy dosiaľ ešte...*“), výnimočný básnik („*Prúd vašich slov tak pádil ako jeleň!*“) a výnimočný milenec („*Kto učil vás tak líbať, povedzte len?*“),⁷²² neohrozený dobyvateľ sveta i ženských sŕdc, moderný hrdina s „podnikavým“ duchom, ktorému patrí svet, život, šťastie, sláva a, samozrejme, obdiv a láska žien („*Tak, objímte... A nedbám, sebou neste. / Sa zverím vám. Ste silný, podnikavý! / Vám patrí svet. Vám život. Vám i šťastie! / Ba vôkol vás len ono stále rastie. / Chcem s vami ísť... Piť s vami z čaše slávy!*“).⁷²³ Po desiatich rokoch sú – z pohľadu autora i dobovej básnickej a kultúrno-spoločenskej situácie – takéto verše ťažko udržateľné: sú dokonca neudržateľné natoľko, že Smrek kapitolu nielenže prepracuje, ale existenciu pôvodnej verzie obchádza i vtedy (memoáre, tiráž knihy), kedy by ju mal, pre korektnosť, aspoň spomenúť.

Ešte rozsiahlejšou rekonštrukciou prešla tretia kapitola *Básnika a ženy*: oproti 136 veršom časopiseckej verzie je knižná verzia rozšírená až na 164 veršov, pričom z pôvodného textu je prevzatých sotva okolo 40 veršov. Máme teda do činenia s takmer úplne novým textom, pričom na rozdiel od druhej a štvrtej kapitoly zásadné zmeny zasiahli i tematickú rovinu. V kapitole možno ešte vo výraznejšej miere než v druhej kapitole sledovať konvencie typické pre Smrekovo gesto z obdobia *Cválajúcich dní* ako i poetiku prvej polovice dvadsiatyh rokov 20. storočia vôbec. Optimizmus prvej poprevratovej generácie a pocit zrodu „nového sveta“, ktorý výrazne formoval kultúrno-spoločenskú klímu celej povojnovej Európy, sa tu tematizuje priamo („*Dnes, keď nový svet sa rodí...*“)⁷²⁴ alebo prostredníctvom ideálov mladosti,

⁷²² Všetko: SMREK, Ján: Básnik a žena (Pokračovanie jarné). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 139.

⁷²³ Tamže.

⁷²⁴ SMREK, Ján: Básnik a žena (Leto na mori). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 139.

krásy a zdravia („*Krv z vás sa prelieva do môjho tela, / že cítim mládenecký oheň v sebe. / Je dobré to. Ja dal bych za to nebe. / Ach, taká krásna ste, tak mladá, skvelá!*“⁷²⁵ „*Keď ľúbam vás, rty vaše, šiju, vlasy, / mladosti vaše tieto plody zdravé!*“⁷²⁶). Mužský subjekt manifestuje mladícky aktívny a podnikavý postoj k životu, za ktorým možno identifikovať gesto „dobyvateľa“ krásy (sveta i žien): táto pozícia zároveň akcentuje „vlastnícke“ motivácie a ciele („*Ach, vaše rty! Ste predsa mojou milou, / mne patria krásy vašej všetky dary!*“⁷²⁷). S dobyvateľským gestom z obdobia *Cválajúcich dní* súvisí i tendencia k exotizácii: na rozdiel od knižnej verzie tretej kapitoly je motív člnkovania v pôvodnej verzii tematicky a priestorovo ukotvený nie na jazere, ale na mori („*Sme na mori. Ba – práve na Adrii.*“⁷²⁸). V časopiseckej verzii tak absentuje ambivalencia sna a skutočnosti, produkovaná reálnym motívom člnkovania na jazere a ilúziou člnkovania na mori: Benátky ako romantická destinácia zaľúbencov nie sú tematizované ako fikcia („*Myslíte, že vás veziem do Benátok!*“⁷²⁹) ale ako realita („*A loď nás vezie asi k Venecii.*“⁷³⁰). Epická línia tým stráca svoju dvojpolovosť, napätie medzi skutočnosťou sveta a mámením slov, z ktorého sa rodila delikátnosť, subtilnosť a hravý potenciál zvädzania – oná *starosvet*sky kódovaná rytierska galantnosť je v pôvodnej verzii alternovaná modernou priamosťou a akčnosťou *nového sveta*. V tomto zmysle signifikantne pôvodných, časopiseckých „básnikov“ („*Juh je zem poetov a hudobníkov!*“⁷³¹) Smrek v knižnej verzii nahrádza „rytiermi“ („*Juh je zem rytierov a hudobní-*

⁷²⁵ Tamže.

⁷²⁶ Tamže, s. 140.

⁷²⁷ Tamže, s. 139.

⁷²⁸ Tamže.

⁷²⁹ Smrek, c. d. 1, s. 33.

⁷³⁰ SMREK, Ján: Básnik a žena (Leto na mori). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 139.

⁷³¹ Tamže, s. 140.

kov.“)⁷³² Opozíciu bezstarostného užívania si, hedonistického opájania sa krásou na jednej strane a pozastavenia, vychutnania si krásnej chvíle v jej plnosti na strane druhej, možno identifikovať napríklad i z pozície básnického subjektu špecifikovanej buď „letom“ (odkazujúcim ešte na dynamiku, mobilitu, odpútanie sa od zeme *Cválajúcich dní*), alebo „pokľaknutím“ (odkazujúcim už na statiku, zastavenie, kontakt so zemou *Zrna*) – „*Ach, život krásny je! – Je plný divov! / Len náruč pripravíť a letieť lúkou...*“⁷³³ resp. „*Ach, život krásny je, je plný divov. / Len náruč pripravíť a klaknúť k lúke...*“⁷³⁴ V širšom kontexte tu možno identifikovať zmenu poetiky dvadsiaty a tridsiaty rokov od onoho „úteku do sveta“ k oným „návratom domov“ – pohyb od „globálneho“ k „lokálnemu“. Môžeme konštatovať, že kým knižná verzia posilňuje reflexívne zložky, pôvodná verzia sa konštituuje v akčných, dynamických rámcach, oproti „teórii slov“ stavia „prax činov“ („*Však dosť už slov. Sem neprišli sme preto, / by pri vlnách, čo o bok lode praštia, / sme preberali teóriu šťastia. / My prišli sme srdc našich sláviť leto!*“)⁷³⁵ V nadväznosti na vyššie povedané, obrátenie sa do vnútra, introspekcia a imaginatívnosť knižnej verzie („*Privrite oči. Privrite ich, drabá / a dívajte sa snenia svojho zrakom.*“)⁷³⁶ nahrádza pôvodnú divokosť a nespútanosť vonkajšieho sveta živlov („*Pozrime si to more, ako hučí, / jak dovysoka strieka jeho pena!*“)⁷³⁷ – výzva mužského subjektu partnerke je teda orientovaná v každej verzii opačným smerom („*privrite oči*“, sen, resp. „*pozrime si*“, skutočnosť). Iným podstatným rozdielom

⁷³² Smrek, c. d. 1, s. 36.

⁷³³ SMREK, Ján: Básnik a žena (Leto na mori). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 141.

⁷³⁴ Smrek, c. d. 1, s. 40.

⁷³⁵ SMREK, Ján: Básnik a žena (Leto na mori). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 140.

⁷³⁶ Smrek, c. d. 1, s. 36.

⁷³⁷ SMREK, Ján: Básnik a žena (Leto na mori). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 140.

medzi oboma verziami je práca s motívom svätójánskej noci: časopisecká verzia síce konkretizuje časovo-kalendárové súradnice príbehu identicky ako knižná verzia, avšak nijakým spôsobom tento motív ďalej nerozvíja, ani nepodporuje – zostáva tak viac-menej náhodným doplnkom, ktorý v štruktúre rozprávania nemá nijakú špecifickú funkciu (okrem samotného rámcovania epizódy svätójánskou nocou). Knižná verzia je v tomto zmysle dôsledne prepracovaná, pričom jednotlivé segmenty a plány rozprávania sa navzájom dopĺňajú: napätie medzi skutočnosťou a fikciou, dvojpólovosť reality sa špecifikuje práve v kontexte magických významov a funkcií svätójánskej noci. Celkom nová je záverečná pasáž tematizujúca milostné splynutie partnerov: kontext predkresťanských zvykov a tradícií viažucich sa k sláveniu letného slnovratu, ako i mytologické aspekty lásky v časopiseckej verzii absentujú. Láska je potom iba výrazom hedonistického postoja k životu, senzúálnou kratochvílou, zážitkom bez posolstva. Zostáva iba na rovine nezáväzného užívania si, avantúry tematizovanej v intenciách poetiky dvadsiatych rokov (voľná láska, vzburá proti spoločenským konvenciám): „*Celkom tak pôjdeme a gondolieri / pomyslia, na svadobnej že sme ceste. / Tak je to v poriadku. Sme v cudzom meste, / kde skúmať nás nebudú filisteri! / Mne aspoň takto najviac sa to páči! / A konečne: nám dvom to cele stačí, / nemáme sympatie k byrokratom.*“⁷³⁸ Túto skutočnosť možno odpozorovať tiež na lexikálnej rovine, kde je potvrdzovaná internacionálno-svetáckym slovníkom mužského hrdinu na spôsob moderného Don Juana („*All right, pani!*“, „*Hej, gondola!*“, „*avanti!*“).⁷³⁹ V protiklade k tomu v knižnej verzii sú krása a láska realizované nielen ako subjektívno-senzuálna kategória, ale stávajú sa navyše i prostriedkom humanizácie, mravnej premeny a spásy človeka i sveta.

⁷³⁸ SMREK, Ján: Básnik a žena (Leto na mori). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 142.

⁷³⁹ Tamže, s. 141, 142.

S ohľadom na pomer prevzatých a nanovo napísaných častí zasiahli najväčšie zmeny štvrtú kapitolu. Oproti časopiseckej verzii (156 veršov) je knižná verzia rozsiahlejšia (177 veršov), podstatnejšie však je, že z pôvodnej verzie Smrek prevzal sotva 20 veršov, pričom v plne identickom znení dokonca iba 10! V tomto zmysle možno konštatovať, že štvrtá kapitola je de facto úplne novým textom. Smrek teda kapitolu radikálne prepracoval, pričom však tematizuje identické skutočnosti (rozlúčka partnerov, posledné stretnutie, zúfalstvo básnika, obeť ženy atď.). Rozdiely možno identifikovať v miere romantizujúco-sentimentálnych tendencií textu, ktoré sa výraznejšie prejavujú v pôvodnom texte („*Odídem, stratím sa ti – plná tebou, / za tebou túžiaca a milujúca! / Pôjdeme teraz domov. Priviň tuho / k sebe ma – dnes som ešte cele tvojou. / Pi z mojich úst – ma umuč láskou svojou, / by objatie to pamätala dlho!*“).⁷⁴⁰ Táto tendencia zároveň akcentuje konvencie romantickej lásky, tak ako sme o nich hovorili v súvislosti s trubadúrskou koncepciou: predpokladom zachovania intenzity vášne je faktická neprítomnosť partnera. Ženský subjekt potom iniciuje rozchod ako obetovanie skutočnosti „v mene“ ideálov lásky a krásy, ktoré stoja proti všednosti a zmaru („*A predsa to musí byť. Už. Bezodkladne. / Kým oheň v oboch plá, kým nevyhasne, / kým nevybúrili sa mladé vášne... / Kým srdce básnikovo nevychladne... / Ja nezniesla by toho, keby časom / vy ste ma s ľahkým srdcom opustili. / Tak milovala som vás, drahý, milý, / chcem zostať neustále v srdci vašom*“, „*Viac nesmieme sa vidieť. Spomínam si, / čo riekli ste: že všednosť je vám smrťou. / Ja ušetřím vás toho. Budem krutou / pre obeť našej lásky, obeť krásy!*“).⁷⁴¹ V zhode s tým sú v časopiseckej verzii motívy rozlúčky a smútku výraznejšie estetizované: napríklad „slzy“ sa stávajú estetickou skutočnosťou, kategóriu krásna („*Vý plačete? Ach, slzy krásnej ženy! / Tu rosia*

⁷⁴⁰ SMREK, Ján: Básnik a žena (Padajú listy stromov...). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 145.

⁷⁴¹ Tamže, s. 143.

kaprad' lesnú miesto dažďa. / Je perlou z lásky poslá slza každá, / šťastný, kto nimi smie byť okrášlený!“),⁷⁴² na rozdiel od knižnej verzie, kde motív rozchodu produkuje už i etické kategórie (pokora, súcit, vďačnosť). Práve tu možno identifikovať zásadný rozdiel medzi oboma verziami – nielen štvrtej kapitoly, ale časopiseckej a knižnej verzie komplexne – v pohybe, ktorý nastal od estetiky k etike, od egoizmu k vzájomnosti, od vlastníctva k zdieľaniu. Môžeme ešte raz zdôrazniť, že dôležité nie sú ani tak konkrétne zmeny textu, ktorými skladba prešla, ako skôr zmena intencie, ktorá túto rekonštrukciu iniciovala a produkovala: láska sa stáva primárne mravnou skutočnosťou, prostriedkom poľudštenia človeka a sveta. Táto zmena odráža vývin Smrekovho básnického gesta od prvej polovice dvadsiatych rokov 20. storočia k polovici rokov tridsiatych. V inej podobe ju môžeme sledovať na pláne jednotlivých básnických zbierok „kníh slnečných“. A to i v kontexte generačne signálnej zbierky *Cválajúce dni*, ktorou Smrek v dobových a národných rámcoch reprezentatívne stvárnil práve všetok povojnový vzlet a optimistický elán rodiaceho sa „nového sveta“ – časopisecká verzia *Básnika a ženy* sa utvára v identických rámcoch. Exotizácia, globalizácia, dynamizmus, voluntarizmus a avanturizmus Smrekovho básnického gesta postupne slabnú: v tomto zmysle pôvodná, časopisecká verzia skladby *Básnik a žena* predstavuje Smrekove východiská v tzv. senzúálnom vitalizme, ktorý sa postupne, nielen v jednotlivých zbierkach, ale tiež v prepracovanej, knižnej verzii *Básnika a ženy*, transformuje na vitalizmus mravný, resp. etický.

⁷⁴² Tamže, s. 144.

Eva Ave

Básnická skladba *Eva Ave* od autora ukrývajúceho sa pod pseudonymom Cavaliere senza Nome, teda Rytier bez mena, „vyšla v piatich exemplároch, klepaných na stroji Patria na konceptnom papieri v roku 1942“ – aspoň tak hovoria údaje v tiráži.⁷⁴³ Oficiálne bola báseň prvý raz publikovaná v roku 1998 v časopise *Slovenské pohľady*.⁷⁴⁴ text však prešiel redakčnou úpravou, ktorá skladbu zasiahla na tom najcitlivejšom mieste, a to v jej jazyku – zámena pornografických, vulgárnych a obscénných výrazov za čitateľsky a spoločensky nekonfliktné do veľkej miery zbavila báseň jej zmyslu. Redakčné zásahy Štefana Moravčíka nadväzovali na podobu publikovania úvodnej časti Smrekovej básne v antológii *Modernej slovenskej erotickej poézie Básne na telo* z roku 1989,⁷⁴⁵ ktorú editorsky pripravili Valér Mikula a Štefan Moravčík – toto vydanie navyše v plnej miere rešpektovalo autorskú anonymitu (bezmennosť: senza nome) textu. Až v roku 2006 vo vydavateľstve Elán vychádza *Eva Ave* v pôvodnej podobe, neskrátená a necenzurovaná, oficiálne ako samostatná knižná publikácia. Doslov Vladimíra Petríka predstavuje a vysvetľuje nielen okolnosti vzniku tohto v kontexte dobovej slovenskej literatúry kontroverzného a blasfemického diela, ale tiež širšie analógie, vzťahy

⁷⁴³ Cit. podľa: PETRÍK, Vladimír: Milovanie v ľudskej koži. In: CAVALIERE SENZA NOME: *EVA AVE*. Bratislava : Elán, 2006 (ďalej uvádzame ako Smrek, Ján: *Eva Ave*).

⁷⁴⁴ Cavaliere senza Nome: *EVA AVE!* In: *Slovenské pohľady*, roč. 4 (114), 1998, č. 7 – 8, s. 17 – 28.

⁷⁴⁵ Cavaliere senza Nome: *Eva, ave!* In: *Básne na telo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 78 – 82.

a vplyvy v kontexte slovenskej poézie i inonárodných literatúr. Potom ako Vladimír Petřík pripravil na vydanie výber básní z pozostalosti Jána Smreka, ktorý vyšiel pod názvom *Proti noci* (Básne vnútorného exilu) v roku 1993 vo vydavateľstve Tranoscius, predstavuje tak slovenskej literatúre a kultúre ďalšiu „neznámu kapitolu v Smrekovej básnickej tvorbe“.⁷⁴⁶ Čo sa významu týka, zrejme nemožno obe tieto kapitoly stavať vedľa seba; vedľa seba ich však možno postaviť vtedy, ak budeme registrovať okolnosti ich vzniku, autorskú anonymitu – *Eva Ave* pôvodne vychádza neoficiálne a pod pseudonymom, básne zaradené do výberu *Proti noci* píše Smrek v rozpätí rokov 1948 – 1956 takpovediac do „šuplíka“: oficiálne sa obe „kapitoly“ Smrekovej tvorby stávajú súčasťou slovenskej literatúry až po mnohých desaťročiach. Obe spája tiež autenticita, pôvodnosť a nekompromisnosť Smrekovho básnického gesta, ktoré vstupuje do kolízie nielen s dobovými literárno-estetickými, ale tiež „mravnými“, resp. „ideologickými“ konvenciami. Vo svojej podstate obe „kapitoly“ skúmajú otázku ľudskej slobody, étosu a mravnosti, teda základné otázky Smrekovej tvorby vôbec. Intencia oboch textov je samozrejme odlišná: skladba *Eva Ave* a básne z výberu *Proti noci* smerujú opačným smerom – k *intímnemu*, resp. k *spoločenskému*. Na oboch póloch tak rozširujú, prehlbujú a spresňujú obraz Jána Smreka ako básnika Krásky a Pravdy: pre Smreka Krása a Pravda plnia funkciu dvoch očí, ale jediného zraku – ak aj Smrek občas jedno oko (naoko) privrie, potom iba preto, aby tým druhým uvidel veci trochu inak (presnejšie?). Toto „trocha inak“ vzhľadom na konvenčný estetický výraz a oficiálnu Smrekovu tvorbu v obraze ženy, krásy a lásky reprezentuje práve skladba *Eva Ave*.

⁷⁴⁶ PETRÍK, Vladimír: Neznáma kapitola Smrekovej poézie. In: SMREK, Ján: *Proti noci. Básne vnútorného exilu*. Liptovský Mikuláš : Tranoscius, 1993, s. 115 – 118. Uvedme tiež, že ešte predtým Vladimír Petřík pripravil na vydanie iný výber zo Smrekovej básnickej pozostalosti *Noc, láska a poézia* (Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987).

Smrekovu skladbu možno situovať do niekoľkých kontextov: tým najvšeobecnejším bude zrejme kontext erotickej či pornografickej literatúry, ktorá sa popri striktnosti tematického určenia vyznačovala spravidla anonymným charakterom publikačnej praxe, neoficiálnosťou či polooficiálnosťou vydání, ilegálnou distribúciou a vo svojich dôsledkoch bola neraz sprevádzaná škandálmi, konfiškáciami či súdnymi žalobami. Za pseudonymami sa pritom často ukrývali všeobecne uznávaní, rešpektovaní alebo v literárnom svete známi spisovatelia: autorstvo viacerých relevantných pornografických diel však zostáva nepriznané, niekedy nejasné alebo viac či menej spochybňované. Azda najsilnejšiu tradíciu má erotická paraliteratúra vo Francúzsku, kde, ako konštatuje aj Vladimír Petřík, „prerástla často až do literatúry oficiálnej“.⁷⁴⁷ Jej korene však siahajú až do antiky, veľký rozmach zaznamenala v libertínskom prostredí 18. storočia: spomeňme len *Nebezpečné známosti* Choderla de Laclos, diela Andreu de Nerciat či Mirabeaua a jeho *Sofiu*, príp. *Erotiku Biblion*. V libertínskom prostredí majú samozrejme svoj pôvod i v tejto oblasti základné diela Markíza de Sade a Restiffa de la Bretonne. Ak zostaneme len vo francúzskom kultúrnom kontexte, nachádza erotická literatúra svoj výraz rovnako a plynulo v romantizme, symbolizme, moderne a jednou z ťažiskových tém sa stáva v avantgardnej kultúre a špeciálne v surrealizme. Orientačne na tomto mieste uveďme Hugovu báseň *Hovno*, *Gamianiho* a *Lótove dcéry* od Alfreda de Musset, Théophila Gautiera a jeho *Dopis Prezidentke* či *Básne, ktoré nebudú zaradené do jeho zbraného diela*, niektoré Baudelairove básne, dve básnické zbierky, resp. tematický diptich Paula Verlaina *Ženy a Muži*, ako i spoločný text Verlaina a Rimbauda *Sonet o diere do zadku*, *Afroditu* a *Bilitine piesne* Pierra Louysa, Apollinairove texty *11 tisíc prútov* a *Dobrodružstvá mladého Don Juana*, Aragonovu *Kundu Ireninu*,

⁷⁴⁷ PETŘÍK, Vladimír: Milovanie v ľudskej koži. In: CAVALIERE SENZA NOME: EVA AVE. Bratislava : Elán, 2006, s. 45.

Bretonovo a Eluardovo *Nepoškrvené počatie* či Bataillov *Príbeh oka*. Tento rad by sme mohli rozšíriť o príklady z iných národných literatúr; spomeňme napríklad diela, pri ktorých zostáva autorstvo viac či menej neisté alebo pochybné, príp. je z rôznych dôvodov prijímané problematicky: *Lady Fuckingham* Oscara Wilda, tajné denníkové zápisky Alexandra S. Puškina či Karla Hynka Máchu, Vrchlického skladby *Rytíř Smil*, *Svatební košile* a *Chansons sans honneur*. Práve český kultúrny a literárny kontext by mohol byť druhým, menej všeobecným rámcom, o ktorom sa dá uvažovať v súvislosti so Smrekovou paraliterárnou skladbou, a to aj z toho dôvodu, že Smrek od roku 1930 až do konca tridsiatych rokov 20. storočia žil v Prahe. Neskúmal som bližšie otázku, či Smrek poznal alebo aspoň registroval umelecké aktivity českej medzivojnovnej avantgardy, konkrétne tie, ktoré boli priamo späté s erotikou. Práve do tohto obdobia totiž spadá napríklad vydávanie *Erotickej revue*, ktorú založil a redigoval Jindřich Štyrský: revue bola vydávaná ako súkromná tlač, resp. bibliofília v limitovanom náklade, a keďže jej šírenie bolo obmedzované cenzorskými nariadeniami, bola distribuovaná na dobierku iba pre predplatiteľov. Dohromady vyšli tri ročníky revue: prvý pozostával zo štyroch čísel, ktoré vyšli v rokoch 1930 a 1931, druhý a tretí boli publikované ako ročenky v rokoch 1932 a 1933. Obsahovo dávala *Erotická revue* priestor literárnej, prozaickej i básnickej tvorbe, výtvarnému umeniu, ale tiež teoretickým výkladom (Sigmund Freud, Bohuslav Brouk). Popri českých autoroch boli v revue bohato zastúpené predovšetkým preklady práve z francúzskej literatúry; miesto si tu našiel i ľudový humor, erotika exotických a prírodných národov či najrôznejšie kuriozity a bizarnosti. Treba poznamenať, že v Čechách už v tomto čase boli preložené viaceré ťažiskové diela literatúry, či už priamo pornografickej, alebo svojím „obscénnym“ charakterom vstupujúcej do kolízie s mravnostnými zákonmi: napríklad v roku 1929 vyšiel už klasický pornografický román *Gamiani* Alfreda de Musset, do toho istého roku sa datuje prvý český

preklad Lautréamontovho *Maldorora*. Samotný Štyrský popri *Erotickej revue* založil tiež Edíciu 69, kde od roku 1931 vydával erotickú literatúru: konkrétne to bol výber z *Ruskej ľudovej erotickej poviedky*, Nezvalovo *Sexuální nocturno*, Halasova básnická zbierka *Thyrso*, *Justína* Markíza de Sade a vlastná Štyrského kniha *Emilie prichází ke mně ve snu*. Napriek tomu, že tematicky, esteticky, poetologicky možno Smrekovu *Eva Ave* situovať do spomínaných kontextov, podstatnejším pre výklad samotnej skladby sa javí iný kontext: kontext domácej literárnej tradície.

Konkrétne mám na mysli tri básnické skladby: Kostrovu *Ave Eva* z roku 1942, Smrekovu *Básnik a žena* z roku 1934 a Poničanovu *Noc* z roku 1932. Všetky tri vstupujú nejakým spôsobom do vzťahu s analyzovanou básňou. Pokúsim sa ukázať, akým spôsobom sú tieto vzťahy utvárané a organizované, resp. akým spôsobom Smrekov text rozvíja, recykluje a inovuje niektoré motivické segmenty a stylistické figúry charakteristické pre spomínané tri skladby, pričom spochybňuje, ale tiež potvrdzuje, v každom prípade preveruje viaceré estetické a mravné konvencie. Samotný názov Smrekovej básne, teda *Eva Ave*, je dostatočne zreteľným, neprehliadnuteľným signálom k intertextuálnemu čítaniu: na tomto prvom pláne teda ani nemožno Smrekovu *Eva Ave* interpretovať inak ako paródiu na Kostrovu *Ave Eva* – tá bola publikovaná iba niekoľko mesiacov predtým, ako bola napísaná Smrekova báseň. Popri tejto skutočnosti Smrek odkazuje na Kostrovu *Ave Eva* aj priamo v texte: vkladá ju do rúk, spolu s *Elánom*, kde bola uverejnená, hlavnej hrdinke svojej skladby – tento fakt však popri skrytom parodizujúcom zámere plní primárne svoju funkciu v rámci výstavby sujetu a, čo je azda dôležitejšie, v rámci hodnotovej organizácie a kultúrnych, estetických a etických charakteristík Smrekovho básnického sveta. Parodický rozmer Smrekovej básne sa však do veľkej miery vyčerpáva už samotným názvom skladby – v tomto odkaze je pomerne jasne naznačené *prevrátením* poradia jednotlivých slov (*Ave Eva* na

Eva Ave), že v texte pôjde o prevrátenie základného sémantického gesta Kostrovej skladby, resp. o prevrátenie hodnôt, ktoré text komunikuje: vysoké sa tak prevracia v nízke, vznešené vo vulgárne, vozvýšené v prízemné – Vladimír Petřík hovorí v tejto súvislosti o „strhnutí katedrály“, pod ktorou „sa ukáže čosi obyčajné, teda ľudské, hriechne“. ⁷⁴⁸ Smrek v tomto zmysle vracia ženu na zem, avšak ako uvidíme pri konkrétnej analýze textu, ani tu nezabúda na jej nebeské atribúty – gesto profanizácie sakrálneho teda nemá absolútnu platnosť, naopak, je vymedzené svojimi limitmi: zrútenie starej „komunikačnej štruktúry“ vyvažuje zachovanie pôvodného „religiózneho významu“. Kostrova skladba, ako konštatuje Vladimír Petřík, bola nepochybne impulzom pre vznik Smrekovej básne: textom, ktorý so Smrekovou *Eva Ave* vstupuje do bezprostredného intertextuálneho vzťahu, je ale iný text, vlastná Smrekova skladba *Básnik a žena*. Ak sme v súvislosti s porovnaním *Eva Ave* a *Ave Eva* hovorili o *prevrátení* základného sémantického gesta Kostrovej básne, potom pri analýze vzťahu skladieb *Eva Ave* a *Básnik a žena* možno hovoriť o *zrkadlovom obraze*, resp. o „zrkadlovom príbehu“. ⁷⁴⁹

Na tomto mieste ma budú zaujímať len tie segmenty skladby *Básnik a žena*, ktoré možno priamo vzťahovať k skladbe *Eva Ave*. Sieť analogických motívov, situácií a hodnotových charakteristík utvárajúcich sa vo vzájomnom vzťahu „zrkadlenia“ prakticky manifestuje podobné „prevrátenie“ hodnôt, aké som konštatoval pri Kostrovej básni. Ak sme v predchádzajúcom prípade hovorili spolu s Vladimírom Petříkom o „strhnutí katedrály“, v tomto prípade možno hovoriť skôr o „strhnutí závoja“. Napriek tomu, že všetky tri básne tematicky reflektujú oslavu ženy, každá z nich túto tému špecifikuje inak – ako „krásu“ (*Ave Eva*), ako „ženu“ (*Básnik a žena*), ako „sex“ (*Eva Ave*). Kým Kostrovo gesto sme

⁷⁴⁸ Tamže.

⁷⁴⁹ Tamže.

ruje k „estetickému“, Smrekovo gesto v *Básnikovi a žene* smeruje k „citovému“ a v *Eva Ave* k „telesnému“. V *Ave Eva* dominujú reflexívno-meditatívne postupy, v *Eva Ave* priama senzúálna zážitkovosť: pohyb od „abstraktného“ ku „konkrétnejmu“ možno usúvzťažniť s pohybom od „nadčasovosti“ (storočia, *Ave Eva*) cez „časovosť“ (jeden rok, resp. desať rokov, *Básnik a žena*) až k „dočasnosti“ (jedna noc, *Eva Ave*). V zhode s tým sa čoraz viac oslabuje „arteficiálnosť“ (nemennosť) a potvrdzuje „prírodnosť“ (premenlivosť): opozíciu „umenie“ vs. „život“ rieši Kostra v prospech „umeleckého diela“ („no krásu zachráni len súciti básnikov“, „básnik chce obraz dať, čo večne kvitne v nás“),⁷⁵⁰ Smrek v *Básnikovi a žene* necháva obe tendencie vo vzájomnom prieniku a jednote („vaša krása, v pohľadoch iných ľudí rozpadá sa, lež básnik vytvorí z nej zázrak nový“, „to najslastnejšie ľudské slovo: žena“),⁷⁵¹ avšak v skladbe *Eva Ave* už jednoznačne uprednostní „život“ pred „umeleckým dielom“ („aj básnik uznáva, že v pčke len je sláva“, „najväčšia sláva je potrkáť pravú pannu“).⁷⁵² Kým napríklad Kostra vzťahuje kategórie „hriechu“ a „modlitby“ k „žene“, ktorú chápe v tomto zmysle ambivalentne („k hriechu i k modlitbe klaká k vám mužské plemä“),⁷⁵³ Smrek vzťahuje kategórie „pekla“ a „neba“ už priamo k „pohlavnému orgánu“ („kus pekla a kus neba“).⁷⁵⁴ Sumarizujúco možno konštatovať, že invariant témy „ženskej krásy“ sa v jednotlivých skladbách realizuje variabilne v rozpätí od *klasicizujúco-arteficiálneho*, reprezentovaného Kostrovou skladbou *Ave Eva* (abstrakcia, celok, reflexia, vznešenosť, krása, umenie, nadčasovosť), až po *libertínsky-pornografické* v Smrekovej básni *Eva Ave* (konkrétne, detail,

⁷⁵⁰ KOSTRA, Ján: *Ave, Eva*. In: KOSTRA, Ján: *Básne*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 236, 242.

⁷⁵¹ SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935, s. 28, 80.

⁷⁵² SMREK, Ján: *Eva Ave*. Bratislava : Elán, 2006, s. 7.

⁷⁵³ Kostra, c. d., s. 233.

⁷⁵⁴ Smrek, c. d. 2, s. 9.

akcia, nízkosť, sex, život, dočasnosť). Medzi tieto dva extrémny možno bližšie ku Kostrovi umiestniť Smrekovu skladbu *Básnik a žena*, pričom medzi obe Smrekove básne možno zase situovať už spomenutú Poničanovu skladbu *Noc*. Tá tematicky korešponduje so Smrekovou *Eva Ave* tam, kde je väčšmi než apoteózou „krásy“ a „ženy“ apoteózou „ľúbostného aktu“ – na rozdiel od *Eva Ave* však Poničanova báseň nepomenúva „telesné funkcie“ priamo, ale iba metaforicky (do veľkej miery je to teda rozdiel v štylistickom stvárnení identickej témy).

Skladby *Básnik a žena*, *Noc* a *Eva Ave* spája na sujetovom pláne identická základná situácia, od ktorej sa odvíja následný príbeh „lásky na jednu noc“ – v tomto zmysle na seba všetky tri básne navzájom odkazujú, pričom plochy, ktorými sa zrkadlia jedna v druhej, sa pretínajú v rôznych konfiguráciách a v rôznych uhloch. Kategóriou, ktorú v sujetovej organizácii textu vysúvajú do popredia všetky tri básne, je kategória *náhodnosti*: náhodné stretnutie muža a ženy uprostred moderného mesta spúšťa sled udalostí počnúc zoznámením, cez postupné zblížovanie, spoločný odchod do súkromia, až po koitus a rozlúčku (s istou alternáciou v *Básnikovi a žene*). Ďalšie dve kľúčové kategórie, ktoré sú spoločné pre skladby *Noc* a *Eva Ave* (nie však už pre skladbu *Básnik a žena*), sú kategórie *anonymity* a *nezáväznosti*: tomu zodpovedá epické rámcovanie oboch básní „od večera do rána“ a takmer identické situovanie jednotlivých scén: nočná ulica, kaviareň, nábrežie, hotelová izba (*Noc*), nočná ulica, hotelová izba (*Eva Ave*), resp. nočná kaviareň, súkromný byt (*Eva Ave*). Smrek teda na jednej strane oproti Poničanovi redukuje počet sujetových scén tým, že ich obmedzuje na úvodnú (zoznámenie na verejnom priestranstve) a záverečnú (koitus v súkromí) – (i v tomto zmysle je Poničanovo gesto tradičnejšie, lyrickejšie a „romantickejšie“: fáza zblížovania v kaviarni a na nábreží) – na strane druhej Smrek multiplikuje, zdvojuje samotný príbeh. Hlavnému, realizovanému, završenému príbehu predchádza prí-

beh, ktorý ešte nie je realizovaný (scéna na hotelovej izbe je iba potencialitou): odmietnutie prostitútky je zároveň prvým motívickým segmentom, v ktorom sa Smrekovo sémantické gesto zazulňuje – estetický a erotický kód sa dostávajú do konfliktu s kódom mravným a etickým. Je to napätie produkované vstúpením hodnotového systému Smrekovho básnického modelu človeka a sveta, prezentovaného oficiálnou tvorbou, do (para)systému skladby *Eva Ave*. Tomuto konfliktu sa Smrek nielenže nedokázal vyhnúť, ale ho priamo iniciuje a vyvoláva, aby poukázal na mravnú integritu lyrického subjektu i na tých miestach, ktoré mali byť dokladom zakúšania absolútnej slobody – erotickej i etickej. To sú limity Smrekovho pornografického gesta, ktoré siaha iba potiaľ, pokiaľ sa nedostáva do rozporu s mravným určením Smrekovho videnia sveta: identifikujem tu prítomnosť situácie, resp. mechanizmov, ktorými sa utvárali hodnotové koordináty Smrekovho modelu sveta v „knihách slnečných“, tak ako som o tom písal v analýze zbierky *Cválajúce dni*. Smrek stavia figúru prostitútky mimo hraníc svojho sveta z dôvodu, ktorý sa nemení ani po takmer dvadsiatich rokoch (medzi publikovaním *Cválajúcich dní* a *Eva Ave*): prostitútka totiž ohrozuje samotnú existenciu Smrekovho modelu sveta tým, že prekračuje, spochybňuje a deštruuje jeho platné hranice. Stavia sa proti základnej kategórii Smrekovho modelu sveta, ktorou je *kontinuita* bytia – utváraná v jednote *prirodeného* a *etickeho*, ktoré sú vyjadrením celistvosti prírody, ľudskej spoločnosti a duchovnej sféry. Záruku zachovania kontinuity života, kultúry a ducha u ženy predstavuje materstvo, ktoré Smrek stavia do priamej opozície k sexuálnej neviazanosti a mravnému úpadku prostitútky. V tomto prípade Smrek rezignuje na potenciálne mýtické aspekty a sakrálné významy, ktoré by sa mohli viazať k figúre prostitútky: náboženské identifikácie prostitúcie, napríklad v rámci tradičných spoločenských sú totiž radikálne iné než tie, ktoré sa spájajú s modernou prostitúciou. Tým, že Smrek jednoznačne vydeľuje prostitútku mimo hraníc svojho modelu sveta, neberie do úvahy posvätné

funkcie prostitútky, čo má za dôsledok neprekonateľný rozpor medzi étosom a erosom. V tomto zmysle pripomeňme, že „prostitútky v kontakte s posvätným, na miestach, ktorá bola sama posvätená, mely posvätný charakter srovnateľný s charakterom kněží.“⁷⁵⁵ Pre nás je Smrekovo tak trochu moralizujúce riešenie zaujímavé elimináciou excesu, orgie a transgresie tam, kde sa viažu s figúrou prostitútky. Na druhej strane, logickým a prirodzeným sa javí tam, kde skryto reflektuje disproporciu medzi mravným úpadkom a nízkosťou modernej prostitútky a cudnosťou a rezervovanosťou, ktoré si uchovávala chrámová prostitútky.⁷⁵⁶ Aj preto si teraz všimnime, akým spôsobom Smrek konkretizuje kategórie nízkosti a vznešenosti v skladbe *Eva Ave*.

Obe kategórie, nízkosť, resp. vznešenosť, sa v rámci Smrekovho básnického modelu sveta – teda nielen v skladbe *Eva Ave* – konštituujú vo vzťahu k inej kategórii, ktorá je v tomto zmysle vehikulom akýchkoľvek ďalších kvalít a identifikácií. Mám na mysli kategóriu „ducha“, resp. od nej odvodenú binárnu opozíciu „bezduchosti“ a „duchaplnosti“, ktoré sa ďalej spájajú práve s „nízkosťou“, resp. „vznešenosťou“: obraz ženy je potom utváraný potenciálne v dvoch extrémnych protipóloch, ktorých intencia smeruje opačným smerom (poklesnutie, resp. vzvýšenie) – k „živočíšnemu“, resp. k „nebeskému“ („*lebo vy przníte to, o čom som vždy spieval, / vy magnetizmus žien zabaľujete hlinou, / skrze vás žena je nie anjelom – lež sviňou*“).⁷⁵⁷ Smreka nemožno chápať ako básnika autonómnej krásy a samoučelnosti zmyslov, pretože tie sú uňho vždy podmienené étosom, duchom („*Hneď belmo padalo a ja som videl jasne, / že telo devy tej môže byť síce krásne, / nevie však vydráždiť i iné okrem zmyslov. / Slovom,*

⁷⁵⁵ BATAILLE, Georges: *Erotismus*, s. 164.

⁷⁵⁶ Pozri: tamže.

⁷⁵⁷ Smrek, c. d. 2, s. 11.

niet ducha v nej, len uhorkou je kyslou (...)).⁷⁵⁸ Na tomto mieste upozorníme na motív „klas“ („zrna“), s ktorým sme sa mohli stretnúť už pri čítaní predchádzajúcich zbierok – v *Eva Ave* ho Smrek používa znova, v identických, resp. príbuzných sémantických a hodnotových kontextoch: opozícia prázdneho a plného klasu symbolizuje opozíciu krásy a poznania, resp. „bezduchosť“ a „duchaplnosť“ („*A muž vtedy radšej má klas, ktorý k zemi klesá, / než klas, čo prázdnotou týči sa po nebesá*“).⁷⁵⁹ Krása v kontexte Smrekovho modelu sveta si vyžaduje „samodruhosť“, tehotenstvo duchom („*pretože krásna je a krásou svojou mrhá, / prázdna je – hoci by mohla byť samodruhá*“).⁷⁶⁰ Už s ohľadom na náboženskú sémantiku jednotlivých motívov (prázdny, resp. plný klas – samodruhosť) možno konštatovať prítomnosť ruptúr v geste Smrekovho „strhávaní katedrály“. Opozícia „bezduchej“ a „duchaplnej“ krásy je ďalej rozvíjaná protikladnými postupmi „hanenia“, resp. „vzývania“, antinómiou „grošu“, resp. „slova“ („*Vy svine dvojnobé, ja vaše mäso nechcem, / ja k pocte iných žien modlitbu svoju šepcem: / žien takých, ktoré nič nedajú za groš planý, / lež ktoré za báseň žerú ti z oboch dlaní, / ktoré sa pre slovo zviňajú rozkošami (...)*“).⁷⁶¹ Slovo (báseň, spev) plní v týchto súvislostiach u Smreka funkciu modlitby (adorácie – klaňania sa panne) – Smrek tak na jednej strane opakuje (a nie rúca) gesto Kostrovej *Ave Eva*, na strane druhej pripisuje svojmu slovu nielen existenciálnu závažnosť, ale i erotogénny potenciál, ktorý poukazuje na rečníkovu (básnikovu) „silu slova“ a stáva sa nástrojom zvädzania žien. Táto funkcia básnického slova, ktorej zdroje môžeme identifikovať v kontexte trubadúrskej lyriky a stredovekej dvornej manieri, nie je u Smreka nová, objaví sa aj u Kostru, je však intenzifikovaná, a to v miere, resp. intenzite svojho pôsobenia na

⁷⁵⁸ Tamže, s. 10.

⁷⁵⁹ Tamže, s. 11.

⁷⁶⁰ Tamže, s. 10.

⁷⁶¹ Tamže, s. 12.

ženský subjekt. Oproti „mámeniu“ z Kostrovej *Ave Eva* („a tvoja výrečnosť jak slama v plameni / cele ju zmámila a cele zmámený / neznal si rozviazať poslednú stuhu šatu, / padajúc dychtivo do tmy a do závratu“)⁷⁶² a „sladkej triašky“ zo Smrekovho *Básnika a ženy* („Tak sugestívne ste tie slová spriadli, / že i mnou prebehol prúd sladkej triašky. / Ozaj, dosť rozmarne som naladená.“)⁷⁶³ má v *Eva Ave* za dôsledok „zvíjanie sa rozkošami“ („...ktoré sa pre slovo zvíjajú rozkošami...“, „Ach, to je ohromné, keď jedno slovo púbe / tak na ňu pôsobí, že hneď ju vidíš v túbe / a je jak baranček, ovečka, kura nežné / a je hneď hotové lahnúť si rovnobežne (...“).⁷⁶⁴ Ďalšie atribúty spájajúce sa s typom ženy, ktorá je predmetom Smrekovej básnickej a erotickej adorácie, môžeme identifikovať v už spomínaných rámcoch vznešenosti, jemnosti, vkusu, vyššieho nároku, múdrosti a duchaplnosti.⁷⁶⁵ Situovanie scény do nočnej kaviarne a osamelé čítanie *Elánu* s Kostrovou *Ave Eva* (odhliadnuc od parodizujúcej funkcie, o ktorej sme hovorili v úvode štúdie: slečna *síce* číta Kostrovu báseň, *ale* súloží so Smrekom) podávajú kultúrno-spoločenskú charakteristiku hrdinky ako modernej, emancipovanej ženy, zaujímajúcej sa o súčasné umenie a poéziu. Niektoré ďalšie atribúty (biele šaty, snubný prsteň) popri svojich civilných, profánno-svetských významoch odkazujú opäť na religióznu a náboženskú symboliku (nepoškvrnené panenstvo, príp. zasnúbenie Bohu). Na sujetovom pláne tak Smrek stavia proti sebe dva typy ženy, ktoré reprezentujú radikálne odlišné sociálno-kultúrne, hodnotové a mravné vzorce.

Oba typy (prostitútka, resp. panna a snúbenica) v sebe syntetizujú charakteristiky a potenciály, ktoré Smrek v súvislosti s obrazom ženy reflektuje aj v oficiálnej časti svojej tvorby:

⁷⁶² Kostra, c. d., s. 243.

⁷⁶³ SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935, s. 16, 17.

⁷⁶⁴ Smrek, c. d. 2, s. 13.

⁷⁶⁵ Tamže, passim.

v tomto zmysle typologické identifikácie prostitútky a panny sú pomerne jasné, avšak figúra snúbenice v kontexte Smrekovho básnického diela odkazuje na iné dva typy, ktorých potenciály už latentne obsahuje (manželka, matka). Zdvojenie motívu čistoty (panenstvo, zasnúbenie) v hodnotovom systéme *Eva Ave* plní funkciu umocnenia vznešeného, duchovného potenciálu ženy, zároveň v ňom možno identifikovať subverznú funkciu ako jeden z postupov „strhnutia katedrály“ – črtajú sa tu kontúry takpovediac libertínskeho gesta intenzifikácie rozkoše v „znesvätení“, „zhanobení“ („sprznení“) vznešeného, čistého, sakrálneho. V argumentácii Markíza de Sade, ktorá sa v tomto bode stretáva s argumentáciou Smrekovou, totiž platí, že „hodnotu pohlaví vytváří duch“.⁷⁶⁶ V súvislosti s momentom intenzifikácie erotického vzrušenia spomína Julius Evola niektoré tantrické školy, ktoré považujú za najvyšší typ lásky práve nelegitímnu lásku, pod čím sa myslí „styk s veľmi mladou dívkou, anebo s ženou, ktorá není vlastní manželka“.⁷⁶⁷ Motív porušenia sľuby vernosti (zasnúbenie) môže v dobovom kultúrno-spoločenskom kontexte a v kombinácii s rodovými vzorcami odkazovať tiež na už spomínané kategórie modernosti, emancipácie, slobody ducha (a tela). Podotknime len, že pre tematizovanie identickej epizodickej, nezáväzno-anonymnej lásky si Poničan v skladbe *Noc* vyberá typ študentky, ktorý nevstupuje do kolízie so zažitými hodnotovými či mravnými kultúrno-spoločenskými konvenciami. Na sujetovom pláne však možno medzi oboma skladbami identifikovať viacero motivických oblastí, ktoré ponúkajú rovnaké, príp. variabilné riešenia spoločného problému. Napríklad scéna intímneho zblížovania, prvých náhodných dotykov na verejnom priestranstve je u Poničana realizovaná vzájomným dotýkaním sa prstov a rúk, u Smreka dotykom stehien a kolien: odlišné riešenie je podmienené odlišným situovaním scény a pozíciou

⁷⁶⁶ BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Praha : Dokořán, 2005, s. 168.

⁷⁶⁷ EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*, s. 357.

aktérov (kráčanie ulicou, sedenie v kaviarni), plní však identickú funkciu priblíženia, zblíženia, zvädzania („*vráteným tiskom ruky celá sa / náhle rozovreľá*“,⁷⁶⁸ resp. „*bo z toho dotyku spojenie krátke býva – / začne sa zvieranie a myseľ s myslou splyva / a rozum obidvom hneď do nohavíc padne, / slovom, tie dotyky kolien sú veľmi zradné*“).⁷⁶⁹ Motivácie dotykov sú vedomé, avšak zámienka k ich uskutočneniu sa hľadá mimo subjektu ako náhodné, nechcené, mimovoľné („*ochranná ruka objala / to moja ruka milá / netras sa neboj / autiak preč / ty si sa mi však priblížila*“,⁷⁷⁰ resp. „*Ona nad Elánom dve ruky svoje zopla, / lež pritom pod stolom ma nohou tajne koplá*“⁷⁷¹). U Poničana vychádza všetka aktivita od mužského subjektu, u Smreka je vzájomné zblížovanie iniciované oboma aktérmi: výrazom tejto skutočnosti je i situovanie koitu do odlišne štruktúrovaných priestorov (verejný hotel, súkromný byt), pričom v *Eva Ave* je to ženský subjekt, ktorý dáva tento priestor k dispozícii (obdobne ako to bolo v prvej epizóde *Básnika a ženy*). Smrek oproti Poničanovi zbavuje zbytočných, resp. nadbytočných „ornamentov“ nielen jazyk (metaforickosť vs. vulgárnosť), ale i sujet (štyri scény vs. dve scény). Obe skladby na sujetovom pláne smerujú k identickému cieľu, ktorým je koitus – Poničan však zachováva romantizujúce a poetizujúce rekvizity, kým Smrekovo gesto je neskrývane pragmatické a priamočiare. Všimnime si v tejto súvislosti repliky ženského lyrického subjektu, tak ako postupne v skladbe zaznejú: „*Ja čítam Ave Evu!*“, „*Vy páčite sa mi!*“, „*Tu bývam!*“, „*Podte ku mne, náhodou som sama!*“.⁷⁷² Všetky výroky spája rozhodnosť a dôraznosť (výkričník), sú rovnako strohé, obmedzené na svoju oznamovaciu

⁷⁶⁸ PONIČAN, Ján: Noc. In: *Večerné svetlá*. Bratislava : Nákladom literárneho odboru umeleckej besedy slovenskej, 1932, s. 11.

⁷⁶⁹ Smrek, c. d. 2, s. 20.

⁷⁷⁰ Poničan, c. d., s. 6.

⁷⁷¹ Smrek, c. d. 2, s. 21.

⁷⁷² Tamže, s. 17, 23, 23, 24.

funkciu, s výnimkou štvrtej, poslednej a rozhodujúcej, ktorá je doplnená pričlenenou vetou majúcou funkciu vysvetľujúcu, ale i priamo k činu nabádajúcu. V porovnaní s dialogickou formou skladby *Básnik a žena* sú teda radikálne obmedzené prehovory ženského lyrického subjektu, hoci v úvode *Eva Ave* Smrek proklamuje (paradoxne) práve túžbu po dialógu („*ja nechcem monológ, mne kúzlo hlasu chýba*“)⁷⁷³ – na minimum redukované sú však tiež priame prehovory mužského lyrického subjektu: deje sa tak v zhode so sémantickým gestom skladby, ktorá už nechce primárne tematizovať „citový vzťah“ medzi básnikom a ženou (rozhovor, rovina ducha), ale výlučne ich „telesný vzťah“ (súlož, rovina tela). Tento pohyb „od slov k činom“ azda najpresnejšie charakterizuje rozdiel medzi oboma Smrekovými skladbami, ktoré tak situujú vzťah básnika a ženy raz k pólu „srdca“ a potom k pólu „pohlavia“. Na margo slov a činov básnický subjekt v *Eva Ave* pregnantne konštatuje: „*Málo sme vraeli, nebolo času na reč, / keď som ju nejebal, mal som v jej pičke palec (...)*“.⁷⁷⁴

Akým spôsobom Smrek tematizuje samotný koitus? Už v súvislosti so skladbou *Básnik a žena* sme s ohľadom na stredoveké reguly rytierstva, konštituované v jednote umenia lásky a umenia vojny, hovorili o analógiách erotického a vojnového slovníka. V tomto zmysle skladba *Básnik a žena* sémanticky a metaforicky tiahla k symbolike „lýry“, kým skladba *Eva Ave* manifestuje skôr postupy „meča“. Dokumentuje to napríklad i štylistická rovina, kde dôraznosť replík ženského lyrického subjektu *Eva Ave* stojí proti emocionalite replík ženského subjektu *Básnika a ženy* (výkričník vs. tri bodky, resp. otáznik). Pre nás je táto paralela k rytierskej a dvorskej kultúre zaujímavá nielen ako pripomenutie ďalšieho, vnútorného vzťahu medzi oboma Smrekovými básnickými skladbami, ale tiež ako upozornenie na iný, nená-

⁷⁷³ Tamže, s. 10.

⁷⁷⁴ Tamže, s. 33.

padný, hoci centrálne vysunutý moment skladby *Eva Ave*. Mám tu na mysli pseudonym, pod ktorým Smrek svoju paraliterárnu báseň publikoval a ktorým sa taktiež hlási k trubadúrskej tradícii – s ohľadom na povahu textu je ukrytie sa známeho autora za pseudonym pochopiteľné, či dokonca žánrovo príznačné. Zároveň však voľbou pseudonymu Cavaliere senza Nome, teda Rytier bez mena, Smrek odkazuje na kontext trubadúrskej, dvornej kultúry a špeciálne rytierskych turnajov, v rámci ktorých sa vyžadovala anonymita súťažiacich rytierov. Tí sa turnaja spravidla zúčastňovali inkognito, iba pod menami ako napríklad Biely či Neznámy rytier a pod. (*le blanc chevalier, le chevalier mesconnu*)⁷⁷⁵. Vráťme sa však k téme: v kontexte skladby *Eva Ave* môžeme s ohľadom na tematizáciu koitu hovoriť o sémantike dobývania a dobývania. Interpretácia pohlavného styku v intenciách metaforického systému „boja“ („bitky“, „zápasu“)⁷⁷⁶ je charakteristická nielen pre skladbu *Eva Ave*, ale môžeme sa s ňou stretnúť i v Poničanovej skladbe *Noc*. Túto skutočnosť signalizuje primárne už výrazový aparát, ktorý obaja básnici používajú napríklad pri tematizovaní „bozkávaní“ (kosenie, resp. bodanie, stisnutie, iskrenie, blýskanie). Pri tematizovaní koitu platia moje predchádzajúce konštatovania v súvislosti s metaforickým, resp. nepriamym jazykom u Poničana a priamym pomenovaním telesných funkcií u Smreka: tento rozdiel sa ďalej špecifikuje ako disproporcía v žánrovej identite stvárnenia pohlavného styku (erotika vs. porno). Kým Poničan registruje *celok* (telo), Smrekov pohľad sa identifikuje s *detailom* (pohlavný orgán) – koitus potom Poničan v intenciách metaforiky boja tematizuje ako

⁷⁷⁵ Podľa ROUGEMONT, Denis de: *Západ a láska*, s. 194.

⁷⁷⁶ Prirovnanie „pohlavného styku“ k „bitke“ či „zápasu“ sa často objavuje nielen v európskej literatúre, ale zásadné miesto má napríklad i v taoistických textoch a v čínskej sexuálnej alchýmii. Základným dielom vystavným na analógii pohlavného styku a vojenského boja je známy spis Majstra Sun *Umenie vojny*.

„sladký boj tieľ“,⁷⁷⁷ Smrek ako „slávny boj pičky panenskej a kokota dobyvačného“. ⁷⁷⁸ Na jazykovej rovine štylisticky bezpríznačkovej lexéme u Poničana („telo“) zodpovedá štylisticky príznakové, jazykovo subštandardné výrazivo u Smreka („kokot“, „pička“). Príbuznosti a odlišnosti v identifikovanom kľúči ponúkajú oba texty nielen v scéne „koitu“, ale i v bezprostredne predchádzajúcej scéne „vzlietania“ („horúci zápas / suchot siat / prsty prplú sa v šatu raždí / boľavoslacké chvíle / kým chvíľa pomaly chvíľu vraždí // tenké brnenie / kus za kusom sa lúpe / čo to za boje / dievčatko nebuď nebuď skúpe // ó boje boje / o vrelé telo ženy / na koniec boja / živý veniec / na bielu pažiť / uložený“, ⁷⁷⁹ resp. „Ona to chápala a celkom bez ostychu / dala si odhaliť bytosti svojej pýchu, / dala si rozopnúť hodvábné nohavičky / a dole zhodiť ich, až celá sláva pičky / predou mnou svietila jak Kob-i-noor a Orlov / a vtedy kokot môj s rozmachom horských orlov / s úžasnou istotou otvoril stebien bránu / a vrazil do piče prerazil jej blanu“⁷⁸⁰). Identické riešenia nachádzame tam, kde mužský pohlavný orgán (u Poničana poetickú „túžbu“, u Smreka obscénny „kokot“) oba texty identifikujú s metaforickým „vtákom“: Poničanov „dravý vták“, „víchricou sýty búrlivák“⁷⁸¹ nachádza svoj pendant v Smrekovom „vtákovi ohnivákovi“, „horskom orlovi“, „supovi“ so „zobákom dravým“ a so „silou draka“. ⁷⁸² Ak Poničan celkom výnimočne konkretizuje ženský pohlavný orgán, zostáva pri bezpríznačkovom „lone“, Smrek popri príznakovej (vulgarizmus, deminutívum) „pičke“, resp. „piči“ výnimočne siahne k metaforickému „kuriatku“ – a to práve v spojení s metaforickým „supom“ („...ktoré tak blízko sú pri vašich skrytých pičkách, / ktoré jak kuriatka, ukryté v hniez-

⁷⁷⁷ Poničan, c. d., s. 16.

⁷⁷⁸ Smrek, c. d. 2, s. 32.

⁷⁷⁹ Poničan, c. d., s. 16.

⁷⁸⁰ Smrek, c. d. 2, s. 30.

⁷⁸¹ Poničan, c. d., s. 15.

⁷⁸² Smrek, c. d. 2, s. 15, 30.

*de chlpov, / stúlene chvejú sa – čakajúc prílet supov“).*⁷⁸³ Sémantika dobyvačného útočenia („vyraziť na útok a dobyť ríšu ženy“),⁷⁸⁴ prenikania hraníc a násilného vniknutia na cudzie územie („... otvoril stehien bránu / a vrazil do piče a prerazil jej blanu“, „... úzkosť chvíľ, v ktorých sa kokot odrel, / keď prešiel Bosporom pičky tej, tesným, úzkym (...“),⁷⁸⁵ lúpenia a koristenia (kuriatka, supy) je zavŕšená zjednotením oboch „ríš“, ktoré už nemožno viac oddeľiť („(...) keď sa pysk pičky lačný / na žrd' ti prilepí, že odtrhnúť ho nelzá“).⁷⁸⁶ Analógia medzi pohlavným stykom a bojom v spojení s vyššie spomínaným výberom nelegitímnej sexuálnej partnerky, ktorej čistota je navyše zdvojená na fyzickej i symbolickej úrovni (panenstvo, zasnúbenie), akcentuje rozkoš tam, kde túžba „mať“ pannu privádza, ako to formuluje Julius Evola, „k touze získať anatomicky neporušenou anebo vzpírající se ženu.“⁷⁸⁷ V tomto zmysle sémantika dobývania realizovaná v intenciách metaforického systému bitky a agresívneho zápasu manifestuje „krutosť“ a „zúrivosť“ („môj kokot ukrutný útroby tvoje páraľ“)⁷⁸⁸ ako vyváženie „transcendentálneho pocitu osľňujúcí nedotknuteľnosti“⁷⁸⁹ („Ó, áno, vy ste tá, čo z Olympu sem zlietla. / vy pre mňa ružou ste a hviezdou plnou svetla, / a keď to o vás viem, už otrok váš som večný...“).⁷⁹⁰

Ako sme mohli vidieť, estetické stvárnenie koitu či v širšom zmysle tematizovanie „lásky na jednu noc“ v Smrekovej skladbe *Eva Ave* a v Poničanovej skladbe *Noc* vykazuje odlišnosti na štylistickej rovine, avšak viacero spoločných motívov na pláne

⁷⁸³ Tamže, s. 14.

⁷⁸⁴ Tamže, s. 30.

⁷⁸⁵ Tamže, s. 30, 31.

⁷⁸⁶ Tamže, s. 32.

⁷⁸⁷ EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*, s. 263.

⁷⁸⁸ Smrek, c. d., s. 37.

⁷⁸⁹ Evola, c. d., s. 263.

⁷⁹⁰ Smrek, c. d., s. 18.

sujetu: epický príbeh oboch skladieb sa končí rovnako – na sviatí, bozkom na rozlúčku a odchodom mužského subjektu od svojej náhodnej, anonymnej milenky („*a zaznel hukot elektrik / cez okno unikli svetlé nože / tým zvädlým ružiam lásky / na posteli nik / už ani slnce nepomôže // pred odchodom ešte / polúbim ti nahé prsia a tvár / a potom / au revoir dievča au revoir*“,⁷⁹¹ resp. „*Na ústa ranené dal som bozk miesto flastra / a ako Romeo oblokom som sa spustil. / V meste už svitalo, dážďik mi hlavu krstil / a ja som pustil sa rovno až ku Dunaju...*“⁷⁹²). Podotknime, že v oboch prípadoch, najmä však – s ohľadom na „zakázanú“ lásku mužského subjektu a zadanej partnerky – u Smreka, možno v obraze ranného lúčenia sa milencov po tajne strávenej spoločnej noci vzdialene identifikovať žánrové stopy alby ako jedného z typických útvarov stredovekej rytierskej poézie u provensálskych trubadúrov i v nemeckom minnesangu. Ak som na inom mieste tejto štúdie konštatoval, že obe skladby sú na rozdiel od skladieb *Ave Eva* a *Básnik a žena* nie apoteózou „krásy“, resp. „ženy“, ale predovšetkým „ľúbostného aktu“, potom možno toto konštatovanie špecifikovať u Poničana ako „lásku na jednu noc“ a u Smreka ako „sex na jednu noc“: vyčerpanú „lásku“ obnoviť nemožno (Poničan), avšak „sexualita“ sa obnovuje permanentne – obaja básnici využívajú v tejto súvislosti metaforu „kvetu“ („*tým zvädlým ružiam lásky / na posteli nik / už ani slnce nepomôže*“,⁷⁹³ resp. „...*a aby si aj ty rád také kvety šliapal, / ktoré však vždycky sa – vždy v novom majestáte / pozdvihnú k slnku a neostanú v blate*“⁷⁹⁴). Či už na tomto mieste možno, vzhľadom na rozsah identických motívov len v záverečnej scéne (svitanie, bozk na rozlúčku, odchádzajúci milenec, kvety, slnko, obnova), hovoriť o vedomých odkazoch Smrekovej skladby na Poničanovu báseň,

⁷⁹¹ Poničan, c. d., s. 18.

⁷⁹² Smrek, c. d. 2, s. 34.

⁷⁹³ Poničan, c. d., s. 18.

⁷⁹⁴ Smrek, c. d. 2, s. 34.

nie je predmetom môjho výskumu: zaujímali ma výlučne štruktúrálna-sémantické analógie medzi oboma textami. Podčiarknuté a zrátané: kým Poničan skúma „ľúbostný akt“ v intenciách prírodných zákonitostí („vädnutie kvetov“), Smrekovo gesto reprezentuje (popri iných kódoch) akt subverzie a blasfémie („pošliapanie kvetov“). Predpokladom umožňujúcim zaujatie takéhoto postoja sú u Smreka práve „nebeské“, duchovné, sakrálné charakteristiky a identifikácie ženy.

Smrek sa teda ani v *Eva Ave* nespreneveril hodnotovým rámcom, v ktorých už tradične interpretuje obraz ženy: ak necháme bokom vyššie spomínané typologické špecifikácie (prostitútky, panna, snúbenica, manželka, matka), potom všeobecné, spoločné a určujúce rámce tohto obrazu boli prvý raz formulované už v debutovej zbierke *Odsúdený k večitej žízni* (1922) a v nasledujúcich zbierkach „kníh slnečných“ (1925 – 1935) sa stali konštantným motivickým prvkom, pričom reprezentatívne boli realizované v skladbe *Básnik a žena* (1934). Je to v kontexte Smrekovho básnického diela typizovaný obraz ženy, ktorého charakteristiky možno identifikovať hneď v prvej básni prvého cyklu prvej Smrekovej zbierky: už tu sa objavujú „*Venušine dcéry*“, „*čisté*“, zato však „*s lonami a vнадami*“.⁷⁹⁵ V zhode s rozvíjaním týchto východísk v ďalších básňach o figúru Afrodity a Madony sa utvárajú pomerne jasné mytologické (grécke, rímske) a náboženské (kresťanské) charakteristiky obrazu ženy – nechajme bokom zdroje, resp. predchádzajúce interpretácie tejto figúry v sumerskej, akkadskej, sýrskej, egyptskej či indickej mytologickej sústave (Isis, Ištar, Astarté atď.), pripomeňme si len, že Smrekov básnický svet je, ako som konštatoval už viac ráz v iných súvislostiach a na iných miestach, priamo napájaný z mytologických prameňov. Ambivalenciu „spirituality“ a „erotiky“, „duchovného“ a „telesného“ v Smrekovom obraze ženy

⁷⁹⁵ SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni*. Turčiansky Sv. Martin : 1922, s. 9.

možno prostredníctvom mytologického a náboženského kontextu, tak ako sa postupne utváral vo vzájomných interakciách a recykláciách (Afrodita, Venuša, Madona), rozšíriť o ďalšie charakteristiky, ktoré začnú vstupovať do nových ambivalentných vzťahov. Mytologickú postavu Afrodity/Venuše možno interpretovať ako bohyňu lásky, krásy a erotiky, ale tiež jari, prebúdzania prírody a panenstva, neskôr i manželstva, plodnosti a materstva – syntetizuje tak v sebe viaceré typy ženy, ktoré Smrek v „knihách slnečných“ primárne tematizuje ako estetický, etický i mravný ideál (panna, manželka, matka). Vráťme sa k skladbe *Eva Ave* a k analógiám v obraze ženy so zbierkou *Odsúdený k večitej žízni*: základné gesto oboch zbierok smeruje presne opačným smerom – k „náboženskému“ (mystickému), resp. k „sexuálnemu“ (erotickému). Už pri interpretácii Smrekovej debutovej zbierky som však ukázal, akým spôsobom oba kódy „spolupracujú“, pričom zjednocujúcim princípom týchto dvoch na prvý pohľad protikladných síl je *láska*. Systémy mysticizmu a zmyselnosti sú v skutočnosti veľmi podobne štruktúrované, pričom „zámer a kľúčové obrazy jsou v obou oblastech analogické“⁷⁹⁶ – na túto skutočnosť odkazuje i tradícia mystickej erotiky. „*Velkolepé evanjeliá lásky*“,⁷⁹⁷ o ktorých hovorí Smrek v debutovej zbierke, možno vzťahnúť i na skladbu *Eva Ave*: kým pre prvý text platí, že Smrekovi „mystická extáza splyva s extázou erotickou“, na margo druhého textu možno konštatovať, že mu naopak „erotická extáza splyva s extázou mystickou“. Už v úvode tejto štúdie som hovoril, že Smrek síce vracia ženu na zem, nezabúda však na jej nebeský pôvod a určenie: je to podobná situácia, akú som identifikoval pri analýze debutovej zbierky, kde som konštatoval, že „ideálom je pozemská žena zachovávajúca si nebeské ko-

⁷⁹⁶ BATAILLE, Georges: *Erotismus*. Praha: Herrmann & synové, 2001, s. 308.

⁷⁹⁷ SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1922, s. 13.

notácie“.⁷⁹⁸ Ak k týmto dvom textom, resp. medzi ne, tak ako to vyžaduje chronologické poradie vydania jednotlivých textov, vložíme skladbu *Básnik a žena*, uvidíme spôsob, akým Smrekovo básnické gesto smeruje od „duchovného“ (mystického) cez „intímne“ (emocionálne) k „telesnému“ (sexuálnemu). Zároveň však estetické a etické charakteristiky ženy zostávajú konštantné, rovnako sa nemení ani Smrekovo chápanie lásky ako „posvätného aktu naplnenia, zakúsenia plnosti bytia“.⁷⁹⁹ Smrekovo gesto sa postupne konkretizuje, stáva sa čoraz viac telesným, avšak vždy si zachováva svoju ambivalenciu, ktorou je primárne definované: sakrálné a profánne tvoria u Smreka jednotu.

Spôsob, akým sa v *Eva Ave* prelínajú systémy erotizmu a mysticizmu, možno identifikovať na miestach, kde je tematizovaný koitus: analógia medzi erotickou a mystickou extázou je podporovaná analógiami dvoch metaforických systémov, v rámci ktorých Smrek interpretuje koitus – metaforika boja, o ktorej sme už hovorili, je dopĺňaná metaforikou liturgie („...a s veľikou rozkošou do teba som sa vnáral, / môj kokot ukrutný útroby tvoje páral, / ty si sa zvíjala a metala si zadkom / na lôžku hodvábnom, na voňavom a sladkom. / Ústa nám obom sa penili ako koňom / a tvoje prsia dve podobali sa zvonom, / ktoré mi zvonili slávnostné Anjel Pána, / ach, rozkoš bola to – až do samého rána“).⁸⁰⁰ Spojenie „sexu“ a „bohoslužby“, zamieňanie erotických motívov s kresťanskou ikonografiou (prijímanie „svätej hostie“, konanie „modloslužby“...) ⁸⁰¹ plní v rámci skladby ambivalentnú funkciu „subverzie (náboženstva)“ a „konverzie (k náboženstvu)“: Smrekovo gesto je tak utvárané vo vzájomne sa popierajúcom i podporujúcom vzťahu „rúhania sa“ a „vzývania“, je „popretím“

⁷⁹⁸ Pozri kapitolu Odsúdený k večitej žízni.

⁷⁹⁹ Tamže.

⁸⁰⁰ Smrek, c. d. 2, s. 37.

⁸⁰¹ Tamže, s. 28, 30.

i „prijatím“ zároveň. Táto ambivalencia vrcholí v závere skladby: v extatickej oslave ženskej krásy a ženského tela, v religióznom vyzvaní ženy ako Božieho diela. Smrek celkom prirodzene spája „nízke“ s „vysokým“, „profánne“ so „sakrálnym“, „ľudské“ s „anjelským“ („*Bo telo ženy mať – so všetkým čo v ňom skryté, / od hrdla bieleho – až po glóbusy rite, / od čiernych vrkočov – až po ružové lýtka, / po pičku hodvábnu, čo vonia ako kytka, / od zamatových pliec – po nežné chodidlá, / to všetko také je, že dviha na krídla*“).⁸⁰² Sám ako básnik-tvorca sa vymedzuje voči Bohu-tvorcovi, a to vo vzťahu pokory a obdivu (spievanie ód, písanie hymien, slabikovanie misálu, kľačanie na ostrých polenách), pričom týmto spôsobom nepriamo vstupuje do konfrontácie umelecká tvorba s dielom Božím („*Len Boh to mohol byť, človek to nevybúta, / tie tvary kúzelné, tú pružnosť, štihlosť prúta (...)*“).⁸⁰³ Smrek, ktorý v *Eva Ave* jednoznačne kládol život, spontánny životný akt nad tvorbu (v porovnaní so skladbou *Básnik a žena*), čím sa primárne vymedzil voči Kostrovmu arteficiálno-vznešenému gestu v *Ave Eva*, tak v závere svojej skladby toto gesto v istom zmysle posúva na ešte vyššiu úroveň: oproti umeleckej tvorbe (estetické stvárnenie ženy) Smrek stavia život (erotický vzťah so ženou) – samotnú ženu však Smrek interpretuje ako umelecké dielo Božie. Kým Kostra chce ženu povýšiť z profánnej sféry (každodenný život, konečnosť) do sakrálnej sféry (umelecké dielo, večnosť), Smrek si uvedomuje sakrálny pôvod ženy (Boží výtvor), kladie ju však do profánneho prostredia (telesnosť, sexualita). Profánne prostredie si tak v kontexte Smrekovho modelu sveta zachováva svoje sakrálné identifikácie a funkcie: opozícia nízkeho a vysokého tu ani nejestvuje, ono „poklesnutie“ je možné iba ako prejav „popretia“, vybočenia z hodnotového, etického a mravného rámca tohto sveta (prostitutka), nie ako výraz „prijatia“, zakúšania plnosti bytia prostredníctvom vlastnej telesnosti – to sa

⁸⁰² Tamže, s. 43.

⁸⁰³ Tamže, s. 42.

naopak stáva formou oslavy stvorenia. Inými slovami: ak Smrek kladie ženu na zem, robí to iba preto, aby lepšie vynikli jej anjelské krídla – zdanlivé „poníženie“ je predpokladom reálneho „pozdvihnutia“, odpútanie sa od zeme je možné iba v okamihu dotyku so zemou. Telesnosť sa tak stáva súčasťou, resp. predpokladom duchovnej existencie (to sex dvíha človeka „na krídla“).

V úvode štúdie spomínané gesto „strhnutia katedrály“ vyznieva v týchto súvislostiach už menej presvedčivo: napriek tomu, že Smrek priznáva inštinktívnosť a ľudskosť, zachováva i religiozitu, úctu k posvätnému. Miestom, kde sa v plnej miere a intenzite stretáva príroda, ľudská spoločnosť a spirituálna sféra, je koitus. Opozíciu profánneho a sakrálneho Smrek ruší zdôraznením korešpondencie medzi materiálnym a duchovným – integráciou tela do duchovného zážitku. Erotike je priznaná sakrálna dimenzia. Ak sa na tomto mieste vrátíme k základnému, najvšeobecnejšiemu kontextu, v rámci ktorého sme uvažovali o *Eva Ave*, teda k paraliteratúre erotického charakteru, potom napríklad v postupoch kombinácie, resp. zamieňania erotických motívov s kresťanskou ikonografiou možno identifikovať poetiku francúzskych surrealistov – tá sa v ich prípade zároveň spájala so škandalizujúco protináboženským postojom a kritikou katolíckej cirkvi. U Smreka nemožno hovoriť ani o protináboženskej intencii jeho skladby, ani o kritike cirkvi: možno hovoriť o provokatívnosti použitých postupov či o blasfémii, ktorá sa však oslabuje v tom okamihu, keď si uvedomíme, že kresťanská ikonografia a náboženská symbolika sú konštantnou súčasťou Smrekovho básnického diela, a to pred i po *Eva Ave*. Smrekov básnický model sveta sa konštituuje v ambivalencii profánneho a sakrálneho: interpretovaná skladba v tomto zmysle nie je výnimkou – jej výnimočnosť spočíva v miere, ktorá bola prekročná smerom nadol, k nízkemu a profánnemu, k telu a sexualite. Spolu s debutovou zbierkou, ktorá reprezentuje opačný pohyb smerom nahor, k vysokému a sakrálnemu, k duchu a spiritua-

lite, tak v kontexte Smrekovej tvorby vytvárajú rámec „knihám slnečným“. Smrekovo gesto „mladosti“ sa utvára medzi týmito dvoma extrémami: pripomeňme však, že tak ako „sakrálnosť“ debutovej zbierky našla svoje riešenie a katarziu v prijatí „profánneho“, aj „profánnosť“ *Eva Ave* priznáva svoje „sakrálné“ identifikácie. Kruh sa v tomto zmysle uzatvára: trvalo dvadsať rokov, kým Smrekovo básnické gesto opísalo oblúk, ktorý v obraze ženy symbolicky reprezentuje opozícia „Svätej Panny“ a „pravej panny“. Akoby smäd *Odsúdeného k večitej žízni* (1922) Smrek naplno uhasil až v *Eva Ave* (1942): v tých rokoch sa však rozehoril iný oheň, oheň „nocí planých“ – ak básnik opantany svojou „lýrou“ upadol v *Eva Ave* až do „delíria“, teraz ho čaká kruté prebudenie a vytriezvenie zo sna o človeku. Tú „katedrálu“ menom ľudská bytosť nakoniec „nestrhol“ básnik, ale človek sám.

Utopizmus v slovenskej poézii okolo roku 1920

Roky nasledujúce tesne po vzniku Československej republiky predstavujú v kontexte dejín slovenskej literatúry 20. storočia obdobie poznačené špecifickou prítomnosťou utopického náboja. Ak by sme nehovorili priamo o utopizme, ale iba o rôznych spôsobom štruktúrovaných iluzívnych projekciách, neboli by sme presní: a to i s ohľadom na skutočnosť, že spomínané tendencie nemusia vždy mať podobu systémovo formulovaných koncepcií a vízií budúcnosti, ale rovnako často môžu byť iba spontánnym prúdom individuálnych a kolektívnych túžob, premietnutým do rôznych podôb dobového snenia o premene človeka a sveta. Viaceré podstatné a relevantné, či dokonca vývinovo a hodnotovo určujúce básnické iniciatívy dvadsiaty rokov 20. storočia nemožno plne pochopiť bez toho, aby sme registrovali ich utopický rozmer. V tomto zmysle utopické projekcie a programy nesené ideálmi humánneho a spravodlivého sveta, ideály civilizačného pokroku a vízia budovania nového sveta, ako i mesianistické očakávanie príchodu a zrodu nového človeka vo výraznej miere spoluurčujú obraz a podobu dobovej literatúry či konkrétne poézie. Optimistický potenciál poprevratového desaťročia, predovšetkým jeho začiatku a prvej polovice, možno identifikovať v známych historicko-politických a kultúrno-spoločenských faktoch: koniec 1. svetovej vojny, vznik ČSR, naplnenie národno-emancipačných snáh. I s ohľadom na utopicko-revolučné tendencie v širšom európskom kultúrno-spoločenskom kontexte sa ideály a ilúzie domácej literárnej scény upínajú nielen k budúcnosti ľudstva, ale i národa, kultúry a celej spoločnosti, ktorá stojí

na začiatku novej cesty. Vedomie prelomu a nového začiatku, ale tiež zodpovednosti vyplývajúcej z úlohy nesporne historickej, spája príslušníkov mladej a najmladšej literárnej generácie bez ohľadu na inklinovanie k rôznym školám, smerom a prúdom. Rozhodujúca je generačná platforma, ktorá sústreďuje všetky „pokrokové“ sily v mene „nového začiatku“ a „zakladania modernej slovenskej literatúry“. Až postupne príde k diferenciacii a špecifikácii pojmu modernity, k formulovaniu vlastných – individuálnych či skupinových – definícií modernosti. V období bezprostredného začiatku dvadsiatych rokov 20. storočia však v literárnom priestore vznikajú a fungujú napohľad bizarné kombinácie a kríženia estetík a umeleckých programov: vedľa seba a cez seba koexistujú umelecko-estetické koncepcie rôznej proveniencie, ktoré neraz kooperujú i tam, kde by to teoreticky nemalo byť vôbec možné. V tomto laboratóriu poetík možno často identifikovať spoločný cieľ, ktorým je stvorenie „nového sveta“ a „nového človeka“. Takýmto spôsobom môže napríklad Ján Rob Poničan v signálnej zbierke slovenskej ľavicovo orientovanej avantgardy kombinovať vplyvy a poetiky proletárskej poézie, civilizačnej poézie, kubofuturizmu, expresionizmu, vitalizmu, dekadencie, novoromantizmu, anarchizmu i symbolizmu a ono to, prekvapujúco, drží celé pohromade. A svoju báseň *Výzva* s proletkultovským refrénom „*pôjdeme súdruh do boja*“⁸⁰⁴ nevenuje nikomu inému ako Tidovi J. Gašparovi, ktorý však svoj sen o ideálnom svete snáva v celkom protikladných ideových a estetických rámcoch salónno-buržoáznej dekadencie a dandyovského estétstva. Ešte jedna báseň v Poničanovom škandalóznom debute nesie v podtitule venovanie: *Pieseň odboja* formálne inklinujúca ku kubofuturizmu, ideovo ukotvená v anarchicko-bolševickej túžbe militantného zvrhnutia „starého sveta“ je v celej svojej radikálnosti i s výkrikom „*Hurrá, hurrá, do boja! – /*

⁸⁰⁴ PONIČAN, Ján Rob: *Som, myslím, cítim, milujem všetko, len temno nenávidím*. Bratislava : Universum, 1923, s. 83.

*Do boja, mladí, do boja.*⁸⁰⁵ venovaná Gejzovi Vámošovi, ktorý však víziu „nového človeka“ a „novej spoločnosti“ tematizuje v etických a humánnych intenciách expresionizmu, navyše ešte poznačeného pasivitou neurastenicko-hypochondrickej moderny a výlučnosťou aristokratizmu ducha. Každý zvlášť a všetci spoločne sú presvedčení o výnimočnosti aktuálneho historického okamihu i seba a svojej umeleckej generácie. Ako sumarizuje Pavol Winczer: „Bolo to desaťročie veľkých ideí a nádejí, nesmierneho pátosu a vládol v ňom mesianistický duch, presvedčenie o poslaní vlastnej generácie a o prelomovosti epochy.“⁸⁰⁶ V tomto zmysle nastupujúcu generáciu básnikov i prozaikov spája „vyzdvihovanie ceny idey alebo fikcie v ľudskom živote“⁸⁰⁷: tie, podľa toho, či sa uspokojujú s viac či menej pasívnou negáciou reality, alebo prerastajú do aktívnej vízie inej, novej reality, môžu či nemusia prechádzať v utopizmus. Ak budeme s týmto vedomím ďalej hovoriť o utópiách, potom treba zdôrazniť, že s ohľadom na heterogénny charakter a vývinovú diskontinuitu slovenskej literatúry prvého poprevratového decénia sa utopické myslenie špecifikuje v intenciách mesianistického expresionizmu, proletársko-revolučného aktivizmu alebo mravného vitalizmu. Bez ohľadu na túto skutočnosť smeruje k identickému cieľu, ktorým je sociálno-humánna vízia „nového sveta“ a „nového človeka“. Základná disproporcía medzi jednotlivými projektmi sa ukazuje v spôsobe, akým túto víziu uskutočniť, teda v metóde, ktorá by k vytúženej obrode – človeka i sveta – viedla: riešenia sú na jednej strane orientované k zmene spoločenského poriadku prostredníctvom triedne motivovaného boja, na strane druhej

⁸⁰⁵ Tamže, s. 79.

⁸⁰⁶ WINCZER, Pavol: Mýtus a sakrálnosť v Novomeského Vile Tereze. In: Kol. aut.: *V tenkej koži básnika. Príspevky k storočnici Laca Novomeského*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004, s. 203.

⁸⁰⁷ CHORVÁTH, Michal: *Romantická tvár Slovenska*. Praha : Václav Petr, 1939, s. 16.

ako úsilie o premenu jednotlivca kultiváciou jeho emocionálnej, etickej a duchovnej senzibility. Marxistická náuka v tomto zmysle pripúšťa zmenu individuálneho ľudského vedomia a vnímania až ako sekundárnu, v dôsledku zmeny spoločenského usporiadania a životných podmienok⁸⁰⁸. Alternatívnou k takejto vonkajškovej, mechanickej utópii ľavicovej avantgardy⁸⁰⁹ je vnútorná, viac či menej spirituálna utópia moderny – individuálna transformácia na „nového človeka“ sa potom najčastejšie realizuje v intenciách kultu lásky. V centre oboch kontradiktórne postavených programov môžeme identifikovať dva kľúčové pojmy dobového umelecko-estetického jazyka: „revolúciu“ a „tradíciu“, pričom však ďalšie kľúčové pojmy (Človek, humanita, sloboda, nová doba, preporodenie) voľne oscilujú medzi oboma koncepciami a vzájomne ich zblížujú. Skutočným bodom prepojenia však bude utopicko-humanistická predstava ľudského bratstva, ktorá v oboch prípadoch preberá symbolické štruktúry a jazyk náboženstva. Ako ilustrácia mi poslúži raná tvorba vybraných, avšak – z hľadiska estetických a vývinových hodnôt – reprezentatívnych básnikov desaťročia: Jána Smreka, Emila Boleslava Lukáča, Laca Novomeského a Jána Roba Poničana.

Debutová zbierka Jána Roba Poničana *Som, myslím, cítim, milujem všetko, len temno nenávidím* (1923) sa nesie v radikálnom rozchode s tradíciou a „starým svetom“: programovo túto skutočnosť manifestuje úvodná báseň zbierky (*Čitateľom*), kde sa autor štylizuje do pozície „*dobyvatela svetov*“ prinášajúceho „*nové spevy*.“ Pravdou však je, že akokoľvek radikálne sa Poničan dištancuje od tradície, jeho vlastná básnická štylizácia nie je od tradície celkom nezávislá. Za figúrou syna odchádzajúceho do sveta, aby opätovne nadobudol to, čo považuje za svoje

⁸⁰⁸ GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Rozpolčená kultúra v Sovietském svazu*. Praha : Akademie výtvarných umění, 2010, s. 32, 55.

⁸⁰⁹ Tamže, s. 84.

nespravodlivo odňaté („vydedené“) „dedičstvo“, sa ohlasuje zbojnícka tradícia nanovo interpretovaná v modernom anarchisticom kóde. Motivácia cesty sa špecifikuje ako túžba po pravde a spravodlivosti, kde sociálny a mravný étos („*hlásanie pravdy*“, „*napojenie smädných*“) je základom, cez ktorý Poničanovo gesto s odkazom na postavu „*Mojžiša*“⁸¹⁰ nadväzuje na tradíciu náboženskú. Určujúcou sa stáva štylizácia do postavy proroka a spasiťela – básnickú sebaheroizáciu signalizuje už titul zbierky, kde ono sebavedomé „Som“ neimplikuje iba čerstvo nadobudnutú individuálnu ľudskú hrdosť a svojbytnosť, ale zároveň strháva všetku pozornosť výlučne samo na seba. Poničanov básnický subjekt sa stáva prorokom „nového sveta“ a simultánne s tým i jeho očakávaným Mesiašom. Čo je však podstatnejšie, revolučno-proletársky „chrám“ komunistickej budúcnosti je vo svojich základoch vystavaný z „tehlíčiek“ nábožensko-biblickej tradície. To na jednej strane síce znamená zaujatie radikálne protináboženských a proticirkevných postojov („*zrútte kostoly, ľudia*“⁸¹¹), na strane druhej však tiež prevzatie jazykových a symbolických štruktúr náboženstva a cirkvi, ktoré sú reinterpretované v nových kultúrnych a ideologických kontextoch. V intenciách revolučno-proletárskej alegórie Poničan prehodnocuje nábožensko-cirkevné motívy (továreň – chrám, stroj – oltár, robotník – kňaz, práca – modlitba). Smrť „Boha“ a zrodenie „*nového Boha*“ je tu ohlasované jazykom teológie, pričom historický okamih tejto zmeny sa interpretuje ako začiatok budúcnosti – stvorenie sveta (báseň *Genezis*⁸¹²). S ohľadom na komplexnosť celej zbierky prechádza Poničanovo gesto od „etického vzrušenia“⁸¹³ k „sociálnemu programu“ – v skratke je to cesta od radikálnosti a deštruktív-

⁸¹⁰ Všetko Poničan, c. d., s. 9.

⁸¹¹ Tamže, s. 84.

⁸¹² Tamže, s. 77.

⁸¹³ PIŠŮT, Milan: Slovenská lyrika po Kraskovi. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931, s. 44.

nosti individualistického anarchizmu ku kooperácii a disciplíne komunizmu, v ktorom jednotlivec vstupuje do služieb celku. Do centra sa vysúva vedomie „komunity“ či „kolektívu“, ideálom je unanimitické stotožnenie sa s „davom“ a „rozpustenie“ jednotlivca v kolektívnej skutočnosti („*Dav, milujem ta.*“⁸¹⁴). Z pozície tribúna revolúcie, proroka „nového sveta“ a spasiteľa chorého a smädného ľudstva však subjekt Poničanových básní zostáva uväznený vo svojom individualistickom heroizme a s milovaným davom nikdy nesplynie. S ohľadom na báseň *Ešte vždy tak bolo* je to jeho historická úloha proroka „dobra“ a „lásky“, v ktorej sa ozýva romanticko-prométeovsky kódované poslanie toho, kto prináša nevedomej mase svetlo poznania a sám sa stáva obeťou úkladov, zloby a nepochopenia „*mizernej chásky*“⁸¹⁵.

V juvenílnych básňach Laca Novomeského, časopisecky publikovaných medzi rokmi 1924 – 1926, objavuje sa hneď niekoľko identických toposov ako v poézii Jána Poničana. I Novomeského básnická „cesta“ je vymedzená opozíciou „starého“ a „nového“ sveta. Napríklad v básni *Vy a ja* sa východisková pozícia subjektu špecifikuje ako odchod z rodiska „*do sveta*“ – „*za novým životom*“. „Dobyvateľská“ motivácia tu má podobu dosiahnutia prostého ľudského šťastia („*Predsá chcem víťazne dobyť si úkrytu, lásky a tepla*“), ale i víziu víťazstva človeka nad prírodou („*pokoriť stromy a pokoriť stebľa*“). Predovšetkým je však aktivita subjektu orientovaná k ľuďom a k ľudstvu: už názov básne (*Vy a ja*) signalizuje ale hranicu medzi jednotlivcom a davom. V Novomeskom tak prichádza na scénu sociálne a humanisticky orientovanej poézie ďalší spasiteľ, ktorý svojím „*spevom ohnivým*“ a „*braterským objatím*“ túži „*zahojiť zúfalstvo*“ a „*zaceliť boľavé rany*“ ľudí stratených v smútku a bolesti. Opäť má však jeho gesto iný ako zjednodušené a výlučne ideologicky motivovaný

⁸¹⁴ Poničan, c. d., s. 55.

⁸¹⁵ Tamže, s. 82.

základ: Novomeský prichádza „s radostným výkrikom dvadsiatich rokov“⁸¹⁶, rovnako ako Poničan, ktorý do sveta prinášal „rudy surovej, zdravej sily“⁸¹⁷. Symptomatically tento povojnový generačný vitalizmus reprezentuje Smrek so svojimi mladými, jarými a divými jazdcami, ktorí sa stávajú metaforou samotného života, náhle uvoľnenej extatickej energie, bez ohľadu na následky nezadržateľne sa ženúcej vpred v priestore i čase. Sú to teda pudové sily prírody a života, z ktorých sa formujú kolektívne vitalistické hnutia s ich kultom telesnosti, mladosti, zdravia a sily. I marxizmus v tomto ohľade pracuje s energiou, ktorá je stelesnením organického životného pohybu a ako taká vyjadruje hlbšie a zásadnejšie premeny než tie, ktoré sa zdanlivo odohrávajú na pódiu profánno-politicky chápaných dejín. Medzi Novomeského ranými básňami môžeme nájsť i básne neskrývane utopistické. V ich centre – všimnime si už názvy (*Veľký deň*, *Verš prologický*) – sa ohlasuje vízia budúcnosti v intenciách sekularizovanej eschatológie. Táto budúcnosť je formulovaná ako príchod „nového sveta“, „veľkého, skvelého dňa“⁸¹⁸, „kráľovských hodov“ a „príbytku vonného“⁸¹⁹, kde sa očakávanie súdneho dňa tematizuje obrazmi kolektívneho nadšenia a radosti z „vykúpenia“ („radosti pieseň bude spievať dav“⁸²⁰, „a potom radostným výsknutím podajte pravicu novému svetu“⁸²¹). Novomeského riešenie uskutočnenia utópie iba výnimočne sklzáne k revolučnej deštrukcii starého

⁸¹⁶ Všetko NOVOMESKÝ, Laco: Vy a ja. In: *Mladé Slovensko*, 6, 1924, č. 4, s. 106.

⁸¹⁷ Poničan, c. d., s. 9.

⁸¹⁸ NOVOMESKÝ, Laco: Veľký deň. In: *Pravda chudoby*, 5, 20. 7. 1924, č. 87, s. 6.

⁸¹⁹ NOVOMESKÝ, Laco: Verš prologický. In: *Spartakus*, 3, 1924, č. 8, s. 116 – 117.

⁸²⁰ NOVOMESKÝ, Laco: Veľký deň. In: *Pravda chudoby*, 5, 20. 7. 1924, č. 87, s. 6.

⁸²¹ NOVOMESKÝ, Laco: Verš prologický. In: *Spartakus*, 3, 1924, č. 8, s. 116 – 117.

sveta („vrazte doň, zarevte naň svoj hlad a svoje biedy, / zakričte, prišli ste zúctovať, na to že ste tu“, „lež i ja s vami chcem rozdrviť starý svet pohybom revoltujúcim“⁸²²), naopak, od začiatku tenduje k ideálom lásky a bratstva ako spôsobu nenásilnej zmeny („keď ocelové zbrane zlámeme.“). Na rozdiel od Poničana teda Novomeský v aktívnom odhodlaní „napraviť“ svet nevidí vo svojom básnickom čine ani tak revolučný „povel“, ako skôr revolučný „spev“ – ten je vo svojej podstate manifestáciou anonymného, nevedomého pohybu, spontánnej energie mladosti akumulovanej v dave („ako rozzúrená povodeň“, „ako riava nesputnaných vôd“, „my jarú silu máme v ramenách“⁸²³). V tomto zmysle už v Novomeského ranej tvorbe platí, čo konštatoval v inej súvislosti Milan Hamada, a síce, že „nad gestom jednostranného boriteľa prevládalo a prevláda uňho gesto tvoriteľa“⁸²⁴ – miesto rúcania kostolov Novomeského básnický subjekt odkláňa energiu hnevu a deštrukcie k stvoriteľskému a ozdravnému potenciálu lásky, ktorá navyše postupne stráca svoju spoločenskú a verejnú intenciu, aby sa presunula do sféry intímnej a subjektívnej. Už veľmi skoro, v úvodnej básni svojej debutovej zbierky *Nedela* (1927), ale Novomeský rezignovane konštatuje: „*Tá pieseň chlapca, / podobu sveta nezmenila.*“⁸²⁵

Iná je utopistická seba projekcia u Emila Boleslava Lukáča, ktorého básnický debut *Spoved'* (1922) reprezentuje konvenčnú poéziu oneskoreného symbolizmu. Básne záverečného oddielu zbierky s ohľadom na predchádzajúce partie prinášajú kontrast-

⁸²² Tamže.

⁸²³ Všetko NOVOMESKÝ, Laco: Veľký deň. In: *Pravda chudoby*, 5, 20. 7. 1924, č. 87, s. 6.

⁸²⁴ HAMADA, Milan: Básnikova prítomnosť. In: *Keď nevystačia slová*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1964, s. 189.

⁸²⁵ NOVOMESKÝ, Ladislav: *Básnické dielo 1*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971, s. 54.

nú poetiku revitalizácie a symbolického vzkriesenia: už názvy ohlasujú fakt premeny v nábožensko-biblickom kľúči (*Nová zvesť, Nový život, Je jasný deň, Blahoslavený sen, Korunovanie*), čím sa radikálne prevracia skúsenosť krízy subjektu zmietaného medzi mysticko-asketickým a trpitelsko-erotickým pólom svojej bytosti. Katarzia, ktorá sa neobmedzuje na psychologickú zložku, ale zasahuje celé vnútorné bytie človeka, je u Lukáča nesená objavením toposu domova, zeme, prírody – teda je motivovaná opačne ako u Poničana či Novomeského: nie odchodom, ale návratom, nie popretím tradície, ale jej opätovným znovuobjavením. Premena a obnovenie vitálnych síl človeka sa uskutočňuje v radosi prežívania ľudskej spolupatričnosti s prírodou, ktorá sa stáva vektorom vnútorného oslobodenia a symbolického „preporodenia“ človeka. Nábožensko-religiózne motívy sa transformujú v prírodnom pláne uchovávajúc, resp. prehodnocujú vlastnú spiritualitu (Ráno – katedrála, Život – korunovaný kráľ, liturgia lesov). V tomto vzkriesení človeka sa nanovo utvára i predstava bratstva všetkých ľudských bytostí („*Sme všetci jedna krv a kosť, / všetci sme sestry, všetci bratia*“⁸²⁶). Takto chápaná katarzia bola však utopická už čo i len s ohľadom na lukáčovský básnický subjekt – ten sa bude v nasledujúcich básnických zbierkach strieďavo zmietat medzi večným exodom človeka a ľudstva a jeho chvíľkovým vykúpením.

Rovnako symbolistický debut Jána Smreka *Odsúdený k večitej žízni* (1922) vo svojom záverečnom oddiele tematizuje vnútornú premenu básnického subjektu, s ktorou korešponduje aktivizácia a dynamizácia celého básnického sveta. Transformácia trpitelského gesta na gesto spasiteľské sa u Smreka realizuje naďalej prevažne v nábožensko-religióznom a teologickom kontexte, objavujú sa však i nové, sekulárno-civilné tendencie, ktoré

⁸²⁶ LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spoved'*. Turčiansky Sv. Martin : „Tatran“, nakladateľský účasťinný spolok, 1922, s. 106.

abstraktný svet ideí a symbolov sčasti konkretizujú. Podobne ako viacerí generační druhovia štylizuje Smrek svoj básnický subjekt do pozície spasiteľa („*básnika bolesti*“) berúceho na seba utrpenie slabých a bezmocných, „*bledých neviest ulíc*“, „*žobrákov*“, „*kajúcich zlosynov*“, „*matiek vycivených prs*“ – toto gesto sa stáva „*predzvestou*“ budúceho vykúpenia, „*cesty ku Mysu Dobrej nádeje*“⁸²⁷. Víziu a príchod novej skutočnosti opäť signalizujú už názvy básní (*Dnes milujem svoj deň, Ad Orientem, Renaissance, Bieli vtáci, Zaslúbenie, Nový Adam, Slovo života, Slávna sobota, Boží hod, Svitlo k ránu*...). U Smreka je táto skúsenosť predstavená azda najkomplexnejšie a najvýraznejšie: motívy vzkrieseného života, nového rána, novej cesty, vykúpenia, znovuzrodenia, zmŕtvychvstania, posledného súdu, spasenia, hynutia všetkého hriešneho a starého sa radia za sebou a kumulujú, aby ohlásili začiatok novej cesty, príchod „*nového Adama*“ sadiaceho „*nový Raj*“ – v intenciách „*sily, zdravia a mladosti*“⁸²⁸ – a to dávno pred vitalistickými *Cválajúcimi dňami*. Túžba po ideálnom svete je u Smreka rovnako ako u Lukáča realizovaná prostredníctvom individuálnej transformácie – tá sa stáva vektorom uhasenia „*večitej žízne*“ po živote jazykom symbolických mystérií a nábožensko-religiózných vízií: vzkriesenie a zmŕtvychvstanie sa uskutočňuje počas života a v mene života, aby otvorilo subjekt novej skúsenosti absolútna. Je to teda riešenie individuálne, neobmedzuje sa však samo na seba: od „*nového človeka*“ smeruje „*spirituálna vízia*“ Utópie k „*novému svetu*“ – teda opačne ako v „*marxistickej vízii*“, kde sa primárne pracuje s premenou na úrovni kolektívu, resp. spoločnosti. Ak však platí, že „*nové víno*“ nepatrí do „*starých mechov*“, potom treba najskôr zničiť „*starý svet*“ a „*starého človeka*.“ V očakávaní udalostí Zjavenia vytyčuje Smrekov básnický subjekt nad mŕtvou a hriešnou minulosťou

⁸²⁷ SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1922, s. 33.

⁸²⁸ Tamže, s. 72.

(„*horiacim Rímom*“) symbolickú „*rudú vlajku*“⁸²⁹ – tá mu však stelesňuje nie proletársku revolúciu, ale revolúciu samotných síl života, oheň vnútornej transfigurácie – tak či onak ozýva sa v nej dobovo frekventovaný obraz „*rudej vlajky*“, ktorou sa v mene revolúcie tak apokalypticky oháňa Poničan a ktorú Novomeský, uprednostniac lásku pred revolúciou, nakoniec vymenil za menej ambicióznou „*rudý ret*“⁸³⁰ milovania. Keď tento dynamizujúci „*života požiar*“ Smrekov básnický subjekt aktívne „*vkladá do mnohých omladlých srdc*“⁸³¹, ako si tu nespomenúť na búriaceho sa Poničana „*vlievajúceho do ľudí troštičku zloby*“⁸³²?

Dobová túžba po revitalizácii človeka, kultúry a spoločenstva sa ohlasuje radikálnymi gestami rúcania starého a ohlasovania príchodu nového sveta. Dejinnou katarziou má byť naplnenie ideálov bratstva a ľudskej spolupatričnosti, ktoré bez ohľadu na nábožensko-teologickú či revolučno-marxistickú rétoriku konkretizujú identickú utopistickú víziu nového humanizmu. V samom centre utopických predstáv sa tak nachádza túžba po celistvosti, slobode a rovnosti ľudstva, ktorej predpokladom je myšlienka zmierenia a romanticky kódovaného konečného znovuzjednotenia – „*redintegratio in unum*“⁸³³. Oná štruktúra „*živého tela*“ („*spoločenstva ducha*“ či „*spoločenstva viery*“) ako obrazu „*večného človeka*“ môže byť pokusne oživovaná zvonka – sociálnymi projektmi, alebo zvnútra – transformáciou jednotlivca. Nič to však nemení na skutočnosti, že utopický potenciál kultúrnej situácie okolo roku 1920, tak ako sa manifestuje a re-

⁸²⁹ Tamže, s. 73.

⁸³⁰ NOVOMESKÝ, Laco: Ples. In: *Mladé Slovensko*, 7, 1925, č. 3, s. 2 – 4.

⁸³¹ Smrek, c. d., s. 73.

⁸³² Poničan, c. d., s. 76.

⁸³³ SEARLE, Joshua T.: Romantizmus, fantazie a utopie: teologické zhodnocení. In: NOBLE, Ivana, HANUŠ, Jiří a kol.: *Křesťanství a romantismus*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2011, s. 34.

alizuje v slovenskej poézii, približuje a zblížuje napohľad kontradiktórne poetiky a ideovo-estetické systémy. Je to sebaпроекcia autora ako Mesiáša, túžba po duchovnej obnove – vlastného ja i sveta, sen o spravodlivej a humánnej budúcnosti, ktorý svoju existenčnú silu a štruktúru preberá z priznanej či nepriznanej sakrálnosti, z „viery angažujúcej celého človeka“⁸³⁴. Pocit viacerých autorov poprevratového desaťročia o výnimočnosti seba i svojej generácie manifestujú celkom logicky mesiášske štylizácie, v rámci ktorých sa jednotlivec stáva „nositeľom a mluvčím ohromného množství spoločenských a psychických nadějí a revolučných nároků.“⁸³⁵ V postave revolucionára, mučedníka či spasiteľa oživa dávny eschatologický mýtus „o vykupitelské roli spravodlivého človeka, jehož utrpení má změnit ontologický status světa“⁸³⁶ – v marxizme je táto prorocká úloha a soteriologické poslanie prisúdené proletariátu⁸³⁷. I komunistická idea bola v tomto čase nie vecou „racionálneho presvedčenia“, ale, ako to dokladá napríklad Pavol Winczer na príklade Novomeského *Vily Terezy*, „v antropocentrickom zmysle nahrádzala náboženskú vieru a poskytovala zmysel ľudskému životu.“⁸³⁸ Za revolučným ideálom tak môžeme ako primárnu identifikovať všeobecnejšiu túžbu po duchovnej obnove⁸³⁹. Na pozadí dejín sveta sa odkrývajú dejiny spásy a za obrazmi duchovne či revolučne formovaného spoločenstva sa ukrýva základná téma hľadania človeka človekom, človeka v človeku – „*Ľudské moje spevy človeka iste nájdú*“,⁸⁴⁰ formuluje v roku 1923 Ján Rob Poničan prioritu svojho básnického programu; a keď v inej básni dodáva: „*človeka*

⁸³⁴ Winczer, c. d., s. 207.

⁸³⁵ MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno : Host, 2010, s. 147.

⁸³⁶ ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutečnost*. Praha : OIKOYMENH, 2011, s. 131.

⁸³⁷ ELIADE, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. Praha : OIKOYMENH, 1998, s. 15.

⁸³⁸ Winczer, c. d., s. 207.

⁸³⁹ Murphy, c. d., s. 54.

⁸⁴⁰ Poničan, c. d., s. 9.

*hľadám*⁸⁴¹, má tým na mysli víziu slobodnej, nemanipulovanej a nedeformovanej ľudskej bytosti. Na začiatku poprevratového desaťročia existuje v slovenskom kultúrno-spoločenskom prostredí intenzívna predstava „omladeného národa“, ktorý akoby prvý raz celkom slobodne a bez obmedzení formuloval vlastné túžby a sny: a formuluje ich (aj) v duchu ideálov utopického humanizmu, hoci v tomto okamihu má tento neraz podobu naivne mladického rojčenia o družnosti a bratstve rodiaceho sa nového sveta – „*Objímam, koho len stretám*“⁸⁴², básni Ján Smrek v roku 1922; „*Budem tam objímať každého, smutných a veselých ľudí,*“⁸⁴³ pridáva sa v roku 1924 Laco Novomeský.

⁸⁴¹ Tamže, s. 76.

⁸⁴² Smrek, c. d., s. 66.

⁸⁴³ NOVOMESKÝ, Laco: Vy a ja. In: *Mladé Slovensko*, 6, 1924, č. 4, s. 106.

Závery a výhľady

V úvode tejto knihy som hovoril o úlohe rekonštruovať príbeh ukrytý za básnickými zbierkami Jána Smreka. Použil som slovo *príbeh*, aby sme hneď od začiatku vnímali dynamiku a kontinuitu Smrekových básnických kníh: to, čo pri pohľade z diaľky vyzerá ako nehybná scéna, v skutočnosti stvárnjuje pohyb, udalosti premieňajúce sa jedna v druhú. Nie náhodou Henri Bergson použil vo svojom ťažiskovom diele *Vývoj tvorivý* metaforu *cválajúceho ľudstva*, keď ľudstvo prirovnal k nesmiernemu vojsku cválajúcemu v čase a priestore, k vojsku schopnému prekonať všetky prekážky, možno i samotnú smrť: v tomto obraze azda ani niet potenciality pre zastavenie. Ján Smrek sa názvom svojej najslávnejšej básnickej zbierky nechal inšpirovať práve Bergsonovou metaforou – a *Cválajúce dni* sa stali metaforou tohto pohybu v kontexte súdobej slovenskej poézie. Zavíal v nich nový dych, dych života, dych nového sveta, slobody a mladosti, ničím neohrozenej, spontánnej a sebavedomej ľudskej túžby po naplnení životom. V obraze tých divých jazdcov, jarých šarvancov, stepilých kovbojov, čo sa na neosedlaných žrebcoch rútia do nebies, ozýva sa i nová tvár Slovenska: to, že si Smrek okolo roku 1925 pre túto tvár symbolicky zvolil nie automobil, ale kone, hovorí o tejto tvári oveľa viac, než by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Čitateľ, s ktorým sme na predchádzajúcich stranách sledovali Smrekovu básnickú cestu, si to už iste uvedomuje. Ešte dôležitejšia však je skutočnosť, kam títo šarvanci na bujných žrebcoch vlastne docválali, kde ono cválajúce ľudstvo v jednom malom historickom okienku vymedzenom rokmi 1922 a 1942 vlastne skončilo? Neprekvapí nás fakt, že Bergsonova vitalistická metafora ľudstva ako cválajúceho vojska

bola zavŕšená práve stalinistickým terorom a krviprelieváním na bojiskách druhej svetovej vojny? Ideál mladosti, zdravia a krásy našiel svoje vitalistické vyvrcholenie v krvavých bakchanáliách vojny, totalitných systémov a eugenických projektov, v kulte smrti, ktorý sa vydával za kult života. Moderné masové hnutia, ktorých povaha i pôvod boli vitalistické, sa od oslavy života zvrhli vo svoj opak možno práve v tom momente, keď ideál bol nahradený kultom a túžba po celistvosti totalitnou ideológiou. Nás by teraz mohla zaujímať otázka, ako na tieto historické skutočnosti reagoval Ján Smrek? Alebo presnejšie: ako reagovala Smrekova báseň, Smrekov básnický model sveta, ktorý sa náhle ocitol uprostred naruby a zvrátene realizovanej utópie ľudského bratstva a družnosti? Skôr než sa orientačne pokúsím odpovedať na túto otázku, vráťme sa v čase späť a skúsme sa ešte raz ponoriť do obdobia medzi rokmi 1922 a 1942, keď Ján Smrek vytvoril ťažiskovú časť svojho básnického diela. Ak je niečo, čo by bolo k už povedanému ešte nutné dodať, pokúsme sa o výberovú rekonštrukciu a závery z nej vyplývajúce.

Obdobie, o ktorom hovoríme, môžeme v užšom zmysle vymedziť desaťročím 1925 – 1935: vtedy vychádzajú jednotlivé zbierky Smrekových „kníh slnečných“ – *Cválajúce dni*, *Božské uzly*, *Iba oči* a *Zrno*, doplnené básnickou skladbou *Básnik a žena*. Pre pochopenie Smrekovho básnického vývinu, ale najmä pre porozumenie vnútornej štruktúry Smrekovho modelu sveta a človeka musíme vnímať celistvý pohyb, ktorý sa na kreovaní tohto básnického systému podieľa a ktorý posúva rámce nášho výskumu oboma smermi, vpred i vzad. Dostaneme tak iné časové rozmedzie v dĺžke dvoch desaťročí: symbolickým prológom Smrekovho diela prvého tvorivého obdobia sa stáva rok 1922, keď vychádza debutová zbierka *Odsúdený k večitej žízni*, a potenciálnym epilógom je rok 1942, keď Smrek pod pseudonymom Cavaliere senza Nome v súkromnom vydaní publikuje skladbu *Eva Ave*. Ak sa vrátime k príbehu Smrekovho básnického vývi-

nu, jednotlivé zbierky medzi rokmi 1922 a 1942 vytvárajú organický rad, ktorý možno čítať nielen staticky (každú zbierku ako autonómny a definitívny celok), ale i dynamicky (jednotlivé zbierky v nadväznosti na seba). Práve takýto dynamický spôsob čítania je v zhode so Smrekovým modelom sveta i s najvlastnejšou povahou Smrekovej básne: tá nikdy nie je uzavretá, naopak, keďže reprezentuje pohyb života, stáva sa otvorenou štruktúrou, ktorá dosahuje svoje naplnenie až v prieniku s iným pohybom života – básneň sa stretáva so svojím čitateľom. Sú básne, ktoré sa končia svojím napísaním, Smrekova básneň však cielene smeruje späť do života, orientuje svoju energiu na svet človeka, nie na svet literatúry. Ak bola Smrekova poézia vyjadrením dobovo podmienenej ambície po životnej plnosti a obnovení senzibility, ak sa Smrekovo básnické gesto utváralo v snahe o rekonštrukciu zmyslu a hodnôt v mene humanity a slobody, ktoré boli vždy definované v súčinnosti s etickým a mravným konceptom, ak teda súčasťou Smrekovho modelu sveta a človeka bola sociálna morálka a mravný cit i tam, kde oslava života bola vyjadrená primárne senzuálnym dobrodružstvom a opojením krásou, ak zmysel ľudského života Smrek nachádzal v prežívaní celistvosti a Smrekova poézia bola cestou k dosiahnutiu tejto celistvosti, potom sa ani Smrekova básneň nemôže končiť na papieri, ale – v zhode s formuláciami Smrekovho básnického programu, tak ako explicitne zazneli v *Básnikovi a žene* – potvrdzuje svoju spoločenskú, humanizujúcu funkciu, ktorá nadväzuje na chápanie básnika ako „lekára všetkých ľudí“⁸⁴⁴. Pôvod a ambícia takéhoto básnického programu je romantická: koniec koncov spravidla sme na pozadí Smrekovho gesta a koncepcie narazili práve na romantické zdroje. Romantický je i Smrekov pohľad na svet, ktorý sa utvára z túžby po obnove ľudskosti, po „preporodení“ človeka a sveta v novej, slobodnejšej a humánnejšej ľudskosti. Od zbierky

⁸⁴⁴ KEATS, John cit. podľa PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a osobnost*. Pardubice : Nakladatelství Marie Mlejnkové, 1996, s. 55.

k zbierke dostáva táto túžba nový výraz: nemohli sme sa celkom vyhnúť antropologickým aspektom a psychologickým atribútom tejto básnickej cesty, ktorá vo svojej rekonštrukcii symbolicky odhaľuje postupné kreovanie ľudskej osobnosti – či už celkom banálne v zmysle dosiahnutia ľudskej zrelosti (od mladosti *Cválajúcich dní* k dospelosti *Zrna*), alebo tam, kde psychologické zrenie osobnosti splyva s univerzálnejšie chápanými postupmi utvárania osobnostnej celistvosti a ľudskej plnosti (Jungova individuácia, Steinerov proces duševno-duchovnej premeny a i.).

Videli sme, akým spôsobom sa básnický subjekt Smrekovej poézie snaží vždy nanovo definovať rámce vlastnej slobody – zhrnúť možno konštatovať, že od zbierky k zbierke bola identická túžba po oslobodenom bytí, zakúsení plnosti existencie a skúsenosti jednoty človeka a univerza realizovaná negáciou ega a vystúpením z lineárneho času. I keď odpoveďou na túto motiváciu bola vždy iná prax, pre nás je zaujímavý práve zdroj a cieľ pohybu, v rámci ktorého sa Smrekovo básnické gesto snažilo prekonať úzko obmedzené identifikácie ľudského jeho opätovným začlenením do prírodného a kozmického poriadku. Takýmto spôsobom Smrek použil v debutovej zbierke *Odsúdený k večitej žízni* nábožensko-religiózne postupy, ktoré, či už v podobe asketického popretia zmyslovosti, mysticko-erotic-kých vízií, alebo mesiášskej sebaštylizácie, prekračovali horizont faktickej skutočnosti smerom k symbolickému a nadčasovému. Naopak, v *Cválajúcich dňoch* Smrek realizoval oslobodenie sa od ega uvoľnením inštinktívnych síl a maximálnou intenzifikáciou vitálnych procesov, pričom túžba po depersonalizácii vyvrcholila v *Božských uzloch* v podobe neopohanských bakchanálií a dionýzovskou extázou milostného splynutia. V zbierke *Iba oči* sa táto ambícia láme do skúsenosti naivného, nerefektovaného, spontánneho bytia ako pokusu o nerozlíšené splynutie s prírodným svetom. Vo finálnom geste zbierky *Zrno* môžeme sledovať završenie tohto pohybu v dosiahnutí zmierenia a harmónie člo-

veka s prírodou i človeka v človeku: obrátením zmyslov od vonkajšieho k vnútornému, otvorením sa subjektu do vnútorného, bezčasového bytia prázdnoty a ticha. V takto vykreslenom pohybe od zbierky k zbierke rozoznávame víťazstvo spirituálnych síl nad silami inštinktívnymi: nie sú to však už spirituálne sily debutovej zbierky, ktoré reprezentujú skôr formalistickú askézu aplikovaného náboženského gesta, ale spirituálne sily zbierky *Zrno* naopak manifestujú existenciálne zmierenie a autentické ponorenie sa do vnútorného bytia. Táto cesta by však nebola možná bez zapojenia síl žiadostivosti a túžby, ktoré majú v Smrekovom básnickom svete rozhodujúcu úlohu: sú to totiž práve sily prirodzenosti, v mene ktorej Smrekov svet existuje a trvá v permanentnej premene a neustálej obnove seba samého. Dynamická povaha tohto pohybu je identická s Bergsonovou ideou vývoja: smeruje k očisteniu človeka, ktoré symbolizuje postupné utváranie plnohodnotnej ľudskej osobnosti na individuálnej, ale nielen individuálnej úrovni, keďže Bergson hovorí zároveň o úrovni druhej a smerovaní človeka k nadčloveku. Ak chceme vnímať Smrekovu poéziu v celej šírke a hĺbke, potom nemôžeme obmedziť jej funkcie a charakteristiky na čisto individuálne rámce: veď Smrekova báseň má potenciál byť prostriedkom k transformácii človeka a jeho sveta. Znamená to okrem iného, že je orientovaná nielen v horizontálnych súradniciach, ale vždy sa koncentruje aj k vertikálnej osi: prekračuje ľudské smerom k mimoludskému a nadľudskému. Svet človeka sa takýmto spôsobom utvára v jednote so svetom kozmickým a so svetom prírodným. Čo je však zaujímavejšie, Smrek vytvára celkom prirodzene taký model sveta, v ktorom je takmer nemožné, aby subjekt ustrnul v nepohybe a stagnácii – v tom okamihu sa automaticky vyčleňuje zároveň z ľudskej spoločnosti, prírodného i kozmického poriadku. Pohyb – alebo bergsonovsky povedané – „nedeliteľná kontinuita zmeny“⁸⁴⁵ je zakódovaná do samej podstaty Smrekovho modelu

⁸⁴⁵ BERGSON, Henri: *Myslení a pohyb*, s. 161.

človeka a sveta. Podľa Bergsona „skutočnosť“ vo svojej podstate je „zmena“ a „pohyb“: potom už neexistujú „utvořené věci, nýbrž pouze věci, které se tvoří, neexistují stavy, jež se uchovávají, nýbrž pouze stavy, které se mění.“ V skratke možno povedať, že Bergson považuje „veškerú skutečnost“ za *tendenciu*, „shodneme-li se na tom, že tendencí budeme nazývat změnu směru ve stavu zrodu“.⁸⁴⁶ Toto konštatovanie sa samozrejme vzťahuje i na človeka: „Živá bytost tak ze samé své podstaty trvá; trvá právě proto, že bez ustání produkuje něco nového: toto produkování se totiž neobejde bez hledání a hledání bez tápání.“⁸⁴⁷ V tomto „hľadání“ a „tápání“ môžeme identifikovať i štylizácie a situácie Smrekovho básnického subjektu, tak ako boli v kontexte jednotlivých zbierok realizované v túžbe po uchopení a obnovení ľudskej slobody a celistvosti. Človek u Smreka potvrdzuje svoju tvoriteľskú úlohu a stáva sa Bohom – teda bytosťou pokračujúcou v ustavičnom tvorení seba samého i sveta. V plnej miere tu platí Bergsonova definícia slova „existovať“: „Existovati značí pro bytost vědomou měniti se, měniti se, aby zrála, zrátí, aby sebe samu nekonečně tvořila.“⁸⁴⁸

Videli sme, že jednou zo základných kategórií Smrekovho modelu človeka a sveta je čas. Vo svojich najdôležitejších identifikáciách úzko súvisí práve s víziou slobodnej ľudskej bytosti a túžbou po obnovení narušenej rovnováhy medzi ľudským, prírodným a kozmickým. Paralelne s postupmi manifestujúcimi negáciu ega musíme hovoriť o postupoch, ktorými sa Smrekov básnický subjekt vyčleňuje z bežného, lineárneho času. Obe tendencie sú vzájomne prepojené a mohli sme ich sledovať na pláne jednotlivých zbierok, tak ako sa postupne realizujú v identickej ambícii po zakúsení plnosti bytia, obnovení pôvodnej ľud-

⁸⁴⁶ Tamže, s. 205.

⁸⁴⁷ Tamže, s. 101.

⁸⁴⁸ BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*, s. 19.

skosti alebo stvorení nového človeka. Túžba zrušiť čas sa prakticky prejavuje ako nostalgia po mýte o večnom návrate, ktorá je dobovo podmienená. Strach z histórie okrem iného v 20. storočí prebudil vlnu odporu voči historickému linearizmu a oživenie záujmu o teóriu cyklov⁸⁴⁹ – ako sme videli, Smrekov básnický model sveta kladie proti lineárnej teórii času teóriu cyklickú. Začlenenie človeka do prírodného a kozmického poriadku umožňuje nielen jeho vyslobodenie z úzko ohraničeného historického a ľudského času, ale opätovným nadviazaním kontaktu s univerzálnym bytím sa človek vracia k svojej pôvodnej čistote a nevinnosti. Cyklické koncepcie vo svojom jadre pracujú s ideou periodickej regenerácie času, života a kozmu, ktorej súčasťou je regenerácia človeka a ľudskosti. Najvýraznejšie sa tendencia k aktualizácii mýtického okamihu a prijatiu posvätného rytmu rituálu u Smreka prejavila v zbierke *Božské uzly* – už v *Cválajúcich dňoch* však objavenie cyklického času znamenalo záchranu z konečnosti a zachovanie kontinuity života: primárne však *Cválajúce dni* manifestovali túžbu po vyslobodení z času jeho maximálnou intenzifikáciou. Debutová zbierka *Odsúdený k večitej žízni* negovala lineárny čas rezíduami nábožensko-religiózneho povahy, kde asketické odriekanie či mystické vízie večného života problematizovali zapojenie subjektu do vzťahov v „časovej“ realite. V zbierke *Iba oči* bol čas odmietnutý skúsenosťou spontánneho bytia a vedomím večnej prítomnosti ako „nečasového“ či „mimočasového“ okamihu. Zbierka *Zrno* vo svojom samom závere zavŕšila snahy o anulovanie času obrátením subjektu dovnútra a vystúpením z konečnosti a linearoty vonkajšieho sveta. Ako vidíme, Smrek využíva v jednotlivých zbierkach rozličné postupy na to, aby dospel k zmiereniu človeka a prírody, k vzkrieseniu života, k znovuzrozeniu sveta: vízia slobodnej ľudskej bytosti v jej pôvodnej čistote a nevinnosti je vo svojej podstate utopická a odkazuje nás na niektoré iné aspekty Smrekovho

⁸⁴⁹ SOROKIN, P. A. podľa ELIADE, Mircea: *Mýtus o večném návratu*, s. 119.

modelu sveta a človeka, tak ako som o nich hovoril v súvislosti s dobovo aktuálnou predstavou „nového sveta“ a „nového človeka“. Ideál humánneho sveta a s ním späté mesianistické koncepcie však u Smreka neboli motivované sociálne a už vôbec nie politicky: utopicko-humanistická predstava ľudského bratstva a túžba po revitalizácii človeka, kultúry a spoločstva tu predstavuje hlbší a zásadnejší pohyb, než je ten, ktorý reprezentujú ideologické prúdy, neskôr ústiace do niektorej z foriem totalitarizmu. Vyslobodenie človeka a dosiahnutie ľudskej dokonalosti nemožno uskutočniť výlučne prostredníctvom politických a spoločenských utópií, ktoré miesto k obnove stvorenia viedli k jeho deštrukcii a zmrzačeniu. Avšak práve v totalitných politických hnutiach sa znovuobjavila eschatologická mytológia o konečnej regenerácii sveta: ak sú teda i „nacismus a komunismus navenek radikálne sekularizované, obsahujú eschatologické prvky; ohlašujú koniec tohoto sveta a počátek éry hojnosti a blaženosti.“⁸⁵⁰ V tomto zmysle sa utópie vychádzajúce z náboženského mesianizmu rovnako pokúšajú anulovať dejiny, iba periodická regenerácia Stvorenia, tak ako s ňou pracujú tradičné mýtické koncepcie, je tu nahradená jedinou a definitívnou regeneráciou⁸⁵¹. Eschatologická povaha moderny svedčí podľa Borisa Groysa o skutočnosti, že utópia je dejinám imanentná⁸⁵². Mircea Eliade z inej strany poukazuje na skutočnosť, že v marxistickej filozofii dejín je primitívny mýtus o Zlatom veku umiestnený až na koniec dejín, nie na ich začiatok ako v archaických eschatológiách⁸⁵³. Mohli sme vidieť, že v Smrekovom básnickom modeli človeka a sveta sa snaha o vystúpenie z lineárneho času a idea revitalizácie života uskutočňujú mimo ideologických rámcov,

⁸⁵⁰ ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutočnosť*, s. 54.

⁸⁵¹ Pozri ELIADE, Mircea: *Mýtus o večnom návratu*, s. 95.

⁸⁵² GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin*. Rozpolčená kultúra v Sovietskom svazu, s. 120.

⁸⁵³ ELIADE, Mircea: *Mýtus o večnom návratu*, s. 121.

programov a ambícií politických či spoločenských hnutí, pričom ich intencia smeruje späť k archaickým počiatkom v túžbe po obnove pôvodnej čistoty a nevinnosti, ako i vpred k vízii zrodu a stvorenia „nového človeka“.

Videli sme, že povaha Smrekovho sveta je numinózna, a to i vtedy, keď sa Smrekov básnický svet obmedzuje na civilné a profánne skutočnosti. Preto nábožensko-mytologické rámce nie sú organizujúcim prvkom a tvoriacim činiteľom numinozity a religiózности Smrekovho básnického sveta – sú iba pokračovaním prirodzenej posvätnosti života ako „absolútnej reality“ (Eliade), prostriedkami náboženskej kultúry, mytologických či cirkevno-biblických motivických registrov a symbolov. Posvätný charakter a sakrálne identifikácie Smrekovho modelu človeka a sveta sa potom prirodzene utvárajú v prieniku pohanstva a kresťanstva, resp. vo forme ľudového kresťanstva, ktoré sa utvorilo na základoch pohanskej nábožnosti – v tejto nábožensko-mytologickej jednote ľudského a prírodného, ktoré nie sú zároveň mysliteľné mimo kozmického elementu, sa kategória posvätného kreuje nie ako vec inštitucionálnej konštrukcie, ale spontánneho prijatia. Spiritualita sa tu utvára v kontakte človeka so živelnou podobou sveta, v bezprostrednom prežívaní, nie v metafyzickom systéme. Tento fakt je u Smreka zjavný najmä tam, kde tematizuje telesnosť a erotické aspekty ľudského bytia – telo a sexualita sú u Smreka situované zároveň v prírodnom i božskom poriadku. To je možné nie vďaka nejakému teoreticko-náboženskému aparátu, ale prostým faktom ukotvenia tela v skutočnosti. Opäť sa tak dostávame k otázke vnímania plnosti existencie, kedy sa okrem iného ruší falošná dualita telesného a duchovného. Mali sme možnosť vidieť, že telesnosť nie je protikladom a prekážkou duchovného vývinu, ale naopak, jeho predpokladom a nevyhnutnou súčasťou⁸⁵⁴. Je to možné vďaka holistickej povahe

⁸⁵⁴ Pozri VÁCLAVÍK, David: Tělo jako chrám. Cesty a podoby revalvace těla

Smrekovho modelu človeka a sveta, ktorý rešpektuje esenciálnu jednotu všetkých vecí, esenciálnu totožnosť človeka s prírodou a prírody s Bohom⁸⁵⁵. V človeku i prírode sa uplatňujú identické transformačné sily, pričom práve sexualita je sférou „nejväčších ukrytých energií človeka.“⁸⁵⁶ V tantrizme sa napríklad sexualita stotožňuje s božstvom a božské sa chápe ako zážitok plnosti bytia⁸⁵⁷ – v týchto intenciách opisuje sexualitu i Smrek, spomeňme si na finálne partie zbierky *Božské uzly*, tretiu kapitolu *Básnika a ženy* či skladbu *Eva Ave*. Tam, kde Smrek priznáva inštinktívnosť, nevzdáva sa religiozity. Náboženský a erotický kód spolupracujú, keďže zjednocujúcim princípom oboch síl je láska. Chápanie koitu ako modlitby⁸⁵⁸ a ontologická funkcia súlože sa spájajú nielen s východnými spirituálnymi koncepciami, s tantrizmom či taoizmom, ale tiež s prírodnými náboženstvami a pohanstvom – i v tomto bode sa Smrekova koncepcia odkláňa od kresťanstva, ktoré formálne degradovalo sexualitu na obyčajnú prokreatívnu funkciu⁸⁵⁹. Približuje sa mu však tam, kde nezáujem kresťanstva o sexualitu vytvoril pre ňu priestor sublimácie v trubadúrskej poézii, rytierskosti a kulte vznešenej dámy⁸⁶⁰: týmto spôsobom sa prebytočná sexuálna energia presmerovala do tvorivej a umeleckej činnosti, ktorých súčasťou sú i aspekty posvätného a božského. Základným predpokladom spontánneho a tvorivého prístupu k skutočnosti je však čistota a sviežosť zmyslov, ktoré sa stávajú prostriedkom zakúšania krásy stvore-

v kontextu New Age. In: DOLEŽALOVÁ, Iva – HAMAR, Eleonóra – BĚLKA, Luboš (eds.): *Náboženství a tělo*. Brno : Masarykova univerzita, 2006, s. 247.

⁸⁵⁵ Tamže.

⁸⁵⁶ STARKBAUER, Ján: *Věčné tabu. Eros a etos v náboženských systémech I*. Bratislava : CAD Press, 1993, s. 276.

⁸⁵⁷ Tamže, s. 210.

⁸⁵⁸ Pozri EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*, s. 407.

⁸⁵⁹ Starkbauer, c. d., s. 26.

⁸⁶⁰ Tamže.

nia. To je tá Smrekova naivita, triviálnosť či primitivizmus, bez ktorých by sa Smrekov básnický subjekt iba ťažko priblížil skutočnosti v stave zrodu a v plnosti aktuálneho okamihu. V momente bezprostredne prežívaného života sa potom odhaľuje jeho svätosť, ktorá spočíva práve v prirodzenosti a tá v sebe obsahuje i základný mravný kódex – v jednote „ja“ a „sveta“ senzúálne a etické už nestoja proti sebe, práve tak ako nestoja proti sebe telesnosť a spirituálnosť. Vari to nie je práve dievčenská krása, čo Smrekovi zosobňuje znovuobjavenie strateného Raja uprostred moderného sveta?

Videli sme, že i krása je u Smreka podmienená duchom. V tom zmysle, ako v odkaze na antickú estetiku a stredovekú filozofiu hovorí o vzťahu krásy a mravnosti Romano Guardini, je i pre Smreka krása skutočnosťou, ktorá predpokladá pravdu a dobro⁸⁶¹. A videli sme, že tiež lásku chápe Smrek ako silu humanizujúcu, revitalizujúcu telo i ducha, fyzickú i mravnú zložku človeka. Smrekovu básnickú filozofiu lásky sme situovali do kontextu trubadúrskej spirituálno-erotickej koncepcie lásky, ktorá sa pôvodne a v mnohých ohľadoch utvárala vo vzťahu k pohanským rituálom. Priznaním náboženských identifikácií lásky, zjednotením erosu a étosu sa Smrekovo básnické gesto odpútava od zdanlivej banality a povrchového sentimentu konkrétnej estetickej a poetologickej realizácie. Presahuje totiž estetiku existenciálnym dosahom a ontologickým rozmerom svojej existencie, pričom bez vnímania týchto kategórií a rovín Smrekovho básnického sveta zostáva nám v rukách len torzo básne. To, čo Jozef Bžoch v súvislosti s témou a funkciou skladby *Básnik a žena* nazval „globálnym postojom“ Smrekovho básnenia, vyjadruje veľmi presne charakter, identifikácie a zmysel Smrekovej básnickej situácie, ktorá sa konštituuje v intenciách a kontextoch celistej filozofie života a umenia. Smrekov bás-

⁸⁶¹ GUARDINI, Romano: *O podstatě uměleckého díla*, s. 43.

nický program sa v tejto súvislosti konkretizuje ako „*pieseň o zdraví a šťastí*“⁸⁶²: báseň má silu kultivovať ľudskú prirodzenosť, prebúdať ľudské cnosti, zjemňovať a prehlbovať citlivosť a vnímanie – týmto spôsobom vyzýva k transformácii človeka a jeho sveta, dokonca priamo sa na tejto transformácii podieľa. Niekde v týchto miestach sa ohlasujú utopické aspekty Smrekovho básnického modelu. Pôvodne sme o nich hovorili v súvislosti s mesiášskymi štylizáciami Smrekovej debutovej zbierky, ktoré sme zasadili do kontextu utopických projektov v súdobej slovenskej poézii. Už tam sme ich však vnímali ako súčasť širšie chápanej túžby po revitalizácii človeka, kultúry a spoločnosti, ako výraz utopickej vízie nového humanizmu, stvorenia nového človeka a nového sveta. Utopické aspekty však prechádzajú naprieč celým Smrekovým dielom a dosahujú i svoj praktický zmysel vo formulovaní modelu poézie ako aktívneho a dynamického prostriedku ľudskej a spoločenskej premeny. V centre takto ponímanej utopickej ambície stojí u Smreka vízia slobodnej ľudskej bytosti. Už v niektorých sociálno-kriticky ladených básňach zbierky *Cválajúce dni* sme však videli, že Smrek nekladie dôraz na sociálny a politický moment ľudskej drámy či nespravodlivosti, ale primárne akcentuje moment súcitu s bezbrannými a poníženými – sociálny podtext tak u Smreka nachádza svoje zdroje v mravnom cite, vo sfére emocionality a mravnosti. Vieme tiež, že Smrekov básnický svet nie je mysliteľný bez prítomnosti etiky a sociálnej morálky – mravné zákony limitujú i senzualistické gesto a rozširujú tak prírodné zákony o skutočnosť mravnú. Sociálny efekt je u Smreka nie programový, vyplýva z etickej štruktúry Smrekovho modelu sveta: v tomto zmysle je vízia prerodu človeka situovaná do vnútornej, mravnej sféry, nie do sféry vonkajškovej, sociálnej. Znamená to, že Smrek si pri formulovaní utopických ideí nového človeka uvedomuje nedostatočnosť ideologických foriem humanizmu a nedôslednosť

⁸⁶² SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935, s. 68.

sociálnej či politickej revolúcie – to, k čomu smeruje, je „revolúcia“ mravná.

Znamená to, že kategória slobody je u Smreka definovaná skôr ako kategória individuálna než spoločenská? V kontexte „kníh slnečných“ je to nepochybne tak: a to i s ohľadom na skutočnosť, že sociálne a kultúrne rámce spoločnosti limitujú možnosti individuálnej slobody, tak ako sme to videli pri opozícii toposu dediny a mesta napríklad v zbierke *Cválajúce dni*. I tu sú však potenciály slobody definované primárne mravne, v zhode s etickými zákonmi a mravnou kultúrou daného spoločenstva. Bergson chápe slobodný čin ako vonkajší prejav vnútorného stavu, teda akt, ktorý je výrazom celej a úplnej osobnosti človeka⁸⁶³. Sloboda sa Bergsonovi stáva predpokladom a prostriedkom individuálnej transformácie a tvorivosti – to sú ideové pozície, ktoré sú blízke i Smrekovmu modelu sveta. V tomto zmysle sú tvorivosť a sloboda navzájom podmienené: tvorivý život nemôže byť závislý od vonkajšej authority, naopak, stáva sa výrazom vnútornej slobody. Podobne o veci uvažuje napríklad Nikolaj Berďajev, keď konštatuje, že „svobodu nelze získať odněkud zvenějšku, je třeba ji nálezt ve svém nitru.“⁸⁶⁴. Pre nás je vzťah medzi dvoma druhmi slobody, teda medzi slobodou ducha a slobodou spoločnosti, zaujímavý tam, kde u Smreka idea slobody nutne, s ohľadom na spoločensko-historické zmeny nadobúda postupne nové významy a rozmery. Dochádza tak k posunu od individuálneho k občianskemu: kým v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia Smrekova poézia konštituuje kategóriu slobody ako kategóriu individuálnu, iná situácia vzniká v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch, keď sa kategória slobody nevyhnutne stáva kategóriou občianskou. Neznamená to, že rozhodujúci nie je vnútorný as-

⁸⁶³ Podľa PELIKÁN, Ferdinand: BERGSON, Henri: *Vývoj tvorivý*, s. XXVIII.

⁸⁶⁴ BERĎAJEV, Nikolaj: *Filosofie svobodného ducha I*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2009, s. 215.

pekt slobody, ten však s ohľadom na vonkajšie podmienky naráža na možnosti realizácie: sloboda ducha vstupuje do kontaktu či kolízie s neslobodou spoločnosti. V neslobodnom svete totalitných ideológií sa Smrekova báseň, Smrekov model sveta a človeka, Smrekova vízia slobody musí postaviť skutočnosti neslobody – nadobúda tak novú úlohu i nový rozmer svojho umelecko-estetického bytia. Je to tiež príležitosť preveriť platnosť jej etických a mravných východísk, ba čo viac, pre Smrekovu báseň, neraz obviňovanú z iluzívnosti, naivity a odtrhnutosti od konfliktov reality, to znamená postaviť sa skutočnosti tvárou v tvár a obhájiť svoj ideál krásy, lásky a étosu proti neľudskej a deštruktívnej sile vojnových a totalitných hrôz, neslobody a strachu! Ako v zmenených podmienkach Smrekova báseň obstojí? Ako obstojí Smrekova utopicko-humanistická predstava ľudského bratstva tvárou v tvár kolektivistickým hnutiam autoritárskej povahy? Ako obstojí Smrekov vitalistický ideál mladosti, zdravia a krásy tvárou v tvár fašistickému a komunistickému kultu mladosti, zdravia a krásy? Naporúdzi sú i ďalšie otázky, ktoré stavajú Smrekovu báseň s ohľadom na konkrétnu historickú dobu a jej estetické, filozofické, politické identifikácie do paradoxného postavenia.

Už v kontexte zbierky *Zrno* sme konštatovali zmenu sociologickej štruktúry z individualistickej na celistvú (Guardini). Táto skutočnosť bola podmienená práve definitívnym opustením voluntaristicko-individualistického chápania slobody, čo pre ďalší vývin Smrekovho básnického gesta znamenalo čoraz silnejšie puto medzi subjektívne individuálnymi aspektmi slobody a jej objektívnym občiansko-spoločenským rozmerom. Tento pohyb k socializácii subjektu sa realizuje prostredníctvom motívu návratu na dedinu a najmä začlenením individua do rodových (rodina) i kolektívnych štruktúr (dedina), a to na horizontálnej (manžel) i vertikálnej úrovni (syn, otec). Vo všetkých prípadoch sa táto transformácia utvára vo vzťahu ku kategórii domova. Na tomto mieste je však pre nás dôležitejšie zdôrazniť, že tento po-

hyb smerom od civilizačno-urbánneho k rurálno-rustikálnemu má nielen svoje literárno-estetické, ale i kultúrno-spoločenské rámce a stáva sa súčasťou širšie ponímaného obratu poetiky a estetiky Smrekovej literárnej generácie. V tejto súvislosti zvykneme o dvadsiatych rokoch 20. storočia hovoriť ako o „rokoch úteku“ a tridsiatych rokoch ako o „rokoch návratu“. Svoju úlohu tu nepochybne plnia i nové civilizačné trendy, sociologické premeny a kultúrne faktory, ktoré znovuoobjavením folklóru, tradície a ľudového elementu smerujú svoj záujem späť na dedinu a nanovo formulujú kultúrne, umelecké a estetické charakteristiky modernosti priznaním sa k tradícii a slovenskosti. Ku koncu tridsiatych rokov sú čoraz zreteľnejšie i politické aspekty a kontexty tohto pohybu. A nakoniec, mohutný civilizačný rozmach, modernizácia, industrializácia, urbanizácia a globalizácia⁸⁶⁵, teda predovšetkým zmeny sociálneho charakteru, ktoré zasiahli Slovensko v dvadsiatych rokoch 20. storočia, celkom prirodzene podnietili pohyb opačný, ktorý bol neraz motivovaný nielen romantizujúcou nostalgiou po navždy odchádzajúcom svete tradičnej dediny a tradičného života, ale i celkom racionálnou, pragmatickou a uvedomelou snahou zachytiť posledné stopy odumierajúceho sveta minulosti a zaznamenať autentické, starodávne a pôvodné formy ľudovej kultúry. Na tieto snahy reagovala nielen mladá literárna generácia, ale tiež výtvarné umenie, rodiaca sa slovenská fotografia a film. Smrek napríklad v reprezentatívnom zborníku *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká* hovorí v rozhovore s režisérom, fotografom a zberateľom ľudových piesní Karolom Plickom o „prastarej životnej kalokagatii zhubným zubom času temer nedotknutého slovenského ľudu“, pričom v súvislosti s Plickovými etnograficko-dokumentárnymi umeleckými aktivi-

⁸⁶⁵ Termín globalizácia používam v kontexte dobového civilizačno-kultúrneho a ekonomicko-hospodárskeho pohybu k celostnému vývoju sveta a k „svetovému hospodárstvu“ v opozícii k národnému a provinčnému, tak ako o tom hovorí napríklad O. Spengler a i.

tami vyzdvihuje až religiózny charakter národopisnej skúsenosti: „Každá takzvaná zastrčená, v horách zastrčená slovenská dedina, stala sa Plickovi akoby posvätným pútnickým miestom.“⁸⁶⁶ Takýto pohľad je v zhode s vitalistickými charakteristikami a modernistickou koncepciou tradície. Zároveň na pozadí tohto pohybu rozoznávame prítomnosť a pôsobenie arkadického mýtu s jeho návratom do akejsi formy „zlatého veku“. Čas idyly v sebe necháva rozozniť nielen štruktúry archetypálneho pôvodu, ale s nimi i v nich obsiahnutý mravný apel – v tomto zmysle klasická vyváženosť, symetria, usporiadanosť sveta idyly, teda sveta, ktorý je vnútorne logický a súdržný, nadobúda výrazný citový a morálny význam.⁸⁶⁷ Platí to nielen pre básnický model Smrekovho *Zrna*, ale pre celý kultúrny kontext, ktorého je súčasťou. T. S. Eliot zdôrazňuje význam mýtu v modernizme a definuje ho ako „nástroj k uspořádání chaosu soudobého světa“.⁸⁶⁸ Odpoveďou na krízu tradičných hodnôt, desakralizáciu, rozklad mravnej sféry, zrútenie spoločenských konštrukcií a inštitúcií, ktoré by mali zabezpečiť poriadok a hierarchizáciu, je opätovná snaha o revitalizáciu mravných súradníc ľudského, kultúrneho a spoločenského sveta, kedy sa zdrojom orientácie stávajú práve tradičné hodnoty a prostriedkom k tomu je mýtus.⁸⁶⁹ Nemožno teda obmedziť naše vnímanie konkrétnych básnických obrazov na ich estetické charakteristiky – tie sa totiž priamo podieľajú na projekcii a tvorbe ideálov, ktoré majú širší spoločenský a kultúrny rozmer.

⁸⁶⁶ SMREK, Ján: O slovenskom filme a o ľudovej piesni. Dva rozhovory s Karolom Plickom. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931, s. 243.

⁸⁶⁷ HRBATA, Zdeněk: *Romantismus a Čechy*. Jinočany : H & H, 1999, s. 42.

⁸⁶⁸ ELIOT, T. S.: *Odysseus, řád a mýtus*. Cit. podľa: MURPHY, Richard: *Téoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno : Host, 2010, s. 99.

⁸⁶⁹ Pozri tamže, s. 140 – 141.

Ak sa Smrek so svojím estetickým programom odvolával na kultúrnu, filozofickú a umeleckú autoritu Karla Čapka a jeho volanie po tom, aby sa slovenská literatúra stala „oslavou slovenského života“, potom na Karla Čapka sa – rovnako v zborníku *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká* – odvoláva i Plicka, citujúc z Čapkovej recenzie fonografických nahrávok slovenskej ľudovej piesne: „Umělý básník opěvá jaro; lidová píseň neopěvá jaro, nýbrž j e s t jaro, tak jako petrklíč jest jaro. Lidová poesie neopěvá loučení, nýbrž j e s t loučení. Lidová píseň ve své původní funkci není lyrika, nýbrž drama; nezpívá jenom, nýbrž se odehrává...“⁸⁷⁰ Čapkova úvaha pokračuje zaujímavovo i ďalej, venujúc sa možnostiam a dôležitosti uchovania a zaznamenania ľudovej tvorby v jej pôvodných formách i prostredí, nás však teraz viac zaujíma, ako sa jeho slová zhodujú s jeho vlastnou, staršou koncepciou vitalistickej poézie ako „života živého, nie života žitého.“ Zdôrazňuje sa tu aktuálnosť, procesualnosť, dynamickosť, tvorivosť a organickosť umeleckého diela, ktoré sa uskutočňuje v jednote so životom, teda ako autentický životný akt, kde medzi slovom, resp. umeleckou formou a životom niet disproporcie. Tieto bergsonovské a rovnako čapkovské východiská sa pokúša uskutočniť Smrekova báseň. A v tejto ambícii, ktorá sa spája s návratom k elementu zeme a k ľudovej, prírodnej, mýtckej tradícii, sa Smrekova báseň stáva i súčasťou – globálnejšie poňatých – dobových umeleckých snáh o revitalizáciu pohanstva v modernom svete. Hovorili sme o náboženstve lásky, teraz môžeme hovoriť o náboženstve života. Umenie sa stáva širším a hlbším aktom, ktorý vo svojom estetickom výraze nutne obsahuje mytologické a religiózne významy a roviny. Zároveň, akoby z odvrátenej strany, v konkrétnej historickej chvíli prístupujú už i významy či aspekty politické. Fascinácia ľudovou pôvodnosťou, mýtmí, kultom zeme a krvi, prírodnou povahou a národným charakterom umeleckej formy vytvára spleť archa-

⁸⁷⁰ ČAPEK, Karel cit. podľa Plicka, c. d., s. 249.

icko-mýtického a moderného, kde v ideáli krásy, mladosti a telesného zdravia splýva estetika, šport, spiritualita, ale postupne i politická ideológia. Karol Plicka vidí napríklad v „neporušenom folklóre“ a „zachovaných starých tradíciách“ nie „primitívnosť“, ale „sviežosť“ a „úžas“ z „umeleckej potencie prostého ľudu“, hovorí o „jedinečnej f i l m o v o s t i“ folklóru, inde spomína jeho funkčnosť: „Mám spomenúť hry a naturálne atletické výkony – jedinečne účelné – chlapcov z hôr?“⁸⁷¹ V identickom čase sa z podobných, filozoficky i esteticky blízkyh obrazov formovali a v intenciách modernej paganizácie⁸⁷² čoraz väčšmi naberali na sile masové vitalistické hnutia, aby v praxi realizovali svoj ideologický program. A treba dodať, že boli zrodené z identických pudových síl prírody a života, ktoré pôvodne nevinné ideály telesnej krásy a mladosti transformovali v politický kult a zneužili v totalitnej ideológii: v estetických programoch oboch diktatúr bolo ľudské telo totalizované v duchu ideologických imperatívov a ako nástroj politickej indoktrinácie.⁸⁷³ To sú však už historicko-spoločenské rezultáty onoho kultúrneho pohybu, ktorý bol v estetickej sfére predznamenávaný návratom k mytologizmu a tradicionalizmu – v praxi totalitných systémov sa vitalistická krása, dynamika života a ľudská prirodzenosť zvrátili vo svoj pravý opak.

⁸⁷¹ Plicka, c. d., s. 245.

⁸⁷² O novopohanstve, kulte zeme, prírodnom nacionalizme a i. v súvislosti s moderným kolektivismom a „patetickými nacionalizmami“ v dobovom kultúrno-spoločenskom kontexte hovorí Václav Navrátil v eseji O patetických nacionalismech (1938). In: NAVRÁTIL, Václav: *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha : Torst, 2003.

⁸⁷³ Podľa: VOJVODÍK, Josef: Biopolitika aneb plánovaná „člověkotvorba“: tělo, sport a umění mezi avantgardou a totalitní ideologií. In: WIENDL, Jan (ed.): *Obraz člověka v literatuře*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta – Ústav české literatury a literární vědy, 2010, s. 11.

Podobným spôsobom interpretuje dobový „teoretický“ i „praktický“ vitalizmus Max Scheler. Vo svojej prednáške „Človek ve věku světového vyrovnání“⁸⁷⁴ z roku 1927 hodnotí nastupujúci fašizmus ako „vyslovene vitalistický“ a s odvolaním sa na Mussoliniho slová hovorí o „praktizovaní dionýzovského človeka“. Scheler vymenováva celý rad spoločenských a kultúrnych príznakov ako napríklad „obrovský a stále narůstající zájem o *sportovní* hnutí (...) s jeho novým citem pro tělesnost a novým posuzováním lidského těla – nikoli jako pouhého zdroje práce a požitku, nýbrž pro ně samotné, pro jeho krásu a jeho tvar“, silnejúce eugenické hnutie, miznutie mravného puritanizmu a praktizovanie nových erotických mravov, stúpanie horúčkovitej túžby po sile, kráse a mladosti, nárast ceny existencie detstva a veku mladosti ako vlastnej hodnoty a i.; zároveň hovorí o upadnutí sveta do šíaleného víru tanca, dobovom prikláňaní sa k *temnej mystike* a pohrdaní vedou, kedy „predmetem touhy je *primitivní* mýtická mentalita, primitivní umění a duch“ – a to všetko v zhode s od dôb Nietzscheových a Bergsonových rozmáhajúcimi sa panvitalistickými doktrínami⁸⁷⁵. Cez takto predložený obraz dobovej kultúrnej situácie presvitajú i kontúry básnického sveta Smrekových „kníh slnečných“ – spoznáваме tento svet z iného uhla pohľadu, v ktorom sa roztápa naivný optimizmus povrchu a radostná tvár oslobodenej doby zrazu nadobúda celkom nový, hrozivý výraz: v ňom sa nebadane a z vnútorných hlbín rodí tragédia. Scheler vníma tento dejinný pohyb a transformáciu späť s vitalistickými hnutiami a náboženstvom života ako „celkový pohyb Západu jako takového“ smerujúci k „*novému rozdělení* celkové energie člověka.“ Vo svojej podstate ho hodnotí ako „*systematickou revoltu pudů v samotném člověku nového věku světa*“, ako „revoltu přírody v člověku“ proti „nadměrnému intelektualismu“ sveta otcov a proti „po dlouhá

⁸⁷⁴ In: SCHELER, Max: *Můj filosofický pohled na svět*. Praha : Vyšehrad, 2003.

⁸⁷⁵ Všetko Scheler, c. d., s. 164.

století praktikované askesi⁸⁷⁶. Na jednej strane má tento pohyb svoje tragické historické vyústenie, na strane druhej predstavuje fázu premeny človeka a ľudského druhu na ceste k dosiahnutiu toho, čo Scheler nazýva „univerzálnym ľudstvom“. Schelerova koncepcia v tomto bode vytvára most k Bergsonovej, Steinerovej alebo Jungovej koncepcii vývinu človeka a ľudského druhu a jeho smerovaniu k dokonalému, vyššiemu človeku. Čo je však pre nás podstatné, je skutočnosť, že Smrek sa vo svojej poézii nestal hovorcom výlučne inštinktívne chápaného vitalistického pohybu, ktorý chápal vitalizmus ako „výraz obzvláštni stávajúci životní plnosti“, „bezprostrední výraz premíry sil“, ale postupne čoraz väčšmi sa Smrekova poézia konštituovala v ponímaní vitalizmu ako „kontraideálu“, „lieku ducha“⁸⁷⁷. Proti praxi askézy debutovej zbierky priniesli *Cválajúce dni* návrat pudových síl človeka, ale tu sa Smrekovo vitalistické gesto nekončí a po zložitých transformáciách, kedy v rôznom pomere – a to vo svojej podstate platí pre všetky Smrekove zbierky – reflektuje vzťahy a vzájomnosť pudových i duchovných zložiek človeka, snaží sa o uskutočnenie ich rovnováhy! Presne v týchto intenciách hovorí o rovnováhe medzi pudovým a duchovným princípom v človeku Max Scheler: „Teprve potom bude učiněn nový krok k univerzálnímu člověku, tj. k člověku nadanému *maximálním rozpětím mezi duchem a pudem*, idejí a smyslovostí, a *současně* uspořádaným, *harmonickým propojením* obojího v jednu formuli existence a akce zároveň“⁸⁷⁸. Je to však rovnováha krehká: akokoľvek ju vnímame ako hĺbkový zdroj Smrekovho modelu človeka a sveta, je ohrozovaná zvonka i zvnútra silami, ktoré ju v okamihu môžu zvrátiť v jeden či druhý extrém.

⁸⁷⁶ Tamže, s. 164 – 166.

⁸⁷⁷ Tamže, s. 166.

⁸⁷⁸ Tamže, s. 167.

Smrekova báseň sa na sklonku tridsiatych rokov 20. storočia ocitá v rizikovom postavení: vitalistické ideály sa v nových historických súvislostiach začínajú prevracat' vo svoj opak a kategória slobody ako základný predpoklad bergsonovsky-smrekovského chápania tvorivého života sa štiepi a deštruuje v konflikte svojich dvoch aspektov: slobody ducha a slobody spoločnosti. Intímne a občianske sa neoddeliteľne spája a v nasledujúcich obdobiach bude definovať Smrekove básnické postoje z pozícií mravnosti a étosu, ktorý nemôže akceptovať disproporciu medzi duchom a svetom, medzi ľudskou intimitou a politikou dejín. Ako konštatuje Nikolaj Berďajev: „Tragédie svetových dejín je tragédií svobody, vzniká z její vnitřní dynamiky, z její schopnosti proměnit se ve svůj vlastní protiklad.“⁸⁷⁹ Práve Berďajevova koncepcia slobody nám môže poslúžiť ako cenný príspevok k pochopeniu Smrekovho básnického vývinu a identifikácií Smrekovho obrazu sveta. Berďajev vo svojich štúdiách slobody vychádza z predstavy sv. Augustína, ktorý hovorí o dvoch slobodách – *libertas minor* a *libertas maior*. Sloboda má teda dvojaký zmysel: „Svobodou se myslí jednak ona prvotní iracionální svoboda, svoboda předcházející dobru a zlu a podmiňující volbu mezi nimi, jednak konečná, rozumná svoboda, svoboda v dobru, svoboda v pravdě. Svoboda je tedy chápána jednak jako východiško a cesta, jednak jako putování a cíl“⁸⁸⁰. Berďajev v súvislosti s oboma typmi slobody hovorí o tragickej a osudovej dialektike, v ktorej sa sloboda mení vo svoj pravý opak, v nutnosť a otroctvo. V tragickom osude slobody rozoznáva tragiku ľudského života, keďže sloboda ako nekonečný zdroj potencií skrýva i možnosť najrôznejších a celkom protikladných aktualizácií. V kontexte zbierky *Cválajúce dni* sme hovorili práve o tejto situácii: iracionálna, vnútorná sloboda človeka, ktorú sme identifikovali vo vzťahu k neustále prítomnej možnosti voľby ľudského srdca rozhodnúť

⁸⁷⁹ Berďajev, c. d., s. 186.

⁸⁸⁰ Tamže, s. 175.

sa pre dobro alebo pre zlo, sa stávala vektorom ľudského osudu. Berďajev v tejto súvislosti hovorí, že „prvej slobode“ nemôžeme porozumieť bez mýtu o prvotnom páde – a to bola i situácia Smrekovho lyrického subjektu *Cválajúcich dní*, ktorý sa v slobode vlastného srdca ocitol práve v tomto bode, v bode permanentne hroziaceho pádu. Prvá sloboda nemôže byť podľa Berďajeva ponechaná sama sebe, pretože jej bude hroziť nebezpečenstvo anarchie, teda definitívneho rozkladu: „V první svobodě jsou skryty jak potence nekonečného dobra, tak potence nekonečného zla.“⁸⁸¹ Práve toto nekonečné zlo, „nebezpečný jed“, ktorý sa v prvej slobode ukrýva, môže uvrhnúť človeka do otroctva pudov a vášní: „Ze zkušenosti víme, že anarchie našich vášní a nižších pudů nás spoutává, zbavuje svobody ducha, podřizuje nás nutnosti nižší přirozenosti.“⁸⁸² Prvá sloboda tak môže ústiť do otroctva a rozkladu – túto hrozbu sme cítili v obraze absencie sociálnej morálky a mravného citu oslobodeného, urbánno-hedonistického gesta *Cválajúcich dní*, tej formy vitalizmu, ktorá sa obmedzovala na svoju senzuálnu zložku, čím sa odklňala od etických súradníc a identifikácií Smrekovho modelu sveta (v typológii ženy to bola napríklad figúra prostitútky). Avšak i druhá sloboda má svoje riziká, keďže ako vysvetľuje Berďajev, má tiež svoju nezvratnú vnútornú dialektiku a rovnako jej hrozí zvrat vo svoj vlastný protiklad, teda v nutnosť a otroctvo: „Plodí-li první svoboda anarchii, pak druhá svoboda vede k autoritářskému zřízení, ať už teokratickému či socialistickému, z něž je svoboda ducha a svědomí beze zbytku vymýcena.“⁸⁸³ Ak bola prvá sloboda u Smreka skúmaná predovšetkým v zbierke *Cválajúce dni* v dvadsiatych rokoch 20. storočia, teda v čase plnej a novej skúsenosti oslobodenia a emancipácie mravov, kultúry či národa, potom druhá sloboda sa stáva aktuálnou otázkou Smrekovej

⁸⁸¹ Tamže, s. 184.

⁸⁸² Tamže.

⁸⁸³ Tamže, s. 185.

tvorby štyridsiatych a päťdesiatych rokov, teda času neslobody, kontroly, ohrozenia, „organizace a regulace lidského života“⁸⁸⁴. S nástupom autoritárskych režimov bude Smrekovo gesto reagovať na zmenenú politickú a spoločensko-kultúrnu situáciu; resp. Smrekovu báseň nebude možno naplno analyzovať bez toho, aby sme neregistrovali historicko-politický kontext jej vzniku a pôsobenia. V historickej situácii štyridsiatych a päťdesiatych rokov, kedy sa druhá sloboda zvrhne v autoritársky režim a človek je vo svojej slobode zvonka obmedzený, sa ukrýva situácia celkom protikladná k situácii dvadsiatych a tridsiatych rokov. Smrekova poézia tak nutne musí reagovať na zmenené historicko-spoločenské podmienky a zároveň si uchovať nielen svoj mravný a sociálny étos, ale i pátos autenticity svojho tvorivého gesta, ktoré nesie predovšetkým idea a sila slobody. Ani v nasledujúcom období sa teda nemenia základné koordináty Smrekovho básnického gesta: to naďalej smeruje k životu a k ľuďom, aby potvrdzovalo humanizujúcu funkciu poézie a umenia, a to najmä a práve v čase, keď sú ľudskosť, ľudstvo a človek ohrozené pádom do neslobody a neľudskosti. Pre Smreka ako básnika to iste znamená skúšku: skúšku dôveryhodnosti jeho básne i skúšku pevnosti jeho básnickej vízie, ktorá je takto – zvonka – atakovaná v samotných svojich základoch. Básnické slovo nemôže v tejto chvíli cúvnuť: bola by to prehra a celý Smrekov básnický model sveta a človeka by sa zrútil ako domček z karát či hrad z piesku. Je to teda i chvíľa, ktorá overí nosnosť a reálnosť Smrekovej poézie v tom najvlastnejšom zmysle slova: po rokoch ukáže, či išlo naozaj o neškodnú, naivnú, banálnu, chlapčenskú a od reality odtrhnutú improvizáciu „slnečného dňa“ – ako sa to zjednodušujúco ešte i dnes zvykne vykladať – alebo či tento „deň slnečný“ nie je náhodou onou víziou a cestou k dosiahnutiu vyššej a univerzálnej ľudskosti, ktorá sa zatiaľ iba v náznakoch a nedokonale odкрýva v intuícii umeleckej a mystickej (Bergson). Básnickým

⁸⁸⁴ Tamže.

slovom prebúdzaná, oživovaná a uskutočňovaná ľudskosť v človeku – v básnikovi i v čitateľovi – je možno tým najvznešenejším a najambicióznejším projektom, ku ktorému sa poézia môže zaviazať a ku ktorému smeruje ako k svojej podstate, k svojmu pôvodu a k svojmu cieľu. Obnova ľudskej duše ako funkcia umenia – tak môžeme čítať skryté zápasy Smrekovej básnickej situácie, nielen prvého dvadsaťročia (1922 – 1942), ale i obdobia nasledujúceho.

Pred nami sa tak odкрýva nová etapa Smrekovej tvorby, vymedzená štyridsiatymi, päťdesiatymi a šesťdesiatymi rokmi 20. storočia. Historické okolnosti sa podpísali pod premenu Smrekovho autorského rukopisu z „kníh slnečných“ na rukopis „kníh noci planých“. Vojnové udalosti sa stali pre Smreka metaforou noci, aby táto noc, ktorá zachvátila ľudstvo a človeka, pokračovala inými prostriedkami i po skončení vojny – rok 1948 a uchopenie moci komunistickou stranou totiž pre Smreka znamenali opätovný návrat noci a dezilúzie z človeka. Môžeme povedať, že v týchto okamihoch – v rokoch vojny i komunistickej diktatúry – sa Smrekov básnický model sveta otriasa v samotných svojich základoch. Veď čo sa stalo s človekom, v ktorého básnik tak veril? A hoci smútok prechádza až v rezignáciu, Smrekov zápas o ľudskosť predsa pokračuje. Pokračuje inými prostriedkami, tak ako inými prostriedkami pokračuje noc ako doba temna uprostred osvieteného 20. storočia. Básnik tvorí v izolácii a jeho básne „vnútorného exilu“ sú o to slobodnejšie a priamejšie – tak ako predtým, ani teraz nie sú donútené pokľaknúť pred akoukoľvek inou autoritou ako sú Múzy a Poézia samotná. Chcem teda zdôrazniť, že napriek skutočnosti, že Smrekov básnický svet bol takpovediac rozmetaný udalosťami „novovekého barbarstva“⁸⁸⁵ v dvoch historických epizódach a pádom ľudstva do

⁸⁸⁵ PETRÍK, Vladimír: *Básnik a čas*. In: SMREK, Ján: *Noc, láska a poézia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987, s. 196.

temnej priepasti, že i napriek tomu sa nezrútil: zachvel sa vo svojich základoch, pozmenil svoju strhnutú tvár, ale jeho najvlastnejšia identita zostala zachovaná. Smrek sa nanovo a ešte výraznejšie definuje ako básnik s globálnym postojom, básnik myšlienky a básnik humanistického posolstva. Nachádza krásu, lásku, pravdu, česť a slobodu ako kategórie, ktoré úplne nemôže zničiť nijaký historický exces spätý s ľudským konaním. Od človeka smeruje k prírode, od časového k nadčasovému, od spoločenského k intímnemu, aby sa takto vrátil k tomu, čo poľudšťuje svet, a k tomu, o čo vždy svojou poéziou zápasil – o číru ľudskosť, ktorá zostáva svedectvom všetkého ostatného, čo bolo zdanlivo zničené a popreté: krásy, lásky, pravdy, cti a slobody. V Smrekovej tvorbe z tohto obdobia preto nechcem hovoriť o zlome – ruptúra medzi „slnecným“ a „nočným“ rukopisom môže vzniknúť vtedy, ak budeme registrovať dve fázy jedného pohybu ako oddelené zložky, ktoré spolu nesúvisia. Videli sme však už na predchádzajúcich zbierkach z dvadsiatych a tridsiatych rokov, že takýto pohľad je v konečnom dôsledku nepresný a povrchný. Opäť môžeme hovoriť o transformácii a kontinuite Smrekovho básnického gesta, ktoré pokračuje vo svojom vývine v nových historických a spoločenských podmienkach. Ak sa odvoláme na Bergsonovo chápanie „trvania“ ako psychologickej kategórie, potom môžeme i v našom prípade povedať, tak ako to formuloval Gilles Deleuze, že ide o „určitý ‚prechod‘, o ‚zmenu‘, o určité *stávání*, ovšem o stávání se, které trvá, o změnu, jež je substancí samou.“⁸⁸⁶ Deleuze upozorňuje práve na skutočnosť, že Bergson nenachádza nijaký problém v zmiernení dvoch základných charakteristík trvania – teda *kontinuity* a *heterogenity*.⁸⁸⁷ S ohľadom na charakter a identifikácie Smrekovej básnickej filozofie onen rad „kníh slnečných“ a rad „kníh nocí planých“ nie je čímisi, čo stojí proti sebe, ale čímisi, čo nasleduje za sebou,

⁸⁸⁶ DELEUZE, Gilles: *Bergsonizmus*. Praha : Garamond, 2006, s. 39.

⁸⁸⁷ Tamže.

práve tak, ako nasledujú za sebou jednotlivé zbierky či knihy „vnútri“ „kníh slnečných“. Celý pohyb sa iba rozširuje a presúva na štruktúrne vyššiu úroveň, pričom však naďalej zotráva v intenciách toho istého, celistvého a organicky kódovaného pohybu: koniec koncov naznačuje to i Smrekom zvolený metaforický kód prírodného, kozmického či cyklického pôvodu („knihy slnečné“ odkazujúce na symboliku poludnia, resp. dňa, „knihy nocí planých“ odkazujúce na symboliku noci). Preto i v súvislosti s ďalším rozvíjaním podôb Smrekovho básnického gesta zo štyridsiatych, päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 20. storočia by bolo vhodnejšie hovoriť nie o ruptúre – v zmysle popretia predchádzajúcich východísk, ale skôr o „kontinuite zmeny“ a naďalej používať bergsonovské pojmy „kontinuity“, „heterogenity“ a „variability“.

Ak bude niekto v budúcnosti analyzovať túto fázu Smrekovej básnickej tvorby, pravdepodobne nebude môcť postupovať identickým spôsobom, aký bol možný pri výklade poézie z rokov 1922 – 1942. Podstatná časť toho, čo Smrek napísal v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch, totiž v čase svojho vzniku knižne nevyšla a stala sa súčasťou až dodatočne a oneskorene vydávaných výberov z pozostalosti, príp. zostala dodnes nezverejnená a v rukopisnej podobe. Pritom, ako konštatuje Vladimír Petřík, editor a komentátor Smrekovho diela, boli práve uvedené roky „v Smrekovej tvorbe najplodnejšie“⁸⁸⁸. Dnes si už môžeme urobiť aspoň predstavu o tom, aký produktívny básnik Smrek v tomto období bol: práve na základe výberov, ktoré zostavil zo Smrekovej pozostalosti Vladimír Petřík, vidieť, že Smrekova dennodenná tvorivá aktivita hraničí až s „tvorivým hýrením“ – a to stále poznáme iba časť z toho, čo Smrek napísal. Literárny vedec, resp. literárny historik bude teda stáť pred novou úlohou: i vtedy, ak svoj výskum obmedzí na zbierky vydané samotným Smrekom

⁸⁸⁸ Petřík, c. d., s. 197.

za jeho života a na výbery vydané zo Smrekovej pozostalosti – ktoré napriek svojej nekompletnosti predstavujú reprezentatívny a v tomto zmysle azda i dostatočný materiál pre ďalšie bádanie – bude musieť zvoliť vhodný kľúč na to, aby zachytil pohyb, kontinuitu a meandre Smrekovho básnického gesta. Skúsme si teraz v rýchlosti pripomenúť, aký bibliografický register pred literárnym vedcom vlastne leží. Moja práca sa končila analýzou básnickej skladby *Eva Ave*, ktorú Smrek pod pseudonymom a v súkromnom vydaní publikuje roku 1942. V mojom chápaní je táto skladba dôvetkom k tvorbe predchádzajúcej, preto som ju vykladal vo vzťahu k skladbe *Básnik a žena*, ale i v opozícii k debutovej básnickej zbierke, s ktorou „zvonka“ rámcovala celý „vnútorný“ organizmus „kníh slnečných“ rokmi 1922 – 1942. Fakticky však už spadá do Smrekovej tvorby rokov štyridsiatych, teda do tvorby, ktorá vznikla v čase vojny: v tomto zmysle je emocionálne vypätou a intímne radikálnou odpoveďou ľudskej lásky, erotiky a sexuality proti ľudskej nenávisti, zlu a ohrozeniu života. Je útekem od verejného a spoločenského k intímnemu a telesnému, útekem, v ktorom je nepochybne nadčasový *eros* odpoveďou na dobový *thanatos*. Ani v tomto zmysle teda nemáme do činenia s nejakým efemérnym a nepodstatným dielkom, ale relevantným a z mnohých dôvodov zaujímavým textom, ktorý sa napriek svojmu pornografickému charakteru nenachádza v rozpore so Smrekovým básnickým modelom sveta: nepredstavuje anomáliu, ale skôr variant – ďalej rozvíja hodnoty a postoje, o ktoré Smrekova poézia zápasí permanentne, i keď rôznymi prostriedkami. Oficiálne, v pôvodnej podobe a v plnom znení vychádza *Eva Ave* prvý raz v roku 2006. V kontexte štyridsiatych rokov ju môžeme vnímať ako formu akéhosi tichého prechodu od „kníh slnečných“ ku „knihám noci planých“: tichého, pretože zamlčaného a neverejného – v tomto ohľade predznamenáva prax budúcej tvorby „vnútorného exilu“, ktorý tu nemá podobu tabu „politického“, ale skôr „mravného“ (hoci spoločenský a politický kontext nemožno obchádzať ani tu). Oficiálne tak

štyridsiate roky predstavujú Smreka ako autora dvoch básnických kníh, ktoré vychádzajú na samom sklonku vojny: *Hostina* (1944) a *Studňa* (1945). Po februárových udalostiach roku 1948 a následnom nútenom „odmlčaní“ vydal Smrek ďalšiu zbierku až v roku 1958 pod názvom *Obraz sveta*. Napokon v šesťdesiatych rokoch vychádzajú dve básnické zbierky *Struny* (1962) a *Nerušte moje kruhy* (1965). Ak necháme nateraz bokom Smrekovu prekladateľskú činnosť, tvorbu pre deti a libretá k operám J. Cikkerera a zostaneme pri poézii, je to už všetko, čo Smrek za svojho života knižne publikoval. V šesťdesiatych rokoch pripravil ešte na vydanie svoje súborné dielo v troch zväzkoch *Knihy slnečné* (1963), *Knihy noci planých* (1963) a *Knihy podjesenné* (1964), ako i dva zväzky svojich pamätí *Poézia moja láska* (1968). Neskôr vyšli z pozostalosti dva výbery Smrekovej dovtedy neznámej poézie *Noc, láska a poézia* (1987) a *Proti noci* (1993). Smrekova básnická bibliografia však naďalej zostáva neúplná: zároveň to, čo už doteraz sprístupnili dva posmrtné vydané výbery Smrekovej tvorby, veľmi podstatne ovplyvňuje nielen celkový obraz Smrekovho básnického diela, ale i charakter a zmysel Smrekovho básnického gesta z rokov štyridsiatych a päťdesiatych. V tomto geste sa totiž pohyb, ktorým je samotné gesto nesené, stáva doslova a do písmena svedkom svojho vlastného plynutia a času – svedectvom doby a epochy, ktorá v Smrekovej básni navyše zamiešala intímne a spoločenské, časové a nadčasové, ľudské a prírodné v polyfónne sa valiacej mase poetického materiálu. Takto sa nám pred očami môže dodatočne formovať obraz rieky sčasti vystupujúcej na povrch, väčšou časťou však plynúcej v neviditeľnom podzemí: tá istá voda, rozhorúčená slnečnými lúčmi či chladená jaskynnou temnotou, valí pred sebou čas, v ktorom historické a osobné splyvajú do neoddeliteľnej jednoty.

Počnúc štyridsiatymi rokmi Smrek svoje básne datuje. To je výpovedne mimoriadne dôležitý moment, ktorý je nielen novým prvkom v Smrekovej básnickej praxi, ale stáva sa na nasledujúce

dve desaťročia súčasťou jeho autorského rukopisu. V kontexte predchádzajúcej Smrekovej tvorby, ktorá sa rôznym spôsobom usilovala o vystúpenie z lineárneho času, môžeme fakt datovania básní chápať ako symbolické vyjadrenie opätovného začlenenia človeka do dejín – a to práve v ich „kritickej“ fáze či fázach. Vladimír Petrík ako editor Smrekových básní zo štyridsiatych a päťdesiatych rokov navrhuje možnosť čítať Smrekove básne ako „básnické diárium“⁸⁸⁹ – a celkom určite tak postrehol jednu fascinujúcu rovinnú Smrekovej tvorby. Básnik, tvoriaci vo svojom vnútornom vyhnanstve, smeruje na jednej strane k vysokej tvorivej produktivite, na strane druhej utvárajúci sa objemný korpus prostredníctvom datovania precízne mapuje a katalogizuje. Dátumy vzniku básní sa prelínajú naprieč viacerými knižnými jednotkami, pričom ich pohyb nie je prísne lineárny a chronologický. Vzniká tak bohato štruktúrovaná sieť významov a sémantických rovín, v ktorej sa čitateľ môže buď zamotať, alebo jej jednoducho nebude venovať pozornosť – alebo, a to je výzva pre literárneho historika, pokúsi sa túto sieť pomaly a pozorne rozmotávať. Vladimír Petrík hovorí v súvislosti s „denníkovým“ charakterom Smrekovej tvorby o „dejinách jedného básnického osudu na pozadí doby a spoločenského kontextu“⁸⁹⁰: to je správny postreh, mňa však väčšmi než biografické kontúry tohto „diária“ zaujíma jeho estetická štruktúra – varianty a transformácie Smrekovho básnického gesta. Ak si uvedomíme, že Smrek – ako spomína Petrík – v tomto období píše pravidelne a dennodenne, pričom neraz to znamená päť-šesť básní denne⁸⁹¹, ak sa teda neraz stáva, že viaceré básne sú datované rovnako, potom môžeme sledovať, ako sa tieto „básne jedného dňa“ ocitajú v rôznych sémantických, estetických i bibliografických kontextoch. V tom istom čase písal Smrek básne zamerané spoločensky a protivojnovy, básne ľúbost-

⁸⁸⁹ Tamže, s. 198.

⁸⁹⁰ Tamže.

⁸⁹¹ Tamže, s. 197.

ného či intímneho charakteru, básne, v ktorých oslavoval prírodu a básne bohémske, básne občianskej statočnosti a básne straty viery v človeka. Čo je pre nás podstatné? Zabudnime na chronológiu ako jediný a určujúci kľúč: kľúčom, ktorý budeme musieť používať, bude skôr polyfónnosť a synchrónnosť. Napríklad zbierky *Hostina* a *Studňa* ako knihy „nocí planých“ obsahujú básne z obdobia rokov 1942 až 1945. Zbierka *Obraz sveta* obsahuje básne z obdobia 1948 – 1957. Výbery, ktoré zo Smrekovej pozostalosti pripravil Vladimír Petřík, však obraz a charakter Smrekovej tvorby z tohto obdobia komplikujú, rozširujú a prehľbujú: výber *Noc, láska a poézia* obsahuje básne z rokov 1942 – 1959 a výber *Proti noci* z obdobia 1948 – 1956. A Smrekova posledná oficiálne vydaná básnická zbierka *Nerušte moje kruhy* obsahuje dva samostatné cykly: básne cyklu *Stromy* pochádzajú z rokov 1950 – 1962 a cyklus *Nerušte moje kruhy* obracia celú chronológiu naruby: je datovaný rokom 1939. Rôzne knižné jednotky sa tak datovaním vzniku jednotlivých básní prekrývajú a odkazujú na seba navzájom, pričom spresňujú, modifikujú a variujú odpovede, ktoré sa k nim pôvodne viazali a ktoré sa teraz ukázali ako čiastočné a neúplné. Na prvý pohľad sa zdá, že básnik uviazol v dobe: skutočnosť, že Smrek precíznym datovaním situuje svoje básne do konkrétneho historického okamihu, však nepopiera ich nadčasovosť a čoraz širšiu platnosť. Práve naopak. Smrek v tomto čase zostáva básnikom humanizmu a básnikom slobody: podáva správu z času ľudského zblúdenia, z času lineárneho a historického, ktorý však nepopiera prítomnosť času cyklického a prírodného. Smrek ako básnik potvrdzuje sám seba a hodnoty, ktoré boli vždy súčasťou jeho básnického modelu sveta: stalo sa, že tam, kde si predtým ideály ľudskosti a slobody mohli uchovávať – ak tak chceme – luxus estetických kategórií, boli teraz nútené stať sa kategóriami občianskymi a spoločenskými. Nič nestrácajú, iba získavajú: Smrekov básnický svet je aktualizovaný v novom kontexte, ktorý má povahu historickej skúsenosti. Táto skúsenosť, skúsenosť neľudskosti a neslobody v čase vojny a v čase totality,

iba znásobuje Smrekovo gesto ľudskosti a slobody. Čo je však ešte dôležitejšie: táto skúsenosť, ktorá musí byť tak presne a precízne datovaná od básne k básni, zostáva nielen svedectvom konkrétneho historického času a intímneho ľudského osudu v ňom, ale v tomto spojení sa otvára skúsenosti univerzálnej a nadčasovej. Smrekova báseň sa stáva univerzálnym svedectvom ľudskosti, stáva sa majetkom ľudstva – nielen dejín literatúry či národa. Stáva sa čímisi viac, než bola predtým: predstavuje vzdor človeka proti dobe a proti historickej skutočnosti – snúbi v sebe intímne a heroické, aby týmto zväzkom hovorila už nielen o človeku, ale o Človeku. A v tomto okamihu zároveň Smrek ako básnik vracia sám seba k zdrojom svojho básnického gesta: nanovo objavuje a odznova formuluje svoje vnímanie prírody i svoje náboženské cítenie. Život sa stáva zázrakom. Pád človeka a ľudstva sa stáva pádom biblického rozmeru. Dátumy básní nás vracajú na zem, do času, básne samotné vrhajú čitateľa z času von, do hĺbky bezčasia: tam sa človek opäť stáva človekom a Smrekova báseň plní svoje najvlastnejšie poslanie.

Smrek ako básnik nikdy nepoprel vzťah medzi slovom a životom. To je konštatovanie, ktoré môže zaznieť na samý záver. Ukázalo sa mnoho a mnoho ďalších ciest, ktorými by mohol viesť môj výskum: na tomto mieste ich musíme opustiť bez toho, aby sme sa nimi vydali k novým poznatkom a k novým otázkam. Ani výskum prvej tvorivej fázy poézie Jána Smreka vymedzený rokmi 1922 a 1942 nepovažujem za uzavretý: viem, čo všetko by ešte bolo treba povedať. Nasledujúce obdobie Smrekovej tvorby sa pred nami otvára bezprostredne a naliehavo ako výzva, ktorá si pre budúcnosť pýta aspoň čiastkovú realizáciu. I to, čo som naznačil v niekoľkých poznámkach na týchto stranách, však signalizuje, že Smrekova báseň si vo vojnových i totalitných časoch uchovala svoje základné umelecké krédo, svoje mravné a etické identifikácie, ktoré jej nikdy nedovolili prerušiť taký podstatný vzťah medzi slovom a životom. Smrek zostal básnikom pravdy

a slobody i v čase, keď mohol svoje básne zveriť iba exilu vlastnej pracovne: v tejto intimite bolo pre 21. storočie uchované svedectvo občianskej a ľudskej, ale tiež básnickej veľkosti. A čo je možno ešte dôležitejšie, zároveň s tým boli zachované ideály, ktoré spoločnosť nenaplnila, a pravdy, na ktoré zabudla⁸⁹²: umeniu sa v tomto zmysle pripisuje dôležitá spoločenská a kritická funkcia tam, kde „se vzpiera proti nedostatkom každej skutočnosti, z níž se tyto ideály vytratilí“⁸⁹³. A nie je to iba moderná skúsenosť: veď si len spomeňme, s ohľadom na noetické identifikácie Smrekovho básnického gesta, že už v trubadúrskej koncepcii plní poézia rituálnu funkciu nositeľa mravných a etických hodnôt. Poéziu a život nemožno považovať za dva oddelené, autonómne svety: básnický obraz, tak ako vstupuje do mysle a srdca čitateľa, iba začína konať svoju prácu, ktorá – podľa T. S. Eliota – spočíva v rozširovaní ľudského vedomia a zjemňovaní ľudskej senzibility⁸⁹⁴. Humanistické a spirituálne aspekty umenia majú v modernistickom umelecko-estetickom kontexte dôležitú úlohu; podobne to formuloval napríklad i Vasilij Kandinskij, podľa ktorého „*umění není pouhou nesmyslnou výrobou* předmětů, jež se posléze rozplynou v životě, ale smysluplnou silou, jež napomáhá rozvoji a zušlechťování lidské duše“.⁸⁹⁵ Je dôležité opäť zdôrazniť, že Smrek svoju báseň nesituoval výlučne do sveta estetiky: vždy chápal báseň ako prostriedok tvorby a poľudšťovania človeka, ako dynamický čin, nie statický stav. Smrek si práve tak ako Bergson uvedomoval tvorivý charakter umeleckej emócie. Ba čo viac, spolu s Deleuzom by sme si v tejto súvislosti mohli položiť

⁸⁹² MARCUSE, Herbert podľa MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, s. 15.

⁸⁹³ Tamže.

⁸⁹⁴ ELIOT, T. S.: Společenská funkce poezie. In: *O básnictví a básnicích*. Praha : Odeon, 1991, s. 76.

⁸⁹⁵ KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda, 2009, s. 106.

otázku: „A čím je tato tvořivá emoce, ne-li právě jakousi kosmickou Pamětí aktualizující současně všechny úrovně, osvobozující člověka od roviny či úrovně, která je mu vlastní, aby z něj učinila tvůrce, jenž je ve shodě s veškerým pohybem tvoření?“⁸⁹⁶ Inak povedané: básňou pokračuje božie dielo a poézia sa stáva účasťou na veľkom diele stvorenia. Presne v intenciách Bergsonovho myslenia, ktoré chápe evolúciu ako aktualizáciu a aktualizáciu ako tvorenie⁸⁹⁷. Nič z toho by nebolo možné, ak by naše myslenie a cítenie ustrnuli v schematizme a dogmatizme: výsledkom by bol rozklad. A je to práve moc umenia, ktorá nám umožňuje zbaviť sa „vlastní mechanické strnulosti“ a objaviť „své autentické, svobodné bytí“⁸⁹⁸. Preto Smrek ako básnik slobody – ak sa nechcel vzdať sám seba – nemal ani inú možnosť, ako trvať na nezvratnosti a nepodmienenosti slobody básnického aktu a básnickej tvorby. Tvorivý čin, ktorý potvrdzuje svoju individuálnu slobodu, dosahuje i platnosť všeobecnú: uvoľňuje ľudského ducha z pút hmoty a stáva sa slobodou celého ľudského pokolenia⁸⁹⁹. Sú to praktické aspekty Bergsonovej filozofie slobody, ktorá tak radikálne hovorila o spontaneite ľudského myslenia a slobode ľudskej osobnosti. Bergson veľmi presne vníma ľudskú neslobodu tam, kde skôr „působí něco námi, než my sami působíme. *Jednati svobodně* značí být znovu vlastníkem sebe sama, t.j. umístiti se znovu v čistém trvání.“⁹⁰⁰ Veď sloboda „tvorivého vývoja“ je oným „božským elánom“ a „prúdom života“, v ktorom splyva neosobný boh života s individuálnou ľudskou slobodou. Práve do tohto bodu situujem Smrekovu báseň.

⁸⁹⁶ Deleuze, c. d., s. 136, 137.

⁸⁹⁷ Tamže, s. 119.

⁸⁹⁸ BERGSON, Henri podľa MAJOR, Ladislav: Bergson a jeho smích. In: BERGSON, Henri: *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993, s. 9.

⁸⁹⁹ Pozri PELIKÁN, Ferdinand: Henry Bergson, jeho život a dílo. BERGSON, Henri: *Vývoj tvorivý*, s. XXXVI.

⁹⁰⁰ BERGSON, Henri: *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*, s. 125.

Zoznam použitej literatúry

Pramene:

- CAVALIERE SENZA NOME: *EVA AVE*. Bratislava : Elán, 2006.
- KOSTRA, Ján: Ave Eva. In: *Básne*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 233 – 245.
- LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spoved'*. Turčiansky Sv. Martin : „Tatran“, nakladateľský účastinný spolok, 1922.
- NOVOMESKÝ, Ladislav: *Básnické dielo 1*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.
- NOVOMESKÝ, Laco: Ples. In: *Mladé Slovensko*, 7, 1925, č. 3, s. 2 – 4.
- NOVOMESKÝ, Laco: Veľký deň. In: *Pravda chudoby*, 5, 20. 7. 1924, č. 87, s. 6.
- NOVOMESKÝ, Laco: Verš prologický. In: *Spartakus*, 3, 1924, č. 8, s. 116 – 117.
- NOVOMESKÝ, Laco: Vy a ja. In: *Mladé Slovensko*, 6, 1924, č. 4, s. 106.
- PONIČAN, Ján Rob: *Som, myslím, cítim, milujem všetko, len temno nenávidím*. Bratislava : Universum, 1923.
- PONIČAN, Ján: Noc. In: *Večerné svetlá*. Bratislava : Nákladom literárneho odboru umeleckej besedy slovenskej, 1932, s. 5 – 18.
- SMREK, Ján: Básnik a žena (Januárová epizóda v zasneženom parku). In: *Slovenské pohľady*, roč. 39, 1923, č. 3, s. 134 – 137.
- SMREK, Ján: Básnik a žena (Pokračovanie jarné). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 136 – 139.
- SMREK, Ján: Básnik a žena (Leto na mori). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 139 – 142.
- SMREK, Ján: Básnik a žena (Padajú listy stromov...). In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 3, s. 142 – 145.
- SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935.
- SMREK, Ján: *Božské uzly*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1933.
- SMREK, Ján: *Cválajúce dni*. Bratislava – Praha : Sväz slovenského študentstva – Leopold Mazáč, 1925.
- SMREK, Ján: *Iba oči*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1933.

- SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1922.
- SMREK, Ján: *Poézia moja láska I, II*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.
- SMREK, Ján: *Zrno*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935.
- SMREK, Ján: Literárne glossy. In: *Sborník mladej slovenskej literatúry*. Bratislava : Sväz slovenského študentstva, 1924.
- SMREK, Ján: Naša generácia. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931.
- SMREK, Ján: O slovenskom filme a o ľudovej piesni. Dva rozhovory s Karolom Plickom. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931.

Literatúra:

- a.: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Živena*, roč. 24, 1934, č. 6 – 7, s. 183 – 184.
- ALLEAU, René: Tradice a invence. In: *Člověk tradice*, roč. 1, 2010, č. 1, s. 12 – 23.
- A. M.: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Slovenské pohľady*, roč. 50, 1934, č. 6, s. 380 – 381.
- BACHELARD, Gaston: *Voda a sny. Esej o obraznosti vody*. Praha : Mladá fronta, 1977.
- BACHELARD, Gaston: *Psychoanalýza ohně*. Praha : Mladá fronta, 1994.
- BALABÁN, Milan: *Domov a bezdomoví i jiné zprávy*. Praha : Pulchra, 2009.
- BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Praha : Dokořán, 2005.
- BATAILLE, George: *Erotismus*. Praha : Herrmann & synové, 2001.
- BERACKOVÁ, Dáša: *Zapletení do světa*. Příbram : Pistorius & Olšanská, 2010.
- BERĎAJEV, Nikolaj: *Filosofie svobodného ducha I, II*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2009.
- BERGSON, Henri: *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia – nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 1994.
- BERGSON, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha : Vyšehrad, 2007.
- BERGSON, Henri: *Duše a tělo*. Bratislava : Agentúra Fischer, 1994.
- BERGSON, Henri: *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003.
- BERGSON, Henri: *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993.
- BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1919.
- BOR, Ján E.: *Poézia povojnového Slovenska*. Bratislava – Trnava : Urbánek a spol., 1934.
- BROUK, Bohuslav: *Lidská duše a sex*. Praha : Odeon, 1992.
- BRTÁŇ, Rudo: Smrek o básnikovi v knihe Básnik a žena. In: *Slovenské smery*, roč.1, 1933 – 1934, č. 8, s. 300 – 304.

- BŽOCH, Jozef: Smrekov diškurz o láske. In: *Kontakty*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970.
- ČAPEK, Josef: Tvořivá povaha moderní doby. In: *Volné směry*. XVII, 1913, s. 112.
- ČAPEK, Karel: Filosofie Bergsonova. In: *Spisy XVIII. O umění a kultuře II*. Praha : Československý spisovatel, 1985.
- ČERNÝ, Václav: Ideové kořeny současného umění. Bergson a ideologie současného romantismu. In: *Tvorba a osobnost I*. Praha : Odeon, 1992.
- ČERNÝ, Václav: Svět trobadorů. In: *Studie ze starší světové literatury*. Praha : Mladá fronta, 1969.
- DELEUZE, Gilles: *Bergsonizmus*. Praha : Garamond, 2006.
- DOLEŽALOVÁ, Iva – HAMAR, Eleonóra – BĚLKA, Luboš (eds.): *Náboženství a tělo*. Brno : Masarykova univerzita, 2006.
- ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutečnost*. Praha : OIKOYMENH, 2011.
- ELIADE, Mircea: *Mýtus o věčném návratu*. Praha : OIKOYMENH, 2009.
- ELIADE, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. Praha : OIKOYMENH, 1998.
- ELIADE, Mircea: *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006.
- ELIOT, T. S.: *Eseje*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972.
- ELIOT, T. S.: *O básnictví a básnicích*. Praha : Odeon, 1991.
- EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*. Praha : Volvox Globator, 2009.
- FELIX, Jozef: *Danteho trubadúri*. Bratislava : Tatran, 1970.
- FRAZER, James George: *Zlatá ratolest*. Praha : Mladá fronta, 1994.
- GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Rozpolčená kultura v Sovětském svazu*. Praha : Akademie výtvarných umění, 2010.
- GUARDINI, Romano: *O podstatě uměleckého díla*. Praha : Triáda, 2009.
- GUZIUR, Jakub: *Mythus Ezry Pounda*. Olomouc : Periplum, 2004.
- HAMADA, Milan: Básnikova přítomnost. In: *Keď nevystačia slová*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1964.
- HANSEN-LÖVE, Aage A.: Jan Mukařovský v kontextu „syntetické avantgardy“ a „formálně filozofické školy“ v Rusku. In: *Česká literatura*, roč. 42, 1994, č. 5, s. 451 – 487.
- HOBLÍK, Jiří: *Proroci, jejich slova a jejich svět*. Praha : Vyšehrad, 2009.
- HOELLER, Stephan A.: *Carl Gustav Jung a gnoze. 7 promluv k zemřelým*. Praha : Eminent, 2006.
- HRBATA, Zdeněk: *Romantismus a Čechy*. Jinočany : H & H, 1999.
- HILSKÝ, Martin: *Modernisté*. Praha : TORST, 1995.
- CHORVÁTH, Michal: *Cestami literatury*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979.
- CHORVÁTH, Michal: *Romantická tvár Slovenska*. Praha : Václav Petr, 1939.
- JAKOVENKO, Boris: Henri Bergson a jeho dílo. In: BERGSON, H.: *Čas*

- a svoboda*. Praha : Filosofia – Nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 1994.
- JALUŠKA, Matouš: Tradice radosti. In: *Člověk tradice*, roč. 1, 2010, č. 1, s. 32 – 38.
- JUNG, Carl Gustav: *Vztahy mezi Já a nevědomím*. Výbor z díla. Sv. III. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998.
- KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda, 2009.
- KERÉNYI, Karl, JUNG, Carl Gustav: *Věda o mytologii*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004.
- KERMODE, Frank: *Smysl konců*. Brno : Host, 2007.
- KOSTOLNÝ, Andrej: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Politika*, roč. 4, 1934, č. 11, s. 131 – 132.
- KOVÁČ, Bohuš: *Poézia Jána Smreka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk: *Filosofie živé přírody*. Praha : Herrmann & synové, 1994.
- KRIS, Ernst a KURZ, Otto: *Legenda o umělci. Historický pokus*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová a nakladatelství Arbor vitae, 2008.
- LACHMAN, Gary: *Temná múza. Vliv okultismu na literaturu 18. až 20. století*. Praha : Volvox globator, 2006.
- LUPTÁKOVÁ, Marina (ed.): *Ikona v ruském myšlení 20. století*. Sborník statí a studií. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2011.
- MAJOR, Ladislav: Bergson a jeho smích. In: BERGSON, Henri: *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993.
- MANDEŠTAM, Osip: *Slovo a kultúra*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.
- MATUŠKA, Alexander: *Za a proti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975.
- MIKULA, Valér (ed.): *Philologica LI*. Materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie „Ján Smrek“. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000.
- MINKOWSKI, Eugène: *Vstříc kosmologii*. Praha : Malvern, 2011.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004.
- MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno : Host, 2010.
- NAKONEČNÝ, Milan: *Smaragdová deska Herma Trismegista*. Praha : Nakladatelství Vodnář, 2009.
- NAVRÁTIL, Václav: *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha : Torst, 2003.
- NEUBAUER, Zdeněk: *Mystéria křesťanská aneb o kosmogonickém tajemství Velikonoc*. Praha : Malvern, 2009.
- NOBLE, Ivana, HANUŠ, Jiří a kol.: *Křesťanství a romantismus*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2011.

- OKÁLI, Daniel: *Výboje a súboje*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973.
- OSUSKÝ, Samuel Št.: *Prvé slovenské dejiny filozofie*. Liptovský Sv. Mikuláš : Transcius, 1939.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol. (ed.): *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Praha : Academia, 2010.
- PELIKÁN, Ferdinand: Henry Bergson, jeho život a dílo. In: BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1919.
- PETRÍK, Vladimír: Básnik a čas. In: SMREK, Ján: *Noc, láska a poézia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987.
- PETRÍK, Vladimír: Milovanie v ľudskej koži. In: CAVALIERE SENZA NOME: *EVA AVE*. Bratislava : Elán, 2006.
- PETRÍK, Vladimír: Neznáma kapitola Smrekovej poézie. In: SMREK, Ján: *Proti noci. Básne vnútorného exilu*. Liptovský Mikuláš : Transcius, 1993.
- PETRÍK, Vladimír: SMREK, Ján – Básnik a žena. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2006.
- PIŠÚT, Milan: *Hodnoty a čas*. Bratislava : Tatran, 1978.
- PIŠÚT, Milan: Slovenská lyrika po Kraskovi. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931.
- PLATÓN: Ion. In: *Spisy III*. Praha : OIKOYMENH, 2003.
- POUND, Ezra: *Chci jsem napsat ráj*. Olomouc : Votobia, 1993.
- PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a osobnost*. Pardubice : Nakladatelství Marie Mlejnkové, 1996.
- PROKOP, Josef, HOLUB Jiří: *Přátelé, přiléhavý složím verš. Písňe okcitánských trubadúrů*. Praha : Argo, 2001.
- ROUGEMONT, Denis de: *Západ a láska*. Bratislava : Kalligram, 2001.
- SHARP, Daryl: *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005.
- SCHELER, Max: *Můj filosofický pohled na svět*. Praha : Vyšehrad, 2003.
- SCHULZ, Gerhard: *Romantika. Dějiny a pojem*. Praha – Litomyšl : Paseka, 1999.
- STANOVSKÁ, Sylvie (ed.): *Hle, již v mém srdci ustává den. Antologie německé dvorské lyriky 12. – 14. století*. Praha : Dybbuk, 2009.
- STARKBAUER, Ján: *Věčné tabu. Eros a etos v náboženských systémech I*. Bratislava : CAD Press, 1993.
- ŠALDA, F. X.: *Duše a dílo*. Praha : Melantrich, 1947.
- ŠEDINA, Miroslav: *Bakchantky a včely. Řecký mýtus a filosofie u Klementa Alexandrijského*. Praha : OIKOYMENH, 2007.
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Dve storočia slovenskej lyriky*. Bratislava : Tatran, 1979.
- ŠPAČEK, Jozef: SMREK, Ján. In: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

- TOMČÍK, Miloš: *Básnické retrospektívy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974.
- TURČÁNY, Viliam: *Dante Alighieri – Lásku si nesie moja pani v zraku*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.
- TURČÁNY, Viliam: *Petrarcov vavrín*. Bratislava : Tatran, 1974.
- TURČÁNY, Viliam: Ruža a magnet. In: *Ó, svieža ruža voňavá*. Bratislava : Tatran, 1972.
- VOJVODÍK, Josef: Biopolitika aneb plánovaná „člověkotvorba“: tělo, sport a umění mezi avantgardou a totalitní ideologií. In: WIENDL, Jan (ed.): *Obraz člověka v literatuře*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta – Ústav české literatury a literární vědy, 2010.
- VOJVODÍK, Josef: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006.
- VOJVODÍK, Josef: *Od estetismu k eschatonu*. Praha : Academia, 2004.
- VYBÍRALOVÁ, Vanda: *Beatrice a Laura. Významová struktura ženských postav u Danta a Petrarkey*. Praha : Istituto Italiano di Cultura – Libri, 2005.
- VYŠESLAVCEV, Boris. – ČEMUS, Richard – ANDRES, Jan – LELOUP, Jean-Yves: *Tajemství srdce*. Velehrad : Refugium Velehrad-Roma, 1999.
- WEHR, Gerhard: *C. G. Jung a R. Steiner*. Hranice na Moravě : Fabula, 2003.
- WEHR, Gerhard: *Posvátná svadba*. Hranice na Moravě : Fabula, 2005.
- WINCZER, Pavol: Mýtus a sakrálnosť v Novomeského Vile Tereze. In: Kol. aut.: *V tenkej koži básnika. Príspevky k storočnici Laca Novomeského*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004.
- WHITE, Victor: *Bůh a nevědomí. Teologie versus psychologie*. Praha : Vyšehrad, 2003.

Bibliografická a edičná poznámka

1. Viaceré kapitoly tejto práce boli predbežne publikované ako samostatné štúdie na týchto miestach:

Filozoficko-estetické zdroje a východiská „kníh slnečných“ Jána Smreka. In: *Slovenská literatúra*, 58, 2011, č. 3, s. 259 – 271.

Ján Smrek (Odsúdený k večitej žizni). In: *Slovenská literatúra*, 54, 2007, č. 6, s. 443 – 453.

Ján Smrek (Cválajúce dni). In: *Slovenská literatúra*, 55, 2008, č. 6, s. 405 – 421.

Ján Smrek: Básnik a žena. In: *Slovenská literatúra*, 57, 2010, č. 5, s. 446 – 482.

Dodatok k Básnikovi a žene (dve verzie jednej básne). In: *Slovenská literatúra*, 57, 2010, č. 6, s. 552 – 559.

Ján Smrek (Eva Ave). In: *Slovenská literatúra*, 56, 2009, č. 3, s. 188 – 200.

Utopizmus v slovenskej poézii okolo roku 1920. In: Taranenková, Ivana, Jareš, Michal (ed.): *Bude, ako nebolo. Podoby utopického žánru*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV – Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2012, s. 54 – 63.

Model človeka a sveta v básnickom diele Jána Smreka: Závery a výhľady. In: *Slovenská literatúra*, 59, 2012, č. 6, s. 469 – 489.

Do tohto knižného vydania boli časopisecky publikované štúdie dopracované.

2. V rámci celej práce sú citáty z odbornej literatúry písané normálnym typom písma v úvodzovkách. Rovnakým spôsobom sú spracované citáty z esejistických textov Jána Smreka, ako i z memoárov *Poézia moja láska I, II*. Kurzívou v úvodzovkách sú uvádzané citáty z poézie Jána Smreka; v kapitolách („Eva Ave“, „Utopizmus v slovenskej poézii okolo roku 1920“), ktoré sa venujú aj tvorbe iných autorov (J. Kostra, J. Poničan, L. Novomeský, E. B. Lukáč), je použitý pri citácii z ich básnického diela rovnaký spôsob.

Summary

The first stage of Ján Smrek's activity, considered the core of his work, is usually framed by years 1925 and 1935. In this decade, the collections of verse *Cválajúce dni* (Galloping Days), *Božské uzly* (Divine Knots), *Iba oči* (Only Eyes) and *Zrno* (Grain), as well as his long poem (poetic composition) *Básnik a žena* (Poet and Woman) were published. These collections were referred to as "solar books". In order to comprehend Smrek's poetic development, in particular to comprehend the inner structure of his concept of the man and the world, it was necessary and productive to look at the entire movement that contributed to creation of his poetic system. In other words, it was necessary and productive to broaden our research, covering previous and following periods. A symbolic prologue of Smrek's first stage was 1922 when his debut *Odsúdený k večitej žízni* (Condemned to Eternal Thirst) was published, whereas 1942, when Smrek under a pseudonym 'Cavaliere senza nome' published a long poem (poetic composition) *Eva Ave*, can be considered a potential epilogue of this stage. The story of Smrek's poetic development and the story of one chapter of literary history become 'legible' and can be completed only when we see its origin and final destination. Thus, in my monograph, I did not try to offer a canonized picture but a revitalized story. I use the metaphor of a "story" to emphasize the dynamics of Smrek's development and the continuity of his books of verse. Transformations of Smrek's poetic gesture which changed and developed in new semantic and aesthetic frames in each collection of verse, underline the continuity of the movement itself. The way in which Smrek's statement is composed, the inner organization and the outer architecture of his collections, thus become the matter of sense and mean-

ing. The individual collections of verse create an organic line which can be read not only statically (each collection as an autonomous and definitive unit) but also dynamically (individual collections related one to another). This dynamic way of reading corresponds to Smrek's Vitalistic concept of the world and to the innermost nature of Smrek's poem. His poem is never closed; vice versa, it becomes an open structure since it represents vital movement. The base and the background of Smrek's poetic concept of the world is, broadly understood, philosophy of life, especially Bergson's philosophy of creative development and *élan vital*. The Vitalistic understanding of life and human identity as the uninterrupted flow and continuous metamorphosis becomes the initial starting point, and in this light, one sees contours of Smrek's poetic development in individual collections.

The introductory chapter *Východiská a zdroje* (Initial Starting Points and Sources) describes the current stage of the research and sets goals of my work. Besides this, it also places Ján Smrek's poetry into broader philosophical, artistic, cultural and aesthetic contexts of his era. The influence of Bergson's philosophy on artistic thinking, culture and sensitivity of Modernism seems to become more and more relevant. In the context of philosophy of life (Bergson, Dilthey, and others) as well as in the context of related artistic, aesthetic, philosophical and psychological concepts (Husserl, Jung, Steiner, Guardini, and others), I talk about revitalizing religion, mythology and spirituality. The sources of this trend can be identified in German idealist philosophy and Romanticism, as well as in the hermetic and esoteric tradition. Numerous Modernist artistic and aesthetic programmes (such as Anglo-American Modernism and Russian Akmeism) turned towards the principle of cultural memory and tradition, elaborating these through modern means. European culture responded to the linear concept of history by reviving mythical thinking that contributed towards understanding tradition not as a "frame" of development, but as an inevitable pre-

condition for healing culture, for discovering spiritual sources and creativity directed towards renovation and re-construction of the meaning, norms and values. I found identical active and dynamic understanding of the tradition in Ján Smrek's artistic and aesthetic texts that can be understood as his programme. Smrek's poetic Vitalism depicts life not only as cultivation of emotional or erotic sensitivity but also of ethic and moral sensitivity. In a narrower context, the influence of Czech artistic thinking (for example, Neumann and Šrámek), as well as the influence of theoretical and aesthetic thinking (for example K. Čapek, J. Čapek, Šalda, Černý) on Ján Smrek's poetics and aesthetic programme is interesting, since Bergson and Vitalism were also present in Czech milieu.

Smrek's debut *Odsúdený k večitej žízni* (Condemned to Eternal Thirst) was published in 1922. Due to its religious and Symbolistic character which was aesthetically and noetically distant from Ján Smrek's poetry of the next period ("solar books"), this first collection of verse is often neglected or omitted. The collection consists of three cycles which, in my opinion, correspond to three semantic gestures and author's stylizations: one of them being a mystical and erotic gesture in *Čaša opojnosti* (Goblet of Inebriant), the other one being a martyr's gesture in *Básnik bolesti* (Poet of Pain) and the last one being the saviour's gesture in the cycle *Dnes milujem svoj deň* (Today I Love My Day). I argue that "mystical" life was replaced by "social", introversion by extroversion, and the complex of religious motives by mundane and personal motives. Symbols of night were replaced by symbols of day. This development from passivity to activity and from "mystical nights" to everyday "galloping days" is still coded as the Biblical "resurrection", but then replaced by anchoring oneself in the common, everyday space and time in the final part of the collection. The conflict between ascetics and vitality is resolved in favour of vitality. I find the core of Smrek's poetic gesture in his vision of the man – in his/her role as a "creator", in his/her

mission to continue creating himself/herself and the world. The desire to reach “true life” and “ideals of living” is thus present in Smrek’s poetic concept of the man and the world from the very beginning. Another goal of the chapter is to show a specific position of Ján Smrek’s debut in the context of his work, and to point at its organic connection with the following collections, in spite of the typological and aesthetic diversity of his debut.

Ján Smrek’s second collection of verse *Cválajúce dni* (Gallop-ing Days) was published in 1925. If compared with his debut, it meant a radical change of aesthetic, poetic and typological frames. The Apollonian principle of spirituality, ascetic awareness and verticality is transformed into Dionysian principle of body, instinctive vitality and horizontality in the collection. The essential semantic gesture of the collection proves that the poet abandoned metaphysical aspirations and the concept of eternity. Instead, he turned to experiencing through body, to liberating senses and to the concept of time. A tension between linear and cyclical concept of the world manifests itself on different structural and semantic levels of the collection. It is primarily expressed through the opposition between “sinful” (culture, town, prostitution) and “innocent” (nature, village, virginity/motherhood). By showing the interplay between the archaic and the modern society, the collection portrays drama and risks connected with changes of the traditional world. These risks are visibly embodied in a figure of a young girl. Youth is the intent of live, a literal “incarnation” of *élan vital* and the desire for life. A new perception and sensation, related to experiencing human community, is typical for *Cválajúce dni*: an ethical, moral standpoint becomes an inevitable precondition of Smrek’s concept of the world, and this concept guarantees the continuity of being, both on individual level and on the level of species. Consequently, the wholeness of being and synthesis of life are not antagonistic but understood as a complementing relation between concepts of active and passive, spontaneous passion and faithful love,

adventure and stability, finite and infinite. The idea of a free development of individuality is in the centre of Smrek's poetic universe: both for Bergson and for Smrek, freedom is a precondition and means of individual transformation and creativity.

Next collection *Božské uzly* (Divine Knots) enables us to follow the transformation of Smrek's poetic gesture from the solitude of a person "condemned to eternal thirst", through the multiplicity of "galloping days", towards the unity of "divine knots". The aspects of civilization are weakened; and the repertoire of urban motives gets gradually reduced, even eliminated. Instead, the natural is favoured, as a symbolic rediscovery of the mythical garden. The "story" of *Božské uzly*, in its essence, is a story of cosmogony and hierogamy through which Smrek reaches revitalization, renovation and recreation of life in its fullness and innocence. The experience of the "new" and the "present", understood in this way, was only possible within the contexts of archaic and mythical: time again became the key concept. By means of agrarian rituals of pre-Christian religious practice, we return into the space of sacred reality. Besides, by freeing oneself from historical and linear time, in which orgies function as an absolute reversal of an existing order, men completely free themselves obtaining the original humanity and paradise-like innocence. The living, folk religion which combines pagan myths and Christian practices in various ways is typical for Smrek's concept of the world. In *Božské uzly*, the individual dimension of the relation between men and women broadens and acquires the natural dimension, thus reaches the universal dimension: integration processes take place both in the depth of human soul and in the outer, material world. These processes thus become intentional, and prove the holistic regeneration of the life, the re-creation of the world and the man.

Another collection, *Iba oči* (Only Eyes), is usually reflected as a stagnation and repetition of proven poetic approaches and schemes in the context of Smrek's work. However, when read

carefully, we can define its function as progressive, especially in those parts which overcome bonds to the world of senses, and which represent a symbolical turn from the form to the essence and from beauty to knowledge. This happens by intensifying sensual experience. The collection thus confirms the essential intention of Smrek's creation, and becomes an expression of the self-realization of a man who abandons one part of himself/herself (Bergson). Smrek's collection, even with tones of youthful *extempore* and sensual odes to life, does not contain only a repetitive gesture but also deepening and developing gestures. The lyrical subject descends to the sources of spontaneity, of natural attitude, and of authenticity of human experience; this happens through extreme subjectivism. This situation is new once the subject finds himself/herself in the world free from sin, once he/she humbly becomes a "plain divine creature", one of those "poor in spirit", one of those who are like children or madmen free of self-reflection – this means a descent to naive experience which happens on the threshold between the mundane and the numinous. Humbleness and humiliation are residual religious features related to the Christian faith, Franciscan ideals and mystical concepts. The concluding parts of the collection transform Smrek's poetic gesture from "ode-like and sensual" to "reflexive and existential", and this transformation shows his turning away from youth to adulthood, as well as from spontaneity to reflection. Covering one structure by another one proves that the initial starting point of the book, namely parting with the youth, prepares soil for the following creative work.

Next collection *Zrno* (Grain) from 1935 concludes Ján Smrek's first creative stage - the line of "solar books". Several topoi acquire a new meaning and new values, and in this way, they participate in opening new fields of aesthetic, ethic and moral images of the world. In the poetic context of the era, this collection represents a tendency of returning home and to the homeland. Parting with subjectivism enables one to identify

changes in the sociological structure, namely, to shift from the “individualist” to the “holistic”. This movement happens in accordance with the transformation of the poetic gesture (mosaic/unity). The integration of an individual into a collective happens on two levels, namely, in “family” and in “village”; a topos of “home” originates as a synthesis of these two levels. Smrek locates his civil, private and everyday poetic world into the sacral structure of the world, which is coded through symbolic, mythological and religious residual features, and which revives and sacralises profane or deceasing semantic fields. In the centre of the poetic world of *Zrno*, we do not find the category of voluntaristic freedom but the category of ethics as a natural norm of existence. Thus the collection represents the return to residual features, related to the traditional value system of village as a cultural space. The concept of the folk tradition confirms the continuity of being, the key factor of Smrek’s model of man and the universe. The conclusion of *Zrno* and of “solar books” proves gradual internalization of Smrek’s poetic world, and enables us to identify the situation of unifying the soul with the world, as well as discovering freedom in those spaces where borders of individual ego get destroyed, and the world of shapes and sounds gets eliminated. The final image of the collection expresses a reconciliation and harmony, both between man and nature and of man with himself/herself. By turning away from words towards silence, human consciousness opens to transcendental experience.

A poetic composition *Básnik a žena* (Poet and Woman) was published in a form of a book in 1934, ten years after the first four chapters of the poem appeared in a periodical. A relation between a poet and a woman, that represents a relation between poetry and love on a different level, is in the centre of the composition. I identify these two central themes as one inseparable unit, as the core of Smrek’s poetic philosophy. Smrek understands love as a humanizing force that revives body and spirit,

physical and ethical part of man. By recognizing spiritual and religious identifications, Smrek's poetic philosophy of love directly refers to the concept of love in troubadour poetry; at the same time, it develops other poetic and aesthetic topoi of courting in the Middle-Ages. I understand Smrek's ambivalence between sensual and gallant, between physical desire and spiritual admiration, between erotic and ethic within these contexts. The paradox of love, similar to the one in poetry of troubadours, becomes a function and a form of mundane spirituality in Smrek's poetry. His concept of love is inseparable from the ethical order: the nature of Smrek's eroticism is ethical. Smrek, in his composition *Básnik a žena*, "reinserts" the motif of woman into Slovak poetry in a way that cannot be reduced to aesthetic or literary frames, but which needs to be perceived in broader and more general cultural dimensions and meanings. The idealization goes beyond the artistic level; instead, it reaches the social level, since the poet adheres to values and attitudes that are gradually disappearing from the cultural and social milieu. In this sense, Smrek makes a gesture of perceiving woman, love, beauty and poetry as absolute, as traditional values deeply connected with the roots of the European culture and civilization. At the same time, Smrek in his poem *Básnik a žena* formulates essential ideas of his creative work, of his artistic and poetic philosophy.

In the chapter *Dve verzie jednej básne* (Two Versions of One Poem), I start my argument from the discovery that the second, third and fourth parts of the composition *Básnik a žena* in the book from 1934 differ from the original version from 1925. Literary history has ignored this fact so far, or, at least, has not dealt with it. A substantial part of the poem underwent a radical and vast reconstruction so that one can talk about two different texts: in this sense, I do not refer to the book as a "belated" but a "changed" edition. Changes that Smrek probably made in the poem in 1933-34 are not interesting as such but the intention that they express is interesting. They reflect the transformation

of Smrek's poetic gesture between the 1920s and 1930s: primarily, they express shifting from sensual Vitalism to moral, ethic Vitalism.

A poem (poetic composition) *Eva Ave* was not published officially. Besides, it was published under a pseudonym 'Cavaliere senza nome' in 1942. It radically revises some of elementary categories of Smrek's poetic concept of the world, such as freedom, identity, ethos or morals. In the midst of war, Smrek returns to a private theme of woman, beauty and love; and explores its validity, using parody and pornographic style. Smrek's paraliterary poem innovated schemes of love and erotic lyrics, as present in the domestic literary tradition. It was placed in a common space along with Ján Kostra's poem *Ave Eva*, Ján Poničan's *Noc* (Night) and his own work *Básnik a žena* (Poet and Woman). In spite of its pornographic genre identity, the poem *Eva Ave* in its background reveals values, ethical and aesthetic norms typical for the official part of Smrek's poetry. *Eva Ave* is not only a subversive gesture of destroying noble ideals. By recognizing instinctive forces in man, it also identifies religious and sacred sources. Smrek dissolves the opposition between the profane and the sacred by emphasizing the correspondence between the material and the spiritual, by integrating the body into the spiritual experience. He recognizes a sacred dimension of eroticism. The purpose of the chapter is to place the poem *Eva Ave* into the context of Smrek's official poetry, and to start a discussion about the text which became part of Slovak literature more than fifty years later than it was written.

The chapter *Utopizmus v slovenskej poézii okolo roku 1920* (Utopianism in Slovak Poetry around 1920) deals with utopian tendencies in poetry, namely in Ján Smrek's debut, as well as in works of selected representative authors, such as Ján Poničan, Laco Novomeský, and Emil Boleslav Lukáč. Several essential and relevant initiatives, decisive for the development and for establishing values of that era, cannot be fully understood without

dealing with their utopian dimension. In this sense, utopian projections and programmes supported by ideals of the humanistic and just world, as well as by ideals of the civilization progress and the birth of a new man, significantly co-determine the image of poetry. The desire to revive man, culture and community is echoed in radical gestures of the destruction of the old world, and in announcing the new world. The ideals of brotherhood and human solidarity were to be born in a historical catharsis. These ideals made the utopian vision of a new humanism more concrete, no matter whether their rhetoric was religious and theological or revolutionary and Marxist. The utopian potential of the cultural situation around 1920, as manifested and present in Slovak poetry unites seemingly contradictory poetics, systems of ideas and aesthetic opinions. The authors project themselves as Messiah, they desire a spiritual reconstruction of their Selves and of the world, they dream about the just and fair future that would find its existential force and structure in acknowledged or unacknowledged *sacrum*.

The last chapter *Záver a výhľady* (Conclusions and Perspectives) presents a selective reconstruction of the concept of the man and the world in Ján Smrek's poetry from the 1920s and 1930s, in connections with his identifications in the following period. It is related to the previous chapter, since it phrases social and political consequences of the utopian thought and shows the cultural and historical movement, as well as the transformation of philosophical and aesthetic Vitalism. Smrek's vision of a re-birth of the man was situated in the inner, moral sphere, not in the outer, social one. It means that Smrek, when phrasing utopian ideas about the new man, was aware that ideological forms of humanism might be insufficient, and social or political revolution inconsistent. The return to spirituality, to instinctual forces and to nature, mythology and traditions, as an essential part of the artistic and aesthetic programme of Modernism and Vitalism at the beginning of the 20th century, paradoxically lead

to mass Vitalistic movements and totalitarian ideologies in the following decades. These movements and ideologies reversed the original ideals of beauty, freedom, youth, natural state of mankind and life dynamics. Smrek's Vitalistic concept of the man and the world, considering the historical era and its aesthetic, philosophical, social and political identifications, gets into a risky position. Smrek continues his vision of the new humanism, of modifying the world and of revitalizing Creation by developing his concept of poetry as an active and dynamic means of human and social culturing. The revival of human soul as a function of arts – in this way we can read a hidden struggle of Smrek's poetic situation not only in periods of freedom in the 1920s and 1930s but also in changed political, cultural and social conditions of the 1940s and 1950s. Smrek's poem maintained its elementary artistic and aesthetic credo, its moral and ethical identification even during the war and in times of totality.

Résumé

La première et cruciale étape dans l'œuvre poétique de Ján Smrek correspond pour la plupart des chercheurs à la période située entre les années 1925 et 1935 : c'est pendant cette époque qu'il publia ses « livres solaires » – *Cválajúce dni* (*Les Journées galopantes*), *Božské uzly* (*Les Nœuds divins*), *Iba oči* (*Uniquement les yeux*) et *Zrno* (*Le Grain*) – ainsi que son poème étendu *Básnik a žena* (*Le Poète et la femme*). Toutefois, afin de comprendre l'évolution poétique de Smrek et notamment la structure interne de sa conception de l'homme et du monde il s'est avéré nécessaire et utile de prendre en compte l'ensemble des impulsions participant à la création du système poétique de Smrek et de repousser les limites de la recherche en y incluant les années qui précédèrent et suivirent cette époque. Si, en termes symboliques, la première étape créative de Smrek a un « prologue », c'est l'année 1922 où parut son début *Odsúdený k večitej žízni* (*Condamné au désir éternel*), tandis que l'année 1942, où Smrek publia en édition privée et sous le pseudonyme de *Cavaliere senza nome* le poème *Eva Ave*, pourrait en constituer l'épilogue. L'évolution poétique de Smrek qui représente tout un chapitre de l'histoire littéraire ne pourra être considérée compréhensible et complète qu'à partir du moment où l'on aura examiné ses origines et son orientation. Dans ce contexte, mon objectif a été de proposer non pas une image canonique, mais plutôt une histoire revitalisée ; d'ailleurs, je m'appuie sur la métaphore de « l'histoire » pour souligner la dynamique évolutive et la continuité des recueils du poète. La transformation du geste poétique de Smrek, qui change de recueil en recueil et se retrouve à chaque fois dans de nouveaux contextes sémantiques et esthétiques, accentue la

continuité de son propre mouvement. La manière dont Smrek construit son expression artistique – qu’il s’agisse de l’organisation interne de ses recueils ou de leur architecture externe – devient ainsi une question de sens et de signification. Ses ouvrages forment un ensemble organique qui peut être appréhendé sous un angle statique (chaque recueil comme un tout autonome et définitif) ou bien dynamique (l’œuvre complète comme une série de recueils en interaction). C’est justement cette seconde perspective qui correspond à la conception vitaliste du monde proposée par Smrek et à la nature même de ses poèmes. Ceux-ci ne sont jamais fermés ; au contraire, puisqu’ils représentent le mouvement de la vie, ils sont des structures ouvertes. Le modèle du monde conçu par le poète se base sur la philosophie de la vie au sens large et surtout sur les concepts de l’évolution créatrice et de l’élan vital développés par Bergson. La conception vitaliste de la vie et de l’identité humaine en tant que flux ininterrompu et transformation continue est le point de départ de l’évolution poétique de Smrek telle qu’elle se manifeste dans ses recueils de poésie.

Le premier chapitre, intitulé *Bases théoriques et sources*, décrit la situation actuelle de la recherche à ce sujet et délimite les objectifs de cette étude. Ensuite, il montre comment la poésie de Ján Smrek s’inscrit dans un contexte philosophique, artistique, culturel et esthétique plus large. L’influence de la philosophie bergsonienne sur la pensée artistique, la culture et la sensibilité moderniste de l’époque paraît de plus en plus capitale. En analysant le contexte de la philosophie de la vie (Bergson, Dilthey et d’autres) et des conceptions artistiques, esthétiques, philosophiques et psychologiques associées (Husserl, Jung, Steiner, Guardini et d’autres), je m’intéresse à la revitalisation de la religion, de la mythologie et de la spiritualité qui prend ses sources dans l’idéalisme allemand, le romantisme et la tradition des sciences hermétiques et ésotériques. Plusieurs programmes artistiques et esthétiques (le modernisme anglo-américain, l’acméisme russe

etc.) se tournent vers le concept de la mémoire culturelle et vers la tradition qu'ils transforment à travers des moyens modernes. Ainsi, la renaissance de la pensée mythique qui sert à la culture européenne de réaction au concept linéaire de l'Histoire joue un rôle principal dans la perception de la tradition non pas comme un « frein » du progrès, mais, au contraire, comme une condition préalable à l'assainissement de la culture, à la découverte des sources spirituelles et de la créativité aboutissant au renouvellement et à la reconstruction du sens, des normes et des valeurs. J'ai identifié un point de vue actif et dynamique pareil dans les textes portant sur l'art et l'esthétique de Ján Smrek qui résument sa vision du monde. Dans l'optique du vitalisme poétique de Smrek, la vie est vue comme une cultivation de la sensibilité non seulement émotionnelle ou érotique, mais aussi éthique et morale. Sur un plan plus concret, il est intéressant d'étudier comment la pensée tchèque sur l'art (Neumann, Šrámek) ainsi que sur la théorie de l'esthétique (K. Čapek, J. Čapek, Šalda, Černý), qu'elle soit directement inspirée par le bergsonisme ou simplement orientée vers le vitalisme, put influencer l'évolution de la poétique et du programme esthétique de Ján Smrek.

Publié en 1922, le début *Condamné au désir éternel* est souvent négligé, voire ignoré en raison de son caractère religieux et symboliste, qui le distingue des œuvres ultérieures de Smrek sur les plans esthétique et noétique, le poète étant connu surtout comme l'auteur de « livres solaires ». En me basant sur la division du recueil en trois cycles, j'y identifie les trois gestes sémantiques et stylisations suivants : le geste mystique et érotique *Čaša opojnosti* (*Les Calices de l'ivresse*), le geste de la souffrance *Básnik bolesti* (*Le Poète des souffrances*) et le geste de la rédemption *Dnes milujem svoj deň* (*Aujourd'hui j'aime ma journée*). Je constate une métamorphose graduelle d'une vie « mystique » en celle « sociale », le changement d'une attitude introvertie en celle extrovertie, la transformation d'un système de motifs religieux en celui de motifs profanes et intimes. La symbolique de la nuit

est remplacée par celle de la journée, cette évolution de la passivité vers l'activité et de l'éternité des « nuits mystiques » vers le quotidien des « journées galopantes » étant accompagnée d'une « résurrection » codée par des symboles bibliques ; vers la fin du recueil, cette dernière finit par être ancrée dans l'espace et le temps d'une manière terre-à-terre. Dans le conflit de l'ascétisme avec la vitalité, c'est la vitalité qui prévaut. Je conclus que le geste poétique de Smrek est fondé sur sa vision de l'homme, de son rôle « créateur », de sa mission d'une création continue de lui-même et du monde. Ce désir de la « vraie vie » et de « l'idéal du vivre » fut donc présent dans le modèle poétique de l'homme et du monde de Smrek depuis le début. Un autre objectif de la présente étude est d'identifier quelle place spécifique occupe le premier recueil de Ján Smrek dans le contexte de son œuvre et de mettre en avant le lien organique avec les recueils ultérieurs, malgré leur différence typologique et esthétique.

Le deuxième recueil de Ján Smrek, *Les Journées galopantes*, fut publié en 1925 ; par rapport à son livre précédent, celui-ci représente un changement radical au niveau des cadres esthétiques, poétologiques et typologiques. Le principe apollonien de la spiritualité, de la prudence ascétique et de la verticalité est transformé en principe dionysien de la corporalité, de la vitalité instinctive et de l'horizontalité. Le geste sémantique fondamental du recueil confirme l'abandon des aspirations métaphysiques et du plan de l'éternité en faveur de l'expérience physique, de la libération des sens et de la temporalité. La tension entre les modèles linéaire et cyclique du monde est manifestée sur les différents niveaux structurels et sémantiques du livre et s'exprime avant tout par une opposition entre « l'état de péché » (la culture, la ville, la prostitution) et « l'innocence » (la nature, le village, la virginité ou la maternité). En confrontant la société archaïque avec la société moderne, le recueil dépeint le drame et les risques liés à la transformation du monde traditionnel, incarnés notamment par le personnage d'une jeune fille. La jeunesse devient le

but même de la vie, « l'incarnation » littérale de l'élan vital et du désir de vivre. Caractéristique pour *Les Journées galopantes* est une nouvelle expérience perçue et ressentie par la communauté humaine : la condition *sine que non* du modèle smrekien du monde, c'est une position éthique et morale qui garantit la continuité de l'existence aux niveaux individuel ainsi que sociétal. Par conséquent, l'intégralité de l'existence et la synthèse de la vie ne sont plus exprimées en termes antagonistes ; au contraire, l'activité et la passivité, la passion spontanée et l'amour fidèle, l'aventure et la stabilité, la finité et l'infinité sont considérés comme mutuellement complémentaires. Dans le centre même du monde poétique de Smrek se trouve l'idée d'une évolution libre de l'individu : pour Smrek, tout comme pour Bergson, la liberté est une condition et un moyen de la transformation individuelle et de la créativité.

En dirigeant notre attention vers *Les Nœuds divins*, nous pouvons observer une transformation ultérieure du geste poétique de Smrek : commençant par la solitude d'un « condamné au désir éternel », continuant par l'abondance des « journées galopantes » et arrivant à l'unité des « nœuds divins ». L'atténuation de l'aspect civilisationnel et la réduction graduelle voire l'élimination du répertoire de motifs urbains en faveur de motifs naturels représentent une redécouverte symbolique du jardin mythique. « L'histoire » des *Nœuds divins* est, dans le fond, une histoire de cosmogonie et d'hiérogamie à travers lesquelles Smrek atteint la revitalisation, le renouvellement et la recréation de la vie dans son ampleur et son innocence actuelles. Il n'est possible de vivre le « nouveau » et le « présent » perçus de cette manière que dans le contexte du mythique et de l'archaïque : à nouveau, nous avons ici à voir avec la catégorie du temps qui s'avère cruciale. À travers des rites agraires de la pratique religieuse préchrétienne, non seulement nous retournons à l'espace de la réalité sacrée, mais en plus nous abandonnons le temps historique, linéaire, où l'orgie fonctionne comme le renverse-

ment absolu de l'ordre social existant, dans lequel l'homme se libère totalement de son humanité d'origine et de son innocence idyllique. Le modèle smrekien du monde est caractérisé par une religion populaire amalgamant de façon variée les mythes païens et les pratiques chrétiennes. Dans *Les Nœuds divins*, la dimension individuelle représentée par la relation entre l'homme et la femme est complétée par une autre dimension, celle de la nature, pour prendre une ampleur cosmique : le processus d'intégration se déroule dans les profondeurs de l'âme humaine tout comme dans le cadre du monde extérieur, matériel. Ainsi, il devient le but de la vie, de la récréation du monde et de l'homme ainsi que la preuve de la régénération complexe de ceux-ci.

Le recueil *Uniquement les yeux* est souvent décrit dans le contexte de l'œuvre de Smrek comme étant, dans un certains sens, figé dans le passé, répétant des procédés et schémas poétiques qui ont fait leurs preuves. Cependant, une lecture plus attentive permet d'identifier un avancement, notamment là où la poésie se libère de l'attachement au monde sensible grâce à une intensification maximale de l'expérience sensorielle et où elle représente un passage symbolique de la forme à l'essence et de la beauté à la connaissance. De cette façon, les points de départ de Smrek sont reconfirmés et sa poésie devient l'expression de l'autoréalisation de l'homme qui, au cours de ce processus, abandonne progressivement des parties de lui-même (Bergson). Malgré sa spontanéité juvénile et sa célébration de la vie et de la sensualité, ce recueil n'est donc pas qu'un geste de répétition, mais aussi celui d'approfondissement et de développement. En adoptant un subjectivisme extrême, le sujet lyrique remonte jusqu'aux sources mêmes de la spontanéité, de la naturalité, de l'authenticité de l'expérience humaine : ce qui est sans précédent, c'est quand il se retrouve en même temps dans un monde exempt de péché, quand il se rabaisse en se qualifiant d'une « simple créature de Dieu », de l'un des « pauvres d'esprit », ceux qui ne possèdent pas l'introspection, comme les enfants ou les

fous ; il s'agit d'une descente à l'expérience naïve qui ne peut se produire que sur la frontière entre le laïque et le numineux. Dans ce rabaissement se manifestent des résidus liés à la foi chrétienne, à l'idéal franciscain ou encore à certaines conceptions mystiques. Vers la fin du recueil, le geste poétique « odique et sensuel » est transformé en celui « réflexif et existentialiste », représentant la transition de la jeunesse à la vie adulte et de la spontanéité à la réflexion. La superposition de ces deux structures détermine le rôle de ce recueil en tant qu'adieu à la jeunesse et prépare le terrain pour les œuvres suivantes.

La première étape créative de Ján Smrek et la série des « livres solaires » s'achèvent avec la publication du recueil *Le Grain* en 1935. Plusieurs topoï placés dans de nouveaux contextes sémantiques et axiologiques participent à l'ouverture d'un nouveau champ d'images esthétiques, éthiques et morales du monde. Par rapport à la poésie de l'époque, ce livre représente une tendance de retour au foyer et à la terre natale. Cet éloignement du subjectivisme laisse transparaître des indices d'un changement de la structure sociologique, qui n'est plus *individualiste*, mais plutôt *englobante*, ce mouvement étant en accord avec la transformation du geste poétique (la mosaïque/l'unité). L'intégration d'un individu dans la collectivité se déroule sur deux plans : dans le cadre de la *famille* et dans le cadre du *village* qui, ensemble, constituent le topos du *foyer*. Smrek situe son univers poétique privé, intime et quotidien dans une structure sacrée du monde qui, codée sous forme de résidus symboliques, mythologiques et religieux, revitalise et resacralise les champs sémantiques profanisés ou périssants. Dans le centre du monde poétique présent dans *Le Grain*, nous ne retrouvons plus la catégorie d'une liberté volontariste, mais la catégorie de la moralité en tant que norme naturelle de l'existence. Ce recueil est un retour aux résidus principalement liés au système de valeurs traditionnel associé avec l'espace culturel du village. À travers cette conception de la tradition populaire, Smrek réaffirme son idée de la continuité de

l'existence qui joue un rôle crucial dans son modèle de l'homme et du monde. Vers la fin du *Grain* et de toute la série des « livres solaires » et sur la toile de fond que forme l'intériorisation du monde poétique de Smrek, nous pouvons identifier une image de l'unification de l'âme et du monde et une découverte de la liberté là où les limites de l'égo individuel s'effondrent tandis que le monde de formes et de sons est éliminé. L'image finale du recueil est celle d'un apaisement et d'une harmonie entre l'homme et la nature ainsi qu'entre l'homme et l'homme. Le passage des mots au silence est accompagné par une ouverture de la conscience humaine à l'expérience transcendante.

Le poème étendu *Le Poète et la femme* parut sous forme de livre en 1934, dix ans après la publication en revue de ses quatre premiers chapitres. Ce qui se trouve au centre du poème, c'est la relation entre le poète et la femme, mais sur un autre plan, nous avons à voir avec la relation entre la poésie et l'amour. Voilà deux thèmes centraux, formant un tout inséparable, que j'identifie dans ce texte et que je considère comme l'essence même de la philosophie de l'art smrekienne. Smrek considère l'amour comme une force humanisante qui revitalise le corps ainsi que l'esprit, comme une composante physique et morale de l'homme. En acceptant les identifications spirituelles et religieuses, la philosophie poétique de l'amour smrekienne fait référence directe à la conception de l'amour de la poésie troubadouresque, tout en développant d'autres topoï noétiques et esthétiques de la courtoisie médiévale. Dans ce contexte, je m'oriente vers l'ambivalence typiquement smrekienne entre la sensualité et la galanterie, entre le désir physique et l'admiration spirituelle, entre l'éros et l'éthos. Comme dans la poésie des troubadours, chez Smrek ce paradoxe amoureux devient une fonction et une forme de la spiritualité laïque. Sa conception de l'amour est inséparablement liée à l'ordre moral, l'érotisme de Smrek étant de nature éthique. Par *Le Poète et la femme*, il fait « retourner » le motif de la femme dans la poésie slovaque d'une manière qui ne peut pas être réduite

à des cadres esthétiques ou littéraires, mais qui doit être mesurée et appréhendée dans un contexte culturel plus général. Dans le cadre de cette idéalisation, Smrek quitte le domaine purement artistique pour s'engager au niveau social, notamment quand il prêche le retour des valeurs et des opinions qui s'évanouissent et disparaissent de l'environnement culturel et social de l'époque. Ainsi, son geste de l'absolutisation de la femme, de l'amour, de la beauté et de la poésie est une défense des valeurs considérées comme traditionnelles, étroitement liées aux racines mêmes de la culture et la civilisation européennes. En même temps, dans *Le Poète et la femme*, Smrek formule les prémisses idéologiques de son œuvre ainsi que sa philosophie artistique et poétique.

Dans le chapitre *Deux versions d'un même poème*, je me base sur la découverte que le texte des deuxième, troisième et quatrième chapitres du *Poète et la femme* publié en ouvrage en 1934 diffère de celui publié en revue en 1925 ; l'historiographie littéraire a jusqu'à présent ignoré ce fait (ou du moins elle ne l'a pas évoqué). Une partie majeure de ce poème a été transformée au point qu'il s'agit de deux textes distincts : c'est pourquoi, dans le cas du poème de 1934, je ne parle pas d'une publication « tardive », mais plutôt d'une version « retravaillée ». Ces changements, faits par Smrek probablement entre 1933 et 1934, ne sont pas tellement intéressants quand ils sont traités individuellement, mais ensemble ils indiquent l'intention de l'auteur, reflétant la transformation du geste poétique de Smrek tel qu'il émergea entre les années 1920 et 1930 : ils représentent essentiellement un passage d'un vitalisme sensuel au vitalisme moral, éthique.

Le poème *Eva Ave* fut publié en 1942 d'une manière inofficielle et sous le pseudonyme de *Cavaliere senza nome* ; il remet en cause radicalement plusieurs catégories fondamentales du modèle smrekien du monde, à savoir, par exemple, la liberté, l'identité, l'éthos ou encore la moralité. Dans cette période de guerre, Smrek reprend la thématique intime de la femme, de la beauté et

de l'amour et explore ses limites en choisissant un régime d'écriture parodique et le style pornographique. Ce texte parallittéraire modernise les schémas du lyrisme amoureux ou érotique ancrés dans la tradition locale ; Smrek le met en confrontation avec les poèmes *Ave Eva* (Ján Kostra) et *La Nuit* (Ján Poničan) ainsi qu'avec son propre texte cité précédemment, *Le Poète et la femme*. Malgré son appartenance au genre pornographique, *Eva Ave* est construit sur des fondements axiologiques, éthiques et esthétiques caractéristiques pour les ouvrages officiels de Smrek. Loin d'être un simple geste subversif visant la destruction des idéals nobles, ce poème identifie dans les forces instinctives de l'homme des sources religieuses et transcendantales. L'opposition entre le profane et le sacré disparaît et les correspondances entre le matériel et l'immatériel sont soulignées par l'intégration du corps dans l'expérience spirituelle. L'auteur accorde à l'érotisme une dimension sacrée. L'un des objectifs de la présente étude est de situer le poème *Eva Ave* dans le contexte de l'œuvre poétique officielle de Smrek et éventuellement de susciter un débat sur ce texte qui n'a été inclus dans la littérature slovaque que plus de cinquante ans après sa parution.

Le chapitre intitulé *Utopisme dans la poésie slovaque vers 1920* porte sur les tendances utopiques dans le premier recueil de Ján Smrek ainsi que dans les ouvrages de quelques autres auteurs représentatifs (Ján Poničan, Laco Novomeský, Emil Boleslav Lukáč). De nombreuses initiatives poétiques majeures et pertinentes des années 1920, y compris celles qui furent déterminantes sur les plans évolutif et axiologique, ne peuvent être pleinement comprises sans prendre en compte leur dimension utopique. En effet, le caractère et la nature de la poésie de l'époque furent fortement influencés par les projections et les programmes utopiques fondés sur les modèles d'un monde humaniste et juste, par les idéals du progrès civilisationnel, par la vision de la construction d'un nouveau monde et par l'attente messianique de l'avènement et de la naissance d'un nouvel homme. Le désir de la revitalisation

de l'homme, de la culture et de la société se manifeste par des gestes radicaux visant la subversion de l'ancien ordre de choses et annonçant l'arrivée d'un nouveau monde. L'objectif ultime, c'est la catharsis historique, l'accomplissement de l'idéal de la fraternité et de la solidarité. Quelle que soit la rhétorique, qu'elle soit religieuse et théologique ou révolutionnaire et marxiste, il s'agit toujours d'une concrétisation de la même vision utopique du nouvel humanisme. Le potentiel utopique de la situation culturelle vers l'année 1920 qui se manifeste et se réalise dans la poésie slovaque rapproche des poétiques et des systèmes idéologiques et esthétiques a priori opposés. Les auteurs se projettent dans le rôle du messie, ils aspirent à un renouveau spirituel personnel ainsi que collectif, ils rêvent d'un avenir juste et humaniste qui puise ses forces existentielles et sa structure dans une sacralité avouée ou inavouée.

Le dernier chapitre, intitulé *Conclusions et perspectives*, est une reconstruction sélective du modèle de l'homme et du monde tel qu'on l'observe dans l'œuvre poétique de Ján Smrek des années 1920 et 1930 par rapport à ses identifications ultérieures. Il fait suite au chapitre précédent en expliquant les conséquences des idées utopiques et en examinant les mouvements culturels et historiques et les transformations du vitalisme philosophique et esthétique. La vision smrekienne de la renaissance de l'homme se situe dans le domaine intérieur de la moralité, non pas dans le domaine extérieur de la société. Cela signifie que, lors de la formulation des idées utopiques du nouvel homme, Smrek fut conscient dès le départ de l'insuffisance des formes idéologiques de l'humanisme et de l'inconséquence d'une éventuelle révolution sociale ou politique. Paradoxalement, le retour à la spiritualité, aux forces instinctives et naturelles, au mythologisme et au traditionalisme dans le cadre des programmes artistiques et esthétiques du modernisme et du vitalisme du début du 20^{ème} siècle conduira dans les décennies suivantes à la naissance des mouvements vitalistes de masse et des idéologies totalitaires qui

pervertiront profondément les archétypes de la beauté, de la liberté, de la jeunesse, de la nature humaine et de la dynamique de la vie. Dans une époque caractérisée par des identifications esthétiques, philosophiques et sociopolitiques particulières, le modèle vitaliste de l'homme et du monde proposé par Smrek se retrouve en danger. Pourtant, le poète n'abandonne pas sa vision d'un nouvel humanisme, du renouvellement du monde et de la revitalisation de la Création ; celle-ci trouve sa continuation dans le développement d'un modèle dans lequel la poésie est vue comme un moyen actif et dynamique de cultivation de l'homme et de la société. Pour Smrek, l'une des fonctions de l'art est le renouveau de l'âme humaine ; voilà une clé pour comprendre les luttes sous-jacentes qui conditionnèrent sa situation poétique, non seulement dans la liberté des années 1920 et 1930, mais aussi dans les conditions politiques, culturelles et sociales différentes des années 1940 et 1950. Durant la guerre, puis pendant l'ère totalitaire, la poésie de Smrek resta fidèle à son crédo artistique et esthétique fondamental et à ses identifications morales et éthiques.



Podobizeň Jána Smreka v karikatúre M. Benku. Fotograf: Jozef Mičieta. (SNK, Literárny archív Martin, sign. K 16/196)



Podobizeň básnika Jána Smreka. (SNK, Literárny archív Martin, sign. K 16/3)



Podobizeň Jána Smreka pri prechádzke ulicami Prahy r. 1934. (SNK, Literárny archív Martin, sign. K 16/33)



Svadobná fotografia Jána Smreka. (SNK, Literárny archív Martin, sign. K 16/210)



Ján Smrek vo svojom byte
s manželkou Blankou, rod. Kouckou
(v mladom veku). (SNK, Literárny archív
Martin, sign. K 16/40)



Obálka zbierky Odsúdený k večitej žízni od F. Bílka



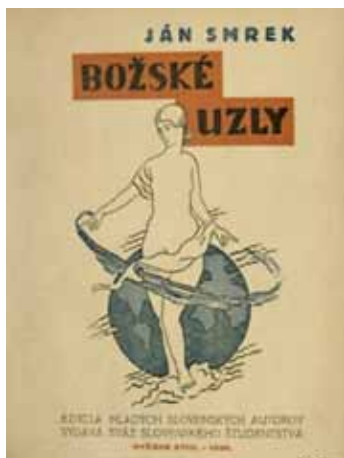
Frontispice zbierky Odsúdený k večitej žízni od F. Bílka



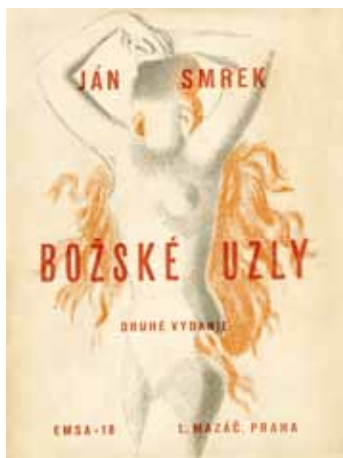
Obálka prvého vydania zbierky Cválajúce dni od A. Jasszuscha



Obálka druhého vydania zbierky Cválajúce dni od M. Benku



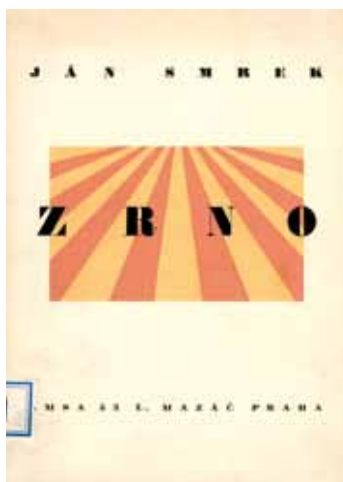
Obálka prvého vydania zbierky Božské uzly od M. Benku



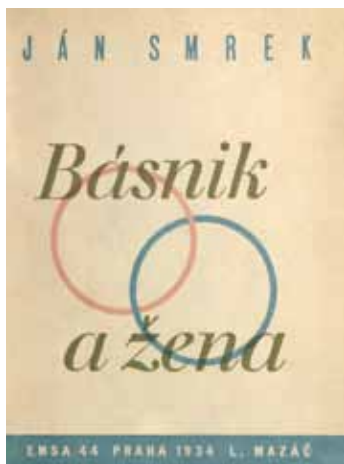
Obálka druhého vydania zbierky Božské uzly od A. V. Hrsku



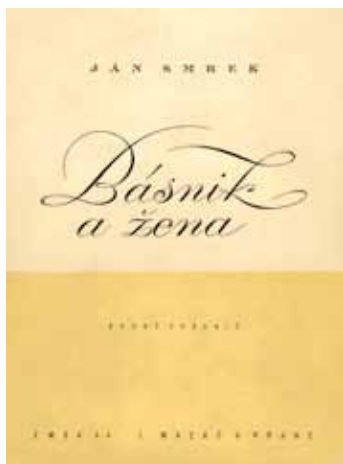
Obálka prvého vydania zbierky Iba oči



Obálka prvého vydania zbierky Zrno od A. V. Hrsku



Obálka prvého vydania skladby
Básnik a žena od A. V. Hrsku



Obálka druhého vydania skladby
Básnik a žena od A. V. Hrsku

Obsah

Východiská a zdroje	5
<i>Odsúdený k večitej žízni</i>	40
<i>Cválajúce dni</i>	60
<i>Božské uzly</i>	95
<i>Iba oči</i>	125
<i>Zrno</i>	153
<i>Básnik a žena</i>	194
Dve verzie jednej básne	259
<i>Eva Ave</i>	271
Utopizmus v slovenskej poézii okolo roku 1920	296
Závery a výhlady	309
Zoznam použitej literatúry	342
Bibliografická a edičná poznámka	348
Summary	349
Résumé	360
Obrazová príloha	372

MICHAL HABAJ

**Model človeka a sveta
v básnickom diele Jána Smreka
(1922 – 1942)**

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala
Grafická úprava a zalomenie: Jana Janíková
Zodpovedná redaktorka: Mgr. Janka Chmúrna
Preklad resumé do angličtiny: Dagmar Kročanová
Preklad resumé do francúzštiny: Dominika Uhríková

Všetky práva vyhradené. Ani jednu časť tejto publikácie nemožno reprodukovat', kopírovať, uchovávať či prenášať prostredníctvom elektronických, mechanických, rozmnožovacích či iných médií – bez predchádzajúceho písomného súhlasu autora.

Vydala a vytlačila VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied,
Dúbravská cesta 9, 845 02 Bratislava, ako svoju 4 038. publikáciu.

Rozsah: 379 strán.

Vydanie prvé.

www.veda.sav.sk

ISBN 978-80-224-1354-1