SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED

LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR

Doc. PhDr. Dionýz Ďurišin, Dr Sc.

VÝKONNÝ REDAKTOR

PhDr. Rudolf Chmel, CSc.

RECENZENTI

PhDr. Stanislav Šmatlák, DrSc.
Univ. prof. PhDr. Ján Števček, DrSc.

LITTERARIA XIX — 1976, s. 5 — 250

MEDZILITERÁRNY KONTEXT SLOVENSKEJ SOCIALISTICKEJ LITERATÚRY

AUTORI

DIONÝZ ĎURIŠIN, DUŠAN SLOBODNÍK, ONDREJ MARUŠIAK, SOŇA LESŇÁKOVÁ, EMA PANOVOVÁ, PAVOL WINCZER, ZLATKO KLÁTIK, JÁN KOŠKA, IVAN CVRKAL, RUDOLF CHMEL, VLADIMÍR OLERÍNY, VIERA DUBCOVÁ

1977
VEDA, VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA

© Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1977

ÚVODOM

Teória a metodológia socialistickej literatúry zaznamenáva v poslednom období nesporný všestranný rozmach. Po prekonaní často deklaratívnych a zjednodušujúcich téz, s ktorými sme sa stretávali v minulosti, v Sovietskom zväze a v jednotlivých socialistických krajinách sa postupne dospelo k pokusom o celkom konkrétne literárnohistorické zovšeobecnenie zákonitostí vývoja socialistickej literatúry, najmä v rámci národných literatúr jednotlivých socialistických krajín. Výskum dejín národných socialistických literatúr je stále aktuálny a má pred sebou široké perspektívy.

No výklad typologickej a genetickej podstaty socialistickej literatúry iba na základe výskumu jednotlivých národných literatúr, chápaných často izolovane a bez vzájomných súvislostí, poskytuje iba čiastkové poznatky. V súčasnosti sa ukazuje, že čím ďalej, tým viac je nevyhnutné skúmať socialistickú literatúru ako jednotu a celok, bez ohľadu na jej relatívne ohraničenie priestorom dejín konkrétnych národných literatúr. Ak dnes je už všeobecne prijatá téza o širokých výrazových možnostiach socialistického realizmu, ktorý sa chápe ako relatívne otvorený systém umeleckých postupov (D. F. Markov), v nasledujúcom štádiu bude nevyhnutné konkrétne formulovať, typizovať tieto možnosti, umelecké postupy, štýly, konvenčné formy. V podstate to znamená nevyhnutnosť bližšie definovať a charakterizovať možnosť rôznych poetík v rámci jednotnej metódy.

Požiadavka výkladu socialistickej literatúry ako medziliterárnej jednoty a celku, ako aj úsilie o typizáciu rozličných konvenčných foriem v rámci tohto celku vysúva do popredia uplatňovanie porovnávacích postupov skúmania. Porovnávací výskum odhalí rôznorodý zástoj tradície pri vzniku a ďalšom vývoji mnohotvárnych umeleckých foriem zovšeobecňovania skutočnosti, ako aj odlišné spoločenské podmienky rozvoja umenia a literatúry v jednotlivých krajinách. Prispeje tak nielen k poznaniu špecifickosti národných socialistických literatúr, ale aj k ich výkladu ako organickej zložky mnohotvárneho, ale pritom jednotného celku. Je to cesta postup-

ného minuciózneho porovnávania ideovo-výrazových možností socialistickej literatúry v rámci národnej literatúry i v rámci socialistickej literatúry ako medziliterárneho javu.

Prevažne prvú časť tohto cieľa sa pokúša parciálne riešiť aj táto kniha, ktorá obsahuje sériu štúdií konfrontujúcich slovenskú socialistickú literatúru s ruskou sovietskou literatúrou, s literatúrou poľskou, NDR, maďarskou, bulharskou, s juhoslovanskými literatúrami a so socialistickou literatúrou Kuby. Ide viac o predbežné sondy ako o finálne úvahy, čo je podmienené experimentálnym charakterom kolektívnej úlohy Literárnovedného ústavu SAV: Slovenská literatúra v rokoch 1945—1970 v kontexte svetovej socialistickej literatúry. Cieľom jednotlivých porovnávacích analýz bolo predovšetkým prispieť k poznaniu špecifickosti slovenskej socialistickej literatúry a iba nepriamo naznačiť možnosti skúmania všeobecných, medziliterárnych zákonitostí socialistickej literatúry, teda svetovej socialistickej literatúry. Takto vymedzená čiastkovosť cieľa je daná objektívnym stavom komparatívneho skúmania socialistickej literatúry, ktorý je predbežne na počiatku svojho plného rozvoja, ako aj možnosťami jednotlivých autorov a zvolených zložiek poetiky na komparáciu.

Sme presvedčení, že analogicky chápaný výskum, založený navyše na širokej medzinárodnej spolupráci, je jedinou reálnou cestou, ako prekonať formálne teoretické deklarácie a často sofistické dišputy o typológii a vývine socialistickej literatúry. Je to jeden z nevyhnutných spôsobov poznávania mnohostrannosti foriem socialistickej literatúry, jej priam neobmedzených možností umeleckého stvárňovania skutočnosti.

Redakcia

AKTUÁLNOSŤ POROVNÁVACIEHO SKÚMANIA SOCIALISTICKÝCH LITERATÚR

DIONÝZ ĎURIŠIN

O máloktorom literárnom smere, metóde existuje taká bohatá literatúra ako o socialistickom realizme. Doteraz sa nazhromaždil obrovský literárnohistorický materiál o zrode, genéze a ďalšom vývoji socialistickej literatúry. Bohatá je aj doterajšia teoretická literatúra, ktorá formuluje typológiu socialistického realizmu. Napriek tomu mnoho problémov ešte čaká na svoje riešenie. Jedným z nich je nesporne výskum socialistickej literatúry, ktorý by mal vyústiť do ucelenej syntézy literárneho vývinu. Systematicky pochopené *dejiny* socialistickej literatúry sú na dnešnom stupni rozvoja literárnej historiografie už nanajvýš aktuálne a je udivujúce, že sa doteraz nedospelo k takémuto celkom zákonitému zovšeobecneniu literárneho procesu.

Dejiny literatúry ako sumácia a zavŕšenie istých literárnohistorických pozorovaní, ako istá relatívne úplná odpoveď na otázky genézy a postupnosti literárneho vývinu, nevznikajú ad hoc, ale sú výsledkom systematického, cieľavedomého a pritom kolektívneho úsilia. Predpokladajú teda premyslenú metodologickú i metodickú prípravu a koordináciu práce. Platí to pri dejinách národnej literatúry, ktoré sa všeobecne považujú za najbežnejšiu syntézu vývinového procesu určitej literárno-historickej jednotky, no osobitne je to aktuálne pri pokusoch o zovšeobecnenie vývinovej postupnosti medziliterárnych historických jednotiek, s ktorými sme sa stretávali v minulosti a s ktorými sa stretávame aj v súčasnosti či už v podobe dejín slovanských literatúr, európskej literatúry, alebo literatúry svetovej. Týmto problémom sa nevyhneme ani pri úsilí o formulovanie socialistickej literatúry ako celku a špecifickej literárnohistorickej jednotky, pri pokuse o zachytenie jej vnútorných vývinových zákonitostí.

Doterajšia literárnohistorická produkcia vcelku uspokojujúco charakterizuje fenomén socialistickej literatúry. Viac-menej vhodne sú spracované a formulované aj vývinové zákonitosti socialistickej literatúry v rámci jednotlivých národných literatúr. Ba dokonca v poslednom období možno pozorovať nielen živelné a empi-

rické, ale aj programové úsilia o poznávanie vzťahov a súvislostí medzi jednotlivými socialistickými literatúrami. V istom zmysle tu už máme do činenia s vypracovaním bezprostredných predpokladov na cieľové zovšeobecnenia. No práve v tejto súvislosti je namieste konštatovanie, že doterajšia, čo ako bohatá literárnohistorická produkcia nevyužíva vždy a v úplnom rozsahu vlastné metodické možnosti. Porovnávací výskum sa doteraz dostatočne nevyužíval pri skúmaní nielen vzájomných vzťahov a súvislostí socialistických literatúr, ale aj ich vzťahov k dedičstvu svetovej literatúry a kultúry vôbec. Pravda, v tejto oblasti sa už veľa urobilo. Máme k dispozícii početné čiastkové pozorovania o vzájomných vzťahoch medzi významnejšími postavami, ba aj vývinovými etapami. No odhliadnuc od toho aj naďalej zostáva nanajvýš aktuálnou požiadavka o nevyhnutnosti široko založeného porovnávacieho skúmania. Nie je náhodné, že v poslednom období sa rozvoja porovnávacích hľadísk socialistickej literatúry čím ďalej, tým nástojčivejšie dovolávajú mnohí odborníci, ba dokonca aj celé pracovné kolektívy. Spomeňme aspoň práce, ktoré odzneli na konferencii Instituta slavianovedenija i balkanistiki: Porovnávacie skúmanie slovanských literatúr (Moskva 1971). Je to napr. úvodná štúdia D. F. Markova Otázky teórie a metodológie porovnávacieho skúmania slovanských literatúr,[1] referát L. Richtera[2] o koncepcii človeka pri výskume socialistických literatúr, J. V. Bogdanova a V. A. Choreva[3] o porovnávacom skúmaní európskych socialistických literatúr a iné. Vo všetkých spomenutých prípadoch a v celom rade iných prípadov sa porovnávací výskum chápe, predbežne iba deklaratívne, ale tým nástojčivejšie, ako nevyhnutná podmienka a predpoklad ďalšieho nevyhnutného rozvoja nášho poznania podstaty a genetických zákonitostí socialistickej literatúry.

Súčasná historiografia eviduje dokonca aj prvé pokusy o literárnohistorickú syntézu v pravom zmysle slova. Tu treba spomenúť predovšetkým úspešnú zovšeobecňujúcu prácu D. F. Markova o vzniku a genéze socialistickej literatúry[4] v niektorých slovanských literatúrach, kolektívnu prácu literárnych vedcov NDR o koncepcii človeka v niektorých menej diferencovaných európskych socialistických literatúrach[5] a niektoré ďalšie pokusy analogického charakteru.

Podobne zameraný výskum, ku ktorému organicky dospelo skúmanie socialis-

[1] MARKOV, D. F.: Voprosy teorii i metodologii sravniteľnogo izučenija slavianskich literatur. In: Sravniteľnoje izučenije slavianskich literatur. Moskva 1973, s. 7-39.

[2] RICHTER, L.: Sravniteľnoje literaturovedenije i koncepcija čeloveka. Tamže, s. 256—261.

[3] BOGDANOV, J. V.: K problematike sravniteľno-istoričeskogo izučenija literatur jevropejskich stran. Tamže, s. 262—266.

CHOREV, V. A.: K voprosu o sravniteľno-tipologičeskom izučenii socialističeskich literatur. Tamže, s. 267—270.

[4] MARKOV, D. F.: Genezis socialističeskogo realizma. Moskva 1970, 306 s.

[5] Rukopis tejto práce je v tlači a vyjde vo vydavateľstve Akadémie vied NDR.

tickej literatúry, by mal mať celkom konkrétne a programovo na zreteli cieľ, ku ktorému v konečnom dôsledku smeruje. Je to nevyhnutné nielen z hľadiska širších spoločenskoideových a kultúrnych dôvodov, ale aj z hľadiska výlučne, tak povediac metodicko-pracovných dôvodov. Potenciálne i konkrétne ozrejmenie si finálneho štádia stimuluje predbežný výskum, určuje konkrétnu pracovnú metodiku.

Tieto, na prvý pohľad vonkajškové hľadiská nemožno zanedbávať nielen pre odlišnú úroveň a z nej vyplývajúce ciele literárnovedného výskumu v jednotlivých krajinách, ale aj vzhľadom na objektívnu nevyhnutnú postupnosť pri výstavbe takého širokého a v určitom zmysle jedinečného projektu. Nazdávame sa, že v záujme postupnosti bude azda nevyhnutné predbežne rozlišovať zhruba dve etapy práce.

Prvá etapa zahrnie výskum špecifickosti tej-ktorej literatúry vo vzťahu k svetovej socialistickej literatúre, resp. k doterajšej predstave socialistickej literatúry ako k istému predbežnému modelu literárnovedného povedomia.

Plnenie takto formulovaného cieľa skúmania nie je možné bez poznania špecifických národnoliterárnych zákonitostí jednotlivých socialistických literatúr, bez výskumu napr. slovenskej, českej, nemeckej (NDR), poľskej, maďarskej a pod. socialistickej literatúry. Vo väčšine syntéz literárneho vývinu socialistických krajín sa socialistická literatúra doteraz skúmala predovšetkým v rámci zákonitostí dejín národnej literatúry. Táto skutočnosť zákonite stanovila kritériá rekonštrukcie a hodnotenia javov, pričom dominantnou bola osobitosť národnoliterárnej tradície. Genéza socialistickej literatúry, jej ďalší vývoj, ba aj plný rozvoj po oslobodení, mala takto neustále na zreteli predovšetkým súvislosti a proporcionalitu ideovo-umeleckých prostriedkov so svojráznym vývinovým prúdom tej-ktorej národnej literatúry. Menej sa prihliadalo na to všeobecné, medziliterárne, čo intencionálne utváralo osobitosť socialistickej literatúry ako jednoty a celku. Pokus o výstavbu dejín socialistickej literatúry jednotlivých socialistických krajín bude sledovať ako priamy predmet a cieľ svojho skúmania svojzákonný rozvoj socialistickej literatúry na pozadí národnoliterárnej tradície. Z toho zákonite vyplýva nevyhnutnosť stanoviť iné hodnotiace kritériá a periodizačné medzníky vývinového hodnotenia javov, a to v závislosti od vývinových faktorov socialistickej literatúry ako svojrázneho celku. Znamená to zároveň iný, relatívne autonómny vzťah k tzv. tradičným literárnym prúdom jednotlivých národných literatúr, k modernistickým, avantgardným tendenciám a pod. Pôjde teda o obrátenú hierarchiu hodnôt v porovnaní s doteraz zaužívaným výkladom socialistickej literatúry v rámci jednotlivých národných literatúr. Takto pochopené dejiny socialistickej literatúry jednotlivých krajín sú aktuálne predovšetkým v socialistických krajinách okrem Sovietskeho zväzu, kde víťazstvo VOSR znamenalo prudký a zásadný obrat literárneho vývinu. V mnohom to platí aj na obdobie po druhej svetovej vojne v ostatných socialistických krajinách, resp. po víťazstve revolúcie na Kube r. 1959.

Výstavba dejín socialistických literatúr jednotlivých socialistických krajín je

teda predpokladom rozvinutia programových a plánovaných komparatívnych postupov skúmania, pri ktorom sústreďujeme v plnom rozsahu pozornosť na skúmanie tak genetických vzťahov, ako aj typologických súvislostí. Toto štádium implicitne zahŕňa aj odpoveď na otázku vzťahu danej literatúry k celosvetovému literárnemu pohybu. Organizačne to predpokladá nevyhnutnosť zapojiť do výskumu celé pracovné kolektívy v rámci literárnovedných centier jednotlivých krajín. V záujme komplexného pohľadu bude potrebné už v tomto štádiu integrovať do jednotného procesu socialistickej literatúry produkciu autorov z nesocialistického sveta.

Toto štádium výskumu dokumentuje napr. úloha Literárnovedného ústavu SAV v Bratislave — Slovenská literatúra od r. 1945 v kontexte svetovej socialistickej literatúry.[6] Ide tu o výskum významných postáv, diel, literárnych druhov a prúdov a pod. slovenskej literatúry v ich vzťahoch a súvislostiach k jednotlivým inonárodným literatúram za účelom poznania jednak špecifickosti vývinového procesu slovenskej literatúry a jednak tých javov a faktov, ktorými slovenská literatúra participuje na medziliterárnom procese. Touto druhou súčasťou cieľa sa konkrétne výskum podieľa už na plnení druhej spomínanej etapy komparatívnej práce.

Konkrétne máme na mysli skúmanie všeobecných vývinových zákonitostí socialistickej literatúry ako celku a špecifickej medziliterárnej jednotky v jej mnohotvárnych vzťahoch s celosvetovým literárnym pohybom, teda ako internacionálneho javu. Máme teda do činenia s prekročením hraníc predchádzajúceho národnoliterárneho vymedzenia problematiky, s prekonaním nielen bilaterálneho, ale aj multilaterálneho skúmania určitej literatúry vo vzťahu k literatúram iným. Cieľom výskumu sa takto stáva už nie vývinová procesnosť socialistickej literatúry v rámci jednotlivých národných literatúr, lež vývinový proces tak povediac vyššieho stupňa, t. j. socialistickej literatúry ako medziliterárneho javu v jeho jednote a vnútornej celistvosti. V princípe ide už o prácu, ktorá zodpovedá vlastne samému *písaniu dejín literatúry*.

Aplikácia výdobytkov porovnávacieho skúmania na materiáli súčasnej literatúry vôbec a socialistickej literatúry osobitne má mnohé doteraz plne nevyužité možnosti. Pri všetkej úcte k doterajším pozoruhodným a početným výskumom sa tento postup skúmania používal v súvislosti so socialistickou literatúrou prevažne na synchrónnej, utilitárnej, skôr literárnokritickej než literárnohistorickej rovine, sústreďujúc pozornosť najmä na aktuálnu hodnotu a význam jednotlivých javov a procesov. Tento v mnohom primárny, potrebný a nevyhnutný prístup vysúval do popredia najmä otázky typológie literatúry, resp. jej niektoré významnejšie kľúčové javy a problémy. V menšej miere fixoval pohľad na socialistickú literatúru ako zákonitý literárnohistorický fenomén v jeho vzťahoch, súvislostiach, ba aj v jeho

[6] Úloha bola pojatá do plánu v r. 1974—1975. Dokladom o výsledkoch jej riešenia je aj tento zborník.

vzájomnej podmienenosti s celosvetovým literárnym pohybom, i keď, pravda, tieto vlastnosti socialistickej literatúry sa často deklaratívne zdôrazňovali. Dôsledné použitie komparatívnych postupov v záujme ucelenej syntézy prispeje k prehĺbeniu výkladu socialistickej literatúry ako internacionálneho javu. Zároveň obohatí doterajšiu metodologicko-metodickú „výzbroj" porovnávacích praktík, vypracovaných zväčša na historickom materiáli starších období literatúry, o nové kvalitatívne odlišné a tým objektívne poznávacie postupy.

V rámci sústredeného a programového metodologicko-teoretického úsilia si treba predovšetkým ujasniť problém, v akom zmysle možno hovoriť o socialistickej literatúre ako o špecifickej medziliterárnej dejinnej jednotke. Ktorými znakmi je totožná s takými združeniami národných literatúr, ako je napr. známe združenie národných slovanských, germánskych, stredoeurópskych a iných literatúr, a najmä čím sa socialistická literatúra ako celok odlišuje od týchto a analogických medziliterárnych združení, syntéz, v čom teda spočívajú jej špecifické črty?

1. Pri riešení tejto otázky treba si predovšetkým uvedomiť skutočnosť, že literatúra socialistického realizmu je v zmysle teórie odrazu dôsledkom nového videnia sveta, nového ideovo-umeleckého vedomia. Tak ako v prípade predchádzajúcich umeleckých smerov, aj tu máme do činenia so zmenou *gnozeologických*, princípov vzťahu k skutočnosti v najširšom zmysle slova. Pritom treba zdôrazniť ani nie natoľko sám gnozeologický princíp, lež predovšetkým odlišný a nový charakter tohto princípu, jeho vedeckú objektívnosť a všeobecnú platnosť. Totiž práve z faktu vedeckej objektivity svetonázorových východísk vyvodzujeme aj základné znaky literatúry socialistického realizmu, ktorý nechápeme len ako literárny smer či prúd, ale predovšetkým ako umeleckú metódu.

2. Ideologická a filozofická platforma, z ktorej vyrastá metóda socialistického realizmu, umožňuje prakticky neobmedzené formy umeleckého výrazu. O túto celkom logicky dedukovanú a zákonitú tézu sa opiera bohatá literatúra o estetike socialistickej literatúry. Zo spôsobov usúvzťažnenia rozmanitých foriem umeleckého stvárňovania skutočnosti vyplýva totiž jedna z najcharakteristickejších čŕt socialistického realizmu vôbec. Je to jeho špecifický *univerzalizmus*, vyjadrený schopnosťou integrovať nielen výdobytky predchádzajúcich umeleckých smerov, ale i rôznych nerealistických prúdov literatúry 20. storočia a vytvoriť aj priestor pre priam neobmedzené možnosti experimentálnych tendencií v dejinnej perspektíve. Je to nesporne nová umelecká kvalita, s ktorou sa porovnávacie skúmanie pri svojom zovšeobecňovaní medziliterárneho procesu doteraz nestretlo. Chápanie socialistickej literatúry ako nadnárodnej syntézy a celku prihliada k týmto osobitostiam a zovšeobecňuje ich v jednotný esteticko-teoretický systém.

Pritom však nemožno celkom jednoznačne konštatovať, že spôsoby vnútornej

integrácie rozmanitých foriem umeleckého výrazu v rámci metódy socialistického realizmu sú všestranne preskúmané. Produktívna koncepcia širokej estetickej platformy socialistickej literatúry vychádza síce z pozoruhodného množstva čiastkových pozorovaní a opiera sa o konkrétnu predchádzajúcu historickú prax v celom rade národných literatúr, no zároveň si vyžaduje ďalšie výskumy a analýzy: nielen z hľadiska ideovo-spoločenských aspektov, ale aj aspektov *poetiky*, v jej širšom i užšom význame. Máme tu na mysli zákonitosti, ktorými sa riadi integrujúca funkcia metódy socialistického realizmu vo vzťahu k rozmanitým umeleckým postupom a zobrazovacím prostriedkom. Skúmanie týchto zložitých otázok socialistickej literatúry je aktuálne nielen na rovine literárneho diela a jeho komponentov, ale aj z hľadiska ostatných literárnohistorických jednotiek, ako je napr. literárny druh, sloh až medziliterárne komplexy. K formulovaniu integrujúcej funkcie socialistického realizmu na úrovni týchto vyšších jednotiek môže prispieť v podstatnej miere jedine výskum medziliterárnych zákonitostí vývinu socialistickej literatúry.

3. Metóda socialistického realizmu v porovnaní s konvenčnými literárnymi smermi a prúdmi predstavuje navyše aj umeleckú platformu pre celý komplex národných literatúr socialistických krajín, kde je vývinovo dominantnou literárnou metódou, i keď isteže nie v každej národnej literatúre a v každom vývinovom období rovnakou mierou. Vďaka tejto skutočnosti dochádza tu k istej forme *stotožnenia*, unifikácie umeleckej metódy na jednej strane a medziliterárnej syntézy skupiny národných literatúr ako hierarchicky vyššieho komparatívneho celku na strane druhej. V tomto prelínaní sa či prekrývaní jednotlivých stupňov komparatívneho zovšeobecnenia, synchrónne typologického a literárnohistorického, treba vidieť jednu z ďalších príznačných čŕt porovnávacej syntézy socialistických literatúr, na rozdiel od iných existujúcich medziliterárnych združení, kde zjednocovacím meradlom je parciálny a primárne často mimoliterárny aspekt, ako napr. aspekt geografický (stredoeurópske literatúry), etnický (literatúry slovanské a pod.).

4. Z tejto črty vyplývajú ďalšie špecifické znaky socialistickej literatúry ako medziliterárnej jednotky. Pri vyčleňovaní medziliterárnych združení sme zdôrazňovali ich pomocnú poznávaciu funkciu.[7] Chápali sme ich ako istý medzičlánok postupného zovšeobecnenia zákonitostí z medziliterárneho procesu od národnej k svetovej literatúre. V prípade socialistickej literatúry táto funkčná relativizácia odpadá a nahrádza ju naopak vnútorná *trvácnosť*, životnosť. Je to podmienené diametrálne odlišnými kritériami členenia, klasifikácie, resp. inými princípmi zjednocovania spomínaných literárnohistorických syntéz. Oproti geografickému, etnickému či štátotvornému princípu tu vystupuje ako podstatný a jediný ideovopolitic-

[7] ĎURIŠIN, D.: Vergleichende Literaturforschung. Berlin 1972, s. 142—157.

ký, svetonázorový princíp. Pritom, ako sme už podotkli, nie je zanedbateľná skutočnosť, že tento princíp základného životného postoja sa opiera o poznanie objektívnych zákonitostí vývinu sveta a ľudskej spoločnosti, čo je logicky nezlúčiteľné s akoukoľvek formou relativizácie a predbežnosti. Preto socialistická literatúra ako medziliterárna syntéza a celok nevystupuje v systematike porovnávacieho výskumu ako predbežný a pomocný prostriedok na dosiahnutie vyšších foriem literárnohistorickej komparatívnej abstrakcie, ale je v mnohom *cieľom* porovnávacích analýz. Porovnávacie skúmanie nielenže má na zreteli poznávanie zákonitostí vývoja socialistickej literatúry, teda jej vnútornú autonómnosť, ale dospieva aj k formulovaniu zákonitostí medziliterárneho procesu vôbec.

Zo stálosti socialistickej literatúry ako medziliterárneho celku vyplýva aj jej historická životnosť a dejinná perspektíva. Kým pri tradičných združeniach literatúr dochádza nielen k vzájomnému prelínaniu jednotlivých kritérií klasifikácie, ale dokonca aj k ich nivelizácii v čase, v priebehu dejín, ba i k úplnej strate, pri syntéze socialistickej literatúry možno hovoriť nanajvýš o jej dejinnej premenlivosti. V tejto vlastnosti socialistickej literatúry spočíva záruka jej rastu a postupného zveľaďovania.

5. Jedným z najosvedčenejších meradiel klasifikácie a tým aj periodizácie tak vnútroliterárneho, ako aj medziliterárneho vývinového procesu sú tradične literárne smery, slohy. Na základe bežnej, no značne povrchovej analógie dochádzalo, ba aj dochádza k funkčnému stotožneniu jednotlivých hlavných literárnych slohov so socialistickým realizmom. Literárna história pri skúmaní genézy a vývinu jednotlivých literárnych slohov spravidla formuluje obdobie zrodu, rozvoja a úpadku, ústupu, teda určitý zákonitý cyklus vo svojej periodicite v hlavných črtách analogický všetkým doteraz známym literárnym smerom. Na tomto princípe striedania jednotlivých vývinových fáz je založená vývinová postupnosť literatúry, jej procesovosť.

Literárna história skúma tieto vývinové premeny ako postupnú zmenu, resp. modifikáciu poetiky toho-ktorého slohu, zmenu výrazových vlastností, podmienenú životom. Pritom pozorujeme postupnú premenu nových, originálnych postupov, charakteristických pre obdobie zrodu slohovej formácie, smerom k postupnej formalizácii[8] v období ústupu. Medzi týmito krajnými pólmi prejavujú sa úsilia osviežiť zaužívané a všeobecne prístupné umelecké postupy vonkajším ornamentalizmom, istým manierizmom.[9] Tým narastá v umení dekoratívnosť, ktorú možno veľmi rukolapne pozorovať najmä v maliarstve, v sochárstve, architektúre, ale aj v literatúre, a to najmä vo formách viazanosti jazykového prejavu. Z hľadiska

[8] Porov. LICHAČOV, D. S.: Socialno-istoričeskije formy otličij russkogo baroko ot baroko drugich stran. In: Sravniteľnoje izučenije slavianskich literatur. Moskva 1973, s. 381—390. Pojem formalizácie v určitom zmysle asociuje so známymi pojmami automatizácia a aktualizácia výrazových foriem v umení a v literatúre.

[9] Tamže, s. 386.

kauzálnej podmienenosti zrodu jednotlivých slohov sociálnymi faktormi dochádza takto k oslabeniu väzieb medzi skutočnosťou a umením. Skutočnosť, ktorá pôvodne podmienila vznik slohu, zaznamenáva určitý vývin, vykazuje zákonité zmeny. Výrazový prostriedok sa postupne zbavuje obsahu, prejavuje tendenciu obnoviť unikajúce spojenie vonkajškovo zložitými modifikáciami, teda formalizuje sa.

Neskoré obdobie literárneho slohu sa takto vyznačuje mobilnosťou,[10] schopnosťou prechádzať z prostredia do prostredia. Ako o tom svedčí skúsenosť porovnávacieho skúmania — nielen v rámci istej národnej literatúry, ale aj v medziliterárnych súvislostiach. Je to schopnosť suplovať rozličné formy umeleckého výrazu v inom sociálnom prostredí. Takto dochádza v procese recepcie inonárodných hodnôt k rôznym formám napr. druhového synkretizmu, k „nečistým" slohovým formáciám, ktoré tradičná komparatistika kvalifikovala ako cudzorodý, násilný zásah do živého organizmu, ako vplyv. Nedoceňoval sa pritom tvorivý absorpčný proces prijímajúceho literárneho prostredia.

Sú tieto vývinové zákonitosti reálne aj v súvislosti so socialistickým realizmom? Možno tu obdobne predpokladať štádium nástupu, vyvrcholenia a ústupu umeleckého zovšeobecňovania skutočnosti? Iste, ak chápeme socialistický realizmus úzko, ak ho stotožňujeme iba s *jedným typom poetiky*, teda ak robíme medzi ním a tradičnými slohmi mechanickú a násilnú analógiu, ak ho chápeme dogmaticky.

Skutočnosť však presvedčivo vyvracia takúto koncepciu socialistickej literatúry. Pre socialistickú literatúru je charakteristický spomínaný univerzalizmus, schopnosť integrovať výdobytky predchádzajúcich literárnych smerov, možnosti tvorivého experimentu. Máme teda do činenia so spomínanou a všeobecne prijímanou koncepciou socialistickej literatúry ako relatívne otvoreného systému so záväzným ideovým a svetonázorovým postojom. Priam neobmedzená možnosť výrazových postupov socialistickej literatúry, jej schopnosť obsiahnuť mnohotvárnosť poetík, foriem zobrazovania skutočnosti zabezpečuje realizáciu zákonitých vývinových premien v závislosti od intenzity, aktuálnosti a adekvátnosti väzieb medzi skutočnosťou a ňou podmienenou poetikou. Práve v rámci týchto faktorov socialistickej literatúry možno pozorovať prirodzené vývinové zákonitosti od nástupu a konštituovania sa istých zobrazovacích foriem smerom k ich plnému rozvoju, modifikácii a v konečnom dôsledku aj k ich formalizácii a neskoršiemu ústupu. V tom treba vidieť široké možnosti neustálych vývinových premien socialistického umenia od autora k autorovi, od skupiny ku skupine, od obdobia k obdobiu a od jednej národnej literatúry k druhej.

Z povedaného vyplýva aj kvalitatívna odlišnosť socialistickej literatúry ako medziliterárnej jednoty a celku. Premenlivosť poetík a foriem zobrazovania skutočnosti v rámci jednotlivých období a v rámci národných literatúr podmieňuje aj zákonitosti medziliterárneho spoločenstva socialistických literatúr. Modifikuje realizáciu vzťahov a rozširuje paletu typologických súvislostí. Ak sa často nedoceňovala táto vývinová mnohotvárnosť a premenlivosť, bolo tak spravidla preto, lebo dochádzalo k preceňovaniu všeobecného na úkor zvláštneho. Všeobecné vystupovalo vo funkcii záväznej normy viazanej na jeden typ poetiky, bolo brzdou prirodzenej diferenciácie zobrazovacích foriem. V medziliterárnych vzťahoch prevládala preto neželateľná uniformita spôsobená nadhodnocovaním istých záväzných vzorov na úkor individuálnej vynaliezavosti autorov. Vo vzťahu k medziliterárnemu kontextu potláčal sa takto faktor prirodzenej výberovosti adekvátnych podnetov.

Celý tento proces medziliterárnej výmeny hodnôt umocňoval aj faktor mobilnosti formalizovaných, a tým aj ľahko recipovateľných poetík. Veľmi rukolapným príkladom je známe obdobie dogmatizmu, ktorý „obsiahol" všetky socialistické literatúry dekoratívnou formalizáciou napr. niektorých tém v 50. rokoch, čiernobielou paletou výstavby postáv, chápaním kladného hrdinu, ba aj žánrovou uniformitou tak v próze, ako aj v poézii a dráme. Aj keď uľahčená recipovateľnosť formalizovaných umeleckých foriem vyjadruje istú zákonistosť medziliterárnej výmeny hodnôt, v tomto prípade a v podobných prípadoch jej navyše kliesnil cestu zjednodušený model socialistického realizmu.

6. Súbor spomínaných a niektorých iných vlastností spoločenstva socialistických literatúr podmieňuje ich diferenciačný vzťah k nesocialistickej literatúre vo všeobecnosti. Kým pre syntézu socialistickej literatúry je charakteristická jednota a vzájomná systémová usúvzťažnenosť ideovo-umeleckých prostriedkov, pre jej opozíciu je typický práve nedostatok tejto vnútornej skĺbenosti. Preto tu ťažko možno hovoriť o systémovom zjednocovaní nesocialistických literatúr do určitého medziliterárneho celku. Hádam iba na princípe opozície k existujúcemu spoločenstvu socialistických literatúr a aj to skôr na rovine zásadnej ideovo-estetickej protikladnosti ako na základe vnútornej konzistentnosti ideovo-umeleckých prostriedkov.

Tieto rozdiely naznačujú teda možnosť zásadnej klasifikácie svetovej literatúry na dva odlišné vývinové prúdy. Je to vnútorne homogénny prúd *socialistickej svetovej literatúry* a konglomerát nesocialistických národných literatúr, umeleckých metód a smerov.

Spomínanú homogénnosť a autochtónnosť socialistickej svetovej literatúry nemožno však chápať strnulo a mechanicky. Aj keď spoločná ideová báza socialistických literatúr má prevažne za následok prevahu vzájomne integračných foriem vzťahu, v istých vývinových obdobiach zákonite dochádza aj k istým diferenciačným tendenciám, pravda, v mene dosiahnutia vyššej umeleckej jednoty. Je to vlastne úsilie o mnohotvárnosť a rozmanitosť umeleckého výrazu a je podmienené niekoľký-

[10] Tamže.

LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV SAV KNIŽNICA

mi činiteľmi, ktoré treba mať pri predpokladanom porovnávacom výskume na pamäti a metodicky ich diferencovať.

Jeden z ďalších problémov spočíva v tom, že spoločné ideové princípy obyčajne vedú k precenenie všeobecného. Stáva sa to tak pri definovaní socialistického realizmu na typologickej, synchrónnej rovine, ako aj pri rekonštrukcii vývinového smerovania socialistickej literatúry. V obidvoch prípadoch abstrahovaný teoretický model je spravidla meradlom hodnotenia konkrétnych diel a konkrétnej praxe, vo svojej povahe obyčajne variabilnej a diferencovanej. Dochádza takto k jednostrannému použitiu deduktívnych poznávacích procesov na úkor metódy induktívnej. Všeobecne sú známe dôsledky analogických postupov, ktoré majú za následok pohodlné, no neželateľné zjednodušenia a priamočiaru uniformitu.

7. Ako pri akejkoľvek medziliterárnej syntéze, aj tu pôsobia predovšetkým faktory vyjadrujúce príslušnosť národnej literatúry k istej vnútroliterárnej *tradícii*. Všeobecne možno formulovať metodickú zásadu, že čím je silnejší a intenzívnejší zástoj tradície v literárnom povedomí, tým sa v procese vzájomnej koexistencie literatúr výraznejšie uplatňujú diferenciačné tendencie, pravda, v spomínaných socialistických literatúrach nie antagonistickej povahy. A naopak, čím je toto povedomie slabšie, alebo z rôznych príčin v istom historickom okamihu oslabené, tým viac dochádza k prejavom uniformity nielen celkového vkusu, ale aj konkrétnych postupov a foriem. Literárna tradícia ako významný vývinový faktor vedie pri uskutočňovaní procesu vzájomnej jednoty socialistických literatúr k tvorivému napätiu a k variabilite vývinových ciest a umeleckých postupov. Takéto tvorivé „popieranie", resp. prekonávanie prispieva v priebehu vzájomného pôsobenia literatúr k utváraniu mnohotvárnych estetických hodnôt a výdobytkov, k obohacovaniu škály umeleckého prejavu.

Výskum rozmanitých funkcií literárnej tradície je teda tou platformou, ktorá okrem iných momentov poukazuje na genetické korene polyfónnosti, mnohovrstevnosti a rozmanitosti umeleckých postojov a prejavov. Z jej pôsobnosti vyvodzujeme v končenom dôsledku aj odlišný psychologický kontext, ale najmä dobový literárnoumelecký úzus, konvenciu v národných literatúrach, pravda, nezanedbávajúc momenty konkrétnej historickospoločenskej podmienenosti.

V konkrétnej porovnávacej praxi vznikajú takto problémy pri určovaní všeobecných a zvláštnych vlastností literárnych diel. Nemecký literárny historik Heinrich Olschowski, zamýšľajúc sa nad týmito otázkami, uvádza kritériá Kazimierza Wiku, určujúce proces medziliterárnej komunikácie: „Prvé spočíva v tom, že ide o mimoriadne zriedkavý prípad geniálneho čiže bezprikladného výkonu. Druhé kritérium sa uplatní, ak dielo so špecifickým akcentovaním prináša problémy a podáva umelecké riešenia, na ktorých sa pracuje aj v iných národných literatúrach, a i tam sa pociťujú ako relevantné. Objektívny prínos k svetovej literatúre prináša,

po tretie, dielo vtedy, ak je jedinečným, neopakovateľným informátorom o spôsobe života, zvykoch, dejinách svojho národa vzhľadom na iné národy."[11]

Medziliterárnu komunikáciu podmieňujú v praxi najrozmanitejšie okolnosti, vyplývajúce tak z objektívnych zákonitostí literárneho vývinu, ako aj z individuálnych momentov rôznych typov príjemcu. Vychádzajúc z vlastností prijímaného diela, možno kritériá medziliterárnej komunikovateľnosti zhrnúť vo všeobecnosti do troch uvádzaných bodov.

Treba si však uvedomiť, že aj keď v jednotlivých prípadoch môže ako dominantná pôsobiť tá alebo oná črta diela, v skutočnosti málokedy pôsobí izolovane, ale v súčinnosti s inými vlastnosťami diela. Z hľadiska objektívnych zákonitostí medziliterárneho procesu východiskovým a určujúcim je druhé Wikom uvádzané kritérium, pretože jedine ono je zárukou vzniku komunikácie medzi vysielateľom a príjemcom. Súzvuk foriem a spôsobov umeleckého stvárnenia skutočnosti umožňuje totiž recepciu inonárodného diela. Bez tohto súzvuku, bez nevyhnutného ústretového prúdu je dielo nezrozumiteľné v inonárodnom prostredí. Ostatné dve kritériá — geniálnosť recipovaného diela a jeho nenapodobniteľná národná špecifickosť — môžu v každom jednotlivom prípade odtieniť, umocniť a aktivizovať kritérium druhé, no nemôžu ho „nahradiť", nemôžu pôsobiť izolovane. Miera a spôsob prelínania spomínaných kritérií poukazuje v každom jednotlivom prípade na špecifické okolnosti, za ktorých prebieha medziliterárny proces a „výmena" umeleckých hodnôt. Ak niekedy dochádza v komparatistike k presvedčeniu o protikladnosti uvádzaných aspektov, ide buď o nedohodnotenie objektívnych zákonitostí medziliterárneho procesu, buď o nedorozumenie vyplývajúce z iných, obyčajne mimoliterárnych príčin. Protikladnosť medzi špecifickosťou diela, podmienenou či už jeho národným svojrázom alebo „genialitou" autora, a jeho všeobecnými vlastnosťami je contradictio in adjecto a znamená nerešpektovanie vzťahov medzi všeobecným a zvláštnym. Túto skutočnosť veľmi výrazne dokladajú vzťahy medzi socialistickými literatúrami, kde sa rešpektujú tak univerzálne, ako aj špecificky národné a individuálne hodnoty a vlastnosti diel. Preto pri formulovaní medziliterárneho spoločenstva socialistických literatúr osobitne zdôrazňujeme funkciu národnoliterárnej tradície, čo je prevenciou proti simplifikujúcim výkladom ideovo-umeleckej jednoty.

8. Významným klasifikačným, ale aj diferenciačným aspektom syntézy socialistickej literatúry je aj faktor času, historického vývinu, ktorý umožňuje rozlišovať základné vývinové etapy konštituovania socialistickej literatúry ako medziliterárne-

[11] Prednáška odznela na konferencii O aktuálnych problémoch marxisticko-leninskej literárnej vedy v septembri 1974 v Smoleniciach.

ho celku. Je to vlastne problém vnútornej periodizácie jednotlivých etáp jej výstavby.

Všeobecne možno konštatovať tri základné etapy vývinu socialistickej literatúry, a to podľa kvantitatívnych či teritoriálnych hľadísk, ale zároveň aj podľa miery a úrovne rozvoja a rozpracovanosti jej ideovo-umeleckých postupov. Tieto faktory určujú totiž nielen vnútornú náplň socialistickej literatúry v jednotlivých etapách jej vnútornej výstavby, ale sú aj indikátorom jej metodologickej homogénnosti a celistvosti, ako aj opozičného vzťahu k ostatným existujúcim literárnym prúdom a smerom. Iný charakter mala totiž socialistická literatúra ako medziliterárny celok v období pred Veľkou októbrovou socialistickou revolúciou než po nej, alebo po druhej svetovej vojne.

Miera celistvosti syntézy socialistických literatúr pred Veľkou októbrovou revolúciou a tým aj jej medziliterárna pôsobnosť bola priamo úmerná zrodu revolučnej proletárskej, socialistickej literatúry a literatúry socialistického realizmu v závislosti od spoločensko-ideových predpokladov v jednotlivých krajinách. Jej účasť na medziliterárnej výmene hodnôt sa v tomto období obmedzuje na vzťahy a súvislosti v rámci jednotlivých umeleckých prúdov, nie však národných literatúr. Pretože neboli vytvorené predpoklady na to, aby metóda socialistického realizmu zaujímala pozíciu určujúceho, dominantného literárneho smeru v rámci národnej literatúry, treba ju chápať ako obdobie postupného utvárania predpokladov na vznik socialistickej literatúry ako medziliterárneho spoločenstva národných literatúr.

Po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii sa metóda socialistického realizmu stáva postupne určujúcou v rámci celého radu národných literatúr Sovietskeho zväzu. Tým sa hľadisko literárneho smeru či metódy umocňuje hľadiskom národnej literatúry. Tu už možno jednoznačne hovoriť o medziliterárnej syntéze, a to nielen z hľadiska vzťahu sovietskej literatúry ako celku k iným literatúram, ale aj v rámci národných literatúr Sovietskeho zväzu. Ba práve spoločenstvo národných literatúr Sovietskeho zväzu vnáša do problematiky nadnárodných celkov kvalitatívne nový prvok: prvýkrát v dejinách medziliterárnych vzťahov sa aspekt národnej literatúry prekrýva s aspektom literárnej metódy a smeru. K týmto hľadiskám sa navyše pridružuje aj zjednocujúci aspekt štátotvorného princípu. Unifikácia týchto hľadísk je kvalitatívne novým vývinovým prvkom medziliterárneho vývinového procesu vôbec. Excentrický potenciál pôsobnosti tohto združenia národných literatúr smerom navonok sa tým významne posilňuje.

V istom zmysle dôsledkom tejto pôsobnosti, pravda, na báze a v súčinnosti s ideovo-politickými činiteľmi, je ďalšia nová etapa rozvoja socialistickej literatúry po druhej svetovej vojne. Syntéza socialistickej literatúry prekračuje ako dominantná metóda hranice jedného štátu a zahrňuje celú skupinu literatúr socialistických krajín. Povaha medziliterárnej výmeny hodnôt sa tým podstatne mení a rozširuje sa aj paleta ideovo-umeleckých prostriedkov a foriem zovšeobecňovania skutočnosti. Je to dané napr. príslušnosťou národných literatúr socialistických krajín k tradícii

iného typu, napr. stredoeurópskeho literárneho spoločenstva, literatúr balkánskej orientácie a pod. Cez socialistickú literatúru Kuby po r. 1959 sa syntéza socialistickej literatúry napája na tradície latinskoamerického kultúrneho sveta. V socialistických slovanských literatúrach pozorujeme jednak umocňovanie niektorých aspektov slovanskej vzájomnosti a jednak ich čiastočné prekonávanie v mene kvalitatívne inej, vyššej jednoty. Analogicky tu dochádza k istému oslabeniu niekdajších etnických či geografických kritérií grupovania národných literatúr. Pravda, tieto a iné meradlá klasifikácie zostávajú v platnosti aj naďalej, sú však principiálne podriadené vyššiemu typu medziliterárnej syntézy. Tieto problémy a celý rad ďalších analogických problémov je predmetom budúcich literárnohistorických komparatívnych analýz, ako aj komparatívnej teórie a metodológie.[12]

9. Syntéza socialistickej literatúry sa vyznačuje aj mnohými ďalšími špecifickými znakmi. Treba tu napr. počítať s novým pomerom medzi geneticko-kontaktovými vzťahmi a *typologickými* súvislosťami. Pre medziliterárny celok socialistických literatúr je charakteristická spoločná ideovo-politická základňa, ktorá na jednej strane vedie k utváraniu podmienok na typologické analógie a na strane druhej má za následok v dejinách nebývalú intenzifikáciu kontaktových foriem vzťahu. Spoločenská podmienenosť typologických analógií je natoľko intenzívna, že vedie k vzniku a rozvoju spoločnej umeleckej metódy a k analogickým riešeniam pri výstavbe literárnych diel či už na platforme literárneho druhu alebo jednotlivých výrazových foriem umeleckého stvárňovania skutočnosti. Spomínané integračné faktory spravidla funkčne potláčajú význam geneticko-kontaktových vzťahov, a to aj napriek tomu, že tieto vzťahy v procese uvedomelej a programovej vzájomnej výmeny skúseností nadobúdajú v porovnaní s minulosťou širší rozsah a hlbší význam.

10. Pre syntézu socialistickej literatúry je charakteristický aj špecifický vzťah medzi diferenciačnými a integračnými formami medziliterárnej recepcie, a to v prospech prevahy integračných tendencií. Medziliterárne vzťahy socialistických literatúr sú kvantitatívne, ale najmä svojou kvalitou natoľko bezprostredné, živé a intenzívne, že v istých prípadoch možno podmienečne hovoriť dokonca o stieraní hraníc medziliterárnosti a tým o aktualizovaní vzťahov a súvislostí, ktoré svojou povahou pripomínajú vývinový proces národnoliterárneho charakteru. Dalo by sa to povedať aj tak, že medziliterárne vzťahy tu ustupujú vzťahom „vnútroliterárnym".

No okrem diferenciačnej a integračnej funkcie pôsobí tu, viac než v iných prípadoch medziliterárnych združení, aj funkcia *komplementárna*. Vďaka bezprostrednosti pri výmene hodnôt niektoré literárnoumelecké výdobytky, ba aj diela

[12] Porov. našu knižnú prácu Problémy literárnej komparatistiky. Bratislava 1967, s. 166—167.

jednotlivých národných literatúr stávajú sa súčasťou a organickou vývinovou zložkou literárneho procesu iných národných literatúr. Ak sme v súvislosti so všeobecnou teóriou medziliterárneho procesu s rezervou prijímali pojem „vzájomné vzťahy" a „vzájomné pôsobenie" jednoducho preto, lebo faktor vzájomnosti sa nám javil pri skúmaní medziliterárnych vzťahov v minulosti ako nadsadený, v prípade spolužitia socialistických literatúr je tento pojem celkom adekvátny, pretože vyjadruje skutočné spolužitie a vzájomnosť, a to práve vďaka pôsobnosti spomínanej komplementárnej funkcie medziliterárneho vývinu.

11. Jedna z ďalších špecifických stránok syntézy socialistických literatúr sa objavuje v súvislosti s riešením zložitej otázky *periodizácie* literárneho vývinu. Pri formulovaní troch základných etáp konštituovania socialistickej literatúry sme konštatovali, že toto združenie národných literatúr sa fakticky prekrýva, ba stotožňuje s kategóriou umeleckej metódy. Preto nevznikajú závažnejšie problémy pri stanovení periodizačných medzníkov v závislosti od spoločensko-politických hľadísk na jednej strane a hľadísk literárneho vývoja na strane druhej. Aj keď spoločenské premeny určujú a podmieňujú literárny a umelecký vývin, v minulosti tu napriek tomu dochádzalo k istým posunom, spôsobeným zväčša vývinovou zotrvačnosťou tradičných foriem umeleckého zovšeobecňovania skutočnosti, ale aj inými subjektívnymi činiteľmi, akým je napr. nepochopenie objektívnych zákonitostí vývinu tvorivými osobnosťami a pod. Pretože konštituovanie socialistickej literatúry je podmienené zásadnou zmenou ideových a filozoficko-etických hľadísk, tieto posuny medzi literárnym a spoločenským vývinom v zásade odpadajú. Napriek tomu, že v rámci jednotlivých socialistických literatúr sa stretávame s určitými rezíduami predchádzajúcich smerov a prúdov, a to nielen čo do výrazových foriem, ale aj samej metódy zobrazovania skutočnosti, toto dedičstvo minulosti nemá pre celkovú periodizáciu národnoliterárneho procesu podstatnejší dosah. Zostáva na periférii literárneho života a dominantným hýbateľom dynamiky literárneho procesu sa stáva literatúra socialistického realizmu.

Táto skutočnosť má ďalekosiahly dosah jednak pre porovnávacie skúmanie uvedených skupín socialistických literatúr, jednak aj z hľadiska ich vzťahu k dobovým nesocialistickým literatúram vôbec. Pri príprave dejín rozličných medziliterárnych celkov vznikali a vznikajú takmer neprekonateľné prekážky pri stanovení práve vhodných meradiel periodizácie. Je to podmienené nielen známou časovou nesúmerateľnosťou literárneho vývoja, ale aj skutočnosťou, že vnútorný obsah a povaha literárnych smerov, prúdov vykazovala často v rámci jednotlivých národných literatúr odlišné až protichodné tendencie. Napr. výstavba dejín európskej literatúry, ktorú pripravuje Medzinárodná asociácia porovnávacej literatúry, narážala už pri príprave projektu práve tu na ťažkosti, ako periodizačne zjednotiť vývin rôznych národných literatúr v rámci európskeho celku. Problémy vznikali najmä v súvislosti s pokusmi začleniť do tohto vývinového prúdu rôzne vývinové tendencie

literatúr tzv. európskeho typu, kde jednotlivé vývinové segmenty mali v porovnaní so stredoeurópskym vývinom iný, často odchodný obsah. V tejto súvislosti ani nehovoríme o tom, že časový posun tradičných literárnych smerov a s tým súvisiaca ich odlišná náplň v mnohých národných literatúrach nezodpovedali kritériám západoeurópskeho centristického modelu. V nevýhode boli napr. aj slovanské literatúry, a to nielen pokiaľ ide o staršie vývinové obdobia, kde sa neprihliadalo na ich špecifický vývinový model, ale aj v súvislosti s ich novším socialistickým vývinom.

Nezrovnalosti podobného druhu temer odpadajú pri vyčleňovaní periodizačných medzníkov v rámci svetovej socialistickej literatúry. Aj tu sa síce vyskytujú časové posuny medzi jednotlivými vývinovými etapami národných literatúr, čo súvisí najmä so skutočnosťou, že socializmus nezvíťazil naraz vo všetkých krajinách a že metóda socialistického realizmu nestala sa v dôsledku toho vývinovo dominantným umeleckým faktorom chronologicky v tom istom období. Je to napr. v súvislosti so vznikom socialistického spoločenského zriadenia v celej skupine krajín po druhej svetovej vojne a pod. No pritom sa takmer neobjavujú ťažkosti čo do zásadnej obsahovej adekvátnosti jednotlivých vývinových etáp socialistických literatúr. Je to dané tým, že socialistické umenie, aj keď predstavuje širokú platformu umeleckého výrazu, ktorá integruje rozmanité formy umeleckého stvárnenia skutočnosti, je jednotné v principiálnom postoji ku skutočnosti, v socialistickom výklade koncepcie sveta a človeka.

V dôsledku pôsobenia týchto skutočností sa pri komparatívnom skúmaní socialistickej literatúry nestretávame ani s tradičnými disproporciami pri periodizácii medziliterárnych vzťahov na rovine národnej literatúry a na rovine medziliterárneho procesu vôbec. Z komparatívneho hľadiska medziliterárne vzťahy určitej národnej literatúry podliehajú totiž periodizačným meradlám charakteristickým pre vývinovú dynamiku prijímajúcej literatúry. Vyplýva to z určujúcej úlohy prijímajúceho javu pri medziliterárnej výmene hodnôt, z tvorivého, selektívneho vzťahu k inonárodným podnetom a výdobytkom. No pri periodizácii medziliterárnych vzťahov z hľadiska určitého združenia národných literatúr je spravidla nevyhnutné vyčleňovať iné segmenty, adekvátne vývinovým cestám a charakteru skúmanej medziliterárnej jednotky. V prípade syntézy socialistických literatúr je takáto dvojitá projekcia medziliterárnych vzťahov bezpredmetná vďaka zásadnej jednote vnútroliterárnych a medziliterárnych hľadísk. Rozdiely v špecifickosti umeleckého výrazu v jednotlivých národných literatúrach isteže existujú, no vyplývajú z faktorov svojbytnosti a neopakovateľnosti národnej literatúry, nie však zo zásadnej odlišnosti jej vývinového smerovania.

12. Tieto vlastnosti medziliterárneho združenia socialistických literatúr majú za následok aj špecifickú aktivizáciu niektorých funkcií *umeleckého prekladu.* Z komparatívnych hľadísk rozlišujeme vcelku tri funkcie umeleckého prekladu, ktoré v podstate zodpovedajú základným formám a prejavom medziliterárnej

recepcie. Je to funkcia komunikatívna, kreatívna a funkcia, ktorá vyjadruje mieru účasti umeleckého prekladu na medziliterárnom procese. Spomenuté vlastnosti umeleckého prekladu navzájom súvisia a vzájomne sa podmieňujú. V jednotlivých prípadoch dochádza však k umocňovaniu niektorej z nich v závislosti od špecifickosti konkrétnych literárnohistorických podmienok, za ktorých prebieha proces translácie v širšom zmysle slova.

Funkcia komunikatívna vyjadruje primárnu vlastnosť umeleckého prekladu, jeho najvlastnejší zmysel a poslanie. Výmena jedného jazykového systému za druhý umožňuje analogickú výmenu umeleckých postupov, hodnôt a výdobytkov. Je podmienkou medziliterárnej komunikácie a v mnohom aj medziliterárneho procesu vôbec v plnom význame tohto pojmu. Aj keď hovoríme o primárnej, podstatnej vlastnosti prekladu, neznamená to, že komunikatívna či informatívna funkcia prekladu má vždy a všade rovnakú váhu a rovnaký priebeh. Jej obsah je iný nielen v každom jednotlivom prípade, ale aj v rámci združení národných literatúr, medzi ktorými vládnu špecifické vzájomné vzťahy a súvislosti, špecifické formy komunikácie.

V rámci spoločenstva socialistických literatúr dochádza vďaka programovej integrácii ideovo-umeleckých koncepcií k intenzívnej prekladateľskej činnosti. Bibliografie prekladov medzi socialistickými literatúrami na jednej strane a medzi socialistickými a nesocialistickými na strane druhej jednoznačne dokladajú túto skutočnosť. Nebývalá kvantita prekladov zodpovedá z hľadiska foriem medziliterárneho procesu pre spoločenstvo socialistických literatúr príznačnému vzostupu externokontaktových foriem medziliterárnych vzťahov. Nie je náhodná skutočnosť, že teória umeleckého prekladu sa teší v socialistických krajinách takej sústredenej pozornosti a že v tejto oblasti výrazne predstihuje literárnu vedu nesocialistických krajín.

Aj keď preklad ako špecifický komunikát umožňuje medziliterárnu komunikáciu, neobmedzuje sa iba na túto svoju funkciu. Napriek tomu, že komunikatívnosť je primárnou vlastnosťou umeleckého prekladu, nie je to vlastnosť jediná. V praxi často, ba spravidla ustupuje iným aspektom prekladateľskej činnosti, najmä v tých prípadoch, keď ambíciou prekladu je popri informatívnosti, reprodukčnosti aj tvorivý proces. Hodnotenie umeleckého prekladu (na rozdiel od prekladu neumeleckej, vecnej literatúry) nie je totiž dané jeho spôsobilosťou plniť informatívnu stránku, ale aj, ba často predovšetkým funkciou kreatívnou. Prekladateľ sa takto usiluje nielen transformovať do iného jazykového systému podľa možnosti všetky informácie pôvodiny, ale zároveň aj tieto informácie modifikovať v duchu vlastnej, dobovej či konkrétnonárodnej literárnej konvencie, resp. „obohatiť" pôvodinu o nové informácie. V tejto polohe prekladateľskej práce preklad vykazuje tendencie aktualizovať originál z hľadiska konkrétnej situácie v prijímajúcej literatúre, vystupuje v pomere k originálnej tvorbe tejto literatúry ako jav partnerský. V prípadoch,

keď je táto funkcia dominantná, prekladateľský proces zodpovedá svojím obsahom internokontaktovým formám medziliterárneho procesu.

V spoločenstve socialistických literatúr konštatujeme isté špecifické znaky aj pri hodnotení tejto funkcie umeleckého prekladu. Spočívajú najmä v tom, že prekladateľská práca smeruje takmer jednoznačne k intenzifikácii vzájomnosti nielen na báze národných literatúr, ale aj z hľadiska vnútornej súvzťažnosti umeleckej metódy. Pretože túto „súvzťažnosť", vzájomnosť nechápeme ako unifikáciu prostriedkov a postupov, dochádza aj pri prekladateľskej práci k tendenciám diferenciačným, sledujú znásobenie mnohotvárnosti výrazu, obohatenie dosiahnutých výdobytkov. Preklad teda nielen sprostredkúva, ale aj modifikuje a znásobuje sprostredkované, a to programovo, v mene spoločnej tendencie. Takmer vo svojej čistej podobe sa táto funkcia umeleckého prekladu prejavuje napr. v prekladateľskej práci z literatúr, kde jazyková stránka fakticky nie je prekážkou komunikácie a kde je teda komunikatívna funkcia prekladu redukovaná na minimum. Je to napr. v prekladoch zo slovenčiny do češtiny a naopak, resp. pri prekladoch z ruštiny do ukrajinčiny a pod.

Táto objektívna tendencia prekladu v socialistických literatúrach (nakoniec v istej inej forme prekladu vôbec) sa dostáva do kolízie s často proklamovanou tézou zúžene chápaného realistického prekladu. V duchu tejto tézy sa funkcia prekladu redukuje takmer výlučne na aspekt komunikatívny a zmysel prekladateľskej práce sa vidí iba v transformácii danosti pôvodiny do iného jazykového a literárneho systému. Realistická koncepcia prekladu je v tomto prípade analogická zúženému a uzavretému výkladu realistickosti v rámci umeleckej metódy socialistického realizmu, ktorá jednoznačne ustúpila širokej koncepcii socialistického realizmu, koncepcii, z hľadiska ktorej je socialistický realizmus nie uzavretým, ale relatívne otvoreným systémom.

Cez spomenuté dve funkcie umeleckého prekladu a teda ich prostredníctvom sa uplatňuje aj tretia funkcia. Vyjadruje ju príznakovosť prekladateľskej práce a konkrétneho prekladateľského činu z hľadiska medziliterárneho procesu, t. j. skutočnosť, ako konkrétny preklad svojimi intenciami vyjadruje zákonitosti medziliterárneho vývinu. Zaradenosť prekladu v rámci systematiky porovnávacieho skúmania literatúry zodpovedá na rovine tejto jeho funkcie typologickým súvislostiam.

V socialistických literatúrach popri znásobovaní kvantitatívnej stránky informatívnej funkcie a umocňovaní funkcie prekladovo tvorivej v popredí je funkcia prekladu vyplývajúca z objektívneho faktu tvorivého vzájomného spolužitia socialistických literatúr, funkcia medziliterárna, vystihujúca zákonitosti vývinu socialistickej literatúry ako celku. Nazdávame sa, že pri skúmaní významu prekladateľskej práce v rámci spoločenstva socialistických literatúr bude treba venovať sústredenú pozornosť najmä posledným dvom tu naznačeným funkciám. To predpokladá nevyhnutnosť pristupovať k hodnoteniu prekladateľskej činnosti nielen z hľadiska

meradiel vyplývajúcich z úzko chápanej súvzťažnosti medzi pôvodinou a prekladom, lež predovšetkým z pozície vyšších jednotiek literárneho procesu, v mnohom funkčne prekračujúcich aj hranice národnej literatúry. V tomto prípade vhodné hodnotiace dimenzie poskytuje socialistická literatúra ako historická jednotka a celok vo svojej binárnej opozícii k nesocialistickým literatúram.

13. Z načrtnutých a niektorých ďalších špecifických znakov socialistickej literatúry vyplýva, že spoločenstvo literatúr socialistických krajín a socialistická literatúra vôbec tvoria špecifickú medziliterárnu syntézu, jednotu a celok, ktorý je kvalitatívne novou zložkou medziliterárneho procesu a ktorý možno interpretovať aj v opozícii k vývinovému smerovaniu nesocialistických literatúr. Syntézu socialistickej literatúry nechápeme totiž izolacionisticky, ako jednotku uzavretú samu v sebe. Jej vzťah k literárnemu pohybu v ostatnom svete má síce v zásade charakter binárnej opozície, čo však neznamená, že medzi týmito opozičnými združeniami neexistujú literárne vzťahy a súvislosti. Okrem iného protirečilo by to zásade o internacionálnom charaktere socialistickej literatúry a socialistickej kultúry vôbec, jej vnútorným ambíciám prerásť v kultúru *celospoločenskú*. Je to ďalšia špecifická črta syntézy socialistickej literatúry, podložená pevným presvedčením o humanistickom smerovaní socialistickej spoločnosti a socialistického umenia. Ak by sme pri komparatívnom skúmaní zanedbali ohľad na tieto osobitosti socialistického umenia, nedocenili by sme zákonitý excentrický potenciál socialistického umenia, vyplývajúci z jeho ontologickej a gnozeologickej podstaty.

ДИОНИЗ ДЮРИШИН

АКТУАЛЬНОСТЬ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ ЛИТЕРАТУР

Резюме

До настоящего времени литературной историографией собран богатый материал о возникновении, генезисе и о дальнейшем развитии социалистической литературы. Богата также и теоретическая литература, успешно формулировавшая типологию социалистического реализма. Несмотря на это, существует еще много нерешенных проблем. Одной из них, несомненно, является, изучение социалистической литературы, в задачи которого входило бы не только познание взаимных отношений между отдельными литературами, но и синтез литературного развития в целом. По нашему мнению, системное понимание истории социалистической литературы является на сегодняшней ступени развития нашей историографии чрезвычайно актуальным и остается только удивляться, что до сих пор еще не было сделано такого совершенно закономерного обобщения литературного процесса.

История литературы как суммирование и завершение определенных литературно-исторических наблюдений, как определенный, сравнительно полный ответ на вопросы генезиса и последовательности литературного развития не возникают сразу, а является результатом систематического, целенаправленного и при этом коллективного усилия. Таким образом, для этого, следовательно, необходима обдуманная методологическая и методическая подготовка и координирование работы. В связи с этим в данной статье нам хотелось бы хотя бы вкратце и гипотетически набросать несколько общеметодических тезисов толкования социалистической литературы как специфической межлитературной единицы. На первый план, таким образом, выступает вопрос в каком смысле о социалистической литературе можно говорить как о межлитературном синтезе. По каким признакам она тождественна с такими объединениями славянских, германских, среднеевропейских и иных литератур и особенно – чем социалистическая литература как единое целое отличается от указанных и аналогичных межлитературных объединений, синтезов, в чем заключаются ее специфические черты?

Прежде всего это принципиально иные гносеологические принципы отношения к действительности, своеобразная универсальность социалистической литературы, способность программно интегрировать прогрессивные достижения предыдущего и современного развития, внутреннее постоянство критериев для разделения историко-литературного материала. Из этого вытекает существование гомогенного течения социалистической мировой литературы с качественно отличающимися отношением к традиции, с иными критериями периодизации, с активизацией интегрирующих и особенно комплементарных тенденций развития по отношению к отдельным национальной

ным литературам. С этим связаны также иной характер и иная функция дифференцирующих сил. Особое место при этом занимает и функция художественного перевода. Эти и некоторые другие факты обусловливают интенсификацию стремлений к интернациональному характеру социалистической литературы, вытекающему из онтологических данных социалистической литературы, отличающейся стремлением развития общечеловеческой культуры.

DIONÝZ ĎURIŠIN

DIE AKTUALITÄT DER VERGLEICHENDEN FORSCHUNG DER SOZIALISTISCHEN LITERATUREN

Zusammenfassung

Die literarische Geschichtsschreibung hat bis jetzt ein reichhaltiges Material über die Entstehung, die Genese und über die weite Entwicklung der sozialistischen Literatur zusammengetragen. Reichhaltig ist auch die bisherige theoretische Literatur, von der die Typologie des sozialistischen Realismus erfolgreich formuliert worden ist. Trotzdem warten noch zahlreiche Probleme auf ihre Lösung. Eines davon ist zweifelsohne eine Erforschung der sozialistischen Literatur, die nicht nur die Erkenntnis der gegenseitigen Beziehungen zwischen den einzelnen Literaturen berücksichtigen, sondern in einer komplexen Synthese der literarischen Entwicklung ihren Höhepunkt finden sollte. Es scheint, dass eine systemmässige aufgefasste Geschichte der sozialistischen Literatur bei der heutigen Entwicklungsstufe unserer Historiographie höchst aktuell ist und es ist erstaunlich, dass man zu einer solchen vollkommen gesetzmässigen Generalisierung des literarischen Prozesses bis jetzt nicht gelangt ist. Die Literaturgeschichte als Summierung und Abschluss bestimmter literargeschichtlicher Beobachtungen, als bestimmte relativ komplette Beantwortung der Frage der Genese und Folge der literarischen Entwicklung, entsteht nicht ad hoc, sie ist vielmehr das Resultat einer systematischen, zielbewussten und dabei kollektiven Bestrebung. Sie setzt also eine wohldurchdachte methodologische und methodische Vorbereitung und Koordinierung der Arbeit voraus. In unserem Beitrag wollen wir daher wenigstens flüchtig und hypothetisch einige allgemein methodologische Thesen über die Auslegung der sozialistischen Literatur als spezifischer zwischenliterarischer Einheit skizzieren. So gelangt das Problem in den Vordergrund, in welchem Sinne von der sozialistischen Literatur als von einer zwischenliterarischen Synthese gesprochen werden kann. Durch welche Merkmale sie mit solchen Vereinigungen nationaler Literaturen identisch ist, wie es z. B. die bekannte Vereinigung der slawischen, germanischen, mitteleuropäischen und anderer Literaturen ist, und vor allem, wodurch sich die sozialistische Literatur in ihrer Gesamtheit von jenen und analogen zwischenliterarischen Vereinigungen, Synthesen unterscheidet. Worin liegen also ihre spezifischen Merkmale?

Vor allem sind es die grundsätzlich verschiedenen gnoseologischen Prinzipien der Wirklichkeitsbezogenheit, der urtümliche Universalismus der sozialistischen Literatur, die Fähigkeit progressive Errungenschaften der vorangegangenen und jetzigen Entwicklung programmatisch zu integrieren, die innere Festigung der Kriterien für die Gliederung von literaturgeschichtlichem Material. Daraus ergibt sich die Existenz einer homogenen Strömung der sozialistischen Weltliteratur mit einer qualitativ unterschiedlichen Beziehung zur Tradition, mit anderen Kriterien einer periodisierenden Gliederung, mit einer Aktivierung integrierender, vor allem aber komplementärer Entwicklungstendenzen in der

Beziehung zwischen den einzelnen nationalen Literaturen. Damit hängt auch der unterschiedliche Charakter und die andersartige Funktion der Differenziationskräfte. Eine Sonderstellung hat hier auch die Funktion der künstlerischen Übersetzung inne. Diese und einige weitere Tatsachen bedingen die Intensivierung der Bestrebungen um den internationalen Charakter der sozialistischen Literatur, der sich aus onthologischen Gegebenheiten der sozialistischen Literatur ergibt, für die die Ambition, zu einer gesamtgesellschaftlichen Kultur emporzusteigen charakteristisch ist.

DUŠAN SLOBODNÍK

NIEKTORÉ MEDZILITERÁRNE ASPEKTY SLOVENSKEJ POÉZIE V ROKOCH 1945—1948

Slovenská poézia obdobia, ktoré je v tejto úvahe predmetom nášho záujmu — poézia rokov 1945—1948 — je javom diachronicky zjavne nehomogénnym, zato s výraznými tendenciami k synchronickej homogenite.

Diachronická nehomogenita — to je rozmanitá a pestrá škála básnických východísk: od sociálnej poézie L. Novomeského, J. Poničana, F. Kráľa, teda od poézie, ktorá napriek všetkej vnútornej rozdielnosti a aj rozdielnej estetickej hodnote a účinnosti mala svoju vnútornú ideovú jednotu, po prvý raz realizovanú v slovenskej literatúre,[1] až po poéziu nadrealistickú, teda hlásiacu sa — napriek všetkým slovenským modifikáciám, o ktorých sa ešte zmienime — k bretonovskej snovosti, asociatívnosti, k „écriture automatique", k spájaniu obrazov zo vzdialených skúsenostných, životných radov.[2]

A — pravdaže — okrem týchto *poetologicky* (nie ideovo) — polárnych básnikov tu boli básnici vychádzajúci z inej osobnej skúsenosti, z inej básnickej tradície: Plávka, Kostra, Horov a ďalší.

[1] Tou vnútornou jednotou bolo socialistické videnie sveta, podmienené svetonázorom spomenutých básnikov. Novomeský, Poničan, Kráľ chápali poéziu ako vyjadrenie sociálneho protestu, vychádzajúceho z konkrétnej skutočnosti a orientovaného na konkrétnu skutočnosť. To bola pre slovenskú poéziu, ktorá — ako píše napríklad S. Šmatlák — „bola poéziou národa, čo po dlhé časy svojej existencie nevlastnil nič iba slovo, iba svoju reč..." (ŠMATLÁK, S.: 150 rokov slovenskej lyriky. Bratislava 1971, s. 269), skutočnosť rozhodujúceho významu. Spojenie poézie s triedne videnou skutočnosťou poskytlo totiž neskôr — po oslobodení od fašizmu — slovenskej poézii možnosť napojiť sa na prúd svetovej socialistickej poézie a dovolávať sa pritom aj vlastných domácich tradícií.

[2] Týmto konštatovaním o snovosti, asociatívnosti atď. nadrealistickej poézie nepopierame objektívnu platnosť spoločenského protestu niektorých diel básnikov tohto zoskupenia voči fašistickému spoločenskému systému na Slovensku v rokoch druhej svetovej vojny. Ale spätosť medzi osobným postojom a medzi poéziou ako samostatnou entitou tu nie je kauzálna ako v prípade básnikov-komunistov. Osobný postoj nadrealistov bol vyhranenejší ako jeho básnická realizácia, ktorej ohlas — pre zašifrovanosť textu — nemohol byť taký jednoznačný a široký. Pravda, na alegorické vyjadrenie protestu nútili básnikov počas tzv. slovenského štátu aj cenzúrne dôvody.

Synchronická homogenita je výraz, ktorý je — vzhľadom na obdobie 1945—1948 — ešte vlastne pium desiderium. No rozhodne je obdobie po oslobodení začiatkom procesu v slovenskej poézii, v ktorom výrazne vzrastá váha spoločenského, socialistického východiska poézie (a literatúry) ako takej. Toto spoločenské východisko sa v neskoršom období vývinu slovenskej poézie stáva axiomatickým, je priamo alebo latentne prítomné v tvorbe básnikov päťdesiatych, šesťdesiatych, sedemdesiatych rokov.

Impulzom, ktorý túto homogenitu anticipoval (a premietol sa do celej štruktúry poézie — od tematiky po poetiku), bolo Slovenské národné povstanie a víťazstvo nad fašizmom. Vytvorila sa nová spoločenská situácia, ktorá si vyžadovala básnickú interpretáciu, pre mnohých básnikov pre objektívne príčiny reminiscenčnú.

Túto interpretáciu okrem primárneho spoločenského, skúsenostného podnetu umožňovali aj vnútorné dispozície slovenskej poézie týchto rokov.

Revolučný zápal, prvok obrany národných práv, dedovizne, vlasti zdedila slovenská poézia štyridsiatych rokov, ich druhej polovice, od štúrovcov. Rozkošatenosť aj odpor proti vojne od Hviezdoslava. Triedne videnie sveta od spomínaných básnikov—komunistov. Istú uvoľnenosť od najpodstatnejšej úlohy poézie a literatúry vôbec v slovenskom národnom živote, akou bola obrana jazyka, národných práv, existencie, jej zasa pridali Lukáč, Smrek a svojimi ľúbostnými básňami aj Novomeský a Poničan. A v poetologickej rovine túto interpretáciu popri iných faktoroch umožňovala moderná „poetika vety", o ktorú sa zaslúžili najmä nadrealisti vďaka využívaniu možností voľného verša, i keď to nijako neznačí, že by k syntaktickej uvoľnenosti a modernosti, súzvučnej so smerovaním v iných národných literatúrach neprispeli Novomeský alebo trebárs Lukáč, Smrek a pred nimi napr. Krasko.

Pre pochopenie vývinových tendencií poézie po roku 1945 je nevyhnutné všímať si aj aspekty situácie slovenskej poézie v tridsiatych rokoch a počas druhej svetovej vojny.

Komplementárnosť vývinu slovenskej medzivojnovej (a v menšej miere aj vojnovej) poézie sa ukázala byť dobrým štartom do nového dejinného obdobia spoločnosti a do novej literatúry. Pozoruhodné je, že za trochu viac než dvadsaťpäť rokov slovenská poézia absolvovala vývin, aký mal aj v kvantitatívne nepomerne väčších literatúrach časove dlhší priebeh.

Tu môžeme hovoriť len apodikticky: na jednej strane básnik stotožňujúci sa s masami, hlásiaci sa k ideám Októbra, na druhej strane básnik-indivíduum, vyčleňujúci sa z masy, ezoterizujúci. „Vyzdvihovanie tvorivej individuality, zdôrazňovanie subjektívnej autentickosti básnika — to sú nové prvky v teoretickej výzbroji slovenského surrealizmu..."[3] Tieto slová sa vzťahujú na predstaviteľov ezoterizujúceho smeru. To boli teda protiklady. Ale bola tu aj poézia „stredu" — rozličnej

[3] ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 251.

proveniencie, rozličného stupňa spoločenskej intenzity, rozličného vzťahu osobného a spoločenského — Rázus, Lukáč, Smrek, Krčméry, Guoth, Haľamová a iní.

Slovenská medzivojnová poézia, opierajúca sa o pomerne širokú škálu básnických vzorov iných literatúr (o českej ani nehovoriac, pretože česká literatúra sa vnímala ako jav príbuzný, „domáci"; ale okrem toho tu pôsobila skúsenosť Majakovského, S. Jesenina, A. Bloka, francúzskych surrealistov a ich predchodcov — od Baudelaira cez Lautréamonta, Rimbauda, Verlaina, Mallarmého po básnikov 20. storočia, ale zároveň aj skúsenosť F. Villona, ďalej — trochu anachronicky povedané — Kraskom sprostredkovaná skúsenosť Eminesca, maďarských a poľských básnikov atď.) absolvovala v „skrátenej podobe" zhruba sedemdesiatročný vývin svetovej pézie, ak ho chápeme ako cestu od sociálne ladeného Baudelaira po socialisticky orientovaného Majakovského a po sovietsku poéziu ako jav kvalitatívne nový.

Objektívna skutočnosť je taká, že úlohu katalyzátora poetického vývinu plnila najmä poézia Novomeského — pre socialistickú anticipáciu, ktorá sa mohla prejaviť až po zmene spoločenského systému, po víťazstve socializmu. Zároveň bola katalyzátorom vývinu aj poézia nadrealistov.

Fermentačná úloha nadrealistov pripomína — napriek časovému posunu — tak trochu význam ruského symbolizmu v dejinách ruskej poézie. Analógie nie sú v poetike (rozdiel je napr. v „morfologickej" štruktúre symbolistickej poézie, pretože slovo či syntagma boli už dostatočným, neredundantným vyjadrením symbolu, a v „syntaktickej" orientácii nadrealizmu — v orientácii na vetu, jej k próze sa blížiacu štruktúru a ďalej v abstraktnosti, špekulatívnosti a dualizme svetov symbolizmu na jednej strane a v konkrétnej zmyslovosti nadrealizmu na strane druhej), ale v tom, že aj symbolistická, aj nadrealistická poézia vo svojich národných kontextoch boli výrazným obohatením vyjadrovacích možností poézie, rýmových, rytmických štruktúr, lexiky atď.

A — ako pozitívum pre nadrealizmus v porovnaní s ruským symbolizmom — treba spomenúť aj to, že nadrealisti pochopili kategorický imperatív skutočnosti lepšie než symbolisti, ktorí v dobe po prvej revolúcii 1905—1907 ospevovali nevzrušene a abstraktne svoj druhý svet, svet symbolického nadskutočna a neprotestovali proti cárskej reakcii, stolypinskému teroru.

Je známe, že vo vývine svetovej poézie sa v priebehu posledných desaťročí minulého storočia a prvých desaťročí tohto storočia vyhranili dve tendencie — sociálne podmienená a solipsistická. Francúzsky surrealizmus bol nepochybne dedičom solipsistickej, ezoterickej vývinovej línie. Ak sa v Československu tieto tendencie nestali dominantnými, tak na tom má „zásluhu" predovšetkým spoločenský vývin — bezprostredná hrozba fašizmu v tridsiatych rokoch s vyvrcholením tejto hrozby — vojnou v rokoch 1939—1945. Tlak spoločenských pomerov bol taký silný, že neumožňoval básnikom tvoriacim pod hviezdou nadrealizmu utiekať sa do ohňostroja nezáväzných obrazov, vydarených metafor, odvážnych prirovnaní. Inými

slovami, úzko osobné krédo „klasického" surrealizmu bretonovského, solipsistického v subjektivizácii východiska tejto hry na poéziu, na pôsobivú metaforu, sa v poézii našich nadrealistov zamieňalo — s výkyvmi, ale s narastajúcou intenzitou — na východisko, v ktorom sa ako súčasť, ako čoraz hrozivejší partner zjavovala skutočnosť, nebezpečenstvo fašizmu a potom vojna s jej apokalypsami. Tým si nadrealisti zabezpečili právo spoluformovania socialistickej poézie neskôr, keď pominula éra fašistického útlaku.

Na mape slovenskej poézie sa však v rokoch vojny a najmä v jej druhom, postalingradskom období vyhraňovali aj iné tendencie. Z odstupu rokov sa začína javiť čoraz zjavnejšie, že nadväznosť na chrbticu vývinu slovenskej poézie reprezentuje najmä tvorba Pavla Horova, Jána Kostru a Andreja Plávku. Ich básnická myšlienka vedela v rade veršov, vyslovovaných niekedy apokryficky, zaujímať stanovisko k spoločenskej kataklizme a pri všetkej rozdielnosti týchto básnikov poetologická štruktúra ich poézie rozvíjala tradície tej nesolipsistickej, spoločensky orientovanej a pred skutočnosťou necúvajúcej línie slovenskej poézie, v ktorej bolo dominantným jasné vyjadrenie myšlienky.

A tu môžeme formulovať prvú zhodu s vývinom sovietskej poézie. Je ňou orientácia na logicky determinované, metaforistickosťou výpovede neprekryté vyjadrenie myšlienky, akýsi vzostupný myšlienkový pohyb od bodu A k bodu B, pointovanie básne. Tieto prvky vnútornej štruktúry sú zhodné so situáciou v sovietskej poézii, pre ktorú je takéto ponímanie poézie určujúce.

Prirodzene, bol to kontakt neuvedomelý, vyvierajúci nie z poznania zákonitostí vývinu sovietskej poézie, ale vychádzajúci z domácej tradície. Na druhej strane však neslobodno zabúdať, že v čase vojny, a teda aj cez SNP, keď najmä v Plávkovej tvorbe, v básňach písaných pod dojmom priameho kontaktu s revolučným pohybom ľudu naplno znejú publicistické, fašizmus bičujúce tóny, už významne pôsobila ako súčasť tejto tradície Novomeského poézia. A v poézii Novomeského sa už dá vystopovať vplyv sovietskej poézie, jej určujúcich tendencií, inšpirovaných najmä Majakovským. Na tom nič nemení skutočnosť, že Novomeskému sa po Majakovského samovražde — ako píše S. Šmatlák — zdalo, že existuje „...rozpor medzi romantikou individualistického básnického gesta a realitou i realizmom objektívne existujúcej skutočnosti socializmu..."[4]. Zdá sa nám však, že otázka súvzťažnosti Novomeský — Majakovskij aj so sprostredkujúcimi ohnivkami českej poézie je predsa len zložitejšia. Tak s Majakovským spája Novomeského (aj Poničana) obraz sociálne, triedne videného mesta. Majakovskij (predrevolučný) a Novomeský vidia rozpory mesta, hlásia sa k ľuďom, ktorých toto mesto oberá o šťastie, o prácu, o život. Novomeský vniesol do slovenskej poézie ako jeden z dominantných obrazov obraz sociálne diferencovaného mesta. Slovo „mesto" je v jeho poézii frekventované

[4] ŠMATLÁK, S.: Básnik Laco Novomeský. Bratislava 1967, s. 132.

a súvisí s celkovým zameraním Novomeského poézie: ťažisko sociálnych rozporov sa na Slovensku v dvadsiatych a tridsiatych rokoch (pravdaže, aj skôr, ale postrehnúť to mohol len básnik-komunista) prenieslo do mesta. Sociálne rozpory mesta neboli u Novomeského zastreté aspektmi národnoosloboditeľskými či exotickými (Paríž napr. u Lukáča). Pred Novomeským teda ešte mesto nepreniklo do poézie ako dominantná scenéria, ba téma. Téma mesta má nie zanedbateľný význam pre ponímanie modernej poézie. Od Baudelaira cez Verlaina, Rimbauda, Verhaerena, Whitmana až k Majakovskému, Briusovovi, Blokovi a u nás Novomeskému vedie tento sociálne motivovaný záujem o mesto a či skôr veľkomesto, pravdaže, kapitalistické. (O mesto ako o priesečník civilizácie a techniky sa zaujímali aj talianski futuristi, ale v poézii Marinettiho sa pre človeka znášajúceho jarmo veľkomesta miesto nenašlo.)

Prečo sa Majakovského básnická skúsenosť priamo nepremietla do Novomeského poézie (ostatne, ani do poézie iných súvekých básnikov)? Vari preto, že bola priveľmi spätá — okrem konštanty spätosti s revolučnou skúsenosťou sovietskeho štátu a spoločnosti — s básnickými možnosťami ruského jazyka a bola navyše priveľmi veľkým zlomom a revolučným novátorstvom vo vývine poézie, než aby sa dala „preštepiť" na inú jazykovú pôdu a najmä do inej, nesocialistickej krajiny, teda do iného spoločenského kontextu. Máme tu na mysli najmä lexikálne (neologizmy!), syntaktické a zároveň rytmicko-rýmové zložky poézie Majakovského. Preto sa u nás Majakovskij väčšmi obdivoval (naskrze zaslúžene), ako bol poetologicky bezprostredným inšpiračným zdrojom pre básnikov dvadsiatych a tridsiatych rokov. Oveľa tradičnejší, lyrickejší Jesenin poskytoval viacej možností tvorivej reinterpretácie, bol — ak sa tak dá povedať — väčšmi v nosnej línii domácej, slovenskej tradície a mnohí básnici sa k nemu skôr či neskôr hlásili (davisti, Plávka, Kostra atď.).

A tieto tendencie pôsobili v slovenskej poézii aj neskôr, na sklonku druhej svetovej vojny. Slovenskí básnici, pre ktorých bola skúsenosť súčasnej (t. j. vojnovej, písanej v rokoch 1941—1945) sovietskej poézie prakticky absolútnou neznámou, ako o tom svedčia časopisy z rokov 1945—1948 (Nové slovo, Slovenské pohľady, Elán, Kultúrny život), smerovali k spoločenskej závažnosti poézie, vyslovenej naplno (s výnimkou Plávku, Brocku, Herza a ďalších, ako aj s výnimkou poézie niekoľkých „bratislavských" básnikov, ktorá v čase fašizmu nemohla uzrieť svetlo sveta) až po oslobodení, v rokoch 1945—1948.

Ukazuje sa, akú hlbokú platnosť má marxistická téza o literatúre ako odraze skutočnosti, o súvzťažnosti života a literatúry. Iná spoločenská situácia v ZSSR, iný — objektívnou skutočnosťou podmienený — prístup k vojne proti fašizmu museli zákonite ovplyvniť iné zameranie poézie. Sovietska poézia ako celok sa ako najoperatívnejší žáner doslovne od prvého dňa vojny preorientovala na odhaľovanie zločinného fašizmu, na burcujúce výzvy do boja proti nepriateľovi a táto drsná, ťažká životná skúsenosť sa stala každodenným chlebom celej sovietskej poézie a ovplyvňovala jej zameranie, pravdaže, s posúvajúcou sa optikou dejín a vývinu spoločnosti aj

oveľa neskôr. Táto skúsenosť sovietskej poézie bola na Slovensku v tom čase neznáma a nemohla ovplyvňovať štruktúru slovenskej poézie ani v rokoch 1945—1948.

V tomto období sa síce začínajú (ale veľmi sporadicky, čo súviselo s nedostatkom prekladateľov najmä poézie) zjavovať preklady zo súčasnej sovietskej poézie (básne Žarovove, Inberovej, Vasilievove atď.), ale sú to jednak básne vyberané náhodne, bez vnútorného zámeru, podľa objektívnych možností ľudí, ktorí sa tejto problematike venovali len okrajovo, a jednak ide o preklady nie najlepšej básnickej kvality, splošťujúce originálnu básnickú výpoveď. (Z knižných vydaní spomeňme výber Z ruskej lyriky — 1947, o ktorom však platí takisto to, čo sme už povedali.)

Na celkovú situáciu poézie po roku 1945 naďalej vplývala „tradičná" literárna orientácia na Francúzsko. A tak musíme konštatovať, že priame analógie medzi sovietskou a slovenskou poéziou (vzájomné básnické oplodňovanie, inšpiratívnosť) by sa v tomto období hľadali ťažko. Pravda, treba konštatovať, že ani bezprostredné impulzy francúzskej odbojovej poézie (poézie z „maquis") neboli v slovenskej poézii po roku 1945 obzvlášť markantné. Hoci slovenské literárne časopisy uverejňovali v tom čase veľa podnetných a zaujímavých, pre rozvíjanie kultúrneho myslenia dôležitých materiálov o francúzskej literatúre, záujem autorov a prekladateľov sa sústreďoval na tradičné hodnoty a ani neskôr celková orientácia slovenských prekladateľov z francúzskej poézie (Felix, Smrek, Kostra, Reisel, Žáry a ďalší) neprekročila „Rubikon" Apollinairov. Villon, Baudelaire, „prekliati básnici" — to sú hlavné orientačné body záujmu slovenských autorov a prekladateľov.

Z odbojovej francúzskej literatúry, ktorej antológiu zostavil Pierre Seghers (La Résistance et ses poètes, Paríž 1974) sa v povojnových ročníkoch slovenských časopisov mihli len mená katolíka Pierra Emmanuela a Aragona. Pravda, výnimku (aj v rokoch 1945—1948) tvorí Paul Eluard, o ktorého u nás záujem bol.

V čom teda možno vidieť základné koordináty slovenskej poézie rokov 1945—1948 a ich korešpondenciu so súvekým svetovým vývinom poézie, predovšetkým s vývinom v socialistických krajinách.

1. Zhodným, východiskovým bola pre slovenskú poéziu oslava víťazstva nad fašizmom, evokácia hrdinstva ľudu, ktorý sa vedel postaviť na odpor nepriateľskej presile a v Slovenskom národnom povstaní nadviazať na slobodymilovné tradície svojich dejín a na skúsenosť nielen domácej, ale aj svetovej poézie. Vzniká veľa básní, v ktorých sa vyslovuje vďaka Sovietskej armáde—osloboditeľke. Hoci v oslave víťazstva nad fašizmom sú styčné body s celou pokrokovou európskou poéziou, zdôrazniť by sme tu chceli domácu tradíciu. Určujúcou pre ďalší vývin slovenskej poézie sa stala nová, povojnová, k socializmu smerujúca skutočnosť, ktorá sa po februári 1948 stala skutočnosťou bezvýhradne socialistickou. Orientácia na skutočnosť determinovala celú štruktúru poézie: od jej tematického zamerania po výrazové prostriedky. Aj asociatívna, miestami alogická metafora nadrealistov sa

postupne mení a namiesto „hravosti", „automatizmu" preniká do ich poézie skutočnosť. Revolučná skutočnosť po roku 1945 si determinuje aj štruktúru literárnej výpovede o sebe.

2. Analógie: v slovenskej poézii v rokoch 1945—1948 niet bezprostredných, t. j. *kauzálnych poetologických* analógií s vývinom v iných socialistických krajinách. O okolnostiach, prečo to nebolo možné v kontakte so súvekou sovietskou literatúrou sme už hovorili. Toto „niet", ktoré sme pred chvíľou spomenuli, by najskôr mohol zmierniť výskum slovensko-poľských vzťahov, o ktorom nachádzame vo vtedajšej tlači veľa zmienok. Mnohí slovenskí básnici sa v tomto období zaujímajú o poľskú poéziu (Horov, Bunčák, Mihálik). Tento aspekt vzťahov zostal predbežne mimo rámca našej témy.

Ak však nenachádzame priame slovensko-sovietske analógie v poetike, rozhodne tu treba konštatovať prítomnosť sovietskeho modelu poézie (tu si tento pojem skratkovite dešifrujeme ako model poézie sociálne závažnej, zameranej na súčasnosť, vyhýbajúcej sa ezoterizmu, poézie dešifrovateľnej logickými myšlienkovými postupmi, sústredenej nielen na zmysly, city, ale aj a najmä na myseľ adresáta, poézie komunikatívnej) cez spojovacie ohnivká poézie L. Novomeského a J. Poničana, teoretických a kritických úvah davistov, pokrokovej medzivojnovej poézie českej (nesmieme zabúdať ani na intenzívnu činnosť B. Mathesia).

3. Zároveň treba povedať, že pri spoločnej východiskovej a cieľovej koordináte si slovenská poézia zachováva predovšetkým svoju organickú vývinovú líniu, vyplývajúcu z domácej tradície poézie, z jazykových možností slovenčiny, zo zaužívaných poetologických determinánt a z osobitosti konkrétnych životných podmienok nášho ľudu. Poézia, ako to konštatoval Boris Tomaševskij, je najnárodnejším zo všetkých literárnych žánrov. A doplňme, že zo všetkých žánrov je poézia aj najselektívnejšia pri vnímaní inonárodných, inojazykových podnetov a usiluje sa ich prispôsobiť domácim podmienkam, tým prvkom vývinovej línie, o ktorých sme už hovorili.

Najmarkantnejším dôkazom tohto vstrebávania cudzích podnetov, „kvetov z cudzích záhrad" je práve poézia nadrealistov. Prekonala cestu od ezoterizmu a solipsistického protestu proti skutočnosti (vágneho a obmedzeného svojím vyznením na niekoľko jednotlivcov, zasvätených do myšlienkových „krážov" básnikov) k sociálnej závažnosti, začlenila sa do základného vývinového prúdu slovenskej poézie a najmä v oblasti poetiky tento vývinový prúd obohatila. Ak sa na „zlom" v poézii nadrealistov po roku 1945 a 1948 pozeráme z tohto aspektu, ukazuje sa, že ich prechod na poéziu myšlienkovo bohatú, komunikatívnu, anticipačne povedzme socialistickorealistickú bol — napriek osobným pocitom, napriek zdanlivej nekonzekventnosti, napriek dočasnému zjednodušeniu poetickej „dikcie" — z hľadiska vnútorných vývinových zákonitostí slovenskej poézie ako kategórie nadradenej javom naskrze organickým a funkčným.

4. Nazdávame sa, že predpokladom prehĺbenejšieho rozhovoru o situácii slovenskej poézie v rokoch 1945—1948 a o jej medzinárodných súvislostiach je sústredenie sa na vzťah najmä poézie Novomeského k sovietskej poézii a vystopovanie všetkých analógií a súvislostí (spomenutej koncepcie mesta Majakovského a Novomeského, inšpirácií S. Jesenina a A. Bloka atď.). Pravdaže, slovenská literárna veda už tento problém rieši (Rosenbaum, Šmatlák). Zdôrazniť vari treba, že ide tu o analógie a súvislosti (najmä v prípade vzťahu Novomeský — Majakovskij) vyplývajúce menej z poetiky než z celkového riešenia vzťahu „básnik a revolúcia".

V súvislosti s vývinom slovenskej poézie v rokoch 1945—1948 treba spomenúť a zhodnotiť aj programovú orientáciu, ktorú už počas SNP a po oslobodení presadzovala KSČ — máme tu na mysli najmä viaceré vystúpenia L. Novomeského.

Vývin slovenskej poézie v rokoch 1945—1948 je výrazným potvrdením modernej koncepcie socialistického realizmu, ako ju charakterizujú najmä D. F. Markov, B. L. Sučkov, M. B. Chrapčenko, A. Ľ. Dymšic: rešpektovanie národnej osobitosti vývinu sa v nej spája s pôsobením nadnárodných, systémovo iných tendencií — zákonitostí sociálnych procesov socialistickej spoločnosti.

V tomto náčrte sme si nemohli všimnúť podrobnejšie tvorbu jednotlivých básnikov. V zbierkach L. Novomeskeho, J. Poničana, J. Kostru, A. Plávku, M. Krnu, Š. Žáryho, J. Lenku, V. Reisla, R. Fabryho, J. Raka, P. Bunčáka, I. Kupca, J. Brezinu a mnohých ďalších však nachádzame mnoho dôkazov všeobecných tendencií, o ktorých sme tu hovorili.

Výskum vývinu týchto básnikov z aspektov, o ktorých sme tu hovorili len stručne, opierajúc sa však pritom o konkrétne diela, poskytne veľa dôkazov o organickosti (až sa chce povedať zákonitosti) vývinu slovenskej poézie a azda ovplyvní aj zaužívanú hierarchiu hodnôt v tom zmysle, že umožní epicentrizovať tvorbu tých autorov, čo anticipovali neskorší vývin poézie — básnické dielo V. Mihálika, M. Rúfusa, M. Válka a ďalších, ktorých ťažisko spadá do päťdesiatych a šesťdesiatych rokov.

ДУШАН СЛОБОДНИК

НЕКОТОРЫЕ МЕЖЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ СЛОВАЦКОЙ ПОЭЗИИ В 1945–1948 ГОДЫ

Резюме

В статье автор рассматривает словацкую поэзию в период с 1945 по 1948 годы с точки зрения связи ее развития с развитием иных национальных литератур, прежде всего советской.

Автор исходит из краткого описания положения словацкой поэзии между двумя войнами, подчеркивая при этом новаторство поэтов-коммунистов Новомеского, Поничана, Краля. Эти поэты принесли с собой в поэзию тему города как социального перекрестка человеческих судеб. Поэзия, особенно Новоместского, использующая стимулы Маяковского и Есенина, являлась после 1945 года для словацких поэтов важным соединяющим звеном с советской поэзией.

Автор также дает оценку пути сюрреалистов к поэзии социальной и считает их поэтическое развитие отражением объективных общественных отношений и закономерным этапом в развитии словацкой поэзии.

Базирование на отечественных традициях с использованием стимулов прогрессивной поэзии наблюдается в изучаемый период особенно в творчестве Я. Костры, А. Плавки и П. Горова. Решающее значение для словацкой поэзии 1945–1948 годов имела новая действительность – победа над фашизмом, реализация новых общественных отношений, дружба с Советским Союзом. Действительность этого периода определяет поэтическую исповедь о себе – начиная с тематической направленности и вплоть до средств выражения.

Хотя в период с 1945 по 1948 годы отсутствуют причинные поэтологические аналогии между развитием словацкой и советской поэзии, тем не менее советская поэзия у нас выступала в поэтическое сознание посредством поэзии Новомеского и социально детерминированной чешской поэзии межвоенного периода.

Социальная настроенность, присущая словацкой поэзии с самого начала, в новом общественном положении стала еще более выраженной. Это позволяет утверждать, что словацкая поэзия периода 1945–1948 годов базируется прежде всего на своих традициях.

DUŠAN SLOBODNÍK

EINIGE ZWISCHENLITERARISCHE ASPEKTE DER SLOWAKISCHEN DICHTUNG IN DEN JAHREN 1945—1948

Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit befasst sich der Autor mit der slowakischen Dichtung in den Jahren 1945—1948 vom Aspekt, inwiefern ihre Entwicklung mit jener in anderen, namentlich in der sowjetischen Literatur korrespondiert.

Er geht von einer Schilderung der Situation der slowakischen Dichtung in der Zwischenkriegszeit aus und hebt das Neuerertum der kommunistischen Dichter Novomeský, Poničan, Kráľ hervor. Diese Dichter erweiterten den Themenkreis der Poesie um das Motiv der Stadt als sozialer Kreuzweg menschlicher Schicksale. Vor allem Novomeskýs Dichtung, die auf Impulse vom Majakowski und Jesenin reagierte, wurde für die slowakischen Poeten nach 1945 zu einem bedeutsamen Bindeglied mit der sowjetischen Dichtung.

Der Autor wertet ferner den Weg der Surrealisten zur sozial gewichtigen Poesie und hält ihre dichterische Entwicklung für eine Reflexion objektiver gesellschaftlicher Beziehungen und für eine gesetzmässige Etappe in der Entwicklung der slowakischen Poesie.

Vor allem ist es das Schaffen von J. Kostra, A. Plávka und P. Horov, das in der erforschten Zeitspanne für die Anknüpfung an die heimische Tradition unter Nutzung von Impulsen der fortschrittlichen Dichtung kennzeichnend ist.

Von entscheidender Bedeutung war für die slowakische Dichtung der Jahre 1945—1948 die neue Tatsache — der Sieg über den Faschismus, die Verwirklichung neuer gesellschaftlicher Beziehungen, die Freundschaft zur Sowjetunion. Die Wirklichkeit dieser Zeit determiniert sich ihre dichterische Aussage über sich selbst — von der thematischen Zielsetzung bis zu den Ausdrucksmitteln.

Wenngleich in der Zeit von 1945—1948 keine kausalen poetologischen Analogien zwischen der slowakischen und der sowjetischen Dichtung zu finden sind, so drang doch die sowjetische Dichtung in das dichterische Bewusstsein bei uns durch die Dichtung von Novomeský und durch die sozial determinierte tschechische Dichtung der Zwischenkriegszeit vor.

Der soziale Grundton, den die slowakische Dichtung von Anbeginn in ihrem Wahrzeichen trug, hat sich in der neuen gesellschaftlichen Situation nur noch kräftiger ausgeprägt. Das lässt die Behauptung zu, dass die slowakische Dichtung der Zeit von 1945—1948 vor allem an ihre Traditionen anknüpft.

ONDREJ MARUŠIAK

PREMENY ROMÁNU A NOVELY V SOCIALISTICKÝCH LITERATÚRACH

V našej štúdii sa chceme zamerať na zjavne socialistickorealistické kvality niektorých základných a pomerne dobre známych diel z viacerých národných literatúr, napísaných v rozličnom čase. Pôjde nám predovšetkým o žánrové hybridizácie prózy v dôsledku vyhranenosti filozofických a občianskych postojov tvorcu, o pohľad cez socialistickorealistické podstaty a prvky obsahu i formy, cez viac-menej vedomé podriaďovanie štruktúr vyjadrovaniu spoločenských, priestorových, časových súvislostí v rámci zvolených tém, fabúl, sujetov, vyjadrujúcich dynamiku premien v človeku, danom prostredí, v spoločnosti.

V základnom ladení tejto úvahy bude mať osobitný význam skutočnosť, že vnímajúc žáner v rámci rodov budeme si fixovať predovšetkým obsažnosť zobrazovanej reality a emócií predovšetkým v pomere k rozsahu konkrétneho diela.

I

Všimnime si znova dielo so symbolicky vzletným, poetickým a zároveň racionalistickým názvom — Kompas v nás.

Vieme, že neustále poskytuje nemálo čitateľských emócií, že mu literárna veda i pedagogika dali a dávajú, čo mu patrí. Je zhodnotené, zaradené do súvislostí domácich i širších, nazvané syntézou spisovateľovho mysliteľstva i majstrovstva. A to tvárou v tvár faktu, že sa kedysi zabsolutizovalo Pole neorané, dielo spred syntézy, že predčasne zosnulý, nesporne výnimočne vývojaschopný umelec po svojom vrcholnom čine napísal ešte Kroniku, ktorej význam pre našu prózu vôbec neznižuje okolnosť, že ju autor tvoril po syntéze.

Predovšetkým sa aj tu žiada pripomenúť základný, najdôležitejší, univerzálny podnet. Kompas! Kvalitu postoja, prístup otvárajúci cestu v poznaní pre ďalšie

poznanie, pre pochopenie jednoty dobrého i zlého, večného zápasu v prospech dobra, pre tvorivú negáciu v mene nových kvalít.

Pravdaže, Jilemnický predstavuje takmer ideálny typ dialektického materialistu, triedne, socialisticky angažovaného autora. Takých ľudí je už nemálo. Výnimočný zostáva v tom, že optimálne vlastnosti dôsledného komunistu vedel organicky vniesť do literárnej tvorby. Spojenectvo ideálu na výnimočnej intelektuálnej úrovni a originálneho talentu dalo mu krídla, rozlet, mimoriadny cit pre obrazné, v tom najlepšom zmysle beletristické vyjadrenie náležitej miery súvislostí v priestore a čase, múdre pochopenie nekonečnosti ľudskej cesty za spoľahlivým poznaním, k stálejším a obsažnejším citom.

Je známe, že Kompas v nás po jeho prvom vydaní roku 1937 dosť rozpačito prijali aj niektorí pokrokoví intelektuáli (A. Mráz) — najmä pre jeho novátorskú, nazvime si to pomocne, nerománovú žánrovú modifikáciu.

Nadšene — a dodajme, ľudsky múdro — ho privítali najvzdelanejší marxisti, Václavek a Urx. Rozpomeňme sa, že Václavek písal (na základe porovnávania Kompasu v nás a pomýlenej, nervóznej knihy Moskva—hranice J. Weila): Jilemnický je spokojný robotník ľudstva, „ktorý tu skúma s okom plným lásky a porozumenia polyfóniu osudov a z tohto hlbokého vniknutia do ľudského života stavia veľkú budovu, kde všetko má svoje určité a pevné miesto".[1] Predvojnový marxistický kritik zdôrazňuje schopnosť vyjadriť faktom umenia určujúcu ideu organizovanej premeny sveta.

Čo asi sa z Kompasu v nás javilo ako najväčšia hodnota vtedy, pred fašistickým vpádom do našej vlasti?

Prekvapujúci spôsob vyjadrenia jednoty troch najvšeobecnejších, trvalých ľudských problémov, ktoré — ako je notoricky známe — Jilemnický nastolil a riešil v troch pároch prozaických celkov, štylizovane vyrozprávaných priateľmi priateľom za osetínskych nocí a v štylizovanom autorskom spojovacom texte: vlastníctvo a hmotná zábezpeka človeka; láska ako prvotný a stály ľudský cit; filozofia vlasti — domova. A celkom iste priam ohromujúco musela pôsobiť šírka faktického záberu i rozhľadu. Sugestívne zobrazenú novú realitu Sovietskeho zväzu pociťovali komunisti a demokratické, vlastenecké vrstvy ako teoretickú i fakticky historickú perspektívu.

Už v prvej polovici šesťdesiatych rokov, presnejšie v období prehodnocovania základných názorov na socialistické umenie, práve Kompas v nás poskytol skvelú argumentáciu na utvrdenie špecifickosti umeleckého poznávania skutočnosti a vplyvu literatúry na skutočnosť. Keby toto Jilemnického dielo nejestvovalo, možno by sa bolo oveľa ťažšie naprávalo všeličo zvulgarizované, ešte prácnejšie by sa boli vytvárali dobré kritériá, podľa ktorých určujume a budeme určovať hierarchiu hodnôt.

[1] VÁCLAVEK, B.: O člověka a jeho štěstí. U — Blok 1938, č. 1, s. 12.

Významným argumentačným materiálom poslúžil Jilemnického list Urxovi. Pripomeňme si z neho základnú myšlienku:

Jilemnický v ňom písal, prehodnocujúc vlastnú tvorivú skúsenosť, že pred Kompasom v nás najprv „jen spíval" a záležalo mu najmä, aby spev dobre znel. Potom mu tvrdá skutočnosť a nevyhnutnosť boja zvýraznili hrany: „neviděl jsem odlesku a stínu, všech jemných nuancí na hraničících plochách." Novou knihou, Kompasom v nás chcel sám sebe dokázať, že „to příliš studené vidění špatnosti světa a vzpoura proti ní dá se prohřát a vyrovnat skutečným jasem spěvu", že z triednej, dialektickomaterialistickej pozície je možné a nevyhnutné dosiahnuť „dokonalosti mešťáckych virtuosů".[2]

Organické spojenie určujúcej, komunistickej idey s „jasem zpěvu" a umelecká virtuozita sú teda nesmierne vzácnou stránkou syntézy. Práve toto sa veľmi naliehavo aktualizovalo, keď svojho času dozrela potreba vrátiť česť DAVu a davistom, hlbšie a dôslednejšie pochopiť celé Jilemnického dielo. Ibaže prehĺbenejší pohľad na Jilemnického dielo i všetky dobré dôsledky faktu jeho jestvovania zostali akiste v odborných kruhoch. Svedčí o tom hoci aj skutočnosť, že medzi štvrtým a piatym vydaním Kompasu v nás prešlo dvadsaťtri rokov. Hovoriac s A. Matuškom, ide o to, ako je to s dielom teraz, „ako na nás pôsobí po tridsiatich piatich rokoch (od jeho napísania), v inej situácii, keď ho nevyhnutne čítame novými očami, a ako bude pôsobiť na ľudí, ktorým sa dostane do rúk po prvý raz".[3]

Úspešne vyriešený problém žánru pre konkrétnu úlohu, ten signál „opierajúci sa o tradíciu a... nanovo ju obnovujúci"[4] bez ohľadu na pomer uvedomelosti a inštinktívnosti autorových postupov, bol veľmi dôležitým predpokladom možno najzvrchovanejšieho činu v slovenskej literatúre.

Vyjasňovanie „prípadu" je pre nás nielen jednou z možností pochopiť žánrovú originalitu diela, ale aj podmienkou, aby sme ho znovu čítali poučenejšie v jeho totalite, aby prvé čítania mali kvalitný východiskový kompas. Lebo aj v pochopení žánrovosti Kompasu v nás, ako každého hodnotného diela, sú rezervy prehĺbenejšieho záujmu a nového úžitku.

Budúce čítanie a nové výskumy môžu byť živým, vzrušujúcim procesom: začíname akosi lepšie chápať reálne zabezpečenie úrovne v spisovateľovom rozprávaní a vlastné prežívania relatívne samostatných príbehov o majetku, láske a domove; v prenikavej dialektike ľudských osudov (povedzme Haviarovcov na predvojnovej slovenskej dedine, Evy Burdovej na úpätí Kaukazu i rozličných národných enkláv — Čechov a Slovákov pri Čiernom mori, Osetíncov, Interhelpovcov) nájdeme nové možnosti poznávať človeka a jeho úsilia po šťastí, maximálne dostupnom vo svojom čase; mágia rozprávania, lyricky rozkrídlené slovo, „zeme-

[2] JILEMNICKÝ, P.: Z korešpondencie. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1957, s. 61—63.

[3] MATUŠKA, A.: Doslov in: P. Jilemnický: Kompas v nás. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1973, s. 418.

[4] ŠTEVČEK, J.: Medzi baladou a meditáciou. Slavica Slovaca, 1973, č. 3.

pis" diela, prírodné scenérie, analytické, k syntéze vedúce kozmické myslenie o mnohých podrobnostiach, záchvevoch pocitov sa pre nás stanú čoraz účinnejšou školou chápania človeka, vnímania vetra i slnka, diaľav za diaľavami, všetkého, čo si ľudská reč najpríhodnejšie pomenúva — plnosťou života.

Pravdaže, dalo by sa a bolo by treba rozvíjať ďalej úvahu o obsahu a žánrových formách celku i jednotlivých častí (noviel, čŕt, reportáže, spojovacej esejistickej reflexie). Zatiaľ si všimnime modifikácie z iných národných pôd a iných čias.

Iné spojenia menších, relatívne autonómnych žánrových štruktúr si všimnime u známeho sovietskeho autora, narodeného roku 1929, Viktora Koneckého, v jeho románoch, ktoré u nás poznáme zo slovenského a českého prekladu pod názvami Kto hľadí do oblakov a Slaný led. S menom tohto Rusa, Leningradčana, obdivovateľa Paustovského a Hemingwaya, sa v našom povedomí viažu predstavy mora, služby na lodiach, miest a prístavov zväčša v severných moriach Sovietskeho zväzu. A ešte Leningrad autorovho detstva za blokády i vo chvíľach písania. Sú to ostro konfliktné príbehy v prostrediach pre nás exotických, Koneckého postavy sú svojrázni, tvrdí, bytostne nekonformní „sentimentálni rváči". Slovom, literatúra čitateľsky vďačná, príťažlivá témami i spracovaním. Do očí udiera programové vyhľadávanie romantiky v každodennom živote, predovšetkým na moriach. Žánrová hybridizácia je tu takisto veľmi zjavným tvorivým princípom, podriadeným zámeru a vyplývajúcim z autorovej intelektuálnej a citovej skúsenosti, dodajme dialektickomaterialistickej a v umeleckom zmysle socialistickorealistickej.

Dielo Kto hľadí do oblakov (1967) autor koncipuje ako románovú montáž relatívne samostatných, žánrovo jednotypných noviel, čím veľmi funkčne obsiahne množstvo a spleť príbehov a potrebné súvislosti a vzťahy z obrovského organizmu sovietskeho života. Slaný led (1969) je zasa iným, rôznorodejším typom hybridu. Do organického tvaru sa tu spája poviedka (Koneckij je majstrom tohto žánru), svojrázne životopisné pamäti (v čase ich písania autor dovršoval štyridsiatku), reportáž (ako významný prvok faktickej hodnovernosti) a esej (ako nástroj racionálneho ozrejmovania a emocionálneho prežívania premnohých faktov, pocitov a nálad).

Vnímame jednu veľmi obsažnú, vrcholne zaujímavú priebežnú skúsenosť. Dozvedáme sa, čo človek — autor — získal pre seba i pre nás v prostrediach nedostupných našej bežnej skúsenosti: námornícku každodennosť s jej tradíciami, zvykmi, normami, robotu ľudí na mori, samo more a jeho nálady v storakých podobách, prístavy, mestá a ľudské obydlia v polárnej tundre. Ale aj veľa z dejín moreplavieb, z literatúry o mori. Názvy sovietskych parníkov asociujú osudy velikánov literatúry: Puškin, Rylejev, Dostojevskij. Psychológia diaľav, klimatických premien, rozmarov mora, príprav posádok na plavby a zakončenie plavieb, keď lode na rozlúčku trikrát zatrúbia a námorníci sa rozchádzajú, rozličné typy kapitánov, bocmanov a lodných kuchárov, autorova suchozemská cesta na knižný veľtrh do Paríža. Tak autorovi, ako aj čitateľovi to dáva priestor na rozlet myšlienok, vírenie pocitovosti. Poviedkár, autor pamätí, esejista, prísny realista je zároveň romantikom, baladikom, rozochveným lyrikom.

Kniha kompenzuje ohraničenia našej empirickej skúsenosti, nahrádza naše vlastné neuskutočnené plavby a cesty. A esejista, racionálny i emocionálny analytik faktov a vnútorných stavov človeka, autor, o ktorom sa vie, že si svoje spisovateľstvo živí profesionálnou službou na civilných i vojenských lodiach, je natoľko sugestívny, že jeho príbehy, priebehy plavby, ľudské radosti a žiale vnímame, ako keby sa stali teraz, vo chvíli nášho čítania, hoci sa na viacerých miestach výslovne pripisujú napr. roku 1964, dokonca hodine a minúte určitého dňa.

Slovom, dokumentárna dôslednosť, „estetizovaný dokument, měníci se v uměleckou montáž čŕt, vzpomínek, zápisků z cest, lyrických a filosofických meditací o smyslu života, nezbytnosti umění a nutnosti hledání stále nových a nových cest v něm, a pod., v němž biografický fakt zůstává takřka nedeformován"[5] — píše autorka doslovu k českému prekladu. Ale slovo „nedeformován" v priamom slovníkovom význame tu nie je celkom vhodné, lebo aj napriek predpone obsahuje zápor. Nahraďme si ho iným českým slovom — „netransformován". Koneckého diela sú teda veľmi pôsobivým, myšlienkovo a emocionálne podnetným typom netransformovanej alebo málo transformovanej prózy širokého záberu, hlbokého ponoru a dobrých ľudských citov. Druhovo je to epika značne zromantizovaná, zlyrizovaná, niekde baladická. Žánrovo ide o príťažlivý hybrid mnohých kvalít.

Teda v podstate to isté, čo v Kompase v nás, len podstatne inak pospájané, viac prepletené, menej vyčleňované do relatívne samostatných štruktúr jednotného tvaru. U oboch vidíme napríklad reportáž ako súčasť tvaru vcelku románového. U Jilemnického sa uplatňuje novela a črta (osetínske príbehy) a spojovacia esej. Koneckij je majstrom poviedkovej formy, životopisnej spomienky a nemá spojovací text, ktorý by sa pociťoval ako ďalší relatívne samostatný žáner.

II

S prekladmi literárnovedných termínov z ruštiny sú zavše problémy: rasskaz je pre nás poviedkou aj novelou, povesť — novelou aj románom. Osud človeka (1956) existuje v sovietskom literárnovednom povedomí ako rasskaz, pre nás je vlastne novelou. Akiste preto, že Šolochov napísal Tichý Don, máme dojem, akoby jeden prozaický žáner obrovského rozsahu prešiel do svojho miniatúrneho protikladu. Podstata takejto premeny je v tom, že spisovateľ nadobudol schopnosť vyjadriť na malom priestore obrovskú životnú skúsenosť, dokázal zhustiť, syntetizovať to, čo by

[5] ČÍŽKOVÁ, M.: Doslov in: V. Koneckij: Slaný led. Odeon, Praha 1973, s. 321.

(pravdaže, hypoteticky, pomocne pre toto uvažovanie) mohlo byť — pre neho samého v ďalekej mladosti — románovým obrazom jedného súkromia a zároveň epopejou sociálneho života, maximálne skolektivizovaných dejov.

Sovietski literárni vedci zistili, že Osud človeka napísal Šolochov za niekoľko dní, ale zámer dozrieval desať rokov — od náhodného stretnutia s prototypmi Andreja Sokolova a chlapca Ivanka. Odráža sa v ňom osud človeka v súčasnom svete, problematika Človeka po vojne. Teda nie tragická vina, nie tragické omyly podľa starých literárnych schém, ale tragický stav sveta, jeho nedokonalosť, ale aj sila vzdorujúca zlu. Polarita tvorivého, život brániaceho pokroku a reakcie prinášajúcej útrapy a smrť.

Šolochov je tu syntetikom aj preto, že bezprostredne po veľavýznamnom XX. zjazde KSSZ nastoľuje problém jednoty povinnosti človeka a spoločenskej zodpovednosti voči jednotlivcom, ktorí si „čestne plnili svoju zodpovednosť voči vlasti".[6] Nezanedbateľnou stránkou syntézy je aj autorovo presvedčenie o spätosti súkromného i spoločného záujmu, o tom, že hrdinstvo, vernosť ideálu a odvaha jestvujú — napriek teoretizujúcim skeptikom a individualistom — spolu s dobrotou a porozumením.

V sovietskych prameňoch nachádzame teoreticky zdôvodnené zaraďovanie diela do hierarchie prozaických žánrov: „Osud človeka je objavom — trochu nadnesene píše L. Jakimenko — tej žánrovej formy, ktorú možno nazvať epopejickou novelou"[7] (doslovný ruský termín: rasskaz—epopeja). Spoveď človeka, Andreja Sokolova, nie je takou súkromnou záležitosťou, akou bývala v modifikáciách, známych z predsocialistických dejín poviedkového a novelistického žánru. Tu je z privátu len to, „čo umožňuje postihovať život človeka v jednote s tragickou podstatou epochy. Čo dovoľuje široko, zovšeobecnene, v obrovskej dejinnej perspektíve i v trvalej bolesti milujúceho srdca ukázať Človeka i Vojnu... Ukázať nezmieriteľnosť dobra, pokoja, prenikavej ľudskosti s barbarskými ukrutnosťami páchanými na ľuďoch."[8]

Udalostná substancia, emocionálna i mravná hodnota novely má tak jasný, nesmierne obsažný sociálno-filozofický i konkrétnohistorický základ v autorovom poznaní a svetonázorovom uspôsobení. Za takých podmienok sa skvele uplatňuje talent.

Absorbovanie diela v pôvodine (ak je primeraná, aktívna znalosť ruštiny, lebo preklad je, žiaľ, už trochu iná kvalita) potvrdí názory viacerých skúmateľov, že sujetovo-kompozičná, mnohovýznamovo obrazná štruktúra pôsobí ako symfonická

[6] CHVATOV, A.: Chudožestvennyj mir Šolochova. Izdateľstvo Sovetskaja Rossija, Moskva 1970, s. 367.

[7] JAKIMENKO, L.: Tvorčestvo M. A. Šolochova. Sovetskij pisateľ, Moskva 1970, s. 619.

[8] Tamže.

skladba. Najdôležitejšie motívy sa v nej dynamicky zvýrazňujú, ako na hrebeni vĺn prinášajú najboľavejšie a najočistnejšie zážitky.

Faktický obsah i emócie, celok sa dosť vyhranene delí na tri časti: v prvej a poslednej má najviac slova autor, uvádza, začleňuje nás i seba do situácie, pointuje príbeh spoluobčana vlastnou úvahou, lebo je stvoriteľsky nad hrdinami, nad sebou i nami — čitateľmi; hlavná časť celku, hrdinova spoveď je vlastne tiež triádiou, delí sa zreteľne na predvojnový život s vrcholnou scénou lúčenia pred odchodom na front; potom je vojna a zajatie, útek zo zajatia, lazaret, správa o smrti rodiny, synov pohreb v posledný deň vojny; napokon stretnutie s novým synom, s vojnovou sirotou.

Keby sme porovnávali a akcentovali napríklad kvantitu jednotlivých zložiek takto pomocne rozčleňovaného tvaru, možno by sme zazlievali autorovi značne roztiahnutý úvod pred vlastným príbehom človeka. Ale to by sme popreli socialisticko-realistickú modifikáciu tradičného žánru a tým aj jednu z hlavných hodnôt.

Značne lyrizovaný epos je vlastne dôsledkom účasti subjektu v organizme diela. Ten sa tu — popri bytostnej zaangažovanosti — stáva jednak objektom vlastného zobrazovania a jednak patrí do optimálneho maxima súvislostí v zobrazovanom výseku z nekonečného sveta. Takto sú jednoznačne logické aj okolnosti rozprávania, časové (predjarie), zemepisné (rozvodnená rieka, cez ktorú sa treba preplaviť s nasadením života, ale inokedy, v lete, ju prebrodí aj vrabec). Takto mnohovýznamné a k symbolike inklinujúce, špecificky umelecké rozprávanie vyjadrí za dve hodiny reálneho času (kým sa čln preplaví ta i nazad) nielen otrasne obsažný, tragický, víťaziaci, aj po víťazstve naďalej trpiaci ľudský život, ale zároveň i tragické kolízie a víťazstvo širokej a zložitej society, sovietskej spoločnosti. A všetko zostáva vo formách, maximálne blízkych realite. Možno, že práve v tom je oveľa prácnejšie a väčšie novátorstvo než v umeleckom ovládnutí množstva skutočností na relatívne malom priestore a vo zvyšovaní pôsobivosti zjavne „modernými" kompozičnými postupmi (filmové prestrihy časových a priestorových rovín, zásadne metaforické, groteskné štylizácie a pod.).

Spoveď Andreja Sokolova sa rozvíja dvojako: zbežným vyrozprávaním základných udalostí života a relatívne podrobným opisom kľúčových udalostí, javov, pocitov. Jedno i druhé ovláda autor suverénne. L. Jakimenko píše o nedetailizovanej obraznosti, vyznievajúcej ako „konečný vývod, zrodený myšlienkou a citom. Ako konečný výsledok všetkého prežitého". A vierohodnosť sa tu podľa neho zabezpečuje „pravdou citu, koncentráciou prežívania."[9]

Aj najzbežnejší Šolochovov opis je neopakovateľne plasticky určitý, svojsky pointovaný v čiastkovej formulácii všeobecne platnej sentencie, alebo v obyčajnom povzdychnutí len tak medzi rečou. A hoci tieto priebežné pointy sú inak samozrejmé, vďaka nevšednému autorovmu talentu majú vždy dosť estetickej energie: „Tak

[9] Tamže, s. 628.

sa minulo desať rokov, ani som nezbadal, ako prešli. Prešli, preleteli.“ To je niečo ako ústredný povzdych medzi niekoľkými vetami, informujúcimi o desiatich rokoch predvojnového šoférovania Andreja Sokolova.

Ako vieme, autor detailizuje osobitne dôležité, kulminačné momenty príbehu. Tie, ktoré sú najdôležitejšie pre osud človeka, v ktorých zobrazená vojna zasahuje najviac naše poznanie a city. Nemálo ich je v celkovom tvare: globálny pohľad na rukujúce vojsko i odprevádzajúcich príbuzných, priateľov a zaostrenie objektívu na oči a tváre detí, zvýšená pozornosť venovaná predtuche Iriny, ktorú Sokolov okríkne vo vlastnom ťažkom duševnom rozpoložení; scéna zajatia; opis noci v polozbúranom kostole, kde si jeden zajatý lekár plnil šľachetnú povinnosť a Sokolov zahrdúsi zradcu; morálny súboj zajatca s veliteľom tábora, keď hladný, utrápený štvanec pije na svoju smrť a odmieta zájedku; frontový pohreb v posledný deň vojny; a napokon možno najvyššia vlna dobrých citov — psychologicky presne rozdetailizované rozhodnutie, že si osamelý človek vezme za syna vojnovú sirotu.

Šolochov završuje Osudom človeka nielen svoje umelecké myslenie o vojne, nielen globálne vyjadrenie vojnovej tematiky do maximálne obsažného a pôsobivého tvaru svojimi staršími tvárnymi postupmi, ale aj viaceré motívy, ktoré sa vnucovali jeho pozornosti už vo frontovej publicistike, v Škole nenávisti a v románe Bojovali za vlasť.

Všimnime si napríklad, ako sa menia scény lúčenia.

V publicistike i Škole nenávisti sú rozlúčky v tej humornej polohe (ženy poučujú mužov, že musia poriadne bojovať), ktorá vtedy za vojny — podľa vedomého autorovho zámeru — mala podporovať optimizmus a bodrosť v preťažkých chvíľach, keď sa ešte nedali predvídať všetky útrapy a hrôzy.

V Osude človeka sa motív — v relatívne analogickej súvislosti — zopakoval: rozlúčka hrdinu s rodinou zostala ako dôležitá vojnová skutočnosť, ku ktorej je aj autorova duša osobitne pripútaná. Lenže po rokoch tu už nemohol byť humor, lebo za vojny sa nahromadilo toľko a takej skúsenosti, že nie je viac do smiechu. Potencionálna tragická baladickosť sa naplnila vyše miery. Preto niekdajší výrazný motív sa stal leitmotívom, prenasledujúcim hrdinu po celý život, znejúci v našich dušiach ako tragické rekviem: „Prečo som ju len vtedy okríkol?“

Alebo napríklad motív nenávisti. Šolochov zjavne hľadá a umelecky črtá východiská, ktoré diktuje predovšetkým spoločenská potreba v čase písania. Po prvých týždňoch a mesiacoch vojny sa práve nenávisť k nepriateľovi spriahnutá s láskou k vlasti javila ako hybná sila, ako jedna zo základných psychologických pružín v súkolí vojny. Zaujímavé by bolo vylupovať z textov všetky vyjadrenia filozofie nenávisti s najbližším kontextom, v rozličných štylistických polohách.

V črte Vojaci môžeme napríklad podčiarknuť, že — „Náš národ sa len tak ľahko nenahnevá, ale keď sa naozaj nahnevá, zle bude s Nemcami“. V Škole nenávisti už názov naznačuje, že ide o trvalý bezprostredný cit, ba viac — o vášeň vo vrcholných prejavoch. Ide o reakciu vnútorne pravdivého človeka na prvé skúsenosti z bojov

proti fašistom. Rozmanité variácie hnevu, ktorým sa rozpaľuje veselý sukničkár, vojak Lopachin, patria k najvýraznejším miestam v románe Bojovali za vlasť. „A znovu, koľký raz už od začiatku vojny“, čítame v autorskej charakteristike, pocítil „ten škrtivý záchvat nenávisti k nepriateľovi, v hrdle mu vyschlo a nemohol ani len zahrešiť.“ A sám rozhnevaný vtipkár Lopachin filozofuje napríklad o tom, prečo armáda ustupuje: „bojovať sme sa ešte nenaučili, ani zlosť ozajstnú ešte necítime. Ale keď sa naučíme, keď pôjdeme do boja, až sa nám ústa spenia od hnevu, potom otrčí Nemec zadok na východ, rozumieš?“

V Osude človeka sa základným zmyslom i čiastkovými významami vyjadruje bez rečí o hneve hlboká morálna prevaha sovietskych ľudí nad fašistami. Ani socialistickorealistická východiskovosť nie je už taká jednoznačná. Zostalo staršie: ak zomrieť, teda nie ležiac, ale vzpriamene pred katom. V lakonickom tvare sa objavilo nové: príklady a zovšeobecnenia mnohých možných situácií. Raz treba zaškrtiť zradcu medzi svojimi, aby zbytočne nezahynul čestný bojovník, inokedy v beznádejnej situácii nezostáva iné, len vypiť na svoju smrť toľko, koľko by fašista nezniesol, a napriek hladu neprijať zájedku — aj hrdé gesto je prostriedok boja.

V širšom, nadčasovom, dnes i zajtra aktuálnom zmysle sa východisko nachádza v tom, že osamelý človek získava syna, vojnová sirota otca, v symbolike jari a cesty, po ktorej idú pútnici životom.

Kirgiz Čingiz Ajtmatov nemá rozsahom veľkú epopeju. Akiste preto sa nám zdá, že v jeho Džamile (1957) a iných novelách akoby z hľadiska konkrétnej tvorivej skúsenosti šlo o takmer opačnú tendenciu ako u Šolochova: malé, osobné má schopnosť byť veľkým, epopejickým. Rozpomeňme sa na prvé prekvapujúce zoznámenie sa s Džamilou v slovenčine. Vtedy, roku 1960, sprevádzala prvé vydanie prekladu Aragonova štúdia. Podľa Aragona i iných Francúzov je toto Ajtmatovovo dielko najkrajším ľúbostným príbehom na svete.

Pravdaže, Francúzi hyperbolizujú, ľúbostný motív precenili. Hlavnou témou novely „nie je láska, ale formovanie osobnosti,“[10] možno zámerne polemicky tvrdí sovietsky kritik N. Nikiporec.

Keďže tu sledujeme ďalšiu žánrovú modifikáciu prózy, ten „signál, podľa ktorého sa riadi“ výstavba literárneho organizmu, azda do úvahy zapadne aj zmienka, že sovietsky vedec G. Gačev (v knižke Ľubov, človek, epocha) stavia svoju analýzu novely na síce správnom, lež absolutisticky aplikovanom konštatovaní urýchleného vývoja sovietskych aj iných „mladospisovných“ (bežný ruský výraz — mladopismennych) literatúr. Áno, Ajtmatovova vlasť za štyridsať—päťdesiat rokov preskočila vlastne tisícročia, od predrevolučného kočovníctva prešla do dnešnej

[10] NIKIPOREC, N.: Próza Ajtmatova. Literaturnyj Kirgizstan, 1962, č. 4, s. 90.

sovietskej vzdelanosti a relatívneho blahobytu. Bol to skok, ktorý naozaj možno merať dejinami ľudstva. V Kirgizsku vidno začiatok i vrchol civilizácie lepšie než kdekoľvek na svete. Idea „zhustenia" svetových dejín v súčasnej kirgizskej skutočnosti v literatúre je aj zrejmým problémom žánru, má iste opodstatnenie v živote. Lenže ak sa tvrdí, že v jedinom diele sú začiatky, koniec i celý obsah svetových dejín, že v jednej novele „v ucelenom umeleckom vnímaní sa spájajú začiatky a konce svetovej literatúry"[11] a že Džamilina láska je „tiež zhustenie rôznych štádií ľúbostného citu"[12] tak sa už v pôvabnej novele hľadá, čo v nej nemôže byť.

Keby sme celkom uverili v ideu zhustenia, zmysel diela by sme zúžili, ochudobnili o jeho nadnárodné hodnoty. A tak teda stretáme „Danijara a Džamilu, v lete tretieho roku vojny, za onej augustovej noci roku 1943, kdesi v údolí Kurkureu na voze s vrecami zrna, a chlapca Seita, ktorý rozpráva ich príbeh".[13]

Muž bojuje na fronte, jeho žena sa zamilovala do druhého a ušla s ním zo svojho prostredia; príbeh vyrozpráva ako retrospektívu jeden z troch hlavných hrdinov, dospievajúci chlapec, ktorý chce tých dvoch namaľovať; sujetová línia sa vinie od Jej výsmechu, od Jeho chladnej ľahostajnosti voči Nej k zblíženiu, k narušeniu spoločenskej normy a k ceste do neznáma s batôžkom výnimočne silnej, spisovateľom tak presvedčivo vyjadrenej lásky. Alebo ešte inak: autor — štylizovane, prostredníctvom hrdinu — rozpráva o pracovitých ľuďoch z ťažkých čias vojny, o tvorivej vášni človeka tohto času, o kráse morálneho vzletu a o riziku odchodu do neznáma.

Slová, vety, obrazy sú ako u najlepších prozaikov plasticky určité, rozochvené a vzletné. Epické, epopejické zložky (opisy realít a práce; obrazné asociácie dejinného bytia Kirgizov) sú skoncentrované do úsporného, v podstate lyrického organizmu. Obdivuhodne jemné sú kontakty medzi slovami, obrazmi, relatívne uzavretými časťami celku.

A tak ide o lyricko-epickú novelu. Zo žánrovo-štylistickej stránky sa tu do organickej jednoty spája realistická vierohodnosť opisu konkrétneho diania v zbežnom prerozprávaní i v detailných podrobnostiach s romantickou situáciou na vrchole zbližovania, keď Ona (Džamila) prišla po jemne načrtnutom vývine ľúbostného citu pod stoh sena v stepi za nočnej letnej búrky k Nemu (Danijarovi). Spisovateľ akoby použil typicky romantickú situáciu a zobrazovaciu techniku na vyjadrenie smelej realistickej myšlienky. Tvorivá explicita postupov a prostriedkov známych v literatúre a ich využitie sú celkom evidentné.

Hrdina rozprávač, bosonohý chlapec na voze odbočuje z cesty k domu. Kým vojde do dvora, autor maximálne zaťaží naše vnímanie. Ak sme dostatočne informovaní o živote Kirgizov z iných prameňov, chápeme dobre už pri prvom čítaní

[11] GAČEV, G.: Ľubov, čelovek, epocha. Sovetskij pisateľ, Moskva 1965, s. 30.
[12] Tamže, s. 15.
[13] ARAGON, L.: Samaja krasivaja na svete povesť o ľubvi. Družba narodov, č. 7, s. 40.

význam každej podrobnosti: zbadáme funkčnosť zmienky o starodávnych normách rodového spolužitia, vieme o jurte, o letnom bývaní vo dvore patriarchálneho domu. Sme svedkami rozhovoru gazdinej dvoch spríbuznených domov s bezrukým kolchozným skupinárom o tom, či má, alebo nemá Džamila voziť na stanicu zrno. Autor našiel spôsob spojenia ľudského súkromia s veľkým, celosovietskym životom. Skupinár je vojnový invalid, zrno potrebuje front.

Klasická schéma poviedky (novely) je narušená: konflikt narastá pomaly v nevyhnutných informáciách, v opise zovňajšku Džamily, jej povahy, vzťahov v domácnosti, čítania listov z frontu, v ktorých muž spomenie ženu na samom konci, čo vlastne tiež živí jej lásku k inému. Slov je evidentne málo v pomere k nášmu poznávaniu a prežívaniam. Ale exaktne sa tu nič nedá odmerať. Talent a formát bezpečne cítime.

Aj radosť, aj trpkosť je v našom poznaní, že duševný Džamilin, Danijarov a Seitov vývin má svoje zákruty. Smútok i radosť sa striedajú. Mnoho sa vmestí medzi krajné póly. Tvorivé Seitove muky vyrastajú z ušľachtilého vzťahu k životu.

A tak sledujeme povedzme globálnu panorámu práce na stanici, kde Kirgizi skladajú zbožie. Zbežný opis, masová scéna. Odrazu autor spomalí záber: Danijar vlečie z Džamilinho rozmaru výnimočné ťažké vrece hore doskami do skladu. Prechod od zbežného opisu k detailnej charakteristike chvíle v psychológii troch hlavných hrdinov je vrcholom vlastnej ľúbostnej kolízie. Cítime, že ďalší Romeo vyhral v literatúre nad Júliiným srdcom.

Tu je tradícia — v literatúre je nekonečne veľa ľúbostných variácií — zákonite prekonávaná. Je podriadená zámernému úsiliu vyjadriť intelektuálnu i etickú podstatu najlepších stránok človeka v spoločnosti, ktorá sa formuje a doformúva.

Preto motív sa nevyčerpáva iba realizáciou ľúbostného citu. Preto vnímame organicky veľa augustových nocí, mravné útrapy Džamiline, pre ktorú nový vzťah neznamená ľahkomyseľné popretie starého, prvé tvorivé vzplanutie chlapca rozprávača, ktorý chce príbeh vyjadriť výtvarne.

Z obraznej štruktúry novely vyplýva, že duchovná spriaznenosť, len rozumom ťažko postihnuteľný magnetizmus, priťahujúci telo k telu a dušu k duši — všetko je to užšie než ideály, normy a zákony akejkoľvek spoločnosti. Býva aj konflikt medzi spoločenskou normou a súkromnou potrebou. Ajtmatov sa ho nebál nekonvenčne podať a umelecky riešiť.

Zámerné syntetizovanie lyrických a epických podstát života dobre odrážajú napr. piesne romanticky ustrojeného Romea z kirgizskej stepi, piesne, ktoré v čase vojny jednak rozplameňovali Džamilinu lásku a jednak plnia funkciu organického epopejizujúceho prvku v štruktúre novely.

Chlapec počúva speváka augustových nocí. Piesne prebúdzajú jeho osobnú skúsenosť. Spisovateľ našiel spôsob zobraziť časť zo skutočnosti svojho Kirgizska. Hrdina spieva z autorovej vôle, pieseň zaplní augustovú noc. Druhý hrdina, rozprávač využíva právo predstavovať si pod vplyvom piesne to, čo je najmilšie jeho

srdcu: „Po orlích cestách nad jurtami kočovalo stádo sivobielych oblakov; po duniacej zemi sa, dupotajúc, niesli čriedy koní na letné pasienky a mladé žrebce s nepristrihnutými hrivami a čiernym leskom v očiach predbehovali svoje matky; kŕdle oviec sa rozliali po návršiach ako krotká láva; rútil sa zo skaly vodopád, oslepujúc oči, kypiacimi bielymi penami; za riekou sa slnko mäkko spúšťalo do stepnej trávy a osamelý jazdec na obzore cválal za slnkom — dohonil slnko a tiež sa utopil v súmraku."

Džamila je teda ďalšou modifikáciou socialistickorealistickej novely — napriek lakonickému tvaru postihuje nemálo súvislostí, prináša pocit plynulosti času. Vojnový ľúbostný príbeh asociuje hlbokú národnú minulosť, osobné problémy hrdinov sú v nerozlučnej jednote so sociálnym životom a jeho morálkou, zjavná je nezavŕšenosť osudu hlavných hrdinov.

Nezavŕšenosť ľúbostného príbehu má epopejickú funkciu, je možnosťou pokračovaní v analýze univerzálneho vzťahu On a Ona uprostred, vnútri veľkej society. Spisovateľ možnosť využil — napísal novelu Labute nad Issyk-Kulom (v ruskom preklade Topolík môj v červenej šatke), ktorú môžeme pokladať za logické rozvíjanie príbehu v inom prostredí, v reálnych podmienkach historicky novej spoločnosti.

III

Vráťme sa k románom. K takým, ktoré nemožno kvalifkovať ako montáž relatívne samostatných noviel, ktoré si iným spôsobom riešia problém súvislostí v priestore a čase, dialektiku malého a veľkého, jednotlivého a spoločenského, problém zmysluplných praktických i morálnych východísk.

Z chronológie a obsahu hlavných diel významného ukrajinského prozaika Olesa Hončara, z volieb tematiky a ideovej problematiky vyplýva, že tento epizujúci romantik a lyrik (alebo naopak: romantizujúci a lyrizujúci epik) sa veľmi vážne usiluje o novú, originálnu celistvosť umeleckého pohľadu predovšetkým na dejiny svojho ľudu, na vlasteneckú vojnu v maximálne koncentrovanej a naozaj pôsobivo zovšeobecňujúcej a zároveň plasticky konkrétnej skratke.

Pravdaže, skratkou sú výsledné tvary literárnych transformácií relatívne, v pomere k množstvu, šírke, ostrosti a trvaniu dramatických kolízií v skutočnosti, v tejto dnešnej, neustále sa vzďaľujúcej od času tvorby a nášho vnímania. Hončarova tvorba je aj dobrým príkladom toho, ako talentovaný autor neustále hľadá, nachádza a od posledného výdobytku v umeleckom realizovaní témy a idey sa vydáva na cestu ďalšieho hľadania.

V románe Cyklón čítame o tom, ako sa robí film, ktorého obsah prežili niektorí jeho tvorcovia. Ide o rovnako dômyselnú ako organickú montáž spomienok na

dávno prežité peklo druhej svetovej vojny, na boje proti nemu a obrazných úvah o tvorivej inšpirácii, o podstate, význame, etike tvorby (menej už o vlastnom tvorivom procese).

Rozprávačský prézens sa prelína s restrospektívami, priestorové roviny sa striedajú veľmi dômyselne a zároveň organicky hladko. A v záverečnej časti diela spisovateľ necháva mysliteľsky funkčne ohroziť spomienky a súčasné zápasy o ich filmové vyjadrenie pohromou — atmosferickým cyklónom, ktorého dôsledkom je povodeň v Zakarpatsku. Aj tá povodeň sa organicky stáva ďalším objektom umenia. Hlavný hrdina kameraman Sergej, fanatik svojej tvorivej chvíle, zahynie v cyklóne prírodného živlu. A prozaické dielo, ktoré v podstate rozpráva o tom, ako si dnešní ľudia filmovo sprítomňujú vojnu, ten spoločenský cyklón, získava kontrapunkt. Nový rozmer: zdvojnásobí silu umeleckého zovšeobecnenia a zároveň poukáže na jednu a tú istú ničivú podstatu v nespútaných živloch spoločenských i prírodných, na povinnosť ľudstva vedome, organizovane krotiť deštruktívne sily, na záujem človeka udusiť cyklóny a cyklóniky v sebe.

Žáner sa modifikuje, voľba realít a kompozície je podriadená úsiliu o obsažnejšiu výpoveď, autor hľadá a nachádza možnosti rozmnožiť súvislosti, zvýrazniť ideu pozitívnych premien. Ako je známe, sovietska literatúra už má doslova nevyčerpateľnú knižnicu o vojne proti fašizmu. Cyklónu jednoznačne priznáme, že je sviežim a vari aj novým slovom o vojne, umeleckým zmocnením sa témy, ale aj faktografiou. Hončar v ňom pokračuje vo zvýrazňovaní kolektivizmu a mnohonárodnosti celosovietskeho hrdinstva, ktoré vytvárajú konkrétni ľudia v societe so spoločným osudom i cieľom. Objavne a ostro diferencuje viaceré zajatecké prostredia a situácie, ako je pomerne znesiteľné otroctvo v robotách pre Nemcov pod dozorom domácich policajtov, individuálne prežívanie na majetku akéhosi nemeckého baróna a nečakané momentky z opravdových koncentrákov, kde strata šálky na jedlo znamená istú smrť, ale tie šálky predsa možno vyrábať z plechovíc, dokonca obchodovať s nimi. Slovom, obohatenie nášho poznania o neznámu faktografiu vojny.

Smelé, organické sú tu skoky v čase i priestore. Prijímame ich ako epickú nevyhnutnosť. Inakšie prestrihy alebo vypúšťanie zdanlivo voľne radených retrospektív by sme si dosť ťažko mohli predstaviť. Od západných hraníc sa prenášame do sibírskej nemocnice, na cvičištia v tajge, na front, do Nemecka. Rozpomienky postáv v ich myšlienkach alebo rozprávaní nás vracajú od konkrétnej vojnovej udalosti k dávnejšej vojnovej udalosti, zavše do predvojnového života, na ktorý najmä zajatec v tábore nemôže nespomínať. Sú aj také kompozičné vzťahy, keď minulé spomienky obsahujú aj relatívne budúci čas, ktorý je opäť minulosťou v pomere k danej románovej situácii, k času písania, k dnešku. Zložitá variabilita miesta a času výrazných mikropríbehov nekomplikuje vnímanie.

Ťažiskom obrazu práce na filme o vojne je v Cyklóne úvaha, sentencia, koncepčné myslenie o podstate umenia, psychológia tvorivého procesu. Konkrétny kategorický imperatív pre tvorcov znamená — oživiť na plátne vlastnú vojnovú

skúsenosť a jej poznanie za hranicami vlastnej skúsenosti tak, ako to okrem konkrétneho tvorcu nikto neoživí. Osobitný pôvab diela tkvie v tom, že táto vcelku prirodzená tendencia, imanentný zákon umenia, nezostáva deklaráciou. Zámery a predstavy, z ktorých má vzniknúť film, na viacerých miestach sa pôsobivo uskutočňujú v obraznej štruktúre románu. Človek, tvorca a za ním vnímateľ sa blížia k intelektuálno-zmyslovému precíteniu všetkého hrdinstva a utrpenia vojny. V krátkom okamihu postihuje globál a zároveň chce vedieť o všetkých podrobnostiach. Nič sa nesmie stratiť, nič nie je zabudnuté. Inými slovami a trochu konkrétnejšie: Hončar obhajuje právo na autorskú svojvôľu napríklad v tom, či scény z vojny zvýraznia konflikt v udalostiach alebo lyrické prežívanie konfliktu, ale vcelku najväčšou métou mu je syntéza príbehovosti a ľudských prežívaní, organické splynutie jedného s druhým v ostrom dramatizme.

Pôsobivosť hlbokej zovšeobecňujúcej myšlienky sa umocňuje tým, že vyplýva z obraznej štruktúry románového tvaru. Tak vo fragmentoch z filmárskeho prostredia je výrazná psychológia vzájomných vzťahov umelcov, vnútorná pravdivosť a čestnosť ozajstných talentov, psychologicky presvedčivé sú intrigy krásnej, ale netalentovanej herečky, ktorá za každú cenu chce urvať úlohu, obetavosť ľudí z techniky atď.

A napokon predsa len menej organická časť Cyklónu — povodeň. Autor necháva zahynúť kameramana Sergeja usilujúceho sa zachytiť živel na citlivý film. Bez obetí sa neobíde nijaké veľké víťazstvo proti živlom. Ale Hončar aj v tejto slabšej časti vyjadruje súvzťažnosť pokolení: kapitán letectva, syn väzňa zo zajateckého tábora, zachraňuje vrtuľníkom ľudí zo zatopených dedín, aj umelcov, ktorí chcú vo filme zvečniť jeho otca.

Dielo je vcelku úspešným výsledkom zrejmého úsilia prenikať k hlavným stránkam životných podstát: boj za život vo vojne, trvá zápas so živlom, za rozkvet života. Rozmýšľanie o ňom, zvelebovanie činu umením je v pôvabnej syntéze. Všetko má intelektuálne vysvetlený a citom prehrievaný cieľ: aj záľuba v romantickej vyhranenosti situácií a romanticky predstavovaných ľudoch, ktorí nie sú romantickí individualisti, ale verní robotníci vojny, nadšenci umenia. Sila a mužnosť, odvaha poctivých! Ale aj zradcovia, nešťastní sluhovia zla.

Programová hyperbolizácia a apoteóza dobra má svoje opodstatnenia, — inak nemožno prekonať cyklóny, inak nemožno vytvoriť dobré umenie.

Aj v súvislosti s Jašíkovým dielom Mŕtvi nespievajú (1960) je najvšeobecnejšia definícia zároveň aj charakteristikou žánru: epopejické románové torzo, naša slovenská baladická rapsódia z dvoch tretín budovaná vo dvoch pásmach — domácom a ruskom, frontovom; v poslednej tretine dvojpásmovosť prechádza do zemepisne nerozčleňovaného obrazu Povstania a partizánskej vojny.

A. Matuška, nehovoriac o „signáli", ale určite ho majúc v povedomí, vystihuje presne: Jašík rozširuje „svoj vid o nové vrstvy skutočnosti, smerom k vonkajšku — i keď cez vnútro ľudí — zaberá do okruhu svojho záujmu väčšie dávky reality. Lyrik

púšťa k sebe svet v jeho vnútorne prežívanej celistvosti, poznávajúc ho pritom hlbšie v jeho spoločenskej komplexnosti..."[14] A. I. Kusý zaraďuje dielo do vývinového kontextu: „Takýto autor napriek tomu, že je v ďalšom vývine literatúry stále prítomný, takmer nemá nasledovníkov, lebo ísť v jeho stopách značí aj popierať ho."[15]

Máme teda pred sebou nedopísanú epopeju, ktorú je nevyhnutné charakterizovať ďalšími prívlastkami, románovú kroniku domáceho malomestského a dedinského života, frontovej skutočnosti, odporu a vzdoru slovenských vojakov z rozličných našich krajov na sovietsko-nemeckom fronte, hrdinstva, zrady, kolaborantstva, postupnej bojovej aktivizácie. Čas plynie z minulosti, retrospektívy sú iba výnimočné a ani nie celkom nevyhnutné. Aj zo zbežného pozorovania tvorivých postupov si zaiste všimneme, že dominuje kontrast, vnútorný monológ, ľudia si hodnotia, vážia svoje pocity, myšlienky, skutky. Psychológia, skvelá samovrava, meditácia sa spája s ostrým dramatizmom najstrašnejšej vojny v dejinách i ľudskej mikrochvíli. Vedomie, pocity a deje sú vzácne vyvážené. Niet postavy, ktorá by nemeditovala tak alebo onak ponorená do krútňavy doby. Meditácie postáv — nie autorove — sa technicky vyčleňujú do úvodzoviek, v žánrovej modifikácii sú zvrchovane organické. Sú to skutočné triumfy irónie a samoirónie, ostrá satira sa strieda s útočne groteskными prvkami, nostalgia a bezradnosť je v zámernom kontraste s odhodlaním a vedomým postojom.

Jašík ako máloktorý autor vidí človeka a národ ustavične vo sférach sociálnych, menej, zato veľmi určite a pôsobivo v prírodno-kozmických. Príroda nie je u neho, ako napr. u Šolochova, „prítomná ustavične, len vo význačných chvíľach, vtedy však... veľmi intenzívne ako pozadie a kritérium".[16] Dodajme, je prítomná vrcholne funkčne: doráňaný les vo frontovom pásme, kóta 314 pred bojom v objektíve ďalekohľadu, terén z hľadiska záchrany života na vojne, v domácom pásme rozmary potoka pre existenciu cestára...

Jašík, ako najlepší predstavitelia socialistických literatúr, uplatnil univerzálne marxistické a umelecky socialistickorealistické hľadisko: žiť znamená cítiť, myslieť a konať v súlade s citom a myšlienkou. A nie je ľahostajné, čo si človek myslí a cíti, lebo „doba je taká, že ľudí posudzuje podľa činov" — medituje zázračne slovenský, pravdivý Kľako. — „Umlčať všiváka a zbabelca Kľaku! Zatarasiť zbabelcovi a všivákovi cestu." Veľká dráma sveta nie je v Jašíkovom poňatí iba dôsledkom aktivity zla a pasivity dobra. Zdravé, čestné sily Slovákov, Nemcov, Rusov našli a nachádzajú cestu k zmysluplnému postoju a činu.

Umelecky silne, mysliteľsky dobre svedčia o tom obe románové pásma: vojnové domáce, v ktorom sa synteticky, reprezentatívne zrkadlia triedne a politické

[14] MATUŠKA, A.: Rudolf Jašík. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1964, s. 56.
[15] KUSÝ, I.: Premeny povstaleckej prózy. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1974, s. 165—166.
[16] MATUŠKA, A.: Rudolf Jašík, s. 62.

súvislosti, problematika spolužitia Slovákov a Nemcov v slovenskom vnútrozemí, rozporuplný život; a vojnové frontové pásmo, ktoré (v nemenovaných sovietskych priestoroch, zato vo výrazne určitej krajinomaľbe) neodvolateľne formuje vynikajúco individualizovaných vojakov a dôstojníkov Sovietskej armády, ba aj Nemcov — a toho je málo nielen v slovenskej, ale dokonca aj v sovietskej literatúre.

Jašíkov veľký ľudský rozmer a svetonázorový základ v spojení s talentom — teda s tým, čo má spisovateľ dané, čo sa tak nádherne uvoľňuje v tvorbe s rastom empirickej, knižnej skúsenosti a emotivity — zaručujú konkrétnemu tvorivému činu povznášajúcu presvedčivosť. Umelecká energia je akoby adekvátna množstvu a kvalite poznania. V oboch prostrediach sledujeme Slovákov, Nemcov, komunistov, sociálne a vlastenecky zmýšľajúcich ľudí, fašistov, arizátorov, viac-menej pasívnych, viac-menej aktivizujúcich sa postáv a figúrok, surových trýzniteľov na výsluchoch i statočných trýznených, anarchistický lumpenproletariát.

Jašíkova baladická rapsódia skutočne kraľuje v slovenskej próze aj celej literatúre i tým, že napríklad komunista Driňa, ten fanatik činu, ktorému komunistické kvality pomáhajú prekonať otrasné fyzické muky i psychickú ťarchu, má skutočnú osobnostnú váhu ako plnokrvná literárna postava. Jašíkov tvorivý pozitívny program nie je obmedzený — ako v mnohých dielach — takmer výlučne na pranierovanie zrady, zbabelosti a malichernosti slovenského meštiaka a moralizujúcej inteligencie s čistými rukami.

Jašík svojím činom utvrdil dejinnú pravdu, obhájil národnú česť, a to najmä obrazmi z frontu, scénami prudkej faktografickej i psychologickej životnosti. Je v nich chlapský, nekompromisný odpor voči fašizmu a jeho práve tak zločinnej, ako aj nezmyselnej vojne proti ľudstvu a predovšetkým proti Slovanstvu. V rôznokresbe postáv od poručíka Kľaku, mlčanlivých chlapov z východného Slovenska až po zbabelcov a karieristov, zlodejov v skladoch je vyjadrená mentálna, intelektuálna, mravná charakteristika národa za vojny, Slovenska na fronte.

Skúsenosť — Jašík bol vojakom tzv. slovenského štátu, bol na fronte proti svojej vôli — uspôsobila autora na rozšírenie jeho románového pohľadu a rozhľadu o vrcholne dôležité skutočnosti. Domáce pásmo by aj bez deviatich, rozhodne pôsobivejších vojnových kapitol asymetricky rozložených v tvare nesporne bolo hodnotným románovým dielom. Bola by to však celkom iná modifikácia žánru, iná kvalita.

Práve z miery poznania, ktoré nám poskytuje zobrazená realita východného frontu, z tohto čitateľského zážitku vyviera paradoxne groteskná, a predsa realistická myšlienka: keby slovenskí fašistickí pohlavári neboli kvôli Hitlerovi hnali slovenských chlapcov do boja proti sovietskemu ľudu a nedali im tak možnosť obrátiť zbrane, boli by sme vlastne chudobnejší o veľkú očistnú národnú skúsenosť, o absolútnu hodnotu Jašíkových frontových záberov, o jednu z literárnych syntéz.

Autori a diela defilovali pred nami — svojvôľou interpretácie — v pokuse poukázať na potenciálne nekonečnú variabilitu žánrových modifikácií prózy, ktorá

vznikala v rozličnom čase tejto literárnej epochy na rozličných národných pôdach a vykazuje nesporne socialistickorealistické kvality: vedome syntetizujúce úsilia autorov, z hľadiska intelektuálnych i technických možností vzrastajúce množstvo sociálnych, geografických časových súvislostí, vývin, realistické apoteózy socialistického ideálu, cieľavedomú aktivitu a činorodosť v človeku, východiskovosť ľudského osudu a sociálnej problematiky.

Sotva je možne objaviť nejaké dosiaľ nepovšimnuté zákonitosti, nezbadané vlastnosti žánru ako estetickej kategórie. Základné axiómy treba zopakovať. Sovietsky teoretik a historik formuluje podstatu podstaty: „Žáner neustále je i nie je samým sebou, vždy pretrváva a zároveň sa mení. Obrodzuje a obnovuje sa na každom novom stupni vývinu literatúry, v každom jednotlivom diele. Taký je život žánru. Preto archaické prvky, ktoré obsahuje, nie sú mŕtve, sú živé a schopné obnovovať sa. Žáner žije v prítomnosti, ale pamätá svoju minulosť, svoje začiatky. Reprezentuje tvorivú pamäť v procese literárneho vývinu. Práve preto je schopný zabezpečiť nepretržitý organický vývin.“[17]

Iné základné poučenie si môžeme všimnúť u prenikavo mysliaceho E. Mieželaitisa. Pre tohto litovského básnika a esejistu je umenie nemysliteľné bez jeho vnútornej syntetizujúcej tendencie; prostriedkom syntézy na základe analýz je aj špecifická hybridizácia rodov, druhov, žánrov; žánrový hybrid je jednou z možných ciest k umeleckému vyjadreniu komplikovaného sveta v pohybe. Mieželaitis píše: „Páči sa mi okrídlená syntéza romantickej vzletnosti a plastického obrazu.„[18] A na inom mieste tvrdí, že treba hľadať syntézu myšlienky a citu, lebo „poézia citu, iba citu, ustupuje pred poéziou myšlienky“.[19] Alebo ešte — „pociťujeme diktatúru civilizácie, diktát techniky. Charakteristickou črtou doby nie je bývalá aristokratická 'čistokrvnosť' žánrov, ale ich kríženie. Som za hybridizáciu...“[20] Aj podľa týchto z kontextov vytrhnutých formulácií je jasné, že tvorca chce fakticky poznať a precítiť čoraz viac z mnohostí sveta v ich jednote a usúvzťažnenosti k základnej a určujúcej idei nielen úplnejšie, ale aj umelecky pôsobivejšie na relatívne rovnakom priestore.

Ale konkrétne realizácie nie sú zákonité v tom zmysle, že zvrchovaná a tobôž geniálna tvorba je aj nepredvídateľné tajomstvo. Výnimočne kvalitná realizácia talentu, autorského poznania, tej či onej sféry empirickej, knižnej, emocionálnej skúsenosti vždy prekvapuje. V tom je večné čaro, večná mladosť ozajstného umenia.

[17] BACHTIN, M.: Problemy poetiky Dostojevskogo. Izdateľstvo Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972, s. 178—179.

[18] MIEŽELAITIS, E.: Nočné motýle. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1975.

[19] Tamže.

[20] Tamže.

ОНДРЕЙ МАРУШЯК

ПРЕОБРАЗОВАНИЯ РОМАНА И ПОВЕСТИ В СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАНАХ

Резюме

Работа является анализом избранных разновидностей повестей и романов. Для этой цели были выбраны произведения четырех национальных социалистических литератур, обладающих социалистическо-реалистическими качествами и ярко отличающихся от произведений досоциалистических литератур как возможностями, которые существуют в прототипе художественных трансформаций (в новых качествах действительности) и в творческих субъектах (в лице авторов с их конкретным опытом, мировоззрением и этической ориентацей).

Изложение изобранных модификаций ограничиваетця рассуждением о жанре как о категории, которая объединяет большие группы произведений с общими, истопически сформированными свойствами, обусловленным эпохой, географической и социальной средой и их литературными вкусами. Теоретический аспект подчеркивает постоянство и одновременно перманентную вариабильность романа и повести, внутреннюю тенденцию искусства к синтезу, а на ее основе к дальнейшему ряду анализов для нового синтеза. Прежде всего подчеркивается обширность изображаемой реальности, эмоций и художественной внушительности. Прозаические формы становятся эпическими, и их объем значительно сокращается: старые связи сравнительно самостоятельных новелл позволяют выразить все больше реальности, фактического действия и эмоциональности действительно существующего мира, большие полотна изменяют свою структуру.

ONDREJ MARUŠIAK

DIE METAMORPHOSEN VON ROMAN UND NOVELLE IN DEN SOZIALISTISCHEN LITERATUREN

Zusammenfassung

Die vorliegende Studie stellt eine Analyse von ausgewählten novellistischen und Romanmodalitäten dar. Gewählt wurden Werke aus vier nationalen sozialistischen Literaturen, die charakteristiche sozialistisch-realistische Qualitäten aufweisen, und die sich durch im Prototyp künstlerischer Transformationen vorhandene Möglichkeiten (in neuen Qualitäten der Wirklichkeit) und in den schöpferischen Subjekten (in den Autoren mit ihrer konkreten Erfahrung, ihrer weltanschaulichen und ethischen Orientierung) von den Werken vorsozialistischer Literaturen in augenscheinlicher Weise unterscheiden.

Die Erläuterung der gewählten Modifikationen ist umrahmt von einer Betrachtung über das Genre als Kategorie, die grosse Gruppen von Werken mit gemeinsamen, historisch geformten Eigenschaften in der Spannweite der Modalitäten, die durch Zeit, geographische und soziale Milieus sowie deren literarischen Geschmacksrichtungen bedingt sind, vereinheitlicht. Der theoretische Gesichtspunkt betont die Beständigkeit und zugleich die permanente Variabilität von Roman und Novelle, die innere Tendenz der Kunst zur Synthese und auf ihrer Grundlage zu einer weiteren Reihe von Analysen für neue Synthesen. Betont wird vor allem der Inhaltsreichtum der wiedergegebenen Realität, der Emotionen und künstlerischer Energie in bezug auf den Umfang des konkreten Werkes. Es handelt sich um eine Epopöisierung kleiner prosaischer Genres und kontrapunktisch um eine maximale Lakonisierung und Dynamisierung der Epopöe: alte Verbindungen relativ selbständiger Novellen weisen eine Variabilität in der organischen Form auf, die Erzählung sieht sich befähigt immer mehr Realität, faktische Handlung und Emotivität aus der real existenten Welt auszudrücken, grosse Formate ändern ihre Struktur, raffen sich allerdings nicht auf Kosten der in ihnen enthaltenen Synthesen.

SOŇA LESŇÁKOVÁ

VÝZNAM MAXIMA GORKÉHO PRE VÝVIN SLOVENSKEJ SOCIALISTICKEJ PRÓZY (PO ROKU 1945)

Pre slovenskú literatúru znamenalo obdobie po roku 1945 zmenu ideovej, tematickej i umeleckej orientácie nepochybne najpodstatnejšiu a najprudšiu v jej dovtedajšom vývoji, vyplývajúcu z novej spoločenskej situácie a zo základného zamerania tvorby na socialisticky koncipovanú literatúru. V tejto novej orientácii literatúry významným činiteľom bola takto koncipovaná ruská a sovietska literatúra a je len samozrejmé, že osobitnú úlohu pritom zohrala osobnosť a tvorba Maxima Gorkého, najmä z dvoch príčin. Po prvé, Gorkého diela poskytovali obraz cesty človeka k jeho sociálnej i duchovnej slobode a potom proces jeho prerodu v nových životných podmienkach, čiže hovorili k problematike, v povojnových rokoch u nás mimoriadne aktuálnej a intenzívne prežívanej. Po druhé, Gorkij, aj vo svojej vlasti označovaný za prvého predstaviteľa socialistickej literatúry, súčasne sám teoreticky koncipoval, formuloval a do literárnej praxe presadzoval požiadavky nového, vyššieho typu literatúry a jej vysokej umeleckej úrovne.

Je prirodzené, že zmenená orientácia slovenskej literatúry po oslobodení neznamenala prerušenie jej vývinových tendencií alebo zrieknutie sa literárnych tradícií, ale iba vystupňovanie dvadsaťročného úsilia o socialistickú literatúru, a že ani Gorkij so svojím dielom nebol pre slovenských spisovateľov novou a neznámou veličinou. Gorkého tvorbu poznali a vyrovnávali sa s ňou už slovenskí kritickí realisti, hoci nedospeli k jeho revolučnosti. Na ich kritický postoj k sociálnej skutočnosti a na jej realistické zobrazenie však mohli priamo nadväzovať tvorcovia prvých diel slovenskej socialistickej literatúry — Jilemnický, Novomeský, Kráľ, Poničan a i. Možno povedať, že po roku 1945 aj dielo M. Gorkého nadobudlo do istej miery nový význam pre slovenskú literatúru.

Tieto úvodné poznámky naznačujú však aj niektoré ťažkosti alebo úskalia pri skúmaní tejto témy. Prevažná časť Gorkého diel vyrástla z podstatne odlišnej historicko-spoločenskej i národnej situácie a takmer polstoročie pred obdobím, ktoré sledujeme v našej literatúre a v ktorom vystupovali do popredia iné aspekty

sociálnej problematiky. Rozdielne boli aj literárne kontexty tvorby v jednom i v druhom prípade. Gorkij sa stal jedným z najvydávanejších a najpropagovanejších spisovateľov, čo z neho robilo„čítankového" autora.

Aj z týchto dôvodov bolo by nesprávne a neužitočné hľadať nejaké priame vplyvy či prejavy pôsobenia Gorkého na tvorbu našich spisovateľov. Rovnako zbytočné by bolo ostať pri všeobecných úvahách, alebo absolutizovať jeho význam a vplyv na našu literatúru. Istý ukazovateľ vzťahu ku Gorkému predstavujú výroky samých spisovateľov na túto tému, hoci je jasné, že všeobecne deklarovaný vzťah nemusí znamenať jeho realizáciu v konkrétnej tvorbe. Na druhej strane však sledovať takto realizovaný vzťah možno iba na podklade hĺbkovej analýzy jednotlivých diel a ich typológie, čo v tejto práci nie je možné aj pre jej obmedzený rozsah.

Pokúsime sa preto o spojenie hľadiska všeobecného s individuálno-konkrétnym, o sledovanie istých príbuzností a súčasne odlišností diel či spisovateľov a o konfrontovanie vzťahu deklarovaného (najmä v ankete z r. 1951) so vzťahom konkretizovaným v niektorých ideovo-umeleckých osobitostiach tvorby. Treba pritom zdôrazniť, že nám nepôjde len o príbuznosti alebo analógie tematické či sujetové, ale aj a najmä o analógie v celkovej koncepcii sveta a človeka, v špecifickom zornom uhle pohľadu na problematiku a osobitne v umeleckej svojráznosti a náročnosti na podanie tejto problematiky, ktoré urobili Gorkého dielo aktuálnym a inšpirujúcim aj s odstupom času a na inom mieste.

Veľká a hlavná sila i novosť Gorkého umenia spočívala v tom, že vo svojich dielach vedel spojiť dobro človeka — jednotlivca s dobrom spoločenským, lyrickú citovosť s revolučnou rozumovosťou a vecnosťou, ľudovú a národnú kultúrnosť reči s netradičnou literárnou štylizáciou formy. Dosiahol ich novú jednotu a tým aj novú kvalitu literárneho diela, reprezentujúceho literatúru socialistického typu. Takto naznačil svoju metódu literárnej tvorby — ako ustavičné hľadanie, spájanie a prekonávanie protikladných komponentov, a tým aj dosahovanie vyššej jednoty a novej kvality. Teda nie metódu ako všeužitočnú schému, ako napodobňovanie vzoru, ako výrobu stereotypov.

Spomínané prekonávanie protikladných tendencií trojakého druhu patrí medzi charakteristické a súčasne novátorské črty Gorkého tvorby, ktoré posúvali vpred vývin ruskej a sovietskej literatúry a boli schopné tvorivo oplodňovať aj literatúry inonárodné. Stručne by sme tieto črty azda mohli formulovať ako socialistický humanizmus, revolučný lyrizmus a netradičný realizmus. Aj slovenskí spisovatelia si najčastejšie všímali a hodnotili podobné črty Gorkého diela, pravda, v rozličných spoločenských i literárnych obdobiach v rôznej miere a odlišne jeden či druhý z dvojice naznačených komponentov: individuálnosť alebo spoločenskosť človeka, emocionálnosť alebo racionálnosť riešenia a protikonvenčnosť alebo tradičnosť podania.

Pre slovenských autorov kritického realizmu — približne súčasníkov M. Gorkého — bolo jeho dielo novátorské a podnecujúce predovšetkým svojou

orientáciou na sociálnu problematiku, bohatým čerpaním z ľudových tradícií ústnej slovesnosti a pre niektorých aj prejavom vzbury proti spoločenskému konzervativizmu a nespravodlivosti. Ako vidno, kritickí realisti iba jedným pólom každej zo spomínaných základných čŕt Gorkého tvorby korešpondovali s ňou vo svojom diele, preto okrem niektorých tematických analógií ťažko možno v ňom hľadať súvislosť, či príbuznosť s Gorkým.

Inak sa javí súvislosť Gorkého tvorby s našou tzv. lyrizovanou prózou. Za najcharakteristickejšiu črtu vývinu modernej slovenskej prózy označuje J. Števček protiklad medzi lyrickým výrazom a sociálnou témou, čo platí osobitne o slovenskej lyrizovanej próze.[1] Tvorivým prekonaním tohto protikladu vznikli vrcholné diela tohto typu prózy, so silným humanistickým a zároveň sociálnym nábojom, bez abstraktného alebo umŕtvujúceho lyrizmu, diela plne vyrastajúce z národných tradícií a súčasne novátorské, ktoré možno niektorými črtami porovnávať s časťou tvorby Gorkého. Aj v okruhu prózy tohto typu však nachádzame tendencie jednostranného individualizmu, absolutizácie citu a harmónie, pričom lyrizmus, zvyčajne rámcovaný prírodnosťou, supluje sociálnosť tematiky a racionálnosť jej riešenia. V tejto súvislosti možno poznamenať, že na rozdiel od takto zúženejšej či jednostrannejšej lyrizovanosti prózy by bolo vhodné použiť pre prózu, plne prekonávajúcu protiklad sociálnej témy a lyrického výrazu, pomenovanie poetizovaná próza,[2] výstižnejšie aj pre podobnú prózu gorkovského typu.

Diela slovenskej sociálnej prózy z tridsiatych rokov majú z hľadiska tematiky a ideológie nepochybne najbližšie ku koncepcii a poetike Gorkého prózy. Sami jej autori hlásili sa ku Gorkému ako k svojmu učiteľovi a bolo by možno poukázať aj na niektoré analogické motívy alebo postupy v ich dielach. Ak však porovnávame túto prózu s obdobnými dielami Gorkého, zbadáme niektoré znaky jednostrannosti alebo aspoň menšej vyváženosti protikladov: dôraz na princípe sociálnosti s oslabením osobnostného princípu, lyrickosť ako citová dekorácia dramatických faktorov a situácií, úsilie o podanie netradičnej životnej matérie, ale tradičným literárnym tvarom a výrazom. Poukazujeme tu len na niektoré všeobecné znaky tejto prózy z porovnávacieho aspektu s dielom Gorkého, teda s dôsledkami pre typológiu, nie hodnotenie ktoréhokoľvek z porovnávaných literárnych faktov, čo by bola otázka, samozrejme, zložitejšia.

Hoci jadrom našich úvah je význam Gorkého diela pre slovenskú socialistickú prózu, zámerne naznačujeme širší rámec problematiky, a to nielen kvôli jej skúmaniu v kontinuite literárnohistorického vývinu. Druhý, ešte závažnejší dôvod spočíva v tom, že — ako budeme na to poukazovať i v ďalšom texte — vo vývine slovenskej literatúry po r. 1945 uvedené literárne smerovania alebo tendencie — vedľa iných pretrvávajúcich i nových — v rôznej miere a modifikácii pokračovali

[1] ŠTEVČEK, J.: Lyrizovaná próza. Tatran, Bratislava 1973, s. 261.
[2] Porov. tamže, s. 249.

alebo doznievali. Preto by nebolo správne hovoriť o nich mimo historických súvislostí a bez možnosti konfrontácie s predchádzajúcimi obdobiami .

Azda najvýraznejšou črtou slovenskej literatúry po r. 1945 je jej orientácia na sociálnu tematiku. Hoci to platí takmer o všetkých spisovateľoch, predsa len relatívne najviac o tých, ktorým bolo sociálne videnie sveta vlastné už v predchádzajúcej tvorbe v zmysle ich socialistickej alebo socialistickorealistickej orientácie. Okrem tematiky prejavovalo sa to výrazne vo vytváraní si pozitívneho vzťahu k literatúre sovietskej, k literárnej metóde sovietskych spisovateľov, osobitne ku Gorkého koncepcii socialistickej literatúry, formulovanej často aj teoreticky a realizovanej jeho tvorivou praxou.

Jeden z najaktívnejších predbojovníkov tohto vzťahu k sovietskej literatúre, Peter Jilemnický, už v tridsiatych rokoch, podobne ako dávnejšie predtým Maxim Gorkij, zdôrazňuje v liste Fraňovi Kráľovi, že „sociálna poézia musí byť hlboko ľudská", že „jej sociálny tón musí vychádzať z najhlbšej hĺbky pracujúceho ľudstva, z ľudskej aktivity".[3] Jilemnický si priznáva ako vinu, že si „otázku literárnej tvorby, význam literárneho diela príliš zjednodušil" a zúžil na otázku boja. Uvedomuje si nevyhnutnosť mnohostranného videnia i zobrazenia života a človeka a dáva si za úlohu vytvoriť literárne dielo ako syntézu, ako „neustály tok života v plynutí času".[4] A ako to vystihol J. Števček, Jilemnický po svojej prvej „lyrizujúco-baladickej" fáze prešiel cez druhú, pointujúcu sociálny konflikt, až k tretej fáze, v ktorej „sa vrátil k zdrojom citovým, intelektuálnym a ideologickým, syntetizujúc ich v pozoruhodnej marxistickej teórii človeka".[5] Takúto syntézu dosiahol Jilemnický v románe Kompas v nás a potom v Kronike.

Jilemnický zavčasu postrehol nebezpečenstvo jednostrannosti a schematizácie pre literárne zobrazenie sociálnej tematiky, požiadavkou jeho syntetickosti zvýšil nároky na literárnu tvorbu a iba politické okolnosti a predčasná smrť mu zabránili v širšej miere realizovať vlastné náročné predsavzatia. Ako je známe, ešte roku 1949 Jilemnický potvrdil, že jeho literárnym učiteľom bol Gorkij, ktorý patril aj medzi jeho najčítanejších autorov.[6]

Podľa niektorých vonkajších znakov veľmi blízko mal ku Gorkého koncepcii literatúry Fraňo Kráľ. Za motto svojho románu Cesta zarúbaná si zvolil Gorkého otázku „S kým idete, majstri kultúry?" a zámer svojho diela ešte bližšie vyznačil jeho podtitulom Cesta inteligenta k uvedomovaniu. V ankete roku 1951 Kráľ o Gorkom napísal: „V jeho umeleckých dielach vidím vrchol dokonalosti a jeho odborné články sú mi výchovným katechizmom."[7] Sám sa potom pokúšal sformulo-

[3] JILEMNICKÝ, P.: Z korešpondencie. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1957, s. 82.
[4] Tamže, s. 62, 63.
[5] ŠTEVČEK, J.: c.d., s. 263.
[6] TRUHLÁŘ, B.: Peter Jilemnický — spisovateľ — bojovník II. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1958, s. 244.
[7] Čo nám dal M. Gorkij. Kultúrny život, 17. 6. 1951, č. 24, s. 1 a 4.

vať vlastné skúsenosti a poznatky z kultúrnej i literárnej praxe v knihe Za krajší život. Avšak Fraňa Kráľa, nadšeného a často až naivného bojovníka za sociálny pokrok, už v tridsiatych rokoch vystríhal P. Jilemnický: „Nič v poézii nesmie mať falošný alebo dutý zvuk! Ani v tej najvyhranenejšej, najostrejšej sociálnej, a povedzme, revolučnej poézii...“[8] Kráľ sa však nevedel vyhnúť tomuto úskaliu, najmä v próze, ktorú písal po roku 1945 — v období silne poznačenom jeho chorobou. Parafrázujúc slová o Gorkého dielach ako o katechizme, môžeme povedať, že Fraňo Kráľ napriek nepochybne úprimnému obdivu ku Gorkému osvojil si ho skôr ako dogmu než ako skutočného umelca, humanistu a revolucionára.

Významným predstaviteľom slovenskej povojnovej prózy, zaujímavým aj z hľadiska vývinu svojej ideovo-umeleckej orientácie, bol František Hečko. Od počiatkov svojej tvorby prezentoval sa tematikou i poetikou ako dedič tradičných tendencií literatúry. Najprv v troch zbierkach básní a potom v románe Červené víno osvedčil hlboké sociálne cítenie s istým lyrizmom výrazu. Červené víno postojom k sociálnej skutočnosti, vzburou proti jej nespravodlivosti, ale bez pozitívneho riešenia, pripomína súčasne vrcholné diela nášho kritického realizmu a znamená umelecký vrchol aj v Hečkovej tvorbe, syntetický obraz človeka s jeho sociálnou podmienenosťou.

V nasledujúcich rokoch sa Hečko usiloval osvojiť si zásady socialistickej literárnej tvorby. Ako sám uvádzal, aj pod vplyvom čítania Gorkého ozrejmoval si zmysel svojej tvorby: „urýchľovať pokrok, smerujúci k méte, ktorou je spokojný a šťastný človek“.[9] O románe Drevená dedina kritika konštatuje, že „Hečko sa učil od veľkých autorov sovietskej literatúry a z jeho románu cítime, že prýšti z neho gorkovská hrdosť na vlastný ľud... Hrdinov nového života vidí i medzi tými donedávna najbiednejšími, ako je Chlistoň, ktorého ľudskú dôstojnosť predtým ušliapali a robili z neho polosprostého žobráka“.[10] Je pravda, že Hečko v tomto románe podobne ako v Červenom víne dokázal vytvoriť niektoré živé a presvedčivé typy dedinského človeka, najmä ľudí „gorkovského typu“, zbavujúcich sa duchovného otroctva a osudovej biedy. Avšak,ako neskôr o Hečkovi napísal V. Mináč, „ani jeho talent, ani jeho rozprávačská a typotvorná sila nezvíťazila nad vtedy vládnúcimi názormi nielen na literatúru, ale aj na dedinu“.[11]

Povrchné a zjednodušené predstavy o socialistickej literatúre, mechanické aplikovanie skúseností sovietskych spisovateľov a napokon aj obava z bezideovosti a nekonštruktívnosti postoja k spoločenskej skutočnosti sputnávali tvorivé schopnosti a plány mnohých spisovateľov. „Problém formy socialistického realizmu

[8] JILEMNICKÝ, P.: c. d., s. 81.

[9] HEČKO, F.: Ako som písal román Červené víno. Slovensko 1949 s. 82.

[10] KUSÝ, I.: Významné dielo slovenskej literatúry. Kultúrny život, 2. 9. 1951, č. 36, s. 3.

[11] MINÁČ, V.: Čas a knihy. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1962, s. 24.

a neskoršie zauzlenie jeho vývinu spočívalo predovšetkým v tom, že sa popri zdôraznení ideologickej stránky prózy nedocenila jej noetická stránka, onen spontánny vzťah umelca ku skutočnosti, rešpektovanie celej jej totality, totality umelcovej osobnosti, i literárnej tradície“.[12]

Je zaujímavé a v istom zmysle až paradoxné, že takýto vzťah ku skutočnosti (aj sociálnej) a rešpektovanie literárnej tradície i kontinuity vlastného literárneho vývoja uchovali si relatívne viac spisovatelia z okruhu tzv. lyrizovanej prózy. Koncom štyridsiatych rokov to bol František Švantner a v päťdesiatych rokoch Rudolf Jašík. A ešte paradoxnejšie — alebo možno ani nie — je to, že v dielach týchto autorov sa natoľko nezdôrazňuje ideologický program, no napriek tomu sú oveľa bližšie Gorkého koncepcii literatúry — svojím duchom, poslaním i poetikou, hoci nevieme o tom, že by bol niektorý z nich deklaroval svoj osobný vzťah ku Gorkému.

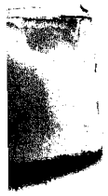
V tomto ohľade významné miesto patrí hlavne rozsiahlemu románu F. Švantnera Život bez konca. Jeho zrod dáva J. Števček do súvislosti so situáciou slovenskej literatúry po r. 1945, keď „postupne vznikala a rástla potreba konfrontácie ľudského subjektu so širším spoločenským celkom“.[13] Tento román pripomína Gorkého veľké románové skladby (Život Mateja Kožemiakina, Život Klima Samgina), a to vôbec nie iba názvom (Život bez konca) alebo celkovým tematickým rámcom (sledovanie zložitých životných osudov človeka na pozadí ubíjajúcej hospodársko-sociálnej situácie buržoáznej spoločnosti), ale najmä prenikavou psychológiou postáv, jednotou racionálneho a emocionálneho princípu zobrazovania, svojráznosťou štýlu a napokon aj mnohými kľúčovými myšlienkami (napr. o práci, o šťastí človeka), ktoré podstatne charakterizujú aj Gorkého.

Prozaickým dielom Rudolfa Jašíka sa začína druhé povojnové obdobie príklonu slovenskej prózy k lyrizmu, spojenému so sociálnou tematikou života prostého človeka, bojujúceho za svoje ľudské práva. V našej súvislosti si hodno všimnúť najmä Jašíkov román Na brehu priezračnej rieky, zobrazujúci prebúdzanie sa slovenského roľníctva na Kysuciach k triednemu uvedomeniu v tridsiatych rokoch. Jašík tu podobne ako Gorkij ešte v predoktóbrovom období (v čom spočívala novosť Gorkého prístupu ku skutočnosti) „vytvoril postavy ľudí, ktorí nielen neprijímajú spoločenský poriadok, ale pociťujú v sebe silu zmeniť ho, pretvoriť život na rozumnom, spravodlivom základe“.[14] Gorkého pripomína Jašík v tomto románe okrem toho aj spomínaným lyrickým podfarbením výrazu, no najmä citlivou psychologickou kresbou svojich hrdinov.

[12] ŠTEVČEK, J.: c. d., s. 268.

[13] Tamže, s. 232.

[14] CHRAPČENKO, M. B.: Oktabr'skaja revoľucija i zarubežnyj literaturnyj process. In: Velikaja oktabr'skaja socialističeskaja revoľucija i mirovaja literatura. Moskva 1970, s. 61.



Dôrazom na psychológiu postáv odlišuje sa Jašík od prozaických prác Petra Jilemnického z tohto istého — kysuckého prostredia i s podobnou tematikou. Dedinské prostredie so sociálnou témou bolo síce v slovenskej próze tradičné, zobrazené už v dielach kritického realizmu, no Jilemnický s Jašíkom sa ho zmocňovali novým spôsobom, z pozície sociálnej analýzy skutočnosti. Na druhej strane však dedinským a roľníckym prostredím, v slovenskom spoločenskom kontexte logickým a zákonitým, odlišovali sa najvýraznejšie tieto diela našich spisovateľov od tvorby M. Gorkého, ktorého postavy hrdinov, bojujúcich za ľudskejší život, sú prevažne z robotníckeho prostredia. S tým súvisia aj niektoré odlišnosti vo sfére umeleckých postupov a výrazových prostriedkov u Gorkého a u Jašíka.

Isté príbuzné alebo analogické črty s Gorkého prózou bolo by možné vystopovať aj u ďalších autorov slovenskej lyrizovanej prózy povojnového obdobia. Uvedieme aspoň Margitu Figuli, a to aj preto, že sa r. 1951 vyznala z obdivu voči Gorkého koncepcii človeka a literatúry. Keďže „pre Gorkého ľudskosť je základom človeka a základom ľudskosti je práca...", z toho „vyvstala i pre nás povinnosť: spisovateľ musí niesť na svojom štíte heslá ľudskosť a práca a hlásať k nim lásku a úctu".[15] Jedným z dôsledkov takéhoto vzťahu k človeku i k literárnej tvorbe, ale aj vtedajších vládnúcich názorov na spisovateľstvo bola pre Margitu Figuli nevyhnutnosť priameho styku s rôznymi životnými i pracovnými prostrediami. Podobne ako kedysi Gorkij chodila po závodoch a družstvách, lebo „aby spisovateľ napísal hodnotné dielo, musí nadobudnúť hlboké znalosti života". Svoje zistenie, že „takýto cenní, krásni ľudia v zmysle Gorkého chápania, rastú a už aj vyrástli" i v slovenských závodoch a družstvách, mala a chcela potom aj literárne stvárniť v próze z robotníckeho prostredia. No pripravované a už dlhšie avizované dielo s touto tematikou dosiaľ nevydala. Ešte r. 1956 však vyšiel jej román pre mládež Mladosť, prevažne autobiografického charakteru — o živote dievčatka na oravskej dedine v ťažkých rokoch vojny a sociálnej biedy. Tento román svojou tematikou pripomína prvý diel Gorkého románovej autobiografie Detstvo, ale umelecky možno ťažko robiť nejakú analógiu, pretože román M. Figuli je silne poznačený povrchným didaktizmom a ilustratívnym ideologizovaním pohľadu na svet očami dieťaťa.

Sklonom k lyrizmu boli poznačené aj prvé prózy Jozefa Horáka z rokov vojny. V týchto i v povojnových Horákových dielach dominovala sociálna tematika. Ako sám uviedol, už od dvadsiatych rokov poznal Gorkého najmä z českého zošitového vydania jeho Matky. Zaujímavé však je Horákovo vyjadrenie, že sám sa „neprebil k jadru Gorkého tvorby".[16] Zo slovenskej povojnovej prózy možno v románe Dve cesty od Miloša Krnu vidieť istú analógiu medzi vývinom postavy robotníkovej

[15] FIGULI, M.: Veľký, krásny človek. Kultúrny život 17. 6. 1951, č. 24, s. 2, 5.

[16] HORÁK, J.: Čo mi dal M. Gorkij. Kultúrny život 1951, č. 24.

manželky Marienky Priesolovej a postavy robotníckej matky Nilovny z Gorkého románu Matka.[17] Porovnávať iné stránky a postupy literárneho spracovania oboch románov alebo iných diel by však bolo ťažko možné. Z citovanej ankety slovenských spisovateľov o vzťahu ku Gorkému hodno si povšimnúť vyjadrenie Márie Topoľskej o tvorbe Gorkého: „Jeho diela boli plné ľudskosti a dôstojnosti, z každého jeho slova vyvierala ozajstná, uvedomelá, bojovná láska k miliónom vydedených, vyvieralo z nich úsilie ukazovať im cestu dohora a ruvať sa s nimi vedno oproti tým, čo boli ich biedou vinovatí... Naučil ma konkrétnejšie myslieť, ísť na koreň veci. Je mi vzorom spisovateľa, ktorý vedel závideniahodne spájať cit s rozumom, myšlienku s konaním más."[18]

Takýto pravdivý a súčasne inšpiratívny pohľad na Gorkého tvorbu však málokedy viedol slovenských spisovateľov k očakávaným literárnym činom (sama Mária Topoľská odvtedy nevydala už ani jednu knihu prózy). „Na koreň veci" Gorkého-spisovateľa „prebíjali sa" naši autori len veľmi zriedkavo — práve tak v prvých rokoch po vojne, ako aj v päťdesiatych rokoch. Možno hovoriť o dvojakých príčinách tejto skutočnosti.

Prvou príčinou — z hľadiska vzťahu ku Gorkému priamou — bolo to, že zväčša ostávalo iba pri formálnom a oficiálnom deklarovaní vzťahu ku Gorkému ako k prvému a najvýznamnejšiemu sovietskemu socialistickému spisovateľovi, ale málokedy došlo k úprimnému úsiliu „naučiť sa" niečo od neho ako múdreho človeka a veľkého umelca. Samozrejme, vyplývalo to aj z vtedajšej literárnej a kultúrno-politickej praxe. Negatívne následky dogmatizmu a kultu osobnosti neposlúžili ani postoju našej verejnosti ku Gorkému. „V ňom sme hľadali odpovede na všetky problémy vývoja socialistickej spoločnosti, moderného človeka a pod. Neraz sa odriekali jednotlivé aforizmy, výroky ako zaklínadlá, ale Sezam sa neotváral, ba priamo pred očami sa zatváral ešte viac... Na Gorkého sme sa dívali ako na výlučného umelca, na ktorého sa majú ponášať všetci ostatní, ako na spisovateľa, ktorý všeznajúcimi rečami a výnimočnými skutkami dirigoval sovietsku literatúru, ba aj všetku pokrokovú tvorbu na svete."[19]

Výdatne k tomu prispela aj edičná prax s prekladmi z Gorkého diela. Dohaňala sa síce veľká podĺžnosť knižných vydaní z Gorkého do r. 1945, ale iba pomaly, v pomerne nízkych nákladoch a vo výtvarne nepríťažlivom šate (najmä Gorkého Spisy vo Vydavateľstve Tatran, ktorých zväzky vychádzali navyše veľmi nepravidelne a v absolútne nelogickom poradí). Román Matka vyšiel v siedmich vydaniach (hoci spolu iba v náklade 32 tisíc výtlačkov), ale príťažlivejšia poviedková tvorba Gorkého vychádzala v náklade len okolo 3 tisíc a poéma Dievča a smrť dokonca len v náklade 2000 výtlačkov.

[17] Upozornil na to už Štefan Drug v recenzii Krnovho románu, Slovenské pohľady 1954, č. 4, s. 384.

[18] TOPOĽSKÁ, M.: Čo mi dal M. Gorkij. Kultúrny život 1951, č. 24.

[19] CHOMA, V.: Maxim Gorkij. Ruštinár 1968, č. 2, s. 1.

Je pravda, že obdobné problémy s postojom ku Gorkému boli aj v Sovietskom zväze. „Ani jednému z ruských klasikov natoľko neprekáža ‚čítankovosť' ako Gorkému", píše ešte aj r. 1968 A. Arbuzov. Uvádza, že ani mnohým sovietskym spisovateľom nie sú známe vrcholy jeho tvorby a že sa začínajú zaujímať o to, ako Gorkij osvetľoval problém osobnosti a iné sociálno-etické témy. „V tomto zmysle objavovanie Gorkého stojí ešte pred nami".[20]

Druhou, z hľadiska samej literatúry závažnejšou príčinou oslabenia faktického významu Gorkého pre tvorbu našich spisovateľov (hoci nepochybne súvisela s predchádzajúcou) bola vnútorná ideovo-umelecká situácia slovenskej literatúry, ako sa ona začala vyvíjať od začiatku päťdesiatych rokov v súvislosti s politickou kritikou davistov a tzv. buržoáznych nacionalistov. Prenesením tejto kritiky na pole literatúry „sa vážne narušila historická kontinuitnosť a vnútorná organickosť vývinu dejín slovenskej socialistickej literatúry".[21] S. Šmatlák poukazuje na hlavné negatívne dôsledky tohto faktu: dojem formovania slovenskej socialistickej literatúry akoby od začiatku, preceňovanie prvých jej úspechov a podliehanie tlaku simplifikačných a dogmaticky normatívnych predstáv o metóde socialistického realizmu, neraz mechanicky aplikovaných na konkrétnu literárnu tvorbu. V tejto súvislosti je pochopiteľnejšie aj to, že podobne zjednodušené vykladanie a mechanické forsírovanie Gorkého tvorby ako absolútneho vzoru pre našich spisovateľov mohlo mať tiež iba záporné dôsledky: či už vo forme umŕtvovania spontánneho vzťahu k nemu alebo úsilia o jeho napodobňovanie alebo aplikovanie ako schémy pre vlastnú tvorbu.

V druhej polovici päťdesiatych rokov začínajú sa postupne odbúravať deformované názory na socialistickú literatúru i na literárnu prax a obnovuje sa narušená kontinuita literárneho vývinu — s prvými povojnovými rokmi i so staršími literárnymi tradíciami. Typickým príkladom týchto tendencií je spomínaná tvorba Rudolfa Jašíka. Vznikajú prirodzenejšie predpoklady na vytváranie spontánneho a neformálneho vzťahu k dielu Gorkého — medzi čitateľskou alebo diváckou verejnosťou, medzi odbornými alebo kultúrno-výchovnými pracovníkmi a napokon aj medzi spisovateľmi.

Najviac možností na úvahy o takomto vzťahu ku Gorkému poskytuje Vladimír Mináč, a to tak svojimi názormi na literatúru, ako aj vlastnou tvorbou. Iste nie je náhodné, že už v ankete z r. 1951 vyslovil Mináč azda najzávažnejšie slová o Gorkom a o svojom vzťahu k nemu, ktoré hodno citovať: „Tento veľký hľadač ľudskej dôstojnosti našiel človeka svojich snov, keď sa oprel o pravdu robotníckej triedy. To je najväčšie poučenie z Gorkého: láska k ľuďom, veľká a opravdivá láska, bez ktorej

[20] ARBUZOV, A.: Glašataj novoj epochi (odpoveď na anketu k 100. výročiu narodenia A. M. Gorkého). Voprosy literatury 1968, č. 3, s. 7.

[21] ŠMATLÁK, S.: Tridsať rokov slovenskej socialistickej literatúry (1945-1975). Slovenské pohľady 1975, č. 5, s. 47.

nemôže spisovateľ žiť a písať, vedie nevyhnutne k stanovisku robotníckej triedy. Zachoval všetko vysoké majstrovstvo starých realistov: smelé koncepcie, hlboký pohľad do psyché človeka, krásny jazyk. ‚Vidieť človeka spredu...' Nezráža ľudí na kolená, ale dvíha ich z prachu ciest. Táto viera, nie viera-sen, ale viera, ktorá vyrástla zo skutočnosti, ktorú kalila skutočnosť — to je druhé poučenie z Gorkého!... Nepoznám spisovateľa, ktorý by lepšie poznal svoj národ... Toto poznanie nie je akademické."[22]

Tieto Miná čove myšlienky o Gorkom úzko korešpondujú aj s jeho názormi na slovenskú literárnu tvorbu a na vlastnú literárnu prax. Dôležitý je najmä Miná čov dôraz na nevyhnutnú spojitosť princípu ľudskosti a spoločenskosti pri zobrazovaní socialistických premien života. Preto vyčítal slovenskej próze prvej fázy budovania, že „málo odhaľovala dušu človeka, ktorý stál uprostred premien".[23] Ďalším gorkovským princípom, na ktorý Mináč upozorňoval, je individuálna mnohotvárnosť života, ktorá je aj predmetom literatúry. „Proces typizácie tak, ako ho charakterizoval Gorkij, platí vari pre všetky časy, pre celú veľkú literatúru: od konkrétneho k všeobecnému, od všeobecného ku konkrétnemu; lenže v tomto procese sa nám stávalo aj to, že konkrétne vznikalo zo všeobecného, aj to, že v tvorivom—netvorivom procese konkrétne sa podrobovalo všemocným všeobecným pravdám, strácalo svoju individuálnosť a tým aj svoju pravdivosť."[24]

Na tomto mieste nie je možné v celej šírke skúmať, či, ako a v akej miere má Miná čovo rozsiahle prozaické dielo isté znaky, príbuzné alebo analogické s dielom Gorkého. Poukážeme však aspoň na dva príklady z Miná čovej poviedkovej tvorby, ktoré dokumentujú gorkovský prístup k človeku a k sociálnym determinantom jeho osudov. Ide o Miná čove poviedky v zbierke Na rozhraní, zobrazujúce ľudí na rozhraní starého a nového sveta, zápasiacich o novú náplň života, o jeho ľudskú dôstojnosť, pričom rozhodujúcu úlohu zohráva ich vlastná práca, jej oslobodzujúca a zošľachťujúca sila. Hoci niektorým postavám týchto poviedok chýba hlbšia psychologická motivácia konania (napr. Marka Nalezenka), jednako zbierka ako celok prispela k odschematizovaniu slovenskej prózy. Tieto Miná čove poviedky možno porovnávať s obdobnými Gorkého črtami, napr. z cyklu Po Rusku alebo Z môjho denníka. Ešte viac to platí o Miná čovej knižke šiestich čŕt Tmavý kút, z ktorých každá je portrétom človeka, žijúceho niekde v zastrčenom kúte sveta. Podobne ako v niektorých Gorkého črtách dokumentárneho a autobiografického charakteru, aj v týchto Miná čových črtách stretávame sa s odfabulizovaným rozprávaním autora, ktoré sa stáva hlavným kompozičným princípom. Svojou tematikou nám pripomínajú cyklus Gorkého diel o „okurovskom" Rusku.

[22] MINÁČ, V.: Čo mi dal M. Gorkij. Kultúrny život 1951, č. 24.

[23] MINÁČ, V.: Čas a knihy, s. 22.

[24] Tamže, s. 37.

Niekoľko rokov po vyjdení Tmavého kúta Mináč znovu pripomínal povinnosť socialistického umenia „dobýjať možnosti pre renesanciu celistvého človeka. Je to úloha, áno, je to služba, služba pre človeka, pre bratstvo ľudí..."[25] V šesťdesiatych rokoch vzniklo v slovenskej literatúre viacero diel, ktoré sa aspoň sčasti odovzdali do takejto služby človeku. A ešte dôležitejšie: možno povedať, že takáto služobnosť či funkčnosť literárneho diela stávala sa základným kritériom jeho hodnotenia. Niet dôvodu pochybovať o tom, že k zaužívaniu tohto kritéria významne prispela aj osobnosť a diela Maxima Gorkého.

Vidno to aj na tvorbe mladšej generácie prozaikov. Predbežne poukážeme na tvorbu jej azda najvýznamnejšieho predstaviteľa — Vincenta Šikulu. Akákoľvek súvislosť s Gorkým by v prvej chvíli možno zarazila i samého Šikulu. Avšak keď sa hlbšie zamyslíme nad tvorbou tohto nanajvýš svojského prozaika, zistíme, že má takmer všetky znaky, ktorými sme na začiatku tejto práce charakterizovali to nové, čo od svojich prvých poviedok prinášal do ruskej literatúry Gorkij: jednota osobnostne i sociálne ľudského princípu, racionálnej vecnosti a lyrického výrazu, spojenie tradičného epického podania s jeho štylizáciou do modernej formy prozaického diela. Šikulu označuje Števček za reprezentanta poslednej, tretej fázy tzv. lyrizovanej prózy, čo v zmysle našich predchádzajúcich úvah len potvrdzuje istú príbuznosť jeho noetiky, poetiky i etiky s Gorkým.[26] Samozrejme, sú tu aj podstatné odlišnosti, najmä v ideovom a spoločenskom vyústení časti tvorby. Avšak rovnako podstatná je aj príbuznosť, a to v bezvýhradnom humanizme oboch spisovateľov, v ich vysokom hodnotení ľudskej práce a v úsilí o autenticitu rozprávačského podania príbehu. Z každej Šikulovej poviedky cítiť hlbokú úctu k človeku, nezávisle od jeho názorov alebo spoločenského profilu. Obdobne ako kedysi Gorkij Šikula rád rozpráva o ľuďoch sociálne ukrivdených, zanedbaných alebo smiešnych, no sám nezosmiešňuje, ale opisuje s láskou a dobrosrdečným humorom. „Mne by sa zdalo nehumánne zosmiešniť ich. Ak mám ľudí rád, musím sa humánne vyjadrovať aj o svojich nepriateľoch." Tieto Šikulove slová najlepšie vystihujú jeho vzťah k ľuďom. „Každá moja poviedka, aj keď je o živom človeku, je vlastne epitafom alebo pohrebnou odobierkou s človekom. A myslím si, že každý statočný človek si zaslúži takýto epitaf, že je mojou povinnosťou napísať o každom z tých, ktorých som poznal."[27] Bolo by užitočné hlbšie sledovať tento Šikulov „gorkovský" humanizmus,

[25] MINÁČ, V.: Paradoxy. Vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1966, s. 70.

[26] ŠTEVČEK, J.: c. d., s. 259, 269.

[27] Vincent Šikula v rozhovore nahratom r. 1975 pre archív Matice slovenskej v Martine. Uvedené Šikulove slová evokujú v nás takéto Gorkého výroky: „Nič na svete si nezasluhuje väčšiu pozornosť ako môj priateľ a nepriateľ — človek". „... Každý už len preto, že žil, je ohnivkom histórie" (1925). GORKIJ, M.: O šváboch. Spisy: zv. XVII, SVKL, Bratislava 1957, s. 41, 42 (prel. M. Klimová). Alebo: „Ja, ktorý neskrotne nenávidím štruktúru súčasného sveta, som nevyliečiteľný ‚antropofil'. Milujem človeka.

napr. na jeho Rozárke alebo na postavách žobrákov z prózy Nebýva na každom vŕšku hostinec. Príklady Šikulovej úcty k ľudskej práci nachádzame v jeho knihe Povetrie (najmä v poviedke Horská robota) a dajú sa vytušiť aj z uverejnených úryvkov z pripravovaného románu Majstri. A o tom, aké prirodzené a spontánne i autentické je Šikulovo rozprávačstvo, hovoria takmer všetky jeho doterajšie prozaické diela.

Zo všetkých našich doterajších úvah o literárnej tvorbe Gorkého v súvislosti s vývinom slovenskej socialistickej prózy po roku 1945 je iste zrejmé, že tak, ako nemožno poprieť veľký význam osobnosti i diela tohto génia sovietskej literatúry pre tvorbu našich spisovateľov, rovnako nemožné je demonštrovať tento jeho význam na konkrétnych dielach alebo jednotlivých literárnych faktoch. Na rozdiel od obdobia pred oslobodením stal sa Gorkij po r. 1945 jedným z hlavných literárnych učiteľov a inšpirátorov v úsilí o dosahovanie ideálu socialistického umenia.

Mnohostrannosť a mnohotvárnosť Gorkého diela — od dokumentárnych čŕt cez poviedky, romány, poémy až po drámy, od prostých rozprávok a realistických príbehov až po veľkolepé básnické alegórie — bola predpokladom rovnako širokého dosahu jeho tvorby na rôzne typy našich spisovateľov. Zo svojho vzťahu ku Gorkému sa vyznal široký okruh autorov, no zaujímavejšie je sledovať ohlasy či „stopy" Gorkého ideí a obrazov v ich dielach. Závažnejšie poznatky o tom však bude možno robiť až na základe porovnávacej analýzy konkrétnych diel. Predbežne sa ukazuje potreba takto preskúmať najmä tieto povojnové diela: romány F. Švantnera Život bez konca a R. Jašíka Na brehu priezračnej rieky a zbierky próz V. Mináča Tmavý kút a V. Šikulu Nebýva na každom vŕšku hostinec.

Je samozrejmé, že v jednotlivých obdobiach vývinu slovenskej literatúry mohlo mať a malo Gorkého dielo odlišné podmienky alebo predpoklady pôsobenia na našu literatúru; záviselo to od situácie v samej literatúre, od kultúrno-politických činiteľov, od možnosti sprostredkovania či propagovania Gorkého diel u nás, od osobných sklonov alebo tvorivých plánov spisovateľov atď. Dôležité však bude sledovať najmä pôsobenie špecificky literárnych činiteľov, pretože tie zasahujú hlbšie a trvalejšie do organizmu literárneho diela i do vývinu literatúry.

Prejavy pôsobenia Gorkého tvorby na našu literatúru treba na základe predchádzajúcich pozorovaní hľadať predovšetkým v tých dielach, v ktorých ide o tvorivé prekonávanie kontrastných, protikladných polôh literárneho zobrazenia skutočnosti a tým aj o dosahovanie ich jednoty na vyššej úrovni. V Gorkého tvorbe sa to prejavuje tak vo sfére ideovej a tematickej (protiklad aspektu spoločenského a individuálne ľudského, racionálneho a emocionálneho), ako aj estetickej a výrazovej (v rovine žánru a štýlu, vecnou dokumentárnosťou oproti alegorickosti, životnou

‚Milujem', a to u mňa nie je slovo, ale takrečeno, moje obľúbené remeslo, ba dokonca, možno, umenie" (1928, v liste V. J. Zazubrinovi). GORKIJ, M.: Sobranije sočinenij, zv. 30, s. 73.

autentickosťou oproti štylizácii a pod.). A obdobne ako J. Števček zisťuje hlavný vplyv ruskej literatúry na slovenskú lyrizovanú prózu cez jej ľudský aspekt, cez étos[28], nachádzame aj najvlastnejší význam diela M. Gorkého pre slovenskú socialistickú literatúru v jeho znovuobjavení a povýšení ľudskosti na dominantné kritérium spisovateľovho pohľadu na život i hodnotenia literárneho diela.

[28] ŠTEVČEK, J.: c. d., s. 279.

СОНЯ ЛЕСНЯКОВА

ЗНАЧЕНИЕ МАКСИМА ГОРЬКОГО ДЛЯ РАЗВИТИЯ СЛОВАЦКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ (ПОСЛЕ 1945 ГОДА).

Резюме

Новая идейная, тематическая и художественная ориентировка словацкой литературы после освобождения означала усиление стремлений к социалистической литературе. Горький со своими произведениями не был для словацких писателей неизвестен. Творчество Горького знали и к обобщению его открытий стремились уже словацкие критические реалисты, хотя им так и не удалось достичь его революционности. Тем не менее из их критического отношения к социальной действительности, из реалистического изображения непосредственно исходили авторы первых произведений словацкой слоциалистической литературы.

В работе прослеживаются определенные сходства и в то же время различия между произведениями и их авторами и сопоставляются декларированные (главным образом в анкете 1951 года) отношения с отношениями конкретизированными в некоторых идейно-художественных особенностях творчества. Прежде всего это касается аналогии в общей концепции мира и человека, в специфическом аспекте отношения к этой проблематике и особенно в художественном своеобразии и требовательности подачи данной проблематики, благодаря которым творчество Горького является актуальным и вдохновляющим, несмотря на истекший период времени, и в другом месте.

Многостранность и многообразие творчества Горького — от документальных очерков через рассказы, романы, поэмы вплоть до пьес, от простых сказок и реалистических повестей вплоть до грандиозных поэтических аллегорий — являлись предпосылкой широкого влияния его творчества на различные типы наших писателей. Более глубокие данные о влиянии идей и образов Горького в произведениях словацких прозаиков даст анализ и сопоставление конкретных произведений. Предварительно представляется необходимым изучить особенно следующие послевоенные произведения: романы Франтишека Швантнера «Жизнь без конца» и Рудольфа Яшика «На берегу прозрачной реки», сборник проз Владимира Минача «Темный угол» и Винцента Шикулы «Не на каждой горке есть пивная».

После 1945 года, в отличие от периода до освобождения, Горький стал одним из главных литературных учителей и вдохновителей в стремлении достичь идеал социалистического искусства. Решающее значение творчества М. Горького для словацкой социалистической литературы заключается в его новом открытии и воздвижении гуманности на доминирующий критерий взглядов писателя на жизнь и оценку литературного произведения.

SOŇA LESŇÁKOVÁ

DIE BEDEUTUNG MAXIM GORKIS FÜR DIE ENTWICKLUNG DER SLOWAKISCHEN SOZIALISTISCHEN PROSA (NACH 1945)

Zusammenfassung

Die neue ideelle, thematische und künstlerische Orientierung der slowakischen Literatur in der unmittelbaren Nachkriegszeit bedeutete eine Intensivierung der zwanzigjährigen Bemühungen um eine sozialistische Literatur. Auch Gorkis Werk war für die slowakischen Schriftsteller keine neue und unbekannte Grösse. Gorkis Schaffen war den slowakischen kritischen Realisten gut bekannt und sie setzten sich mit ihm auseinander, wenngleich sie nicht bis zu dessen revolutionärem Geist gelangt waren. An ihr kritisches Verhalten gegenüber der sozialen Wirklichkeit und anderen realistische Wiedergabe konnten jedoch die Schöpfer der ersten slowakischen sozialistischen Literatur — Jilemnický, Novomeský, Kráľ, Ponický u. a. anknüpfen.

Die Studie verfolgt bestimmte Verwandtschaften und zugleich Unterschiede von Werken oder Autoren und konfrontiert die deklarierte Beziehung (namentlich in der Enquete aus dem Jahre 1951) mit der in einigen ideell-künstlerischen Besonderheiten des Schaffens konkretisierten Relation. Es handelt sich vor allem um Analogien in der Gesamtkonzeption von Welt und Mensch im spezifischen Blickwinkel des Aspektes der Problematik und insbesondere in der künstlerischen Originalität und Ansprüchigkeit in bezug auf die Wiedergabe dieser Problematik, die Gorkis Werk trotz des Abstandes von Zeit und Raum aktuele und inspirativ werden liessen.

Die Vielseitigkeit und Vielgestaltigkeit von Gorkis Werk — von Dokumentarschilderungen über Erzählungen, Romane, Gedichte bis zum Drama, von einfachen Märchen und realistischen Geschichten bis zu grandiosen dichterischen Allegorien — waren Voraussetzung für die breite Wirkung seines Schaffens auf verschiedene Typen unserer Schriftsteller. Gewichtigere Erkenntnisse über die „Spuren" von Gorkis Gedankenwelt und Bildern in den Werken slowakischer Prosaiker wird erst eine Analyse und der Vergleich konkreter Werke erbringen. Vorderhand zeigt sich die Notwendigkeit, von diesem Aspekt her namentlich folgende Nachkriegswerke zu erforschen: den Roman „Das Leben ohne Ende" von František Švantner, ferner den Roman „Am Ufer des durchsichtigen Flusses" von Rudolf Jašík sowie die Prosasammlungen „Das dunkle Eck" von Vladimír Mináč und „Auf jedem Hügel steht keine Schenke" von Vincent Šikula.

Zum Unterschied von der Zeit vor der Befreiung wurde Gorki nach 1945 zu einem der vorrangigsten literarischen Lehrer und Inspiratoren im Bestreben um das Erzielen des Ideals der sozialistischen Kunst. Die wesentlichste Bedeutung des Werks von Maxim Gorkij für die slowakische sozialistische Literatur finden wir in der Wiederentdeckung und Erhebung der Menschlichkeit zum dominanten Kriterium für den Schriftsteller, wie er das Leben zu sehen und ein literarisches Werk zu werten hat.

EMA PANOVOVÁ

POÉMA 20. STOROČIA V KONTEXTE SLOVENSKEJ A RUSKEJ LITERATÚRY

V tomto príspevku sa zaoberáme typologickou konfrontáciou slovenskej a ruskej poémy z obdobia prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Takáto konfrontácia si vyžaduje aspoň stručne sa zmieniť o rozdielnej tradícii a vývoji poémy v oboch literatúrach.

Záplava poém v sovietskej literatúre pociťuje sa na úzadí našej literárnej tradície ako niečo nezvyčajné a osobitné. Svedčia o tom ohlasy našej literatúry tak z obdobia tesne po roku 1945, ako aj zo začiatku šesťdesiatych rokov. Či je to už konštatovanie záľuby v poémach, príznačnej pre sovietsku poéziu[1] alebo ohlas mladej slovenskej kritiky v roku 1964 na vydanie Novomeského poém, keď autori stavajú otázku zaraditeľnosti a či anachronickosti poémy ako druhu.[2]

Bohaté zastúpenie poémy v sovietskej literatúre a jej členitosť vyrastá z tradície tohto druhu v ruskej literatúre 19. storočia, buduje na nej a vytvára diela (Blok, Majakovskij), ktoré tvoria základ nových rôznorodých tendencií. Zobrazenie revolučnej skutočnosti a problémy výstavby socialistickej spoločnosti si vyžadujú od autorov poém nové výrazové prostriedky a postupy. Životnosť tohto druhu v ruskej sovietskej poézii sa prejavuje aj v tom, že je schopný adaptovať tak prostriedky a podnety rozličných smerov a prúdov zo začiatku storočia (futurizmus, symbolizmus, imaginizmus), ako aj rozličné tradície poémy 19. storočia (Nekrasov, Puškin, Lermontov) a ľudového eposu.

Odlišný charakter slovenskej poézie, najmä jej lyrizmus sa prejavuje v malom výskyte poémy a pritom to, čo v oblasti tohto druhu vzniká, vykazuje zjavné ruské podnety; od Sládkoviča cez Vajanského, Podjavorinskú po Jesenského. V medzivojnovom a vojnovom období typ klasickej poémy 19. storočia doznieva ešte

[1] ILLEK, B.: Poesie nového světa, Olomouc 1945.

[2] Porovnaj: Mladá tvorba 1964, č. 5.

v tvorbe Ľ. Podjavorinskej[3]. Celkove sú v dvadsiatych, tridsiatych rokoch a neskôr vývojové procesy v oboch literatúrach protichodné. Kým v sovietskej poézii prvotná pestrosť výrazových prostriedkov porevolučných poém ustupuje postupne ich istému zjednocovaniu ako dôsledku hľadania jednotnej metódy socialistickej literatúry a úsilia priblížiť sa širokej čitateľskej základni, v našej poézii prebieha diferenciácia, ktorá súvisí do značnej miery s prijímaním podnetov z modernej západnej poézie a s prudkým odklonom od plnenia uvedomovacej a výchovnej funkcie, a tým aj od potreby širšej komunikatívnosti. Všetky tieto procesy sa manifestujú u nás predovšetkým v lyrike, druhu, ktorý je v slovenskej poézii zjavne dominantný. Táto okolnosť na jednej strane a silná prevaha epiky v ruskej poézii na strane druhej je jednou zo základných príčin odlišného vývinového miesta a funkcie poémy v oboch literatúrach. Pritom je príznačné, že neveľký výskyt poémy v slovenskej a českej poézii sa viaže na také mená, ako Nezval, Biebel, Poničan, teda na básnikov-komunistov usilujúcich sa o celistvý pohľad na svet. Hoci ideový východiskový motív je v podstate zhodný, predsa je rozdiel v charaktere týchto poém; kým Nezval a Biebel tvoria modernú poému prostriedkami poetizmu, Poničanova poéma je ponášková, alegorická, s lyrickými vložkami a nadväzuje teda nielen tematicky, ale aj tvárnymi prostriedkami na tradície štúrovskej romantickej poézie. Novomeský sa v tomto období venuje ešte výlučne lyrike.

V období Veľkej vlasteneckej vojny reagujú sovietski básnici na novú skutočnosť opäť osvedčeným literárnym druhom poémy, ktorý im umožňuje vyjadriť hrdinstvo, nezlomnosť, obete a utrpenie ľudu. Organicky sa tak nadväzovalo na tradíciu porevolučnej poémy a na umelecké výdobytky získané pri stvárňovaní vojnovej a budovateľskej tematiky. Naša literatúra v tom istom období v podmienkach fašizmu zašifrúva svoju nespokojnosť a odpor k útlaku do umeleckých metafor nadrealistickej poézie.

Rozdielne miesto a vývoj poémy v obidvoch literatúrach v minulosti prejavili sa aj po roku 1945. Na zhodné životné skúsenosti z druhej svetovej vojny a z boja proti fašizmu boli pripravené reagovať obidve literatúry. Avšak synchrónnej skúsenosti, akou bola druhá svetová vojna a akou bol povojnový vývoj, videný z tých istých svetonázorových pozícií, pripája sa aj okolnosť, ktorou sa náš vývoj odlišuje — sú to začiatky budovania socialistickej spoločnosti. A práve táto skutočnosť vytvára v mnohom analógiu so situáciou a problémami porevolučného Ruska. Preto je tu aj akási dvojitá analógia a otvorenosť — nielen pre prijímanie podnetov zo súčasnej sovietskej povojnovej, ale aj z medzivojnovej poézie, najmä z poém A. Bloka a Majakovského, Tvardovského i Bedného a iných básnikov. Pri konfrontácii poémy v kontexte ruskej a slovenskej povojnovej poézie sa teda musíme vracať k medzivojnovému obdobiu.

Umeleckým problémom v slovenskej poézii povojnového obdobia je vyjadriť sa

[3] Prelud, 1915; Mária z Magdali, 1937.

adekvátnou umeleckou formou k spoločenskému dianiu. Je to otázka miery zastúpenia individuálneho a nadindividuálneho v poézii. Teraz stojí táto otázka opačne ako v 19. storočí, predovšetkým v štúrovskom období, keď slovenská poéma vykazovala v porovnaní s ruskou prevahu nadindividuálneho nad osobným, subjektívnym, historického nad súčasným, hrdinského sujetu nad civilným, objektívneho sveta nad vnútorným.

Pomer spomínaných zložiek stáva sa pri konfrontácii slovenskej povojnovej poémy so sovietskou kľúčom pre pochopenie ich vývinových problémov. Napr. v medzivojnovom období stavali u nás proti sebe Majakovského na jednej strane a Jesenina a Bloka na druhej strane. Historické okolnosti a psychologické zábrany i veršová tradícia bránili prijímať a chápať výrazne revolučnú a burcujúcu poéziu Majakovského adresovanú masám. Poézia všednosti a civilného životného pocitu bola u nás vtedy blízka dokonca aj básnikom-komunistom. V povojnovom období padajú psychologické zábrany a vzniká priaznivá spoločenská atmosféra pre plné pochopenie sovietskeho básnika-tribúna, i keď adekvátne preklady sa pre odlišné umelecké tradície a malú skúsenosť s pretlmočením ruského verša tohto typu zjavujú až v šesťdesiatych rokoch a takýto výber z Majakovského poém, druhý po výbere z roku 1955 (Výber z diela I, SVKL), vychádza až r. 1972 (Ľ. Feldek). No napriek novej otvorenosti slovenskej poézie voči vrcholným predstaviteľom sovietskej poémy (Majakovskij, Blok, Jesenin), z tradície ktorých vychádza aj sovietska povojnová poézia v jej zápase o vhodné formy pre vyjadrenie novej skutočnosti, dochádza v päťdesiatych rokoch k istému splošťovaniu a umeleckému poklesu. Zjavuje sa umelecká nevynaliezavosť, veršovanie príbehov, pričom vysoká idea sa neodieva do rovnako náročnej básnickej formy. Bol to prirodzený dôsledok dvoch faktorov: umelecké hľadania vyjadriť sa v oblasti, ktorá nebola dosiaľ námetom našej poézie a vtedajšej kultúrnej politiky, ktorá nespájala dostatočne požiadavky ideové a estetické a kládla hlavný dôraz na tematiku a zrozumiteľnosť. Tak došlo u nás k diskreditácii poémy ako druhu.[4] Táto okolnosť sa do určitej miery týka aj sovietskej poézie tých rokov. K regenerácii poémy dochádza v oboch literatúrach až v polovici päťdesiatych rokov. Sovietska poéma nadväzuje pritom na vlastné porevolučné tradície; naši autori sa vracajú k vlastným avantgardným tradíciám, od ktorých ich nedelí viac ako jedno desaťročie, a súčasne sa nanovo inšpirujú poprednými súčasnými i porevolučnými sovietskymi básnikmi.

Od polovice päťdesiatych rokov môžeme hovoriť o lyrizácii poémy v sovietskej literatúre; badať v nej zjavné úsilie o osobitý prejav charakterizovaný prechodom od zobrazovania vonkajšej reality k jej vnútornému pretaveniu cez básnický subjekt a k adekvátnemu individuálnemu vyjadreniu. Básnici sa pritom inšpirujú skúsenos-

[4] ŠMATLÁK, St.: Básnik Laco Novomeský. Bratislava 1967, s. 323.

tami Bloka a Majakovského a ich formálnymi výdobytkami v oblasti lyrickej poémy. V tomto období sa hlásia k slovu nielen viaceré výrazné mladé talenty (Voznesenskij, Jevtušenko, Rožděstvenskij a iní), ale aktivizujú sa aj starší básnici (napr. Tvardovskij, Lugovskoj, Achmatovová, Asejev a iní), ktorí tvoria takisto vývinovo priebojné, umelecky vrcholné diela. Sovietska poéma tohto obdobia vyznačuje sa mnohostranným umeleckým prístupom k stvárneniu skutočnosti, objavnosťou v oblasti formy. Možno tu hovoriť o nových druhových modifikáciách poémy. Ide o také formy ako syntetizovanie osobitostí a prekračovanie hraníc rozličných druhov od lyriky cez prózu až po grotesku; spájanie prvkov satiry a tragédie, lyrických tém a satirických (Voznesenskij), osobitá metaforickosť a zvýšená emocionálnosť (Voznesenskij); sujet vo funkcii symbolu, ktorý rozširuje konkrétny obsah, konvencionálnosť ako prostriedok výstavby poémy (Isajev); dramaticko-panoramatický typ poémy, využívajúci montážny štýl, teda typ poémy približujúci sa k scenáru drámy (Jevtušenko); prelínanie, skoky a podobne.

Celkove je pre novú sovietsku poému charakteistické, že sa umelecky inšpiruje porevolučnou poéziou, nadväzujúcou na symbolizmus (Blok) a futurizmus (Majakovskij). Voznesenskij sa inšpiruje poetikou futuristov a úsilím o novú zvukovú rytmickú organizáciu verša; je majstrom metafory. Jevtušenko inklinuje k Blokovi a Achmatovovej; jeho poémy sú predovšetkým apely na človeka-občana. Tvardovskij je zasa pokračovateľ nekrasovovskej tradície, t. j. verša silne epického, publicistického, verša špecificky ruskej tradície. Pritom vo svojej poéme Za diaľkou diaľ neviaže sa časovou a vonkajškovou logikou následnosti a neodzrkadľuje len priamo skutočnosť, ale smeruje k simultánnosti, synchrónnosti.

U nás reprezentuje nový rozkvet poémy ako druhu Mihálikov Vzbúrený Jób (1960), Žáryho Zázračne triezvy koráb (1959), Novomeského poémy Do mesta 30. min. (1963) a Vila Tereza (1963), Válkova cyklická skladba Príťažlivosť (1961), Poviedka s osou (Nepokoj, 1963) a Skľúčenosť (Milovanie v hnusej koži, 1965) a skladby Feldekove (Severné leto, 1961), Mokošove (Praskanie krvi, 1962) a iných. Tento Šmatlákov výpočet,[5] z ktorého vychádzame, je dostatočne reprezentatívny pre vývinové smerovanie súčasnej slovenskej poémy; ďalšie kvantitatívne rozšírenie počtu autorov a diel by bolo z hľadiska typologickej konfrontácie hlavných čŕt a tendencií tohto druhu v oboch literatúrach irelevantné. Obmedzím sa len na konfrontáciu typov poém Novomeského a Válka, ktorí sú výraznými predstaviteľmi dvoch generácií a dvoch rozličných prúdov vo vývoji slovenskej poémy.

S. Šmatlák v knihe Básnik Laco Novomeský (1967) ukazuje historickú zaradenosť Novomeského poém „do dlhodobého vývinového rytmu slovenskej poézie"[6] a súčasne zisťuje ich kontinuitnosť a organickú súvislosť s ostatnou básnikovou tvorbou, t. j. s lyrikou. Nás zaujímajú obe Novomeského „rozsiahle lyricko-reflexívne básne s istým náznakom sujetového pôdorysu[7] ani nie tak z hľadiska historickej zaradenosti ako z hľadiska ich špecifickosti ako základu na konfrontáciu s ruskou poémou. S. Šmatlák zisťuje, že u Novomeského ide „o rad jednotlivých lyrických sebavýpovedí, organizovaných na pozadí určitého pohybu jednotiacej myšlienkovej koncepcie, variovaných prípadne s motivickými prvkami... deskripčne-epického charakteru... vytvárajúc dovedna náznak zlomkovitého... lyrického sujetu básne"[8]. Obdobný typ poémy v sovietskej literatúre so silnou prítomnosťou lyrického prvku, uvoľnenosťou poetického pôdorysu a modernou formou umožňujúcou najrozličnejším spôsobom kombinovať prvky lyrické a opisné a tak prejaviť autorovu básnickú individualitu, predstavuje Tvardovského poéma Za diaľkou diaľ, prvá poéma z radu podobne konštruovaných po dlhom časovom intervale. Ak sa celkove obidvaja básnici v tomto type poémy vzájomne k sebe približujú, je cesta každého z nich iná: Novomeský smeruje od lyriky (jeho doménou je malá lyrická báseň) a Tvardovskij prichádza od epickejších poém. V tejto rozdielnosti sa odzrkadľuje do značnej miery aj odlišný vývinový trend obidvoch literatúr — väčšia epickosť ruskej a lyrickosť slovenskej. Ak je napriek tomu medzi obidvoma básnikmi — ako sme už konštatovali — istá globálna blízkosť v charaktere ich poém, tak korení v tom, že u obidvoch organizujúcim princípom poémy je proces myslenia a nie asociatívnosť ako u Válka v slovenskej a u Voznesenského v ruskej poézii. Dá sa teda povedať, že (Novomeský a Tvardovskij) sú v týchto poémach napriek moderným kompozičným prvkom bližší v ostatných zložkách tomu typu poézie, ktorý sa zvyčajne označuje ako klasický.

Aj keď nám ide predovšetkým o konfrontáciu poetík poém v obidvoch literatúrach, nemôžeme obísť bližšie určenie predtým u Novomeského spomínaného procesu myslenia ako organizujúceho princípu skladieb. A Matuška nie nadarmo venoval svoju poslednú štúdiu[9] otázke celistvosti obrazu človeka v poézii Novomeského. Táto otázka, ktorá sa vôbec netýka len techniky umeleckého majstrovstva, vystupuje do popredia tak u nás, ako aj v Sovietskom zväze. Tam častejšie ako niečo, čoho sa kritika dožaduje a čo podľa nej v poémach sovietskych básnikov chýba; zriedkavejšie (napr. u Marcinkiavičusa) sa nastoľuje v súvislosti a pochopením osobitostí doby a psychiky moderného človeka a umeleckým výrazom adekvátnym týmto osobitostiam. Na jednej z besied[10] Marcinkiavičus poukázal na nemožnosť umeleckej syntézy zložitého obrazu meniaceho sa dynamického sveta; adekvátny výraz tohto stáleho pohybu vidí nie v ucelenom výklade, ale v montáži osobitého

[5] Tamže, s. 323.
[6] Tamže, s. 320.
[7] Tamže, s. 320.
[8] Tamže, s. 321—2.
[9] MATUŠKA, A.: Úsilie o celistvý obraz človeka v poézii Novomeského. Slovenská literatúra 1975, č. 3, s. 248—261.
[10] Voprosy literatury 1966, č. 10. Ju. Marcinkiavičujs, Suďby poemy.

druhu. U nás, ak sa kritika v básni stretáva s úsilím o syntetizujúci obraz sveta a človeka, ako napríklad u Novomeského v poémach, označuje takúto výstavbu poémy za postup z obdobia predvojnového. Všetky tieto, hoci protichodné názory svedčia o tom, že tu ide o problém, o ktorom sa nediskutuje náhodne.

V súvislosti s Novomeského úsilím o celistvý obraz človeka natískajú sa dve otázky: jednu nastoľuje A. Matuška, keď píše, že sú básnické zjavy (myslí tým Novomeského), ktoré „záľubne i osudove — zvýlučňujú isté stránky života a skutočnosti človeka."[11] Druhá otázka sa týka vôbec možnosti obsiahnuť život dneška v jeho syntetickej mnohotvárnosti. Ňou sa zaoberá v teoretickej rovine sám Novomeský, a to — ako poukazuje Matuška — v zhode so Šaldovým „harmonizovať aj disonancie, uvádzať do súladu aj rozorvanosť, rozvrat a negácie surovej skutočnosti", doplneného ešte zápasom „o všestranné obsiahnutie toho, čo je, s tým, čo má byť". Otázka, ktorú Matuška vzápätí kladie a súčasne aj odmieta — „neprichytili sme básnika pri moralizovaní?"[12] — svedčí o tom, že u Novomeského je stredobodom človek — komunista, historicky inak situovaný ako mladá generácia. Syntézu dosahuje básnik tak, že skutočnosť dopĺňa tým, čo jej z hľadiska jeho ideálu chýba. Pre Novomeského a pre jeho generačných a ideových druhov je takéto syntetizujúce úsilie organické. V tom je blízky tým sovietskym básnikom (napr. Lugovskému), u ktorých je takisto ťažiskom poém otázka histórie a človeka v nej.

V inom svetle sa ukazuje otázka syntézy v poézii generačne mladšieho M. Válka, ktorý v tom istom čase publikuje svoje väčšie lyrické cykly. Aj on podáva vnútornú históriu človeka; niektoré časti cyklickej skladby Príťažlivosť majú spomienkový charakter. Podobne ako Novomeský aj Válek konfrontuje seba a históriu, ale na rozdiel od Novomeského, ktorý sa usiluje o celistvosť, Válek si uvedomuje predovšetkým rozpory a protikladnosť sveta a človeka. Túto rozpornosť vidí v človeku ako obeti a súčasne inšpirátorovi katastrof, vo vzťahoch muža a ženy atď. Válek sa zhodne s Novomeským zrieka tradične jedného hrdinu, ale kým Novomeského lyrickí hrdinovia nepredstavujú psychologicky protichodné typy, u Válka sú charakterovo a názorovo rozdielni, ba protichodní a ich vzťahy sa vyznačujú napätím a dynamikou. Kým Novomeský verí, že ľudstvo nezahynie, u Válka je predovšetkým v popredí vedomie hrozby svetovej katastrofy; básnik vyslovuje úzkosť človeka atómového veku, ktorá vyúsťuje do straty vlastnej identity (Poviedka s osou). U Novomeského je v popredí poslanie revolúcie a jeho osobné stotožnenie sa s ňou. Po tragických chybách a vlastných skúsenostiach z päťdesiatych rokov si vnútorne ujasňuje tento vzťah a obnovuje ho. To ho zbližuje so sovietskou poémou, kde je táto téma rozšírená. Tieto generačné a biograficky motivované odlišnosti životných pocitov, ktoré vedú Novomeského k úsiliu o syntézu a Válka k uvedomeniu si rozpornosti moderného sveta, majú hlboké dôsledky aj v oblasti umeleckej štruktúry ich básnických výtvorov. Novomeského poémy (a to dokonca Vila Tereza, ktorá je v porovnaní so spomienkovou Do mesta 30 min. čo do verša menej tradičná) asociovali sa z istej formálnej stránky (kompozičná scelenosť, pevne viazaný rytmický útvar, ľudové zvraty) so staršou domácou tradíciou A. Sládkoviča a P. O. Hviezdoslava. M. Chorváth v súvislosti s poémou Do mesta 30 min. položil dokonca otázku, či nejde v tomto prípade o návrat k puškinovskému a štúrovskému veršu a slohe[13] Válkove skladby pripomínajú domácu avantgardnú tradíciu medzivojnového obdobia.

Napätie dvoch časových rovín, ich striedanie v poézii Novomeského, lyrická skratka, svedecké výpovede a vlastné reflexie, kronikárska vecnosť i osobné zaujatie robí z jeho poém moderné skladby pripomínajúce syntézou črt poézie klasického typu a postupov montáže typ Tvardovského novátorskej poémy Za diaľkou diaľ a niektorých iných budovaných na základe lyriky. S týmito poémami ho spája ďalej úvahovosť, abstrakcie a reminiscencie, vyznania, presné údaje a také zobrazenie skutočnosti, za ktorým tušíme autorov ideál. U Novomeského rovnako ako u Tvardovského a Jevtušenka prevažuje verný obraz sveta nad štylizáciou a v ideovej oblasti má s nimi spoločné zložité, nie čierno-biele videnie, pozornosť k drobným ľuďom, bezmenným tvorcom dejín a ich obetiam.

Ak sme dosiaľ konštatovali silnejšie väzby Novomeského poém s tzv. klasickým modelom poézie, tak sama téma Vily Terezy je manifestačne venovaná rehabilitácii revolúcie a umeleckej avantgardy. Revolúcia a umenie vystupujú tu ako dve rovnocenné tematické zložky. Básnik pociťuje ich spätosť a ujíma sa ich ako nástrojov dobývania „novej krásy sveta" (Novomeský). Nastolením a spojením týchto tém pripomína básnikov ruskej avantgardy, najmä Majakovského a Asejeva. Pre situáciu v našej literatúre je príznačné nastoliť v básnickom diele otázku estetiky súčasne s otázkami rehabilitácie revolučnej myšlienky a prispieť takto svojím dielom do diskusie. V sovietskej poézii sa stretávame predovšetkým s úsilím o nové normy spoločenského života, o vytvorenie modelu životného ideálu v duchu Leninových noriem (Tvardovskij, Jevtušenko, Voznesenskij, Roždestvenskij atď.).U nás básnici zhodne — podobne ako v českej poézii — sústreďujú pozornosť predovšetkým na otázky umelecko-estetické a riešia neraz v teoretickej rovine problémy, ktoré boli v sovietskej literatúre stredobodom pozornosti v tridsiatych rokoch, keď sa kriticky vyrovnávala s „ľavicovými" tendenciami Proletkultu.

Keď sa po tom všetkom pozrieme na celú plejádu sovietskych básnikov, s ktorými Novomeský, či už podľa Matušku, Šmatláka alebo iných kritikov, „rezonuje", budeme môcť odhaliť v súvislosti s týmito menami už celkom konkrétny a v každom jednotlivom prípade špecifický obsah. A uvedomujúc si tento obsah, vidíme zreteľnejšie nielen miesto Novomeského poém v domácom literárnom kontexte, ale aj ich špecifiká v konfrontácii s poémami sovietskych básnikov. Keďže

[11] MATUŠKA, A.: Tamže, s. 250.
[12] Tamže, s. 251.
[13] CHORVÁTH, M.: recenzia v denníku Práca, 17. 2. 1964.

asociácie s Jeseninom sú — ako sa nám zdá — príhodnejšie pre Novomeského lyriku, tak na konfrontáciu jeho poém s ruskou poéziou zostávajú predovšetkým dvaja reprezentanti dvoch odlišných typov poémy, Blok a Majakovskij. Táto konfrontácia, pretože ide o predstaviteľov odlišných produktívnych tradícií vo vývoji súčasnej sovietskej poézie, vyžaduje bližšiu špecifikáciu charakteru ich rezonancie s Novomeského poémou. Treba povedať, že medzi jednou a druhou tradíciou nie je priepasť: dokazujú to napríklad aj Voznesenského väzby k obom tradíciám. No blokovská rezonancia môže označovať bližšiu väzbu k typu poézie „klasického modelu", zatiaľ čo Majakovskij rezonuje predovšetkým obdobným chápaním miesta a funkcie poézie v revolúcii a revolúcie v poézii. Asociácie s Chlebnikovom Matuška výstižne fixoval na oblasť „operácie so slovami", oblasť, v ktorej sa prejavuje domáca poetistická tradícia dvadsiatych-tridsiatych rokov.

Válek zhodne so svojím videním sveta a človeka v ňom, podobne ako domáca nadrealistická a sovietska poézia, nadväzujúc na tradíciu Majakovského metafory — premiestňuje a preskupuje motívy, čím dosahuje dynamiku poézie, na ktorú sa napája. V manipulácii so slovami možno vidieť aj jeho blízkosť poetizmu. Obdobnú syntézu dvoch tradícií vykazuje aj poézia Voznesenského. Na rozdiel od predchádzajúcich básnikov je pre Válka charakteristická práca s metaforou (v súčasnej sovietskej ruskej poézii je metaforické — to jest Majakovského tradícia — pomerne slabo zastúpené; reprezentuje ho predovšetkým Voznesenskij), ale súčasne sa usiluje o sústredenosť a logicky premyslenú stavbu svojich cyklických skladieb. Cyklickosť, ktorá je základným konštrukčným znakom Príťažlivosti (napokon ako prejav a dôsledok jeho mysliteľského úsilia), je rovnako charakteristická pre Válka ako pre Voznesenského; týka sa to aj dramatického prelínania časových rovín, prozaických vsuviek a striedania metaforického a perifrastického vyjadrovania. Tým všetkým sú si obidvaja básnici — a ich skladby — blízki. Nie náhodou je Válek prekladateľom Voznesenského poémy 40 lyrických odstupov z poémy Trojuholníková hruška (1964). Metaforickosť, asociatívnosť, premyslená konštruovanosť poézie, otvorenosť, ktorá dáva možnosť rôzneho výkladu (na rozdiel od Novomeského poém s jednotiacou koncepciou a jednoznačnou významovosťou), to všetko svedčí o rovnakej avantgardnej tradícii obidvoch básnikov, o tradícii živenej rozličnými zdrojmi.

Ak vychádzame z toho, že lyrizmus je črta typická pre poému 20. storočia a osobitne pre sovietsku poému päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, typologická konfrontácia slovenskej a sovietskej poémy týchto rokov túto premisu nevyvracia, i keď nemôžeme z hľadiska vývinu slovenskej poézie hovoriť o lyrizácii. Pri všetkej rozdielnosti obidvoch slovenských predstaviteľov poémy skúmaného obdobia spája Novomeského a Válka celý rad spoločných čŕt. Máme tu predovšetkým na mysli

pomer lyrických a epických zložiek v ich poémach ako východiskového kritéria klasifikácie. Ak na úzadí domácej literárnej tradície možno konštatovať u jedného akoby epizáciu a u druhého cyklizáciu lyrickej tvorby, tak pri konfrontácii so sovietskymi poémami skúmaného obdobia, ktoré sú výsledkom silnej vlny lyrizmu v sovietskej poézii, musíme konštatovať, že Novomeského a Válkove poémy sú z hľadiska zastúpenia lyrických a epických prvkov typologicky blízke.

Pre súčasnú poéziu, socialistickú takisto ako nesocialistickú, je príznačný lyrizmus. Socialistickú poéziu spomínaného obdobia, sovietsku i slovenskú, charakterizuje historickou situáciou podmienené vyrovnávanie sa s nedávno prežitou minulosťou a uplatňovanie kritérií spoločenského ideálu na súčasnosť i na budúcnosť. Toto vyrovnávanie realizuje sa vo forme bezprostredného vyznania v lyrike; časom sa prvotná emocionálna reakcia nahrádza filozifickosťou a analytickosťou, pričom intenzita týchto prístupov závisí aj od básnického naturelu autorov. Realizácie, v ktorých, zdá sa, možno najbezpečnejšie hľadať prvky príznačné pre poému 20. storočia a ktoré pochádzajú od predstaviteľov oboch literatúr a oboch generácií, tvoria typ poémy, kde organizujúcim princípom je proces myslenia. Sem patrí v slovenskej poézii Novomeského Vila Tereza a Do mesta 30. min., v sovietskej poézii zas Tvardovského Za diaľkou diaľ a rad iných poém. Je otázne, či tu ide väčšmi o prejav modernosti, alebo či je to dôsledok lyrizmu. Tento typ poém sa vyznačuje osobitnými kompozičnými prvkami vhodnými na vyjadrenie mnohotvárnosti súčasného sveta, jeho rozporov a premien. V tomto zmysle nachádzame moderné kompozičné prostriedky (blízke prostriedkom A. Bloka) u Novomeského rovnako ako u Tvardovského, Lugovského a iných a v určitej obmene bližšej Majakovskému u Válka a Voznesenského, a to v podobe preskupovania motívov ako u nadrealistov a logicky premyslenej stavby cyklov. Deliaca čiara medzi takto chápanou tradíciou A. Bloka a Majakovského zdá sa v obidvoch literatúrach generačne podmienená; staršia generácia akoby sa orientovala viacej na Bloka a mladšia na Majakovského. Zhruba možno konštatovať radikálnejšie zásahy do poetiky (prozaické vsuvky, striedanie metaforického a perifrastického vyjadrovania a iné) u mladších básnikov spolu s menej tradičnými prvkami i v iných zložkách poetiky (verš, štylistické prostriedky) na rozdiel od „klasickejších" prostriedkov vlastných tradícií blokovskej (Novomeský, Lugovskoj, Tvardovskij). Voľné prelínanie časových rovín je však rovnako charakteristické pre obidve generačné skupiny v obidvoch literatúrach, i keď simultánnosť dejov, radikálnejšie prelínanie reflexií a preskupovanie motívov je charakteristickejšie pre básnikov mladšej generácie. V rámci týchto spoločných tendencií, i keď v mnohom realizovaných rozdielnou intenzitou, prejavujú sa v obidvoch literatúrach v rôznej miere generačne motivované odlišnosti: syntetizujúce úsilie Novomeského, jeho úsilie harmonizovať a dopĺňať skutočnosť tým, čo jej chýba, alebo silnejšie vedomie rozporov a protikladnosti u Válka a v sovietskej poézii napr. u Voznesenského. Predstaviteľom obidvoch literatúr je vlastný pocit „protikladnej jednoty človeka a sveta"; o tom, že sa to týka aj sovietskych básnikov,

svedčia hlasy zo sovietskych diskusií o poéme, venované problému celistvosti (Marcinkiavičus).

Porovnanie Válkovej a Novomeského poetiky ukazuje, že Novomeský je viac pripútaný k staršej domácej veršovej tradícii. Pritom je však pre stav a smerovanie slovenskej poézie, ak ju porovnáme so sovietskou, príznačná skutočnosť, že Novomeský volí ako jednu z tém svojej poémy Vila Tereza otázku revolučného umenia a rieši ju — i keď nie poetikou, ale obsahovo — v duchu Majakovského postojov k tejto otázke. V tejto intenzívnej rehabilitácii revolučného umenia, ktorá tvorila paralelu so súčasnými teoretickými diskusiami, možno vidieť akúsi kompenzáciu toho, čo sovietska literatúra vyriešila v dvadsiatych rokoch a k čomu sa v básnickej práci vracia na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov.

Z básnickej tvorby obidvoch literatúr celkove vyplýva, že adekvátnym obrazom prudkého vývoja súčasného mnohotvárneho sveta je montáž osobitého druhu, ktorá sa uplatňuje v celom rade súčasných poém a ktorá dala sovietskym literárnym vedcom podnet vyčleniť osobitý lyricko-montážny typ poémy popri lyricko-monologickej poéme a epickej poéme so sujetom. U nás sa v prvých dvoch typoch realizujú špičkové výtvory celkove málo zastúpeného druhu. Skutočnosť, že v obidvoch literatúrach patria vrcholné diela do dvoch typov lyrickej poémy, je z hľadiska vývojových tendencií tohto druhu v 20. storočí zaujímavá. Podobné modifikácie môžu svedčiť o tom, že ide o procesy, ktoré sú zákonité a typické pre súčasnú poéziu.

Postrehy z konfrontácie poém L. Novomeského a M. Válka a obidvoch s poémami sovietskych básnikov majú širšiu platnosť. Videli sme, že ich poémy vykazujú istú blízkosť s niektorými tendenciami charakteristickými pre sovietsku poému. Zistili sme blízkosť s vrcholnými predstaviteľmi sovietskej poémy päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, aj keď východiská podmienené odlišným historickým vývojom a miestom poémy v oboch literatúrach boli rozdielne. V obidvoch literatúrach badať však zmenu tradičných čŕt druhu, v obidvoch sa vyskytujú popri tradičnom type poémy aj cyklické skladby. V obidvoch literatúrach vystupuje do popredia problém, ako zaradiť cyklické skladby, aký je pomer týchto skladieb k poéme, či v nich možno vidieť súčasný variant alebo určitú modifikáciu poémy a či sú prejavom jej rozkladu. V súvislosti s pokusom vysvetliť tento jav objavil sa v sovietskej kritike najnovšie termín „poémovosť“[14], ktorý má vysvetliť črtu charakteristickú pre súčasnú sovietsku poéziu vôbec, jej úsilie o celistvosť, o spájanie lyriky buď jednou vedúcou myšlienkou, alebo určitou náladou, minulosti, súčasnosti i budúcnosti koncentrovanej v jednej básni. Samotný termín „poémovosť“ i takéto vysvetlenie cyklických skladieb ako dôsledku pôsobenia tradície poémy si možno ťažko predstaviť u nás, kde sa v tejto súvislosti natískajú predovšetkým asociácie s pásmami poetistov dvadsiatych rokov, a teda väzba s tradíciou lyrickou. No

[14] ČISLOV, M.: Prostor poemy, prostor poezii. Voprosy literatury 1975, č. 2, s. 91—119.

i v sovietskej kritike sa popri pokuse vysvetliť tieto nové javy v poézii domácou tradíciou veľkých lyricko-epických skladieb stretávame s pochybnosťami o tom, či možno vôbec v súvislosti s novou literatúrou hovoriť o druhoch, keďže sa tu prejavuje silná druhová nevyhranenosť. V tejto súvislosti konštatujú niektorí kritici stagnáciu poémy a vyslovujú znepokojenie nad jej osudom. Iní zas hľadajú črty, ktoré sú príznačné pre dnešnú podobu poémy, a zmeny, ku ktorým dochádza v rámci druhu, nepovažujú za zánik samotného druhu.

Toto stanovisko potvrdzuje vývoj druhu v jednotlivých obdobiach. V štyridsiatych a päťdesiatych rokoch sa u nás za hlavný príznak sovietskej poémy často považoval jej väčší rozsah a pod útvarmi označovanými v sovietskej literatúre pojmom poéma nachádzal napr. B. Illek balady, romance, básnické poviedky, lyrické suity, politické oratóriá[15] (teda druhové formy, nášmu literárnemu povedomiu bližšie než poéma); táto vágna predstava o druhových osobitostiach sovietskej poémy bola súčasne aj odrazom dobového stavu tohto druhu. Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov sa táto predstava o sovietskej poéme v súlade s jej zmenami mení. V sovietskej poéme dochádza totiž k organickejšiemu zjednocovaniu na báze vlastností príznačných pre druh, ale súčasne aj k novej rozmanitosti. Jednotiacim prvkom sa stáva lyrika ako konštrukčný základ poém a ich pestrosť nie je dôsledkom preberania čŕt príznačných pre iné druhové formy. V rámci takto chápaného druhu, ktorý nadobudol stabilnejšie črty, prejavuje sa koexistencia rozličných vyhranených poetík (Tvardovskij, Voznesenskij, Lugovskoj a iní).

V dôsledku vývoja poémy v sovietskej literatúre sa u nás mení aj vysvetľovanie jej zmyslu. V minulosti na pozadí absencie alebo len veľmi slabého zastúpenia tohto druhu v našej literatúre vysvetľovala naša kritka záľubu sovietskej literatúry v poéme dosť zúžene — úsilím monumentalizovať sovietskeho človeka. Neskorší vývoj, keď sovietska poéma túto funkciu značne prekračuje, keď vznikajú poémy nemonumentalizujúce, ba dokonca poémy bez kedysi obligátnych charakterov, bez tradičného hrdinu, ukazuje sa tento druh ako nanajvýš tvárny a vývojaschopný.

Pokusy určiť hlavné črty druhu vyznievajú v rozličných obdobiach rôzne. To, čo sa považovalo pre druh za obligátne v jednom období, v inom období už obligátne nie je. Ak sa napríklad účastníci diskusie v polovici šesťdesiatych rokov zhodli na tom, že pre poému sú charakteristické „dramatickosť, celistvosť, prítomnosť charakterov, dynamika a monumentálnosť“[16], tak básnická tvorba v neskoršom období ukázala, že veľká väčšina týchto čŕt nie je pre existenciu druhu nevyhnutná; to sa týka celistvosti (poémy Voznesenského), prítomnosti charakterov (poéma Achmatovovej Bez hrdinu, poéma Tvardovského Za diaľkou diaľ a Lugovského Uprostred storočia a iné, v ktorých je stredobodom história a jej dramatické udalosti videné cez

[15] ILLEK, B.: Poesie nového světa. Olomouc 1945, s. 3.

[16] ZAJCEV, V. A.: Sovremennaja sovetskaja poezia. Moskva 1969, s. 124.

lyrického hrdinu), monumentálnosti (napríklad Lugovského poéma Uprostred storočia sa vyznačuje až podčiarknutou civilnosťou).

Čo je teda príznačné pre poému 20. storočia? Kým poéma 19. storočia sa vyznačovala tendenciou k syntéze na základe epiky, pre poému 20. storočia je príznačná tendencia k syntéze na základe lyriky.[17] Táto nová cesta umeleckého zovšeobecnenia na lyrickom základe sa pripisuje objavom Majakovského a Bloka v ich poémach Dobrá vec a Dvanásti. Problém je však oveľa zložitejší. Napríklad v sovietskej povojnovej poéme badať striedavo prevahu lyriky a epiky, pričom epika dostáva sa až dva razy do popredia, raz v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch v podobe veršovaných epických príbehov a druhý raz v sedemdesiatych rokoch ako základ zložitej syntézy s výdobytkami tej poémy, v ktorej lyrika tvorila základ a ktorá zaznamenala rozkvet v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch. Spomínaná charakteristika základných tendencií poémy v 19. a 20. storočí sa tým nevyvracia. Konkrétna analýza povojnového vývoja sovietskej poémy iba ukazuje, že sa v nej uskutočňuje zložitá syntéza, iná ako bola v poéme klasickej. Pritom na úzadí našej a západnej literatúry, v ktorej epika ustúpila prevahe lyrizmu, javí sa tento vývoj sovietskej poémy ako zrejmý odraz jej tradičného príklonu k epike. No súčasne sa v terajšej sovietskej poéme výrazne uplatňuje lyrika ako jej organizujúci princíp. Spomínali sme už, že v rámci tohto moderného typu poémy badať koexistenciu rozličných poetík. Autori poém, výrazné básnické individuality, vychádzajú každý zo svojej poetiky a uplatňujú svojbytné štylistické prvky. Tvardovskij má realistický štýl, spracováva reálny materiál, používa hovorové slová; Lugovskoj sa vyznačuje romantickým štýlom, romantickým životným pocitom, vyberá expresívne epitetá; Voznesenskij buduje na svojráznej metafore a takisto osobité sú poetiky ďalších sovietskych autorov poém. V každom jednotlivom prípade ide o neopakovateľné kombinácie najrozličnejších prvkov výstavby básnického diela. V mnohosti komponentov a originálnosti ich variovania a spájania spočívajú aj ťažkosti typologickej konfrontácie. Problémom je aj určenie spoločného menovateľa. Umelecká syntéza na základe lyriky ako znak, ktorý by ukazoval hlavné tendencie vývoja druhu, je dostatočne široký. Preto sa pri triedení podľa neho môžu vedľa seba ocitnúť básnici s takou rozdielnou poetikou, ako sú napríklad Tvardovskij a Voznesenskij. V tejto súvislosti natíska sa viacero otázok: sú pojmy lyrika a epika dosť vhodné na jemnejšiu charakteristiku, triedenie a konfrontáciu poém? Je skutočne lyrika ako základ najproduktívnejšou líniou vývoja poémy 20. storočia? Zistili sme, že predstavitelia tohto typu poémy patria k najlepším básnikom v sovietskej i v našej literatúre, že sovietska poéma tohto typu má u nás najväčší ohlas. Prinesie aj súčasná sovietska poéma akcentujúca v poslednom čase zas epický základ podobné výsledky a ohlas? To sú ešte otvorené otázky.

[17] Tamže, s. 170.

Súčasná sovietska poéma, poéma sedemdesiatych rokov, vyznačuje sa zosilneným historizmom a filozofickou myšlienkou. Je to nová črta, nápadná najmä v porovnaní s poémou päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, v ktorej prevládal lyrizmus a bezprostredná emocionálna výpoveď o skutočnosti. V dôsledku tohto historizmu obrodzujú sa epické tendencie druhu. Vzniká potom otázka, či táto črta naruší predstavu o poéme 20. storočia ako o poéme, ktorá vychádza predovšetkým z lyrického základu. Nevyhnutné to nie je, lebo poéma sedemdesiatych rokov predstavuje zložitú syntézu, ktorá implikuje výdobytky predchádzajúcej lyrizujúcej etapy.

Historizmus súčasnej sovietskej poémy okrem toho, že je indikátorom zosilnenia epických tendencií, nabáda nás ku konfrontácii s historizmom poém 19. storočia. Môžeme konštatovať, že tu ide o historizmus blízky historizmu Rylejevovmu (Schillerovmu) odlišný od historizmu Puškinovho, ktorý sa usiloval verne reprodukovať dobový kolorit. Javí sa ako dôsledok istého prístupu ku skutočnosti, lebo cez príbehy z minulosti sa básnici vyjadrujú k problémom prítomnosti. Fakt, že tu ide o istý postoj ku skutočnosti, svedčí o tom, že tento historizmus je do istej miery podmienený momentmi mimoliterárnymi, spoločenskými podobne ako iné črty poémy: civilnosť, monumentálnosť a podobne. Tak ako tieto črty môžu v istom období byť pre poému príznačné, bez toho, žeby boli pre ňu obligátne, nie je ani historizmus pre ňu obligátny; pre poému 20. storočia nie je teda typický.

ЭМА ПАНОВОВА

ПОЭЗИЯ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ СЛОВАЦКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУР

Резюме

Предметом изучения является типологическое сопоставление словацкой и русской поэм на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов, когда в обеих литературах происходит возрождение жанра поэмы. В введении автор показывает различные традиции в развитии поэмы в обеих литературах в 19-ом веке и связь современной поэмы с отечественной и русской традициями. Автор вкратце касается развития поэмы в обеих литературах в период между войнами, в военное время и непосредственно после войны, затрагивая обстоятельства, обусловившие различные тенденции ее развития. С одной стороны, это поиски единого метода социалистического реализма и ориентировка на массового читателя, с другой стороны – сначала отклонение от воспитательной функции поэзии, а во время второй мировой войны – необходимость зашифровать в художественную метафору оппозиционность к фашизму. В период после второй мировой войны определяется двойная аналогия словацкой и русской поэмы и готовность принимать импульсы от советской поэзии послевоенных лет и поэзии межвоенного периода, с которыми ее связывало одинаковое положение – строительство социалистического общества. В различной мере заинтересованности в индивидуальном и сверхиндивидуальном в поэмах обеих литератур заключается основная художественная проблема и ключ к изменению отношения к некоторым советским поэтам у нас в период между войнами и в послевоенное время (Маяковский).

После краткого обзора процессов, происходящих в советской и нашей поэме, начиная со второй половины пятидесятых годов (лиризация, переход от изображения внешней реальности к индивидуальному выражению, преломленному через личность поэта), основное внимание в статье сосредоточивается на сопоставлени и поэмы Новомеского и Валека, как ярких представителей двух поэтических поколений и двух видов поэмы. Автор стремится найти типологически близкие для них явления в советской литературе (Новомеский в поэме Твардовского »За далью даль«). Второй вид представлен поэмой Валека. По перемещению и перегруппировке мотивов, по увлечению метафорой ему близки отечественная сюрреалистическая традиция и традиция поэзии Маяковского, а в современной советской поэзии – поэзия Вознесенского. С Вознесенским его связывают и цикличность, переплетение времен, прозаические вставки, чередование метафорических и перифрастических выражений, откровенность поэзии, позволяющая по-разному толковать содержание. Валека сближает с Вознесенским и сознание прежде всего противоречий и противоположностей окружающей среды и человека в ней.

Основываясь на указанных сопоставлениях, автор стремится определить элементы, типическе для поэмы XX века. В обеих литературах лучшие произведения реализируются не в сюжетной эпической поэме, а в лирическо-монтажной и лирическо-монологической поэме. Таким образом, выводы автора совпадают с мнением В. А. Зайцева о том, что поэма **XX** века характеризуется синтезом на основе лирики. Эта характеристика достаточно широка для того, чтобы позволила включить поэтов со значительно отличающейся поэтикой. В рамках данного жанра наблюдается типично свободное, более или менее радикальное переплетение времен и процессов мысления в качестве организующего принципа поэм. Циклические произведения, встречающиеся в обеих литературах, оставляют открытым вопрос отношения этих композиций к поэме, а также вопрос, представляют ли они собой современный вариант поэмы.

В рамках этих новых и для современной поэмы симптоматичных черт автор устанавливает либо большую тенденцию к синтезу и гармонизации, либо более сильно выраженное осознание противоречий современности (Валек, Вознесенский).

EMA PANOVOVÁ

DAS POEM DES 20. JH. IM KONTEXT DER SLOWAKISCHEN UND DER RUSSISCHEN LITERATUR

Zusammenfassung

Gegenstand der vorliegenden Studie ist eine typologische Konfrontation des slowakischen und des russischen Poems aus der Zeit der Wende der fünfziger und sechziger Jahre, als es in beiden Literaturen zu einer Regenerierung des Poems kam. Die Autorin geht in der Einleitung auf die unterschiedliche Tradition und Entwicklung des Poems in beiden Literaturen im 19. Jh. sowie auf die Anknüpfung des zeitgenössischen Poems an die heimische und die russische Tradition ein. Ferner stellt sie Betrachtungen an über die Ursache der unterschiedlichen Entwicklung des Poems in beiden Literaturen und glaubt sie im Übergewicht des Lyrismus in der slowakischen und der Epik in der russischen Dichtung zu finden. Sie berührt kurz die Entwicklung des Poems in der Zwischenkriegs-, der Kriegs- und in der unmittelbaren Nachkriegszeit in beiden Literaturen; sie befasst sich auch mit den Umständen, die den unterschiedlichen Entwicklungstrend des Poems verursacht haben. Einerseits ist es die Suche nach einer einheitlichen Methode des sozialistischen Realismus und die Einstellung auf die Lesermassen, andererseits vorerst die Abkehr von der bewusstseinsbildenden Funktion der Dichtung und während des zweiten Weltkrieges die Notwendigkeit, die Unzufriedenheit mit dem Faschismus in eine künstlerische Metapher zu verschlüsseln. In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg stellt sie eine zweifache Analogie des slowakischen und des russischen Poems fest sowie eine Bereitschaft zur Aufnahme von Impulsen aus der zeitgenössischen sowjetischen Nachkriegs- aber auch Zwischenkriegsdichtung, mit der sie die gleiche Situation, nämlich der Aufbau der sozialistischen Gesellschaft verband. Im unterschiedlichen Mass des Interesses am Individuellen und Überindividuellen in den Poemen beider Literaturen entdeckt die Autorin sowohl das künstlerische Hauptproblem als auch den Schlüssel zur Veränderung in der Beziehung zu einigen sowjetischen Dichtern in der Zwischen- und Nachkriegszeit bei uns (Majakowski).

Nach einer kurzen Übersicht der Prozesse, die sich im sowjetischen und in unserem Poem seit der Mitte der fünfziger Jahre abspielten (Lyrisierung und Übergang von der Darstellung der äusseren Realität zur individuellen Äusserung) konzentriert sie sich auf die Konfrontation des Poems von Novomeský und Válek als markanter Repräsentanten zweier dichterischer Generationen und zweier Typen des Poems. Sie sucht in den einzelnen Komponenten ihrer Dichtung nach typologisch verwandten Vorgängen in der sowjetischen Literatur.

Aufgrund dieser, den Kern der Arbeit bildenden Konfrontationen bemüht sich die Autorin die für das Poem des 20. Jh. charakteristischen Elemente herauszufinden. In beiden Literaturen entstehen Spitzenschöpfungen im lyrisch-montagehaften Typ des Poems und in der lyrisch-monologischen Form, und nicht im sujethaften epischen Poem. So gelangt sie zu einem Schluss, der sich mit dem von W. A. Saitsew deckt, dass nämlich für das Poem des 20. Jh. eine auf der Lyrik basierende Synthese kennzeichnend ist. Sie gelangt zur Schlussfolgerung, dass dies eine genügend breitgefasste Charakteristik ist, um darin Dichtern mit ziemlich unterschiedlicher Poetik Raum zu geben. Im Rahmen dieses Typs ist eine freie, mehr oder weniger radikale Überlappung zeitlicher Ebenen und der Denkprozess als organisierendes Prinzip der Poem typisch. In beiden Literaturen vorkommende zyklische Kompositionen lassen die Frage des Verhältnisses dieser Kompositionen zum Poem sowie die Frage, ob sie eine zeitgenössische Variante des Poems darstellen, offen.

Im Rahmen dieser neuen und für das zeitgenössische Poems symptomatischen Züge findet die Autorin entweder eine grössere Neigung zur Synthese und Harmonisierung, oder ein stärkeres Bewusstsein der Widersprüche der Gegenwart.

PAVOL WINCZER

PREMENY LYRICKÉHO SUBJEKTU V SLOVENSKEJ A POĽSKEJ POÉZII V ROKOCH 1956—1970

1

Ak chceme hľadať spoločné vývinové zákonitosti povojnovej poľskej a slovenskej poézie, musíme postupovať krajne obozretne, aby sme neznásilňovali materiál.

V oboch krajinách sa od oslobodenia vytvárala a dnes už aj vytvorila socialistická spoločenská báza založená na marxistickom učení o spoločnosti. Po oboch stranách hraníc prebehla kultúrna revolúcia, kultúrne hodnoty sú v dosiaľ nevídanej miere sprístupňované širokým masám, kultúre sa poskytuje hmotná podpora, aká dosiaľ nemá v dejinách obdobu, čo umožňuje štátu viesť účinnú kultúrnu politiku slúžiacu potrebám spoločnosti. Dalo by sa teda predpokladať, že dve literatúry, ktoré vyrastajú v podobných podmienkach, ktoré priamo alebo nepriamo odrážajú príbuzné spoločenské procesy a pokúšajú sa odpovedať na podobné problémy nastolené dobou, ktoré vychádzajú z toho istého svetonázoru a plnia podobné spoločenské funkcie, mali by mať aj mnohé spoločné črty, ba viac, spoločné vývinové zákonitosti.

Jednako veci komplikuje celý rad diferencujúcich činiteľov podmienených medzi iným odchodnou „prehistóriou" spoločenského a kultúrneho „podhubia" literatúry v Poľsku a na Slovensku. Mám na mysli prenikavé a dlhodobo pôsobiace rozdiely medzi oboma národmi v spoločenských podmienkach, sociálnom rozvrstvení, mentalite, kultúrnej tradícii, národnom i historickom povedomí a napokon i v diferencovanosti celkovej kultúrnej úrovne.[1] Marxizmus je naozaj v oboch

[1] Na ilustráciu spomeniem iba dve poľské osobitosti. Poliaci sú národ s tisícročnou históriou vlastného národa a štátu. Poľsko sa tešilo v jedných obdobiach postaveniu európskej veľmoci, v iných museli Poliaci bojovať o holú národnú existenciu. S tým súvisí silne vyvinuté národné povedomie, vysoké miesto pojmu národa v hierarchii hodnôt a v posledných stopäťdesiatich rokoch permanentná diskusia o zmysle vlastných dejín (jednou z jej hlavných arén je práve literatúra). Naproti tomu Slováci ako národ bez vlastného historického štátu a len so stotridsaťročnými politickými dejinami, z čoho vyplývajú anomálie v národnom povedomí (na jednej strane jeho slabosť, na druhej jeho čisto negatívne

krajinách základom spoločenského vývinu. Miesto marxistickej ideológie a jej „zažitosť" v širokom povedomí ľudí, a to aj tvorivých umelcov sú však rozdielne. Vzhľadom na toto všetko aj metódy a krátkodobé ciele kultúrnej politiky sa môžu líšiť, a taktiež v niektorých obdobiach i názory na to, čo všetko treba pokladať v kultúre za hodnotu zasluhujúcu si všemožne podporu. Tým väčšmi sa môže líšiť sama kultúrna tvorba.

Zatiaľ čo v oblasti politickej, hospodárskej, vojenskej a napokon aj ideologickej sme svedkami postupného zbližovania medzi Poľskom a nami v rámci socialistického spoločenstva národov i rastu integračných prvkov, v oblasti literatúry a vôbec v kultúrnej sfére sa nedá hovoriť o jednoduchej vývinovej konvergencii; krivka ideových a tvárnych podobností medzi oboma literatúrami je kľukatejšie. Najmä ak chceme porovnávať iba tendencie, ktoré sú v oboch literatúrach základné alebo aspoň dôležité. Pokiaľ ide o poéziu, o nápadnejších podobnostiach sa dá hovoriť najmä v rokoch 1944—1955, menej v súvislosti s tvorbou debutantov zo 60. rokov. Naproti tomu tvorba autorov nastupujúcich v rokoch 1956—1961, básnicky najzaujímavejšia a zdá sa, aj najvýznamnejšia, sa porovnáva ťažšie. Je to obdobie veľkej významovotvárnej rôznorodosti, najmä v poľskej poézii, vynára sa vtedy rad výrazných básnických osobností, z ktorých niektoré upútali pozornosť kritiky natrvalo, nedá sa hovoriť o skupinových, ale iba o individuálnych poetikách.

2

V prvom povojnovom desaťročí je situácia podstatne jednoduchšia. Hlavne zásluhou mimoliterárnych okolností, ktoré vystúpili v tomto období do popredia, uberá sa vývin podobným smerom. Ba čo viac, zhody nachádzame i vo vnútornej periodizácii obdobia.

V podobdobí 1944—1949 autori sami účtujú s vlastnými tvorivými postupmi. Zväčša konštatujú, že zoči-voči vojnovým skúsenostiam a novej skutočnosti ľudového štátu neobstáli, že od nich treba upustiť alebo aspoň ich dôkladne zrevidovať v zmysle väčšej komunikatívnosti, racionalizmu, overiteľnosti hľadiskami „zdravého rozumu" a vôbec zdôraznenia spoločenského aspektu. Inými slovami, je to obdobie spontánneho a úprimne mysleného hyperkriticizmu. Akútna hrozba prerušenia kontinuity s predvojnovou literatúrou vystáva už v tomto období, hoci politika ľudového štátu, vtedy ešte veľmi citlivá, k nemu vonkoncom nesmeruje. Autori sa unáhlene vzdávajú doterajšej poetiky (z básnikov na Slovensku nadrealisti, v Poľsku

prejavovanie formou odporu voči iným národnostiam). — A druhá osobitosť: zatiaľ čo slovenský inteligent je spravidla plebejského, najčastejšie dedinského pôvodu a ostáva zvyčajne do istej miery s pôvodným prostredím zrastený (aj historicky, svojou „fylogenézou" je slovenská intelligencia plebejská a demokratická), v Poľsku, kde inteligencia vznikla historicky zo šľachty, dnešný inteligent roľníckeho pôvodu sa pôvodnému prostrediu spravidla odcudzuje; pokiaľ ako spisovateľ svoju dedinskosť zdôrazňuje, pociťuje sa to na rozdiel od slovenskej literatúry ako jav silne príznakový, nápadný.

Jastrun, čiastočne aj Przyboś); v Poľsku sa tento proces začal ešte počas nemeckej okupácie. S tým súvisí v Poľsku vehementné, polemicky jednostranné a neraz i demagogické napádanie niektorých základných javov medzivojnovej literatúry (psychologická introspekcia, conradovský abstraktný etický postoj) i „nerealistických" javov staršej literatúry, najmä romantickej poézie (posledné obdobie Słowackého tvorby, Norwid) zo strany niektorých kritikov z okruhu časopisu Kuźnica (napr. A. Ważyk a ďalší). Poľskou osobitosťou, ktorá sa prirodzene nevzťahuje na poéziu (prvý nápor sa viedol v oblasti prózy) je program návratu k balzacovskému realizmu a k osvietenskému racionalizmu, ako ho hlásala Kuźnica.

Roky 1949—1953, na Slovensku azda o niečo dlhšie, sú obdobím zúženej koncepcie literatúry, ktorá sa uplatňuje ako výlučná. V Poľsku sa jej prebojúvateľmi a strážcami stala najmä najmladšia literárna generácia, tzv. „generácia chlapcov s pubertálnymi vriedkami" (generacja pryszczatych), ale fakticky sa jej vyhol málokto, i v poézii. Na škodu veci sa pozabudlo na pozitívne výsledky, ku ktorým dospelo po namáhavej a často aj kľukatej ceste marxistické myslenie o literatúre už pred vojnou. Uplatnili sa známe javy, ako je príkra a meravá opozícia starého a nového, bedače a boháčov, kapitalistického a socialistického sveta, redukovanie človeka na jeho sociálno-historické determinanty a občiansky postoj, popieranie, že aj v novej spoločnosti môže jestvovať osobná tragika, zmiešavanie poézie s bezprostrednou službou potrebe dňa, upieranie básnikom práva na fantáziu, na umeleckú objavnosť a experiment, ba i na individuálny pohľad.

Ako vieme, v Čechách a na Slovensku začína sa roku 1953 isté rozširovanie priestoru (Český sen Josefa Kainara, Javorový list Jána Kostru a ďalšie). Stratené právo nadobúda téma materstva, detský svet, téma domoviny a spomienok na detstvo (u Nezvala v zbierke Z domoviny už roku 1951!), u Kostru aj humor a nostalgia, pocit plynutia času a motív starnutia. (V Poľsku a v Čechách píšu aj v rokoch 1949—1953 starší autori diela vymykajúce sa tematicky a prístupom dobovému úzkemu rámcu: Biebl, Iwaszkiewicz, Gałczyński, Broniewski.) V rozširovaní tematického a ideového priestoru pokračujú u nás Horov, Žáry (Návšteva), Bunčák (Verše o rodnom kraji) a ďalší. Teoreticky zdôvodňuje široké, neutilitárne chápanie ideovosti poézie, špecifickosť jej funkcií a právo na osobné videnie Ivan Kupec v eseji Obrana poézie (jeseň 1955). Kupec, ktorý sa odvoláva i na poľské marxistické diskusné hlasy (L. Kruczkowski), upozorňuje na to, že človek „zakúša i kolízie, zvraty, pochybnosti a dezilúzie", že aj sníva, trpí a vyrovnáva sa s poznaním, že zomrie. Je príznačné, že na Slovensku takéto konštatovania vyvolávali nedorozumenia a polemiky, podobne ako ešte dlho po roku 1956 poézia Milana Rúfusa. Naproti tomu v Poľsku roku 1955 už nikto nebránil ideovo-estetické pozície z rokov 1949—1953. Zásadne tam na schematizmus zaútočil ešte začiatkom roku 1952 mladý kritik Ludwik Flaszen;[2] vtedy ešte narazil prirodzene na prudký odpor.

[2] Nowy Zoil czyli o schematyzmie. Życie Literackie, 1952, 1.

Prejavom obratu je napr. vydanie zbierky esejí. A. Sandauera s portrétmi súčasných básnikov Poeci trzech pokoleń roku 1954, ktorá už nie je poznačená dobovými zjednodušeniami, a vznik ďalších podobných prác vydaných roku 1956 (napr. eseje Jana Błońského Poeci i inni o tvorbe Gałczyńského, Jastruna a Różewicza, v ktorej je aj stať Päť minút pred dvanástou čiže o podmienkach poézie, z februára 1955). V polemickom zápale sa nedocenil vznik trvalých básnických hodnôt v inkriminovanom období (napr. poémy Niobe a Wit Stwosz Galczyńského z rokov 1949—1950) — aj keď sa zrodili čiastočne proti dobovým estetickým postulátom. Za počiatok nových tendencií v poézii sa pokladá zbierka lyricko-reflexívnych miniatúr takmer osemdesiatročného L. Staffa Vŕbovie (Wiklina) z roku 1954. Sem patrí aj smútočný cyklus Broniewskeho Anka (1954). Ba vzniká už aj akýsi schematizmus naruby, veršovaná publicistika vypichujúca negatívne spoločenské javy — Ważykova Báseň pre dospelých (Poemat dla dorosłych) z roku 1955.

Tu sa začínajú podstatné rozdiely oproti situácii u nás. Zatiaľ čo na Slovensku a v Čechách možno hovoriť o dialektickej negácii predchádzajúceho obdobia, pri ktorej ostáva zachované, prirodzene v silne modifikovanej podobe, ideovo-umelecké jadro socialistickej poézie zo začiatku 50. rokov (v tvorbe Rúfusa, Válka), v Poľsku ide skôr o mechanickú negáciu. Takzvané „minulé obdobie" sa nestáva zdrojom pozitívnych skúseností, neodlišuje sa v ňom podstata, ktorou bol bezpochyby nový vzťah ku skutočnosti, od javovej stránky, zjednodušovania tohto vzťahu a od dobovo ohraničených sprievodných momentov. Má to celý rad mimoliterárnych príčin, od podstatne odlišnej spoločensko-hospodárskej situácie (v Poľsku vtedy kritickej), ktorá silne vplývala na zmýšľanie a nálady, až po dlhodobo pôsobiace odlišnosti v ideových tradíciách.

Neslobodno však zabudnúť na jednu vec. Poľská poézia po roku 1955 sa výrazne líši od slovenskej poézie (rozdiely oproti sovietskej poézii sú ešte väčšie). Nelíši sa iba tvárne, ale i hierarchiou funkcií, ba i svetonázorovými východiskami (silné zastúpenie katolíckych a vôbec nemarxistických autorov v Poľsku). Lenže vždy je to poézia, ktorá vzniká a pôsobí v socialistickom štáte a istým spôsobom, čo aj veľmi sprostredkovaným a neraz úzkym, odráža problémy, ktoré so sebou doba a táto spoločnosť prinášajú. Vždy je to poézia Poliaka žijúceho koncom 50. alebo v 60. rokoch. Nielen výchova k zodpovednosti za svoj život a za osud spoločnosti, o ktorých hovoril na zjazde poľských spisovateľov v marci 1975 minister kultúry Tejchma, ale i také na prvý pohľad ideologicky neutrálne funkcie poézie, ako je kultivácia fantázie a estetickej citlivosti tým nadobúdajú špecifické poslanie a vyznenie, iné, ako podobné postuláty a programové vyhlásenia na Západe. Poézia sa totiž tak či onak včleňuje cez oblasť kultúry a kultúrnej politiky do spoločenských mechanizmov, nepôsobí v spoločenskom vákuu. A aj sami tvorcovia, čo aj v tvorbe „apolitickí" a neraz sa vyhýbajúci spoločenskej problematike, berú existenciu jestvujúceho spoločenského rámca na vedomie, musia s ním tak či onak rátať.

3

Po roku 1956 išlo tak isto v Poľsku, ako aj u nás o reštitúciu širokej palety funkcií lyrickej poézie. Proti úzkemu, ale zato všeobecne záväznému kánonu poézie z rokov 1949—1953 sa uplatňuje celý rad individuálnych, zriedkavejšie skupinových modelov, navzájom sa rozchádzajúcich a neraz si aj odporujúcich, ktoré jednako vo svojom súhrne vyznievajú polyfónne. Obnovuje sa teda koexistencia poetík, normálna v každej modernej literatúre. A obnovuje sa aj mnohosť náhľadov na to, čo je prvoradým poslaním poézie. Nech sa už toto poslanie chápe akokoľvek, formuluje sa ako podstatne svojbytnejšie než predtým, a to nielen v porovnaní s rokmi 1949—1953, ale i s rokmi 1944—1948, Inými slovami, celkove sa spoločenská podmienenosť a limitovanosť poézie nepociťujú tak bezprostredne a silne.

Za takýchto okolností popri spoločenských a kultúrnych diferenciách podmieňujúcich odlišnú tvárnosť slovenskej a poľskej poézie vystupujú aj rozdiely striktne literárne.

Uvedomujeme si, aké nebezpečenstvá skrývajú v sebe príliš široké generalizácie. Jednako pri globálnom porovnaní poľskej a slovenskej poézie posledného desaťročia sa natískajú dva poznatky, ktoré tu chceme vysloviť ako predbežné hypotézy, na základe čiastkového poznania.

Zdá sa, že slovenská poézia je pevnejšie zakotvená v bezprostrednej životnej skúsenosti autorov. Nápadnejšiu úlohu v nej hrá z tematickej a azda i z ideovej stránky sociálny pôvod (najmä dedinský, ale i proletársky, napr. u Mihálika, Rúfusa). Významnejšie miesto pripadá zážitkom z detstva, domova, prvým „dotykom" so životom a svetom, prvotnej sociálnej skúsenosti vynesenej z domova. Isteže, aj v poľskej poézii sú význační básnici, ktorí výdatne a obyčajne aj veľmi tvorivo ťažia zo svojho sociálne podmieneného pohľadu, najmä pohľadu človeka, ktorý vyrástol na dedine: J. Przyboś, J. B. Ożóg, S. Piętak, v strednej generácii T. Nowak, U. Koziołová. Pritom spravidla nejde o dedinu „vôbec", ale o dedinu v konkrétnej zemepisnej oblasti. Ale nie je to vedúca tendencia. Značná časť poľských básnikov nepociťuje potrebu odvolávať sa na svoje „korene", čo je také nápadné u slovenských lyrikov. U poľských autorov prazážitok formujúci videnie skutočnosti a aj poetiku nevyrastá vždy zo sveta detstva a domova, ale máva niekedy povahu radikálnej traumy vyvolanej historickými okolnosťami, vojnou (T. Różewicz, M. Białoszewski). Často ho nahrádza už nie autorovo uvedomenie si, ale domyslenie do všetkých dôsledkov, že žije v istom biologickom a historickom čase, ktorý ho limituje (W. Szymborská, Z. Herbert a mnohí ďalší). Inokedy východiskom základného postoja je „prežité" a ex post zracionalizované poznanie elementárnej existenciálnej situácie, presnejšie ľudskej smrteľnosti. Napokon u mnohých základný zážitok celkom chýba, namiesto neho je iba chladné rozumové a občas aj špekulatívne, konceptuálne poznanie nejakej skutočnosti, ktorá sa zdá autorovi

dôležitou alebo pozoruhodnou, a usiluje sa seba a iných presvedčiť o jej význame (J. M. Rymkiewicz).

Silnejšia sociálna a biografická uzemnenosť našich autorov má jednako svoj rub. V slovenskej poézii je slabo vyvinutý jav, ktorý poľská kritika označuje za poéziu kultúry. Kultúra, umenie, svetové duchovné dedičstvo stávajú sa v nej iba zriedka materiálom osobnej a dobovej konfrontácie a aktualizácie. Slovenský autor sa nechce obracať na „zasväteného" čitateľa, preto sa zväčša vyhýba práci napr. s postavami zo svetových diel, so základnými schémami ľudskej situácie zafixovanými v mytológii, predovšetkým sa však vyhýba reminiscenciám z európskych dejín, pokiaľ, pravda, nejde o základné historické fakty dvadsiateho storočia. Mnohí poľskí autori používajú tieto javy ako kultúrne symboly, akési „vyvolávacie heslá", významom nabité komunikačné „skratky" a syntézy, ktoré u čitateľa navodzujú bohatý komplex pôvodných významov (často formou súboru zrakových predstáv) konfrontovaný s našou modernou skúsenosťou a prefiltrovaný cez ňu. Vyvolávacie heslá sú zväčša motivickej povahy, ale môže to byť už sám typ verša a slohy, úslovie, ktorého pôvod predpokladaný čitateľ pozná, rýmové spojenie, slovom rozličné druhy citácií. Takýto text nemusí byť vonkoncom ezoterický, adresovaný úzkemu okruhu, ako to bolo v stredovekej hermetickej poézii, môže sa naopak obracať na pomerne široký okruh čitateľov, pravda, za predpokladu, že sú tu autorovi vrstovníci a majú podobný typ vzdelania ako on, že s nimi vytvorí „spoločenstvo rovnakých znalostí". Z dnešných poľských básnikov tento spôsob používajú (vymenúvame v poradí podľa generačnej príslušnosti): M. Jastrun, P. Hertz, A. Międzyrzecki, Z. Kubiak, Z. Herbert, J. M. Rymkiewicz, J. S. Sito, Z. Jerzyna, B. Zadura, M. Stanclik, sporadicky aj iní, napr. J. Iwaszkiewicz. Pri väčšine týchto autorov je to prejav viac-menej vyhraneného básnického programu. — Dejiny slovenskej poézie taktiež poznajú tento jav. V rozličných podobách a intenzite sa nájde u Kollára, Sládkoviča, Janka Kráľa, Hviezdoslava, E. B. Lukáča. Pre obdobie, ktoré tu analyzujeme, však na rozdiel od Poľska nie je typické. Svetové kultúrne dedičstvo sa stáva podnetom pre jednotlivé skladby V. Mihálika, I. Kupca, V. Turčányho, J. Buzássyho; u posledného hrá kultúrou sprostredkovaná skúsenosť programovo najväčšiu úlohu, ale tento program nie je básnicky adekvátne realizovaný.

Redukcia „poézie kultúry" v súčasnej slovenskej literatúre môže mať rozličné príčiny, literárne, kultúrne, sociologické. Dalo by sa povedať, že jednou z nich je väčšia spätosť slovenskej poézie so životnou empíriou — nebyť toho, že v nadrealizme, u stachovskej a postachovskej generácie sa prudko uplatnila imaginatívna zložka, a to často v podobe vonkoncom nie „uzemnenej", neverifikovateľnej empíriou. Vysvetlenie treba hľadať skôr v minulom vývine. Básnenie „z literatúry", spracúvanie hotových motívov je príznačné pre staršie, predromantické literárne obdobie, v Poľsku silne zastúpené, v ktorých vládol princíp parafrázovania, a pre romantizmus autorov so silným vedomím svetovej, a nielen národnej historickej a kultúrnej kontinuity (Z. Krasiński, C. Norwid, I. Madách) alebo bazírujúcich

v tvorbe práve na klasickom vzdelaní (Goethe, Shelley, Kleist). Slovenská literatúra naopak vzniká prakticky za preromantizmu a romantizmu, do istej miery z domácich ľudových koreňov, podstatne menej z literárnych zdrojov (Kollár, Hollý), zdôrazňuje preto princíp pôvodnosti, originality autora, ako aj „autentickosti" zážitku a výrazu — a zdôrazňuje ich dodnes (aj to je príčina odvolávania sa na osobnú praskúsenosť). Ďalej slovenský básnik sa necíti dnes natoľko dedičom stredomorskej kultúry (výnimkou je Žáry, Mihálik, Turčány), slabšie je uňho vyvinutý pocit jej jednoty v priestore a čase, platný aspoň pre obdobie do konca devätnásteho storočia. Zatiaľ čo poľský básnik už od čias romantizmu sa cíti doma v tejto kultúre a v strediskách tejto kultúry (Taliansko, Grécko, Francúzsko), náš človek s nimi intenzívnejšie nezrástol (aj keď by sa našli jednotlivci). Ďalej je v Poľsku rozšírenejší názor, ako sa nazdávame, problematický, že všetky základné ľudské problémy boli už formulované v minulosti a možno pre ne prinajlepšom nájsť iné riešenia.[3]

V slovenskej poézii je ďalej nápadná neprítomnosť hlbšej reflexie o zmysle histórie, a to nie iba tej najnovšej, po roku 1917 alebo 1918. Reflexie o poučeniach z dejín, o mieste človeka v nich, o úlohe náhody, o mechanizmoch dobývania moci a vládnutia. V Poľsku po romantikovi C. Norwidovi venuje týmto problémom v posledných desaťročiach pozornosť M. Jastrun, Cz. Miłosz, Z. Herbert, E. Bryll a mnohí ďalší. U nás sa predmetom úvah stáva iba zmysel revolúcie (najmä Novomeský), svetová vojna, Povstanie, ale nie to, čo sa odohrávalo predtým. Môžbyť pritom zavážilo, že Slováci dlho nehrali aktívnu politickú úlohu (pre cudziu nadvládu, ale i preto, že ich národné sebauvedomenie je pomerne mladého dáta.) Navyše naši autori pochádzajú prevažne z pracujúcich vrstiev, ktoré si veľmi dobre uvedomujú, že sú tvorcami základných materiálnych hodnôt, ale dlho si neuvedomovali, že sú aj tvorcami dejín.[4]

Ide o čiastkové aspekty známeho poznatku, že slovenská poézia je podstatne silnejšia vo vyjadrovaní citov a možno povedať aj fantázie než v reflexii; poznatku, ktorý pred vyše tridsiatimi rokmi vyslovil J. Felix a po ňom mnohí iní. Za básnikov v pravom zmysle slova intelektuálnych možno označiť od čias štúrovcov hádam len Hviezdoslava, Krasku a po nich dnes — Novomeského, Rúfusa, Válka, Mihálika. U predvojnového Novomeského, u Fabryho a ďalších sú to iba nábehy. Súvisí s tým dnes nedostatok takých foriem intelektualizácie, ako sú rozličné typy irónie, najmä takej, pri ktorej nevedno, či je to citovanie cudzieho názoru, a nakoľko za ním stojí autorský subjekt básne. (S iróniou a autoiróniou pracuje Mihálik a Válek, ale tá je skôr blízka sarkazmu.) Zriedkavé sú aj iné formy, ktorými sa prejavuje intelektuálny odstup autorského subjektu voči literárnym konvenciám a jeho netotožnosti s lyrickým hrdinom, napr. paródia. Nejedna otázka uniká pozornosti básnikov — a nielen básnikov. Slabšia filozofická výzbroj našich básnikov súvisí dozaista s celkovou úrovňou rozličných spoločenskovedných disciplín u nás, najmä filozofie, sociológie a vedy o kultúre, z ktorých poznatky, pojmy a štýl myslenia prenikajú obyčajne cez kultúrnu tlač medzi širšiu obec vzdelancov.[5]

Zdá sa, že pre poľskú poéziu posledných dvoch desaťročí ako celok je príznačný skôr typ sprostredkovanej, knižnej a cez úvahu prepustenej skúsenosti. V tom spočíva jej sila, ale zároveň aj slabosť. Táto úvahovosť, aspoň niektoré problémy, nevyrastá v každom jednotlivom prípade dostatočne z domácej, poľskej skúsenosti a ak je „importovaná", neprispôsobuje sa vždy domácim podmienkam, nie je vždy aklimatizovaná. Vyčítajú to poľskej literatúre dvaja najmladší kritici, A. Zagajewski a J. Kornhauser, ale už koncom 50. rokov vyslovil túto výčitku S. Żołkiewski.

Vieme síce, že poľská literatúra je oveľa diferencovanejšia než slovenská, ale neuvedomujeme si dostatočne, nakoľko je to podmienené jej dlhším a zložitejším vývinom. Tento vývin sa totiž premieta do súčasnosti, vytvára nepomerne bohatší, pestrejší zásobník literárnych tradícií, na ktoré dnešný autor môže viac-menej tvorivo nadväzovať. Môže nadviazať, zvyčajne prehodnocujúco, predovšetkým na komplexné modely poetiky vypracované jednotlivými autormi a školami, ale aj na jednotlivé v poézii vyslovené myšlienky a vyskúšané postupy a konvencie. A do tretice: môže nadviazať na individuálne artefakty, na konkrétne texty, pokiaľ sú prítomné v širšom čitateľskom povedomí.[6] Jednotlivá tradícia, označená zvyčajne menom niektorého autora minulosti, býva zložitým komplexom a dnešný spisovateľ si môže z nej vybrať rozličné zložky, podľa dobových ideových a estetických potrieb, ako aj podľa individuálnej voľby.[7]

Slovenský básnik môže čerpať z týchto tradícií: z folklórnej v čistej podobe a lomenej cez prizmu štúrovskej poézie, ďalej sú to tradície hviezdoslavovská, kraskovská, novomeskovská, poetistická, nadrealistická a z najčerstvejších —

[3] Píše o ňom GŁOWIŃSKI, M.: Kanony poetyckie i style historyczne. In: O współczesnej kulturze literackiej. Wrocław 1973 zv. 1, s. 210.

[4] Napr. Julian Przyboś, autor zdôrazňujúci svoju roľníckosť a pritom básnický typ „skúsenostný" podobne ako slovenskí básnici, sa priznáva, že mu chýba zmysel pre dejiny: celá historická minulosť od antiky až po poľské šľachtické národné povstania 1830 a 1863 preň splývajú, sú to všetko veci dávno minulé, ktoré sa ho osobne nedotýkajú a nepociťuje ich ako reálne. (J. Przyboś, Zapiski bez daty, Warszawa 1970.)

[5] Nie je iste náhoda, že význační poľskí básnici — J. Przyboś, M. Jastrun, A. Ważyk, Z. Bieńkowski sú aj znamenitými esejistami.

[6] Z novších úvah o tejto otázke por.: GŁOWIŃSKI, M.: Literárna tradícia (1959, preprac. 1967). Slov. pohľady 1971, č. 1 a SŁAWIŃSKI, J.: Synchrónia a diachrónia v literárnom procese (1965). In: Slovo, význam, dielo. Antológia poľskej literárnej vedy, Bratislava 1972.

[7] O jej komplexnosti svedčí napr. kniha M. Tataru Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918—1968 (Wrocław 1973), ktorá sleduje, ako sa tvorba Słowackého reaktivuje a aktualizuje v rozličných spoločenských a literárnych situáciách, ktoré jej zložky sa kedy a ako v novšej poézii využívajú.

rúfusovská a stachovská. Okrem toho má k dispozícii modely poézie českých básnikov, ktorí sa pociťujú na Slovensku ako napoly zdomácnení: Wolker, Nezval, Halas (u Rúfusa).

Analogický výpočet tradícii v Poľsku dnes reálne alebo potenciálne živých je pochopiteľne dlhší: renesančná drsne zemitá tradícia Mikołaja Reja (hlási sa k nej E. Bryll), antickou kultúrou poučená tradícia Kochanowského (Staff, Tuwim), barokový konceptizmus (uplatnil ho v 20. rokoch T. Peiper), baroková „metafyzická poézia", osvietenský básnický traktát (obnovil ho Cz. Miłosz) a ďalšie literárne druhy, romantická vizionárska poézia neskorého Słowackého, model poézie C. Norwida, B. Leśmian (panteistická jednota prírody a človeka, vitalistický dynamizmus, groteskno a metafyzika), štylizovaná ľudovosť (Leśmian, B. Jasieński, S. Młodożeniec, dnes T. Nowak), prvky expresionistickej a futuristickej poetiky, poézia K. I. Gałczyńského (spojenie sentimentálnosti s hravou absurditou a uvoľnenou asociatívnou fantáziou), model revolučnej poézie W. Broniewskeho, konceptuálna poézia T. Peipera, model J. Przybośa (úspornosť, premyslená výstavba, metaforizácia, využitie a funkčná deformácia jazyka), J. Czechowicz, v druhej polovici 50. rokov sa stáva tradíciou T. Różewicz.

Okrem potvrdenia dvoch poznatkov — o väčšej historickej rozvrstvenosti a teda aj väčšej rozmanitosti tradícií, ktorou disponuje dnešný poľský básnik, a o typoch tradície ako významnom diferencujúcom činiteli medzi literatúrami — privádza nás toto poznanie k dvom zisteniam. V slovenskej poézii sa nemôže uplatniť ako tradícia dedičstvo predromantickej poézie (okrem istého typu barokovej poézie asimilovanej romantikmi v Máji a Maríne). Predromantická poézia totiž z rozličných, aj jazykových dôvodov nevytvorila v slovenskej poézii hodnoty, ktoré by sa pociťovali ako podnetné pre dnešnú, ale aj „včerajšiu" poéziu, ktorá by korešpondovala so skúsenosťou nielen našou, ale vôbec všetkých poštúrovských generácií. V Poľsku sú naopak tieto predromantické tradície dosť produktívne. S tým súvisí druhá vec: zarážajúca slabosť klasicistických tradícií v slovenskej poézii. Poliaci mali naproti tomu klasicizmus renesančný (aj v lyrike!), totiž nadväzujúci na Horatia (u Kochanowského), aj osvietenský. A na tomto základe stavali „návratné vlny" klasicizmu parnasistického, neoklasicizmus zo začiatku nášho storočia (L. Staff), klasicizujúce a či širšie antiromantické typy novšej tvorby (Peiper, Cz. Miłosz, dnes Z. Herbert, W. Szymborská, J. M. Rymkiewicz a rad ďalších). Na Slovensku úlohu klasicistickej tradície podnecujúcej k nadväzovaniu nezohral Ján Hollý. Slovenská poézia patrí až dodnes prevažne do romantickej línie, aj cez Krasku, nadrealistické a čiastočne i poetistické skúsenosti. Slabo je v nej zastúpená spomínaná „poézia kultúry", ktorá znamená prácu s „objektívnym" materiálom, so symbolmi a „vyvolávacími heslami", ktoré nemajú iba rýdzo subjektívnu a individuálnu povahu. Pomerne málo sa v nej uplatnilo nadväzovanie na básnické druhy typické pre klasicistické obdobia, ako je óda, elégia, básnická epištola a pod., najviac je ho ešte u Hviezdoslava. Napokon chýba v nej klasicistický nadhľad a emocionálny odstup.

Keďže slovenská poézia má menej rozvinuté „vlastné zdroje", siaha viac za podnetmi z cudzích literatúr a z „napoly cudzej" českej poézie. Tu už nie je obraz pri porovnávaní natoľko rozdielny. V oboch literatúrach tradične dominujú impulzy z francúzskej literatúry. Slabo pôsobí nemecká poézia. Pôsobenie sovietskej poézie je výraznejšie u Novomeského (Vila Tereza — Lugovského poéma Seredina veka). Anglosaská poézia sa dnešnej slovenskej poézie takmer nedotkla[8]. Naproti tomu za posledných pätnásť rokov je v Poľsku prítomná, či už priamo alebo prostredníctvom tvorby Cz. Miłosza a jeho „žiakov" (z ktorých viacerí vyrástli, študovali a žijú v Anglicku, ale publikujú aj „doma" v Poľsku). Orientácia na angloamerickú poéziu stáva sa v Poľsku protiváhou prevažujúcej fascinácie francúzskou poéziou.

Napokon posledným vnútroliterárnym činiteľom formujúcim tvárnosť poľskej a slovenskej poézie je individualita jednotlivých autorov, ich vnútorné dispozície, postoj k svetu a poetika.

4

Rok 1956 a na Slovensku obdobie po ňom znamenajú obnovovanie prerušeného literárneho vývinu. Vývin nadviazal na tie modely predvojnovej alebo tesne povojnovej poézie, ktoré sa v jestvujúvej literárnej a spoločenskej situácii ponúkali ako najvhodnejšie, ktoré tak alebo onak obohacovali škálu výrazových prostriedkov a životných prístupov a bolo ich možné buď tvorivo rozpracovať, buď naopak tvorivo prekonávať. Bola to predovšetkým domáca moderná tradícia, ku ktorej sa poézia vracala. Slovenská poézia navyše hojne čerpala zo skúsenosti českej. Odlišnosti tradície iba prehlbovali rozdiely medzi poéziou oboch národov. Tak v genetike, ako aj v literatúre platí, že odlišnosti plodia zasa len odlišnosti. Pravda, treba rátať aj s pôsobením poľskej poézie na slovenskú, čo bezpochyby oslabuje túto divergentnú tendenciu.

Všimnime si, na aké literárne modely sa nadväzovalo. V Poľsku jednou zo základných tradícií bol model różewiczovskej lyriky. Základnou Różewiczovou životnou skúsenosťou (ročník 1922, debut 1946) bola totálna katastrofa sveta a tradičnej humanistickej etiky (... *mám dvadsať rokov / som vrah).* Zo straty viery v umenie, ba v kultúru vyplýva uňho potreba nanovo objavovať a pomenovať

[8] Pokus J. Buzássyho poučiť sa z koncepcie T. S. Eliota nemožno pokladať za úspešný. Náš básnik si z Eliota osvojil iba antiemocionálnosť a autoiróniu, ale nie to, čo je preňho oveľa charakteristickejšie: princíp neosobnosti, koexistenciu celej kultúrnej tradície v prítomnom vedomí a jej montážové prelínanie s prítomnosťou, britkú kritiku súčasnej civilizácie, skratkovitý výraz, symbolickosť a pod.

najelementárnejšie skutočnosti[9]. Z vedomia neadekvátnosti starej poetiky voči tejto skúsenosti vyrastá jeho zdanlivý cynizmus, plagátová drastická obraznosť, priame pomenovanie a krajne zjednodušená syntax, krátkosť verša, vyhýbanie sa všetkému „poetickému", ale aj zbytočným slovám, ústny hovorový tón. Pracuje s príbehom a s motivickým kontrapunktom, báseň má podobu reálneho príbehu, ale nadobúda aj hlbšiu hodnotu podobenstva. Základným cieľom je mravne otriasť, vyvolať nepokoj (názov prvej zbierky).

Różewiczovo základné gesto údivu, roztrpčenia, nepokoja, ako aj jeho výrazové prostriedky (prozaizácia, krátky nerýmovaný verš a holá veta, epizácia, dôraz na mravný zmysel), najmä však jeho empirické znovuobjavovanie skutočnosti nachádzame znovu aj po r. 1956 ako reakciu na „falošné vedomie" rokov schematizmu. Nachádzame ho jednak v občianskej poézii B. Drozdowského, jednak — s opačným znamienkom — v „čiernej" básnickej moralistike A. Bursu, ktorého brutálne demaskujúce gesto a jazykové prostriedky (vulgarizmy) vyznievajú niekedy chcene cynicky. Po r. 1956 sa rozmohla zároveň aj vlna różewiczovských epigónov, ktorí si osvojili iba jeho výrazové prostriedky. Naproti tomu napr. Z. Herbert, W. Szymborská a ďalší si tvorivo osvojujú iba niektoré prvky najmä z neskoršej Różewiczovej tvorby, napr. civilnosť a hovorovosť, ktoré sa aj u nich spájajú s citlivosťou na mravné otázky. Na Slovensku sa takýto typ poézie vychádzajúci z radikálnej dezilúzie po vojne neobjavil. Ani sa nemohol objaviť vzhľadom na to, že Slováci nezakúsili vojnu ani sčasti tak drasticky ako Poliaci (ako aj Juhoslovania a národy európskej časti Sovietskeho zväzu); naši básnici ju poznali zväčša iba zdiaľky, reagovali na ňu buď priamo publicisticky, buď reflexiou, vecne i použitými rétorickými prostriedkami málo adekvátnou hrôze a neľudskosti doby (E. B. Lukáč), buď napokon obraznosťou, okrem Fabryho málo adekvátnou pre prílišnú literárnosť (nadrealisti). Ani po r. 1956 nemožno v našej poézii hovoriť o výrazných prejavoch dezilúzie, ba nevyskytli sa ani prejavy otraseného svedomia, akými boli v Poľsku prvé zbierky B. Drozdowského Jest takie drzewo (1956) a Moja Polska (1957). — Na Slovensku slúži koncom 50. rokov różewiczovská poetika myšlienkovému prehĺbeniu a zvýšenej citlivosti na etickú problematiku. Mám na mysli príbehovosť, podobenstvo, zámernú motivickú a štylistickú striedmosť až chudobnosť, úspornosť, úlohu pointy, čo všetko má človeka zburcovať z mravnej ľahostajnosti (Válek, báseň Citliví zo zbierky Dotyky, 1959; M. Kováč, Vlas, Stena, Pohreb, Školský príklad, Jablko, Osvienčim 1958, Ružová záhrada, Nemecká pohľadnica zo zbierky Zem pod nohami, 1960 a báseň Zlatá brána otvorená, Stavebnica a ďalšie zo zbierky Obrana stavebnice, 1963). Súvisí to s využitím epizujúcich prvkov v moralistickej funkcii,

[9] Napr. v básni Uprostred života si subjekt opakuje, akoby sa učil naspamäť úlohu alebo vtĺkal si do hlavy: ...to je stôl vravel som / to je stôl/ na stole leží chlieb nôž / nožom sa krája chlieb / chlebom sa živia ľudia/.../ ľudský život je dôležitý / ľudský život znamená veľa / hodnota života / je vyššia ako všetkých predmetov / ktoré vytvoril človek.

typickým pre tie roky (v českej poézii u J. Kainara v zbierke Lazar a píseň z r. 1960 sú to priamo vyrozprávané príbehy alebo životné osudy jednej postavy). — Možno si ďalej položiť otázku, či Różewicz nepomohol umelecky sa formovať aj J. Ondrušovi (hľadanie elementárneho, atomizácia sveta a tomu zodpovedajúca štylistika, najmä krajná jednoduchosť vety, parataxa, ktorá znamená aj vylúčenie príčinných, následkových a podmieňovacích vzťahov, enumeratívnosť a tvrdošijné paralelizmy alebo naopak prudké motivické kontrasty, osamostatňovanie textových segmentov, náznak epickosti ako sceľujúci činiteľ); s prvými Różewiczovými zbierkami spája Ondruša aj silný etický zmysel s dôrazom na elementárne situácie (ubližovanie, najmä fyzické, zabíjanie, pocit totálnej ohrozenosti subjektu). Pravdaže, ondrušovský motív rozštiepenosti subjektu Różewicz nemá.

Ako to už neraz konštatovala slovenská kritika a literárna veda, na Slovensku to bola poetistická tradícia, ktorá zodpovedala úsiliu proti všeobecnosti a deklaratívnosti časti poézie znova nadviazať empirický kontakt so skutočnosťou v celom jej rozsahu a zmocniť sa totality sveta. Slúžia na to najmä dlhšie „pásmové" skladby, polytematické alebo aspoň s oslabenou tematickou jednotou, podávajúce prostredníctvom asociatívnej reťaze predstáv a pomocou montáže veľmi konkrétne videných detailov syntetický obraz sveta v istej historickej chvíli (históriu stelesňuje najčastejšie atómové nebezpečenstvo, akútne pociťované najmä v rokoch 1955—1960) a často aj s presnou miestnou lokalizáciou. Takáto skladba má často povahu akejsi nepojmovej súvahy subjektu v kritickej životnej chvíli (zistenie Z. Pešata).[10] Podobne ako napr. v Bieblovom Novom Ikarovi (1929) sa tu prelína minulosť a prítomnosť, videné a vedené, momentálne vnímané a pamätané, vnemy a vízie, predstavy a reflexie, predbežná syntéza obrazom a predbežná syntéza gnómou. Takéto skladby vytvárajú v Čechách od r. 1957 Fr. Hrubín (Proměna), M. Florian (Závrať), J. Šotola (Bylo to v Evropě), na Slovensku tento druhovo-významový princíp tvorivo rozvíjajú Válek (Rovina, básne z Príťažlivosti, Poviedka s osou z Nepokoja), Feldek (Severné leto). Typická pre tento druh skladby je hodnotová a významová oscilácia, ba niekedy priam dvojpolárnosť kľúčových motívov, ustavične sa vracajúcich a opriadajúcich skladbu sieťou zložitých súvislostí. Postupujúci kontext, odhaľujúci v týchto kľúčových motívoch vždy nové a nečakané významy, objavuje ich vnútornú protirečivosť a ambivalentnosť[11] Na vedomie subjektu dorážajú protichodné dojmy, myšlienky a hodnoty („domov" — „mesto", samota — „človek medzi ľuďmi"), vidí veci z rozličných, často navzájom protikladných strán, on

[10] Por. PEŠAT, Z.: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie. In: Struktura a smysl literárního díla. Praha 1966, s. 109—125.

[11] Tak je to s dobovým motívom oslnenia (raz slnkom, teda zdrojom života, inokedy ničivým atómovým výbuchom). V. Turčány našiel podobnú ambivalentnosť a kontextovú homonymiu (bádateľ tento termín nepoužil) aj vo Feldekovom Severnom lete, napr. pri motíve vody: raz stojatá, raz prúd

sám sa nachádza medzi „vzostupom" a „pádom" (tieto ostinátne kľúčové motívy si uchovávajú v dobovej poézii konštantnú hodnotu). Má „zem pod nohami", čo znamená jednak realitu, jednak spätie s prácou a životom, a proti tomu stojí motív sna, fantázie, konkretizovaný obrazom neba, vznášania sa, „pádu do výšky" (pričom obraz vznášania sa a letu obsahuje však v sebe aj možnosť pádu, ba hromadnej smrti). Významy motívov sa nielen kumulujú, ale i prehodnocujú, medzi jednotlivými kontextuálnymi významami vzniká napätie a celá báseň nadobúda nevídanú mnohosť prelínajúcich sa významových plánov, ktoré vytvárajú vyššiu jednotu. Za vyvrcholenie i zavŕšenie vlny „pásmových" skladieb možno pokladať Novomeského Vilu Terezu (1963), založenú na mechanizme pamäti, v ktorom sa prelínajú viaceré roviny časové a miestne (Petrohrad 1917 — Praha 1927), spájajú rozličné témy (téma revolúcie a téma avantgardnej poézie), a to práve funkčnými pripomienkami dobovej poetistickej poetiky (aj poetistických hračiek). Zmysel všetkých pásmových skladieb z rokov 1956—1963 je jednoznačne socialistický.

Typ pásmovej skladby bol šancou socialistickej poézie, ideovo i esteticky nosnej a modernej. Ťažko povedať, či sa jej možnosti vyčerpali. Faktom však je, že sa v prvej polovici 60. rokov z našej poézie stráca. Súvisí to zrejme s hlbokými zmenami v našej poézii, najmä u mladších generačných vĺn.

Naproti tomu širší jav, akým bolo pôsobenie poetizmu, jeho „zúročovanie" v slovenskej poézii, sa nekončí, ale v 60. rokoch pokračuje, ibaže sa z neho vyberajú iné zložky. Ostatne, ako ukázal V. Turčány,[12] poetistické impulzy významne zasiahli značnú časť Válkovej tvorby, aj z obdobia Roviny, ako aj ranú tvorbu „konkrétistov" (Stacho, Mihalkovič, Ondruš, Feldek), — neobmedzovali sa na pásmové skladby. V rokoch 1958—1961 sa to prejavuje aj v kratších básňach s asociatívnym rozvíjaním a spájaním motívov na základe spoločnej protikladnej vlastnosti a s významovou zmenou motívov. V zbierkach o niečo staršieho M. Ferku z tých rokov badať aj prejavy poetisticky hrávého využívania zvukovej stránky slov, kalambúrnosti a pod. V druhej polovici 60. rokov je v mladej poézii produktívna práve táto stránka poetizmu. V Poľsku poetistickej tradície nebolo, pásmové skladby sa tam nevyskytujú.

Iným pokusom o celistvé uchopenie človeka, čo aj tradičnejším, než bola pásmová „forma", je poézia M. Rúfusa. Rúfus je síce užší, osobnejší, nadčasovejší, ale za jeho tvorbou stojí zasa stáročná sociálna a mravná skúsenosť. Popri Kraskovi

rieky, inokedy zasa prenesene ako ľudský prúd a človek jedinec v ňom, kruhy na vode, teda pád a samota, ale aj spätosť s okolím, dážď ako charakteristika „severného" kraja, vecná aj emocionálna a pod. (Por. Turčány, V.: Nástup mladej básnickej generácie na konci päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov. Slovenská literatúra, 1975, 6, s. 500 an.) O týchto veciach v súvislosti s Válkom a Feldekom písala už dobová kritika v rokoch 1961—1962.

[12] TURČÁNY, V., c.d.

ožíva uňho najmä v posledných zbierkach halasovská tradícia (jednota sociálneho a etického, krajná zodpovednosť za slovo, koncíznosť, báseň ako metafora).

Oveľa neskôr, v r. 1968—1969 sa dá hovoriť na Slovensku o oneskorenej návratnej vlne nadrealizmu. Azda tu spolupôsobilo aj súborné vydanie nadrealistických zbierok R. Fabryho (1965). V. Reisela (1968) a edičné pripomenutie P. Bunčáka ako nadrealistu. Najdôležitejším javom je Fabryho návrat k surrealizmu v zbierke Nad hniezdami smrti vánok (1968) s barokovou antitézou života a smrti a témou plynutia času. Ďalej číslo 1 a 2 v Šimonovičovej básni Obrazotvorná lúka z rovnomennej zbierky (1968): spojenie túžby, fantázie a lásky, typ metafory, spôsob výstavby, rozloženie témy do radu paralelných obrazov uvedených anaforami. U Š. Moravčíka (báseň Jar s ľahkým srdcom zo zbierky Slávnosti baránkov, 1968) ostáva iba napodobnenie Fabryho štylistiky a antiestetických schválností. Povrchové sú ozveny nadrealizmu aj v zbierkach I. Mojíka z rokov 1968 a 1969 Blahoželanie ohňu a Rozbíjanie sarkofágu.

V Poľsku dlhodobejšie a rôznostrannejšie než Różewicz pôsobil ako živá tradícia model poézie Juliana Przybośa (1901—1970), autora, ktorý bol vtedy ešte básnicky aktívny. Pre tento model je charakteristické rozpustenie zážitku a reflexie vo vizuálnom „obraze" a s tým súvisiace odmietanie opisnosti, priamej úvahy a rozvíjania básne ako logického pochodu, od „premís" k „záveru", resp. pointe, princíp „minimum slov" a maximálnej významovej zaťaženosti i funkčnosti („každé slovo má mať hodnotu pointy"), eliptická syntax a výstavba, uzavretá kompozícia, chápanie poézie ako osobitného jazyka založeného na metaforizácii, čo znamená zároveň odmietanie prozaizovania, hovorovosti, folklórnosti, ďalej estetizácia, postulát objavnosti zážitku a výrazu. Viaceré črty tohto modelu sa stali všeobecným majetkom poľskej poézie, podaktoré, napr. stručnosť, metaforizáciu doviedli po r. 1956 ešte ďalej mladší (M. Białoszewski, M. Jachimowicz, T. Karpowicz), alebo sa od nej vo vlastnom vývine dištancovali. Od konca 50. rokov sa ukázalo ako produktívne najmä využívanie homonymickej a polysemickej viacznačnosti slov, hľadanie falošných etymológií a vzťahov medzi slovami, aktualizácia frazeologických spojení a pod. Przyboś narábal s týmito prostriedkami už v 30. rokoch, slúžili významovej intenzifikácii a vyhovovali postulátu objavnosti.[13] Ako prvý venuje podrobnejšiu pozornosť jazyku a jeho možnostiam Z. Bieńkowski (v básnickej eseji—hymne Wstęp do poetyki zo zbierky Trzy poematy, 1959), ktorého fascinujú jeho nekonečné potencie, korešpondujúce s nekonečnou rozmanitosťou sveta; mnohoznačnosť chápe teda ako niečo pozitívne. Naproti tomu v poézii iných básnikov od začiatku 60. rokov venujú viacerí básnici pozornosť jazyku, skúmajú ho s opačným postojom: majú pochybnosti o komunikatívnych možnostiach jazyka, ktorý vraví viac a iné, než chce hovoriaci (T. Karpowicz), demaskujú ho ako nástroj

[13] Por. WINCZER, P.: Poetika básnických smerov 20. storočia v poľskej a slovenskej poézii. Bratislava 1974, s. 51—52.

manipulovania človeka a mystifikácie skutočnosti (E. Balcerzan, spomedzi najmladších napr. S. Barańczak) a všímajú si jeho spotvorenosť v nedbanlivej hovorovej reči, ktorá sťažuje a často aj znemožňuje dorozumenie (M. Białoszewski). Na Slovensku sa jazyk, znenie a skryté významy slov stávajú predmetom pozornosti až v mladej básnickej generácii z druhej polovice 60. rokov, avšak bez hlbšej filozofickej a spoločenskej motivácie charakteristickej pre Poliakov.

Živá je v Poľsku aj antiromantická a antiprzybošovská tradícia poézie Cz. Miłosza, inšpirovaná anglosaskou poéziou: diskurzívnosť, prozaizácia, štylizované návraty k formám rétorickej poézie a k osvietenskému básnickému traktátu, predovšetkým však prevaha morálnej problematiky a pritom odstup subjektu. (O pôsobení Miłoszovej poézie na súčasnú poľskú básnickú tvorbu píše J. Kwiatkowski v knihe Notatki o poezji i krytyce, Kraków 1975, s. 76—80). Za tvorivého Miłoszovho a sčasti aj Różewiczovho žiaka možno označiť Z. Herberta. Herbert „civilným" jazykom a s uplatnením irónie a dnešnej skúsenosti prehodnocuje antické, biblické a všeobecne známe literárne a filozofické motívy, hľadá ich aktualizovaný mravný zmysel. Básnik si uvedomuje tak isto historickú kontinuitu a opakovateľnosť základných situácií, ako aj ich premenlivé videnie a odlišný konkrétny priebeh v čase. Naproti tomu J. M. Rymkiewiczovi, odvolávajúcemu sa na Eliotovu tézu o súčasnosti a rovnakej aktuálnosti všetkých minulostí a hľadajúcemu úporne archetypy, uniká niekedy historický rozmer, ako aj parabolické situačné jadro; s odstupom, niekedy ironickým imituje minulé štýly, vytvára akési básnické múzeum či panoptikum postáv z minulosti, na ktorých ho zaujíma predovšetkým to, že boli a odišli do nenávratna. Patrí sem aj J. S. Sito a ďalší.

V poľskej poézii po r. 1956 koexistuje a prelína sa teda oveľa viac tradícií, a to aj v poézii vtedajších mladých a na rozdiel od situácie u nás je hneď od začiatku ťažké určiť dominujúce tendencie a ich striedanie vyvolané nástupom nových generačných vĺn s odlišnými predstavami o úlohách poézie.

5

Povedali sme, že tvárnosť literatúry neurčuje iba jej rôznorodá tradícia, do ktorej nový autor vstupuje, aby k nej pridal niečo nové a vlastné, ale aj jeho iniciatíva a individualita, ktorou sám môže vytvárať v istých prípadoch módu, mať svojich „žiakov", ba stáva sa niekedy aj sám novou tradíciou. I z tohto hľadiska je situácia v Poľsku veľmi pestrá, a to aj keď si všimneme v každej literárnej situácii predovšetkým mladú generáciu.

V Poľsku básnický prelom roku 1956 stál v znamení debutu piatich osobností. M. Białoszewski sa predstavil ako básnik sociálnej, miestnej a jazykovej periférie, ktorý objavuje význam a krásu zabudnutých kútov mesta a vyslúžilých predmetov vlastnej izby, všíma si zaprášené naivné a primitívne umenie a vo všetkom tom hľadá

opakujúce sa životné praformy. Jazykovo je krajne úsporný, vecnosť, lyrický prístup a filozoficky prehĺbená poetizácia sa uňho striedajú s maliarskym videním, suchým humorom, skepsou a hravosťou. B. Drozdowski sa vo svojich różewiczovských „lyrických reportážach" a básňach nadväzujúcich na Broniewskeho poetiku rétoriky-vyznaní pristavuje pri neuveriteľne ťažkých životných podmienkach a tragédiách, ktoré plodia, poukazuje na pretvárku, konformizmus, ale za tým cítiť jeho úprimné vlastenectvo, vieru v socializmus, jednotu individuálneho a spoločenského. (Po r. 1960 Drozdowski občiansku poéziu opúšťa.) Dlho preceňovaný J. Harasymowicz uniká najprv do napoly detskej ríše krotkých rozprávkových zvierat, potom do závetria v okolí Muszyny pri Poprade s naivne štylizovanými ľudkami, drevenými soškami svätých a zámernou primitivizáciou. Ďalej je to S. Grochowiak: miešanie štýlov (barok, moderna, expresionizmus), groteskno, irónia, záujem o škaredé (Przyboś to polemicky označil za turpizmus), zmyselnosť, obsesia smrti, charakteristická dikcia. Z. Herberta, posledného z pätice debutantov z 1956, sme charakterizovali už na konci predchádzajúcej kapitoly a podobne aj J. M. Rymkiewicza, ktorý síce debutoval r. 1957, ale dostal sa do popredia až po r. 1960.

Treba spomenúť ešte rad ďalších autorov narodených roku 1935 a starších, ktorí buď koncom 50. rokov debutovali, alebo upozornili na seba „druhým debutom", ukázali ním novú tvár a kritika, najmä J. Kwiatkowski, J. Łukasiewicz a R. Matuszewski ich tvorbu starostlivo sleduje, podobne ako aj produkciu debutantov z r. 1956. U E. Brylla je to revidovanie poľských romantických historických mýtov a postojov, štylizovaný a napoly ironický príklon k triviálnosti a k plebejsky utilitárnemu, pragmatickému postoju k svetu, zámerné disonancie, blasfémie, „turpizmus", zdanlivá jazyková nedbanlivosť ako u Grochowiaka. T. Nowak — mytizácia dedinského sveta s jeho folklórnou, revolučnou a biblickou tradíciou a silný etický zmysel. W. Szymborská — hlboká, ale čitateľsky vždy prístupná psychologická, etická a filozofická reflexia založená na príbehu alebo na prekvapivom nápade, podaná hovorovým tónom, nadľahčovaná iróniou, skepsou, suchým humorom, mieriaca k všeobecnému skrze konkrétne. „Oneskorený debutant" A. Kuśniewicz (nar. 1904), v debute z r. 1956 prostriedkami prevzatými z tradície revolučnej poézie (B. Jasieński, Blok [Dvanásti], Majakovskij) načrtáva historický vývin poľsko-ukrajinského konfliktu, ktorý vidí triedne; vynikajúci imitátor cudzích literárnych štýlov so silným prvkom hravosti inšpiruje sa najmä poetikou a tematickými okruhmi poézie Białoszewského a sám vytvára syntetický, pritom sýto konkrétny obraz sveta predvojnovej východnej Haliče. Silný je uňho aj živel freudovsky chápanej erotiky. Drsne pozemská a zároveň intelektuálna poézia Urszuly Koziołovej, ktorá upútala pozornosť až v 60. rokoch druhou a treťou zbierkou, vychádza z dedinskej a prírodnej praskúsenosti a z elementárneho zážitku lásky, ktoré vie filozoficky sproblematizovať, pričom jej pohľad je rýdzo osobný a ženský. „Žiakov" sa veľmi skoro dočkali: Białoszewski, Karpowicz, Grochowiak, Bryll, Szymborská.

Pre dobu sú ďalej príznačné: básnická moralistika M. Jastruna (nar. 1903), návrat A. Ważyka (nar. 1905) začiatkom 60. rokov k predvojnovej apollinairovskej poetike asociatívneho priraďovania dojmov a myšlienok, rozličné formy kultivovania obraznosti (napr. S. Czachorowski, zo starších J. Śpiewak), všímanie si hmoty — dreva, kameňa (Herbert, Bryll), pohrávanie sa s jazykom (Białoszewski, Czachorowski), téma času, pominuteľnosti (Śpiewak, J. Zych a iní) a pod.

Vládne teda veľká rozmanitosť, ktorá neobyčajne sťažuje porovnávanie. Napriek tomu sa pokúsime aspoň o čiastkovú komparáciu, resp. iba naznačíme jej možnosti.

6

V Poľsku a ešte nápadnejšie na Slovensku u básnikov nastupujúcich okolo r. 1956 a aj u niektorých starších vystupuje na rozdiel od debutantov zo 60. rokov výrazne to, čo by sa dalo veľmi všeobecne označiť za nemoralizujúcu „básnickú moralistiku" (termín Sławińského).[14]. Básnici sú silne zaujatí osudmi sveta a človeka v aspekte filozoficko-etickom alebo spoločenskom (postavenie človeka v modernom svete). Uplatňujú sa tu buď jasné historické kritériá, alebo naopak nadčasové etické normy (Rúfus, iným spôsobom Jastrun). V tejto poézii možno rozlíšiť prístup racionalistický (Válek, Feldek) a iracionalistický (Jastrun). Aj paleta postojov je široká: od kolektivistického kladu (Feldek) cez v podstate optimistickú skepsu (Szymborská) a cez škálu postupných Válkových postojov (mierny, tragikou vykúpený optimizmus — nepokoj — „skľúčenosť") až po pesimizmus. Postoj autorov môže byť buď stály, buď prechádza vývinom (pre vývin Válkovho postoja nachádzame istú obdobu u Różewicza).

Poézia tohto typu sa pohybuje medzi dvoma alternatívami. Na jednej strane je to taký prístup, kde subjekt *vie*, poznávaco stojí nad opisovaným, má intelektuálny odstup, vychádza z nenarušených vopred daných istôt, a preto vystačí s jednoznačnosťou básnického pomenovania i vyšších významových plánov a s uzavretým tvarom. Typickou druhovou formou býva alegorické podobenstvo (T. Karpowicz v období tesne po r. 1956, zo starších autorov najmä S. J. Lec), pointovaný príbeh s alegoricky jednoznačným zmyslom (M. Kováč), lyricky ozvláštnená situácia pointovaná implicitnou úvahou (W. Szymborská; tá, pravda, býva občas aj ironicky dvojznačná). Niekedy nadobúda táto moralistika bezdejovú formu, prechádza do epigramu (Lec).

Opačným pólom je taký lyrický útvar, ktorý zachycuje priebeh poznávacieho

[14] Porov. jeho pokus o utriedenie niektorých tendencií v mladej poľskej poézii Próba porządkowania doświadczeń (1964). In: Z problemów literatury polskiej XX wieku. Tom 3. Literatura Polski Ludowej. Warszawa 1965, s. 262—277.

a hodnotiaceho pochodu, tvorivo „reprodukuje" proces vyrovnávania sa s mnohotvárnosťou sveta formou sledu alebo zrážky heterogénnych javov a protichodných postojov, pričom hodnotenie javov kolíše. Subjekt tu nie je nad skutočnosťou, ale uprostred nej, nestojí nad príjemcom, ale stáva sa jeho rovnocenným partnerom. Slovom *hľadá*, a *nie vie*. Tvar je tu otvorený, kompozícia buď pásmová, alebo montážová (u Válka). Empirickému prístupu zodpovedá prevaha konkrétneho a obrazného nad pojmovým. Válek zaujíma pozíciu medzi „otvorenosťou" a „uzavretosťou"; popri prirodzenej plynulosti a premenlivosti hodnotenia a výkyvov v postoji ku svetu má aj „stabilné" alegorické motívy (osa narážajúca na okennú tabulu) a jednoznačné gnómické formulácie.

Ako sme už povedali, v Poľsku spomínaná moralistika jestvovala už prv a nevymizla ani v rokoch vrcholiaceho schematizmu, naopak, dala sa s ním na čas dobre zlúčiť (Różewicz). Poľským špecifikom, ktoré nemá obdobu u nás, je spomínaná „čierna poézia" (A. Bursa, R. Wojaczek). „Otvorený" postoj sa v Poľsku uplatnil čiastočne inými formami, najmä ironickou dvojznačnosťou.

7

Povedali sme, že „poézia kultúry" je symptomatickým javom dnešnej poľskej poézie, zatiaľ čo na Slovensku je skôr niečím výnimočným. Napriek tomu bude užitočné aspoň naznačiť, aké jej podoby sa prejavili aj u nás, pretože to súvisí s naším predmetom — s typmi postoja lyrického subjektu. Nebudú nás pritom zaujímať *lokálne* vzdelanostné reminiscencie v texte, ale iba také prípady, kde vzťah ku kultúre podmieňuje základný výstavbový princíp.

Prvý typ postoja by som označil za vnútorné *stotožnenie* sa dnešného básnika s vybranými javmi klasického svetového dedičstva, pri ktorom zaniká dobový a osobnostný odstup. Príkladom je inšpirovanosť V. Turčányho básnikmi, ktorých prekladá (Dante, Petrarca, Michelangelo) v zbierku U kotvy (1972). V tomto prípade môžeme hovoriť nielen o harmónii, ale i o „rovnováhe", pri ktorej dnešný básnik podnetu mechanicky nepodľahne — na rozdiel od ponášky, pri ktorej sa celkom vedome obetuje subjekt dnešného autora. Tento druhý podtyp je frekventovaný v poľskej poézii, najmä najmladšej.

Oveľa častejším prípadom je *konfrontácia*, pri ktorej kultúrny symbol z minulosti je krivým zrkadlom pre skúsenosť dnešného autora a vice versa, vzniká tu napätie, vzájomné významové obohacovanie a modifikovanie. Prvým podtypom je prelínanie dvoch samostatných tematicko-dejových pásiem, odlíšených aj štylisticky: mýtického, širšie „kultúrneho" a pásma všednej skutočnosti. Po skladbe Fr. Hrubína Proměna vydanej r. 1958 (ikarovský mýtus — otec a syn v scenérii pražského kúpaliska pri Vltave) tento postup tvorivo rozvinul V. Mihálik vo Vzbúrenom Jóbovi (1961) a inak v cykle Útek za Orfeom z rovnomennej zbierky (1965). Poľská poézia

nepozná takúto „bitematickú" výstavbu. Konfrontácia pôvodného mýtu, literárneho alebo historického javu s dnešnou skúsenosťou býva tam spravidla implicitná, v rámci jednej témy. Táto téma môže byť „z dneška" alebo naopak zo zásobníka kultúry (mytologický alebo historický kostým), čo mení optiku, ale nemení na fakte významovej a hodnotovej oscilácie. Prehodnotenie, dosahované štylistickými a najmä motivickými posunmi, býva spravidla depatetizujúce, približujúce každodennosti (básne Z. Herberta Fortinbrasov nárek, Marsyas a Apollo). Niekedy sa však pôvodný zmysel kultúrneho symbolu podstatne mení (Herbertova zbierka Pán Cogito, 1973), ba stavia na hlavu. U nás sem patrí úvod k básnickej skladbe I. Kupca Mahonai z r. 1964 (klasická invokácia-vymenovanie, o čom sa bude „spievať", uplatnená nie na oslavnú a epickú, ale na údesnú a vizionársku tému atómovej katastrofy). Niekedy sa stiera hranica medzi konfrontáciou a štylizáciou (J. M. Rymkiewicz).

Ďalším typom, charakteristickým v rokoch 1956—1962 pre Białoszewského a rozvinul ho najmä T. Kuśniewicz, je evokovanie syntetickej vízie istého prostredia alebo epochy pomocou výstižných detailov vytvárajúcich miestny a dobový kolorit, detailov čerpaných z literatúry, pamäti, maliarstva, módy a pod., pričom sa často apeluje na stereotypnú predstavu zafixovanú v čitateľovom vedomí (u Kuśniewicza cisárska Viedeň, cársky Petrohrad, východná Halič). Evokované prostredie môže autorský subjekt buď fascinovať (Białoszewski), buď ide naopak o žonglovanie, prejav hravosti (Kuśniewicz). V slovenskej ani v českej poézii sa tento jav nevyskytuje.

Napokon sú autori, pre ktorých umenie, kultúrne výtvory, knižne alebo inak materiálne zafixovaná skúsenosť „čistá", zvečnená a „večná" sú dôležitejšie než živá, avšak pominuteľná a často aj eticky dvojznačná prítomnosť. Život okolo seba vidia cez prizmu kultúrnych výtvorov. Z dávnejšej literatúry sem patrí Norwid, dnes veľmi rozličným spôsobom T. Kubiak, J. M. Rymkiewicz. Na Slovensku sa tento typ poézie nerozvinul. Pravdepodobne preto, lebo predpokladá určité svetonázorové východiská, ktoré sú našim básnikom cudzie: ahistorickosť, prípadne aj nadčasový moralistický prístup.

To zasa potvrdzuje, že poľská poézia viac čerpá z kultúry. Má to kladné dôsledky: aktivizáciou čitateľových znalostí z kultúrnych dejín sa dosahuje väčšie významové bohatstvo a hustota. Pravda, má aj záporný dosah: väčšiu literátskosť.

8

Ako sme povedali už predtým, na Slovensku v rokoch 1958—1961 ešte dominuje v mladej poézii úsilie vyjadriť jednotu individuálno-psychologického, sociálneho a dobového. V dôraze na posledné dva momenty, na „objektívnu" zložku sa zreteľne pokračuje v pozitívnom jadre poézie zo skorších rokov, vývin je pomerne plynulý. Pravdaže, oproti tvorbe z polovice 50. rokov silnejší akcent padá na osobný

pohľad, svojbytné poslanie poézie, na experimentátorstvo odôvodnené snahou o adekvátne vyjadrovanie, uznáva sa teda právo autora byť zrozumiteľným až pri pozornom a viacnásobnom čítaní, uznáva sa mlčky aj vkusová a intelektuálna diferencovanosť čitateľstva, na ktorú sa predtým zabúdalo. Najmä v pásmových skladbách z rokov 1959—1963 sa prejavuje v našom storočí už zriedkavá ambícia postihnúť *v jednej básni* dialektiku reality i dialektiku poznávacieho procesu, jednotu individuálno-psychologického i všeobecne-spoločenského.

V 60. rokoch sa poézia nastupujúcej generácie vzdáva ako celok maximalistických nárokov uchopiť dnešného človeka v jeho totalite. Nie je na tom nič zlé, moderná poézia je v tomto ohľade zväčša skromnejšia. Zlé však je, ako to kritika už konštatovala, že sa oslabujú poznávacie, filozofické a etické záujmy našich mladých básnikov, a to napospol všetkých. Vývin našej poézie, mám na mysli mladú poéziu, sa uberal cestou privatizácie, intimizácie, kultivovania obraznosti, záujmu o slovo a pod. Paleta spôsobov chápania poézie a jej úloh sa neobyčajne rozširuje. Spoločenská úloha ustupuje do pozadia, poézia sa venuje viac svojím dosiaľ u nás často zanedbávaným užším, špecifickým poslaniam. U niektorých autorov to občas degeneruje do devalvácie slova a overiteľného obrazu, ba do samoúčelnosti a verbalizmu. Nevídane mnoho poézie sa prekladá, básnici sa veľa učia, ale často dosť povrchne; mechanicky si osvojujú štylistické postupy, no neusilujú sa prenikať k filozofickým východiskám, ktoré pôvodne za nimi stáli. Zasa sa mysliteľská zložka ukazuje ako slabé miesto našej poézie.

Podobne ako v časoch náporu nadrealistov o štvrťstoročie prv stáva sa prekladateľstvo dôležitou súčasťou tvorivej aktivity mladej generácie. Za desaťročie sa podarilo pokryť plochu modernej poézie od Chlebnikova po Saint-John Persa a od Eliota po Desnosa. Pritom treba brať do úvahy, že ako významný zdroj poskytujúci tak informovanosť, ako aj podnety pôsobili i početné a spravidla dobré české preklady.

Sám výber autorov je relevantný pre literárny vývin. Mladí básnici si totiž dosť cieľavedome vyberajú na preklad autorov, s ktorými sa cítia vnútorne spriaznení, resp. ktorých pokladajú za svojich majstrov, a chcú sa od nich učiť. Napr. Stacho, podobne ako ostatní „konkretisti", vidí v K. I. Gałczyńskom básnika, ktorý oslobodil, nadľahčil fantáziu. Za symptomatické možno označiť tieto preklady: Stacho—Rimbaud („rozrušovanie zmyslov"; v staršom preklade Žáryho išlo iba o extenzívnosť fantázie), Stacho—Saint-John Perse a Michaud; Šimonovič—Lorca; Ondruš—Vasko Popa, V. Kovalčík—Z. Bieńkowski a J. Supervielle; Válek—Voznesenskij; Feldek—Apollinaire a Majakovskij; M. Ferko—Chlebnikov. Nazdávam sa, že dôležité sú najmä dve zistenia. Dôraz je na tvorbe surrealistov (Desnos, Char) a postsurrealistických autorov, ktorí po svojom tvorivo využívajú skúsenosti surrealizmu alebo ho naopak vedome prekonávajú (Popa, Bieńkowski), prípadne ho pomáhali pripravovať (Rimbaud). Tým sa doháňa skokom vývin niekoľkých posledných desaťročí a v prisvojovaní svetovej poézie sa dopĺňa to, čo začali svojho času

ako prekladatelia nadrealisti. Zároveň je pozoruhodné prekladanie autorov, ktorí venujú pozornosti zneniu slova a jeho vzťahu k významu, čo korešponduje so vtedajšími úsiliami v slovenskej poézii, ale aj s poetistickou tradíciou, najmä hravou (Chlebnikov, Majakovskij).

Zužovanie záujmov poézie, ku ktorému dochádza u debutantov zo 60. rokov u nás i v Poľsku, znamená u našich „konkretistov" ešte istý čiastkový prínos, prehĺbenie a obohatenie: Stachova nebývale smelá erotika, jeho obrazotvorná potencia rozpútavajúca zmysly, jeho významové zhusťovanie, dynamická a úsporná obraznosť narábajúca so zámlkami, v ktorej vládne svojské napätie medzi konkrétne vizuálnym a všeobecným, ku ktorému báseň zvyčajne smeruje, realizovanie reflexie skrze básnický obraz, i keď je často „prekrytá" nákladnou metaforizáciou (Stacho, po ňom Vadkertiová, Šimonovič), epizujúce spomienky na detstvo, domov (Vadkertiová), pričom jedným z podnetov tejto modernej „lyrickej epickosti" mohli byť aj vtedy vydané Holanove Příběhy. Ďalej sú to: Ondrušov obsesný pocit ohrozenosti a rozpad sveta a subjektu, jeho úporné až kŕčovité, pre časť dnešnej literatúry symptomatické hľadanie kontaktu a komunikácie s iným človekom (aj skrze dotyk, zranenie a podobne), hľadanie seba a vlastných hraníc vo vzťahu k svetu (Ondruš, Vadkertiová), Ondrušovo nadväzovanie na princíp detskej hry, hier založených na náhode a na isté formy poklesnutej mágie.[15] Z „formálnych" prostriedkov je to používanie charakteristického neosobného *oni*, tretej osoby množného čísla slovies v minulom čase u Ondruša, sporadicky aj u Stachu (Slučka nad zemou) a už predtým u Válka na označenie síl nepriateľských človeku (prišli, priviazali, spustili, vybrali a pod.).

Avšak už u „konkretistov", najmä však u ich nasledovníkov a vôbec u mladších badáme isté štylistické postupy, ktoré sa častým a nie vždy dostatočne funkčným používaním stávajú maniérou: stachovské apostrofy, zvolania a najmä jeho iniciálne ó, Stachove vsunuté vety v zátvorkách, stereotypné presahy a začínanie vety v polovici verša u Mihalkoviča, Vadkertiovej a ďalších. Ani inak komplikovanosť výrazu nie je vždy náležite odôvodnená. Sú to iba čiastkové prejavy širšieho javu.

Čiastočne už u „konkretistov", ale najmä v mladšej básnickej vlne nastupujúcej po roku 1965. nájdeme mnohé črty, ktoré poľská kritika — najpregnantnejšie J. Kwiatkowski a S. Barańczak — vyčíta ich poľským básnickým vrstovníkom, najmä príslušníkom skupiny Orientacja Artystyczna Hybridy, aktívnej od začiatku 60. rokov (B. Zadura, Z. Jerzyna, M. Stanclik, J. Wawrzkiewicz, Żernicki, A. K. Waśkiewicz). Predovšetkým je to intelektuálna bezbrannosť voči svetu. Môže nadobudnúť trojakú podobu. Býva to únik do citovej idyly detstva a do pomyselnej harmónie „drobných vecí" a komorného sveta, hľadanie útulku, ríše Arkádie

[15] Vezmeme sa za ruky a spútame ich obväzom /.../ budeme ruky ukrývať /.../ obrátim kartu a vyjde mi krútenie hlavou /.../ hodím peniaz a vyjde mi zapľutie (J. Ondruš: Kľak, 1968).

poskytujúcej pocit istoty. Inokedy to býva únik do náhradného sveta vlastnej imaginácie. Vyhýbanie sa problémom a konfliktom má však aj inú, menej zjavnú podobu. Je ňou „tiché" odmietnutie otvoreného kritického, skeptického, ustavične preverujúceho postoja, príznačného podľa R. Matuszewského ešte pre roky 1961—1963, postoja, ktorým sa vyznačuje vlastne celá literatúra predchádzajúcej generácie debutantov z roku 1956. Súvisí s tým harmonizácia a statizácia skutočnosti, nedialektickosť pohľadu, úsilie už nielen uviesť do súvislosti všetko so všetkým, ale aj vysvetľovať všetko všetkým. Táto druhá tendencia sa zračí v záplave formulí, pseudodefinícií, kvázisentencií a kváziaforizmov majúcich vzbudzovať zdanie hlbokomyseľnosti (u nás je ich množstvo u Buzássyho, menej u Š. Moravčíka).[16] Je to prejav fetišizácie intelektu typického pre jedno krídlo tejto poézie, uprednostňovanie všeobecného pomenovania pred konkrétnym, ktoré sa manifestuje, pojmovosťou, prácou s abstrakciami. U nás je táto tendencia slabšia (Buzássy, Kovalčík). V Poľsku so sklonom „skrátenou cestou" preniknúť k podstate súvisí až manierovo hojný výskyt základných slov a motívov: kameň, strom, vták, ryba. U Stachu, ktorý sa taktiež pohybuje v rovine základných životných daností a medzníkov (počatie — smrť), sú to kľúčové motívy sťahujúce sa z básne do básne a neraz tvoriace aj názvy cyklov a zbierok: prach, plameň (a zážehy), býci, kone, luna, panna, bronz (a surmy), krv.

Ďalším charakteristickým javom je vzývanie Slova, jeho možností a skrytých síl (u nás Kovalčík, ojedinele Stacho), pričom na rozdiel od poľských básnikov predchádzajúcej generácie sa slovo samým básnickým aktom neproblematizuje. Ďalej konštatuje poľská kritika sklon k nadnesenej, obradnej, „kňazskej" dikcii, občas hymnickej, k pátosu, k výberu knižnej, archaickej a biblickej lexiky (všetko to

[16] Príklady na „básnické definície" u Buzássyho (zo zbierky Hra s nožmi a Škola kynická): Čas je kat počítajúci obratle; Týždeň je lesklý šesťranový revolver / ktorý sa nabíja v nedeľu; Hviezdy sú stopy po vtákoch zasypané vetrom; Láska je prilba, v ktorej sme po uši (to je už skôr kalambúr — P. W.); Stromy sú znehybnené sny, ktoré sa vracajú / po listoch; slza je pot oka; Guľa je kocka unavená cestou; čin je pohrobok myslenia (tu ide o paradox — P. W.); nesie ich prúd, ten vietor vody; hmla je pozdvihovanie vody smädnej po sebe. Definície u Moravčíka: Zánik je ako vyzliekanie stromu; bolesť je vták sťahovavý (zo zb. Slávnosti baránkov). Príklady na aforizmy u Buzássyho: Slzy vysychajú pomalšie ako voda; Nič nie je také priame ako nôž; Šošovkou slzy je aj láska väčšia; Ďaleko nedôjde, / kto sám v sedle z vlčej kože uháňa / k Baraním vrchom. Ako vidieť na poslednom príklade, na túto „aforismitis" pôsobil zjavne aj Holan; lenže čo uňho bolo výsledkom hlbokého životného poznania, stáva sa u mladých často len slovnou hrou. Tomuto typu poézie hrozí vždy na jednej strane banálnosť, opakovanie známych právd, na druhej strane násilnosť a prázdny verbalizmus. Pravda, aforizmy a paradoxy, lapidárne formulácie môžu byť aj presvedčivým umeleckým prostriedkom: tam, kde sú vklinené do ostatného textu, najmä „príbehového", kde tvoria jeho pointu, prekvapujúci záver alebo „antipointu", kontrapunktický nečakaný rub „pravdy" vyslovenej predtým, hlas v polyfónnom spore (napr. v Mihálikovom cykle Útek za Orfeom, u W. Szymborskej, M. Válka, teda zväčša u autorov dnešnej strednej generácie). Okrem toho záváži, prirodzene, aj výstižnosť samej formuly, jej schopnosť postihnúť podstatné súvislosti.

u nás najmä Stacho), k litanickej výstavbe textu (u nás občas Šimonovič). Napokon je tu pocit všemocnosti lyrického subjektu, jeho ničím neobmedzenej obraznosti, doslovne vytvárajúcej a dirigujúcej svet a jeho vôle či ľubovôle spájajúcej javy do čisto formálnych definícií a lámajúcej zákony jazyka, jeho práva ignorovať prirodzené vzťahy medzi javmi. (V Poľsku už pred vojnou mal demiurgické gesto J. Przyboś, lenže vtedy to bol objav, a okrem toho lyrický subjekt jeho poézie je vždy sociálne uzemnený a lyrický sujet spolu s demiurgickosťou sú zreteľne psychicky motivované.) Kwiatkowski vyčíta mladej poézii aj to, že si nestavia sama ťažkosti a obmedzenia, ktoré by musela premáhať, prekonávať, ich tvorba nevyvoláva pocit, že zvolené prostriedky sú jediné a nevyhnutné, a v nejednom prípade sa neusiluje o priliehavosť, ale ani o pravdivosť obrazu, skĺzava občas do verbalizmu (u nás napr. Kovalčík v básnickej próze Prach alebo v Archeológii, J. Koška v básni Nariekanie za horou ai. Posledná výčitka — pre našu poéziu platí asi v menšej miere — je tá, že poézia je anonymná, básnici sa medzi sebou málo líšia.

Na Slovensku z dôvodov, o ktorých bola reč v prvých partiách tejto štúdie, nenájdeme iné javy, ktoré kritici zistili u poľských „mladých": sploštenú podobu poézie kultúry (v Poľsku najmä B. Zadura, Z. Jerzyna), založenú na teórii o synkretizme celej kultúry — a s ňou súvisiace manierovité ponášky, resp. imitácie staršej poézie, citácie, narážky na ňu.

Naproti tomu v časti našej tvorby debutantov z posledného desaťročia máme početné doklady na iný jav diagnostikovaný poľskými kritikmi, totiž presunutie dôrazu zo skutočnosti na slovo, z designátu na pomenovanie. Nápadná je v nej — a ojedinele už predtým u Válka a Mihalkoviča — asonančná a aliteračná výstavba, spájanie slov podľa zvukovej, najmä spoluhláskovej podobnosti. Zvukové usporiadanie, ktoré sčasti nahrádza veršovú a rýmovú viazanosť, dáva textu formálnu väzbu, a to do značnej miery autonómnu, podobne ako ju mal kedysi teraz takmer napospol odmietaný sylabotónický verš. Túto zvukovú výstavbu možno pokladať do istej miery za prejav hravosti, využívania relatívnej náhodnosti jazykového znaku a blízkeho znenia slov, ale je to predovšetkým výstavbový princíp uplatňujúci sa na ploche verša, slohy, zriedkavejšie celej básne.[17] Zvuková výstavba pritom úspešne konkuruje a v krajných prípadoch zatláča do pozadia významovú výstavbu, stáva sa hýbateľom rozvíjania textu. Príbuzne znejúce slová sa podobne ako v detskej reči priťahujú. Príklady na miernejší spôsob, pri ktorom významy a zvuková výstavba rovnocenne koexistujú, nájdeme u Mihalkoviča, Vadkertiovej.[18] Pravda, zvukové

[17] Por. WINCZER, P.: Horovove preklady z Juliana Przybośa. Slavica Slovaca 1974, 2, s. 157 a.n.

[18] Napr. u Vadkertiovej v básni Totožnosť je to: *l, úl, al, tu, ut, o, ol, oh, ho:*
Ale viem o útulí
v úvaloch: studnička zaviata
na dne, spopolnené ohnisko
a vôkol upálení
honci

prostriedky aliteračného typu môžu slúžiť aj presne opačnej funkcii, zdôrazňovaniu slov a väzieb medzi nimi. Aliterácie, paronomázie, presmyčky a pod. bývajú funkčne využité u Válka a u Novomeského. Vo Vile Tereze nielenže sú podriadené významu, ale aj navodzujú atmosféru poetistickej hravosti typickej pre roky a pre básnikov, o ktorých je v skladbe reč, ide teda o citáciu prvkov dobového štýlu. Naproti tomu viac-menej samoúčelná je zvuková výstavba u Buzássyho, Košku, Moravčíka.[19] Zo starších je to u Feldeka podnietené záujmom o poéziu pre deti, pri ktorej ide vyslovene o potešenie z artikulácie slov spriaznených znením.[20] Príbuzne znejúce slová sa tu všade navzájom „priťahujú". Znamená to znovuožívanie hravého krídla poetizmu, k čomu pristupujú — redukovane prijímané — podnety ruského futurizmu (Chlebnikov, Majakovskij). — S využitím aliterácií, najmä hravo-groteskným, sa stretáme v Poľsku už u debutantov z roku 1956 (Białoszewski, Kuśniewicz) a ďalších.

Prirodzený materiál jazyka sa využíva v 60. rokoch aj inak. Ako to postrehol A. Bagin už r. 1969,[21] narába sa s aktualizáciou frazeologických spojení, idiómov. Jedným zo spôsobov je nahradenie jedného člena idiómu podobne znejúcim slovom,

Podobne u Mihalkoviča v básni Koncom leta zo zbierky Zimoviská: Vanulo čajom k penavej schránke líp. / Za kostolom ešte kriesili vdovu vodou. / S trochou vzduchu, ako na pamiatku, / boli popustili truhlu na doraz (*v, o, do, od, k*).

[19] Napr. začiatok Buzássyho básne Boj zblízka (hlásky *k, s, t-ť, o, u*, a skupiny *on, ko, ro, ra, or*):
Hľa koža stojí a noha drží krok,
pokora pílí nechty ako mreže tela,
na vzdialenosť zraku, keď sa oči boja vpred.
Nájsť v sebe kosti predkov
ako ston slonov v šikmých očiach dažďa,
keď v netopieroch ušiach tmy znie mucha,
ten uzlík na konci vzduchu.
Aj obeť stojí v tele vzdialená na krok kata

Zvuková výstavba sa tu stáva priam *metódou.* Podobne napr. v jeho básni Tep alebo u J. Košku v básni Nariekanie za horou: Nariekam riekam odneste / horu sťatú a vyvrátenú / z koreňov stvorte more stojím / nad ním napĺňa mi túto / noc drobnou soľou / vysušuje z doráňaných rán / praskajú zrkadlá / proti mne stúpa proti / sebe sa vrhám chytiť ťa / a zabiť roztĺcť na prach / toho druhého čo sa vrhá / na to vrhanie vyvrátiť vyvrátenú horu hore hore /..../ atď. U Moravčíka: *Máj utkaj najjemnejší závoj; kúpeľné kvety* sa navzájom o*kuk*ujú; naraz sa pre*budia* za*budnuté bludy / a vilná vražda skáče po kopcoch; nezavadziam nevädziam; pole plné žuťa / potichu potí chuť chleba; stačí len slovo a hora zhorí / jelenie tlenie premení sa v skok.* Už r. 1967 písal A. Bagin o samoúčelnosti zvukovej výstavby u K. Peteraja. Demonštroval to na úryvku básne September 1964 zo zbierky Čas violy (1966): Hladina hlaholí, v pohľade hladkanie, / a hlas jeleňa, ktorý hnaný hladom hľadá.

[20] Napr. vo Feldekovom cykle Balkón Balkán (už sám názov je žartovný, vtipný, kalambúrny): v tráve vstávajú vyležané tváre / a na tvaroch stopy po trávovom tvare; iba ten nebohý nepríde o nohy.

[21] Por. BAGIN, A.: Úvahy o mladej poézii posledných rokov. Priestory textu. Bratislava 1971, s. 15. V druhej polovici 60. rokov venoval Bagin spomedzi našich kritikov vtedajšiej najmladšej poézii najviac pozornosti. Uvedieme tu ešte ďalšie doklady na tento jav. Príklad na simultánne „použitie"

čím sa vytvára prekvapenie a metaforická významová oscilácia. Aj tento prostriedok môže byť kontextom presvedčivo motivovaný, ako je napr. u Novomeského, Válka (Turčány v c.d. uvádza príklady, v ktorých ide o nepatrnú hláskovú zmenu: slzotvorný *spleen.* svorky *vlakov*), občas aj u Buzássyho (celým svojím *žalúdkom* milujeme život; a každý deň hlásilo rádio hladina *krvi* ustálená). Inokedy je motivácia voľnejšia, hravejšia: V noci/ v úplnom zatmení *uhlia* — Strážay. Ešte častejšie je súčasné využitie základného a prenesene alebo zúžene frazeologického významu slova, niekedy vážne, niekedy naopak kalambúrne. Miera výstižnosti a odôvodnenosti týchto postupov kolíše. Obdobné postupy pozná i súčasná poľská poézia, v ktorej, ako sme povedali, sa vyskytla už pred vojnou u J. Przybośa. Slovenským autorom, hádam okrem Ondruša, však ostáva cudzí v Poľsku dosť rozšírený kritický alebo nedôverčivý vzťah k jazyku, netrápi ich myšlienka, že by mohol zaostávať za bohatstvom skutočnosti a nebol priliehavý realite.

V slovenskej a poľskej poézii mladej generácie zo 60. rokov teda nachádzame tieto tri základné postoje, ktoré sa u niektorých autorov v dvojiciach kombinujú: kňazský (žrecovský), mysliteľský a hravo nezáväzný. Všetky spája presvedčenie o širokom priestore slobody básnického subjektu, niekedy priam o jeho demiurgickosti. A proti nim v poézii posledného desaťročia stojí tak povediac intimistický postoj, ktorý nič nepredstiera, vychádza z úprimne podanej osobnej, čo aj úzkej skúsenosti (domov, dedinský svet, detstvo, láska), je citovo rýdzi a uchováva si úctu k slovu. Predstavuje ho poézia J. Švantnera, M. Chudu, G. Slavkovskej, J. Čupku. Pravdaže, ani tento postoj pre svoj minimalizmus nemôže byť východiskom ďalšieho vývoja. Medzi minimalistickou sférou osobného a makrosférou nadosobného nenašla poézia tejto generácie most.

Východiskom nemôže byť pochopiteľne ani čisto individuálny postoj a poetika Jána Ondruša, ktoré sa čiastočne vymykajú rámcu poézie 60. rokov. Mám na mysli jeho obsesný antiestetizmus, umelecky odôvodnené používanie často navyše verzálkami zdôraznených slov vzbudzujúcich hnus (chrasta, chrcheľ, vyrážka, motolica, dávenie, výkaly, grganie, hnis, bradavica, siakať, kľaknutie do hnoja, kliešť, ploštica, potkan); s istotou a sebavedomím väčšiny jeho vrstovníkov kontrastuje jeho habkanie, neistota, nerozhodnosť (Popieram, nie, áno, nie, popieram — zbierka Kľak). Čisto individuálnymi Ondrušovými sú aj: problém totožnosti subjektu i sveta, motív kontaktu s iným človekom, aj skrze jeho zraňovanie — teda autenticita sveta a prežívania a vlastne aj ich problematizácia.

Jednou z mnohých možných ciest sa ukazuje v Poľsku najmä pre ženské autorky

priameho a preneseného významu slova Na dlhý plač obloha sa k zemi *ponížila* — Kovalčík (tu azda spolupôsobilo nárečie, v ktorom *ponížila* znamená aj „fyzikálne" *znížila*). Príklad na simultánne použitie v idiómoch: úderom *studne*, visiacej dolu hlavou, /kde sa pošepky *trápi* voda, /*v kolese lámaná,*/ *na škripec ťahaná* — J. Štrasser. Príklady na rozličné typy vážnej a kalambúrnej kontaminácie ustálených spojení: mnohí *nenašli* drevo a sen — Vadkertiová; múza sa frivolne smeje a *prekladá si nohy do jazyka* — Buzássy; *skúšame* lásku *zubami* jak peniaz — Moravčík.

nadväzovanie na tvorbu W. Szymborskej, nabitú problémami, modernú vo výraze, ale pritom komunikatívnu, ba plnú pôvabu, elegancie, vnímavú i voči zmyslovej stránke sveta. Tak u E. Lipskej nachádzame jej dikciu, jemnú iróniu, prácu s fabulou, hovorovosť, rozprávačskú situáciu ako pri intímnom rozhovore.

Ak tu porovnávame isté javy v slovenskej a poľskej poézii debutantov zo 60. rokov, neslobodno zabudnúť, že v Poľsku je nepomerne silnejšia generácia básnikov, ktorí vstúpili do literatúry alebo si v nej vydobyli miesto v rokoch 1956—1961, ako aj staršie generácie a medzigenerácie, ktoré majú väčšie intelektuálne zázemie a zároveň aj dlhšiu životnú skúsenosť siahajúcu do rokov druhej svetovej vojny a u mnohých aj do predvojnových čias. Mladá poézia je teda v Poľsku ďalej od centra vývinu, preto tam situácia nie je taká kritická ako u nás.

Neodbytne sa natíska otázka, prečo je generácia nastupujúca v 60. rokoch mysliteľsky slabšie vyzbrojená a nazdávame sa, aj občiansky menej zrelá než ich bezprostrední predchodcovia, prečo sa nestačí vyrovnať s náporom skutočnosti. Isteže, svet sa neobyčajne skomplikoval, ťažko ho intelektuálne zvládnuť. Myslím však, že hlavný dôvod treba hľadať v tom, že túto generáciu nezasiahla história v jej uzlových momentoch. Vojnu nezažila alebo ju zažila len v útlom detstve, obdobie deformácii a rok 1956 dostatočne hlboko neprežila. A práve to boli javy, ktoré vťahovali človeka, nútili zaujať stanovisko, napomáhali vyhraňovaniu postojov a formovaniu osobnosti. Debutanti zo 60. rokov sú deťmi obdobia stabilizácie. Najmä v Poľsku, kde sú silné tradície rytiersko-romantického gesta, ozbrojeného boja za vlasť, národ, ideu, pociťujú mladí bolestne, že „nič sa nedeje". Básnik Z. Jerzyna to r. 1970 formuloval takto: Martwo dni swoje wlecze moje pokolenie/ i gnuśnieje i czeka na Wielkie Zdarzenie (Mŕtvo dni svoje vlečie moje pokolenie/ a hlivie a čaká na Veľkú udalosť). Pátos veľkej prestavby krajiny a výstavby novej spoločnosti ostáva pre mladých skrytý, zastretý každodenným zhonom a prózou všednej existencie.

Približne od roku 1970 badať v Poľsku spontánne úsilie skupiny najmladších o nápravu, volanie priamo znútra literatúry o poéziu bližšiu životu dnešného Poľska, jeho reáliám a problémom. Sú to jednak programy a kritické analýzy súčasného stavu (A. Zagajewski, J. Kornhauser, K. Karasek, W. Jaworski, S. Stabro), jednak básnické zbierky. Nachádzame u nich postoj pozorovateľa každodennosti (J. Kornhauser, S. Barańczak), reflexiu o problémoch nášho dneška (A. Zagajewski) aj aktívnu účasť v nej (J. Markiewicz, K. Karasek). Príznačné je pre nich úsilie vidieť svet v jeho zložitosti a protirečeniach i skepsa voči jazyku ako prostriedku zámerného i nezámerného skresľovania sveta.

9 Záver

Porovnávanie takých veľkých a mnohotvárnych celkov, akými je poézia vo dvoch literatúrach za isté obdobie, najmä poézia nášho storočia, ktoré dosiaľ

nebývalou mierou vystupňovalo rôznorodosť prístupov a poetík, nám môže poskytnúť iba sondážne, veľmi globálne a predbežné zistenia, ktoré ďalší podrobnejší prieskum musí spresniť a overiť.

Ako sme videli, boli to zistenia jednak o nápadnejších rozdieloch medzi poéziou oboch národov vôbec a jej spoločensko-kultúrnym kontextom u nás a v Poľsku, ako aj pokus vysvetliť tieto rozdiely; ďalej to bolo konštatovanie periodizačných obdôb v literatúre obdobia 1944—1970, a ďalej zistenie zhôd a podobností (na pozadí rozdielov) v literatúre rokov 1944—1954 a mladej poézie 60. rokov a konštatovanie obdôb a odlišností v programovom úsilí poézie po roku 1956 obnoviť čo najširšie a svojbytné poslanie poézie. V samej poézii nastupujúcej po roku 1956 a stojacej v centre vývinu, teda najmä ročníkov 1922—1935 a „oneskorených debutantov", aj starších, prevažujú rozdiely. Porovnateľná je tu najmä výrazná tendencia k etickej a spoločenskej angažovanosti, ktorá naopak u básnikov nastupujúcich neskôr v 60. rokoch atrofuje.

Ďalší výskum by sa mal uberať cestou porovnávania parciálnych javov, ako je napr. etický postoj a mravná problematika po oboch stranách hraníc a významovo tvárne princípy ich prejavovania alebo deklarovaný a realizovaný vzťah k jazyku v oboch poéziách. Aj porovnanie na pohľad čisto „technických" prostriedkov (napr. práca s aktualizáciou frazeologizmov alebo spájanie slov na základe podobnosti znenia) môže vrhnúť svetlo na oveľa širšie a základnejšie podobnosti a odlišnosti. K poučným záverom by nás viedol aj porovnávací výskum niektorých filozoficky nosných motívov, napr. motívu „vstupovania do vecí", prenikania k podstate mŕtvych predmetov, resp. naopak ich uzavretosti, nedostupnosti, nepreniknuteľnosti (Herbert, Szymborská, Válek).

Pravda, komparatívny prístup, aj pri doterajšom prevažne globálnom pohľade, ktorý bol skôr iba prvým prieskumom, ukazuje slovenské javy v nových súvislostiach. Neupozorňuje na ne iba priamym porovnávaním, ale potenciálne a negatívne aj tam, kde sa obmedzuje na informovanie o tom, čo sa odohrávalo vo vývinovo obdobnom momente a dobe v susednej poľskej poézii. Napokon pri porovnávacom prístupe vyniknú lepšie javy, ktoré naša kritika registrovala len okrajovo (napr. aktualizačné využitie prirodzených vlastností a štruktúry jazyka, ako aj aliteračná výstavba v poézii 60. rokov).

Možno povedať, že v Poľsku i u nás poézia ako celok tým, že rozvíja cit, intelekt, fantáziu pocit občianskej zodpovednosti a mravnej citlivosti, tvorí ako súčasť celej kultúrnej produkcie istú, čo aj nie vždy dostatočne účinnú protiváhu jednostrannej orientácie na materiálne, konzumné hodnoty, ktorá je povážlivým masovým javom rozleptávajúcim spoločenské vedomie. V tom spočíva jedna zo základných socialistických funkcií poézie v našej spoločnosti.

ПАВОЛ ВИНЦЕР

ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ПОЛЬСКОЙ И СЛОВАЦКОЙ ПОЭЗИЯХ С 1956 ПО 1970 ГОДЫ

Резюме

Диалектика сходств и различий, наблюдающаяся при сравнении послевоенной польской и словацкой лирики, имеет свои корни в целом ряде литературных и внелитературных обстоятельств. Сближению способствуют, главным образом, аналогичная общественная база, возникновение народно-демократического строя, а несколько позже – государства, осуществляющего задачи социалистической системы, с чем связаны реализация социалистической культурной политики и процесс культурной революции, которые особенно за последнее десятилетие проходят в условиях научно-технической революции. Одновременно по инерции воздействует целый ряд дифференцирующих факторов, создающих национальную специфичность. К ним относятся различия социального расслоения, характера, культурных традиций, нациоанального и исторического сознания, дифференциации общего культурного уровня и, что особенно важно, – различия в длительности, в расслоении, а также и в виде литературной традиции. При общем сравнении поэзий обоих народов в соответствующем периоде видно, что в словацкой поэзии преобладает безпосредньяя жизненная эмпирия, в том числе и социальная, она сильнее биографически основана. В польской поэзии, наоборот, ярче выражены элементы образования (отечественная и веебщая история, искусство, широко понимаемая область духовной культуры) и как импульс к рефлекции. Этим объяснятся значительно большая доля классицизирующих тенденций в Польше.

Аналогичное развитие наблюдается в период с 1945 по 1955 годы. 1945–1949 годы означают спонтанное стремление поэтов к большей коммуникативности, к проверке образности, к подчеркиванию общественного аспекта. 1950–1952 годы характеризуются декларативностью, редуцированием человека на его общественное »я«, недооценкой художественных аспектов. С 1953 года начинается возврат интимной и природной лирики, несмело появляются снова ностальгические и трагические мотивы.

В Польше в 1956 году возобновляется многообразие поэтик, отвечающее специфическому назначению поэзии и многообразию ее функций, начиная от поэзии гражданской, через воспитание морального чувства и интеллектуальной рефлексии, вплоть по увлечение имагинацией и даже игривостью. Такое новое положение возникает в связи с приходом молодых поэтов (Б. Дроздовски, Е. Гарасимович, С. Гроховяк, в 1958 году дебютирующий Э. Брылл), а в большей мере – благодаря »поздним дебютантам« 1921–1924 годов рождения (М. Бялошевский и З. Герберт), а также благодаря интенсивному идейно-художественному пересмотру творчества авторов публикующихся и до этого времени (В. Шимборска, Т. Новак, Т. Карпович, среди старших авторов М. Яструн) или же благодаря возврату поэтов к давно забытой поэтике (А.

Важик). В Словакии нельзя говорить о таком переломе, а лишь о качественно новых явлениях, возникающих в недостаточно подготовленной обстановке (дебют М. Руфуса в 1956 году). Положение у нас начинает меняться приблизительно в 1960 г. (М. Валек, М. Ковач, »Северное лето« Л. Фелдека), а затем в первой половине 60 годов в связи с укрепляющейся позицией «конкретистов» (Я. Стахо, Я. Ондруш, Й. Мигалкович, Я. Шимонович). Валек и Руфус по сути дела являются »поздними дебютантами«. У этого поколения наблюдается тенденция к этической и общественной направленности, правда, в отличие от предыдущего периода с полным риском субъекта. В более дифференцированной польской поэзии, в которой в указанном направлении особенно воздействует авторитет творчества Т. Ружевича, ровесника »поздних дебютантов«, интерес к этической и гражданской проблематике проявляется не у всех, а только у З. Герберта, В. Шимборской, Э. Брылла, А. Бурса, в 1956–1960 годы у Б. Дроздовского. (Среди старших поэтов сюда относятся, главным образом, М. Яструн и С. Е. Лец).

В Словакии, так же как и в Чехии, обновление поэзии в конце 50-ых годов происходило главным образом посредством поэтистической традиции (использование ассоциативности и многозначительности), в первую очередь, стремящейся к объединению отличающихся действительностей, а также и к ее противоположному игривому виду. В конце 60-ых годов на короткое время ожила традиция сюрреализма (у Р. Фабри, И. Мойика, Я. Шимоновича). В Польше это была сначала ружевичовская традиция, стремящаяся путем прямого названия и контрапункта неприукрашенных образов вызвать моральное потрясение. Несколько позже начинает превалировать поэзия Й. Пшибоша (внесение рефлексии и чувства непосредственно в образность, предельная сжатость, дисциплина); в настоящее время некоторые авторы исходят особенно из его зондирования возможностей и многозначительности языка (Т. Карпович, Э. Балцежан, по-своему также и М. Бялошевски). Наконец, следует упомянуть традицию Ч. Милоша, вдохновленную англосаксонской поэзией: этническая проблематика, выраженная дискурсивно, отступление субъекта, возрат к формам риторической поэзии (З. Герберт, Я. М. Рымкевич и другие). В данном обзоре невозможно охватить все разнообразие индивидуальных ориентаций и поэтики.

В творчестве авторов, вступивших в поэзию в 60-ые годы, ослабли познавательные и этические амбиции, развитие шло по пути к интимизации или, наоборот, к мифизации действительности, культивированию образности, к повышению интереса к звучанию слова, глубокомысленных рассуждений и формулок, которые нередко базировались на недостаточном жизненном опыте, а в Польше более того – и учености. Естественно, что и эта волна поколения внесла в польскую, и еще выраженнее, в словацкую поэзию свой вклад (стаховская потенция воображения, ондрушовская навязчивая идея чувства угрозы и распада мира, попытка Мигалковича и Вадкертиовой вернуться к эпизации). Как польская, так и словацкая молодые поэзии 60-ых годов были довольно таки безоружны по отношению к миру, и эту свою безоружность они компенсировали арбитражностью, суверенитетом фантазии и интеллекта.

В Польше, так же как и в Словакии, поэты, дебютирующие около 1970 г., стремятся приблизиться к сегоднящней реальной жизни либо в виде наблюдателей ее явлений (Ю. Корнгаузер, С. Бараньчак), как авторы рефлексивные (А. Загаевски), либо как его активные участники (Е. Маркевич, К. Карасек).

PAVOL WINCZER

DIE UMGESTALTUNGEN DES LYRISCHEN „ICHS" IN DER POLNISCHEN UND IN DER SLOWAKISCHEN DICHTUNG IN DEN JAHREN 1956—1970

Zusammenfassung

Die Dialektik der Ähnlichkeiten und Unterschiede, die wir beim Vergleichen der polnischen und der slowakischen Lyrik der Nachkriegszeit feststellen, hat ihre Wurzeln in einer ganzen Reihe von literarischen und ausserliterarischen Umständen. In Richtung einer Annäherung wirkt vor allem die analoge gesellschaftliche Basis, das Entstehen der volksdemokratischen Gesellschaftsordnung und später des Staates, der die Ziele des sozialistischen Systems verwirklicht, womit die Realisierung einer sozialistischen Kulturpolitik und der Prozess einer Kulturrevolution zusammenhängt, die namentlich im letzten Jahrzehnt in den Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution verlaufen. Gleichzeitig macht sich mit ziemlicher Beharrlichkeit eine ganze Reihe von differenzierenden Faktoren, die eine nationale Spezifität schaffen, geltend. Hierher gehören Unterschiede in der sozialen Schichtung, Mentalität, kulturellen Tradition, im nationalen und historischen Bewusstsein, in der Differenziertheit des gesamten kulturellen Niveaus und — was besonders wichtig ist — in der Langfristigkeit, Schichtung sowie in der Gestalt der literarischen Tradition. Beim globalen Vergleich der Dichtungen beider Völker in der jeweiligen Zeitspanne fällt auf, dass der slowakische Dichter stärker auf der biographischen Erfahrung, namentlich auf der aus dem heimischen Milieu mitgebrachten, baut; in der Regel ist er stark — auch in sozialer Hinsicht — erdgebunden. In der polnischen Dichtung hingegen gelangen bildungsmässige Elemente (eigene und allgemeine Geschichte, Kunst, ein breitgegriffenes Gebiet der geistigen Kultur) auch als Impuls der Reflexion markanter zur Geltung. Damit hängt in Polen der wesentlich stärkere Anteil klassizierender Tendenzen zusammen.

Transparente entwicklungsmässige Analogien finden wir in den Jahren 1945—1955. Die Jahre zwischen 1945 und 1949 bedeuteten eine spontane Bestrebung der Dichter um eine grössere Kommunikativität, Überprüfbarkeit des Bildhaften, Betonung des gesellschaftlichen Aspektes. Die Jahre 1950—1952 stehen im Zeichen des Deklarativen, des Reduzierens des Menschen auf sein gesellschaftliches Ich, der Unterschätzung der künstlerischen Seite. Seit 1953 beginnt eine Rückkehr der intimen und naturbezogenen Lyrik, nostalgische und tragische Lagen treten wieder zaghaft in Erscheinung.

In Polen erneuert sich im Jahre 1956 die Vielfältigkeit der Poetiken, die der spezifischen Bestimmung der Poesie und der Vielfalt ihrer Funktionen entspricht: von der zivilen Poesie über die Erziehung zu einer moralischen Sensibilität und zur intellektuellen Reflexion bis zur Pflege der Imagination; stellenweise ist sie sogar etwas verspielt. Diese neue Situation wird dort durch den Antritt einer jungen Generation (B. Drózdowski, J. Harasymowicz, S. Grochowiak, des 1948 debütierenden E. Bryll) geschaffen: noch markanter treten die „verspäteten Debütanten" aus den Jahrgängen 1921—1924 M. Bialoszewski und Z. Herbert sowie die durchgreifende ideellkünstlerische Revision des Schaffens der auch bis dahin publizierenden Autoren (W. Szymborska, T. Nowak, T. Karpowicz, von den älteren M.

Jastrun) oder das Wiederkeheren der Dichter zur längst verlassenen Poetik (A. Wazyk) in Erscheinung. In der Slowakei kann von einem derartigen Umbruch nicht gesprochen werden, es sei denn von qualitativ neuen, in eine wenig vorbereitete Situation kommenden Erscheinungen (das Debüt von M. Rúfus i. J. 1956). Das Bild beginnt sich erst um 1960 zu ändern (M. Válek, M. Kováč, Nördlicher Sommer von L. Feldek) und dann in der ersten Hälfte der sechziger Jahre durch die sich festigende Position der „Konkretisten" (J. Stacho, J. Ondruš, J. Mihalkovič, J. Šimonovič). Válek und Rúfus sind eigentlich „Spätdebütanten". Bei dieser Generation macht sich eine Tendenz zum ethischen und gesellschaftlichen Engagement bemerkbar, allerdings — zum Unterschied von der vorangegangenen Etappe — mit dem vollen Risiko des Subjektes. In der mehr differenzierten polnischen Dichtung, in der in dieser Richtung von allem die Autorität des Schaffens von T. Rózewicz, dem Zeitgenossen der „Spätdebütanten" wirkt, äussert sich das Interesse an einer ehtischen und zivilen Problematik nicht bei allen, aber namentlich bei Z. Herbert, W. Szymborska, E. Bryll, A. Bursa, in den Jahren 1956—1960 bei B. Drozdowski. (Von den älteren gehört vor allem M. Jastrun und S. J. Lec hierher.). In der Slowakei, ähnlich wie in Böhmen, erfolgte die Erneuerung der Dichtung gegen Ende der fünfziger Jahre über die poetistische Tradition (Nutzung des assoziativen und vieldeutigen Elements), an erster Stelle in einer folgenmässigen, dem Bestreben um eine Integrierung der disparaten Realität dienenden Form, aber auch in ihrer entgegengesetzten spielerischen Gestalt. Gegen Ende der sechziger Jahre lebte kurzfristig die Tradition des Surrealismus wieder auf (bei R. Fábry, I. Mojík, J. Šimonovič). In Polen war es vorerst die Rózewiez'sche Tradition, die sich durch eine direkte Benennung und den Kontrapunkt einfacher Bilder um die Auslösung einer moralischen Erschütterung bemüht. Etwas später gewan die Tradition der Dichtung von J. Przybos Übergewicht (Einfügung von Reflexion und Gefühl unmittelbar in das Bildhafte, maximale Kürze, Disziplin); heute wird vor allem an sein Sondieren der Möglichkeiten und der Mehrdeutigkeit der Sprache angeknüpft (T. Karpowicz, E. Balcerzan, originell auch M. Bialoszewski). Schliesslich ist hier die von der angelsächsischen Dichtung inspirierte Tradition von Cz. Milosz: diskursiv ausgedrückte ethische Problematik, Abstand der Subjektes, Rückkehr zu den Formen der rhetorischen Poesie (Z. Herbert, J. M. Rymkiewicz u.a.). Diese Übersicht kann nicht die gesamte Vielfalt individueller Orientierungen und Poetiken umfassen.

Im Schaffen der in den sechziger Jahren antretenden Autoren wurden Erkennen und ethische Ambition geschwächt. Die Entwicklung nahm den Weg der Intimisierung, oder umgekehrt, der Mythisierung der Wirklichkeit, des Kultivierens des Bildhaften, des Interesses am Wortklang, tiefschürfender Erwägungen und Formeln, hinter denen oft keine genügende Lebenserfahrung stand, in Polen kam überdies noch eine Attitüde der Gelehrtheit hinzu. Natürlich leistete auch diese Generationswelle ihren Beitrag an die polnische und noch augenfälliger an unsere Dichtung (Stachos imaginative Potenz, Ondruš's zwanghaftes Gefühl der Gefährdung und des Zerfalls der Welt, der Versuch von Mihalkovič und Vadkertiová um eine Rückkehr zum Epischen). Trotzdem steht die junge Dichtung der sechziger Jahre in Polen und bei uns der Welt ziemlich hilflos gegenüber, was sie durch Willkürlichkeit, Souveränität von Phantasie und Intellekt zu kompensieren versucht.

Ähnlich wie in der Slowakei bemühen sich auch in Polen die um 1970 debütierenden Dichter um eine Annäherung an das reale Leben von heute, sei es als Beobachter seiner Äusserungen (J. Kornhauser, S. Baranczak), als Autoren von reflexivem Gepräge (A. Zagajewski) oder als dessen aktive Teilnehmer (J. Markiewicz, K. Karasek).

ZLATKO KLÁTIK

SLOVENSKÁ A SRBSKÁ POVSTALECKÁ POVIEDKA

1. Zameranie našej témy na poviedku má svoj zreteľ praktický i teoretický. Praktický: porovnávaním skúmať veľkú epickú formu — román — znamená vydať sa na obrovskú morskú šíravu, predierať sa nepreberným materiálom, keďže povstalecký román v oboch literatúrach predstavuje jednu z ich magistrálnych línií, zaväzuje hovoriť o kľúčových vývinových problémoch oboch literatúr za posledné tridsaťročie. Táto problematika by sa dala ťažko vtesnať do neveľkého priestoru štúdie. Teoreticky: poviedka nie je natoľko redukciou ako kondenzáciou veľkej epickej formy, na malom priestore obsahuje jadro jej problematiky, vyhrocuje niektoré zložky epickej štruktúry, najmä problémy kompozície, sujetu, postáv a rozprávača, t. j. základné kategórie, bez ktorých niet epiky, sa tu vyskytujú na malom, zhustenom priestore. Ich rozmanité usporiadanie a kombinácie sú dostatočné na to, aby sme mohli postrehnúť jednak základné vývinové fázy, kľúčové momenty v pohybe krátkej prózy (aspekt diachronický), jednak určitú tendenciu k vyhranenému ideovo-tvarovému typu (aspekt typologicko-synchronický).

(Okrem poviedky a románu autori oboch literatúr stvárňovali povstaleckú tému ešte aj v dokumentárnych a memoárových žánrových formách. Hoci sa aj v týchto podobách realizovali niektoré pozoruhodné diela, obe druhové formy prózy sú značne vzdialené od centra literárneho vývinu.)

2. Literárna tradícia má mimoriadny význam pre formovanie novodobej literatúry, v našom prípade literatúry socialistickej epochy oboch národov a krajín. Z tohto hľadiska je voľba poviedky pre porovnávací výskum o to viac odôvodnená: tak slovenská, ako aj srbská literatúra boli v minulosti literatúrami krátkej epickej formy — poviedky a novely. V oboch literatúrach sa próza definitívnejšie vyhranila a konštituovala v realizme, a to nielen všeobecne ako poviedka, ale v oboch prípadoch ešte aj špecificky ako dedinská poviedka („seoska pripovetka"). Úsilie Vajanského o spoločenský román tak ako osamotené pokusy Matavulja a Rankovi-

ća museli sa uspokojiť so skromnejšou funkciou „druhých husieľ" v druhovom vývine slovenskej i srbskej realistickej i porealistickej prózy. Poviedka — aj vo svojej špecifickej rustikálnej podobe, ako ju stvárnili Kukučín a Tajovský na slovenskej strane a Lazarević i Kočić na strane srbskej — zaujala na dlhé obdobie nielen dominantné postavenie, ale bola aj vývinovo produktívnejšia.

V hrubých črtách možno označiť aj základné charakteristiky slovenskej i srbskej dedinskej poviedky: zameranie na zobrazenie patriarchálno-roľníckeho sveta aj s jeho folklórnou kultúrou, dôraz na kolektívneho ducha dediny so zatlačením situácie jedinca, čo znamenalo v systéme postáv absenciu výraznej individuality, väčší záujem o sociálno-objektívnu skutočnosť ako o ľudské vnútro a v súvise s tým v popredí psychologická drobnokresba bez hĺbkových sond do ľudského bytia, prevaha jednoduchej chronologickej kompozície, rozprávač ako súčasť zobrazovaného sveta a uzavretosť, ukončenosť tohto epického sveta, sociálny kriticizmus a morálny didaktizmus ako dôležité zložky rozprávačovej (autorovej) perspektívy.

Dominantné postavenie si uchováva poviedka v oboch literatúrach aj v porealistickom období, ktoré sa vyznačovalo mimoriadnou heterogénnosťou prúdov a škôl bez toho, žeby ktorákoľvek z nich udávala charakter celému historickému slohu (od symbolizmu a postsymbolizmu cez expresionizmus až k avantgardným smerom a sociálnej, resp. socialistickorealistickej literatúre).

Osudy poviedky boli však v slovenskej a srbskej literatúre tohto obdobia veľmi rozdielne. Slovenská dedinská poviedka prežíva ozajstnú inováciu, temer renesanciu v podobe tzv. lyrizovanej prózy, ktorá je v podstate prózou expresionistickou. V posledných výskumoch sa zahŕňa pod širší a zároveň vyhranenejší termín naturizmu (O. Čepan). Predmet zobrazovania realistickej a naturistickej poviedky a novely je totožný alebo príbuzný: je to dedina a dedinský človek. Spôsob interpretácie predmetu je však odlišný: naturizmus umocňuje, prehlbuje a čiastočne až mýtizuje puto dedinského človeka s prírodou, zároveň dramatizuje vzťah tohto vyhraneného sveta so širším sociálnym a dobovým kontextom a túto vzburu alebo protest výrazne individualizuje, do popredia vysúva osud i čin nadpriemernej individuality, obnovujúc tým isté prvky romantickej poetiky a filozofie. Krajný pól tohto smerovania (typu) predstavuje Švantnerova poviedka a novela.

Druhá vývinovo produktívna línia sa pohybuje riečišťom veľkej epickej formy od sociálneho románu (Urban, Živý bič) k románu socialistickorealistickému (Jilemnický).

Srbská medzivojnová próza sa vyvíja v niekoľkých svetonázorovo-noetických a poetických plánoch, ale ani v jednom nedosahuje výraznejšiu podobu a nekonštituuje sa ako istý dobový typ. Kvantitatívne prevláda ešte vždy stará dedinská poviedka, ale bez inovačnej miazgy degeneruje; Stankovićov predvojnový impulz, blízky slovenskej lyrizovanej próze (so špecifickou príchuťou orientálnych vášní, všetkopohlcujúceho „sevdachu") zostal osihotený. Urbánna poviedka a román znamenali iba prvé dotyky s málo známou, formujúcou sa sociálnou skutočnosťou.

Rodiaca sa socialistická literatúra sa rozštiepila na nadrealistický a „sociálny" pól a sústredila sa na poéziu. Tvorivé sily socialisticky orientovaných autorov pohlcovali prudké ideologické spory dvoch krídel hnutia, čo bolo mimoriadne živnou pôdou pre publicistiku, nie však pre epické formy. Celé medzivojnové obdobie srbskej literatúry je v istom zmysle krízové — bez druhových dominánt a bez kľúčových diel. Poviedka je veľmi frekventovaná, v skutočnosti živorí v zajatí žurnalizmu ako nedeľná príloha denníkov („podlistak"). Paradoxne tu práve vyrastali budúci poviedkári novej historickej i literárnej epochy.

3. Nová etapa socialisticky orientovanej literatúry sa začala kontúrovito načrtávať už v priebehu antifašistického zápasu. Je to doklad prenikavého zásahu spoločenských síl a historickej situácie do literárneho vývinu. Pravda, intenzita antifašistického odboja, miera účasti ľudových más v ňom, šírka záberu a trvanie boli v oboch krajinách a národoch rozličné, čo sa odrazilo aj na odlišnom stupni aktivity a pôsobenia povstaleckej literatúry, ktorá pôsobila priamo počas boja ako prejav historického a humánneho sebauvedomenia národa (na srbskej strane), alebo s istým oneskorením za vlastnou bojovou a politicko-ideologickou činnosťou povstaleckých más ako jej dodatočný umelecký komentátor (na strane slovenskej).

Rozvinutejšie formy odboja a existencia pomerne súvislého oslobodeného územia, ako aj značná účasť komunistických a antifašistických autorov v juhoslovanskom partizánskom hnutí spôsobili, že sa na stránkach partizánskej tlače objavovali už od r. 1942 nielen verše, ale aj próza, predovšetkým krátka poviedka. Boli to poviedky v odbojovom hnutí veľmi populárneho básnika a prozaika Branka Ćopića, potom Jovana Popovića, Mihaila Lalića a iných. Jovan Popović vydal svoje poviedky počas odboja aj knižne na jar 1944 pod názvom Istinite legende (Pravdivé legendy).

Autori prvých povstaleckých poviedok patrili už pred vojnou k revolučnej inteligencii, ktorá spojila svoj život a umeleckú i publicistickú činnosť s ilegálnou komunistickou stranou. V podmienkach monarchistickej diktatúry nemohli, pravdaže, vo svojich prózach otvorene hlásať socialistické ideály. Uchyľovali sa k ezopovskému alebo symbolickému jazyku. V prózach začlenených do reálnych súvislostí pokračovali v tradícii staršieho kritického realizmu, osobitne prízvukujúc sociálne problémy. Tvorili prúd tzv. sociálnej literatúry, ktorá v skutočnosti predstavovala zárodok literatúry socialistickorealistickej, vo svojom ideologickom pláne cenzúrnymi podmienkami značne okyptenej a pritlmenej. V tomto zmysle próza srbských komunistických autorov nemohla dosiahnuť také otvorené a diferencované formy, aké mali na Slovensku poviedky a romány P. Jilemnického a čiastočne i F. Kráľa a J. Poničana. Model socialistickorealistickej literatúry, aká sa formovala a účinne fungovala v Sovietskom zväze, bol pre obe literatúry impulzom i vzorom.

Ćopić, Popović, Lalić a iní nadväzovali aj v poetike na predvojnové skúsenosti svojich sociálnych poviedok. Formy sociálneho zápasu sa však krajne vyostrili, zmenili sa na ozbrojený boj, na rozsiahlu ľudovú vojnu so širokým sociálnym

základom, ktorý tvorili socialisticky neuvedomelé masy, predovšetkým roľnícke. Ideový program hnutia sa rozšíril a „uvoľnil", vyzdvihujúc na prvé miesto idey národnej slobody, ľudskosti i zápasu o holú fyzickú existenciu, zatiaľ čo sa výraznejší socialistický ideál odsunul do blízkej budúcnosti, na obdobie po definitívnom víťazstve nad fašizmom. Poviedka (a vôbec próza), ktorá aj v prvých povojnových rokoch zobrazuje národnooslobodzovací zápas pod vedením komunistickej strany, nekoriguje dodatočne pôvodný ideový program a nevnáša ex post výraznejšiu socialistickú perspektívu do obrazu vojny a protifašistického zápasu, reprodukuje historickú skutočnosť, ideologickú stratégiu strany. Preto možno charakterizovať obdobie posledných rokov vojny a prvých povojnových rokov (1941—1950) ako jednotné a homogénne tak v zmysle ideologickej orientácie, ako aj umeleckých postupov — poetiky. Osnovou je tu realizmus, ktorý je inováciou tradičného realizmu srbskej „dedinskej poviedky", prehĺbený a obohatený o istú historicky progresívnu perspektívu, ktorá po vojne nadobúda aj svoje pomenovanie — je to perspektíva socialistická.

Konkrétne diela, ktoré sú nositeľmi tohto vývinu, sú na pláne krátkej epickej formy zbierky poviedok o protifašistickom zápase, ktoré vznikali počas vojny alebo hneď po nej: Branko Ćopić: Sveti magarac i druge priče (Svätý somár a iné poviedky, 1946), Erich Koš: (V ohni, 1947), Mihailo Lalić: Izvidnica (Hliadka, 1948), Prvi snijeg (Prvý sneh, 1951), Meša Selimović: Prva četa (Prvá rota, 1950).

V tomto povojnovom období významnú funkciu zohráva aj skúsenosť sovietskej vojnovej prózy (poviedky, románu a vojnového fejtónu, črty — najmä erenburgovského typu), sovietska próza vychádza v početných prekladoch, popri mimoriadne populárnom Erenburgovi sú obľúbené prózy Fadejevove, Gorbatovove, Katajevove.

Napriek týmto okolnostiam srbská (a juhoslovanská) próza nedosiahla rozhodujúce víťazstvo a trvácnejší umelecký výsledok i tvar v poviedke a románe o protifašistickej vojne z pera autorov-komunistov, priamych účastníkov boja, ktorí svoju tvorbu orientovali socialisticky, ale v historických románoch Iva Andriča, ktoré autor napísal počas vojny v okupovanom Belehrade a všetky uverejnil r. 1945 — Na Drini ćuprija (Most na Drine, slov. 1970), Travnička hronika (Trávnická kronika, slov. 1966), Gospodjica (Slečna, slov. 1963). Tieto diela patria k vrcholom srbskej a juhoslovanskej prózy, znamenajú výrazný prínos do svetovej prózy, hoci je ich poetika spätá so staršou literárnou skúsenosťou, s realizmom, obohateným o výraznú poetickosť a symbolickosť, čím sa historickým témam dáva všeľudská, „nadčasová" platnosť.

Srbská próza sa tak koncom štvrtého desaťročia ocitá na rozhraní. Typ vojnovej poviedky i budovateľskej prózy opakuje určité schémy a osvedčené postupy, ktoré vedú k jednotvárnosti a šedivosti, k nivelizácii tvorivých individualít. V poviedke i románe o protifašistickej vojne je najmä mimoriadne nadužívané premietnutie základného historického konfliktu antifašizmus—fašizmus, ľudskosť—neľudskosť,

progres—spiatočníctvo, sloboda—otroctvo do dvoch ostro proti sebe stojacich táborov epického sveta. Jednoznačnému a simplifikovanému ideovému plánu poviedky (a románu) zodpovedal aj sujet, systém postáv s ich charakteristikami, postoj i obraz rozprávača. Možnosti socialistickorealistickej literatúry sa zúžili a zredukovali na jej najjednoduchší typ, aký charakterizovali — aj v širšom zmysle — jej začiatky, „prvolezectvo". Je však príznačné — a hádam aj prirodzené — že sa obrodenie a prelom uskutočnili práve v žánrovo-tematickej druhovej forme povstaleckej poviedky a románu.

Slovenská povstalecká próza (osobitne poviedka), ako aj celý povojnový vývin majú celkom iné črty a vývinový rytmus, ba aj iné kľúčové a prelomové obdobia v porovnaní so situáciou a vývinom srbskej literatúry.

Povstalecká próza sa začína na Slovensku konštituovať až po oslobodení. V prvých povojnových Slovenských pohľadoch r. 1945 uverejňuje Ján Bodenek cyklus poviedok, ktoré r. 1947 vychádzajú knižne pod názvom Z vlčích dní.

Už isté prvenstvo príslušníka (i keď najmladšieho a s jadrom lyrizovanej prózy iba voľne spojeného) toho typu medzivojnovej slovenskej prózy, ktoré práve v oblasti krátkej epickej formy — poviedky a novely znamenalo dominantu (súbežne so socialistickorealistickým románom), svedčí o odlišnej literárnej situácii a umeleckej tradícii. Filozofii lyrizovanej prózy, orientovanej na existencionálne otázky človeka, na jeho úzku spätosť s prírodou a všetkým biologickým, teda i s ideou záchrany holého života s maximom dramatickosti v tomto zápase, bola vojnová problematika adekvátna, v jej spracovaní sa mohli naplno uplatniť jej postupy i noetické východiská. Vyhovovala jej aj koncepcia človeka, ako sa dala literárne preformovať v poviedke a novele o vojne. Oproti socialisticky orientovanému prúdu prózy, ktorý mal vždy na mysli širší spoločenský kontext a smeroval k obrazu kolektívnemu, lyrizovaná próza sa od začiatku sústreďovala na individualitu, často na človeka osamelého, vydedeného, na jednotlivca, ktorý čímsi — kladným alebo záporným — prečnieva nad davom. Vojna, odboj i partizánska gerila ponúkali až príliš veľa situácií, v ktorých sa človek ocital v krajnej polohe, úplne sám zoči-voči nepriateľovi, nežičlivej prírode, hladu, pozbavený všetkého, okrem vôle alebo biologického pudu žiť a prežiť.

Práve takúto situáciu a zorný uhol pohľadu si volí Bodenek vo svojej najcharakteristickejšej poviedke Jed. Jed, zlosť, nenávisť — to je leitmotív, na ktorom je postavená filozoficko-etická i kompozičná stavba poviedky. Zlosť burcuje v hrdinovi všetky sily, s jej narastaním rastú aj jeho vyhliadky na život a slobodu, veľa nekompromisnej nenávisti ho podnieti k odhodlanému, mužnému činu — k úteku pred popravou, jej nepretržité narastanie mu pomáha, aby unikol prenasledovaniu a vybŕdol z najťažších, priam stratených situácií. Až v kritickej chvíli, keď sa hrdina ocitne na povedomom území domova a blízkych priateľov-partizánov, keď mu zažiari vidina slobody a konca múk, nastane v ňom nečakaný zlom, „more zlosti" opadne, túto prelomovú chvíľu si sám po všetkom uvedomí: „uspala ma moja

sloboda". Oprie sa o známy strom, zapadne po kolená do snehu a od vyčerpania zaspí. Partizáni z jeho oddielu ho objavia a lekár mu amputuje obe nohy. Polovičná cesta „zlosti" za slobodu priniesla polovičné riešenie i „polovičný život" — v zmysle biologickom (až drasticky obraznom) i prenesenom.

Kritika zjednodušených hľadísk neskorších päťdesiatych rokov neoprávnene vyčítala Bodenkovi absolutizáciu biologizmu, kult pudových ľudských vášní (nenávisti, zlosti, jedu) bez spoločenskej náplne a ideového obsahu. Neskorší výskum, zachytávajúci celý literárnohistorický proces, priviedol toto hľadisko na správnu mieru: „jed" bol iba živelnou (čiže nižšou) formou odporu, ktorý bol historicky správne orientovaný: za humánnejší, slobodnejší svet proti živočíšnosti fašizmu (I. Kusý).

Bodenek bol však aj autorom, ktorý zobrazil odľudštenosť vojnového diania a krviprelievania „z druhého brehu" — z aspektu grotesky a fantastiky (Do víťazného konca, Živý človek). Tieto poviedky zostali však osamelé, hoci obohacujú typologickú škálu slovenskej povojnovej poviedky, a to nielen povstaleckej.

Hlbšiu a mnohostrannejšiu sondu do človeka vo víre vojny urobil F. Švantner v cykle svojich poviedok a noviel. Bodenek sa sústreďuje na jednu dominujúcu črtu v ľudskom charaktere a rozvíja ju ako sujetovo produktívnu. Švantner preniká komplexnejšie do ľudského vnútra, neuspokojuje sa s jednou vyhrotenou situáciou a vedúcim hnacím motívom deja a ľudského charakteru, ale podáva aj istý spoločenský typ, historicky sformovaný (dámu, sedliaka, kňaza), ukazuje, ako reaguje v zložitých a opakovaných situáciách vojny a životného nebezpečenstva, sleduje v ňom nielen neopakovateľné, individuálne, ale i to, čo je produktom triedy, spoločenského zaradenia. Pravda, vo všetkých novelách autor sústreďuje pozornosť na to, čo je v tomto spoločenskom kontexte strnulé, spráchnivené, temné a znetvorené, pozbavené humánneho obsahu (aj vtedy, keď svoje počínanie postava motivuje pozitívnym, lenže vyprázdneným, abstraktným — náboženským ideálom: v novele Kňaz).

Najširšiu spoločensko-psychologickú platnosť má tento Švantnerov prístup v novele Sedliak. Roľníctvo tvorilo v krajinách východnej Európy základnú masu protifašistickej ľudovej vojny — a tak i na Slovensku i v Srbsku. Ale roľníctvo malo aj inú tvár, odvrátenú od progresívneho behu dejín, spätú s minulosťou, s modelom sveta nemenným, uzavretým, upiatym na kúsok pôdy a tuhý vlastnícky pud. Túto tvár reprezentuje Švantnerov Sedliak. Je natoľko sociálno-psychologickou synekdochou, že v novele nemá ani meno, čím autor iba podčiarkuje jeho typizačnú funkciu. Zúfalé úsilie uschovať nedotknutým tento patriarchálny, uzavretý, izolovaný a stuchnutý svet sedliackeho gruntu v horskej samote vykupuje hrdina novely odporným zločinom: zavraždí a v kôlni zakope chorého židovského lekára. „Tú noc sedliak spokojne spal" — za touto poslednou vetou rozprávača je autorov príkry súd nad celým jedným nenávratne zapadnutým svetom a jeho zvráteným vedomím. Sedliak je zároveň aj Švantnerovou kritickou bodkou za vrchárskymi búrlivákmi

jeho „baladických" noviel, deheroizácia a demytizácia sveta, svojvoľne odtrhnutého od historického diania.

Povstalecká téma ako výraz kvalitatívne novej, prelomovej historickej chvíle, hlboko zasahujúcej do organizmu národa, bola vzácnou príležitosťou práve pre dominantnú formu medzivojnovej krátkej epiky, pre typ lyrizovanej poviedky a novely overiť si na centrálnom (a nie „bočnom") životnom materiáli svoju filozofickú i poetickú výzbroj. Jej predstavitelia — Bodenek a najmä Švantner — urobili to vo svojich povstaleckých novelách na úrovni poetického prúdu, ktorý reprezentovali, každý v medziach svojho talentu, tvorivej individuality.

Ukázalo sa však, že filozofická osnova medzivojnovej lyrizovanej prózy nie je dostačujúca na zvládnutie nového dejinného materiálu, zložitého a náročného, v ktorom sa odrážajú nielen existencionálno-biologické otázky ľudského života, ale sa aktuálne načrtáva aj jeho spoločenská a individuálna perspektíva. A na ňu svetonázorové fondy „klasickej"lyrizovanej prózy nestačili, jej myslenie sa ocitlo na neprebádanom, neznámom území. Preto sa ideová energia oboch autorov v ich povstaleckých poviedkach a novelách obrátila proti zlu a temnu, proti sputnávajúcim a degenerujúcim silám, ktoré obaja autori našli v podobe takmer groteskno-obludnej v tvári fašizmu, ale aj v človeku vôbec. Inklinujúc k pozitívnemu východisku, objavili ho v aktualizácii deštruktívnych síl za slobodu a ľudskosť bojujúceho človeka, v jeho nenávisti — teda jednostranne a historicky neúplne. Pritom sám vedúci autor lyrizovanej prózy F. Švantner vystihol nedostatočnosť svojej tvorivej metódy a filozofického zázemia pre komplexnejšie stvárnenie materiálu, ktorý mal kľúčový význam. Jeho novely, zobrazujúce obdobie fašizmu, naznačujú hľadanie nových tvorivých a ideových riešení.

Poviedke a novele Švantnerovej a Bodenkovej patrí v prvých povojnových rokoch literatúry o Povstaní vedúca a iniciátorská úloha. O iné riešenie, smerujúc skôr k pozitívnym hodnotám, pokúšala sa mladá nastupujúca literárna generácia, ktorá tvorbou o Povstaní prechádzala literárnym krstom. V kratších epických útvaroch sa však nedostala ďalej od priamočiareho a zjednodušeného vyrozprávania vlastných zážitkov so sprievodnými znakmi literárneho začiatočníctva (M. Krno: Viadukt).

Stručná konfrontácia naznačila, že slovenská a srbská poviedka a novela o antifašistickom zápase vychádzala nielen z dosť odlišných historických skutočností ako konkrétnych foriem protifašistickej ľudovej vojny, ale aj z odlišných estetických pozícií, zakotvených v predchádzajúcej literárnej tradícii.

4. Obdobie konštituovania a stabilizácie nového, socialistického spoločenského systému, ktorý sa v oboch krajinách začína zhruba päťdesiatymi rokmi, svojrázne sa odráža aj v literárnom procese. Koncentrovaný a krajne vyhrotený zápas o vydobytie i upevnenie politického víťazstva robotníckej triedy mal svoje dôsledky aj v literatúre, v jej nápore osvetliť kľúčové otázky aj za cenu istého zjednodušenia

a schematizácie. Pravda, nebol to len bezprostredný odraz objektívneho dejinného procesu, ale aj kus obyčajnej ľudskej subjektivity, ktorý zasiahol kultúrnu politiku a toto zjednodušenie umocnil, posúvajúc literatúru do služobnej funkcie ilustrátora politických hesiel. Pritom v tomto období vznikajú diela, ktoré sú v napätí s prevládajúcou tendenciou, zastupujú však širší epický priestor románu. Kľúčový význam má Jilemnického Kronika, dielo, ktorým sa naznačili bohaté myšlienkové a tvárne možnosti socialistického realizmu aj v próze o Povstaní. Jilemnického iniciatíva zostala však osihotená a nevyužitá.

Próza o Povstaní drobnie nie v tom zmysle, že sa uchyľuje k menším epickým plochám, poviedkam a črtám, ale že rezignuje na základnejšie ľudské situácie a morálno-politické otázky a uspokojuje sa so spracúvaním epizód. V tomto období pozoruhodnejšiu poviedkovú tvorbu zastupujú zbierky krátkych próz Viery Markovičovej-Záturecke j Skrytí hrdinovia (1950), Márie Jančovej Bochník (1950), dve poviedky Vladimíra Mináča Pod temným nebom a Rozprávka pre vnukov (1950) a kniha poviedok Andreja Plávku Siedmi (1952).

Jančová opisuje drobné príbehy z prvej i druhej svetovej vojny v podstate príbuzným spôsobom, v centre je povahová drobnokresba a emotívne, ženské a materinské zafarbenie rozprávania. Zložitejšie komponuje svoje príbehy Markovičová-Záturecká, najmä v najúspešnejšej poviedke Guľometný pás si volí náročnejšie, komplikovanejšie ľudské situácie, vyhýba sa čierno-bielej jednoznačnosti a v postave matky, ktorá stráca v boji syna a zároveň zachraňuje raneného nemeckého vojaka, dostáva sa k humanistickému posolstvu samého povstaleckého boja, ktorý nevychádza z nejakej všeobjímajúcej a sentimentalizujúcej lásky k človeku všeobecne, ale z utrpením prebolenej a nezlomnej ľudskosti prostej dedinskej ženy. Mináč na neveľkom priestore hromadí vojnové hrôzy a výčiny fašistov (vypálenie dediny, vraždenie, znásilňovanie) ako sumu dôkazového materiálu, ktorý má pohnúť hrdinu, váhavého uprchlíka z povstaleckého vojska, k odhodlanému činu. Sugestívne vyludzovanie nočnej atmosféry i obrazu krajiny namáhavo zakrýva zjednodušenú didaktickú osnovu poviedky. Plávka komponuje svoju knihu ako súbor portrétových charakteristík bez pevnejšieho prozaického tvaru.

Vcelku sa poviedka o Povstaní (spolu s celou literatúrou) dostáva na vývinové rázcestie: ukazuje sa, že životný materiál, tak povstalecký — ako skrytý zárodok novej skutočnosti — ako aj sama povojnová, k socializmu spejúca skutočnosť je oveľa zložitejšia, a teda neochotná poddať sa zjednodušeným postupom a ochudobnenej poetickej výzbroji mladých, neskúsených autorov i tých starších, ktorí sa príliš pohotovo zriekli svojich skúseností z predchádzajúceho obdobia.

K tomuto poznaniu sa o niečo skôr dopracovala srbská literatúra, predovšetkým román a poviedka o juhoslovanskom národnooslobodzovacom boji. Prelomový význam na jej novej ceste mali romány Mihaila Lalića Svadba, 1950 (Svadba, slov. 1961), Dobricu Ćosića Daleko je sunce, 1951 (Ďaleko je slnce, slov. 1956) a súbor poviedok Antonija Isakovića Velika deca, 1953 (Veľké deti, slov. Papraď a oheň,

výber, 1964). Pre všetky tri diela je spoločný presun ideovej váhy z antagonistickej antitézy povstalci—fašisti, sloboda—otroctvo, humanizmus—neľudskosť na protirečenia v rámci historicky progresívneho bojujúceho tábora, čím sa vejár ľudskej problematiky podstatne rozširuje a nadobúda výrazne morálny význam. Povstalec, budúci občan socialistickej spoločnosti, nevyhraňuje sa len zoči-voči fašistickej odľudštenosti a neupevňuje tým iba základné ľudské hodnoty, ale sa utvára aj v procese a sváre so svojimi spolubojovníkmi, lebo každý v sebe nosí kus viac alebo menej ťažkej minulosti, čo iba sťažuje a nesmierne komplikuje zrod nového človeka, jeho mravného profilu. Pre našu tému je osobitne inštruktívny Antonije Isaković, ktorý sústredil túto problematiku na malú plochu poviedky. Keďže to urobil so vzácnym pochopením výhod i obmedzení krátkej epickej formy, má jeho pokus aj všeobecnejší teoretický dosah.

Isaković pochopil v celom rozsahu „príležitosť", ktorú ponúka téma o boji proti fašizmu (ako väčšina vojnových tém) pre krátku epickú formu poviedky. Krajná úspornosť poviedky si vyžaduje mnohonásobnú koncentráciu a redukciu. Koncentrácia znamená sústredenosť na taký výsek života (boja a situácií s ním spojených), ktorý má kľúčový význam pre človeka a jeho okolie, zároveň prerastá aj do druhého, symbolického plánu, čím nadobúda všeobecnejšiu platnosť, presahujúcu rámec konkrétnej historickej situácie. Isakovićov hrdina v povstaní charakterizuje zároveň aj všeobecnú modelovú situáciu človeka, ktorý sa dostal do krajnej polohy, obyčajne zoči-voči smrti a nútený je mobilizovať všetky svoje vnútorné sily, intelektuálne, morálno-citové i vôľové, aby v ťažkej skúške obstál. Jeho situácia a čin, rozhodnutie má výsostne morálny význam.

Aby dramatickosť situácie a voľba alternatív vystúpila ešte ostrejšie, Isaković uplatňuje niekoľkonásobnú redukciu — času, priestoru, predmetu a účinkujúcich postáv. Udalosť sa odohráva a najmä rozhoduje v mimoriadne krátkom časovom rozpätí, vyžaduje si okamžitú reakciu. Dramatická udalosť sa rozvíja na exponovanom a často mimoriadne zúženom, niekedy až bizarne okyptenom priestore: v uzavretej jaskyni, na strome, v papradí, na ploskom kameni, v maličkom, nepohodlnom priestore medzi dedinou a lesom, kam veliteľ sprievodnej roty zavlečie ťažko ranených a v súvise s tým v situácii, v ktorej je hrdina (alebo hrdinovia) pozbavený základných potrieb — jedla, vody, pohybu. Jeden hrdina líže niekoľko dní vlhkú skalu a tým si ukája hlad i smäd, druhý sa živí červíkmi, tretí — ťažko ranený a nepohyblivý — spása vôkol seba trávu. Tieto drobné veci (tiež ako prejav redukcie a existencionálneho) často rozhodujú o všetkom, o živote a smrti: jeden ranený prepúšťa druhému, nespokojnejšiemu tri glgy vody, ktoré mu patrili, a sám umiera smädom. Dvaja partizáni vlečú s námahou cez mimoriadne náročný terén v noci, na dosah nepriateľa hrniec „kajmaku" (zvláštnej bosenskej smotany), aby sa hladujúcim druhom dostalo z neho aspoň po lyžici. Prekonávajú pokušenie začrieť čo len za lyžicu, zápasia, vzájomne sa povzbudzujú i upodozrievajú — až jeden z nich, slabší, umrie vysilením a hladom. V takomto kontexte drobné predmety

nadobúdajú mimoriadnu váhu, stávajú sa priam symbolmi: lyžica, nôž, dyňa, šál, kohút, glg slivovice.

Napokon redukcia postáv smeruje k tomu, aby sa umocnila celá váha rozhodnutia, aby sa zvalila v plnom rozsahu na človeka — jednotlivca. V Isakovićových poviedkach vystupuje malý počet postáv: traja (Večer), dvaja (Paprad' a oheň, Dvaja, Lyžica), v situácii najčastejšie izolovanej, v širších záberoch dav (partizánsky oddiel, dedina, masa na železničnej stanici) tvorí iba pozadie, na ktorom sa odohráva dráma dvoch alebo troch (Červený šál, Dážď a kosti, Dyne, V znamení apríla).

Zhusťovanie a dramatizáciu sujetu a významovej roviny dosahuje Isaković aj poetikou kontrastu vo všeobecných polohách (život—smrť, krása—ohyzdnosť, láska—nenávisť, ľudskosť—odľudštenosť, okamih— „večnosť"), ale aj v konkrétnych polohách, v ktorých pracuje postupom redukcie: malá vec (lyžica „kajmaku", glg vody, kvapka pálenky, nôž, dyňa) vo vzťahu k veľkej veci — k životu, slobode, humanite.

Svoju poetiku poviedky Isaković stavia do služieb ideového plánu, sociálne a historicky jej epický svet konkretizuje. V nej vystupuje inventár základných, priam elementárnych hodnôt v úzkom zopätí s prírodou: príroda tu podčiarkuje elementárnosť ľudských vecí, je mierou tejto elementárnosti. To neznamená, že epický svet Isakovićovej poviedky je pozbavený sociálnych vzťahov: bytostný vzťah k prírode a elementárnym veciam charakterizuje človeka pôdy, roľníka. Isaković podáva v poviedke roľnícky živel v ľudovej partizánskej vojne. V tom je tiež istá programová zacielenosť, výlučnosť a redukcionizmus, ktorý krátka epická forma dovoľuje: podať výsek, a nie komplexný obraz. V Isakovićovom svete sú kdesi za horizontom uvedomelí príslušníci hnutia: robotníci, intelektuáli, politicky vyspelí ľudia. Pod ostrým autorovým svetlom je vlastne ten istý sociálny živel, ktorý je zobrazený vo Švantnerovom Sedliakovi, ale už v rozvinutejšom, vyššom procese: odtrhnutý od pôdy, chalupy, patriarchálnych koreňov a vrhnutý do víru ľudovej vojny — v nej zachytáva srbský autor okamihy jeho veľkosti i malichernosti, vzopätí i pádov, ušľachtilosti i zločinu, to vajatanie a precitanie triedy, jej namáhavé vykročenie za svetlom.

Pravda, Isaković nepodáva iba umelecký obraz dedinského človeka v ľudovej protifašistickej vojne: je to len pevná sociálno-historická pôda, na ktorej vyrastá jeho náročnejšie posolstvo optimizmu a viery v človeka. Jeho poviedka svedčí o tom, že „vo svete plnom zla, temna a úzkosti je človek etickou mierou, preto ho treba podoprieť, vrátiť mu vieru vo vlastné sily a umožniť mu, aby získal plné vedomie o sebe a svojich skutočných možnostiach". (P. Palavestra)

Isaković v novej historickej situácii zopakoval skúsenosť, ktorú — ako impulz, iniciatívu v žánri poviedky — priniesla sovietska poviedka, vyrastajúca priamo z revolúcie a občianskej vojny. Najmä v Babeľovej Prvej jazdeckej sa sformoval mimoriadne kondenzovaný, dramatický, zovretý a významom naplnený typ krátkej

poviedky, ktorá znamenala vývinový posun aj v meradle svetovom. Tu kdesi je aj ideová a umelecká genéza poviedky srbského autora, ktorá znamená definitívne doznenie „starej" srbskej dedinskej poviedky a jej skutočnú ideovú i tvarovú premenu.

5. Cesta k novému umeleckému pohľadu na antifašistický zápas a Slovenské národné povstanie sa začala otvárať v druhej polovici päťdesiatych rokov a nové, hlbšie umelecké poznanie vyvrcholilo v rokoch šesťdesiatych — v Mináčovej trilógii Generácia (Dlhý čas čakania, 1958; Živí a mŕtvi, 1959; Zvony zvonia na deň, 1961) a Jašíkovom nedokončenom románovom plátne Mŕtvi nespievajú. Zvrat signalizoval román Alfonza Bednára Sklený vrch (1954) a zbierka noviel Hodiny a minúty (1956).

Bednárova kniha obsahovala štyri rozsiahlejšie novely: Susedia, Kolíska, Hodiny a minúty a Rozostavaný dom. Dielo vyvolalo v kritickej i čitateľskej verejnosti mimoriadny ohlas a prudké polemiky. Po rokoch sa sústredíme na jeho vývinovú funkciu a isté hodnoty v rozvoji krátkej a strednej epickej formy, t. j. na otázku charakteru prínosu v novom odlišnom pohľade na Povstanie i na nekonvenčné spracovanie, na dovtedy málo známy a používaný tvar menšej epickej formy prózy.

Tvar Bednárovej novely o Povstaní bol obohatením dovtedajších skúseností a postupov slovenskej krátkej formy. Inovačne pôsobilo kompozičné riešenie, nová technika stavby poviedky a spôsob rozprávania z toho vyplývajúci. Konštrukcia epického sveta novely spočíva na princípe antitézy a prelínania, striedania jej epických zložiek, viac-menej uzavretých epických celkov. Je to v skutočnosti uplatnenie postupov filmového prestrihu na epický prozaický útvar, doklad nového kontextu, „obkľúčenia", v ktorom sa vyvíja a mení tvar modernej prózy.

Bednár uplatňuje túto kompozičnú techniku v dvojakom zmysle: ako rámcovanie epického jadra a ako sústavné striedanie a prelínanie jednotlivých dejových pásem a skupín postáv v samom jadre, t. j. vo fabule novely. Rámec a jadro sa odohrávajú v časovo odlišných historických obdobiach: rámcovanie vychádza zo súčasnej doby, fabulačné jadro zobrazuje časy vojny a Povstania. Obe časti nespája dej, ale hlavná skupina postáv (protagonisti) a ideovo-morálna problematika. Nejde, pravda, iba o kompozičnú techniku: tá je v službách vyšších zložiek novely, konfrontujú sa dve odlišné doby, ich spoločensko-etické štruktúry i ideovo-mravné profily ľudí v nich vystupujúcich, angažovaných, zároveň sa potvrdzuje kontinuita oboch historických časov. Zmysel obrazu Povstania, ľudského konania v ňom sa neuzaviera, ale sa otvára smerom k ďalšej historickej etape a z jej historicky vývinovo vyššieho hľadiska sa spätne osvetľuje a najmä mravne hodnotí. Uchovali sa a rozvinuli mravné a ideové hodnoty, krvavými obeťami, útrapami a odriekaním v Povstaní vykúpené a vydobyté, alebo sa v novej situácii rozplynuli a zdegenerova-

li? — to je otázka, ktorú si Bednár nástojčivo kladie. Jeho kompozičné rámcovanie novely nadobúda tak výsostne ideovú motiváciu.

Kompozičné riešenie striedaním a prelínaním dejových pásem vo fabulačnom jadre sleduje iné ciele. „Prestrihy" zvyšujú dramatickosť fabuly, lebo sa uskutočňujú vždy v kritických situáciách deja a komponované sú zväčša tak, že prehlbujú kontrastnosť týchto situácií (v jednom pásme napr. motív erotickej rozkoše, v druhom, naň nadväzujúcom, ohrozenie života toho istého hrdinu — Mitúch v novele Hodiny a minúty). Okrem toho sú príležitosťou na psychologicko-morálnu konfrontáciu. Vyjadrujú úsilie simultánnosťou prekonať chronológiu a istú izolovanosť úsekov ľudského života, zobrazovanú tradičnými epickými prostriedkami rozprávania, podať komplexnosť ľudskej situácie a napokon zachytiť aj charakter ľudského vedomia, ktoré sa môže súčasne (alebo v rýchlych časových sledoch) pohybovať v rozličných časových kategóriách: prítomnosti, minulosti, budúcnosti (v podobe túžob, predstáv, očakávaní, dohadov). Aj dynamizácia fabulačného jadra slúži napokon ostrejšiemu vyhroteniu ideovo-morálneho plánu novely.

Pre ideovú sféru novely je rozhodujúce rozprávačovo hľadisko, kompozičný plán i jeho funkcia sa mu podriaďujú. Bednárovo hľadisko znamená isté nóvum v tom, že je nepatetické, veľmi triezve a vecné, človeka v Povstaní a protifašistickej vojne neheroizuje. Obrazne povedané: neupriamuje sa na ľudské výšiny, ale na pahorky, na „stred", ľudský priemer. Autora obviňovali zo znevažovania Povstania, zo skepsy a neviery v jeho hodnoty. Absenciu hrdinu ako sumy kladných hodnôt, ako exemplárnosť, netreba však absolutizovať; ním sa ideový plán novely (a prózy vôbec) nevyčerpáva. Je tu ešte hľadisko, hodnotenie rozprávačovo a autorovo. U Bednára smeruje k pozitívnym ľudským hodnotám, malichernosť, zbabelosť, slabosť, egoizmus, polovičatosť, rozčesnutosť jeho „priemerných hrdinov" sa posudzuje v mene tejto vyššej predstavy.

Problém je skôr v tom, že autor nestačil filozofickou a psychologickou výzbrojou za inovačnými, objavnými kompozičnými postupmi a novým zorným uhlom, spod ktorého pristupoval k obrazu vojny a Povstania. Jeho ľudia sú akoby zlepení z kúskov sexu, nenávisti, odhodlania, egoizmu, náhlej aktivity, strachu, túžby, nepokojného svedomia, netvoria však psychologicky zaokrúhlené ľudské bytosti, sú konštrukciami, z ktorých nebolo odstránené lešenie. Zaostávajú za ostro a jednotne kontúrovanými postavami F. Švantnera. Konvenčná je aj myšlienková atmosféra, v ktorej žijú autorove postavy, čo je spôsobené nedoriešenosťou rozprávačského postupu. Autor svoj epický svet dôsledne objektivizuje, nepletie sa doň rozprávačským komentárom, takže jeho „priemerní" hrdinovia aj veľmi priemerne, konvenčne až banálne myslia, uvažujú a hovoria, pričom niet veľkého rozdielu medzi inžinierom (Mitúchom) a sezónnou robotníčkou (Zitou), pozitívnejšie alebo skeptickejšie načrtnutou postavou bojujúceho alebo aspoň trpne sa vzpierajúceho tábora.

Isté ochudobnenie svojho štylistického výrazu Bednár nahradil pokusom

o symboliku, aby motívy vyžarovali aj čímsi vyšším a „osudovejším", ako je ich reálna funkcia. Význam týchto motívov s potencionálnou symbolickou energiou vysunul aj do titulu noviel: Kolíska, Hodiny a minúty, Rozostavaný dom. Kolíska však neodkryla túto skrytú symbolickú energiu: napriek prízemno-groteskným meditáciám rozbujdošených Nemcov nad ňou (spôsobom bežného kontrastu: kolíska-hrob), takže jej zostalo iba skromnejšie poslanie podčiarkovať plynúci čas a umočňovať hrôzu situácie (buchotom podnôh). V závere autor motív opustil. O niečo viac funkčnosti je v hodinách a minútach, ktoré majú — opakovaním v kľúčových situáciách — naznačiť zrýchľujúce sa tempo riešenia pre obe strany: ľud i jeho nepriateľov.

K pozitívam Bednárovej novelistiky patrí znalosť života, bohatstvo reálií a istota, spoľahlivosť, s akou ich začleňuje do epického obrazu.

Zisk z Bednárovej povstaleckej novely je dvojaký, hoci nerovnakej váhy. Autorova plná výhra je v obohatení tvaru slovenskej krátkej a strednej epickej formy, v uplatnení kompozičných postupov, motivovaných ideovým plánom poviedky a novely, ktoré boli známe v dobovej svetovej próze (anglosaskej, francúzskej i sovietskej — Platonov, Bulgakov). V ideovom pláne Bednárova novela signalizovala potrebu hlbšieho, prenikavejšieho pohľadu na Povstanie a na jeho vnútornú, morálno-ideovú spätosť s prítomnosťou, socialistickou skutočnosťou, hoci autor — koncipujúc svoje dielo aj polemicky vo vzťahu k panujúcemu modelu — zvládol iba jednu stránku úlohy: uskutočnil „programovú antitézu schematizmu", pripravujúc tak cestu pre komplexnejší a plnší obraz Povstania a protifašistického zápasu. Vývin smeroval k syntéze. Z hľadiska typológie slohov Hodiny a minúty naznačovali potrebu tejto syntézy z pozícií obnoveného kritického realizmu, obohateného o moderné kompozičné postupy a diferencovaný zmysel pre tvar novely.

6. Syntéza sa — ako sa dalo očakávať — uskutočnila vo veľkej epickej forme — románe. Začala sa realizovať s predstihom niekoľkých rokov najprv v srbskej literatúre. Tento intenzívnejší a živší vývin protifašistickej tematiky v oboch prozaických vidoch — v poviedke i románe — je v srbskej literatúre menej podmienený literárno-imanentnými momentami, ale vyplýva skôr (ako sme už poukázali) z neodškriepiteľného historického faktu oveľa väčšieho rozsahu, trvania a intenzity, ako aj dramatickejších foriem protifašistickej ľudovej vojny: bez jej mnohostranného a dôkladného uchopenia sa nedal pochopiť ani povojnový život. Lalićova Svadba bola úvodným akordom k tomuto komplexnému uchopeniu. Po nej nasledovali jeden po druhom ďalšie romány o vojne, o protifašistickom odboji i utrpení ľudu — Zlo prolieče (1953), Raskid (1955), Lelejska gora, 1957 (Hora nárekov, slov. 1965), Hajka (1960) a Pramen tame (1970). K niektorým dielam svojej série sa autor znovu vracal a podal ich v novej verzii. Tento výkon, „posadnutosť" jedinou veľkou témou, je nielen rozsahom a monumentalitou, ale aj umeleckým prejavom ojedinelý v súčasnej svetovej próze, v Lelejskej gore (Hora

nárekov) a Hajke (Štvanici) patrí k jej vrcholom. Svojskú syntézu „z druhého brehu" uskutočnil aj spisovateľ Dobrica Ćosić v trojzväzkovom románe Deobe (1961, Deľby).

Obaja srbskí autori sa vypínajú k šolochovskému epickému rozmachu, monumentalite a ostrosti, neľútosti videnia. V Ćosićovej Legende o noži (ako jeho román nazval český prekladateľ) je aj istá príbuznosť so Šolochovovou kozáckou epopejou. Oproti kľukatej ceste kozáctva k revolúcii Ćosić zobrazuje scestie časti srbských roľníckych más, ich návrat k mýtu pôdy a nacionalizmu.

Lalić a Ćosić sú realistickí autori, historik novej srbskej literatúry ich nazýva predstaviteľmi „moderného realizmu" (P. Palavestra). Charakteristikou súčasného srbského a juhoslovanského literárneho života je existencia aj iných, najmä nerealistických prúdov, smerov a poetík. K nim patrí aj tvorba Miodraga Bulatovića, popri Andrićovi najprekladanejšieho juhoslovanského prozaika (najmä na Západe), u nás známeho svojím základným dielom, románom Crveni petao leti prema nebu, 1958 (Červený kohút letí k nebu, 1964). Bulatović vydal aj dve zbierky poviedok — Djavoli dolaze (Diabli prichádzajú, 1955) a Vuk i zvono (Vlk a zvon, 1958). Bulatović sa podobne ako Lalić (obaja sú Čiernohorci) sústreďuje temer výlučne na vojnovú problematiku.

Typ jeho povstaleckej poviedky možno demonštrovať na príklade Ohňovej záhrady (Cvetnjak vatre, po slovensky v antológii juhoslovanskej povstaleckej prózy: Zvuky ohlasujú smrť, 1968). Svet Bulatovićovej poviedky (i vojnovej prózy) možno nazvať „poetickou sublimáciou zla"; autor si všíma predovšetkým deštruktívne, temné, ubíjajúce a pokorujúce stránky vojny a zobrazuje ju s mimoriadne bohatou imagináciou, v umeleckom obraze sa stretáva naturalistický detail s metaforickým jazykom. Vojnové besnenie, ozajstné danteovské inferno jeho poviedky nadobúda tak všeobecnejší, sublimujúci a symbolizujúci význam. Postavy tohto sveta sú posunuté existencie so zvrátenými psychickými stavmi, groteskne znetvorené podoby zo dna života, videné akoby v blúznení. Kdesi za obzorom tohto sveta rozpútaných síl zla a temna svetielkuje tenký lúč drobného šťastia, za ktorým vykoľajené existencie mátožne kráčajú. Šťastie, akokoľvek nepatrné a skromné, uniká a oni sa zo sklamania a utrpenia liečia novým snom. V poviedke Ohňová záhrada je takou unikajúcou vidinou šťastia pre osirelú babku malé chromé chlapča s bielym kozliatkom. Metaforický obraz nesie v sebe humanizujúce posolstvo.

Bulatovićova poviedka, zobrazujúca boj i utrpenie čiernohorského ľudu počas druhej svetovej vojny, inšpiruje sa podnetmi avantgardnej prózy, medzi inými aj skúsenosťou Kafku a súčasných predstaviteľov literatúry absurdity a grotesky (Beckett, Ionesco; B. je aj autorom paródie na Ionesca Godott prišiel), opiera sa však aj o staršiu domácu tradíciu, o zvláštny typ srbskej folklórnej prózy s výraznými prvkami grotesky, no najmä o epický svet neskrotných vášní a halucinácií „nečistej krvi" a „božích ľudí" Borisava Stankovića, tvorcu modernej srbskej prózy.

Syntézu uskutočnil v srbskej próze o antifašistickom zápase román, čo aj zodpovedá možnostiam veľkej epickej formy, nadobúdajúcej v najambicióznejších predsavzatiach charakter rozsiahlej „ságy". Bulatovićova Poviedka (i román Červený kohút letí k nebu) je len úzkym ramenom tejto mohutnej epickej rieky, ramenom veľmi zvláštnym, bizarným.

A tak aj v slovenskej povstaleckej (a nielen povstaleckej) próze syntéza, ktorá prišla v šesťdesiatych rokoch, patrí románu. I tu slovenský román o Povstaní a boji proti fašizmu nadobúda monumentalizujúcu formu ukončených (Mináč, Zguriška, Urban, Krno) trilógií alebo náhlou smrťou prerušených plánov „veľkej epiky" (Jašík, Hečko). V Mináčovej trilógii Generácia (Dlhý čas čakania, 1958; Živí a mŕtvi, 1959; Zvony zvonia na deň, 1961) a Jašíkovom nedokončenom románovom plátne Mŕtvi nespievajú (1960) vrcholí nielen slovenská povstalecká próza, ale obe diela predstavujú aj najvyššie dostrely novodobej slovenskej socialistickorealistickej prózy vôbec. Mináč a Jašík predstavujú v próze o Povstaní a protifašistickom boji dve vývinové cesty, „línie" a dve „epické normy" (Kusý); jedna nadväzuje na „klasický" slovenský realizmus, druhá na lyrizovanú prózu, oba typy však podstatne obohacujú svoje východiská nielen cieľavedomou socialistickou ideológiou, ale aj celkovou umeleckou koncepciou a zobrazovacími postupmi. Tak vrcholná téma angažovanosti ľudových más za novú podobu sveta demonštrovala široké, bohato diferencované možnosti socialistickorealistického románu a poviedky.

7. Po prvých veľkých syntézach, ktoré sa v oboch porovnávaných literatúrach s kľúčovou témou boja proti fašizmu uskutočnili v rozpätí predchádzajúceho desaťročia (1950—1960), literárny vývin, pravda, nezadržateľne pokračuje. Uskutočňuje sa aj vo svojom užšom epickom riečišti krátkej formy — poviedky a novely. V srbskej próze povstalecká a protifašistická tematika viditeľne ustupuje z centra autorských záujmov a literárneho vývinu: mohutné ságy Lalićove, Ćosićove, Davičove, ako aj experimenty Bulatovićove a iných akoby predbežne vyčerpali nazhromaždené možnosti. Autori hľadajú nový aspekt prístupu a okrem grotesky (Bulatović) pokúšajú sa — úspešne — interpretovať temné zlo vojny i heroizmus odboja z humoristickej stránky (Ćopić: Doživijaji Nikoletine Bursaća, 1955 — Príbehy Mikulu Bursaća; Humoristične priče, 1960 — Humoristické poviedky).

Povstalecká próza sa odsúva zo stredu a drobnie aj v poslednom desaťročí vývinu slovenskej literatúry. Povstaleckej téme zostáva vytrvalo verný Miloš Krno v cykle svojich noviel a poviedok (Jastrabia poľana, 1963; Ťažká hodina, 1965; Výstrel sa vracia, 1965; Kým dohorela cigareta, 1968 a Hra so smrťou, 1971), ktoré v poslednom desaťročí zároveň udávajú tón povstaleckej próze. V nej si Krno nachádza svoje špecifické miesto a variuje istý typ, zodpovedajúci jeho naturelu: epické zázemie jeho rozprávania tvorí príroda, vlastnú fabulu organizuje ako „novelu s tajomstvom", posúva svoju povstaleckú prózu, ktorá objektívne ponúka

vhodný materiál aj pre tento typ spracovania, smerom k dobrodružnému typu literatúry so zatlačením psychologických zložiek. Ideovú líniu svojich noviel Krno rozvíja vyhranene, niekedy až priamočiaro.

Ak by sme sa v závere pokúsili antifašistickú a povstaleckú poviedku a novelu utriediť z hľadiska jej typologickej variability a diferenčovanosti (bez ohľadu na príslušnosť k národným celkom), tak by sme zistili, že povstalecká próza v kondenzovanej podobe odzrkadľuje základné vývinové tendencie povojnovej literatúry, prelínanie, stretávanie a integrovanie niekoľkých historických slohov a prúdov a v ich rámci aj viacerých poetík.

Sú to tieto hlavné prúdy a poetiky:

A. Najstaršiu vývinovú vrstvu tvorí poviedka a novela, ktorá vychádza zo skúseností a postupov kritického realizmu, obohateného o niektoré kompozičné a štylistické postupy modernej prózy (A. Bednár).

B. Novšie vývinové tendencie reprezentuje typ lyrizovanej (naturistickej) poviedky a novely, opierajúcej sa o poetiku expresionizmu. V tomto type poviedky a novely sa prejavuje výrazný zmysel pre tvar, pre druhové zvláštnosti krátkej formy (Bodenek, Švantner).

C. Nerealistické tradície prózy využíva neoavantgardná poetika, ktorá sa inšpiruje literatúrou absurdity, grotesky a čierneho humoru, a z tohto aspektu stvárňuje vojnovú skutočnosť, transponovanú do krátkej epickej formy (Bulatović).

D. Inú podobu modernizácie epického výrazu má poviedka a novela orientovaná socialistickorealisticky. Prechádza dvoma vnútornými vývinovými fázami: nižšou, prípravnou a vyššou, rozvinutejšou a diferencovanejšou. Hoci zárodky, ba i základné kamene socialistického realizmu boli položené už v medzivojnovom období, literatúra o Povstaní a ľudovej partizánskej vojne, zastúpená nastupujúcou generáciou, v odboji priamo sa formujúcou ideologicky a umelecky, musela prejsť týmto prípravným štádiom odznova, zopakovať ho.

Prvé, prípravné obdobie patrí zhruba do prvých povojnových rokov. Poviedka a krátka próza vôbec v tomto období sa vyznačuje v podstate správnou perspektívou, ale zároveň aj ideovou priamočiarosťou, morálnym didaktizmom a umeleckou simplifikáciou (Popović, potom Ćopić, Lalić,Ináč v prvej fáze, Jančová, Markovičová-Záturecká a i.).

Druhú rozvinutejšiu fázu charakterizuje vývin od polovice päťdesiatych rokov.

V nej má dominatu poviedka, novela a „malý román" (Jašíkovo Námestie svätej Alžbety), v ktorých sa integrujú skúsenosti lyrizovanej, „baladickej" prózy, ale so základnou zmenou ideologickej orientácie, ktorá je spoločensky angažovaná, obrátená tvárou k súčasnosti a budúcnosti, socialistická. Tento typ reprezentujú poviedky Antonija Isakoviča (nazvané v juhoslovanskej terminológii „moderným realizmom"), Jašíkova nedokončená próza Laktibrada (s tendenciou ku groteske) i novela-román Námestie svätej Alžbety. K tomuto typu (v čiastočne zjednodušenejšej podobe) smerujú novely M. Krnu, V. Švenkovej a i.

Pritom však treba poznamenať, že rozhodujúce víťazstvá v zápase o stvárnenie kľúčovej kapitoly novodobých dejín slovenského i srbského národa, protifašistickej ľudovej vojny, z ktorej vyrastala socialistická skutočnosť, odohrali sa na veľkom epickom plátne románu, predovšetkým v monumentálnych epických dielach Lalićových, Ćosićových, Mináčových a Jašíkových, ktoré znamenajú ideovú a umeleckú syntézu.

ZÁKLADNÁ POUŽITÁ LITERATÚRA

KUSÝ, I.: Premeny povstaleckej prózy, Bratislava 1974.
PALAVESTRA, P.: Posleratna srpska književnost 1945—1970, Beograd 1972.
KOT, J.: Povstalecká poviedka a jej problémy. Slovenské pohľady 75, 1959.
LUKIĆ, S.: Savremena jugoslovenska književnost (1945—1965), Beograd 1967.
TRUHLÁŘ, B.: Veľká inšpirácia, Bratislava 1967.

ЗЛАТКО КЛАТИК

СЛОВАЦКИЙ И СЕРБСКИЙ РАССКАЗЫ О ВОССТАНИИ

Резюме

В словацкой и в сербской литературах рассказ как краткая эпическая форма со времен реализма занимал доминирующее положение, которое он сохранил и в период между войнами. Рассказ сформировался в виде прозы с сельской темой, направленной в основном на изображение коллективной жизни, в меньшей степени – на зондирование психологии личности.

Развитие формы сопротивления, наличие монолитной освобожденной территории и воздействие на оккупированные земли, участие в освободительной партизанской борьбе значительной части антифашистский и коммунистических авторов – все это создало сравнительно благоприятные условия для богатой и разнообразной литературной активности (периодическая печать, возможности публикования, общение с читательской публикой). Поэзия становится наиболее действенным орудием идейно-художественной агитации; наряду с ней начинает успешно функционировать и краткая проза. В связи с необходимостью ярко выраженного развития программы антифашистской борьбы с идеалами гуманности, демократии, национальной свободы и социальной справедливости в художественном виде авторы кратких прозаических произведений периода восстания актуализируют реалистические традиции сербского рассказа (простая композиция, ярко выраженное развитие образов) с соответствующей драматизацией действия и оценкой рассказчика.

Словацкая повесть и рассказ о восстании не возникают непосредственно в процессе антифашистской борьбы, в период самой войны, они реагируют на нее ретроспективно сразу же в первые послевоенные годы. Они своей поэтикой и „персонально»» исходят из лирической прозы межвоенного периода, предлагавшей свои познания и художественные подходы в качестве определенного исходного пункта для художественного изображения положения человека, попавшего в военный катаклизм (борьба за жизнь, тесная связь с природой, максимальная драматичность, экспрессивные средства выражения и т. д.) Несмотря на выразительные и суггестивные произведения того периода (Швантнер: „Священник« »Крестьянин,« Боденек: »Яд«), этому виду не хватало социальной и гуманной перспективы.

Укрепление социалистической системы отразилось в обоих странах и на характере литературного процесса, в частности на прозе с тематикой восстания. В Словакии (за исключением »Хроники« Илемницкого) проблематика восстания разрабатывается в прозе прямолинейно, на основных драматических полюсах, без переходов, без оттенков и сложитости человеческих положений; ее эволюционный »позвоночник« создают молодые, мало опытные авторы, литературное »поколение восстания«. Упрощению способствует также определенная односторонность культурной политики эпохи, представление о завоевании идеологического фронта путем однократной, прямой атаки.

Хотя в сербской прозе о восстании был этот опыт уже во время войны, данный вид превалирует еще и в послевоенные годы. Поворот происходит прежде всего в романе; в краткой форме переломное значение имела книга рассказов Антония Исаковича »Велика деца« (1953). В ней идейный вес с антагонистического антитезиса восставшие-фашисты, свобода–рабство, гуманность–бесчеловечность перемещается на противоречия, имеющие место в рамках сражающего антифашистского лагеря, обогащая тем цамым образ сражающего человека, значение приобретают деталь и символика.

Во второй половине пятидеятых годов на более глубокое проникание в образ человека в борьбе с фашизмом ориентируется также и словацкая проза. Решющие результаты достигаются в романе,»Глядачство« – как в отношении идеи, так и в отношении формы – в области кратких форм сигналом является книга повестей А. Беднара »Часы и минуты« (1956). Его повесть актуализитует моральную сторону человека (в сопоставлении сопротивления и действительности), означая тем самым программный антитезис схематизма.

Однако в обеих литературах синтетическую картину восстания создала большая эпическая форма, нарастающая на циклическую романовую эпику (Добрица Косич: »Деобе«, 1961, М. Лалич: »Лелейска гора,« 1957, Гайка, 1960, В. Минач: »Генерация«, 1958–196я, Р. Яшик: »Мертвые не поют«, 1960).

Ни в сербской, ни в словацкой прозе рассказ и повесть в своем развитии еще не достигли такого идейно-художественного синтеза. Ее настоящий этап характеризуется процессом внутренней жанровой дифференциации, направленностью на определенный аспект подхода к теме и проблематике антифашистской борьбы. В сербской прозе – это аспект героическо-комический и юмористический (намеченный уже циклическим романом Б. Чопича »Доживляи Николетине Бурзача«, 1956, продолженный сборником рассказов »Корова с деревянной ногой«, 1963), с актуализацией плодотворной традиции юмористического реалистического рассказа П. Кочича, в то время как более смелая точка зрения и более новые творческие подходы представлены прозой М. Булатовича, его фантастическими гротесками в книге рассказов »Вук и звоно« (1958) и »Дяволи долазе« (1958) с кульминацией этой тенденции в романе »Петао лети према небу« (1960). Словацкая краткая проза о восстании повторно проникается лиризмом (с выраженным идейным решением), драматизм ситуации помогает формировать ее как »повесть с секретом« (обе тенденции наблюдаются у М. Крно »Ястрабина поляна«, 1963, »Игра со сметью«, 1973) и личное участие авторов в сопротивлении ориентирует ее также на прозу мемуарного вида.

ZLATKO KLÁTIK

DIE SLOWAKISCHE UND DIE SERBISCHE ERZÄHLUNG MIT AUFSTÄNDISCHER THEMATIK

Zusammenfassung

Die Erzählung als kurze epische Form hatte in der slowakischen und in der serbischen Literatur seit der Epoche des Realismus unter den Prosagattungen eine vorherrschende Stellung inne, die sie auch in der Zwischenkriegszeit halten konnte. Sie prägte sich als Prosa mit ländlicher Thematik aus und war eher auf ein Bild des kolektiven Lebens, weniger auf sonden in die Psychologie des Einzelnen ausgerichtet.

Die breit entfalteten Formen des Widerstandes, das Vorhandensein eines kohärenten befreiten Gebietes sowie die Einwirkung auf den nicht befreiten Teil, die grosse Beteiligung antifaschistischer und kommunistischer Autoren am Partisanenkampf — all das schuf relativ günstige Bedingungen für eine reichhaltige und mannigfaltige literarische Aktivität. (Periodische Presse, Publikationsmöglichkeiten, Kommunikation mit der Leserschaft). Die Dichtung wird zum wirksamsten Mittel der ideell-künstlerischen Agitation, doch beginnt neben ihr auch die Kurzprosa erfolgreich in Erscheinung zu treten. In Anbetracht der Notwendigkeit das Programm des antifaschistischen Kampfes mit dem Gedankengut der Humanität, der Demokratie, der nationalen Freiheit und der sozialen Gerechtigkeit in künstlerischer Form deutlich zu entfalten, aktualisieren im Aufstand kämpfende Autoren von Kurzgeschichten die Tradition der serbischen Erzählung (einfache Komposition, prägnant entworfene Gestalten) mit einer entsprechenden Dramatisierung der Handlung und dem wertenden Kommentar des Erzählers.

Die slowakische Novelle und Erzählung über den Slowakischen Nationalaufstand konstituiert sich nicht unmittelbar im antifaschistischen Kampf während des Krieges, sie reagiert vielmehr retrospektiv in den ersten Nachkriegsjahren. Mit ihrer Poetik sowie autorenmässig knüpft sie an die lyrisierte Prosa der Zwischenkriegszeit an, die mit ihrer Noetik und künstlerischen Methoden für die Bearbeitung der Situation des in den Hexenkessel des Krieges geratenen Menschen (Kampf um das nackte Leben, Naturverbundenheit, äusserste Dramatik, expressive Ausdrucksmittel u. dgl.) bestimmte Auswege zu bieten hatte. Obwohl in dieser Zeit starke Werke entstanden (Švantner: Der Priester, Der Bauer, Bodenek: Gift) so fehlte diesem Typus doch die soziale und humane Perspektive.

Die Festigung des sozialistischen Systems fand sowohl im Charakter des literarischen Prozesses in beiden Ländern als auch in der Prosa mit Aufstandsthematik ihre Reflexion. In der Slowakei (mit Ausnahme von Jilemnický Chronik) bearbeitet die Prosa die Problematik des Aufstandes geradlinig, in elementaren dramatischen Polen, ohne Übergänge, Nuancen und Vielschichtigkeiten menschlicher Situationen; entwicklungsmässig wird ihr Rückgrat von jungen Autoren mit wenig Erfahrung, von der literarischen „aufständischen" Generation gebildet. Zur Vereinfachung trägt auch eine gewisse Einseitigkeit der damaligen Kulturpolitik bei sowie die Vorstellung, dass die ideologische Front mit einem einmaligen, direkten Angriff zu nehmen sei.

Wenngleich die serbische aufständische Prosa schon während des Krieges diese Erfahrung gemacht hatte, so überwiegt dieser Typ auch noch in den Nachkriegsjahren. Zu einer Wendung kommt es vor allem im Roman, in der kurzen Form bedeutete der Erzählungsvand von Antoni Isakovitsch „Velika deca" (1953) einen einschneidenden Wendepunkt. Hier verlagert sich das ideelle Gewicht von der antagonistischen Antithese Aufständische-Faschisten, Freiheit-Knechtschaft, Humanität-Unmenschlichkeit auf Widersprüche im Rahmen des kämpfenden antifaschstischen Lagers; die Gestalt des kämpfenden Menschen gewinnt so an Facetten; Detail und Sinnbild gewinnen an Bedeutung.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre richtet sich auch die slowakische Prosa auf ein tieferes Eindringen in das Bild des gegen den Faschismus kämpfenden Menschen aus. Entscheidende Resultate werden im Roman erzielt. (Mináč, Jašík). Das Suchertum — ideen- und formmässig — wird im Bereich der Kurzform vom Novellenband „Stunden und Minuten" von Alfonz Bednár (1956) signalisiert. Seine Novelle aktualisiert die moralische Seite des Menschen (in der Konfrontation von Widerstand und Gegenwart) und bedeutet eine programmatische Antithese des Schematismus.

Ein synthetisches Bild des Aufstandes gelang jedoch in beiden Literaturen der grossen epischen Form, die zu einer zyklischen Romanepik emporwuchs. (Dobrica Cosic: Deobe, 1961, M. Lalic: Lelejska gora, 1957, Hajka, 1960; V. Mináč: Generácia (1958—1961), R. Jašík: Mŕtvi nespievajú — Tote singen nicht, 1960).

Erzählung und Novelle sind weder in der serbischen noch in der slowakischen Prosa in ihrer Entwicklung zu dieser ideel künstlerischen Synthese gelangt. Ihre gegenwärtige Etappe ist durch einen Prozess innerer genremässiger Differenzierung, in der Ausrichtung auf einen bestimmten Aspekt beim Herangehen an das Thema und die Problematik des antifaschistischen Kampfes gekennzeichnet. In der serbischen Prosa ist es der heroisch-komische und humoristische Aspekt (schon angedeutet durch den zyklischen Roman von B. Čopič Doživljaji Nikoletine Bursača, 1956, fortgesetzt mit dem Erzählungsband (Die Kuh mit dem Holzfuss, (1963), mit einer Aktualisierung der fruchtbaren Tradition der humoristischen realistischen Erzählung von P. Kočič, während seine phantastischen Grotesken in den Erzählungsbänden „Vuk i zvono", 1958 und „Djavoli dolaze", 1955 einen kühneren Aspekt und neuere schöpferische Methoden bedeuten. Diese Tendenz kulminiert im Roman „Petao leti prema nebu", 1960. Die slowakische Kurzprosa über den Nationalen Aufstand gewinnt wiederholt lyrisches Gepräge (mit markanterer ideeller Lösung), das Dramatische der Situationen hilft ihr bei der Gestaltung als „Novelle mit einem geheimnis" (beide Tendenzen bei M. Krno — Jastrabia polana, 1963, Hra so smrťou, 1973) und die persönliche Teilnahme der Autoren am Widerstand orientiert sie auch auf eine Prosa von erinnerungsmässigem Typ.

JÁN KOŠKA

PODOBY SÚČASNOSTI V POVOJNOVEJ BULHARSKEJ LITERATÚRE

(na pozadí slovenského literárneho vývinu)

Cieľom našej práce je preskúmať, ako pristupovala povojnová bulharská literatúra k obrazu súčasného života, ako sa zmocňovala súčasnosti, na aké jej stránky sa zameriavala, a porovnať tento obraz s javmi slovenskej literatúry. Je to úloha veľmi široká a mohla by vyústiť do výpočtu tém a marginálneho komentovania. Pokúsime sa však rozpoznať v materiáli rozhodujúce javy a tendencie.

Porovnávacia zložka úlohy je v prípadoch ako tento o to ľahšia, že sa javy vlastne porovnávajú aj „samy" a aj ponad obmedzené možnosti jednotlivého porovnávateľa — špecialistu. Na pozadí domáceho kontextu, ktorý zastupuje i skúmateľ vo svojich hľadiskách a hodnotiacich súdoch, vystupujú fakty cudzej literatúry ako člen porovnania. Druhým členom porovnania sú fakty domáceho literárneho vývinu. Porovnávateľ akiste nemusí ukazovať na ne prstom pri každej príležitosti, ale nemôže sa ani vzdať práva a povinnosti pokusu o porovnávacie zovšeobecnenia, hoci s vedomím, že podobnosti a odlišnosti skúmaných javov poskytujú na to ešte ďalšie podnety a možnosti.

V bulharskej literatúre obdobia budovania socializmu sa zreteľne črtajú dva vývinové úseky. Roku 1956 sa uskutočnilo historické zasadnutie Ústredného výboru Bulharskej komunistickej strany (známe ako Aprílové zasadnutie), ktoré prehodnotilo nové potreby spoločnosti a stalo sa medzníkom i vo vývine kultúry a umenia. Generáciu, ktorá vstúpila do literatúry na konci päťdesiatych rokov, nazvala kritika podľa tohto medzníka Aprílovou generáciou. Vieme, že vývinové zmeny v umení sa spravidla presne nezhodujú s udalosťami, ktoré majú na ne vplyv, avšak rozhodujúci podnet vývinového prelomu tu vystupuje jasne. Na konci päťdesiatych rokov sa začala nová etapa i v našej povojnovej literatúre.

V prvej etape vývinu povojnovej bulharskej literatúry (od oslobodenia roku 1944) majú špecifické postavenie tematické zložky, ktoré sú predmetom nášho záujmu. Ony signalizujú aktuálnu hodnotu a socialistickú ideovosť literárnej tvorby. V celom rozsahu môžeme sledovať špecifické postavenie tematiky len v názvoch literárnej produkcie všetkých druhov od vrcholov až do šírky periférie (v chronologickom slede): Septembrové piesne, Synovia septembra, Cesta, Partizánske piesne, Novou cestou, Priatelia a nepriatelia, Radostné dni, Stráž mieru, Hviezda mieru, Svetlá, Traktorová stanica, Jar a traktorista, Nenávisť a láska, Ráno nad vlasťou. V rade, Šumia zástavy, Verše o päťročnici, Dimitrovovské pokolenie, Mládež víťazí, Na stráži, Rastú noví ľudia, Pod zemou, Jasná cesta, Bojová mladosť, Víťazná mladosť, Dva svety, Piesne o mieri, Verše o partizánskom oddiele atď.

Je to vzorka z obrovského materiálu. Uvádzame názvy, ktoré sú typické pre význam, aký pripisovali autori téme. Neuvádzame názvy tematicky viacvrstevných diel, napríklad Tabak — v diele nejde o prostý obraz pestovateľov tabaku. Väčšina názvov obsahuje len význam „O" (básne, hra, román o niečom). Medzi typické patria i názvy znejúce literárne, ktoré istým spôsobom neodpovedajú charakteru diel (Básne, Verše).

Mimoriadne postavenie tematiky vyniká i pri zborníkoch a antológiách. Táto vrstva literárnej produkcie reprezentuje nadindividuálny vkus a tematickú orientáciu: Oceľoví ľudia, Dní hrdinov, S rozoviatymi zástavami, Dedinská strecha, September, Brigádnický zborník, Zem bez medzí, Železnou cestou (zborník robotníckych diel), Hrdinská mládež, 1. máj, Boj za mier, Hraničiari, Na čele s Dimitrovom a iné.

Aké tituly krásnej literatúry vychádzali v tomto období na Slovensku? V mnohých prípadoch môžeme konštatovať podobnosť i zhodnosť názvov literárnych diel, hoci nemusíme predpokladať medzi nimi kontaktný vzťah. V bulharskej literatúre nachádzame veľké množstvo názvov s pojmom „september" (septembrové povstanie v Bulharsku, oslobodenie) — odpovedajú im slovenské názvy s motívmi mája, oslobodenia a začiatku novej cesty, nového života. Tieto i ďalšie názvy svedčia o podobnej tematickej orientácii našej literatúry najmä po februári 1948, o podobnom tematickom rozvrstvení a zameranosti tvorby na zobrazenie súčasného života: Krajina šťastia, Mierové ráno, Bojová cesta, Zástavy mieru, Slnečná cesta, Mladosť, Pred nami hviezda, Slová z ocele, Víťazná mladosť, Slnce nad nami, Za ten máj, Z noci do úsvitu, Jarnou cestou, Na stráži mieru, V búrke, Nenávidím a milujem, Ráno, Májová pieseň, Ráno sveta, Ľudia s kahancami, Na majeri, Ľudia z rovín, Srdce plné radosti, Spievajúce srdce, Jar a iné.

O osobitnom postavení tematiky v bulharskej literatúre prvého povojnového obdobia svedčí i okolnosť, že sa vytvorili spisovateľské tematické špecializácie: robotnícki autori, dedinskí, vojenskí, brigádnickí. Spisovatelia sa v nevídanej miere zaujímali o technológiu práce v jednotlivých odvetviach a zamestnaniach, o výrobné problémy a konflikty. Neskôr sa tento záujem presunul z technológie na človeka a tematické špecializácie postupne zanikli. Autori ich začali pociťovať ako hodnotiace — hanlivé. Roku 1973 napísal básnik Orlin Orlinov: „Cítim veľký odpor k titulu 'vojenský spisovateľ ... Odkazuje spisovateľa do čakárne veľkej literatúry.[1]

[1] SIVRIEV, S.: Kogato bjach oficer. Sofia 1973, záložka.

Najmä na periférii, v šírkach literatúry poznamenala obdobie zúžená literárna tradícia, zúžená tematika, potlačenie subjektivity, individuálnych čŕt (autora, témy), prevaha žurnalistických prístupov k životnému materiálu nad literárnymi. Bolo to obdobie v určitom zmysle veľmi literárne, veľmi „technické", „remeselné", a to v zmysle spracúvania aktuálnych téz a hesiel. Vytváralo ideálne kladné a ideálne záporné obrazy človeka, čo však neplatí o vrcholných dielach.

Nielen vrcholné diela, ale i podstatná časť literárnej produkcie plnila rozličné kultúrne a politické funkcie, ktoré postupne, s vývinom spoločnosti odumreli. Nemôžeme jej uprieť aktuálnu kultúrnu hodnotu — spreneverili by sme sa historickému prístupu. Aj čitatelia často inak hľadeli na knihu ako dnešní čitatelia. V zaujímavej spomienkovej knihe M. Grăbčevovej V mene ľudu čítame: „Pre nás to prosto nebol román, ale škola, opravdivá encyklopédia, v ktorej sme našli odpoveď na nespočetné mučivé otázky."[2] Je reč o Gorkého románe Matka, ktorý neprijímali ako literárne dielo, lež ako „politický kurz Matka". Taký prístup sa zrejme uplatňoval aj pri iných a menej významných dielach v situácii základného triedneho uvedomovania nevzdelaných spoločenských vrstiev a pôsobil ako spoločenská objednávka. Doba vyžadovala od literatúry kontrastné, aj „plošné" obrazy spoločenskej skutočnosti. Išlo o získavanie ľudu pre socializmus, o definitívne víťazstvo nového spoločenského poriadku. Po jeho úplnom víťazstve, prirodzene, vystupovali do popredia iné potreby a menila sa spoločenská objednávka v literárnom procese.

Vývin bulharskej literatúry po roku 1956 odňal tematike isté privilegované postavenie. V celej šírke literatúry sme svedkami pohybu, ktorý signalizujú názvy diel: Lyrika, Semená dozrievajú, Svetlo inovate, Stopy na ceste, Verše, Nové básne, Desať poviedok, To najkrajšie, V minútach ticha, Básne, Neuveriteľné príbehy, Záhadné svetlá, Južné verše, Nepredvídané city, Nepokoj, Satiry, Svet v priehrští, Mŕtve vlnenie, Pozícia, Katalóg citov, Rodostrom, Hodinárstvo, Steny, Jób, Dobrodružstvá Avakuma Zachova, Dvaja v novom meste, Piesne a balady, Cesta hnevu, Cesta k sebe, K prameňu života, Keď ruže tancujú. A názvy zborníkov: Bulharská dramaturgia, Svieži prúd, Poézia 1961 (aj v ďalších rokoch), Hlasy, Cesty a ľudia, Dvadsaťročie, Hrdinský letopis, Hlasy z juhu, Človek v hľadaní, Literárna Varna, Literárny Burgas, antológie poézie, generačné a regionálne zborníky.

Názvy z druhého povojnového obdobia bulharskej literatúry jasne napovedajú, že sa podstatne rozšíril jej tematický obzor i druhové zloženie. Do názvov prenikajú špecifické literárne prvky (druhovosť, príbehovosť, symbolickosť, postava, obraz, subjektívnosť, hravosť, dobrodružnosť, viacplánovosť, rozprávačstvo, intriga, generačnosť). Nemôžeme však tvrdiť, že predchádzajúce obdobie vôbec nepozná literárne a obrazné názvy. Obrazné názvy z tohto obdobia ľahko rozpoznáme podľa toho, že si takmer napospol prispôsobujú prostriedky symbolizmu na pomenovanie kontrastnej, neprijateľnej a ideálnej skutočnosti (noc a deň, svitanie, zora, jar

[2] GRĂBČEVA, M.: V imeto na naroda. Sofia 1970, s. 40.

a zima, svetlo, tma, putá, krídla, tíšina, búrka, chlad, slnko, žiaľ, spev ap.). Zastúpené sú v bulharskej i v slovenskej literatúre. Symbolické sú napríklad slovenské názvy Dym a slnce, Ľady sa ma dotýkali a viaceré z tých, ktoré sme už uviedli. Prirodzene, nič v takých názvoch nie je tajomné alebo neznáme, preto ide o nepravú, realisticky prehodnotenú symboliku. V novom období sa postupne celkom vytratil tento typ obrazného názvu, čo je pochopiteľné v súvislosti s negáciou celej sústavy čiernobielych, plochých kontrastných predstáv o skutočnosti.

Literárne názvy nadobúdajú v konkrétnej vývinovej situácii polemický charakter, a to v opozícii voči jednorozmerným tematickým názvom. To je príznak, že literatúra v masovom rozsahu rezignuje na funkcie iných kompetencií, najmä žurnalistiky.

Polemický prvok obsahujú i tematické názvy, a to v opozícii k zúženej tematike, či k zúženej interpretácii určitých tém. Ba i k hodnoteniu tematiky vôbec. Taký charakter má názov Nepredvídané city, alebo Hriešna láska Zografa Zachariho. Láska nie je doplnkom k inej téme (triedny zápas, výrobný konflikt), ale zvrchovanou témou. Polemický je i názov Súhvezdie svätojánskych mušiek, pretože motív hviezd vystupoval prv spravidla v príznačných symbolických konštrukciách. Podobne i názov Hviezdy sú moje, v ktorom sa hlási básnický subjekt. Názvy ako Prosté ruky sú polemické voči predchádzajúcim interpretáciám témy práce a poukazujú na novú tematickú orientáciu, na hľadanie „všednosti" v živote (ako Súhvezdie svätojánskych mušiek, bez ohľadu na to, že jedno je poézia a druhé próza). Signalizujú polemické objavovanie novej tematiky.

Nejde však o jednostrannú negáciu, alebo len o negáciu typickej tematiky prvého povojnového obdobia bulharskej literatúry. Hneď sa zjavuje i negácia negácie. Tento jav signalizujú nové tematické názvy, ktoré nie sú obyčajnými recidívami, hoci sú i také (a tie nás nezaujímajú), ale výrazom toho, čo by sme mohli nazvať novou spoločenskou angažovanosťou literatúry: V minútach ticha (účtovanie s deformáciami) minulého obdobia, nie však so spoločenskou a straníckou tematikou), Nepokoj, Zachránené svetlo, Prokurátor, Dvere sa zatvárajú, Mŕtve vlnenie (symbolický názov románu s novou interpretáciou témy kolektivizácie dediny), Nespokojné vedomie, Cesta k sebe (najvýraznejšie diela s obrazom kultu osobnosti), Dvaja v novom meste, K prameňu života (hľadanie životných istôt), historické romány (výraz nového národného sebavedomia, alebo ako diela s historickou fabulou a súčasným sujetom).

Literárnymi sú nielen názvy ako Lyrika, ale i názvy typu Hodinárstvo, nepríznakové tematicky a príznakové len literárne. Pravdaže, ak v diele Hodinárstvo nenájdeme literárne opisy a len literárne opisy technológie hodinárskej práce, ak názov hovorí o téme toľko, čo firemná tabuľa na dome, kde sa vo dvore stala vražda,[3] v takom prípade máme pred sebou názov zameraný na kontrast, sklamanie

[3] NEZVAL, V.: Moderní poesie. Praha 1958, s. 87.

očakávania, vyburcovanie pozornosti, udanie tónu, atmosféry, teda literárny. Také názvy, príznakové práve literárne, esteticky, sú typické pre druhé obdobie vývinu bulharskej literatúry po oslobodení.

Ešte viditeľnejšia je táto zmena pri zborníkoch. Miesto monotematických zborníkov sa dostali do popredia literárne antológie. Organizujúcim hľadiskom nie je pri nich téma. Sú to polytematické súbory a materiál v nich zjednocujú špecifické literárne zretele, ktoré sa správajú k tematike ako k podriadenej zložke.

Pozoruhodný je posun v názvoch od typu „o niečom" k typu „ku niečomu" (K prameňu života, Cesta k sebe), alebo „v priebehu niečoho" (Človek v hľadaní). Literatúra si kladie naoko skromnejšie ciele: netrúfa si zobraziť život v jeho ukončenosti, ale skôr si trúfa na čiastkové obrazy. Akoby sa skutočnosť dala do nového pohybu — po dokončení dôležitej úlohy, akou je víťazstvo socializmu. V živote sa začali nové procesy a zároveň ustúpili ako zastaralé dogmatické a statické predstavy o spoločenských javoch. Literatúru ovládol tvorivý nepokoj i pochybnosť, či sa v minulosti naozaj zmocnila skutočnosti vo všetkých jej podstatných rozmeroch, ktoré nie sú raz navždy dané.

Obdobný tvorivý nepokoj ovládol na konci päťdesiatych rokov i slovenskú literatúru. V literatúre novej straníckej a spoločenskej angažovanosti ho vyjadruje názov rovnomennej knihy popredného básnika (Nepokoj). Vývinová polemika vyústila najmä proti pojmovým pomenovacím postupom v literatúre, odtrhnutým od živej, dynamickej skutočnosti. V novej tvorbe sa uplatnili princípy konkrétneho umeleckého pomenovania. Tento vývin znázorňuje i celá škála konkrétnych, literárnych, artistických názvov literárnych diel, polemických voči názvom predchádzajúceho obdobia (Jarnou cestou — Dvojramenné čisté telo atď.).

Vývin postavenia témy v bulharskej literatúre druhého povojnového obdobia dospieva napokon do bodu, v ktorom tematika prestáva byť hlavným a výlučným nositeľom socialistickej ideovosti a spoločenskej angažovanosti diela. Takú funkciu začínajú plniť i ďalšie zložky literatúry. Ťažisko aktuálnej hodnoty diela sa posúva najmä do oblasti umeleckých postupov, ktoré nakladajú s tematikou podľa „svojej" stratégie a vládnu nad ňou — v prvom období to bolo naopak. Na pohľad akoby sa tematika vytrácala. Kde hľadať človeka, ba nového človeka v tvorbe, ktorá podľa slov spisovateľa z päťdesiatych rokov „premieňa literatúru na zverinec" a zobrazuje len „ťavy, ježe, zajace, nehovoriac už o prascoch a blchách".[4] Táto otázka sa vynorila v diskusii o hlavnej téme literatúry spolu s otázkou „plastického" a „neplastického" smeru v literatúre posledného obdobia. Pochopiteľne, aj plastická, „netematická" literatúra prináša obraz človeka, hľadiská a vnútornú podobu súčasníkov, ale prostredníctvom špecifických prostriedkov umenia.

Hlavnou tendenciou v bulharskej literatúre po roku 1956 je aktualizovanie

[4] MARTINOV, I.: Glavnata tema. Literaturen front, 1974, č. 4, s. 3.

umeleckých postupov, rast ich „obsahovosti". Umelecké postupy, spôsob, „plastika" obrazu, to už nie je niečo pridané ako „obloha" k hlavnému pokrmu, ba pridané navyše v prílišnej štedrosti umelca, ale riadiace centrum ideovej a účelovej hodnoty a jednoty literárneho diela.

Hoci je rok 1956 viditeľným medzníkom v povojnovej bulharskej literatúre, najmä v masovej literárnej tvorbe, nemôžeme si ho predstavovať ako deliacu čiaru: potiaľto takto, odtiaľto takto. S malými nepresnosťami, s malými predstihmi a oneskoreniami sa správa podľa očakávania len masová tvorba, ale nie vrcholy, ktoré sme doteraz viac-menej obchádzali. Preto i naše rozdelenie povojnového vývinu bulharskej literatúry na dve obdobia vyznieva presvedčivo. O vrcholoch sa nedá uvažovať v rámci krátkeho obdobia, len v rámci dejín literatúry. Napríklad Dimovov román Odsúdené duše, hoci stojí na začiatku druhého obdobia povojnovej bulharskej literatúry, bezprostredne od neho vychádza najproduktívnejšia vývinová línia súčasnej literatúry, najmä románu, vyšiel už roku 1945, teda na začiatku prvého obdobia. A keby sme chceli nájsť ďalšie ohnivká súvislostí, museli by sme ísť ešte ďalej do literárnej histórie. Nie bezdôvodne sa hovorí, že po roku 1956 sa postupne vracala do bulharskej socialistickej literatúry jej tradícia, pramene, hľadania. V Dimovovi boli stále.

Otázky tradícií socialistickej literatúry sa znova dostali do popredia aj u nás, najmä v súvislosti s prehodnocovaním tvorby davistov na začiatku šesťdesiatych rokov. V tomto období sa v obidvoch literatúrach aktualizujú s „oneskoreným dátumom" určité hodnoty (v Bulharsku diela Dalčevove, Minkovove a čiastočne i Dimovove).

V roku vyjdenia Dimovových Odsúdených duší (1945) vyšli i romány St. C. Daskalova (Cesta, 1. časť), Koralova (Synovia septembra), L. Stojanova (Svitanie), v ktorých dominujú obrazy ideálnych bojovníkov za nový svet. Postavy v Ceste prechádzajú skúškami ilegálneho zápasu a po víťazstve sa vrhajú do zápasov o pretvorenie krajiny. Aj ďalší autori vytvárali príklady uvedomelosti a obetavosti. Zároveň ukazovali mravnú prevahu ideálneho nového sveta nad starým svetom. Obraz života v týchto dielach je zjavne kontrastný.

„Len obrazy a opisy, v ktorých umelec rozvíja hlavnú ideu, závisia od jeho tvorivej schopnosti", a rozhodujúcim činiteľom pri tvorbe je ona, „hlavná idea" — písal kedysi zakladateľ bulharskej marxistickej kritiky D. Blagoev.[5] Najmä v masovej dobovej tvorbe sa prakticky uplatnili i také hľadiská z raného obdobia bulharskej marxistickej kritiky, ktoré mechanicky oddeľovali „hlavnú myšlienku", tému od „obrazov a opisov", nadraďovali tematické prvky a podceňovali úlohu tvorivej schopnosti umelca.

[5] BLAGOEV, D.: Literaturno-kritičeski statii. Sofia 1951, s. 167.

Dimovov román sa odlišuje od tohto prúdu predovšetkým v predmete. Túto charakteristickú odlišnosť môžeme vyjadriť úvahou básnika a esejistu A. Dalčeva: „Umenie je poznanie, ale nielen historických podmienok. Pre tých, čo vidia len objektívny poznávací charakter umeleckých diel, je ťažko odlíšiť umenie, špeciálne literatúru od histórie. Iliáda očividne nie je obrazom udalostí trójskej vojny, hoci prináša o nich údaje, ale predovšetkým obrazom ľudských vášní a citov. Básnik to sám povedal v prvom verši svojej skladby: Vyspievaj, ó, múza, ničivý hnev Achilla, syna Péleovho."[6]

Pri Dimovovej próze sa nedá povedať, čo je hlavná idea a čo akoby pridané obrazy a opisy, sféra tvorivej schopnosti. Odsúdené duše sú románom o odsúdených dušiach, o odsúdenej spoločnosti, jeho predmetom nie sú však historické udalosti, ale ľudské vášne. Autora zaujímajú historické javy, sociálno-psychologická sféra. Z tohto zdroja berie materiál na svoju románovú stavbu, ktorá je svojzákonným celkom. Všetky prvky sú vzájomne pevne spojené a určujúcim činiteľom pri ich usporiadaní je umelecký zámer, umelecká idea, umelecká jednota, teda sféra tvorivej schopnosti umelca.

Týmto charakterom stoja Odsúdené duše na začiatku rozkvetu bulharského povojnového románu. Dimov ešte potvrdil a rozvinul svoju tvorivú metódu v románe Tabak (1951). Osobitne nás zaujíma obraz človeka, obraz nedávnej súčasnosti v týchto románoch a jeho charakteristické črty.

Postava jezuitu (ústredný obraz v Odsúdených dušiach), hoci záporná, vyznačuje sa mnohými kladnými vlastnosťami. Ako inak by ju autor mohol obdariť veľkou tragickou láskou hrdinky? Aj láska je kladný cit a pri záporných postavách sa často priamočiaro degraduje na chladnú vypočítavosť. V Dimovových obrazoch sú tieto vzťahy a nuansy predovšetkým zložitejšie ako v obrazoch masovej literatúry prvého obdobia, kde spravidla spoločenská škodlivosť postavy nepripúšťa osobné kvality. Dimovov jezuita je mladý, mimoriadne vzdelaný, skromný, obetavý a šľachetný. Na súde sa neochvejne postaví za pravdu robotníka a pričiní sa o spravodlivé potrestanie zla. Ako sa však zamilovaná ženská bytosť podrobnejšie zoznamuje s touto postavou, odhaľuje jej opovrhnutiahodnú tvár, hoci nemôže opovrhnúť objektom svojej lásky.

Jezuita je fanatik, vysoký hodnostár rádu a v skutočnosti nemá nijakú kladnú črtu. Všetky jeho osobné kvality slúžia reakčným zámerom rádu. Vo vnútri organizácie vládne podozrievavosť, tajný vnútorný poriadok prikazuje všetkým členom, aby sa vzájomne špehovali a tak sa chránili vo viere. Všetky prostriedky posväcuje záujem rádu. Jezuita využíva i zamilovanú ženu a jej financie pre rád. Tá ho nakoniec zastrelí a beznádejne prepadne morfinizmu.

Ženská postava v románe je posadnutá fanatizmom lásky. Máme pred sebou obraz vášní, pevne zakotvených v sociálnom prostredí. Nositeľmi vášní sú postavy

[6] DALČEV, A.: Fragmenti. Sofia 1967, s. 37.

s cennými schopnosťami, a predsa obludnejšie ako obrazy vytvorené zo samých tieňov, bez jediného svetlého miesta. Sú obeťami svojej spoločnosti, odsúdenej dejinami na zánik, a nemajú silu hľadať cestu k budúcnosti. Nejde však o obrazy — literárne prepisy téz, pretože sú interpretačne bohaté a nezredukovateľnou hĺbkou nevysloviteľného o osude človeka budú iste vzrušovať mnohé generácie čitateľov.

Všetky tieto črty obsahuje i román Tabak, veľká štúdia o vývine bulharskej spoločnosti od tridsiatych rokov po víťazstvo socialistickej revolúcie.[7] Tento vývin, triedny zápas, vyvrcholenie odporu proti fašizmu počas vojny bol hlavnou témou najmä románovej tvorby v tom čase.

Pre Dimovovu koncepciu obrazu človeka je i v tomto prípade príznačné akési biosociálne východisko, nestačí mu izolované hľadisko sociálne, ako sa prezentovalo pri zjednodušenom sociologickom prístupe literatúry k životu. Nie je prekvapením, že chápe kapitalistu ako dravca, ktorého ovláda mocná túžba vlastniť a vládnuť, túžba či pud, silnejšie ako všetky ostatné city. Postava kapitalistu (ústredný obraz v románe) ako jezuita z Odsúdených duší sa vyznačuje mnohými kladnými vlastnosťami. Je to človek neobyčajne pracovitý a cieľavedomý. Zo začiatku nemá nič, chodí v obnosených šatách, hladuje, ale verí, že príde jeho chvíľa. Pracuje a jeho láskou je tabak. O nič iné sa nezaujíma. Kým iní čítajú romány a márnia čas drobnými radovánkami, číta všetko o tabaku. Všetko o tabaku pozná do podrobností. Študuje svetové novinky a vytvára si precízne plány. Keď príde jeho hodina, udivuje znalosťou problematiky a organizátorskými schopnosťami. Je tiež fanatikom ako jezuita, opovrhuje láskou a inú ženu využije pre ciele svojho fanatizmu. A tak ako v jezuitovi neostane ani v ňom nič ľudské. Všetko dosiahol, ale v skutočnosti všetko stratil. Umreli pre neho a jeho svet radosti, pocit dôstojnosti a cti, vzruch lásky. Svet tabaku poznačil aj ďalších, premenil jedného človeka na druhého. Autor hodnotí svoje postavy ako dravcov i obete koristi.

Kapitalistov brat je ilegálny stranícky pracovník a nič nevlastní. Autor komentuje príbeh konštatovaním, že sú rovnakej krvi a rovnako životaschopní, ale s nerovnakými srdcami. Je to črta jeho osobitného prístupu k obrazu človeka, akéhosi biologizmu, za ktorým sa skrýva nielen majster jazyka, kompozície, obrazu, ale i vedec, znalec psychických pochodov.

Dimovova tvorivá metóda sa sformovala už v Odsúdených dušiach. Práca na Odsúdených dušiach viedla spisovateľa k novému pohľadu na domáci materiál, na látku zamýšľaného Tabaku. Už v prvej polovici štyridsiatych rokov sa totiž zaoberal myšlienkou románu s problematikou mravnej degradácie a rýchleho starnutia mladej bulharskej buržoázie. Tento sociálny problém však pôvodne rozvíjal iba na psychologickej a biologickej úrovni. Hrozilo, že sa dielo scvrkne na sentimentálnu

[7] O genéze Tabaku pozri KUJUMDŽIEV, K.: Iz predistorijata na romana „Ťutun". Septemvri, 1973, č. 12, s. 187.

melodrámu. V značnej miere má taký charakter prvý Dimovov románový pokus, predvojnový Poručík Bentz. Prišiel mu však na pomoc vedecký svetonázor, poznanie historického zmyslu sociálnych javov, vývinu spoločnosti. Sám napísal v liste, že bez nového poznania by sa životný materiál románu „sformoval do podoby sladkastej melodrámy". Historické udalosti umožnili definitívne dozrieť Dimovovej románovej idei, preklenúť izolovanú problematiku vášní a pudov.

Vedeckým svetonázorom sa dotvorila Dimovova tvorivá metóda poznávania a umeleckého pretvárania sociálnej skutočnosti. Historický materializmus pomohol spisovateľovi pochopiť zmysel a miesto javov pri tvorbe románových koncepcií. Neboli však márnymi ani dovtedajšie hľadania a výdobytky, ktoré ďalej obohacovali autorov prístup k obrazu človeka, súčasnosti a boli účinným protijedom na dobové tendencie sociologistického zjednodušovania. Umožnili mu preklenúť tieto tendencie. Vznikla úspešná individuálna tvorivá syntéza na pôde metódy socialistického realizmu.

Bolo by isté zaujímavé porovnať túto individuálnu syntézu s metódou významných románových diel povojnovej slovenskej literatúry (Hečko — Červené víno, Mináč — Generácia, Jašíkove romány). Tematika, obraz nedávnej súčasnosti, dozrievania generácie, ktorú zastihla vojna, sú v týchto románoch a v Dimovovom Tabaku často podobné.

Určitý ústup tematiky na druhoradú pozíciu v Dimovových románoch, ústup z hľadiska jej aktuálneho ideového zaťaženia neunikol pozornosti kritiky. Kritika vyčítala autorovi, že si vyberá postavy bez historickej perspektívy. Objavili sa názory, že Tabak nepatrí do hlavného prúdu literatúry. Taký mal byť Dimov, zaujatý „odsúdenými dušami", svetom bez historickej perspektívy. Neskoršie sa vyjasnilo, že perspektívna, komunistická je autorova pozícia, že sú perspektívne a revolučné jeho romány.[8] Ukázalo sa teda, že primeranejším kritériom hodnotenia ako tematika je pozícia diela. Toto hľadisko si vynucuje najmä tvorba druhého povojnového obdobia, nad ktorou sa zamýšľame ďalej.

Po Odsúdených dušiach, ale pred Tabakom vyšla novela Emiliana Staneva Zlodej broskýň (1948), ďalšie dielo so sociálno-prírodnou koncepciou obrazu človeka. Ani v tomto prípade nie je bez zaujímavosti okolnosť, že autor prešiel dlhou školou pozorovania prírody, ako svedčia jeho diela s prírodnou tematikou, s obrazmi materského pudu a zápasu o život v ríši zvierat. Akú dôležitosť pripisuje prírodným momentom pri obraze človeka v literatúre, vidieť z jeho polemických vyhlásení: „Spisovateľ, ktorý nerozumie žene a nevie písať o láske, nie je žiadnym spisovateľom, iba fabrikátorom výrobných konfliktov... Hoďte ho do pece."[9] Je to spisovateľ s vytrvalým záujmom o najzákladnejšie motívy ľudského konania a s vedomím súvislostí životných javov.

Ani Zlodej broskýň ako Dimovove diela nie je „tematickou" prózou. Témou je nezmyselná vojna, či tragická láska? Smutný príbeh starnúcej bezdetnej ženy? Sociálny konflikt? Všetka nezmyselnosť vojenskej politiky bulharskej buržoázie sa odzrkadľuje v citovom svete hrdinky. Vydala sa za dôstojníka, lebo dôstojnícky stav zaujímal najvyššiu priečku v spoločenskej hierarchii, krajšia časť jej života uletela v čase vojen, v samote, starné a neprežila opravdivé šťastie, nenávidí mužove epolety a čižmy, muža, všetko, čo jej pripomína prežité-neprežité roky. Je to hodnotenie vojny bez vonkajších gestikulácií, pridaných poučujúcich komentárov. Žena prekračuje prah prázdneho domu a balast spoločenských konvencií, oddáva sa zhodou okolností príslušníkovi nepriateľskej armády, zajatcovi.

Podobnú syntézu citového konfliktu ženy a sociálneho konfliktu nájdeme i v novšom Stanevovom diele Trnovská princezná (1973). Prírodno-ľudský a sociálny prvok v živote človeka tvoria jednotu. V sebavedomí prostej mladej ženy, ktorá si uvedomila svoju krásu a svoju hodnotu, sa odzrkadľuje rastúce sebavedomie základnej masy bulharského národa v období pred balkánskymi vojnami, sebavedomie, ktoré vládnúca trieda vypočítavo prijímala a odmietala a nakoniec pošliapala.

Doterajšie zistenia nás vedú k záveru, že literatúra dosiahla trvácne výsledky tam, kde nehľadela na človeka v izolovaných „sociologických" spoločenských a výrobných súvislostiach, ale ho videla v celej sociálno-ľudskej podstate. Teda kde „prekročila" dobovú normatívnu tematiku smerom k vzrušujúcej výpovedi o ľudskom bytí, o „osude človeka".

Okrem Dimova a Staneva dosiahol taký výsledok v prvom období ešte Talev historickým románom s motívom rodu-stromu Železný svietnik (1952), najmä v ženskom obraze hlavnej postavy. To sú najvýznamnejšie prelomy dobových konvencií do roku 1956.

Ako sme videli, Dimov a Stanev zobrazili človeka intelektuálneho a ako nositeľa i obeť životného záporu. Nevytvorili markantné obrazy, ktoré by stelesňovali životný klad, hoci sa Dimov o to pokúšal v obraze protihráča a brata hlavnej postavy Tabaku. Presvedčivý obraz sa nepodarilo vytvoriť ani Stanevovi v románe Ivan Kondarev (1950—1964), kde prekypujú živou krvou tiež len postavy bez historickej perspektívy. Titulná postava sa hľadá, hľadá si svoju duchovnú tvár, charakter, reflex, čo je v súlade s jej novosťou na historickej scéne. Je to však monstrum, a nie postava. Kladný obraz sa vydaril Talevovi, avšak v historickom románe, na uľahnutom a preskúmanom materiáli s tradičnými hodnotami ušľachtilosti, vytrvalosti, pracovitosti, pretrvávania rodu.

V dielach s tematikou súčasnosti a živej minulosti neraz vystupuje životný klad („áno", „to je to pravé") len ako projekcia. Andrej Guľaški sa bez úspechu pokúsil vytvoriť „hrdinu našich čias" v presnom význame tohto pojmu (Sedem dní nášho

[8] Pozri záverečný rozhovor k diskusii o socialistickom realizme, Plamäk, 1974, č. 24, s. 68, 70.

[9] STANEV, E.: Rozhovor. Literaturen front, 1971, č. 1. s. 1.

života, 1964). Atanas Nakovski v románe Svet večer, svet ráno (1973) vytvoril pozoruhodný typ bezzásadového praktika — technokrata, vytvárateľa vecí, ktoré už nevytvárajú ľudí ako kedysi („Staviame závod, závod stavia nás"), nositeľa životného záporu, ale jeho protihráčom je len projekcia, nie živý človek.

Po roku 1956 sa však táto projekcia predsa viacerými smermi stelesňuje, „materializuje". V živote sa prehĺbili a skonkrétneli podstatné črty novej spoločnosti, nového človeka. Konkrétne vlastnosti nového človeka, nositeľa životného kladu má titulná postava v Džagarovovej dráme Prokurátor (1965), nespravodlivo obvinený komunista v Kalčevovom románe Dvaja v novom meste (1964) i obrazy v ďalších dielach.

Obraz súčasného človeka sa však najkomplexnejšie črtá v tvorbe Dimovovej, Stanevovej a Talevovej línie, ktorú charakterizuje zdôrazňovanie základných, prírodných a prastarých prvkov života v jednote s prvkami historickými, a to vo všetkých druhoch, nezávisle od druhovej špecifiky a individuálnych rozdielov medzi autormi. Táto línia sa už nesústreďuje na obraz ničivých vášní, ktoré plodia zlo a záhubu aj ich nositeľom, ako u Dimova, ale predovšetkým na obraz vášní tvorivých, v tvoriacej a perspektívnej spoločnosti, akou je spoločnosť socialistická. Literatúra prináša určitý modelový obraz životného kladu, človeka — tvorcu. Toto hľadisko nám umožňuje nájsť spoločné znaky i medzi značne rozdielnymi štýlmi a individuálnymi typmi, medzi autormi ako Stanev, Radičkov, Chajtov, Chančev, Matev a ďalší, ktorí sú najvýraznejšími nositeľmi kontinuity novšej bulharskej literatúry, ako aj medzi poprednými bulharskými a slovenskými súčasnými spisovateľmi, najmä predstaviteľmi mladších, umelecky náročnejších orientácií tvorby (Válek, Stacho, Jaroš, Feldek a iní).

Človek (málokedy ako epický obraz, väčšinou ako lyrický, satirický a groteskno-lyrický subjekt) tejto literatúry sa prejavuje najmä v tvorbe. Potreba tvorivej činnosti je nepochybne základnou životnou potrebou človeka socialistickej spoločnosti. Vyplýva z oslobodenej ľudskej prirodzenosti. Model súčasníka ako tvorcu umožňuje literatúre zdôrazniť jeho prírodné črty. Bulharská (a čiastočne i naša) próza a dráma to robí najčastejšie na materiáli minulého života. V Bulharsku ide o veľký prúd, ktorý sa sústreďuje na interpretáciu obrazu tzv. „prírodného" človeka.

Veselin Chančev žiada v básni Venovanie (1960) od človeka, aby znova pochopil, znova objavil a pretvoril každú vec a obraz podľa viničného stebla, stromu, včely atď... v neveľkej básni uvádza množstvo prírodných javov: vinič, zrná, strom, včela, rodička, zem, oblaky, tvorstvo, lístie. V požiadavke nového pochopenia a pretvorenia vecí, bolesti tvorby, pretrpenia zrodu sveta je akiste i polemika s prvým obdobím povojnovej bulharskej literatúry.

Ani u Radičkova, ktorý je najvýznamnejším predstaviteľom tejto sociálno-prírodnej línie v próze (pravdaže, popri Stanevovi, jednom z jej klasikov), nenájdeme epický obraz životného kladu, človeka — tvorcu. Veď tento spisovateľ opisuje zväčša len vlkov, psov, draky, zmoky, capy, barany, zajace, ježe a „milých primitívov", čo

majú plné hlavy povier. Tematika má v tvorbe tohto typu inú funkciu a iné postavenie ako v masovej tvorbe prvého povojnového obdobia. Je i polemikou vo vzťahu k prevládajúcej a hojne exploatovanej tematike. Jadro aktuálnej ideovej hodnoty Radičkovových diel spočítava v ich pozícii, ktorá sa však realizuje inými prostriedkami ako u Dimova, čo je prirodzené. Bulharská kritika hľadá ťažisko tejto prózy ako svojrázneho obrazu súčasnosti v stavebných a výrazových prostriedkoch, v spôsobe, ktorý je „svojskou formou provokácie obmedzeného dogmatického a ustrnutého myslenia". A ďalej: „Radičkov prevracia staré mýty a legendy, aby vyostril predstavivosť čitateľa, zničil už zastaranú formu vecí v mene ich nového formovania."[10] Teda chančevovský ideál znovapochopenia a znovapretvorenia vecí. Ideál človeka — tvorcu nastoľuje Radičkov vo svojich tvorivých postupoch. Svedčí o tom i tento výrok básnika R. Ralina: „Daj mu tri slová, a nech sú akékoľvek, trebárs 'pstruh', 'abstrakcia' a 'klobúk', urobí z každého celý príbeh..."[11] Súčasný človek je vo videní a v myslení, nie v opise. V jeho hľadisku nájdeme hravosť, optimizmus, radosť z tvorivej aktivity — dôležité znaky životného pocitu a duchovnej tváre človeka socialistickej spoločnosti. Autor ich vyjadruje, hoci nezobrazuje tradičnými, opisnými prostriedkami a postupmi staršej prózy. Týmto charakterom je Radičkovova tvorba angažovaným umeleckým plodom súčasnej etapy výstavby socialistickej spoločnosti v Bulharsku, ktorá sa začala v roku 1956.

Kritika, ktorá posudzuje tvorbu z hľadiska, aké miesto v nej zaujíma obraz hlavných spoločenských javov a snažení, býva nad Radičkovovými bizarnými kreáciami neraz v rozpakoch a hodnotí životný materiál v nich ako málo hodnotný, okrajový, až výstredný. Nejde však o málo hodnotný a okrajový materiál, ako by sa mohlo zdať. Povery tvoria súčasť patriarchálneho života, nerozrušeného civilizáciou, ktorý nadobúda v situácii istých obáv o prírodu, vzduch, vodu, o človeka akýsi nový a univerzálny rozmer, premieňa sa na korektív moderných čias. Je to univerzálny, neregionálny, neokrajový materiál. Inak by sme si nemohli vysvetliť ani zrozumiteľnosť tohto zvláštneho materiálu, ktorá podmieňuje úspechy Radičkovovho diela v cudzine.

Život, ktorý si zachováva prastaré formy blízkosti s prírodou, je hlavným tematickým zdrojom i v tvorbe ďalšieho popredného prozaika obdobia po roku 1956 Nikolaja Chajtova. Tento spisovateľ napriek všetkej literárnej odlišnosti od Radičkova vyjadruje rovnakú polemiku proti sploštenému obrazu človeka v časti literatúry pred rokom 1956 a neskorším recidívam. Jeho polemické stanovisko môžeme charakterizovať myšlienkou z črty o jazyku rozprávačov: V jazyku rozprávačov, ktorý reprezentuje črty „prírodného" života, sa pätorakým spôsobom zlepšuje

[10] DOBREV, Č.: Za glavnata tema. Literaturen front, 1974, č. 5, s. 2.

[11] RADOJ, R.: Ot upor. Narodna mladež, 1967, 28. 5., s. 4.

počasie, vietor fúka desiatimi rýchlosťami a ľudia merajú kopce deviatimi stupňami sklonu, strmosti.[12]

Ani v Chajtovovej próze nenájdeme veľký epický obraz súčasného človeka, súčasnosti. Tento obraz je skôr v hľadisku kľúčového Chajtovovho diela Divé poviedky (1967) a sprostredkujú ho najmä rozprávačské postupy, rozprávanie v prvej osobe. Svojimi postupmi autor zdôrazňuje individuálnosť a neopakovateľnosť postáv. Obraz života v jeho diele je neobyčajne mnohotvárny a farbistý.

Chajtov vytvoril rad neopakovateľných postáv, schopných veľkých citov a vášní, avšak to je len polovica alebo len istá črta obrazu, aký chce naznačiť. Ako Radičkov sa nestotožňuje so svetom, o ktorom rozpráva. Staré formy života sú anachronizmom. Radičkov zobrazuje svoje postavy v polohách grotesky a paródie, ale neskrýva, že sú mu sympatické ako protiklad unifikácie a šablóny, čo popri mnohých nepochybných kladoch prináša vedeckotechnická revolúcia, že mu je teda pri nich sympatické len niečo, ale vonkoncom nie všetko. Stanovisko, ktoré realizuje Radičkov postupmi grotesky a paródie, vyjadruje Chajtov obrazmi zaostalosti primitívneho, prírodného človeka. A rovnako vyjadruje aj to, čo mu je sympatické: romantické črty, poézia, ktorú akoby vytláčala zo života postupujúca vedeckotechnická revolúcia. Je mu sympatické v podstate to, čo Radičkovovi.

Blízkosť medzi týmito veľmi odlišnými prozaikmi priamo potvrdzujú Radičkovove diela bez prvkov paródie a satiry. Najmä v knihe Neosvetlená krajina (1966) vytvára Radičkov obraz prostého človeka s chajtovovským porozumením a nachádza v jeho zápase s prírodou otvorenosť, mužnosť, družnosť, šťastie, ľudskosť. A podobne ako Chajtov sa nadchýňa symbiózou hodnôt civilizácie a prírody.

Radičkov sa vysmieva schéme, Chajtov hovorí o desiatich podobách vetra, o prvku mnohotvárnosti a tvorivosti v živote. Je to nielen polemika s obrazom človeka v masovej literatúre minulého obdobia — bola by dosť epizodická a obmedzená, ale i vážne hľadanie a objavovanie problematiky, podôb súčasnosti. V bulharskej literatúre je predmetom veľkej pozornosti najmä vedeckotechnická revolúcia.

Veľká časť literárnej tvorby štyridsiatych a päťdesiatych rokov je oslavou industrializácie krajiny. Fabrické komíny, dym, lomoz, to všetko privádzalo básnikov a spisovateľov do nadšeného vytrženia. A dnes tie isté veci znepokojujú. Spisovatelia sa zamýšľajú nad rušivými zásahmi človeka do prírodného prostredia, nad nedokonalosťou, polovičatosťou technického pokroku. V obsiahlom traktáte s príznačným názvom Pichľavá ruža pripomína Chajtov antickú múdrosť „žiť" v súlade s prírodou" a vyslovuje presvedčenie, že spoločnosť využije technický pokrok „nie na hĺbenie priepasti medzi človekom a prírodou, ale na ich úplné zmierenie".[13] Zárukou ovládnutia techniky v záujme človeka je socialistické zriadenie.

[12] Por. CHAJTOV, N.: Šumki ot gabăr. Sofia 1966, s. 25.

[13] CHAJTOV, N.: Bodlivata roza. Septemvri, 1975, č. 10, s. 55.

Socialistická vedeckotechnická revolúcia má iný charakter ako kapitalistická, avšak nie je imúnna voči nepriaznivým dôsledkom. O tomto probléme povedal súčasný spisovateľ P. Vežinov: „Najväčším nebezpečenstvom je prázdnota človeka. To je hlavný dôsledok vlčej antispoločenskej morálky buržoáznej spoločnosti. Nie je ťažké konštatovať, že citový svet človeka tejto spoločnosti stále chladne, osobnosti chudobnejú a štandardizujú sa, odcudzenie rozrušuje vzťahy v rodine a spoločnosti, práca ako tvorba sa čoraz väčšmi stráca a mení sa na nepríjemnú povinnosť. Zapadajú a degenerujú umenia, zábavy sa znezmyselňujú, takzvaná sexuálna revolúcia sa mení na opravdivú smrť sexu, na úplnú mravnú degradáciu. Ostáva len rozum."[14]

Zdá sa, že slovenská literatúra obišla túto problematiku. Spisovatelia sa ani publicisticky o nej nevyslovili. Od konca päťdesiatych rokov vyšlo v literárnych a kultúrnych periodikách množstvo diskusií a rozhovorov o úzko literárnych otázkach, o futbale, či takých, ktoré nastoľovali všeobecne a nekonkrétne potrebu angažovanosti literatúry. O dôležitých problémoch života sa však málo hovorilo, čo je v skutočnosti symptómom nedostatočnej a iba explicitnej angažovanosti literatúry.

Tvorba Dimovovej a Stanevovej línie v povojnovej bulharskej literatúre dospieva k určitej syntéze obrazu človeka a je paradoxné, že nie v syntetickom druhu, ako je román, ale v poviedkovom cykle. V románe, ktorý prevládal prv, uplatňovali sa často prvky deduktívnej projekcie obrazu človeka na úkor bezprostredného pozorovania a skúsenosti. A hoci v syntetickom druhu, dostával sa neraz do popredia len obraz čiastkový, len obraz určitých stránok života (výrobný proces — menej súkromie; historické udalosti — menej javy). V novšej poviedke stojí v popredí človek ako prírodno-sociálny jav a oveľa väčšmi sa uplatňujú postupy indukcie, momenty hodnovernosti, „autenticity", prvky zvláštne, až regionálne. Rozprávača charakterizuje polemika so starším apriorizmom pri predstavách o človeku. Takto jednotlivé znaky (ako regionálnosť Divých poviedok) nadobúdajú všeobecnejší charakter, majú širšiu platnosť. Prispievajú fakticky ku komplexnosti obrazu súčasnosti, obrazu človeka ako prírodnotvorivej sily, ako rozmanitosti, nie schémy.

Úsilie o úplnejší obraz súčasnosti poznačilo i vývin poézie a drámy po roku 1956. Postupy v poézii nie sú tak tematicky zaťažené ako v próze (oprávnene sa hovorí o priorite prózy medzi druhmi) a komplexnejší obraz života v nej sa realizuje opisom jeho ďalších stránok, rozširovaním tematiky a novou interpretáciou nedávnych tém. Takzvaná občianska poézia splynula s osobnou poéziou. Obraz socializmu sa rozšíril na celú oblasť tematiky. Nečudo, nie je už abstraktnou vidinou, predstavou, stal sa skutočnosťou. V literárnom procese zaujali rovnoprávne postavenie i typy, ktoré sa prv pokladali za nečasové: ľúbostná a filozofická lyrika.

[14] SVILENOV, A.: Pri Pavel Vežinov. Săvremennik, 1974, č. 3, s. 298—299.

Čiastkový obraz človeka a doby pred rokom 1956 charakterizuje najmä absencia individuálnych čŕt. „Tí ľudia nepoznajú nič, len sebapopieranie a povinnosť" — mohli by sme povedať slovami repliky z Dimovovho Tabaku o básnikoch. Z lyriky sa vytrácal subjekt a individuálne jestvovanie. Charakteristickým príkladom takého vývinu je cesta popredného básnika Pavla Mateva. „Povestná matevovská prísnosť a odriekanie, mnohokrát demonštrované, deklamované, proklamované začali vytláčať živý obraz básnika a zo sympatickej, charakteristickej črty lyrického naturelu sa menili na zámernú literárnu pózu" — napísal kritik Penčo Dančev.[15] Aj z tohto pohľadu vidieť, ako ovládla poéziu jednotlivá črta človeka, ktorá sa nevyhnutne musela zmeniť na pózu, ako sa básnici sústreďovali na čiastkový obraz života.

Ďalšie stránky (láska, osobné radosti a sklamania, jestvovanie) rozvinuli sa v Matevovej lyrike neskôr. Básnik zároveň prehodnotil celú tematickú sústavu svojej poézie. Šablónu v jeho poézii tvorili najmä globálne obrazy neprijateľnej a ideálnej skutočnosti, známe zo symbolizmu. V novom období objavil nielen tému lásky a osobného šťastia, ale ju i dialekticky, neschematicky interpretoval. Životný klad nie je u neho ani v bielom, ani v čiernom, ale v plnosti a opravdivosti života, tvorby, rizík, neúspechov, radostí, sklamaní. Pozitívne je i v zápornom a naopak. Môžu jestvovať i dve odlišné, ale rovnako správne cesty, čo šablóna nemohla pripustiť. V tomto prístupe k obrazu človeka nie je ťažké odhaliť príbuznosť s novou prózou, najmä s Chajtovovou a Radičkovovou tvorbou. Ďalším spôsobom a v inom literárnom druhu sa realizuje projekcia človeka — tvorcu, jednota prírodného a sociálneho bytia. Neboli príčiny, pre ktoré by básnik nebol mohol prehodnotiť svoju tvorbu, negovať negáciu a dospieť k novej syntéze na úrovni nového času.

Osobitnú pozornosť si zasluhuje postupnosť a plynulosť tematických zmien v povojnovej bulharskej literatúre, nepretržitý zápas o súčasnosť. Ak niektorí slovenskí básnici aj mali možnosť zapojiť sa do vývinového procesu, nemali jedno: čas, pretože tematika prekonávala prevratné zmeny a prechádzala z krajnosti do krajnosti. Skôr, než sa mohli pohnúť z miesta, hľadať nové cesty, museli sa rozhodnúť, či sa vzdajú všetkého, čo dosiahli, alebo ničoho a obrnia sa konzervativizmom. Skúsenosť oboch literatúr sa zhoduje v tom, že tvorbe neprospieva rezignácia na pozitívne prvky a výsledky minulosti. Na príklade Dimova vidíme, ako dokázal spojiť svoje staršie výdobytky s novými. Podobnú postupnú, organickú genézu, syntetizujúci postup by sme dozaista odhalili aj pri všetkých významných dielach slovenskej povojnovej literatúry. Uveďme aspoň jeden príklad: Novomeský.

Pred literatúrou prvého povojnového obdobia stála veľká historická úloha ako kedysi na začiatku národného obrodenia. Vtedy bolo potrebné získať všetok ľud pre národnú myšlienku. A po vojne — pre epochálny program socializmu. Na účasť v takej úlohe boli obe literatúry pripravené, hoci každá inak. V bulharskej literatúre

[15] DANČEV, P.: Edinen v preobraženija si. Septemvri, 1972, č. 11, s. 159.

sa pociťovali ako veľmi živé obrodenecké a publicistické koncepcie a mohla ich v novom duchu rozvinúť. Slovenská literatúra menej využila bezprostredne predchádzajúce úsilia. Odišli davisti. Nadrealisti začali akoby z nulového bodu, bez opory v dovtedajšej skúsenosti, ktorej sa zriekli. Odtiaľ i veľmi zjednodušené explicitné pochopenie angažovanosti literatúry ako prinášania kytíc životu (niečomu mimo), pritakávania, a nie ako bytostnej, implicitnej účasti. O syntézu sa pokúšali až neskôr.

Toto neoobrodenectvo v bulharskej literatúre ustupuje po roku 1956 z centra na periférium.

Kým v literatúre pred rokom 1956 zrátame významné zjavy na prstoch, po tomto medzníku ich je nepomerne viacej. Viacerí už nemladí autori si našli primeranú umeleckú cestu. Jedným z nich je Matev. Pavel Vežinov povedal v citovanom rozhovore, že talent je ako kukla a nedá sa predvídať, kedy z nej vyletí motýľ. Vyleteli motýle, jestvujú viaceré a rozličné vrcholy, čo odpovedá súčasným potrebám vyspelého a diferencovaného publika, rozvinutej socialistickej spoločnosti.

Dimov nedostižne vedel jedno: zobraziť rozklad buržoáznej triedy. Z tohto umenia vyrástli Odsúdené duše i Tabak. Nevedel však vytvoriť presvedčivý obraz životného kladu. Životný klad je v jeho románoch vymedzený len záporne : aký život nemá byť. U Radičkova, Chajtova, Chančeva, Mateva a celého radu novších autorov je vymedzený i kladne, a to v tom zmysle, čo mu nemá a nesmie chýbať — tvorivá aktivita, duchovné bohatstvo, neopakovateľnosť ľudskej osobnosti, súlad s prírodou.

Tvorba obdobia 1944—1974 je dôležitým, ba najdôležitejším ohnivkom vo vývine bulharskej literatúry a jej zápasu o umelecké stvárnenie súčasnosti. Obraz človeka sa v nej od začiatku pohybuje medzi tradíciou a ovládnutím dialektiky jednotlivého a všeobecného pri nových javoch.

Súčasný literárny historik B. Ničev nachádza v tomto vývine dve línie: organickú a neorganickú, „transplantačnú". Do druhej zaraďuje pôsobenie medziliterárnych vzťahov, prijímanie a postupnú adaptáciu podnetov.[16] V šesťdesiatych rokoch minulého storočia si literatúra osvojila druhovú formu novely a postupne i ďalšie druhové formy. Na druhej strane: organická línia prináša poetiku charakteristického národného typu a iné prostriedky, ktoré vznikli vo folklóre a v literatúre druhového synkretizmu.[17]

V prvom bulharskom románe Pod jarmom (1889) je nápadné spojenie druhovej formy — románu, romantickej fabuly a hlavných postáv s okrajovými postavami organickej línie literatúry. Sú to okrajové, avšak najživotnejšie postavy románu. S podobným javom sa stretáme vo Vajanského románoch. Možno i v tomto

[16] Por. NIČEV, B.: Uvod v južnoslovanskija realizăm. Sofia 1971, s. 184.

[17] Por. NIČEV, B.: Păťăt na bălgarskata proza kăm krupni epični formi. Săvremennik, 1974, č. 3, s. 163.

prípade nemá problém len ideologické súvislosti, ale i špecifické, ktoré zatieňuje autorova vyhranená národná koncepcia.

Aj vo Vazovovom románe sú knižné hlavné postavy. Ide tu o rozorvaných hrdinov „vysokej" romantickej literatúry. Bulharská literatúra si v tom čase ešte náležite neosvojila a nesyntetizovala tento typ na pôde organického vývinu.

Myšlienka o organickej a neorganickej línii je iste podnetná i pre štúdium iných období. Vo vývine bulharskej literatúry plní významnú funkciu poviedková a novelistická forma s oslabenými druhovými znakmi a bez postáv „vysokej" literatúry. Je to dejinnoliterárna súvislosť obrazu súčasnosti, ktorá vystupuje v spojení nových sociálnych čŕt s akýmsi národno-prírodným prazákladom literatúry v prelomových obdobiach. Nové javy pretvára organický vývin. V ňom sa dovršujú rozličné tendencie a asimilujú prvky transplantačného vývinu.

Je príznačné, že sa literatúra pri stvárňovaní zrodu a napredovania novej spoločnosti dlho nemohla odpútať od knižného obrazu súčasnosti, od novej podoby Vazovových intelektuálnych postáv. Zjednodušený pohľad akosi nedovoľoval ani zobraziť prostredie, okrajové postavy.

Literatúra sa usilovala vytvoriť najmä obraz robotníka, rozhodujúcej sily v spoločenskom vývine. Prvý významný obraz sa objavil v Smirnenského poézii na začiatku dvadsiatych rokov. Básnik ho ponímal ako symbol budúcnosti, bol to preto obraz opradený tajomstvom a s kánonickým znakom fyzickej bledosti. Ďalší básnik Geo Milev, expresionista, si všimol inú črtu, fyzickú ošklivosť davu, ktorú poetizoval. Obraz robotníka s myslením inteligenta vytvoril básnik N. J. Vapcarov. Dimov pozoroval robotníctvo zobľaleč a z hľadiska inteligenta. Nevytvoril veľký robotnícky obraz, len robotnícke postavy s nenáležitými črtami inteligencie. Robotnícky charakter vytvorila v memoárovom žánri Mitka Grăbčevová (V mene ľudu, 1962). Je to charakter s robotníckym inštinktom nespokojnosti a triedneho hnevu. Robotnícke obrazy zo súčasnosti a s autentickými črtami priniesol poviedkový cyklus G. Stoeva (Ako lastovičky, 1970). Práve tieto obrazy ukazujú, že robotníka nemožno zobrazovať ani ako pracujúcu vec, ani ako intelektuála. Bytosť bez špecifického robotníckeho bystrozraku nie je robotníkom. Je to obraz, ktorý literatúra z viacerých strán skúma.

Ďalšou kardinálnou témou povojnovej literatúry je boj s fašizmom. Ako pri obraze robotníckej triedy, prevládajú i v tomto prípade najprv druhové prvky (fabula) nad charakterom. Po roku 1956 prichádza próza s obrazmi — charaktermi a s oslabenými druhovými znakmi, s minimálnou fabulovosťou. Taký typ prózy zohral dôležitú vývinovú rolu pri prvom rozmachu novej bulharskej literatúry (Karavelov — Bulhari zo starých čias, Vazov — Strýkovci, Vyhnanci). Môžeme hovoriť o celkovom priaznivom obrate, keď sa literatúra priblížila k tematike robotníckej triedy a jej víťazného zápasu z hľadiska prostého človeka, na báze organickej vývinovej línie. Stalo sa to v druhovo málo príznakových dielach Radičkovových (Abeceda pušného prachu, 1969; Všetci a nik, 1974), Kalčevových

(Sofijské poviedky, 1965), Stoevových (Ako lastovičky), Georgievových (Možné aj nemožné priznania, 1971) a iných.

Autori venujú veľkú pozornosť prostrediu, ktoré obklopuje uvedomelých aktérov spoločenského zápasu. Stredobodom ich záujmu je dosah historickej aktivity vo vedomí najširších vrstiev. Prostredie, „okrajové" postavy vystúpili do popredia a cez ne sa literatúra dozaista znova vráti i k veľkým epickým obrazom, ktoré prehodnocuje ľudové myslenie a chápanie.

Tieto problémy zápasu so súčasnou tematikou odzrkadľuje vo výstižnej skratke úspešný román P. Vežinova Hviezdy nad nami (1966). Najživotnejším obrazom románu je okrajová postava starca. Hoci to nie je hlavná postava, sám autor ju pokladá za najväčší úspech v doterajšej svojej literárnej činnosti. Ide o samorastlý charakter, o nositeľa rodovej múdrosti a húževnatosti, ktorý sa dostane do víru udalostí. Je to neobyčajný obraz, čo do presvedčivosti obdoba starca zo známej Hemingwayovej novely Starec a more, a hoci je len protredím, okrajovou postavou, a nie nositeľom historických ideí, prevyšuje literárnou výraznosťou hlavné postavy. Tie získavajú na životnosti a presvedčivosti v jeho predstavách o nich, v jeho životnej filozofii a etike.

Problémy, ktoré rieši bulharská povojnová literatúra druhého, súčasného obdobia v súvislosti s obrazom súčasnosti, sú o to zložitejšie, že sa prehodnocuje i najtradičnejšia základňa organického vývinu tejto literatúry, a to interpretácia dediny a dedinského človeka. Tento fakt len zvýrazňuje hĺbku súčasného vývinového prelomu.

Nové pohľady prináša i v tejto sfére Radičkovova próza. Tento spisovateľ je najevidentnejším iniciátorom nových vývinových tendencií. Už v roku 1965 o ňom povedal kritik T. Žečev: „Radičkov nás oddeľuje od minulosti, od jej predstáv, postáv a ilúzií. Prehodnocuje základné témy našej literatúry z pozície súčasného človeka. V jeho poviedkach ľudia našej minulosti... odchádzajú s rukami na bruchu, akoby sa zvíjali od smiechu, či od plaču."[18]

Stretávame sa so zmenou dedinského vedomia na mestské, čo by si zaslúžilo ako rad iných otázok samostatné porovnanie. Zatiaľ čo mnohí autori (medzi nimi i Chajtov) stoja ešte na stanovisku dedinského vedomia, Radičkov je na rozhraní a paroduje obe hľadiská, dedinské i mestské. Takým prozaikom je v súčasnej slovenskej literatúre Peter Jaroš.

Vývinové problémy nastoľuje najmä poviedka a cyklus voľne spojených poviedok. Najlepšie sa to darí tomuto druhu, ktorý vedie v rámci celej literatúry. Najcitlivejšie a najiniciatívnejšie reaguje na skutočnosť. Sústreďuje sa na prehodnocovanie tradičnej tematiky i typickej tematiky prvého povojnového obdobia. Próza touto okľukou, druhovo uvoľnenou tvorbou naberá skúsenosti na nové tematické syntézy v epických formách s vyhranenými druhovými znakmi. V kritike vládne

[18] ŽEČEV, T.: Nacionalno svoeobrazie na literaturata. Literaturen front, 1965, č. 43, s. 2.

presvedčenie, že po výsledkoch v období od Aprílového pléna ÚV BKS nie je mysliteľná zjednodušená interpretácia súčasnosti.

Pokúsili sme sa preskúmať tému z troch strán; išlo nám o povrchovú, hĺbkovú a horizontálnu štúdiu k problému obrazu súčasného života v povojnovej bulharskej literatúre. Mali sme pritom na zreteli svoje poznatky o vývine slovenskej literatúry, najmä prínos novších generácií (Novomeský — Poničan, nadrealisti, Válek, mladá generácia šesťdesiatych rokov). S týmito typmi tvorby vlastne porovnávame súčasnú bulharskú literatúru, zákonitosti a stratégiu jej vývinu. Je to druhý člen porovnávania. Premiestňovanie váhy (človek v dobových súvislostiach — človek v historických súvislostiach, téza — téma, udalosť — jav) je v oboch literatúrach markantným vývinovým javom.

ЯН КОШКА

ВИДЫ СОВРЕМЕННОСТИ В ПОСЛЕВОЕННОЙ БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(на фоне развития словацкой литературы)

Предметом изучения является подход болгарской литературы послевоенного периода к отображению новой жизни и ее ведущей силы – рабочего класса на фоне развития словацкой литературы. Автор сначала уделяет внимание литературной продукции во всем объеме, затем характерным линиям развития и литературно-историческим аналогиям изучаемой проблематики.

Болгарская литература, так же как и словацкая после победы рабочего класса в обеих странах уделяли исключительное внимание тематике исторических общественных изменений.

С конца 40-ых годов после завершения основных процессов общественной перестройки во всем объеме литературного творчества нашли применение принципы социалистического реализма, а в соответствии с ними литературные произведения исполняли важное воспитательное послание при популяризации социалистических идей. Возникла необходимость контрастной картины общественного развития, картины преодоленной, неприемлемой действительности и картины перспективного общества.

После завершения основной общественной перестройки некоторые задачи потеряли свою актуальность и возникли новые. С конца 50-ых годов в области литературного творчества возросло значение творческого субъекта и специфического художественного качества литературного продукта. В данной обстановке характерная тематическая формула литературы в Словакии и Болгарии обогатилась понятием авторского субъекта, а к прежним ценностям общественного характера отчетливо присоединились и ценности естественного характера.

Эти новые тематические явления автор статьи находит в творчестве Димовской и Станевской линии послевоенной болгарской литературы и в творчестве линии Новомеского в Словакии. Это касается болгарских авторов Димова, Станева, Радичкова, Ханчева, Матева, а в Словакии – литературного поколения 60-ых годов. Приведенные авторы преодолели и некоторые неблагоприятные крайности в подходе литературы к картине современной жизни в 50-ые годы и изобразили человека в его социально-человеческой, социально-естественной сущности. Их произведения являются свидетельствами о человеческой жизни, о судьбе человека.

В последней части статьи автор разбирает некоторые литературно-исторические аспекты изучаемой проблематики. Он исходит из идеи о двух линиях в развитии болгарской литературы и из идеи об особом значении органической линии в успешном литературном изображении новых общественных явлений. В новом возрождении формы рассказа и повести с ослабленными жанровыми знаками, с образами »простого« человека автор находит историческо-литературную связь картины современности, соединение социальных черт с органической основой болгарской литературы. На этой основе осуществляются новые тенденции и ассимилируются элементы так называемого трансплатационного развития.

JÁN KOŠKA

GEGENWARTSGESTALTUNG IN DER BULGARISCHEN NACHKRIEGSLITERATUR

(bezogen auf die slowakische literarische Entwicklung)

Zusammenfassung

Gegenstand der vorliegenden Studie ist das Herangehen der bulgarischen Literatur nach der Befreiung an das neue Lebensbild und seine leitende Kraft, an die Arbeiterklasse, bezogen auf die slowakische literarische Entwicklung. Der Autor betrachtet vorerst die literarische Produktion in ihrer vollen Breite, dann charakteristische Entwicklungslinien und literarhistorische Analogien der erforschten Problematik.

Die bulgarische und in ähnlicher Weise auch die slowakische Literatur widmeten nach dem Sieg der Arbeiterklasse in beiden ländern ihre besondere Aufmerksamkeit der Thematik der historischen gesellschaftlichen Veränderungen. In der Zeit vom Anfang der vierziger Jahre bis zum Abschluss der grundlegenden Prozesse der gesellschaftlichen Umstrukturierung haben sich in der ganzen Breite des literarischen Schaffens die Prinzipien des sozialistischen Realismus geltend gemacht und in Einklang mit diesen erfüllten die literarischen Werke eine bedeutsame erzieherische Mission bei der Popularisierung des sozialistischen Gedankengutes. Es trat die Notwendigkeit eines kontrastreichen Bildes der gesellschaftlichen Entwicklung, des Bildes einer überwundenen unannehmbaren Wirklichkeit und des Bildes einer perspektivischen Gesellschaft in den Vordergrund.

Nach Beendigung des grundlegenden gesellschaftlichen Umbaus verloren einige Aufgaben ihre Aktualität und andere tauchten auf. Seit Ende der fünfziger Jahre stieg im Bereich des literarischen Schaffens die Bedeutung des schöpferischen Subjektes und der spezifischen, künstlerischen Qualität des literarischen Produktes. In dieser Situation erweiterte sich das charakteristische thematische Schema der Literatur in der Slowakei und in Bulgarien um den Begriff des Autorensubjektes und zu den bis dahin vorhandenen Werten gesellschaftlichen Charakters traten in ausgeprägter Weise auch Werte naturhafter Art hinzu.

Diese neuen thematischen Erscheinungen findet der Autor der Studie im Schaffen der Dimowschen und Stanewschen Linie der bulgarischen Nachkriegsliteratur und in der Linie von Novomeský in der Slowakei. Es handelt sich un die bulgarischen Autoren Dimow, Stanew, Raditschkow, Chajtow, Chantschew, matew und um die slowakische literarische Generation der sechziger Jahre. Diese Autoren überwanden auch einige ungünstige Extreme im Herangehen der Literatur an das Bild der Gegenwart in den fünfziger Jahren und zeigten den Menschen in seinem sozialmenschlichen, sozial-naturhaften Wesen. Ihre Werke sind Aussagen über das menschliche Leben, über das „Schicksal des Menschen".

Im letzten Teil seiner studie befasst sich der Autor mit einigen literarhistorischen Aspekten der erforschten Problematik. Er geht dabei vom Gedanken aus, dass es in der bulgarischen Entwicklung der Literatur zwei Linien gibt, wobei der organischen Linie bei der erfolgreichen literarischen Gestaltung neuer gesellschaftlicher Phänomene eine besondere Bedeutung zukommt. In der neuen Wiedergeburt der Erzählung und der Novelle mit abgeschwächten genremässigen Merkmalen, mit Gestalten des „einfachen" Menschen findet er den literarhistorischen Zusammenhang des Gegenwartsbildes, die Verbindung neuer, sozialer Merkmale mit der organischen Basis der bulgarischen Literatur. Auf dieser Ebene realisieren sich neue Tendenzen und assimilieren sich Elemente der sogenannten Transplantationsentwicklung.

IVAN CVRKAL

KONCEPCIA SVETA A POSTAVY V ANTIFAŠISTICKEJ PRÓZE NA SLOVENSKU A V NDR NA ZAČIATKU ŠESŤDESIATYCH ROKOV

Postoj autora k vojne prechádza v slovenskej literatúre i v literatúre NDR v období konca 50. rokov a začiatku 60. rokov zmenami. Realizácia novej kvality pri zobrazovaní tejto tematiky dosahuje vývinový stupeň, ktorý nedovoľuje návrat k niektorým aspektom minulého literárneho vývinu (uplatňovanie výlučne opisných, naturalistických alebo dobrodružných momentov v literárnom diele), a literárny žáner, ktorý sa doposiaľ čiastočne vymykal spoločenským požiadavkám na nové umenie, sa tak stáva postupne organickou zložkou socialistickej literatúry.

Pri skúmaní diel novej kvality v oboch literatúrach berieme do úvahy spoločenské podmienky toho-ktorého národa v historickej perspektíve, literárne tradície, súčasný stav literárneho vývinu, súčasné spoločenské podmienky a napokon funkčné zameranie takéhoto literárneho žánru.

K problémom vojny sa obe literatúry vracajú a výraznejšie umelecké výsledky dosahujú až po prelomovom roku 1956, a to z niektorých príčin: v celkovej tendencii ustupuje deskriptívny budovateľský román, v NDR sa nová literárna generácia vzďaľuje od výlučne memoárovej literatúry a na osude jednotlivca sa usiluje zobraziť širšie tendencie smerovania spoločenského vývinu a myslenia; v slovenskej literatúre zostáva i popri budovateľskej tematike otázka antifašistického zápasu (predovšetkým obraz Povstania) stále živá, zásadné kvalitatívne zmeny však dosahuje až na prelome 50. rokov.

Základný moment nového prístupu má pre obe literatúry rozdielne podnety: slovenská literatúra chce podať obraz dokonštituovania národa v Povstaní ako vrcholného prejavu národnej sebarealizácie, sledovaného na osude jednotlivcov, videného cez nich; literatúra NDR ukazuje kriticky situáciu a východiská z nej. Uvedomenie a premena človeka sú spoločné stránky tohto východiska. Kým slovenská literatúra väčšmi tenduje k zobrazeniu kolektívneho hrdinu alebo aspoň viacerých hrdinov, v literatúre NDR sa zobrazuje predovšetkým jednotlivec. Rozdielne ideové zámery majú spoločnú autorskú filozofickú a svetonázorovú platformu.

V literatúre NDR dochádza po prechode prvej vlny diel autorov antifašistickej emigrácie ku vzniku literatúry tých spisovateľov, ktorí prežili vojnu na druhej strane frontu — uprostred fašistickej moci. Pre túto literatúru je príznačné opisovanie vnútra jedinca a jeho zrážok so svetom, porážka osobnosti, ktorá napriek istej individuálnej, ale abstraktnej morálke sa nevie vyrovnať s „fašistickou mašinériou smrti"... „prekonať ducha poddanstva"... „kantovské chápanie povinnosti alebo svetonázorovú príbuznosť s hnedým mýtom."[1] Novely F. Fühmanna a K. Mundstocka korešpondujú s odhaľovaním vzťahu jedinec — vojna, ktoré dosahuje až naturalistické zafarbenie so zámerom strhnúť, zaujať. Zmena myslenia sa neprejavuje ani v zárodkoch. Cieľ tejto literatúry je často len otriasajúca výpoveď (Harry Thürk). Zážitok a skúsenosť nevedú k vyššej forme vývinu osobnosti. Chýba racionalistický záver, ktorý sa nahrádza pudovou reakciou, poddaním sa osudovosti.

Tretia generácia má podobnú skúsenostnú základňu ako predchádzajúca. (Motivovať tento prístup ako záľubu v histórii nevystihuje celkom podstatu.[2]) Literatúra dovŕšila istý bod a ďalší vývin takýchto tendencií by znamenal samoúčelnosť, stratu progresívneho dynamického momentu, prešľapovanie na mieste, cestu do závozu. Predchádzajúce formy strácajú produktívnosť. Ukázala sa nevyhnutnosť racionálneho a predovšetkým ideového zužitkovania zážitku a skúsenosti pri prechode do novej fázy. Nová generácia sa predstavuje troma autormi: Dieterom Nollom, Günterom de Bruynom a Maxom Walterom Schulzom. G. de Bruyn vydáva svoj román Hohlweg[3] (Úžľabina, 1963), Dieter Noll píše dva diely románu Dobrodružstvá Wernera Holta (Die Abenteuer des Werner Holt, 1960, 1963) a napokon vydáva M. W. Schulz rozsiahly román Nie sme prach vo vetre (Wir sind nicht Staub im Wind) s polemickým podtitulom Román nestratenej generácie (1962).

Slovenská literatúra dosahuje práve v tomto období umelecký vrchol. Povstanie ako neustály inšpiračný zdroj sa dostáva do centra literárneho procesu.[4] V novej kvalite dominujú diela Vladimíra Mináča a Rudolfa Jašíka (Dlhý čas čakania, 1958, Živý a mŕtvi, 1959, Zvony zvonia na deň, 1961 a Mŕtvi nespievajú, 1961). Alfonz Bednár — a to nechce byť hodnotením jeho literárneho diela — sa vyčleňuje z objektu nášho záujmu. Dôvody sú predovšetkým komparatívneho rázu. Bednárova morálna korekcia predchádzajúcej často bezkonfliktovej literatúry, jeho konfrontácia prítomnosti s minulosťou nemá pendant v literatúre NDR. Etický prístup

[1] STRÜTZEL, D.: Max Walter Schulz. DDR-Literatur in Einzeldarstellungen. Berlin 1975, s. 299—300.

[2] Por. Kolektív: Zur Theorie des sozialistischen Realismus. Dietz 1974, Berlin. Kapitola k tomuto problému: Lust an Geschichte.

[3] Román G. de Bruyna Der Hohlweg sa svojou kompozíciou i zameraním dotýka našej problematiky len okrajovo, preto sa ním nebudeme v ďalšej časti našej práce zapodievať.

[4] Por. KUSÝ, L.: Premeny povstaleckej prózy. Bratislava 1974.

JAZYKOVEDNÝ ÚSTAV Ľ. ŠTÚRA SAV KNIŽNICA

a zodpovednosť hrdinu za vlastné činy ho vo veľmi všeobecnej podobe spája s tvorbou Franza Fühmanna a Johannesa Bobrowského.[5] Z praktických, predovšetkým typologických dôvodov sa sústredíme na porovnanie dvoch autorov slovenských (Mináč, Jašík) a dvoch autorov NDR (Noll, Schulz). Jašík a Mináč najpregnantnejšie predstavujú vývinovú kontinuitu vo vzťahu k vlastnej tvorbe i z hľadiska celkového obrazu literatúry, jej inovácie, rozširovania a prehlbovania pohľadu. Nemeckí autori Noll a Schulz sa v konečnom dôsledku odpútavajú od pohľadov na vojnu tradovaných v literatúre a vyhranenejšie sa začleňujú do problematiky socialistického realizmu. Je to závažný krok s cieľom zobraziť premenu človeka, ukázať momenty tvorivého vývinu osobnosti od fašizmu k demokratickému chápaniu spoločnosti a naznačiť možnosti socialistickej budúcnosti. V rámci jednej domácej literatúry tvoria obaja autori dvojicu (Mináč a Jašík, na druhej strane Noll a Schulz), ktorá sa i dopĺňa i stojí paralelne vedľa seba a v mnohom stojí proti sebe, vyhrotene polemicky.

Cezúru v nemeckých dielach tvorí rok 1945. Pri zobrazovaní dvoch časových období — minulého a nastávajúceho vzniká istá umelecká dichotómia (predovšetkým u Nolla). Vojna je prvá časť, východisko z nej druhá časť. Táto umelecká a vývinová línia nie je v jednote. Pravdivosť prvej časti stojí v opozícii proti vykonštruovanosti druhej časti. Schulz pristupuje k tejto otázke ináč, predovšetkým kompozične. Jeho román sa začína koncom vojny. To, čo je v ňom predmetom záujmu o vojnu, predstavujú návraty autora a jeho postavy z prítomnosti do minulosti, pohľady z retrospektívy.

Nollov román uverejnený vo dvoch častiach (prvý diel s podtitulom Román o mladosti sa časovo klenie od roku 1943 po rok 1945, druhý diel s podtitulom Román o návrate siaha do roku 1946) sa koncentruje na jedinú postavu. Román vývinového typu s ústredným hrdinom musel autor komponovať tak, aby jeho skúsenostné, empirické poznanie i vnútorné konflikty mali široký spoločenský záber. Tomuto zámeru musel podriadiť i formálne stránky, rozprávačské postupy, výber a radenie motívov. Autor si vyvolil priemerný meštiacky typ, Holt je pevne zakorenený v buržoáznej pôde. Jeho osudy stelesňujú cesty humanisticky zmýšľajúcej buržoázie z temna doby k pokroku a k revolučne zmýšľajúcej triede robotníkov, so všetkou zložitosťou, pravdivo, verne, čitateľsky presvedčivo, a to predovšetkým v prvej časti. Osudovú otázku rozhodnutia a viny nastoľuje Noll v duchu tradícií nemeckej literatúry (Büchnera). Vinu a rozhodnutie modifikuje vzťah hlavnej

[5] V neskoršej časti svojej tvorby zasahuje do tejto žánrovej oblasti Fühmann, a to etickou analýzou postavy, odhaľovaním príčin i následkov jej pripútanosti k fašizmu; Bobrowski umelecky nastoľuje vinu svojho národa. Obaja autori v tomto období nestoja v centre literárneho pohybu. (Bobrowski v polovici šesťdesiatych rokov, Fühmann výraznejšie na začiatku sedemdesiatych rokov.)

postavy k Wolzowovi. Tento vzťah je tým, „čo mení antihumanistickú výchovu mladíka na akciu, čo ho vedie k sebaničiteľskej aktivite“.[6] Týmto vzťahom sa vytvára precedens pre základnú motiváciu príbehu. Tento vzťah sa uplatňuje vo fabule ako časovo, filozoficky a spoločensky konkretizovaný prastarý literárny kontakt hrdinu k postave, ktorá má na neho silný záporný vplyv. Kondenzovanou motiváciou Holtovho správania, jeho vzťahu k životu je dobrodružstvo. Túžba po dobrodružstve spolurozhoduje pri jeho životnom formovaní sa. Holta ako človeka charakterizuje nestálosť a otvorenosť. Táto otvorenosť, neuzavretosť mu zároveň poskytuje možnosti postupného pozitívneho vývinu. Jeho „Mefisto“-Wolzow je uzavretý, sformovaný typ, stelesňujúci prušiactvo, žoldnierstvo, železný zmysel pre vojenskú povinnosť. Wolzow je súčasne skonkretizovaným postojom autora k tej časti nemeckej histórie a názorov, ktoré podnietili vojnu a stratili spoločenskú platnosť. Holt nie je jednoznačný, mieša sa v ňom túžba po hrdinstve, odpozorovaná od abstraktných literárnych vzorov, maloburžoázne predstavy o spoločnosti, histórii, ilúzie, únik k mytológii. Autor ho pochopil ako symbol tragizmu subjektívne čestného človeka, ktorý však svojimi postojmi a plytkým humanizmom smeruje ku karikatúre. Uplatnenie príslušnosti k socialistickej literatúre sa nedeje len vernosťou rozprávania ani celkovým charakterom diela. H. J. Geerdts považuje za takýto prejav „svetonázorové a umelecké ‚vyvinutie sa', čiže odraz osobitných historických procesov uvedomenia.“[7] Podľa nášho názoru k tomuto momentu pristupuje i hodnotiaci aspekt, keď autor vstupuje do deja, koriguje a komentuje, v tomto prípade isté chybné momenty Holtovho vývinu. Postihovanie zložitosti názorov a komplexnosti vrstiev spoločnosti sa deje kontaktom Holta s jednotlivými postavami, zväčša ženskými.

Vojna ako počiatočné dobrodružstvo a hrdinstvo sa mení v procese vytriezvenia na absurdný fenomén. Rozchod s vojnou je totožný s odpútaním sa od Wolzowa. Monologické ujasňovanie si vlastného postoja k životu má u Holta rétorický charakter. Kľúčové zmeny postavy sa prejavujú zmenou myslenia, nie akciou. Život intelektuála Holta sa konfrontuje s ľudovými masami (postava Gundel).[8] Stotožnenie sa s hlavnou postavou v sujete a zároveň odstup voči jej svetonázorovým predstavám prispievajú ku konfrontácii historicky chápanej súčasnosti a anticipovanej budúcnosti — faktickej súčasnosti.

V prvej časti románu, ktorá sa zapodieva vojnovými udalosťami, reláciou individuálneho človeka k vojne, nezostáva nepovšimnutý problém existenciálnych

[6] GEERDTS, H. J.: Die Schicksalsfrage Büchners neu gestellt. Weimarer Beiträge, 1965, č. 1, s. 148.

[7] GEERDTS, H.J.: Dieter Noll. Deutsche Literatur in Einzeldarstellungen. Berlin 1975, s. 317.

[8] Tento poznatkový fakt autor nedokázal rozvinúť predovšetkým v druhom diele k presvedčivejším a všeobecnejším platným uzáverom.

situácií. U Jašíka, kde je tento problém rozvinutejší, nemá samoúčelný význam, ale je súčasťou pokusu o zobrazenie celistvého človeka, ktorého podstatnú, komplementárnu časť vytvára proces uvedomovania, prerod, vo väčšej alebo menšej miere proces svetonázorovej premeny. Holt sa nachádza kdesi na polceste. Objektívne ťažkosti literatúry NDR vyplývajú z jej celkového poslania a charakteru. Druhý diel Nollovho románu sa mení — zo štruktúry vývinového románu prechádza len a predovšetkým na román výchovný. Prispievajú k tomu vnútorné aspekty literárne — zmena štruktúry, rozprávačskej metódy, rozprávanie nahrádza reflexia, úvaha, miestami esejistického charakteru, zmeny osoby nevyplývajú z vnútorného pohybu, ale zo subjektívnych zámerov autora ako „objektívneho" rozprávača. Na druhej strane je táto zmena vysvetliteľná i zo spoločensko-ideových hľadísk: autor si uvedomuje zodpovednosť za spoluvýchovu národa, za jeho oslobodenie od historických nánosov predsudkov, omylov (tento moment prevýchovy je dodnes symptomatický pre časť literatúry NDR). V tejto súvislosti sa oslabuje v kompozícii diela dejová a dramatická línia.

Jašík podobne ako Noll buduje na osobnej zážitkovej skúsenosti. Jeho román, aj keď vychádza z inej motivácie, z inej románovej štruktúry, má s Nollom spoločné jedno — premenu a prerod intelektuála, náznaky jeho prechodu na pozície robotníckej triedy. Pravda to, čo Jašík rieši už na pozadí vojny, keď prerod a poznanie sa realizujú súčasne, nastoľuje Noll ako etický a estetický problém až v období mieru. Jeden z Jašíkových hrdinov — Kľako — a Nollov Holt majú v istom zmysle spoločné korene. Odlišnosti súvisia s odlišným historickým vývinom. Jašík zachycuje svoj obraz doby široko. Ide mu o výpoveď o všetkých vrstvách spoločnosti. Uvedomenie sa a prerod majú viacero modifikácií, autor ponúka viaceré možnosti. Postoje k vojne majú u Nollových postáv charakter dvojrozmerný (Holt, Wolzow). Autorovi nejde o komplexnosť, len o výber tematických prvkov. Tento nekomplexný pohľad má i svoje negatíva (epizóda o Slovensku).

Jašík dovršuje vojnu a jej odraz v literatúre, udeľujúc tomuto žánru nové hodnoty estetické a etické, formálne i štylistické. V Jašíkovej výpovedi o dobe a človeku vypovedá subjekt postavy. Z mnohých subjektov sa mozaikovite skladá obraz národa. Je to obraz komplexný a diferencovaný zároveň. Tam, kde iní slovenskí autori (Mináč) i literatúra NDR (Noll, Schulz) zostávajú nad dejom a za dejom, zaujíma Jašík vzťah ku skutočnosti len prostredníctvom postáv, ich činnosti a prejavom ich vnútra. Napätie medzi myslením a konaním postáv je jednou zo základných estetických zložiek diela. Súdy Jašíkových postáv nechcú byť normotvorné (z hľadiska súčasnosti na minulosť zobrazenú v diele), ako je to u Mináča a Schulza. Neznamená to, že by boli neutrálne, nejednoznačné v celistvosti i v konečnom výsledku. Zodpovedajú len presnejšie súvekým vývinovým možnostiam. Výstižne formuloval Mináčov a Jašíkov prístup k minulosti B. Truhlář, keď napísal: „A je charakteristické, že v čase tohto návratu k vnútornému svetu, k prvotnej ľudskej morálke sa v dielach objavili aj dejiny (Mináč), objavila sa aj

neskalená tvár udalostí a hrdinov (Bednár, Jašík)."[9] Hybnou silou pohybu, vývinu postáv, ich reakcií je u Jašíka vojna. Je overovaním ľudských hodnôt, ich dozrievania, konfrontácie, či už ide o život v zázemí alebo na fronte. Vojna v skutočnosti — na fronte, v zákopoch sa odohráva väčšmi v existenciálnej podobe, nadobúdajúc v extrémnych polohách charakter principiálneho zápasu dobra a zla (Kľako—Wittner). Vzťah k vojne sa u Jašíka premieta do mnohostrannosti. Myšlienka odporu proti vojne a fašizmu — v jeho konkrétnej ľudskej podobe je diferencovaná — v tyle i na bojisku. Odpor Jašíkových postáv proti vojne má aj obrysy nacionálne, pritom bez zjednodušovania — národná deliaca čiara sleduje kvantitu, nie apriórne kvalitu. Jeden z momentov Jašíkovho humanizmu sa prejavuje v typizačnom majstrovstve postáv „mlčanlivých", v ich absolútnom odmietaní nielen boja, ale násilia vôbec. (Tento moment v tvorbe ho silne spája s humanistickou koncepciou J. Bobrowského pri tvorbe postáv. Jašík chápe tento prístup len ako jeden zo segmentov vlastného tvorivého procesu, Bobrowski ho povyšuje na základný moment.)

Jašíkovým „východiskom je skutočnosť, nie teória, emócia, nie intelekt, citový prístup, nie rozumová analýza."[10] Emocionálny moment je prítomný vo všetkých vrstvách románu, emóciou sa dostávajú ľudia k svojmu presvedčeniu, pomocou nej prekonávajú premenu. Jašíkove postavy netrpia prepiatym racionalistickým vzťahom ku skutočnosti, preto sa aj svetonázorový zápas odohráva vo svete citov. Jašíkov obraz sveta má primárne historický charakter. Súčasnosť a vzťah k nej je až na druhom pláne. Preto má aj priebeh udalostí prirodzenejší spád, neskrývajú sa v ňom ani tézy ani poučky. I postavy komunistov sú bez apriorizmu, tým viac však prejavujú svoju životnosť a presvedčivosť (Driňa). Kritika už dávnejšie konštatovala v Jašíkovom románe Mŕtvi nespievajú cyklický charakter, návraty k detstvu (Truhlář, Matuška). Detstvo a domov sú antitézou vojny a vojnovej skutočnosti. Odpútanie sa od nich je prvým znakom prerodu. Svet dichotomicky rozdelený na svet túžob, kde reálny je sen, zráža sa s neželanou reálnou skutočnosťou. Bez akceptovania tejto skutočnosti nepripúšťa Jašík možnosť kvalitatívnej zmeny svojich postáv. Jašíkove postavy rozdeľuje a stavia proti sebe menej moment národný, väčšmi sociálny. „Ekonomické, triedne je Jašíkov fundament."[11] Jašík diferencuje už v zázemí: postavy pozitívneho a negatívneho sveta sa delia na základe individuálneho vzťahu k sociálnej skutočnosti: tento moment je silnejší ako moment nacionálnej diferenciácie. U Mináča je to ináč. V slovenskom „svete" jestvuje diferenciácia podobne ako u Jašíka, ktorá má aj momenty svetonázorové. lež aj tie sú v základe východiskom postoja k materiálnej skutočnosti. Za povrchom politických konštatácií vystupujú u Mináčových postáv princípy ekonomické. Svet postáv

[9] TRUHLÁŘ, B.: Veľká inšpirácia. Bratislava 1967, s. 18.
[10] MATUŠKA, A.: Osobnosti. Vybrané spisy, zv. 4, Bratislava 1973, s. 307.
[11] Tamže, s. 309.

náprotivného — fašistického sveta podlieha schéme. Variovanie je nepatrné, má ploché obrysy, sú tu styčné body s Vajanským. Autorov postoj od začiatku je k nim aprioristický, sú najmenej samostatné, najviac sa podriaďujú autorskej koncepcii. Je to pohľad vonkajškový. Jašík prezentuje a preciťuje svoje postavy znútra. Sumárne: Mináč neuplatňuje u nepriateľa triedne hľadisko absolútne, podriaďujúc ho svojej základnej umeleckej koncepcii — ukázať na národnú polaritu bojujúceho sveta. Možno preto konštatovať, že Jašíkov obraz sveta je celistvejší. Mináčov jednostrannejší, zúženejší, koncentrujúci sa ako u Vajanského len na národný svet. V tomto ohľade nemožno súhlasiť s tézou, že Jašík (okrem iného) je pokračovateľom niektorých vývinových línií Vajanského.[12]

Vráťme sa k úvahe o socialistickorealistickom charaktere Jašíkovho románu. „V čom je Jašík socialistickým autorom? ...v ingredienciách výsmechu (Machoň, Zembal). Aj v tom, že ukazuje neľudskú tvár týchto ľudí, zozvieračtenie... že v neľudskom svete našli svoju pravú podstatu. A prirodzene v tom, že sa v románe objavujú komunisti a že majú svoju váhu."[13] V porovnaní s Mináčom majú Jašíkove postavy oveľa silnejšie všeľudské dimenzie i na úkor toho, že nie sú politicky natoľko vyhranené typy. Jašíkov Driňa je civilnejší ako Mináčov Janko Krap alebo komisár Bende. Tento postoj vyplýva u Mináča aj z metódy — je to subjektívny postoj autora ako rozprávača, ktorý má ešte výraznejšie dimenzie v poslednej časti trilógie, i oslabovanie epických zložiek sujetu. „Aj z myšlienkovej plnosti aj zo slabosti epických zdrojov vyplýva tvorba postáv a ich začlenenie."[14]

Základným článkom zapojenia sa postavy do pozitívneho historického procesu je pochopenie nezmyselnosti dobového vývinu vládnúcej spoločnosti. Je to latentný proces. Postava si čosi uvedomuje. Ale od uvedomenia si k uvedomeniu sa je ešte dlhý proces. Umelecká projekcia sa u Schulza a Nolla prejavuje vo dvoch hlavných postavách: Rudi Hagedornovi (Schulz) a Wernerovi Holtovi (Noll). Prvý skúsený poddôstojník, ktorý má za sebou päťročný pobyt na fronte, druhý mladý študent, hľadajúci cestu z vojny do nového sveta. Schulzov román sa plnšie zapája do emancipačného procesu literatúry NDR ako samostatného fenoménu. Pre neho i pre Nolla znamená druhá svetová vojna vyrovnanie sa s predelom ľudského, individuálneho a kolektívneho vývinu. Z aspektu dialektického materializmu prechod od imperializmu konkrétnej fašistickej proveniencie k náznakom socializmu. V literatúre NDR dozrieva proces poznania a uvedomenia postupnejšie, zdĺhavejšie, s peripetiami. Autori nechcú voluntaristicky preskočiť historický vývin a proces. Negácia minulosti neznamená okamžite jej substitúciu novým zmeneným pocitom príslušnosti k pokroku. V súlade s historickou skutočnosťou sa autori nemohli oprieť

[12] Por. tamže, s. 296.
[13] Tamže, s. 338 a n.
[14] KUSÝ, I.: c. d., s. 155.

o nijakú širokú demokratickú opozíciu v domácich pomeroch. Preto je aj príznačné, že obaja hrdinovia tápu, že Nollov Werner Holt prekonáva cestu návratu domov symbolicky až po príklone (aspoň v náznakoch) k socialistickým myšlienkam, pretrvávajúcim z minulosti v niektorých vrstvách spoločnosti; na druhej strane u Schulza sa dostáva hrdina z vojny už s istým morálnym kreditom — skončil s fašizmom ako jeho odporca, aj keď je to odpor len pasívnej rezistencie, ale zdĺhavosť premeny a váhavosť je príznačná i pre neho. Jadro socialistického prístupu sa u oboch autorov demonštruje na epizódnych postavách. Ak Mináčovi ide o ilustráciu dôležitých ideových problémov, Schulzove postavy sú literárnym stelesnením ideového rozvrstvenia spoločnosti. Mináč a Schulz sa ukazujú ako zhodné typy. Prejavuje sa to aj v rovine jazykovej výstavby diela a v štylistickom prístupe k zobrazovanej skutočnosti. Obom ide o aktualizáciu histórie z aspektov súčasných predstáv o nej. Mináč zobrazuje základné konflikty v akcii a rozhovoroch, zmenu podmieňujú vonkajšie súvislosti, u Jašíka premeny citového sveta postáv (takisto u Nola, ale tu sú zatienené okrajovým literárnym zámerom — dobrodružnosťou). Schulzov hrdina sa realizuje v čine, autorov svetonáhľad sa uplatňuje v polemikách postáv. Na otázku, nakoľko môže také oneskorené dielo o vojne ešte pôsobiť v nových spoločenských podmienkach, poslúži parafrázovaná odpoveď samého autora, ktorý svoje dielo chápe ako korektúru minulosti „pre seba", z ktorej sa stala potreba oznámiť, zverejniť „pre nás". Spočiatku kladie do popredia existenciálne otázky. Schulz nezostáva na okraji abstraktného humanizmu a nekonkrétneho protestu, pasívneho príklonu k vágne chápanej ľudskosti. Načrtnutie perspektív a možností východiska, ľudskej a svetonázorovej premeny, ktoré sa hlavnej postave ponúkajú, sú spoluurčujúcimi faktormi socialistického charakteru románu. Autor sa prejavuje ako sémantický typ, ktorý „nechápe veci javovo, ale ich uchopuje vo význame."[15] Mináč a Schulz majú spoločnú filozofickú platformu, ako umelci sú podobnými typmi, ale ich predstavy o využití sujetu sú odlišné. Obidvaja totiž vychádzajú z tradície, obidvaja sa koncentrujú na umeleckú interpretáciu sveta ideií. Ale vojna (u Mináča Povstanie) je v slovenskej literatúre priestorom deja, reálnou základňou, na ktorej autor vytvára svoju umeleckú a ideovú nadstavbu. „Trilógia Generácia so svojimi kladnými i zápornými postavami nielen objala celú rozlohu života na Slovensku, ... ale aj myšlienkove a umelecky ukázala príklad novej interpretácie."[16] U Schulza ide o prežitú skúsenosť, o retrospektívu. Stručnú fabulu, potlačený sujet nahrádza autor obrazmi spoločenského rozvrstvenia príbehu. Rozličné autorove postoje, využívanie rozprávačských postupov: širokej epickej šírky, stručných až anekdotických replík, bádateľských štýlových prvkov žargónu, lyrickej prózy Hölderlinovej, žartovnej až anekdotickej pózy, literárne citáty, to všetko svedčí o rozličných stupňoch využitia literárnej tradície. Nové dimenzie udáva

[15] STRÜTZEL, D.: c. d., s. 300.
[16] KUSÝ, I.: c. d., s. 157.

v románe výrazný svetonázorový boj v stretnutiach van Boudena a Hládeka, kde abstraktný neúčinný humanizmus podlieha marxistickému principiálnemu mysleniu, logike vecí a racionalizmu. Vývin románu sa deje na úkor rozprávania — od epickosti k reflexii, dialógu, pretože i dialóg sa odohráva ako výsledok kontemplácie. Tento proces — strata epického jadra (Strützel hovorí o difúzii epickosti) nadobúda postupne intenzívnejšie prvky aj u Mináča. Je tu posun autora ako rozprávača k parciálne sa uplatňujúcemu esejistovi.[17] Epický vrchol dosahuje Schulz v prvej časti, tam je aj najrozvinutejšia reťaz príbehov a dramatický spád. Veľký počet postáv má úlohu len výpomocnú — spája dej a konflikty štyroch postáv, Hagedorna, Füsslera, Ley a Hildy. Mináč modeluje postavy s iným charakterom: Uhrín, Olina, Labuda, Krap, Ema. Z nich Uhrín najviac podlieha vývinovým zmenám (podobne ako Hagedorn), ostatné postavy sú viac-menej ustálené. Iné epizódne postavy majú takisto len komplementárny význam. Bende formuje Uhrína. Napriek jeho životnosti a svojrázu nemožno tu prehliadnuť isté črty didaktizmu a moralizátorstva.

Ženy spoluurčujú základný vývin postáv, či už ide v Mináčovom prípade o Krapa, Uhrína alebo napokon aj o svetáckeho Labudu. Formovanie Schulzovho Hagedorna uskutočňujú tri ženy — jeho cesta k nim je vyjadrením etáp jeho vývinu. Od patriarchálnej Anny Slezakovej cez duchovnú, abstraktnú Leu až po zemitú, v ľude koreniacu Hildu. Možnosť spojenia Rudiho s ňou je konkretizovanou úvahou autora o možnosti spojenia intelektuála s ľudom. Problémy vzťahu k žene rieši aj Noll, u neho sú však ženy konkretizáciou ideových až priam ideologických východísk i nástrah (na jednej strane Gundel ako východisko, na druhej strane prízemná Ziescheová, ktorá za primitívnou zmyselnosťou skrýva fašizmus najhrubšej povahy. Jašíkove ženské postavy zostávajú v polohe neutrálnej (už Matuška zisťuje, že Jašíkove ženské typy sú najslabším článkom autorovej povahokresby).

Rozpad štruktúry románu nenadobúda u Mináča ešte ostré obrysy, ide viac o jej narušanie v pasážach všeobecne politických, kde sa stráca charakter vnútornej výpovede, mení sa na pamflet alebo nadobúda prvky reportážne. Táto konglomerácia speje v konečnom dôsledku k oslabeniu epického jadra. Jašík je dôsledný rozprávač, u ktorého sa fabula podriaďuje vnútornému vývinu postáv. Tlak zvonka nie je tu natoľko badateľný ako u Mináča. Mináčove postoje sú modifikované autorským subjektom. K postavám sa správa ironicky alebo ich halí do patetizmu. Ironický postoj je vyhranený u postáv nemeckých vojakov, slovenských fašistov i odporcov komunistických myšlienok. Postoje k iným postavám sú pozitívne a nemajú charakter vyhrotenej jednoznačnosti. V celej trilógii nie je ani jedna výraznejšia negatívna ženská postava. Ženy, podobne ako mužskí hrdinovia, sú

[17] Por. Mináčovo následné dielo, jeho príklon k eseji. W. M. Schulz nadväzuje na román Wir sind nicht Staub im wind až roku 1975 pod názvom Triptychom oder sieben Brücken. Berlin 1975. Román má výraznejšie esejistický a pamfletický charakter.

výrazné typy (okrem Hanky Krapovej a pani Rosenthalovej; u poslednej je pasivita modifikáciou všeobecnejších národných čŕt).

Mináčovi aj Schulzovi ide o literárnoumeleckú aktualizáciu svetonázorových otázok súčasnosti a ich projekcie do minulosti, konfrontácie s problémami, ktoré sú určujúcimi faktormi dneška. „V krízach a premenách a začínajúcom rozhodovaní sa hrdinov, ktorí prichádzajú z druhej svetovej vojny a vchádzajú do prvých povojnových rokov, môže socialistický autor odraziť to, čo sa uskutočňuje v našej spoločnosti dnes: rozchod, vyrovnávanie sa s buržoáznou koncepciou života, s príťažou minulosti, so začlenením sa človeka do novej spoločnosti.“[18] V iných súvislostiach to platí i pre Mináča. Ak je román Živí a mŕtvi, prenesene, vo všeobecnejšom význame styk človeka s vojnou, výrazom „generačnej skúsenosti“ a Zvony zvonia na deň výrazom „generačného poznania“ (Noge), u Schulza (podobne u Nolla alebo de Bruyna) sa zobrazuje takisto skúsenosť generácie. Mohli by sme tu takisto hovoriť o generačnom pocite, generačná skúsenosť sa až natoľko nerealizuje. Poznanie je v súlade s historickými faktami rezultátom komplikovaného vývinu. U Jašíka nemá Kľakova postava a jej vývin charakter prerodu výsostne svetonázorového. Prerod sa nerealizuje ani u Mináča. Ak sa Marek Uhrín stáva komunistom, členom strany, nie je to „prerod, ale organické zavŕšenie dosť kľukatej cesty za pravdou...“[19] Kľukatý proces za pravdou je príznačný i pre literatúru NDR. Ak sa Rudi Hagedorn rozhodol jednoznačne proti fašizmu v krajnej životnej situácii, jeho neskoršia fáza vývinu má retardačný charakter. Vojna v podaní oboch autorov NDR má generačný charakter rozdielnej intenzity (väčší u Nolla, menší u Schulza). U Mináča sa vrcholné obdobie povstania mení v trilógii na širší obraz spoločnosti. Generácia Mináčova nie je subjektom, ale objektom premeny. U Schulza sa o Hagedornovu „dušu“ realizuje zápas v diskusiách, rozhovoroch a polemikách troch postáv, z ktorých každá predstavuje iný svetonázorový model, pri ktorom je hlavná postava viac-menej pasívna. Na jednej strane je van Boudenova kresťanskodemokratická koncepcia západnej proveniencie, na opačnom póle stojí Hládekova principiálnosť marxisticky fundovaného životného postoja. Füssler predstavuje klasický neúčinný humanizmus, ktorý sa stane v nových časoch archaizmom, ak sa neobohatí o nové prvky a koncepciu. Tomuto humanizmu zafarbenému romanticko-sentimentálnymi predstavami je najbližšie hlavná postava. Štruktúrne sa napätie realizuje v dialógu, monológu aj reflexii. Mináčove postavy sa realizujú a vyrastajú v akcii, Schulzove v dvoch následných fázach — akciu strieda polemika. Zápas postavy s okolitým svetom sa premieta do jej vnútra. Zložitosť života a strata jednoznačnosti javov majú za následok, že proces premeny sa mení komplikovanejšie a zdĺhavejšie. Kompozične sa mení tretí diel Mináčovej Generácie podobne ako Schulzov román. Je tu

[18] SCHLENSTEDT, S.: Variation in Es Dur. Weimarer Beiträge, 1964, č. 3, 4, s. 347.

[19] NOGE, J.: Prozaik Vladimír Mináč. Bratislava 1962, s. 115.

takmer rozpad ústredného konfliktu na súhrn a mozaikovitý systém rozličných svetonázorových postojov a náhľadov. Mení sa aj dynamika deja, ktorý sa zvoľňuje, akcia sa mení na dlhé explikácie v partiách reportážnych a hodnotiacich. Vývin Marka Uhrína Mináč prezentuje ako zbavovanie sa pasivity a abstraktných humanistických predstáv. V Povstaní dozrieva ľudsky, nie však politicky. Výchovný moment je silne vonkajškový (Bende), nie jediný, ale prvoradý. Tento vonkajškový vývin — výchova človeka prostredníctvom inej osoby a nie situácie, teda priamy vplyv, zasahovanie sa deje aj u Schulzovho Hagedorna vo dvoch fázach — prvým javom je príklad komunistu Wollmera, jeho tragický koniec, druhým Hládek. Nevie sa zbaviť reakčno-sentimentálnych názorov subjektívneho, dobrého človeka (autor ho diferencuje, keď proti nemu stavia Saligera, ktorý nie je s ním na rovnakej spoločenskej platforme). Postavu Hagedorna považuje Silvia Schlenstedtová za tzv. „stredného hrdinu", známeho z obdobia kritického realizmu: „Tento typ, ktorý stojí medzi triednymi frontmi a ideológiami, o ktorého zápasia a ktorého formujú a na ktorého vplývajú rozličné strany, dáva epikovi možnosť uviesť do deja rozličné svetonázory a spoločenské sily."[20]

Hagedornovi nechýba vôľa konať, je však obmedzovaná predovšetkým zložkou mimoracionálnou, ktorá sa realizuje v sentimentálnom a samoúčelnom citovom vzťahu k Lei. Cesta medzi ňou a Hilde znamená pre neho zároveň aj možnosť definitívneho vnútorného rozhodnutia, ktorá však zostáva nevyužitá. Stredného hrdinu nachádzame v istej obmene aj u de Bruyna a Nolla (Weichmantel a Holt). Mináčov stredný hrdina prekonáva svoj vnútorný zápas ináč. Autorov prístup k postavám charakterizuje väčšia diferenciácia typu. Zároveň je Mináčov postoj k postavám subjektívny už v prvej časti trilógie. Dlhý čas čakania nie je románom vnútorných monológov, ale pravým opakom: „... postavený je dôsledne na prevahe autorskej reči, jej nadradení dialógom a monológom."[21] Mináčov realizmus sa teda narúša subjektivizáciou vzťahu rozprávač — postava. Subjektívna je aj autorova záľuba v silných pozitívnych postavách s impulzívnym konaním (Labuda, Krap). Svojím postojom ku konkrétnej skutočnosti sa ponášajú na seba, aj keď vychádzajú z iných filozoficko-svetonázorových východísk. Autorský zásah do konania postáv je očividný, vyplýva z podradenia umeleckej koncepcie autorovým predstavám a pohnútkam aj ideovo-historickým požiadavkám. Pohyb ideí je na prvom pláne, obraz umeleckého ozvláštnenia sa mu podriaďuje. Najmarkantnejší je tento prístup v tretej časti. Umeleckou silou zobrazenej skutočnosti sa mu vedel Mináč najviac vyhnúť v druhej časti trilógie. Mináč kompenzuje subjektivitu vzťahu k postavám ironickým odstupom. Intenzita irónie, diferencovaný satirický postoj, miera ich použitia, rozdielna u postáv, veľa napovedá o princípoch kompozično-ideovej

[20] SCHLENSTEDT, S.: c. d., s. 334.

[21] NOGE, J.: c. d., s. 96.

výstavby sujetu i tvorby postáv. Hoci je tento postup u Mináča a Schulza často analogický, jestvujúce rozdiely svedčia o rozličnej podobe ústrednej koncepcie — zobraziť románový typ ako konkrétneho predstaviteľa národného pohybu v konkrétnej historickej situácii.

Mináčov svet sa ostro ohraničuje a diferencuje. Základný rozdiel je medzi bojovníkmi Povstania a fašistami. Slovenskí fašisti sú vo svojom prejave, konaní, motivácii pohnútok i ako typ vykreslení v podstate rovnako: s výsmešnou iróniou, ktorá sa stupňuje až do sarkazmu. Ojedinelé typy, ktoré sa z tejto všeobecnej charakteristiky vylučujú, sú zblúdilcami alebo rojkami (mladý Ferkodič). Postavy Nemcov majú baladický nádych, za výsmechom ich základných vlastností, ktoré sa v tejto vojne zvrhli až do absurdity, sa demonštruje všetka krutosť a tragédia vojnového vyčíňania. Pri všetkej pravdivosti týchto postáv sa nazdávame, že je tu najknižnejší aj najliterátskejší. Mináč, pochopiteľne, podriaďuje postavy svojim umeleckým postupom — celá trilógia sa odohráva z pozícií autora, ktoré sú socialistické, z pozícií národa, ktorého vývin autor svojimi postojmi a hodnoteniami čiastočne anticipuje: od rozchodu s fašizmom, cez demokratický a národný odpor až po socialistické náznaky, to je cesta, akú za všetkých prekonáva Uhrín. Odporcovia proti fašizmu predstavujú takmer výlučne slovenskú národnú reprezentáciu (Bende je výnimkou). Niekoľko postáv sovietskych partizánov má len epizodickú funkciu. Autorova irónia je útočná aj v postavách odbojárov z buržoázneho tábora. Humor sprevádza aj Uhrínov vývin. Vyplýva však viac z logiky deja i zo životných premien postavy. Krap a Labuda sú takmer bez humoru, o to viac však v ich postavách zaznieva patetický akcent. Ženské postavy sa predstavujú v neutrálnej podobe. Humoristický odstup vytvára autor voči profesorovi Markechovi a učiteľovi Melicharovi. Melicharov abstraktný humanizmus stratil platnosť (Melichar má veľa spoločných čŕt s Füsslerom, ich abstraktný humanizmus sa po prekonaní fašizmu nemôže už realizovať v pôvodnej podobe). Odlišnosť postáv (u Schulza je Füssler jednou z hlavných osôb) poukazuje na odlišnosť historického vývinu, tradícií, ale aj na možnosť ich odlišného literárneho zužitkovania.

U Mináča je teda základným prostriedkom svetonázorového rozdielu medzi postavami navzájom i štruktúrnym prvkom výstavby postáv irónia. Rozdiel je v intenzite, ktorá je mierou subjektívneho postoja autora k tej či onej postave. Ironický odstup u Schulza je takisto silný kompozičný postup, ktorým sa autor zapája do vývinového radu tradície (T. Mann). Napokon i názory literárnej kritiky na hodnotu diela a jeho epickú objektivitu sa merajú podľa stupňa ironického odstupu od postavy (ako to dokazuje napr. polemika o druhom diele románu Dietera Nolla v časopise Neue Deutsche Literatur). Je to dôkazom toho, ako sa i v tomto prípade uplatňuje úzus literárnych kritérií v súlade s pokrokovými humanistickými tradíciami nemeckej literatúry. Práve Schulzovmu ironickému odstupu sa kladie ako negativistická protiváha Nollov subjektívny prístup, jeho splynutie s postavou.

Irónia v Jašíkovom románe vyplýva organicky z vnútorného pohybu a myslenia postáv, z logiky a štruktúry deja, z konfrontácie medzi myslením postavy a jej konaním. Subjektívny vklad autora je tu najmenej badateľný. Schulzov odstup od postáv, keď kriticky vyjadruje svoj vzťah k peripetiám vývinu postavy, jej neujasnenosti životnej koncepcie, mu umožňuje pomocou irónie zaujať vlastné stanovisko k vývinu svojej postavy a zaujať názory, ktoré nie sú totožné a názormi postavy. Jeho subjektívny vzťah k postavám sa diferencuje podľa ich triedneho začlenenia. Saligera stíha sarkastickými prostriedkami, satiru uplatňuje aj pri typizácii jeho rodičov. Postavy robotníkov a komunistov sa vykresľujú s dobráckym humorom.

Základnú zložku vývinu v Schulzovom románe (u Mináča viac-menej epizodicky, silnejšie v treťom diele) tvorí internacionalizmus. Pražský komunista Hládek vstupuje do deja v druhej časti Schulzovho románu. Jeho symbolicky ponímaný list Es-dur je kľúčovou zložkou ideovej koncepcie románu. Čech Hládek v Schulzovom románe a Bende u Mináča — český marxista a maďarský internacionalista sú základnou zložkou pri duchovnej premene ústrednej postavy — Uhrína a Hagedorna. Hagedornova maxima myslieť dopredu vyrastá z protikladu — na jednej strane ako prejav odmietania minulosti, v čom sa skrýva i obava pred trestom, na druhej strane pohľad do budúcnosti, ktorá je však rojčivá, plná ilúzií, ktorá má subjektívny charakter a málo spoločného s celkovým spoločenským pohybom. Hládkove postoje nie sú priamočiarym didaktizmom, český marxista vždy modifikuje svoje názory v príbehu, ktorý rozpráva. Formovanie Hládkovej postavy nadobúda takto epické formy. Hládek pomáha Hagedornovi nie politicky, ale práve vo veľkých životných problémoch chápania šťastia a aktivity človeka. Abstraktnému humanizmu vtláča perspektívy ďalšieho rozvíjania na socialistickej báze. Striedanie hľadísk a výpovede postáv, ich vzťah k Hládekovi z rozličných polôh zabraňujú lineárnosti v zobrazení ideologických zrážok.

Bende je v porovnaní s Hládkom ako typ oveľa dynamickejší a životnejší. Prejavuje sa, ako všetky Mináčove postavy, v čine. Je umelecky presvedčivejší ako Hládkov statický postoj, realizovaný v dialógu, polemike alebo monológu. Hládek je abstraktnejší typ. Mináčom realizovaný vzťah Bende — Uhrín sa prakticky uplatňuje tiež len v dialógu a podlieha oveľa viac schéme. Zdá sa, že Schulz vyťažil oveľa viac z dialógu, vychádzajúc aj z tradícií nemeckej literatúry kritického realizmu. Mináč zostáva vo výchove Uhrína Bendem často na úrovni tézy (zaiste i túto stránku má na mysli Ivan Kusý, keď konštatuje, že Mináčove a Vajanského silné i slabé stránky sú takmer totožné).[22] Mináča vedie rovnaký motív a zámer zobraziť výchovu a premenu svojho hrdinu, predovšetkým z hľadísk proletárskeho internacionalizmu. Hládek je, pravda, intelektuál, Bende praktik revolučného boja, ale ich filozoficko-svetonázorové hľadiská sú totožné. Hládkova funkcia sa nevyčerpáva vzťahom k „strednému hrdinovi". Autor jeho postavu využíva na začlenenie do širokých národných a spoločensko-filozofických súvislostí. Hládek je takto momentom možnej ideovej orientácie národa pri prekonávaní minulosti. Bende nie je len korektívom nesprávneho konania (napr. vzťah k anarchistickému Labudovi), ale aj vodidlom pre život, podnetom pre Uhrína, ako sa zbaviť abstraktnej izolácie.

Internacionálny charakter týchto kľúčových výchovných postáv skrýva jeden problém: obaja autori ako keby si uvedomovali nedostatočnú možnosť vytvoriť takýto typ z príslušníka vlastného národa. Ak u oboch autorov domáci komunisti nie sú nadaní takým duchovným obzorom ako Hládek, ani obdarení toľkou revolučnou skúsenosťou ako Bende, svedčí to u nich o zámernom umeleckom prístupe a pochopení nadnárodného vývinu, smerovania a myslenia národa a prekročení rámca úzkych nacionálnych hľadísk smerom k širšiemu internacionálnemu chápaniu.

Manierizmus vo vzťahu ku skutočnosti sa u Schulza prejavuje v lexikálno-štylistickej výstavbe niektorých postáv. Kritika v NDR už dávnejšie konštatovala, že Schulz s obľubou charakterizuje niektoré svoje postavy prostredníctvom jazyka vzdelaných vrstiev 19. storočia (napr. Annu Slezakovú). Tu ide o osobu prichádzajúcu z iného jazykového kontextu, kde sa takáto reč petrifikovala. A táto charakterizačná zložka zostala funkčná. U iných postáv však vedie jej hypertrofia k istému manierizmu. K nemu sa pridružuje rétorizmus, a to predovšetkým v dialógoch, kde sa prevaha slovných argumentov premieňa na gesto a stráca epickú nosnosť. Rétorické gesto sa prejavuje u Mináča vo dvoch modifikáciách; na úrovni vrcholného, existencionálneho zážitku sa v autorskej reči zvýrazňuje a podčiarkuje duševné rozpoloženie postavy. Iný druh sa prejavuje pri opisovaní situácie, kde autor chce vytvoriť intenzívnejší zážitok. Ak sa takéto opakovanie stáva permanentnou súčasťou štýlu, stráca funkčnosť a skĺza do manierizmu. U Mináča idú často patetizmus ruka v ruke s rétorizmom. (Rétorizmus u Fühmanna má v jeho gréckych novelách inú príčinu, je funkčnou súčasťou autorského zámeru poukázať pomocou paraboly na ľudské, etické i filozofické súvislosti „osudovosti" mýtických postáv s osudom nemeckého vojaka.) Rétorizmus u Mináča sa prejavuje aj v dialógoch postáv, kde sa vymieňajú názory na filozofickú, spoločenskú a politickú situáciu. Tu Mináč využíva váhu argumentov na substitúciu konfliktu, akcie.

Rétorizmus i manierizmus vyplývajú z faktu, že obidvaja autori predstavujú rovnaký typ rozprávača, že sa usilujú o rovnaký typ románu. Napriek rozdielnosti základných zložiek výstavby sujetu (činu a pohybu u Mináča, vysunutím rozprávania a dialógu u Schulza) ide v obidvoch prípadoch o intelektuálny román. Ani Mináč ani Schulz nie sú autormi silnej epickej bázy. Rozhodujúce sú filozofické a ideové otázky doby, ideový konflikt. On je nosným článkom príbehu, na jeho podklade sa realizuje dej. „Mináčovi nejde o dobový dokument, o zobrazenie udalostí... ale o analýzu mravno-spoločenských problémov a hodnôt, ktoré formovali jeho osobne a jeho

[22] Por. KUSÝ, I.: c. d., s. 153.

generáciu.“[23] Noge chápe Mináčov román ako výpoveď o sebe a iných. Z tohto hľadiska je Jašíkovo dielo väčšmi výpoveďou o iných ako o sebe (aj keď Kľako a mladý Chovan majú niečo z jeho čŕt — podľa Matušku, ktorý hovorí o rozdvojení umeleckej koncepcie — hádam aj čosi z Remeňa). Mináč vyslovuje čiastočné súdy o sebe v postave Labudu a Janka Krapa. V treťom diele sa ťažisko presúva na Uhrína. Ani jedna z hlavných postáv nevybočuje z rámca generácie dvadsiatnikov. Konflikty tejto generácie sa vedú proti inej generácii, ktorá (spravidla) zastupuje iný svetonázor, triedu alebo spoločnosť. Ľudové postavy sú epizodické. Kým Jašíkov román je horizontálnym i vertikálnym prierezom spoločnosti (t. j. sociálnym i vekovým), zostáva Mináč vo vzťahu k svojim postavám prevažne v polohe horizontálnej. U Schulza má tento vzťah dve fázy: jednorozmernosť v prvej časti nadobúda v druhej a tretej časti podobu širokej spoločenskej analýzy horizontálne i vertikálne.

Obidvaja autori si uvedomujú, že konflikt človeka v hraničnej situácii so svetom má aj veľkú dramatickú váhu. Problémom je pre nich zotrvať v tejto umeleckej tendencii a prejsť zároveň k filozofickému riešeniu konfliktu na platforme stretávania sa ideí. Vyvrcholenie príbehu sa uskutočňuje u Schulza na rovine duchovno-filozofickej, konflikt sa vyjadruje v dialógu stretaním ideí, sujet sa odvíja prostredníctvom duchovnej analýzy. Mináč prechádza do analýzy sociálno-spoločenskej. V centrálnej časti jeho trilógie sa pohyb a čin prejavujú aj v pohybe charakterov: „...pohyb postáv je organicky spojený s pohybom historicko-spoločenským.“[24] U Schulza sa tento spoločenský pohyb neodohráva až natoľko a v takej vzájomnej spätosti s vnútorným pohybom postáv. (Prejavuje sa to u postáv, ktoré stoja mimo rámca ústredného problému — komunista Rottluff a jeho žena.) Dve z ústredných osôb Lea a Hagedorn, vychádzajúc z osobných skúseností stelesňujú predstavu zbytočnosti a osudovej nevyhnutnosti (tu autor aj poukazuje na nebezpečenstvo negácie svojho programového vyhlásenia uvedeného v záhlaví knihy).

Füssler i Hládek realizujú v úvahách svoje predstavy a koncepcie budúcnosti. (Nejde sa tak didakticky priamočiaro, už myslenie je logickým odvíjaním deja.) Ich charaktery sú dané, predstavujú konštantnú veličinu. Jedine Lea, Hagedorn a Hilda sú subjektmi nového života, a teda podliehajú aj vývinu. Statickosť a danosť vo vývine postáv sa u Mináča prejavuje len v postavách nepriateľských. Tu je aj intenzívnejší komentár, vonkajškové formovanie postáv. Pozitívne postavy sú plastickejšie. Svetonázorový pohyb realizujúci sa u Mináča na úrovni činu a na úrovni dialógu prebieha u Schulza takmer iba v dialógu. Analýza duševného sveta a stavu nemeckého národa sa realizuje v záverečnom monológu.

Schulzovo dielo charakterizuje svetonázorový prístup k téme, pri ktorom sa uplatňujú isté motívy. Schulz využíva motívy často vo zvýraznenej mýtickej a symbolickej podobe. Prvá časť románu nazvaná Keď kohút zakikiríka má dvojaký význam — v biblickom zmysle znamená zradu, čo sa realizuje v postave Saligera, ktorý zradí komunistu Vollmera. Kikiríkanie označuje zároveň brieždenie, zrod rána a koniec vojny. Druhá časť románu Soví súmrak má filozofický a symbolický charakter. V parabole o Minervinej sove sa skrýva odpor proti Hegelovej a Jaspersovej filozofii, ktorá smeruje k tomu, aby sa človek pasívne poddával zlu. Hládek je predstaviteľom koncepcie o triednosti zla, ktoré treba prekonať marxistickou vôľou a odvahou konať. V Hládekovi vyslovuje autor svoj nesúhlas s pasivitou, ktorej sa z rozličných hľadísk oddávajú Saliger, Hagedorn, van Bouden, Lea a ďalší. Tretia časť Starý strom je, ako konštatovala kritika, narážkou na starogermánsky mýtus o strome života, pod ktorým sedia tri sudičky. Autor ich konkretizuje v postavách matky, Ley a Hildy.

Narába Mináč so symbolmi? Mináčove postupy sa štruktúrne odlišujú od lyrizovanej prózy a jej výraznejšej symboliky. Mináč uplatňujúci svoju koncepciu realizmu narába so symbolmi ojedinele. Skôr ide o eufemické pomenovanie alebo patetický nádych. Mináč do nich nezašifroval zmysel ústredného motívu. Sú viac výpoveďou o obsahu ako o ústrednom motíve (Dlhý čas čakania, Živí a mŕtvi). Zvony zvonia na deň je apoteóza mierového života v celistvosti, ktorá nezakrýva diferencovaný prístup (Komu na deň, komu na noc). Slabšie vyvinutú symboliku nahrádza Mináč hĺbkovou psychológiou, prepojením individuálneho osudu celospoločenským charakterom histórie.

Do akej miery sú obidve diela realistické? „Miera schopnosti, s akou (autor) zobrazuje bezprostredne aktuálne problémy pri stvárnení minulosti s hlbokým estetickým zmyslom... je rozhodujúca pre mieru realizmu.“[25] J. Noge hovorí: „(V Mináčovej trilógii) nejde len o ‚genézu dneška‘ ale o také jej nastolenie a zobrazenie, na ktoré sa dá a musí odpovedať len z hľadiska najaktuálnejších dnešných konfliktov a problémov.“[26]

Uplatnenie týchto požiadaviek v románoch obidvoch autorov nevylučuje krajné póly expresívneho vzťahu ku skutočnosti: u Schulza je patetizmus a heroizmus v opozícii k humoru a tragizmu, Mináčov patetizmus hrdinstva je v opozícii k irónii a tragizmu. V dimenzii týchto pólov sa u oboch autorov vyčerpáva základný postoj zobrazovanej skutočnosti. Toto napätie sa prejavuje u Mináča predovšetkým v Živých a mŕtvych. Schulzove postoje najlepšie vystihuje Hládekov list Lei. V tomto liste sú tak ako v celom románe, tesne vedľa seba komické a tragické momenty.

Základný zmysel románu o Hagedornovi a iných je rozchod s predstavou o osudovosti. „Viera v osud, podriadenie sa osudovému spoločenstvu... boli ústrednými bodmi fašistickej ideológie, ktoré sú čiastočne ideológiou hlavného

[23] NOGE, J.: c. d., s. 84.
[24] Tamže, s. 98.
[25] SCHLENSTEDT, S.: c. d., s. 348.
[26] NOGE, J.: c. d., s. 131.

hrdinu."[27] Proti Saligerovej koncepcii vyjadrenej v symboloch (človek hnaný tokom času, človek obeť čias, človek bez zodpovednosti) sa dáva Lei i Hagedornovi pevná základňa prechodu od osudovosti k budúcnosti rozhodovania nad osudom svojím i národným. U Mináča sa pohyb vnútra indivídua realizuje tým, že autor kladie pred svojich hrdinov jednoznačnú alternatívu. Rozhodnutie sa pre ňu alebo proti nej je aj deliacou čiarou, kategóriou hodnotenia, ktorou sa rozhraničujú charaktery. U Schulza vyvoláva premenu nie konflikt, ale presvedčenie, príklad. U Mináča je zápas morálky s nemorálnosťou dominantný, morálku stotožňuje s historickým a spoločenským pohybom. U Schulza je táto časť problému zložitejšia. (Nemožno napr. považovať Füsslerov humanizmus za nemorálny, a predsa ho treba uviesť do súladu s hybným spoločenským vývinom, aj keď je rezíduom minulých čias.)

Miná̌čov povojnový svet je takisto vyhrotený na dva póly — schéma, ktorá je pravdivá, ale nie absolútne. V záujme umeleckej a historickej pravdy nevytvára Miná̌č prechodné typy. V takejto konštelácii síl sa aj ľahšie vyvíja Marek Uhrín. Jednou zo základných zložiek obidvoch románov je úsilie o objektivizáciu historického procesu, kde rozhodujúcu úlohu hrá autor sám. Irónia a satira ako jedna zložka objektivizácie je aj negatívnym fenoménom — hrozí isté nebezpečenstvo didaktizmu a moralizátorstva. V súvislosti s Nollovým románom Dobrodružstvá Wernera Holta sa viac ráz konštatovalo, že rozprávačský odstup je malý, nielen preto, že autor nezaujíma voči svojim postavám ironický postoj. Nollova subjektívnosť sa prejavuje v tom, že rozprávač-postava a rozprávač-autor sú totožní. Autor podlieha subjektívnemu pohľadu svojej postavy na svet, subjektívne poblémy a situácie chápe predovšetkým pod vlastným zorným uhlom, čím sa „zužuje epický svet románu" (S. Schlenstedtová). Nazdávame sa, že napr. táto zložka v porovnaní so Schulzovým hrdinom má aj istú prednosť: Noll koncipuje svojho hrdinu ako hľadajúceho človeka, ktorý sa až po zložitom vývine vzdáva závislosti od rozličných filozofických systémov. Tu sa skrýva aj symbol vyjadrený v názve druhého dielu, v ktorom sa anticipuje budúcnosť hrdinovej vlasti. Kľúčová otázka Nollovho románu znie: kto spôsobil previnenie celej generácie? Ako odpoveď na túto otázku sa snaží Noll vytvoriť charakter objektívne historického príbehu (o čom svedčí okrem iného aj to, že mnohí príslušníci jeho generácie sa stotožnili v obrysoch s hrdinom románu.) Aj keď autor vedel vytvoriť typického hrdinu, jazykové prostriedky a štylistický prístup vyrozprávanej fabuly zostávajú subjektívne. Nedostatky proporcionality medzi objektívnou skutočnosťou a jej subjektívnym zobrazením vyúsťujú do umeleckej nevyváženosti v druhej časti.

V pertraktovaní základnej otázky viny v súlade s literárnou tradíciou, ktorá v rozličných vývinových obdobiach, počínajúc Georgom Bücherom, riešila „epochálnu otázku osudu a prirodzený senzitívny prežitok histórie, ľudové spracovanie

[27] SCHLENSTEDT, S.: c. d., s. 539.

charakterov a dialekticky jednotné formovanie svetonázorovej indukcie", sa ukazuje jadro ľudovosti a účinnosti románu Dietera Nolla.[28]

Nollov román je vyhraneným typom výchovného románu, kým Schulzov vývinový príbeh inklinuje v závere k spoločenskému románu. Jašíkov príbeh je typom historicko-charakterovým, Miná̌čovo dielo analyticko-spoločenským románom. Vo všetkých prípadoch okrem jednotlivostí sa tu realizuje rôznorodý proces vývinu a konfrontácie charakterov. Konflikt vojny stojí v umeleckej opozícii proti konfliktom premeny spoločnosti pri prechode k mierovému životu. Táto umelecká dichotómia sa v obmenách, s väčšou alebo menšou intenzitou prejavuje u všetkých autorov (okrem Jašíkovej nedokončenej práce).

Slovenská literatúra i próza NDR dosahujú v stvárňovaní antifašistickej témy výrazné kvalitatívne zmeny začiatkom 60. rokov. V slovenskej literatúre tento žáner kulminuje v rozsiahlych románových dielach predovšetkým R. Jašíka a V. Mináča, v literatúre NDR — po predchádzajúcom faktografickom, memoárovom a naturalistickom prístupe — sa dôsledne začleňuje do socialistickej tvorby. I napriek faktu, že sa prejavuje istá neadekvátnosť kvalitatívneho vzťahu medzi zobrazením vojnových udalostí a prechodu do mierového života, upevňuje i tento druh (v literatúre NDR románmi D. Nolla a M. W. Schulza) socialistickorealistický charakter literatúry.

Záujem oboch literatúr o témy antifašistického zápasu pretrváva až do súčasnosti, presúva sa však kvantitatívne mimo ústredného ohniska literárneho vývinu. Vychádzajúc z výsledkov i vývinu tohto žánru, možno povedať, že v oboch literatúrach sa vytvorili predpoklady na zobrazenie tejto tematiky na novom, kvalitatívne inom stupni. Nazdávame sa zároveň (predovšetkým pokiaľ ide o slovenskú literatúru), že potencia ďalšieho rozvoja sa skrýva v rozvíjaní ideovej, umeleckej a formálnej koncepcie Jašíkovej nedokončenej trilógie.

[28] GEERDTS, H. J.: Die Schicksalsfrage Büchners neu gestellt. Weimarer Beiträge, 1965, č. 1, s. 152.

ИВАН ЦВРКАЛ

КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЛИЧНОСТИ В АНТИФАШИСТСКОЙ ПРОЗЕ В СЛОВАКИИ И В ГДР В НАЧАЛЕ ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

Резюме

В начале шестидесятых годов в литературях ГДР и Словакии в военной тематике происходят основные качественные изменения. Художественная проза, изображавшая в ГДР войну и борьбу с фашизмом несколько натуралистически или же носившая мемуарный характер, в новой фазе становится не только личной исповедью молодого поколения, но одновременно включается в контекст социалистической литературы. В Словакии в этот период литература о восстании кульминирует. В ГДР новую волну представляют Дитэр Нолл, автор романа »Приключения Вернера Хольта (И. – 1960, ИИ. – 1963) и Макс Вальтер Шульц, автор произведения »Мы не пыль на ветру« (1962); в словацкой литературе качественно новая волна представлена Рудольфом Яшиком. автором романа »Мертвые не поют« (1961), и Владимиром Миначем, автором трилогии »Поколение« (1958, 1959, 1961). Общей платформой для произведений в обеих литературах является метод социалистического реализма. Различия между этими литературами вытекают из литературных традиций, из художественного замысла автора и из послания и целей национальной литературы. В ГДР проза прослеживает освобождение индивидуума от фашизма, его осознание и перемены как процесс. Словацкая литература отражает изменения и картину созревания народа как единого целого. Проза ГДР, склоняющаяся к индивидуальному герою, использует прежде всего роман развития, (который у Нолля в поздней фазе приобреет воспитательный характер, у Шульца скорее переходит в общественный роман). У Нолля изменение личности происходит в результате изменения отношения к другой личности, которая в определенной фазе исполняет воспитательную функцию главного героя. Шульц решает изменение своего героя в контексте более широких общественных идейно-политических вопросов.

Минач изображает развитие и перемены своих героев путем их взаимного воздействия и посредством событий. У Яшика перемена героев вытекает логически из действия. В обеих литературах наблюдается и различная акцентировка перемен; в словацкой литературе – непосредственно во время войны, в немецкой литературе изменение качества происходит в послевоенном периоде. Из основной концепции произведения вытекает различное отношение рассказчика к действительности – эпический отход автора от действия (Минач, Шульц), отождествление с героем и действием (Нолл).

Эмоциональный подход Яшика совпадает с риторизмом Нолля. Миняч и Шульц, несмотря на субъективное отношение к сюжету, занимают к изображаемому факту рациональное отношение. Произведения Минача и Шульца характеризуются падением эпического компонента. Оба автора решают прежде всего идейные проблемы, изображая идейное расслоение нации. Обоим авторам присущ общий экспрессивный подход к теме. Эпическое отступление, взгляд у обоих авторов связан с использованием экспрессивных элементов, иронии и сатиры, при помощи которых компенсируются пафос и риторика. Эпическое отступление, использование экспрессивности, у Минача также заострение на национальные аспекты, свидетельствуют об обращении к традиции (у Минача – Ваянского, у Шульца – Т. Манна). Шульц в романе использует больше символы. Минач – автор скорее психологического характера. Актуализация истории с точки зрения идейных, художественных и этических потребностей современности является у обоих авторов основным компонентом социалистической ориентировки произведения. Сюда относится и применение интернационалистического элемента, понимаемого у обоих авторов прежде всего как воспитательный элемент и как движущий процесс перемены главного героя.

Дальнейший период развития данного жанра вплоть до половины 70-ых годов свидетельствует об отступлении военной тематики, вернее о перемещении этих вопросов в область этики.

IVAN CVRKAL

WELT — UND MENSCHENBILD IN DER ANTIFASCHISTISCHEN PROSA IN DER SLOWAKEI UND DER DDR ZU BEGINN DER SECHZIGER JAHRE

Zusammenfassung

Zu Beginn der sechziger Jahre erfährt die Kriegsthematik in der Literatur der DDR und in der slowakischen Literatur grundlegende qualitative Änderungen. Die künstlerische Prosa, die in der DDR den Krieg und den Kampf gegen den Faschismus zum Teil naturalistisch schilderte oder den Charakter von Memoiren hatte, wird in der neuen Phase nicht nur zu einer persönlichen Aussage der antretenden Generation, sie gliedert sich gleichzeitig in den Kontext der sozialistischen Literatur ein. In der Slowakei erreicht in dieser Zeit die Literatur über den Slowakischen Nationalaufstand ihren Höhepunkt. Die neue Welle wird in der DDR von den Autoren Dieter Noll (Die Abenteuer des Werner Holt I. — 1960, II — 1963) und Max Walter Schulz (Wir sind nicht Staub im Wind, 1962) repräsentiert; in der slowakischen Literatur vertreten die neue Qualität Rudolf Jašík mit dem Roman Die Toten singen nicht (1961) und Vladimír Mináč mit der Trilogie Generation (1958, 1959, 1961). Die gemeinsame Ebene für Werke in beiden Literaturen ist die Methode des sozialistischen Realismus. Gegenseitige Differenzen ergeben sich aus den literarischen Traditionen, aus dem künstlerischen Vorhaben des Autors sowie aus der Bestimmung und den Zielen der nationalen Literatur. Die Prosa in der DDR verfolgt die Loslösung des Individuums vom Faschismus, seine Bewusstseinsbildung und Wandlung als Prozess. Die slowakische Literatur hält Wandel und Bild des Reifens der Nation als Ganzes fest. Die zum individuellen Helden neigende Prosa der DDR nutzt vor allem den Entwicklungsroman, der sich bei Noll in einer späteren Phase zu einem erzieherischen Typ ändert, bei Schulz mündet sie eher in einen Gesellschaftsroman. Bei Noll realisiert sich der Wandel der Gestalt in der Veränderung der Beziehung zu einer anderen Figur, die in einer bestimmten Phase die erzieherische Funktion des Helden vertritt. Schulz löst die Wandlung seiner Gestalt im Kontext breiterer gesellschaftlicher ideell-politischer Fragen.

Mináč zeichnet Entwicklung und Änderungen seiner Gestalten durch die wechselseitige Wirkung, vermittelt von Ereignissen. Die Wandlung der Gestalten ergibt sich bei Jašík folgerichtig aus der Handlung. In beiden Literaturen wird auch die Wandlung unterschiedlich betont; in der slowakischen im Krieg, in der deutschen erfolgt die Änderung der Qualität erst in der Nachkriegszeit. Aus der Grundkonzeption des Werkes resultieren die unterschiedlichen Standpunkte des Erzählers zur Wirklichkeit — der epische Abstand des Autors von des Handlung (Mináč, Schulz)), die Identifikation von Gestalt und Handlung (Noll).

Jašíks emotionales Herangehen korrespondiert mit Nolls Rhetorismus. Mináč und Schulz nehmen trotz der subjektiven Beziehung zum Sujet zu den dargestellten Fakten eine rationale Haltung ein. Mináč und Schulz werden in ihrem Werk durch eine Verminderung der epischen Komponente charakterisiert. Beide lösen vor allem ideelle Probleme, schildern die ideenmässige Schichtung der nationalen Gesellschaft. Beide haben das expressive Herangehen an das Thema gemeinsam. Der epische Abstand, die Sicht von oben ist bei beiden mit der Nutzung expressiver Elemente, der Ironie und der Satire verbunden, mit der Pathos und Rhetorismus ausgewogen werden. Der epische Abstand, die Nutzung des Expressiven, bei Mináč auch die Zuspitzung nationaler Aspekte deuten auf die Nutzung der Tradition hin (bei Mináč ist es Vajanský, bei Schulz Thomas Mann). Schulz verwendet in seinem Roman mehr Symbole, Mináč ist ein Autor von eher psychologischen Typ. Die Aktualisierung der Geschichte vom Gesichtspunkt ideeller, künstlerischer und ethischer Bedürfnisse der Gegenwart ist bei beiden eine Hauptkomponente der sozialistischen Orientierung des Werkes. Hierher reicht sich auch die Geltendmachung des internationalistischen Elements ein, das bei beiden Autoren vor allem als erzieherisches Element und als Triebfelder der Wandlung der Hauptfigur aufgefasst wird.

Die weitere Entwicklungsetappe dieses Genres bis zur Mitte der siebziger Jahre zeugt vom Schwinden der Kriegsthematik, bzw. von einer Verlagerung dieser Fragen in den ethischen Bereich.

RUDOLF CHMEL

ZÁPAS O NOVÚ KONCEPCIU LITERATÚRY V SLOVENSKEJ A MAĎARSKEJ PRÓZE A POÉZII PO ROKU 1945

Tradície, z ktorých po roku 1945 čerpala nové podnety slovenská a maďarská literatúra, boli pri všetkých zdanlivých vonkajších podobnostiach dosť odlišné. Už do rozpadu monarchie, teda do obdobia, keď sa obidve literatúry vyvíjali v jednom štátnom útvare, možno nájsť síce viaceré spoločné znaky, ale aj mnohé špecifickosti a rozdiely. Tento špecifický vývin jednej i druhej literatúry sa podstatnejšie vyhranil najmä po roku 1918. Kým slovenský literárny život začal svoj aký-taký emancipovaný vývin po roku 1918 a v rámci buržoáznej demokracie prvej republiky sa pomerne značne diferencoval, maďarská literatúra niesla so sebou bremeno svojráznej kapitalistickej spoločnosti s feudálnymi prežitkami a nacionálnymi resentimentmi cez krátky výdych v roku 1919 do horthyovského obdobia, ktoré vlastne uzatvára celú epochu. I v týchto navonok dosť neprajných podmienkach sa však obraz maďarskej literatúry rozširoval a prehlboval vnútorne i vonkajškovo. Maďarská literatúra tak po roku 1945 nebola nepripravená na nové úlohy. Mala prehistóriu, z ktorej pozitív mohla načierať nielen poučenia, ale i podnety pre budúcnosť.

Periodizačný medzník maďarskej literatúry nášho storočia tvorí rok 1905 (všeobecná kríza dualistického zriadenia, zostrovanie hospodárskych a nacionálnych antagonizmov, nástup proletariátu, ideológie socializmu, príchod Adyho — roku 1906 vychádza jeho zbierka Nové verše atď.). Vnútorný medzník v nej predstavuje rok 1919 — rok proletárskej revolúcie, Maďarskej republiky rád a začiatok fašistickej horthyovskej éry. Záverečným predelom tohto vývinu je rok 1945. Zložitosť a protirečivosť týchto štyroch desaťročí má svoj vplyv i na literárny vývin. V prvej fáze tohto obdobia vzniká a vrcholí dielo najväčšieho básnika 20. storočia — Endre Adyho. Jeho lyrika i publicistika je skutočnou predohrou revolučných udalostí. Revolúcia roku 1919 sa stala skúšobným kameňom, mierou hodnôt, kritériom posudzovania pokrokovosti. Horthyovský režim sa vo vnútornej politike v medzivojnovom období uchýlil k demagogickej ochrane stredných vrstiev,

ktoré vraj sú oporou národa; rastúcu biedu obyvateľstva odôvodňoval stratou slovenských, rumunských a juhoslovanských území, podnecoval iredentizmus, revizionistické a šovinistické názory a snažil sa maďarskému ľudu nahovoriť, že za trianonský mier je „zodpovedná" proletárska revolúcia, ktorá znížila obranyschopnosť zeme. Po vzniku fašistického Talianska a nacistického Nemecka sa horthyovské Maďarsko stalo satelitom týchto štátov, militarizovalo a fašizovalo sa (toto spojenectvo nevyhovovalo veľmi maďarskej buržoázii, ktorá si chcela zachovať dobré vzťahy k západným mocnostiam, najmä k Anglicku; tým si možno vysvetliť, že až do nemeckej okupácie Maďarska — do roku 1944 bola pri moci strana „umiernených", „konštitučných" fašistov a až potom prišla k moci krajná pravica). Robotnícke hnutie bolo v horthyovskom období úplne obmedzené, legálna komunistická strana neexistovala. Hospodárska báza krajiny bola už kapitalistická, no feudálno-klerikálna ideológia bola i naďalej oficiálna. Tento jav má korene v špecifickom historickom vývoji Maďarska, v ktorom buržoázia v záujme svojho rozvoja nikdy nevedela odstrániť feudálny systém predovšetkým na vidieku. Buržoázia tak stála nielen proti svojmu prirodzenému protivníkovi — proletariátu (ktorý sa zrodil ešte skôr, ako sama precitla), ale i proti zvyškom feudalizmu. Z tejto pozície sa jej mohlo zdať, že kontrarevolúcia, resp. fašizácia nie je jej dielom, že za túto skutočnosť nenesie zodpovednosť ako trieda; bolo to však iba plané zdanie.

Ako sa v tejto nepriaznivej, protirečivej situácii orientovala maďarská literatúra? Ady (zomrel v januári 1919) mal mnoho obdivovateľov i priaznivcov; postoj k nemu bol takmer neklamným kritériom pokrokovosti alebo reakčnosti, nechýbali však demagogicky, objektivisticky či inak skresľujúce interpretácie jeho diela. Oficiálnu literatúru horthyovského obdobia, konzervatívnu literatúru reprezentovala na jej krajnom póle Cecil Tormayová, predovšetkým však „poeta laureatus" — Ferenc Herczeg; ich dielo však objektívne stálo mimo hlavného vývinového prúdu a často i proti nemu. K pomerne populárnym i váženým, no nie oficiálnym autorom tohto obdobia patril i Lajos Zilahy a Sándor Márai. Silnú vrstvu maďarskej literatúry predstavoval okruh autorov okolo časopisu Nyugat (Západ). Časopis bol založený roku 1908 a mal vytvárať opozíciu proti oficiálnej literatúre a akademizmu vtedajšej doby, chcel bojovať proti uhorskému feudalizmu, úzkoprsému šovinizmu a izolácii pred ostatnou Európou. Západ nebol symbolom kozmopolitizmu alebo nenárodnosti; vytváral priestor pre vlastenectvo nového typu — vlastenectvo Adyho a Móricza. Spoločným znakom autorov Nyugatu bola postupná zjavná averzia voči fašizácii s rozličnými odtieňmi — od odvážneho odmietania po uzavretie sa do izolácie a do kultu formy, do programového apolitizmu. Vynikajúci predstavitelia tejto skupiny prežívali svoju umeleckú aj občiansku zodpovednosť v rozličnej miere, ich význam pre novodobé maďarské literárne dejiny je však podstatný a nezastupiteľný. Spomeňme aspoň ich mená: Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Árpád Tóth, Gyula Juhász, Frigyes Karinthy, ale i Milán Füst, Oszkár Gellért, J. Jenő Tersánszky a i. Vrchol kritického realizmu tejto periódy predstavuje tiež spisovateľ tohto

okruhu, najväčší maďarský prozaik v období medzi dvoma vojnami — Zsigmond Móricz. Reprezentoval — spolu s Adym — literatúru nekompromisnej spoločenskej kritiky, ktorá neúprosne odhaľovala protirečenia maďarskej feudálno-kapitalistickej spoločnosti. Musel preto od režimu znášať mnohé trpkosti i nenávisť. Maďarskú literatúru medzivojnového obdobia tak vo svojom celku možno charakterizovať ako rozvíjajúcu sa, bohatú literatúru, ktorej humanistické a pokrokové poslanie žije v dielach mnohých jej najlepších predstaviteľov dodnes. Samo nyugatovské hnutie sa vyvíjalo ďalšou nadväznosťou nasledujúcich pokolení (hovorí sa preto o „veľkej generácii", ktorej autorov sme už spomenuli, o druhej — nastupuje približne v dvadsiatych rokoch —, o tretej — v tridsiatych rokoch — , dokonca i o štvrtej generácii Nyugatu).

V tridsiatych rokoch už nastupuje jedno z najvýraznejších literárnych zoskupení — tzv. ľudoví spisovatelia, ktorých marxistickí kritici označovali ako „maďarských narodnikov" (z porážky Maďarskej republiky rád si podľa nich „ľudoví" vyvodili záver, že celonárodné problémy má riešiť nie robotníctvo, ale roľníctvo). Venovali sa problémom najpočetnejšej triedy maďarskej spoločnosti — roľníctvu. I medzi nimi sú však odlišnosti; okrem iného v tom, ako pochopili význam robotníckej triedy pre sociálne boje roľníctva a ako sa vedeli vyhnúť vplyvu fašistickej ideológie, ktorá skupinu často ohrozovala. Duchovným otcom tejto literatúry, o ktorom sa často diskutovalo a ktorý i napriek svojim omylom je nesmierne významnou postavou maďarskej literatúry, bol Dezső Szabó. Jeho vplyv na mladých členov skupiny „ľudových" bol neobyčajne podstatný. V horthyovskom Maďarsku boli najznámejšími spisovateľmi tejto skupiny Gyula Illyés, Péter Veres, Pál Szabó, József Darvas, György Sárközi, István Sinka ai. (rozvinuli predovšetkým tzv. sociografický žáner). Zo sedmohradských spisovateľov sa sem zaraďuje Áron Tamási. Viacerí talentovaní spisovatelia skupiny podľahli pravicovej ideológii. „Ľudoví" podnietili v literatúre polemiky, ktoré mali permanentné trvanie. Kritizovali ich marxisti aj tzv. urbánni. „Ľudoví" vyčítali tzv. urbánnym snobizmus, kozmopolitizmus a necitlivosť voči sociálnym problémom, urbánni zasa „ľudovým" provincionalizmus, mystický nacionalizmus a konformitu alebo dokonca kolaboráciu s režimom. Aj v slovenskej literatúre medzivojnového obdobia síce jestvovali „tradicionalisti" a „modernisti", pre ktorých bol hlavným kritériom vzťah k mestu, ale nedialo sa to v takej vyhranenej podobe a programovo ako v maďarskom písomníctve. V dôsledku diferencovanejšieho spoločenského života a absencie väčších feudálnych prežitkov na vidieku toto hnutie na Slovensku nenachádzalo takú živnú pôdu; napokon i túto sféru — roľníctvo, vidiek — sledovala pozorne komunistická strana aj socialistická literatúra.

Zatiaľ čo okruh Nyugatu odmietal fašizmus, ale nestaval sa dôsledne proti kapitalistickému poriadku, kým „ľudoví" dospeli síce k antikapitalizmu, ale niekedy i za cenu podľahnutia fašistickej ideológii, jestvovala i socialistická maďarská literatúra — doma aj v zahraničí. Sem patria najväčší socialistický maďarský básnik

Attila József, básnik Miklós Radnóti, prozaici — vynikajúci poviedkár-satirik Lajos Nagy, Endre Fejes, Andor Gelléri, publicista György Bálint ai. Socialistickú tradíciu vytvárali i Tibor Déry a protirečivo i avantgardista Lajos Kassák. V zahraničí ju spoluvytvárali takí významní reprezentanti ako György Lukács, József Révai, Maté Zalka, Sándor Gergely, Béla Balázs, Aladár Komjáth, Andor Gábor, Gyula Háy ai. V podmienkach horthyovského režimu sa socialistická literatúra nemohla vyvíjať normálne, organizovane, niet tu preto napr. hnutia podobného nášmu davistickému; skôr bol jej rozvoj možný mimo Maďarska — v Československu (okrem iného napr. i v časopise Az Út — Cesta, v spolupráci s davistami) a v Rumunsku (časopis Korunk — Naša doba).

V maďarskej literatúre medzivojnového obdobia sa plnohodnotne nerozvinulo ani v ostatných literatúrach pomerne rozšírené hnutie literárnej avantgardy, známe svojimi prejavmi poetizmu, nadrealizmu atď. i u nás. Absenciu týchto smerov v medzivojnovej maďarskej literatúre charakteristicky vysvetľuje v rozhovore básnik Zoltán Zelk, keď uvádza: „...zanechali sme more izmov a vstúpili sme do bariny tradície. V tomto čase to ani inak nemohlo byť. Neboli sme básnikmi vo Francúzsku, ale v Maďarsku Miklósa Horthyho. V krajine, v ktorej musel básnik povedať to, čo chcel povedať, veľmi zrozumiteľnými slovami. Význam avantgardy je nepochybný, možno ho pozorovať i na začiatkoch dnešných mladých básnikov. Tragédiou maďarskej avantgardy však je, že bola avantgardou jednej osoby. Vodcu i vojsko predstavoval Lajos Kassák. Maďarská literatúra v tridsiatych rokoch — to bol ešte stále Nyugat a popri ňom Válasz (Odpoveď) a Szép Szó (Krásne slovo). Kto v tomto čase zaniesol svoje verše do týchto časopisov, ten sa pripájal či usiloval sa pripájať k literárnemu táboru, ktorý bol vtedy živý."[1] Hoci je táto charakteristika isto trochu subjektívna a jednostranná, vyjadruje situáciu maďarskej literatúry pred rokom 1945 pomerne presvedčivo, aj keď maďarské avantgardistické prejavy sa realizovali v zahraničí na pozoruhodnej úrovni (Kassák vo viacerých druhoch umenia a časopismi, L. Moholy-Nagy). Ich dosah na domáci vývin však bol malý, možno i preto, že vývoj nyugatovskej tvorby sa pociťoval stále ako nezavŕšený.

Osobitné spoločensko-politické pomery zapríčinili, že v Maďarsku nejestvovala napr. ani literatúra odboja v tom zmysle, ako sa fixovala napr. vo Francúzsku, Juhoslávii a sčasti aj u nás. Štvrťstoročie horthyovskej neslobody ubíjalo samo odbojové hnutie, každé slobodnejšie slovo. Aj napriek tomu však predovšetkým maďarská lyrika predstavuje — už i pre svoju slobodymilovnú tradíciu — v tejto sfére svetlú výnimku, hoci jej poprední humanistickí, antifašistickí aj socialistickí predstavitelia sa slobody už nedožili — Attila József a Gyula Juhász končia dobrovoľnými odchodmi (1937), vo vojenských práporoch, trestaneckých a koncen-

[1] ZELK, Z.: Reménykedem és rettegek (skrátený záznam rozhovoru v televízii). Kritika 1975, č. 11, s. 5.

tračných táboroch našli svoju smrť László Lukács (1944), Miklós Radnóti (1944), Antal Forgács (1944), Ernő Salamon (1943), Ede Zsigmond (1944), rovnako ako Antal Szerb (1945), György Sárközi (1945), Gábor Halász (1945) ai. Špecifickosťou maďarskej literatúry medzivojnového obdobia, vyplývajúcou z domácich politicko-sociálnych osobitností je, že protifašistické tendencie sa v nej objavujú už po porážke Maďarskej republiky rád, keď začal vládnuť biely teror. V tomto období sa sformovala i proletárska, komunistická poézia (Aladár Komjáth, Andor Gábor, Antal Hidas), ktorá v emigrácii vytvárala podmienky pre neskoršiu antifašistickú literatúru. Rozdvojenie maďarskej literatúry na domácu a emigrantskú (časovo predchádzalo i nemeckú literatúru) bolo jedným z charakteristických znakov tohto obdobia. A. József, M. Radnóti sú protipólom meštiansko-radikálnych autorov, tzv. urbánnych, ktorých uspokojovala v tridsiatych rokoch intelektuálna obrana etických a kultúrnych hodnôt, ktoré vyznávali tzv. nezávislosť ducha. Postupne sa však aj autori tejto orientácie približovali k aktívnemu odporu a k nenávisti k fašizmu (M. Babits, István Vas, Gy. Illyés) a oduševnene sa k tomuto prúdu pridávali i ďalší (napr. autori sociálnodemokratickí a — samozrejme — komunisti a autori z emigrácie).[2]

Absencia nejakej rukolapnej ľudovej protifašistickej odbojovej akcie, ktorá by vyjadrovala odpor celého národa, znepokojovala viacerých spisovateľov a po oslobodení bola predmetom kritického sebapitvania a sebaspytovania národného svedomia vo všetkých žánroch. Státisíce maďarských vojakov vyhnali na príkaz nacistov a ich domácich prisluhovačov na vojnové jatky; v poslednej etape bojov bola maďarská zem veľmi spustošená. Krajná pravica — tzv. Strana šípových krížov (Nyilaskeresztes párt) zaviedla po 15. októbri 1944 režim otvoreného krvavého teroru, aby prinútila obyvateľstvo pokračovať vo vojne. Jej teror sa opieral o hitlerovské vojská, ktoré obsadili Maďarsko už od marca 1944. Do apríla 1945 Sovietska armáda oslobodila územie celého Maďarska. Počas oslobodzovania Maďarska, hlavne však Budapešti, vyšla po dvadsiatich piatich rokoch prvý raz z ilegality i maďarská komunistická strana a koncom novembra 1944 bol nastolený i konkrétny program demokratickej národnej obrody. Revolučné sily ľudu po zničení fašistického štátu vytvorili nový, demokratický štát, budovaný na širokom národnom fronte, ktorého rozhodujúcou silou bolo robotníctvo a roľníctvo. Roky 1945—1948 — takisto ako u nás — sú obdobím boja za obranu demokratických vymožeností, za znovuvýstavbu zeme, za víťazstvo socialistickej revolúcie, realizované na zjednocovacom zjazde komunistickej a sociálnodemokratickej strany v zjednotenej Maďarskej strane pracujúcich. Likvidácia mocenských pozícií reakcie sa neodohrala v takej ráznej forme ako u nás vo februári 1948; v Maďarsku sa hovorí

[2] O maďarskej literatúre odboja porov. podrobnejšie ROSSIANOV, O. K.: Odboj proti fašizmu v maďarskej poézii. In: Literatúra protifašistického odboja európskych krajín 1939—1945. Bratislava 1975, s. 532 n.

o „roku obratu" od leta 1947 do leta 1948, v ktorom sa z koaličného obdobia ľudovej demokracie vytvorili podmienky na prechod k obdobiu ľudovej demokracie s funkciou diktatúry proletariátu.

Buržoázna ideológia mala v Maďarsku osobitné postavenie už pred oslobodením. Vytvárala zdanie opozičnosti; preto i estétstvo spisovateľov Nyugatu bolo v horthyovskom období istou formou opozície; nemalo však blízko k socialistickým ideám alebo k aktívnemu antifašizmu (ako ho napr. r. 1938 predstavuje Babitsova Kniha Jonášova — Jonás könyve: „medzi hriešnikmi mlčať je spoluvina"). Hlbokú autocharakteristiku národa v tomto neprajnom i nie najhrdinskejšom období bola povolaná urobiť aj literatúra. Slúži jej ku cti, že sa na túto úlohu pribrala hneď po oslobodení, keď už predtým nemala na to väčšie možnosti (nemala napr. možnosť zasiahnuť do konkrétneho zápasu tak ako naši spisovatelia v SNP — kritici Matuška, Chorváth, Felix a niektorí básnici alebo ako napr. z emigrácie V. Clementis, politickou aktivitou L. Novomeský atď.).

Hodno si však tento problém povšimnúť vo svetle interpretácie známeho spisovateľa Józsefa Darvasa, aby nám boli jasnejšie nacionálne, politické a psychosociálne skutočnosti, ktoré do značnej miery určovali priamo obsah a smerovanie novej maďarskej literatúry po roku 1945. J. Darvas, ktorý sa po oslobodení od príslušnosti k tzv. ľudovým spisovateľom postupne prepracoval k marxizmu a socialistickému realizmu i k neobyčajnej osobnej politickej angažovanosti, vydal v lete 1945 knihu Város az ingoványon (Mesto na močiaroch, voľnejšie: Mesto nad priepasťou), ktorá vydáva neúprosné svedectvo o krajine zmietajúcej sa vo fašizme i o jej oslobodení. Ako píše v predslove k vydaniu z roku 1955, knihu začal písať bez konkrétnej vonkajšej objednávky, dva či tri dni po januárovom oslobodení domu, v ktorom sa v Budapešti skrýval spolu s rodinou, a dokončil ju za niekoľko týždňov, takrečeno na jeden dúšok, spontánne. Mesto na močiaroch, nad priepasťou, mesto, v ktorom boli bez základov vybudované paláce i honosné budovy na hlavných triedach, to mesto je Budapešť; výsek maďarskej skutočnosti, ale výsek charakteristický, reprezentatívny; koncentrát i svedok neprávostí a zbabelosti, fašistického teroru, kolaborácie, strachu i bezdôvodnej pompy a nadutosti. Toto mesto musia budapeštianski robotníci podľa Darvasa vybudovať znova; upozorňuje ich však: „Dávajte úzkostlivo pozor na vybudovanie jeho základov, aby ste ho znova nestavali na močiaroch. Práve preto sa pri zbieraní svedectiev nezastavte pri nedávnych dátach. 15. október 1944? 19. marec 1944? 26. jún 1941, deň, keď Maďarsko vypovedalo vojnu Sovietskemu zväzu? Rok 1919...? Nie, nie, musíte kopať hlbšie, lebo viny sú ešte staršie... Všetko treba opraviť, aby onedlho horiace strechy či rúcajúce sa múry znova nespadli na hlavy našich detí a detí ich detí..." To je — stručne — zmysel aj poslanie tejto otrasnej národnej sebareflexie o tragickom viac ako polstoročí maďarských dejín. Na jeho čistenie musel Darvas vynaložiť ohromnú energiu práve preto, že napr. na rozdiel od podobných národných sebareflexií Novomeského, Matušku či iných v tomto čase nenachádzal v maďarskej minulosti

veľa kladov, z ktorých by bolo možné oživovať nový svet. Brilantná, expresívnou formou napísaná Darvasova reflexia šľahá neresti maďarských dejín, omyly i neospravedlniteľné zločiny a neľudskosti preto, „lebo len ten nezabúda, kto zvažuje i to, odkiaľ sa pohol, len ten sa nemýli, kto nikdy nezabúda!" Darvasove vedomie súvislostí je obdivuhodné. Začína sa síce rozprávaním — reportážou z trosiek zničenej Budapešti, ale vracia sa hlbšie do minulosti svojho národa, hlboko do jeho dejín, aby v nich mohol nájsť zdroje, z ktorých sa tak výdatne živil postupne do obludných rozmerov narastajúci plod fašizmu, odetý sprvu do rozličných pseudoliberalistických a pseudoparlamentárnych plášťov, až sa priblížil k svojej najzločinnejšej podobe, v ničom nezaostávajúcej za nacistickými nemeckými „učiteľmi". Darvas, neúprosne dôsledný voči svojmu národu, hľadá zárodky i plody politiky, postojov, ktoré viedli k tomu, že sa v maďarskom ľude i jeho buržoázii, aristokracii, v politikoch aj v inteligencii tak zanovito dlho držali myšlienky, ktoré sa viac alebo menej blížili k fašizmu, ktoré mohli až do takej miery kolaborovať s fašizmom domácim i cudzím, ktoré mohli natoľko zgniaviť povedomie slobody, že nenašlo takmer žiadnu formu odporu. Pasivita, prispôsobovanie, strata pocitu osobnej zodpovednosti urobili z ľudí stádo, ktoré samozvaní vodcovia národa doviedli do hlbín katastrofy a priepasti neľudského temna. Darvasova diagnóza je jasná: nemilosrdne účtuje s ilúziami a predsudkami, ktoré mali taký tuhý život v rôznych vrstvách spoločnosti, ukazuje nielen prehnitosť statkársko-kapitalistického režimu horthyovského Maďarska, ale i omyly intelektuálov; napr. i svojich vlastných, ľudových spisovateľov, ktorí — napriek dobrým úmyslom — trieštením síl (vyhýbaním sa spojenectvu s robotníckou triedou) zľahčovali situáciu domácich vládcov i cudzích zotročovateľov. Darvas presne identifikuje príčiny, korene stavu, ktorý z Maďarska po páde republiky rád urobil nielen postupného satelita nemeckého nacizmu, ale v ktorom sa etabloval v stále nehumánnejšej podobe i domáci fašizmus. Autorov hnev však nepadá len na hlavy jeho exponentov, ale i na tých, „čo ležia pod zemou, mŕtvi dvadsaťpäť, tridsať či dokonca päťdesiat rokov. Lebo zodpovednosť padá i na nich..." A neľutuje pritom nadutý, samoľúby a veľkopanský maďarský nacionalizmus a šovinizmus ako jeden z hlavných zdrojov všetkého zla, najmä však večného, do zunovania opakovaného, beznádejného sna o tridsaťmiliónovom Maďarsku. Vecne, objektívne posudzuje vzťahy Maďarov k nemaďarským národom monarchie či nástupníckych štátov. Tridsaťmiliónové Maďarsko — to videli, konštatuje výstižne, ale „ľudský život tým desiatim miliónom, ktorí žili doma, zaistiť nevedeli". Revízia trianonských hraníc sa stala pre Maďarov takmer jediným politickým problémom: „odtiaľ bola potom už cesta skoro zákonitá: v priebehu rokov priviazať rebrinák zeme k Nemecku, ktoré sa s hitlerovským režimom znova dostalo na cestu najšialenejšieho imperializmu, a uháňať s ním do strašného spustošenia a hroznej skazy." Nie sú preto bez významu ani nasledujúce Darvasove slová, pripomeňme, že z jari 1945: „Postavili sme na námestí Slobody v Pešti

iredentistické gýčové pomníky namiesto toho, aby sme tam postavili ušľachtilý, krásny pomník oslobodzovacích bojov malých národov dunajskej kotliny a vyryli do neho nezabudnuteľné Adyho verše: »Veď Maďar, Rumun, Slovan v žiali jedno sú, jedna rodina«. Potom by neležala okolo tohto námestia dnes celá mestská štvrť v ruinách." Darvasove polemicky vášnivé pero bičuje všetky vrstvy, profesie, spisovateľov nevynímajúc. I oni v týchto časoch skladali svoje skúšky zle. Nebolo petőfiovcov ani adyovcov; „hľadači dediny" sa síce usilovali hľadať východiská, ale bolo to žalostne málo, a to aj napriek tomu, že ľavica sa už začínala formovať. Odpor hľadal svojich hrdinov, ktorí aspoň začali uvažovať o tom, kde siaha zodpovednosť ľudského ducha. Darvasova nie jednostranná a nie bezvýchodisková bilancia odvrátenej, nehrdinskej tváre maďarskej minulosti i prítomnosti bola svojou konkrétnosťou, adresnosťou v lete 1945 nielen výstrahou, ale aj apelom v revolučne novej situácii. Pomáhala lepšie pochopiť úsilie nového poriadku i minulosť, ktorá ho trvalo formuje.

Dlhšie pristavenie sa pri tejto kritickej sebareflexii maďarského národa aj maďarskej literatúry pomáha lepšie pochopiť jej korene, stav i perspektívu zápasov o novú koncepciu, pomáha zorientovať sa i v konfrontácii s našou situáciou, ktorá mala isté analogické črty v rokoch 1938—1944. L. Novomeský však o nej už roku 1945 jasne a presne mohol napísať: „No v našom umení (a tu myslím na tvorbu, ktorá sa bez zapýrenia môže nazvať umením) jednako nenachodíme stopy po ideológii ovplyvňujúcej oficiálny verejný život v rokoch 1938—1944. Nacizmus uznávala a velebila tak v umení, ako aj vo vede nanajvýš periféria, ktorá sa ostatne vždy chytá čohokoľvek, aby sa uplatnila."[3] Slovenská literatúra mala pritom to šťastie, že opätovné potvrdenie jej pokrokových tradícií sa mohlo udiať na báze takej dejinnej udalosti, akú predstavovalo Slovenské národné povstanie, ktoré definitívne potvrdilo naše vedomie historicity. Problém nadväzovania na minulosť bol riešený i analogickosťou názorov pokrokových slovenských spisovateľov v druhej polovici tridsiatych rokov a v Povstaní, čo vytváralo priestor pre širšiu kontinuitu. Hľadanie spojív s minulosťou tak prešlo bez podstatnejších komplikácií a táto skutočnosť podstatne ovplyvnila ráz i vývin našej literatúry aj jej špecifické vlastnosti v porovnaní napr. s maďarskou literatúrou, ktorá musela v tomto období zásadne prehodnotiť svoje východiská. To, pravdaže, neznamená, že bez zápasov a pokojne. Literárnoestetické myslenie však akosi bezprostrednejšie inklinovalo ku koncepčnejšiemu programu; i napriek krátkemu „usmerňovanému" obdobiu zachovávalo kontinuitu vedúcu k znovupotvrdeniu estetického aj etického kréda slovenskej literatúry v Povstaní. Odtiaľ pramenil i program slovenskej literatúry po roku 1945. Literatúry, ktorá si musela zásadne zhodnotiť svoj vzťah k spoločnosti, k revolúcii. Preto mal vývin skutočne smerovať k tomu, čo Alexander Matuška roku 1948 formuloval

[3] NOVOMESKÝ, L.: Zväzky a záväzky. Bratislava 1972, s. 36.

takto: „Či chceme alebo nie, vývin ide a pôjde k tomu, že sa spisovateľ a spoločnosť budú stále viac a viac stretávať."[4]

Oslobodenie, ako sa už konštatovalo, zmietlo oficiálnu apologetickú literatúru horthyovského Maďarska a oslobodilo progresívne sily od fašistických pút. Historický význam mala i skutočnosť, že provincionálne, izolované a na meštiacku literatúru jednostranne orientované maďarské čitateľstvo sa mohlo zoznámiť s najlepšími dielami sovietskej literatúry a s dielami autorov maďarskej socialistickej emigrácie, ako aj fakt, že sa mohlo dostať k starším i novším dielam pokrokových maďarských spisovateľov, resp. autorov blízkych robotníckej triede. Nezanedbateľné bolo aj to, že sa autori a širšia kultúrna verejnosť mohli hlbšie zoznámiť s marxistickou literárnou teóriou. Toto všetko spôsobilo, že sa v literatúre mohli znova zjaviť niektoré progresívne prvky známe už z revolučného obdobia 1918—1919, ktoré boli po potlačení revolúcie umlčané. Oslobodenie dalo maďarským spisovateľom možnosť konfrontovať ich hľadiská s minulosťou, predovšetkým fašistickou; dostali sa na svetlo odbojové verše alebo denníkové záznamy z priečinkov, próza i lyrika bojujúca proti fašizmu, kritické zobrazenie horthyovského režimu na širokej svetonázorovej báze. Veľká časť maďarskej literatúry — tak meštianska s pomerne progresívnou ochranou humanizmu, ako aj ľudová so svojím sedliackym demokratizmom a antifeudalizmom — bola protifašistická, navyše zameraná proti fašizmu domácej proveniencie. Predsa však napríklad lyrika, ktorá „popri antifašizme vyjadrovala aj nádeje a optimizmus i neodmysliteľný pocit zodpovednosti, lyrika, ktorá udávala tón humanistickému budovateľskému pátosu (napr. Gyula Illyés, József Fodor ai.) sa v mnohom líšila od poézie, ktorá ustrnula v egocentrickom sebaspytovaní alebo hľadala beznádejné východisko z desivých spomienok fašizmu (János Pilinszky). Vo vzťahu k minulosti však bola orientácia maďarskej literatúry vcelku jednotná."[5]

Koniec vojny i radikálne nová skutočnosť postavila aj literatúru pred novú úlohu. Nebolo veľa spisovateľov, ktorí zradili. Pre spisovateľov hodných tohto mena preto platili slová L. Novomeského, podľa ktorých „éra despócie a neskrývaného úsilia jedného národa ovládnuť alebo zdecimovať a zdeptať ostatné národy priam klasicky zverila spisovateľom najvýsostnejšie poslanie v národe, zverila im do rúk národné osudy, z literárnej tvorby urobila politikum par excellence... V tejto ére sa spisovateľ organicky stal národným vodcom a literárne dielo deklaráciou národných práv."[6] Videli sme už, ako charakterizoval svoj vzťah k maďarskej literatúre tohto obdobia J. Darvas, spomeňme tu len, že tak ako v našej i v maďarskej literatúre sa našli spisovatelia, ktorí v rozličnej forme aj miere kolaborovali s fašizmom (napr. i u nás známy prozaik József Nyírő) a po oslobodení emigrovali.

[4] MATUŠKA, A.: Za a proti. Bratislava 1975, s. 433.

[5] TÓTH, D.: Gondolatok két évtized magyar irodalomról. In: Élő irodalom. Tanulmányok a felszabadulás utáni magyar irodalom köréből. Budapešť 1969, s. 14.

[6] NOVOMESKÝ, L.: c. d., s. 162.

Situácia v maďarskej literatúre sa po oslobodení začínala konsolidovať nielen autorsky, ale i organizačne, časopisecky atď. Literárny život v tzv. koaličnom období 1945—1948 sa koncentroval okolo literárnych časopisov. Zväz maďarských spisovateľov bol síce založený hneď po oslobodení, ale nemohol účinnejšie plniť svoje poslanie. Ako prvý literárny orgán po oslobodení začal vychádzať časopis Magyarok (Maďari, 1945—1949); vo svojej dosť širokej koaličnej koncepcii dával priestor i marxistickým názorom. Talentovaná mladá generácia meštianskych spisovateľov sa sústredila okolo časopisu Új Hold (Spln, 1946—1948). Zoskupili sa okolo neho Iván Mándy, Ágnes Nemesová-Nagyová, János Pilinszky, György Rába, Magda Szabóová ai.; časopis mal do istej miery pokračovať v babitsovskej línii. Tzv. ľudoví spisovatelia sa sústredili okolo časopisu Válasz (Odpoveď, 1946—1949, red. Gy. Illyés); približovali sa k roľníckej problematike sociografickými reportážami (I. Sarkadi, I. Márkus). Diela popredných autorov tohto hnutia po roku 1945 — P. Szabóa, Gy. Illyésa, L. Németha, J. Darvasa — vyvolávali zaslúžene veľký ohlas. Časopis Válasz sa intenzívne venoval aj politizovaniu nacionalistického zafarbenia a propagácii tzv. tretej cesty. Hoci uznával vedúcu úlohu robotníckej triedy v politike, zachovanie literatúry a vymedzenie jej funkcie, priestoru, estetična videl v roľníctve. Zostal v zajatí tých istých omylov, ktorých sa tzv. ľudoví dopúšťali v horhyovskom období — hlásal „svojráznosť" roľníckej cesty. Polemika s tzv. ľudovými sa viedla tak na politickej, ako aj na estetickej platforme (J. Révai, Gy. Lukács, z mladších I. Király, J. Szigeti ai.). Časopis Kortárs (Súčasník) bol v koaličnom období tribúnou sociálnych demokratov. Hlavným orgánom marxistickej literárnej teórie bol mesačník Fórum (1946—1950). Otvoril priestor predovšetkým komunistickým spisovateľom, ktorí sa vrátili z emigrácie, ktorí stáli blízko robotníckej triedy, hoci nemuseli byť všetci marxisti, ale mali humanistické a demokratické názory. Redigoval ho Gy. Lukács. O niečo odlišnejším spôsobom s avantgardným zafarbením podporoval úsilia Fóra orgán Nékoszu (Nékosz — Népi Kollégiumok országos Szövetsége — Zväz ľudových kolégií, v ktorých sa po oslobodení preškoľovali mladí roľníci a robotníci), nazvaný Valóság (Skutočnosť, 1945—1948).

Maďarská literatúra vstúpila po oslobodení do svojej novej fázy s dosť rôznorodým programom. Tridsiate roky a prvá polovica štyridsiatych rokov znamenali stratu mnohých socialistických spisovateľov alebo antifašistov, ktorí stáli blízko robotníckej triedy. Skúsenosti z národného odboja neboli (ako napr. v poľskej, juhoslovanskej a sčasti i v slovenskej literatúre). Hlavnou príčinou prešľapovania väčšej časti autorov však bol nedostatok vymedzenia aktívneho programu v meštianskej aj v „ľudovej " ideológii, ktorý by sa mohol organicky zapojiť do boja za ľudovú demokraciu. Veľkú časť ich tvorivej energie hamovali úzkostlivé obavy zo socialistickej perspektívy. Organický literárny vývin retardovali aj niektoré ľavičiarske, dogmatické črty v kultúrnej a literárnej politike komunistickej strany. Vývoj spomaľoval — medzi inými — aj György Lukács, ktorý mal na zreteli predovšetkým

cieľ vytýčený z demokratického hľadiska. V estetike to znamenalo, že argumenty a dôkazový materiál pre spoločenské úlohy literatúry čerpal výlučne z buržoáznej (meštianskej) literatúry, z „veľkého realizmu" kritických realistov minulého storočia a polemiku so zásadnými kompromismi, ktorá by zodpovedala prechodnému obdobiu, zamenilo mlčanlivé znehodnotenie vlastnej socialistickej literatúry. V dôsledku kultu osobnosti sa zo Sovietskeho zväzu nemohli vrátiť do vlasti takí autori ako A. Hidas a J. Lengyel. Nebol náležite zhodnotený a docenený, resp. „kooptovaný" ani A. József. Niektorí mladí ideológovia a kritici propagovali marxismus vo vulgarizovanej, zjednodušenej podobe atď. To sú len niektoré črty vývinu tohto prechodného obdobia.

Zúčastňovala sa na ňom aj maďarská literárna veda, v ktorej v prvej polovici dvadsiateho storočia silne prevládali druhoradé a treťoradé pozitivistické a duchovedné konzervatívne a normatívne tendencie nacionalistickej a provincionálnej proveniencie, odtrhnuté od skutočných problémov literatúry a kritiky. Najpozitívnejšiu tradíciu a bezprostrednú predchodkyňu ľavicovej a socialistickej kritiky a esejistiky tvorila revolučná publicistika E. Adyho, Illyésova kniha o Petőfim (z r. 1937, interpretuje napriek oficiálnym názorom Petőfiho ako sociálneho revolucionára, básnika, ktorého každý verš mal politický zmysel), marxistické práce Györgya Bálinta, Gábora Gaála, A. Józsefa a literárni kritici, estetici a ideológovia, ktorí žili v emigrácii — predovšetkým Gy. Lukács a J. Révai. Klasik buržoáznej maďarskej literárnej historiografie János Horváth, odchovaný súvekou buržoáznou francúzskou literárnou vedou, stál na konzervatívnej strane, hoci patril k jej reformnému krídlu. Stal sa veľkou autoritou maďarskej literárnej vedy aj tým, že sa uzavrel pred novým vývinom. S normatívnym systémom národného klasicizmu nechcel konzervovať len pomery deväťnásteho storočia, ale primerane k smeru, ktorý vytvorili Petőfi a Arany, zmenil skutočné hodnoty. Vytvoril syntézu, z ktorej dvadsiate storočie nielenže chýba, ale logicky v nej ani nemalo miesto. Toto ahistorické chápanie deformuje i obraz staršej literatúry. Gy. Lukács naproti tomu je výraznou osobnosťou už takmer od začiatku storočia; osvojuje si marxismus, je aktívny v čase Maďarskej republiky rád a od tridsiatych rokov — v emigrácii — je jedným z najvýznamnejších predstaviteľov marxistickej estetiky vôbec. Viaceré základné teoretické otázky spracovali Lukács a Révai už pred rokom 1945, no medzi maďarskú inteligenciu sa dostali až po oslobodení. A navyše, niektoré dôležité práce, ktoré modifikujú aj staršie, napísali až po roku 1945. Vnútorná dôslednosť myšlienkového systému týchto dvoch ideológov je podstatou skutočnosti, že maďarská literárna veda odštartovala po roku 1945 s relatívne ucelenou koncepciou. Lukács, ktorý sa vrátil z emigrácie ako renomovaný marxista a antifašista (a v domácom ilegálnom hnutí odchovaný Márton Horváth), už roku 1945 zapája do revolučného literárneho vývinu aj Józsefa, kým Révai má ešte odlišný názor (aj maďarská literárna história s ním začala výraznejšie rátať až po jeho „sebakritike" r. 1955). Nastolili sa kľúčové otázky o revolučnom vývine maďarskej literatúry

v smere: Petőfi — Ady — József. Lukács a Révai hovorili o najvlastnejších otázkach literatúry (napr. o funkcii obnovy jazyka, o ráze sociografickej literatúry ľudových spisovateľov ai.) tak presvedčivo preto, lebo videli vývin literatúry v jednote so spoločenským vývinom. Vedeckými argumentmi dokazovali, že veľké, prevratné udalosti v literatúre sú v podstate totožné so spoločensko-historickými premenami, že „svätá trojica" — Petőfi — Ady — József — nie je len apriórnym želaním politickej aktuálnosti, ale skutočným prúdom vývinového pohybu maďarskej literatúry. Révaiho dielo vari bezprostrednejšie ako Lukácsovo podnecovalo maďarskú literárnu históriu. Jeho hodnotenia literatúry reformného obdobia, Petőfiho, Adyho, hnutia tzv. ľudových spisovateľov sú i dnes dôležitými prameňmi, aj keď s dobovými obmedzeniami, s predchádzajúcim nedocenením avantgardy a zjednodušeným interpretovaním súčasnej literatúry po roku 1948 atď.[7] Révai však teraz i po roku 1948 — napriek viacerým dobovým obmedzeniam si pomerne intenzívne uvedomoval skutočnosť, že „v takom štáte, aký predstavovalo do roku 1945 Maďarsko, kde revolúciu potlačili, kde ju krvavo potlačili do nacionálnych klamstiev, možno progresívne rady nanovo zorganizovať iba tak, ak načrieme hlboko do minulosti, ak poukážeme na všetky revolučné tradície, dokonca ak budeme brať do úvahy aj takých nerevolucionárov, ktorých osud, i keď len v ponaučeniach, smeruje k revolúcii."[8] Pravdaže, takáto selekcia v histórii — ak nemá zjednodušovať priveľmi — nie je jednoduchá.

Polemický ruch v maďarskej literatúre po oslobodení vznikal predovšetkým okolo obsahu spoločenskej záväznosti. Zapojili sa do neho „ľudoví" i marxisti, ale aj niektorí sociálnodemokratickí či komunistickí spisovatelia, ktorých časť patrila kedysi do tzv. urbánneho tábora. József Révai, uplatňujúc politické zretele, vyzdvihoval v ideológii „ľudových" klady, ktoré podporovali spoločenský pokrok aj po roku 1945. „Urbánnych" obvinil z ľahostajnosti voči spoločenským otázkam a vystúpil predovšetkým proti apolitickej tradícii Nyugatu. György Lukács zaujal v polemike medzi „ľudovými" a „urbánnymi" pozíciu arbitra (v článku Ľudoví spisovatelia na váhe — Népi írók mérlegen, 1946). Analyzoval v ňom pravicové prvky ideológie Dezső Szabóa a László Németha, naturalizmus ich diel a odsúdil bezvýchodiskovosť, ktorá sa vtedy okrem iného ohlášala aj v poézii Gyula Illyésa. Nedal za pravdu ani „urbánnym", hoci si ich antifašizmus vážil.[9] „Ale spôsob, *ako* sa tento postoj realizoval, odzrkadľuje všetky slabosti vývinu maďarskej mestskej buržoázie práve tak, ako odrážajú poblúdenia ideológov ľudového hnutia slabosti

[7] K problematike vývinu maďarskej literárnej vedy porov. podrobnejšie AGÁRDI, P.: Metszet a felszabadulás utáni magyar irodalomtörténetírás történetéből. Irodalomtörténeti Közlemények 1975, č. 2, s. 170 n.

[8] RÉNYI, P.: A vita folytatása. Budapešť 1972, s. 68.

[9] Porov. KÖPECZI, B.: A magyar kultúra harminc éve. Budapešť 1975, s. 144 n.

a poblúdenia maďarského roľníctva a historickej strednej vrstvy,“[10] písal Gy. Lukács. Polemika, ktorá mala výrazne politicko-ideologický charakter, nepodporila želanú ideovú jednotu literatúry, lebo väčšina „ľudových“ spisovateľov si aj po roku 1948 ponechala politickú nezávislosť a „urbánni“ alebo tí, ktorých radili medzi nich, sa odmlčali. Lukács sa staval proti proletkultovským a dekadentným prejavom. Pri určovaní správnych cieľov však nerozlišoval tých, ktorí ako socialisti alebo blízki socialistom protestovali rozbitím klasických foriem proti fašizmu, od tých, ktorí vyjadrovali iba tragický životný pocit malomeštiaka. Lukács nepopieral určité možnosti avantgardy, no želal si jej prekonanie. Podľa jeho chápania sú B. Bartók, A. József alebo Gy. Derkovits umelci, ktorí sa cez experimenty dostali k pravej časovosti zodpovedajúcej kritériám „veľkého realizmu“, a jeho „prekonanie“ odporúčal aj iným. Lukácsovo stanovisko predstavovalo v tomto období aj oficiálne stanovisko strany. Neskôr, roku 1949, sa už Lukács neuspokojoval s hlásaním „veľkého realizmu“, ale postuloval požiadavky socialistického realizmu v tom duchu, ktorý charakterizoval jeho činnosť v Sovietskom zväze od začiatku tridsiatych rokov. Onedlho však vyšlo najavo, že politické vedenie jeho ideologické a estetické názory neakceptuje a začala sa známa tzv. lukácsovská diskusia, ktorá síce má všeobecné ideologické súvislosti, ale predsa len viac vplývala v oblasti literatúry a umenia.[11] Diskusia však už patrí do ďalšieho vývinového obdobia, v ktorom sa niektoré kritériá socialistického realizmu interpretovali jednostranne a zjednodušene.

Aké skutočnosti formovali po oslobodení novú prózu? V slovenskej literatúre sú to predovšetkým prvky tzv. lyrizovanej prózy alebo expresionistickej poviedky. Tak ako nadrealizmus v poézii i ony predstavujú síce v druhej polovici tridsiatych rokoch ešte úsilie o tvorbu modernej literatúry, ale v prvej polovici štyridsiatych rokov v podstate aj únik do pasívnej rezistencie. Po oslobodení sa však próza (i poézia) musela nevyhnutne primknúť k novej skutočnosti, predovšetkým cez jej skúšobný kameň — Povstanie a tu už s predchádzajúcimi poetikami veľmi nevystačila. Rozklad poetiky tzv. lyrizovanej prózy znamená príklon k realizmu, resp. jeho posilňovanie. Preto diela tzv. lyrizovanej prózy napísané za vojny, ale vydané po nej, vyvolali polemiky a dôraz epochy je na Kronike, Červenom víne, Farskej republike a Živote bez konca (hoci vyšiel až r. 1956, no napísaný bol skôr). Obdobie rokov 1945—1948 je v slovenskej próze časom hľadania, protirečivým i dynamickým vývinom, ktorý bol dobrým východiskom zveľaďovania kontinuity.

[10] LUKÁCS, Gy.: Irodalom és demokrácia. Budapešť 1948, 2. zv., s. 108 n. Citujem podľa B. Köpeczího, c. d., s. 145.

[11] Porov. KÖPECZI, B.: c. d., s. 146 n. Diskuisa bola známa i u nás z prekladov; porov LUKÁCS, Gy.: Literatúra a demokracia. Bratislava 1949 a RUDAS — LUKÁCS — RÉVAI: Diskusia o literatúre a demokracii. Bratislava 1950.

Maďarská próza musela v tomto prvom štádiu po oslobodení kooptovať autorov a diela, ktoré nemohli byť predtým v Maďarsku publikované (takýto problém v slovenskej literatúre fakticky nejestvoval). Vychádzali diela, ktoré autori napísali už v emigrácii. Rozsiahle romány Bélu Illésa (Kárpáti rapszódia, 1946, Karpatská rapsódia, slov. 1950) a Sándor Gergelya (historická trilógia Dózsa György, 1945—1948, slov. 1951—1952, tretiu časť napísal autor po oslobodení). Illésova Karpatská rapsódia dáva nazrieť do prostredia, ktoré formuje hlavného hrdinu Gézu Bálinta (vlastne samého autora) od chlapčenských rokov až po obdobie dozrievania a citlivého reagovania na okolie. Autorova sonda do histórie rodnej podkarpatskej zeme cez jej sociálny profil od feudalizmu ku kapitalizmu zdôraznila triednosť novodobých rozporov, a preto pôsobila v maďarskej literatúre novo a stimulatívne. Román síce vznikol v Sovietskom zväze roku 1939, no v Maďarsku vyšiel až po vojne ako prvá legálne vydaná kniha B. Illésa (v Sovietskom zväze vyšiel prvý raz i Illésov román Horí Tisa, 1929, k desaťročiu Maďarskej republiky rád, ako prvý pokus o komplexné zobrazenie vzniku a príčin porážky maďarskej proletárskej revolúcie, téma, ktorá bola neskôr často spracúvaná v maďarskej próze). Illésov i Gergelyov román dokumentovali nielen kontinuitu maďarskej literatúry, vytvárali a dopĺňali jej socialistickú vetvu (hoci so spiatočnou platnosťou), ale potvrdzovali aj to, ako sa zápas o nové v spoločnosti i v umení spája s marxistickým chápaním. V tomto období vychádza i román Tibora Déryho Bejefezetlen mondat (1947, Nedokončená veta), napísaný roku 1938; nóvum v porovnaní s románovými koncepciami Móricza alebo L. Németha predstavovalo to, že v ňom horthyovské obdobie priblížil z hľadiska základných protirečení veľkoburžoázie a proletariátu (reprezentujú ich rodina veľkokapitalistu Parcena-Nagya a pracovníci ilegálnej komunistickej strany).

Románová spisba, ktorá názorovo — meštianskym radikalizmom alebo blízkosťou k robotníckemu hnutiu — stála blízko predošlej, nebola schopná vystúpiť s rovnako hodnotnými dielami, hoci predsa vyšla s veľmi ostrou kritikou medzivojnového Maďarska. Najvýznamnejší pokus z tejto oblasti, román Kálmána Sándora A legsoványabb tehén esztendeje (1948, Rok najchudobnejšej kravy) zostal v zajatí bezperspektívneho naturalizmu. Keď sa táto próza chcela pokúsiť o prezentovanie kladného hrdinu, obrátila sa k románu-dokumentu, prechodnému žánru, no zostala zväčša pod vplyvom móriczovskej tradície, alebo podávala zúžený obraz skutočnosti.

V porovnaní s týmito dielami predstavoval väčšie hodnoty meštiansky román, predovšetkým jeho dvaja reprezentatívni autori, ktorí roku 1948 emigrovali: L. Zilahy (v románe Ararát, 1947, podáva nie celkom oneskorenú kritiku maďarskej aristokracie) a S. Márai (verbalizmus jeho románu Sértődöttek, 1947—1948, Urazení, odzrkadľoval názor, ktorý v konfrontácii s fašizmom došiel nanajvýš k „protestu“, znamenajúcemu obracanie sa chrbtom k spoločenskému životu). Meštiansky román vo všeobecnosti vyzdvihoval intímnu sféru, ktorá vo fašistickom období mohla predstavovať istú formu úniku, no v súčasnosti sa pociťovala ako

prekážka plnšieho zobrazovania skutočnosti. Psychologizovanie, hravosť, surrealizmus dovoľovali približovať sa najväčšmi k morbídnym témam — od spoločenských predpokladov ku konfliktom vo svete uzavretého indivídua. Extrémna, morbídna tematika je napr. osou románu Gábora Thurzóa Nappalok és éjszakák (1945, Dni a noci), surrealistická interpretácia charakterizuje román Tamása Baránya z vojny És megindulnak a hegyek (1946, A pohnú sa hory) a bez neskoršieho sociálneho cítenia je i zbierka poviedok Ferenca Karinthyho Szellemidézés (1946, Vyvolávanie duchov), v ktorej autor evokuje literárny život tridsiatych rokov a spomienky na svojho otca — Frigyesa Karinthyho. Maďarský meštiansky román mohol uplatniť nové možnosti románovej prózy len vtedy, ak spojil psychologickú analýzu, psychologický prístup k téme s hlbokou znalosťou, hodnovernou kresbou prostredia, so zreteľom na spoločenské predpoklady (ako napr. L. Németh v románe Iszony, 1948, Des, slov. 1967), ak aj cez vnútornú analýzu vedel podať meštiansku kritiku spoločnosti (ako napr. István Sőtér v románe Bünbeesés, 1947, Dedičný hriech). Z tohto obdobia pochádza i román Gy. Illyésa Hunok Párisban (1946, Huni v Paríži), pretkatý autobiografickými prvkami z rokov spisovateľovej emigrácie.

Kratšia próza reagovala na historické zmeny pružnejšie a bezprostrednejšie. Konkrétna životná skúsenosť sa odrážala najmä v dokumentárnej literatúre. Vyzdvihnúť treba diela humanistickej, antifašistickej orientácie, opisujúce hrôzy, vyjadrujúce kritiku doby. Novelistickú i poviedkovú tvorbu však charakterizuje viac torzovitosť postáv, morbídnosť samého fašizmu ako boj či zobrazenie oslobodenia (Ernő Szép: Emberszag 1946, Človečina, T. Déry: Alvilági játékok, 1946, Hry podsvetia, Lajos Nagy: Pincenapló, 1945, Denník z pivnice). Osobitné hodnoty i žáner predstavuje v tomto období už spomínaná zdrvujúca národná sebareflexia J. Darvasa Város az ingoványon (1945, Mesto na močariskách), ktorá akoby otvárala brány i pre hlbšie umelecké zobrazenie anabázy maďarskej spoločnosti v poslednom viac ako štvrťstoročí. Hoci maďarská próza nebola celkom pozbavená takéhoto kritického ponoru do minulosti svojej spoločnosti, predsa len živosť problémov, možno i malý odstup, nedostatočná názorová orientácia aj iné prekážky nedovolili hlbšie sondy do témy, ktorá však neprestávala vzrušovať autorov ani po roku 1948 ani po roku 1956. Historická sociálno-psychologická skúsenosť veľmi krátkej maďarskej proletárskej revolúcie, pomerne dlhá a trpká skúsenosť z horthyovského režimu a nie najheroickejšie obdobie vojny — to sú základné skúsenostno-zážitkové východiská maďarskej prózy i v ďalšom období, no nepochybne na zvyšujúcej sa ideovej i slovesnej úrovni. V slovenskej próze všetky tri uvedené skúsenosti absentujú, resp. v tretej má i niektoré spoločné črty, no práve historický význam Povstania pre umenie a literatúru zvlášť i v tejto sfére vytvára pomerne špecifické tradície aj podmienky jej rozvoja po oslobodení.

Situácia po roku 1945 v poézii bola na Slovensku charakterizovaná výmenou poetík (starších i avantgardných) za ideovo aj umelecky adekvátnejšie, zodpovedajúce novým spoločenským a kultúrnym podmienkam. Poézia sa vedome aj zásluhou

Povstania (ktoré ju predsa len trochu zaskočilo a prebudilo) dávala do služieb spoločnosti. Ako sa nová historická skutočnosť prejavila v maďarskej poézii? Bezprostrednejšie, jasnejšie a plnšie ako v próze. K slovu sa dostala lyrika, ktorá stála blízko robotníckeho hnutia. Poéziu Lászlóa Benjámina charakterizuje ešte osobný smútok, spomienky na prežité strasti; lyriku bolesti u Zoltána Zelka však už strieda radosť z oslobodenia i s jeho politickými dôsledkami. Poézia sa začína stotožňovať aj so straníckymi požiadavkami. Básnici oživujú maďarský a medzinárodný antifašistický zápas robotníckeho hnutia, oslavujú v prírodných obrazoch mier, slobodu, výstavbu, no v celkovom profile maďarskej lyriky po oslobodení bola táto zložka nepatrná. Ako by sa v nej neodzrkadľoval dosť aktívne súhlas s oslobodením, prisviedčanie novému, hoci sa napájala na socialistickú perspektívu — József Fodor svojím meštianskym humanizmom, Gy. Illyés sedliackym svetonázorom atď. Meštianska lyrika (najväčšia rozsahom i počtom talentov) pokračovala bez väčších názorov, otrasov tam, kde prestala. Lyrická autobiografia Lőrincza Szabóa Tücsökzene (1947, Hudba svrčkov) predstavuje síce v čiastkových obrazoch bohaté dielo, ale na jeho uzavretosti akoby bolo menej vidno historické zmeny, ktorými prešla spoločnosť. Výrazný poetický prínos predstavuje osobitá lyrika Sándora Weöresa a Istvána Vasa. Pre podstatu meštianskej izolácie je charakteristické, že vedela sústrediť mladé talenty na základe, ktorý vypojil z literárneho života Józsefa a Illyésa a do centra medzivojnového vývinu postavil Babitsa. Lyrika básnikov okolo časopisu Új Hold (Spln) však neznamenala dôsledné uskutočňovanie tohto absurdného programu. Zážitok stretnutia s hrôzami fašizmu — predovšetkým v otrasných víziách Jánosa Pilinszkého — zanechal v maďarskej poézii po oslobodení hlboké stopy. Zovšeobecnenie pesimizmu, hľadanie východísk však vyplývalo nielen z minulých zážitkov tohto pokolenia, ale malo i vážne dôsledky pre izolovaný spoločenský program jeho básnikov (J. Pilinszky, Á. Nagyová-Nemesová, Gy. Rába, M. Szabóová s poéziou introvertnou a privatizujúcou, ako i Sándora Rákos, György Somlyó, Gábor Devecseri s lyrikou približujúcou sa ku konkrétnemu antifašizmu ai.[12]

„Rok obratu" znamená v maďarskej literatúre, vo všetkých jej žánroch postupné preskupenie hodnôt, myšlienok, východísk, je nástupom novej periódy, kvalitatívne nového obdobia, ktoré napriek svojim protirečivostiam a zložitosti je vo svojom celku obdobím rozvoja socialistickej literatúry. Roky 1945—1948 predstavujú preň rekognoskáciu terénu, hľadanie spojív s kladmi minulosti, účtovania s jej negatívami, a načrtnutie perspektívy; sú rokmi bilancovania i hľadania. Hoci táto

[12] V základných faktoch a súvislostiach vychádza štúdia zo šiesteho zväzku akademických dejín maďarskej literatúry (A magyar irodalom története, 6, Budapešť 1966), z dobových prameňov, časopisov, zborníkov a štúdií maďarských literárnych historikov (M. Szabolcsiho, P. Pándiho, M. Beládiho, Z. Kenyeresa ai.).

periodizácia má svoj rozptyl, predsa len rok 1948 znamená predel, ktorý nasmeroval literárny vývin k vyjadreniu novej skutočnosti, ktorá bola síce protirečivá, ale jednoznačná. Obdobie po roku 1948 tak predstavuje v slovenskej i v maďarskej literatúre kvalitatívne novú vývinovú fázu s viacerými zhodnými črtami, ale i s nezanedbateľnými odlišnosťami, ktoré reprezentujú vlastnú tvár jednej i druhej literatúry.

РУДОЛФ ХМЕЛ

БОРЬБА ЗА НОВУЮ КОНЦЕПЦИЮ ЛИТЕРАТУРЫ В СЛОВАЦКОЙ И ВЕНГЕРСКОЙ ПРОЗЕ И ПОЭЗИИ ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Резюме

После 1945 года наблюдалось аналогичное, но в то же время и несколько отличающееся развитие словацкой и венгерской литератур. Различия вытекали в основном из отличающихся литературных традиций и общественного положения народов. В работе проводится конкретный анализ специфичности развития венгерской литературы до 1945 года на фоне некоторых словацких моментов развития. У венгерской литературы была сильная база модернизма в начале века, в дифференцированной литературе 20-30 годов – так называемые народные, городские авторы, пролетарская литература, эмигрантская литература, сильный буржуазный слой, отсутсшвие авангардизма, малочисленность литературы сопротивления и т.д. В словацкой литературе также отсутсвовали некоторые элементы, но зато у нее была традиция давистов, авангардизма, литературы социалистического реализма, Словацкое национальное восстание стало источником вдохновления и критерием прогресса и т.д. Из указанных фактов обе литературы исходили по-разному, хотя здесь и наблюдалас определенная аналогия. Исходные пункты словацкой литературы особенно убедительно сформулировал Л. Новомеский; литература покончила с прошлым, было завоевано более широкое поле для марксистских взглядов. В венгерской литературе наблюдалось более значительное расслоение, перзистенция старых группировок и взглядов. Основной причиной определенного застоя было недостаточное определение активной программы буржуазной и так называемой народной идеологии, которая могла бы включиться в борьбу за народную демократию. Органическое развитие замедляли и некоторые левые черты в культурной и литературной политике. Д. Лукач имел в виду прежде всего факт с точки зрения постановки цели а это в эстетике означало, что аргументы и доказательства для общественной задачи литературы он черпал исключительно из буржуазной (обывательской) литературы, а полемику с принципиальными компромиссами, которая была бы адекватной переходному периоду, заменило молчаливое обесценивание собственно социалистической литературы. Некоторые основные вопросы теории литературы Лукач и Ревай разработали еще до 1945 года, но венгерская интеллигенция с ними познакомилась только после освобождения. Внутренняя последовательность их системы мышления является сущностью того факта, что венгерская литература после 1945 года была подготовлена к новым задачам, которые могли полностью реализироваться лишь после 1948 года.

RUDOLF CHMEL

DAS RINGEN UM EINE NEUE KONZEPTION DER LITERATUR IN DER SLOWAKISCHEN UND UNGARISCHEN PROSA UND DICHTUNG NACH 1945

Zusammenfassung

Nach 1945 machte die slowakische sowie die ungarische Literatur eine analoge, zugleich aber auch unterschiedliche Entwicklung durch. Die Unterschiede ergaben sich vor allem aus der verschiedenartigen literarischen Tradition und gesellschaftlichen Situation der Nationen. Die vorliegende Studie analysiert konkret das Spezifische in der Entwicklung der ungarischen Literatur bis 1945 bezogen auf einige slowakische Entwicklungsmomente. Die ungarische Literatur besass eine starke Stütze in der Generation der Moderne aus dem Beginn des 20. Jh., in der differenzierten Literatur der zwanziger und dreissiger Jahre — sog. volkstümliche, urbane Autoren, proletarische Literatur, Emigrantenliteratur, eine starke bürgerliche Schicht, das Nichtvorhabendensein einer Avantgarde, den Mangel an Widerstandsliteratur usw. Die slowakische Literatur dieser Zeit wies bestimmte Lücken auf, hatte jedoch eine avantgardistische Tradition in der Gruppe um die Zeitschrift DAV, eine Literatur des sozialistischen Realismus, der Slowakische Nationalaufstand wurde zu einer Inspirationsquelle und zu einem Kriterium des Fortschritts usw. Von diesen Tatsachen gingen beide Literaturen unterschiedlich aus, wenngleich eine bestimmte gesellschaftliche Analogie hier vorhanden war. Die Ausgangspunkte auf slowakischer Seite formulierte überzeugend vor allem L. Novomeský. Die Literatur rechnete mit der Vergangenheit ab, ein breiterer Spielraum für marxistische Ansichten wurde durchgesetzt, Die ungarische Literatur war vielschichtiger, alte Konstellationen, Ansichten überlebten. Der Hauptgrund einer gewissen Stagnierung lag im Fehlen der Abgrenzung eines aktiven Programms in der bürgerlichen und auch in der sog. volkstümlichen Ideologie, mit dem man sich in den Kampf um die Volksdemokratie hätte einschalten können. Eine organische Entwicklung wurde auch durch einige linksextremistische Züge in der Kultur- und Literaturpolitik gehemmt. György Lukács richtete sein Augenmerk vor allem auf die Realität von Aspekt einer demokratischen Zielsetzung. Das bedeutete in der Ästhetik, dass er Argumente und Beweismaterial für die gesellschatlichen Aufgaben der Literatur ausschliesslich aus der bürgerlichen Literatur schöpfte; die Polemik mit grundsätzlichen Kompromissen, wie sie einer Übergangsetappe adäquat gewesen wäre, wurde gegen eine stillschweigende Entwertung der eigentlichen sozialistischen Literatur eingetauscht. Mehrere grundlegende Fragen der Literartheorie wurden von Lukács und Révai bereits vor 1945 bearbeitet, doch gelangten diese erst nach der Befreiung unter die ungarische Intelligenz. Die innere Konsequenz ihres Gedankensystems bildet die Grundlage für die Tatsache, dass die ungarische Literatur nach 1945 für die neuen Aufgaben vorbereitet war, die sich aber erst nach 1948 voll realisieren konnten.

VLADIMÍR OLERÍNY

PARALELY A KONFRONTÁCIE SLOVENSKEJ A KUBÁNSKEJ SOCIALISTICKEJ PRÓZY

Spoločenstvo literatúr socialistických krajín predstavuje neoddeliteľnú a v nejednom ohľade určujúcu súčasť kontextu svetovej literatúry 20. storočia. Táto skutočnosť stavia marxistickú literárnu vedu pred úlohu skúmať vývinové zákonitosti socialistickej literatúry v jej jednotlivých národných prejavoch i ako nadnárodného celku. Vzťahy národných literatúr k nadnárodnému celku rovnajú sa vzťahom jednotlivého (zvláštneho) a všeobecného. Aj skúmanie vývinových zákonitostí socialistickej literatúry smeruje od jednotlivého a zvláštneho ku všeobecnému. Takýto výskum je dnes nemysliteľný bez geneticko-typologického porovnávania javov a tendencií v jednotlivých národných literatúrach socialistickej epochy. Pri tomto porovnávaní pôjde, prirodzene, o zistenie príbuzností i odlišností.

V oblasti európskych socialistických literatúr, ktoré majú v dôsledku podobného spoločensko-historického a kultúrneho vývinu dosť príbuzných, ak nie totožných znakov, súčasný stav literárnej histórie i metodologického rozpracovania princípov literárnej komparatistiky umožňuje v plnom rozsahu takéto porovnávanie. Navyše sa ponúka vďačný predmet výskumu v oblasti externokontaktových aj internokontaktových literárnych vzťahov.

V prípade novovznikajúcich mimoeurópskych socialistických literatúr (latinskoamerickej, africkej, ázijskej), kde externokontaktové a internokontaktové vzťahy sú minimálne, bude musieť literárnovedný výskum pri geneticko-typologickom porovnávaní javov a tendencií venovať prvoradú pozornosť skúmaniu genézy týchto literatúr, ich vzniku v špecifickom spoločensko-historickom a kultúrnom kontexte, ich autochtónnych ideovo-estetických a esteticko-výrazových kvalít, ich hlavných vývinových tendencií. Je možné, že výskum niektorej mimoeurópskej socialistickej literatúry ukáže absenciu alebo podružnú existenciu takých javov a tendencií, ktoré sú v európskych socialistických literatúrach príznakové a určujúce. Alebo naopak, v mimoeurópskych socialistických literatúrach sa markantne prejavia také tendencie a javy, ktoré sú v európskych socialistických literatúrach zriedkavé, podružné, alebo

sa vôbec nevyskytujú. No v každom prípade takéto špecifické znaky obohacujú nadnárodný kontext socialistickej literatúry a sú presvedčivým dôkazom o jej pestrosti a diferencovanosti.

V neposlednom rade výskum vývinových tendencií v mimoeurópskych socialistických literatúrach potvrdí, že umelecká metóda socialistického realizmu, opierajúca sa o dialektický vzťah medzi socialistickým obsahom a národnou formou umeleckého diela, poskytuje umelcom a spisovateľom dosť priestoru na uplatňovanie nových špecificky národných foriem pri realistickom zobrazovaní skutočnosti zo socialistických svetonázorových pozícií. Táto schopnosť ustavičnej integrácie, regenerácie a syntézy, prebiehajúcej na rovine národného a internacionálneho, je presvedčivým argumentom proti tvrdeniam buržoáznej kritiky, ktoré obviňujú metódu socialistického realizmu zo šedivosti a sklonu k uniformite a čiernobielej schéme, ochudobňujúcej esteticko-výrazové možnosti a kvality umeleckého diela. Pravda, treba vzápätí dodať, že relatívna „otvorenosť" socialistickorealistickej metódy, poskytujúcej dosť priestoru pre hľadačské a špecifické umelecké úsilia, nemá nič spoločné s nemarxistickými teóriami „bezbrehého realizmu", ktoré pod pláštikom „rozširovania priestoru" uvoľňujú cestu prenikaniu únikových tendencií a tvorivých postupov, ktoré sú cudzie socialistickému umeniu.

Tieto východiskové hypotézy sme pokladali za potrebné uviesť skôr, než pristúpime ku skúmaniu vývinových tendencií v kubánskej porevolučnej próze a než sa pokúsime o ich konfrontáciu s vývinovými tendenciami v slovenskej povojnovej próze.

Víťazná kubánska revolúcia r. 1959 postavila umelcov a spisovateľov pred náročnú a zodpovednú úlohu hľadať nový estetický výraz pre nový pohľad na rýchlo a prevratne sa meniacu národnú a sociálnu skutočnosť. Drvivá väčšina kubánskych umelcov a spisovateľov, z ktorých mnohí v ilegalite alebo so zbraňou v ruke bojovali proti Batistovej diktatúre v päťdesiatych rokoch, prihlásila sa manifestačne k programu revolučnej vlády na čele s Fidelom Castrom. V podstate také isté postoje k prevratným historickým udalostiam po oslobodení r. 1945 a k úlohám, ktoré z nich vyplývali, zaujali aj slovenskí umelci a spisovatelia. No konkrétna situácia, v ktorej sa ocitli kubánski a slovenskí spisovatelia, bola rozdielna. Závisela od stupňa spoločensko-historického a ekonomického vývinu, ktorý sa nevyhnutne musel odraziť aj v ideologickej nadstavbe.

Slovenské národné povstanie ako súčasť antifašistického boja európskych národov za druhej svetovej vojny na čele so Sovietskym zväzom, oslobodenie r. 1945 a víťazstvo pracujúceho ľudu r. 1948 stali sa významnými periodizačnými predelmi vo vývine novšej slovenskej literatúry a teda aj prózy, o ktorú nám tu predovšetkým ide. To isté možno povedať aj o kubánskej revolúcii. Pravda, špecifickou črtou tejto revolúcie, majúcou hlboké korene v domácom spoločensko-historickom vývine, citeľne poznačenom imperialistickou expanziou a neokolonalizmom, bolo prerastanie buržoáznej revolúcie v socialistickú, takže ťažko určiť periodizačný predel, ktorý by znamenal taký frontálny nástup socialistického umenia a literatúry, ako boli u nás februárové udalosti r. 1948. Okrem toho — na rozdiel od konsolidovaného budovania socializmu v Československu, garantovaného záštitou Sovietskeho zväzu — musela Kuba krátko po víťaznej revolúcii čeliť r. 1961 pokusu o imperialistickú inváziu na Pláži Girón a po jej odrazení prekonávať za účinnej pomoci Sovietskeho zväzu a krajín socialistického tábora dôsledky hospodárskej blokády a izolácie na latinskoamerickom kontinente, nanútenej Spojenými štátmi. A v neposlednom rade pripadla mladej kubánskej revolúcii úloha odstraňovať kultúrnu zaostalosť zdedenú od predchádzajúcich režimov a znemožňujúcu v masovom meradle šírenie kultúrnych hodnôt a komunikáciu medzi umeleckým dielom a jeho konzumentom. Preto medzi najväčšie pozitíva kubánskej revolučnej vlády v kultúrnej oblasti patrí zlikvidovanie analfabetizmu, ktorý je v prevažnej väčšine latinskoamerických krajín podnes najväčšou brzdou kultúrneho pokroku. Súhrnne možno teda povedať, že kubánskym umelcom a spisovateľom pripadla nemalá úloha vytvárať revolučné a národné umenie uprostred zložitého budovateľského procesu, v ktorom sa doslova na pochode mení od základov spoločensko-ekonomická štruktúra a s ňou aj spoločenské vedomie a celá ideologická nadstavba.

Hoci teda v kubánskej porevolučnej literatúre ťažko určiť periodizačný predel, ktorý by ako v prípade slovenskej literatúry február 1948 znamenal frontálny nástup socialisticky orientovanej literatúry, jednako len literárny vývin na Kube v prvých porevolučných rokoch vykazuje isté analógie s obdobím 1945—1948 v slovenskej literatúre, ktoré možno charakterizovať ako prípravnú etapu pre definitívny nástup socialisticky orientovaného umenia.

V slovenskej literatúre popri Jilemnickom a Kráľovi kontinuitu s pokrokovými tradíciami medzivojnových rokov predstavoval najmä Ladislav Novomeský ako tvorivý umelec, literárny teoretik a kritik i kultúrnopolitický pracovník. Novomeský z pozícií marxistického umelca a teoretika citlivo formuloval princípy a postuláty socialistického umenia, ktoré má nielen verne a pravdivo zobrazovať život a usilovať o jeho premenu v duchu socialistických ideí, ale má hlboko načierať aj do „človečích podstát". Nemenej závažné boli Novomeského úvahy o schopnosti socialistického umenia tvorivo asimilovať podnety a výdobytky súčasného svetového umenia.

Významnú úlohu v zápase o socialistickú orientáciu slovenskej literatúry zohrali diskusie a polemiky, v ktorých v programovej opozícii k poetickému a prozaickému odkazu vojnových rokov (surrealizmus, katolícka moderna, lyrizovaná próza) vyzdvihuje sa potreba spoločensky angažovanej literatúry, odmietajúcej samoúčelné estétstvo a netvorivé preberanie podnetov zo západnej, najmä francúzskej literatúry, ktoré v slovenských podmienkach pôsobia neorganicky a cudzorodo. Proti únikovej literatúre „anjelských zemí", odtrhnutej od pálčivej spoločenskej

problematiky, vyslovuje pokroková kritika požiadavku návratu literatúry — najmä prózy — do skutočnosti a požiadavku hľadania nových perspektív, zodpovedajúcich prevratným spoločenskopolitickým zmenám po druhej svetovej vojne.

Aj na Kube sa v prvom porevolučnom období stali mimoriadne aktuálnymi otázky podstaty, princípov a perspektív nového umenia, zodpovedajúceho potrebám vznikajúcej socialistickej spoločnosti. Keď sa najmä vo výtvarnom umení vyostrili polemiky a spory medzi formalistami a realistami, abstrakcionistami a figuralistami, dozrela situácia usporiadať v júni 1961 v Havane trojdňovú diskusiu, na ktorej sa zúčastnil aj prezident Dorticós a predseda revolučnej vlády Fidel Castro. V známych Slovách k intelektuálom, ktoré sú prvým pokusom formulovať postoj revolučnej vlády k aktuálnym problémom umenia a literatúry, vyslovil Castro často citovaný výrok o tom, že umelcovi, ktorý stojí na strane revolúcie, je dovolené všetko, tomu, čo stojí mimo nej, nedovoľuje sa nič. Pravda, Castro nezabudol zdôrazniť, čo sa neskôr nie vždy bralo na vedomie, alebo sa zámerne zamlčovalo, že umelecké dielo sa vždy bude hodnotiť cez prizmu revolúcie. Aj v záverečnej rezolúcii I. zjazdu kubánskych spisovateľov, ktorý sa konal r. 1961 v Havane, sa zdôrazňuje potreba vytvoriť široký front pokrokových umelcov, zjednotených v spoločnom úsilí pri upevňovaní revolučného povedomia, nevyhnutného pre pravdivé zobrazenie reality, čo je podstatou každého umeleckého prejavu.

Takto koncipované úlohy kultúrnej politiky v oblasti umenia a literatúry na Kube v prvých porevolučných rokoch boli plne odôvodnené spoločensko-historickou skutočnosťou prerastania buržoáznej revolúcie v socialistickú, potrebou odstraňovania kultúrnej zaostalosti a ustavičnou imperialistickou hrozbou. Umožnili zapojiť široký okruh umelcov a spisovateľov najrozmanitejšej estetickej orientácie do spoločensky angažovanej tvorby, usilujúcej sa o nové tvorivé postupy a výrazové prostriedky, ktoré by zodpovedali revolučnej skutočnosti a jej kultúrnym potrebám. U viacerých nadaných predstaviteľov abstrakcionizmu sa napríklad prejavil výrazný príklon k aktuálnej spoločenskej problematike. Ďalším kladným dôsledkom kultúrnej politiky revolučnej vlády — pripomínajúcej kultúrno-politické pôsobenie Ladislava Novomeského pred februárom 1948 a bezprostredne po ňom — bolo vytvorenie dostatočného priestoru pre hľadanie a experimentovanie.

Po nástupe socializmu v Československu r. 1948 formulujú sa nanovo princípy a postuláty socialistického umenia a literatúry. Do popredia sa dostávajú otázky ideovej orientácie umelcov a spisovateľov. Socialistickorealistická umelecká metóda kladie prvoradý dôraz na ľudovosť a stranícksosť umenia. Kľúčová úloha pripadá sovietskej literatúre a literárnej teórii a kritike, ktorá vyzdvihuje triedno-spoločenské konflikty nad individuálne. Pre slovenskú prózu — ako to konštatovala slovenská literárna kritika — jedným zo základných problémov sa na dlhý čas stáva úsilie zobraziť spoločenské konflikty v ich individuálnych podobách. Po prekonaní schematických tendencií v prvej polovici päťdesiatych rokov úspešne vyriešili tento

problém prozaici druhej polovice päťdesiatych a prvej polovice šesťdesiatych rokov (Mináč, Jašík, Bednár).

Na Kube sa v polovici šesťdesiatych rokov formuje teoreticko-kritický front, vyvolaný potrebami revolúcie a usmerňujúci ďalší vývin smerom k výraznej spoločenskej angažovanosti a k odmietaniu únikových tendencií. Ak sa totiž v dôsledku širokej koncepcie umenia a literatúry a z toho vyplývajúcej kultúrnej politiky revolučnej vlády prejavil na Kube v prvých porevolučných rokoch len v minimálnej miere schematizmus, na druhej strane skrývala takáto široká koncepcia v sebe nebezpečenstvo odklonu od princípov a postulátov revolučného umenia a otvárala sa ňou cesta pre prenikanie tendencií a vplyvov, zväčša západoeurópskej proveniencie, ktoré mali len máločo spoločné so spoločensky angažovanými umeleckými úsiliami, alebo boli priamo ich negáciou (existencializmus, revizionizmus a oportunizmus R. Garaudyho a E. Fischera, absurdné divadlo, francúzsky nový román).

V tejto súvislosti kubánsky marxistický kritik José Antonio Portuondo v úvode k románu Pád (1964) od J. Solera Puiga vyslovil ostré kritické slová na adresu tých kubánskych spisovateľov, čo sa obracajú chrbtom k veľkým témam súčasnosti „v zajatí mentálnej jachtavosti Nathalie Sarrautovej alebo A. Robbe-Grilleta". Po piatich rokoch v ankete časopisu Casa de las Américas, usporiadanej na 10. výročie kubánskej revolúcie, pokladal Portuondo za potrebné vrátiť sa ku Castrovým slovám o „slobode" umeleckého prejavu pre umelcov a spisovateľov, stojacich na strane revolúcie, a upozornil, že sa tento výrok vysvetľuje často zjednodušene a vytrhnuto z celkového kontextu. V dôsledku toho sa stáva obradnou formulou, smerujúcou v skutočnosti proti princípom revolučného umenia. Portuondo výslovne hovorí v tejto súvislosti o „zručných eskamotéroch", ktorí sa schovávajú za Castrove slová a prekrúcajú princípy revolučného umenia, ako sa im to hodí. Vzniká tak „liberalistický galimatiáš", ktorý môže nadobudnúť až protirevolučné zameranie. Za takejto situácie pripadá podľa Portuonda významná a zodpovedná úloha výtvarnej a literárnej kritike, ktorá musí uplatňovať nové hodnotiace kritériá, opreté o dôkladné poznanie marxistickej dialektiky a estetiky. Kubánska marxistická kritika sa musí zbavovať akademizmu, pozitivizmu a vulgárneho sociologizmu, ale nemôže prijať severoamerickú „novú kritiku", ani španielsku formalistickú kritiku. Proti diletantskej a impresionistickej výtvarnej a literárnej kritike požaduje Portuondo zvedečtenie marxisticky orientovanej kritiky.

Portuondo správne postrehol nebezpečenstvo, ktoré hrozí kubánskemu revolučnému umeniu pri bezduchom, netvorivom preberaní a udomácňovaní ideovo-estetických modelov, zväčša západoeurópskej a severoamerickej proveniencie. Dodajme, že s touto problematikou sa kubánske umenie a literatúra museli tvorivo vyrovnávať už od konca minulého storočia, keď emancipačné úsilia o oslobodenie od španielskej koloniálnej nadvlády prinášali so sebou v nadstavbovej oblasti nevyhnutnosť preberať a asimilovať v kvalitatívne novej syntéze najlepšie výdobytky

súvekého svetového umenia a literatúry. Potrebu integrácie a syntézy pre mladé kubánske umenie a literatúru si nástojčivo uvedomoval už aj revolucionár a básnik José Martí koncom minulého storočia. Pravda, Martí neprestajne varoval pred netvorivým napodobňovaním súvekých literárnych mód a vždy kládol dôraz na potreby domáceho, prijímajúceho kultúrneho a literárneho kontextu. Vo svojej vlastnej básnickej tvorbe Martí úspešne vyriešil problém umeleckej syntézy integrovaním výdobytkov súčasnej svetovej poézie, ktorými obohatil domáce literárne tradície. Po Martím kráčali cestou umeleckej syntézy najlepší spisovatelia predrevolučného obdobia na čele s Nicolásom Guillénom a Alejom Carpentierom.

Vo vývine slovenskej socialistickej literatúry po r. 1948, zahŕňajúc do neho tvorivú spisovateľskú prax i literárnokritické myslenie, nadobudol mimoriadny význam vzťah k pokrokovým tradíciám dvadsiatych a tridsiatych rokov. Rovnako dôležitá bola táto problematika aj vo vývine kubánskej literatúry po víťaznej revolúcii r. 1959. V oblasti prózy, ktorá nás tu predovšetkým zaujíma, slovenskí spisovatelia aj literárna kritka hlásili sa k umeleckému odkazu zakladateľov socialistického realizmu Petra Jilemnického a Fraňa Kráľa, ktorí nadviazali na tvorbu kritických realistov predchádzajúceho obdobia (Kukučín, Tajovský, Timrava). Títo spisovatelia pravdivo ukázali vo svojich dielach obraz slovenského človeka gniaveného nespravodlivým spoločenským poriadkom, plodiacim materiálnu a kultúrnu zaostalosť. Treba pritom zdôrazniť, že zápas o novú tvár slovenskej predvojnovej prózy sa odohrával na pláne vidieckej tematiky.

V polemike a v programovej opozícii k idealisticky orientovanej realistickej próze medzivojnového obdobia (Urban, Rázus, Hronský) a na rozdiel od existenciálne ladenej lyrizovanej prózy tridsiatych a štyridsiatych rokov (Figuli, Chrobák, Švantner) priniesli Jilemnický a Kráľ do slovenskej prózy triedno-spoločenský pohľad na zobrazovanú národnú skutočnosť. Peter Jilemnický zobrazil vo svojich románoch Víťazný pád, Pole neorané a Kus cukru uvedomovací proces slovenského proletára, ktorý z individuálneho buriča dospieva k pochopeniu nevyhnutnosti organizovaného boja, usilujúceho sa o zmenu spoločenského poriadku v duchu socialistických ideí o slobode a šťastí. Fraňo Kráľ v Ceste zarúbanej na rozdiel od idealizujúcich tendencií v súvekej slovenskej próze realisticky zobrazil triedne rozdelenú slovenskú dedinu v čase hospodárskej krízy. V Jilemnického románe Kompas v nás a v Kráľovom Stretnutí našla výrazný odraz myšlienka proletárskeho internacionalizmu. Napokon dodajme, že pri zrode slovenskej socialistickej prózy v medzivojnovom období zohral významnú úlohu príklad a podnety sovietskej literatúry i princípy a postuláty socialistickorealistickej metódy, ako ich formuloval I. zjazd sovietskych spisovateľov r. 1934.

Ak v slovenskom literárnom vývine medzivojnového obdobia ukázala sa byť najproduktívnejšia vidiecka próza, takže prevažne na jej báze sa odrážal zápas medzi spoločensky angažovanými a estetizujúcimi, únikovými tendenciami, neplatí to jednoznačne aj o kubánskom literárnom vývine v tom istom období. Popri

vidieckej próze, ktorá mala aj na Kube už od začiatku storočia svoje pevné miesto v domácom literárnom kontexte, udržala si prakticky až podnes čelné postavenie próza mestská, na ktorú je zase slovenská literatúra medzivojnového obdobia nepomerne chudobnejšia. Navyše mestská próza nebola určujúcou vo vývinovom procese slovenskej literatúry medzivojnového obdobia.

Vzhľadom na spomalený spoločensko-historický vývin na Kube, kde pretrvával aj za buržoáznej republiky polofeudálny systém latifundií a pribudol k nemu ešte neokolonializmus, vyplývajúci z úplnej závislosti krajiny od severoamerického imperializmu, pociťovali sa aj v predrevolučnom období ako nezvyčajne aktuálne protiotrokárske romány z minulého storočia, vyznievajúce ako humanistický protest proti rasovej diskriminácii, predmetom ktorej bolo ešte aj v období buržoáznej „pseudorepubliky" farebné kubánske obyvateľstvo. Úsilím o zachytenie národnej špecifickosti a autochtónnosti sú tieto diela výrazom túžby po sebaurčení a utvrdení kubánskosti. Vrcholným dielom staršej kubánskej klasiky, čitateľsky príťažlivým podnes, je Villaverdeho román Cecília Valdésová (1882), romanticko-realistická evokácia koloniálnej Kuby, v ktorej autor pravdivo vystihol myslenie a cítenie černochov a mulatov v zložitom procese rasovej integrácie.

Na protiotrokárske romány z minulého storočia nadviazala v období buržoáznej „pseudorepubliky" kritickorealistická próza, ktorá tvorivými postupmi blízkymi španielskym a francúzskym realistom a naturalistom z konca storočia (Galdós, Ibázeň, Baroja, Zola, Maupassant) zobrazovala mravný úpadok kapitálovej i veľkostatkárskej buržoázie, zapredanej imperialistickým záujmom. Zásluhou týchto prozaikov sa natrvalo udomácnila v kubánskej literatúre mestská problematika. Miguel de Carrión cez tému ženskej emancipácie, komplikovanej spoločenskou nerovnosťou a rasovou diskrimináciou, zobrazil v románe Hriešne ženy (1919) život deklasovaných živlov na havanskej periférii, ktorý bol dôsledkom celkovej korupcie, vyplývajúcej z dezilúzie a rozčarovania nad zmarenými nádejami vkladanými liberálmi po oslobodení spod španielskeho koloniálneho panstva do buržoáznej republiky. Carlos Loveira v románe Kreol Juan (1928) so satirickým zámerom, pripomínajúcim Jesenského Demokratov, realisticky ukázal závratnú kariéru zbohatlíka, ktorý odhodí všetky škrupule a prispôsobí sa zo zištných dôvodov skorumpovanému prostrediu. V pohľade zdola na spoločenskú problematiku má Loveirov román nejeden styčný bod so španielskou pikaresknou prózou renesančného a barokového obdobia a jej modifikáciami v mexickej a argentínskej literatúre zo začiatku storočia. Výrazné antiimperialistické zameranie má román Coaybay (1927) od J. A. Ramosa.

Popri mestskej tematike udomácňuje sa v kubánskej predrevolučnej próze už od začiatku storočia vidiecka tematika. Podobne ako v slovenskej medzivojnovej próze aj na Kube stáli proti sebe v programovej opozícii dve tendencie. Do prvej z nich možno zaradiť prózu, zväčša poviedkovú, ktorá adaptuje a asimiluje tvorivé postupy latinskoamerického modernizmu, impresionizmu a mravopisného žánru

(kostumbrizmu) bez výraznejšieho sociálneho akcentu (J. Castellanos, A. Hernández Catá). Neskôr prenikli do časti kubánskej vidieckej prózy psychologizujúce a poetizujúce tendencie, kladúce dôraz na zobrazovanie individuálnych osudov prostých kubánskych vidiečanov a rybárov, zvádzajúcich nerovný a tragický boj s prírodnými živlami (Onelio Jorge Cardoso, F. Pita Rodríguez). Krátke prózy týchto autorov pripomínajú slovenskú lyrizovanú prózu medzivojnového obdobia. Treba však dodať, že sociálny akcent je v kubánskej lyrizovanej próze výraznejší a prejavuje sa najmä v odsúdení rasovej diskriminácie a v proteste proti degradácii človeka. Navyše kubánski prozaici tejto estetickej orientácie prešli zložitým vývinovým procesom a v porevolučnom období ich tvorbu charakterizuje jednoznačný príklon k pálčivej spoločenskej problematike.

Vyvrcholením úsilí o realistickú, spoločensky angažovanú vidiecku prózu predrevolučného obdobia bola románová a poviedková tvorba Luisa Felipeho Rodrígueza (1888—1947). Nástup tejto prózy úzko súvisel — podobne ako v prípade Jilemnického a Fraňa Kráľa v slovenskom literárnom kontexte — s narastaním revolučného pohybu v prvej polovici dvadsiatych rokov, podnieteného príkladom Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie a vyvolaného hospodárskou krízou na Kube, vyostrovaním triednych rozporov a prechodnou demokratizáciou politického života. Vzniká Komunistická strana Kuby (1924), zakladá sa Ľudová univerzita José Martího, aktivizujú sa ľavicovo orientovaní intelektuáli. Felipe Rodríguez patril ku skupine pokrokových spisovateľov a intelektuálov, ktorých viedol Rubén Martínez Villena, básnik-komunista a jeden zo zakladateľov KS Kuby.

Pôsobenie týchto spisovateľov, ktorí sa usilovali integrovať výdobytky literárnych avantgárd do revolučného umenia, pripomína v slovenskom literárnom kontexte aktivitu skupiny DAV. V čase nadchádzujúceho nebezpečenstva fašizmu stáva sa pre pokrokových kubánskych spisovateľov skúškou politickej zrelosti španielska občianska vojna (1936—1939), a to o to viac, že v ich prípade išlo v dôsledku španielskej jazykovej jednoty o blízky vzťah k pokrokovým tendenciám v súvekej španielskej literatúre, ako ich predstavovali najmä F. G. Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández a Antonio Machado. Podobne ako u nás Novomeský a v Latinskej Amerike Pablo Neruda, César Vallejo a mnohí ďalší, zúčastňujú sa významní kubánski spisovatelia na kongresoch na obranu kultúry v Paríži a Madride a na kampani na podporu republikánskeho Španielska (Nicolás Guillén, A. Carpentier, F. Pita Rodríguez). Vyhranené politické postoje ovplyvnili literárnu tvorbu týchto spisovateľov aj ďalší literárny vývin na Kube.

Ako príslušníci skupiny DAV, Jilemnický a F. Kráľ v slovenskom literárnom kontexte, aj Luis Felipe Rodríguez, spisovateľ-komunista, pokladal literatúru za dôležitý nástroj svedectva a obžaloby, cieľom ktorej bola revolučná premena spoločnosti. Uvedomelé občiansko-politické postoje, odsudzujúce rozpínavosť severoamerického imperializmu, systém latifundií a neokolonializmus ako novú formu zotročovania kubánskeho človeka na trstinových plantážach a v cukrovaroch,

prejavili sa v dôsledku vzácnej jednoty života a umenia u tohto spisovateľa v jeho prozaickej tvorbe.

V románe Sprisahanie v Ciénage (1924) zobrazil Rodríguez realisticky a umelecky pôsobivo zadúšajúcu atmosféru kubánskeho vidieka. ovládaného plantážami a cukrovarmi, v ktorých spočíva podľa autorových slov „tragédia antilského života". Rodríguezov obraz kubánskeho vidieka, ktorému dáva širšiu platnosť pre celú oblasť Karibského mora, je pendantom internacionálneho povedomia v pokrokovej medzivojnovej slovenskej próze (Jilemnického Kompas v nás a Kráľovo Stretnutie). A tak ako Jilemnický a Kráľ aj Rodríguez presvedčivo ukázal vo svojom románe nespravodlivý spoločenský poriadok, založený na vykorisťovaní človeka, ktorý deformuje ľudské vzťahy a citový život. Vo vyhranenejšej podobe zobrazil Rodríguez triedne rozpory na kubánskom vidieku v zbierke noviel Marcos Antilla (1932), v ktorých bez prikrášľovania ukázal ťažký život plantážnych robotníkov, ako ho poznal z vlastnej skúsenosti. Protagonista Marcos Antilla predstavuje uvedomelého kubánskeho proletára na spôsob Pavla Húščavu z Jilemnického Poľa neoraného a Marka Bálenta z románu Kus cukru od toho istého autora. Rodríguezov Marcos Antilla si plne uvedomuje nebezpečenstvo imperializmu a neokoloniálneho latifundizmu pre svoju krajinu, chápe potrebu organizovaného boja proletariátu a nevyhnutnosť revolučnej premeny kubánskej spoločnosti.

V kontexte kubánskej predrevolučnej prózy zaujíma osobitné postavenie literárne dielo Aleja Carpentiera (1900), ktorý patrí k najreprezentatívnejším zjavom v súčasnej kubánskej i celej latinskoamerickej literatúre 20. storočia. Carpentierova prozaická tvorba, zaberajúca prevažne štyridsiate a päťdesiate roky, bola polemikou s latinskoamerickou regionalistickou literatúrou (Gallegos, Rivera, Güiraldes) aj so súdobou kubánskou existenciálnou prózou, ako ju predstavoval najmä Carlos Montenegro, autor románov a poviedok zo života trestancov a deklasovaných živlov, i s experimentujúcou prózou Emriqueho Labardora Ruiza, uplatňujúceho pri zobrazovaní malomestského života v kubánskom vnútrozemí surrealistické tvorivé postupy. V prevažnej miere išlo teda o únikové alebo estetizujúce tendencie, ktoré mali nesporne svoje príčiny — podobne ako to bolo v slovenskom kontexte s lyrizovanou prózou — v súvekých spoločenských pomeroch. Zostrenie politickej situácie za Batistovej diktatúry nežičilo vzniku a publikovaniu spoločensky angažovanej literatúry. Nie je dozaista náhoda, že všetky Carpentierove diela z tohto obdobia vznikali za častých autorových pobytov v emigrácii a vychádzali tlačou v susedných latinskoamerických štátoch. Napokon žiada sa uviesť, že Carpentierova prozaická tvorba — podobne ako básnické dielo N. Guilléna — predstavuje kontinuitu a neodmysliteľný spojovací článok medzi predrevolučnou a porevolučnou kubánskou literatúrou. V slovenskom literárnom kontexte predstavuje takýto spojovací článok a kontinuitu L. Novomeský, P. Jilemnický a Fr. Kráľ, teda spisovatelia — podobne ako Carpentier — literárne činní aj v povojnovom období.

Carpentierovo prozaické dielo vyznačuje sa cieľavedomým úsilím o umeleckú

syntézu. Nech je svojou koncepciou „zázračného reálna", tvorivými postupmi a štylistickými prostriedkami akokoľvek špecifické a ťažko porovnateľné s tendenciami v slovenskej medzivojnovej a povojnovej próze, jednako len práve úsilím o umeleckú syntézu vykazuje isté filiácie s poprednými slovenskými prozaikmi. Tak napríklad František Hečko sa v Červenom víne usiloval o syntézu medzi lyrizovanou prózou a kukučínovsko-tajovskovským realizmom. Románová trilógia Vladimíra Mináča Generácia vyznačuje sa úsilím o celkový obraz slovenského človeka zo všetkých spoločenských vrstiev a sociálnych skupín, ktorý sa ocitol na križovatke dejín, teda o postihnutie jednotlivého vo všeobecnom. Rudolf Jašík cez syntézu metaforicko-expresívnej a objektívno-realistickej prózy usiloval sa ukázať individuálne a kolektívne osudy príslušníkov slovenského národa uprostred druhej svetovej vojny, teda o postihnutie všeobecného v jednotlivom. Možno to aj tak povedať, že ak Mináč zobrazil človeka vo vojne, Jašíkovi išlo skôr o odraz vojny v človeku.

Ak hovoríme o syntéze v Carpentierovom prozaickom diele, máme predovšetkým na mysli syntézu kultúr a civilizácií, ktoré spisovateľa formovali a ktoré poznal z vlastnej skúsenosti i z dôkladnej znalosti európskej a americkej politickej i kultúrnej histórie. Výrazom tejto syntézy je autentická „americkosť" celého Carpentierovho diela. Najmä oblasť Karibského mora — pripomínajúca miešaním kultúr a civilizácií európske Stredozemné more — priťahuje svojím historickým vývinom spisovateľovu pozornosť. Pravda, Carpentier tvorivo využíva aj svoju európsku erudíciu, či už ide o dôkladnú znalosť biblie a Odysey, Veľkej francúzskej revolúcie alebo života v modernej francúzskej metropole. No ako výstižne poukázal kubánsky literárny historik a kritik Salvador Bueno, opozíciu Európa-Amerika, na ktorú upozorňujú takmer všetci vykladači Carpentierovho diela — a to neraz v úsilí spochybňovať jeho kubánsku či americkú špecifickosť — vyriešil kubánsky spisovateľ už koncom tridsiatych rokov jednoznačným príklonom k Amerike, pravdaže, s neodmysliteľným atribútom integrácie a syntézy, ako to bolo v prípade jeho predchodcu José Martího alebo jeho súčasníka Nicolása Guilléna.

Presvedčivým dôkazom americkosti Carpentierovho prozaického diela je autorova svojská koncepcia „zázračného reálna", ktorú prvýkrát uplatnil v románe Kráľovstvo z tohto sveta (1949), napísanom po návšteve Haiti. V úvode k románu definuje Carpentier „zázračné reálno" ako nový postoj k latinskoamerickej realite, ktorý je programovou opozíciou k „nativizmu", „kreolizmu" a regionalizmu latinskoamerickej prózy z konca dvadsiatych rokov. Na Haiti, kde sa medzi černošským obyvateľstvom zachovali takmer nedotknuté africké mýty, zvyky a obrady, si Carpentier na každom kroku uvedomoval „zázračnú realitu" ako živú, empirickú a mimoliterárnu skutočnosť. Vtedy pochopil, že celý latinskoamerický kontinent je sám o sebe svetom autochtónnej „zázračnej reality". Pravda, Carpentier neprestáva zdôrazňovať, že jeho koncepcia „zázračného reálna" nemá nič spoločné so špekuláciami únikového umenia, ktoré sa vyžíva v extravagantnostiach.

Roku 1964 znovu vyhlasuje, že svojím románom chcel programovo vystúpiť nielen proti regionalizmu v latinskoamerickej literatúre, ale aj proti „kódexom zázračnosti a fantastickosti, umelo vytvoreným zručnými eskamotérmi surrealizmu, ktorí sa stali byrokratmi magickosti". Podľa Carpentiera Latinská Amerika ešte ani zďaleka nevyčerpala bohatstvo svojich mytológií. Dodajme, že svojou koncepciou „zázračného reálna" sa Carpentier dištancoval od samoúčelných tendencií, využívajúcich špecifické zvláštnosti a mytológie latinskoamerického kontinentu pre únikové, estetizujúce umelecké zámery a zaradil sa medzi spoločensky angažovaných umelcov.

V románe Kráľovstvo z tohto sveta nastolil Carpentier ďalšiu konštantu svojej prozaickej tvorby: otázku zmyslu ľudskej existencie a jej histórie v priestore a čase. Román je umelecky pôsobivou evokáciou černošských vzbúr na Haiti koncom 18. storočia. V románe Storočie svetiel (1959) zobrazil autor ohlasy a dôsledky Veľkej francúzskej revolúcie v Karibskom mori. Román Prostriedok metódy (1974), ktorým Carpentier podal ďalší dôkaz svojej neochabujúcej umeleckej invencie, je ironicko-kritickým pohľadom na životné osudy latinskoamerického diktátora, prototypu rozličných despotov a tyranov, na ktorých je staršia i novšia latinskoamerická história taká bohatá. Dej románu umiestnil autor do rokov 1913—1927 s dozvukmi v tridsiatych a štyridsiatych rokoch a s krátkym epilógom datovaným r. 1972.

No ani jeden z týchto Carpentierových románov nie je historickou prózou v pravom slova zmysle, ako ňou nie je, povedzme, Šolochovov Tichý Don alebo slovenské prózy s povstaleckou tematikou. Opierajúc sa o zasvätenú znalosť historických faktov a dobových reálií, evokuje Carpentier pohnuté udalosti latinskoamerickej histórie, aby sa zamýšľal nad zložitým procesom formovania národného povedomia v krajinách tohto kontinentu, nad procesom, ktorý pre spomalený hospodársko-politický vývin pretrváva podnes a vrcholí v národnooslobodzovacích zápasoch a sociálnych revolúciách s nespornými víťazstvami, ako je to na Kube, ale aj s tragickými recidívami, ako je to napríklad v prípade Chile. Autora priťahujú, ako sám povedal, veľké kolektívne pohyby más, čo mu dáva príležitosť ukázať v dialektickej jednote jednotlivé a všeobecné, zobrazovať individuálne osudy na pozadí prevratných historických udalostí a tieto zase ozrejmovať a približovať cez postoje a aktivitu románových postáv.

Evokácia minulosti slúži Carpentierovi na lepšie pochopenie prítomnosti a vytušenie budúcich perspektív. Pri všetkých peripetiách chápe Carpentier ľudskú históriu ako pohyb na stúpajúcej špirále, symbolizujúcej autorovu vieru v pokrok, ktorá vyplýva z jeho dynamickej a dialektickej koncepcie prírody a spoločnosti. Hoci Carpentier nečerpal doteraz tematicky z kubánskej revolúcie, svojím historickým optimizmom v ponímaní latinskoamerickej histórie anticipuje kubánsku porevolučnú prózu, ktorá vznikla po r. 1959, a dôstojne sa zaraďuje po bok jej vedúcich predstaviteľov.

Ak sme už povedali, že svojím úsilím o umeleckú syntézu je Carpentierovo

prozaické dielo blízke obdobným úsiliam vrcholných predstaviteľov slovenskej socialistickej prózy po r. 1945, možno to povedať aj o autorovom historickom optimizme, ktorý ho zbližuje v širšom kontexte socialistickej literatúry so Šolochovom a v slovenskej socialistickej próze najmä s Mináčom, Jašíkom a Bednárom, a to najmä s tými dielami týchto autorov, ktoré tematicky čerpajú zo Slovenského národného povstania alebo z antifašistického zápasu za druhej svetovej vojny.

Ak pre slovenských prozaikov po skončení druhej svetovej vojny bolo jednou z prvoradých úloh zobraziť pravdivo a umelecky pôsobivo Slovenské národné povstanie, kubánski prozaici po r. 1959 stáli pred úlohou zobraziť víťaznú revolúciu. Slovenské národné povstanie a kubánska revolúcia — najvýznamnejšie udalosti v novodobých dejinách obidvoch národov — stali sa žriedlom nového národného povedomia a mali základný význam nielen pre spoločenský vývin smerom k socializmu, ale citeľne ovplyvnili aj literárny vývin smerom k literatúre socialistickej. Povstanie a kubánska revolúcia stali sa veľkými témami v obidvoch národných literatúrach, cez tieto témy sa nadviazala kontinuita s pokrokovými tradíciami slovenskej medzivojnovej a kubánskej predrevolučnej literatúry, násilne pretrhnutá érou tzv. slovenského štátu a Batistovou diktatúrou. Ak povstalecká tematika zaujímala vyše dve desaťročia kľúčové miesto vo vývine povojnovej slovenskej prózy, možno to isté povedať o revolučnej tematike za pätnásťročnej existencie kubánskej porevolučnej literatúry. Povstalecká a revolučná tematika stala sa zdrojom kvalitatívne nových sujetov. Pravda, išlo o tému ponímanú ako niečo vnútorné, organické, ako východisko k celistvému obrazu života s jeho novou koncepciou. Z kvalitatívne nového národného povedomia vyplýva historický optimizmus slovenskej povstaleckej a kubánskej revolučnej prózy.

Kubánska revolučná próza prešla vývinom, ktorý v nejednom ohľade pripomína vývin slovenskej povstaleckej prózy, najmä v počiatočnom období a v období vrcholného rozkvetu, ktorý sa vyznačuje úsilím o umelecké syntézy v podobe románových trilógií. V kontexte slovenskej literatúry ide o obdobia 1945—1950 a 1958—1963, v kontexte kubánskej literatúry o obdobia 1960—1963 a 1963—1970. Dodajme, že ak slovenská literárna kritika právom prijala širokú koncepciu povstaleckej literatúry a zahrňuje do nej nielen literatúru o povstaleckých bojoch v horách, ale aj literatúru o začiatkoch boja proti fašizmu, o ilegálnom odboji a o peripetiách slovenských vojakov na fronte, je takáto široká koncepcia oprávnená aj v kubánskej revolučnej próze. Tým skôr, že vzhľadom na špecifický charakter kubánskej revolúcie našli v literárnej tvorbe svoj odraz nielen ilegálne boje za Batistovej diktatúry, ale aj porážka imperialistickej agresie na Pláži Girón a boje proti záškodníckym kontrarevolučným bandám v provincii Oriente. V každom prípade pôjde však o diela, v ktorých kubánska revolúcia alebo udalosti, čo k nej viedli alebo z nej vyšli, sú dejom, sujetom, ako je to aj v prípade slovenskej povstaleckej prózy.

V slovenskej povstaleckej próze prvého obdobia ideová nevyhranenosť autorov

zahmlievala pravdivý pohľad na Povstanie, nacionálne a demokratické cítenie prekrývalo triedny prístup k zobrazovanej problematike. Z takýchto postojov slovenských prozaikov prvého povojnového obdobia zákonite vyplynuli obrazy živelných hrdinov, vyžívajúcich sa v individuálnych akciách a nechápajúcich potrebu organizovaného boja (Ondrejov, Bodenek, Horák, Švantner). V esteticko-výrazovej rovine pretrvávajú ešte tendencie lyrizovanej prózy, čiže vynáral sa problém neadekvátnych tvorivých postupov pri zobrazovaní prevratnej dejinnej udalosti. Ďalšou charakteristikou slovenskej povstaleckej prózy prvého obdobia bola lokálna ohraničenosť a nekomplexnosť pohľadu na Povstanie.

Aj v kubánskej revolučnej próze prvého obdobia sa prejavili zhruba tie isté tendencie. Ale na rozdiel od slovenskej povstaleckej prózy nadviazali kubánski spisovatelia pri zobrazovaní revolučnej tematiky na pokrokové tradície predrevolučnej kriticko-realistickej prózy, zobrazujúcej mravný úpadok buržoázie (Loveira, Carrión, Ramos). Ideová nevyhranenosť a nadraďovanie národnovlasteneckého pohľadu nad triednym a socialistickým bolo v kubánskej revolučnej próze prvého obdobia v dôsledku postupného prerastania buržoáznej revolúcie v socialistickú ešte výraznejšie ako v slovenskej povstaleckej próze. Ak v slovenskej povstaleckej próze sa prejavila pre pretrvávanie tendencií medzivojnovej lyrizovanej prózy neadekvátnosť tvorivých *postupov*, išlo v kubánskej revolučnej próze prvého obdobia v prvom rade o neadekvátnosť tvorivých *prístupov* k zobrazovanej skutočnosti, čiže k udalostiam, ktoré bezprostredne predchádzali víťaznú revolúciu r. 1959. Protagonisti týchto románov zmietajú sa v pocitoch odcudzenia a existenciálnej úzkosti a hľadajú márny únik v alkohole a sexe. Revolúcia, ktorú prežívajú protagonisti ako nezúčastnení pozorovatelia, vyznieva preto ako niečo cudzie, neorganické ideovo-tematickej zložke diela, a to aj v takých prózach, kde autori naznačili potencionálny prerod protagonistov, zväčša intelektuálov maloburžoázneho pôvodu, prípadne zložitý proces ich zaradenia do nového života po víťaznej revolúcii (Arcocha, Piñero, Desnoes).

V slovenskom literárnom kontexte mala pre ďalší vývin povstaleckej prózy zásadný význam Jilemnického Kronika (1947) a Mináčov román Smrť chodí po horách (1948). Povedali sme, že jedným z hlavných problémov povojnového vývinu slovenskej prózy sa na dlhý čas stal vzťah a napätie medzi individuálnym a kolektívnym. Pre vyriešenie tohto problému bol svojím predchádzajúcim literárnym dielom najlepšie pripravený Peter Jilemnický. Jeho Kronika je obrazom všeľudovej vzbury a boja za slobodu a sociálnu spravodlivosť, umiestneného do rázovitého prostredia horehronskej dediny Čierneho Balogu. Na rozdiel od živelných bojovníkov v slovenskej povstaleckej próze prvého obdobia zobrazil Jilemnický v Kronike postavy uvedomelých komunistov, ako ich stelesňuje najmä Lexo Bezák, a cez ne ukázal vedúcu úlohu komunistickej strany ako organický jav. V skutočnosti však román nemá ústredného hrdinu a jeho kompozíciu tvorí sled epizodických príbehov voľne pospájaných postavou rozprávača, horára Gondáša. Aj pri zámernej antiliterátskos-

ti romanticko-revolučný pátos, oživujúci staré jánošíkovské tradície, našiel svoj výraz v lyrickej expresívnosti pri prírodných opisoch a monumentalizácii ľudových postáv, prostých hrdinov Povstania. Ľudovosťou a stranícksosťou je Jilemnického Kronika úspešným uplatnením umeleckej metódy socialistického realizmu pri zobrazení povstaleckej tematiky.

Na rozdiel od Jilemnického kronikárskej epickosti si Mináč zvolil v románe Smrť chodí po horách cestu objektivizácie osobného zážitku. Cez dve motivické pásma bratov Lotárovcov (Petra v koncentračnom tábore, Jána v partizánskom boji v horách) zobrazil Mináč životné pocity svojej generácie uprostred prevratných historických udalostí a jej úsilie o pochopenie ich pravého zmyslu a významu. Postavy komunistov Ludvika a Vargica sú podľa slovenskej literárnej kritiky skôr ilustratívne, vonkajškové, no v kompozičnom pláne románu nadobúdajú ich myšlienky a aktivita dôrazný ideový význam, premieta sa do nich autorovo poznanie podstaty a zmyslu dejinného pohybu a ľudského zástoja v ňom. Preto Mináča nezaujímajú v jeho románovom debute ani tak osudy a deje ako skôr myšlienky a činy. Z toho vyplýva v kompozícii románu priraďovanie typov, scén a situácií bez pevnejšieho epického skĺbenia.

Ak Jilemnického Kronika a Mináčov román Smrť chodí po horách mali kľúčový význam pre ďalší vývin slovenskej povstaleckej prózy, možno to isté povedať vo vývine kubánskej revolučnej prózy o románe Bertillon 166 (1960) od J. Solera Puiga. Pravda, vzápätí treba dodať, že kým Jilemnický a Mináč nadviazali na pokrokové tradície slovenskej medzivojnovej vidieckej prózy, Puig — podobne ako prevažná väčšina kubánskych prozaikov prvého porevolučného obdobia — nadviazal na tradície kriticko-realistickej mestskej prózy z obdobia buržoáznej „pseudorepubliky". Puigovi podobne ako Jilemnickému a Mináčovi — nešlo o syntetický obraz povstaleckých udalostí. Vo svojom románe zobrazil ilegálny boj hŕstky mladých revolucionárov z hnutia „26. júla" v poslednom roku Batistovej diktatúry. Podobne ako Jilemnický v Kronike aj Puig vo svojom románovom debute priestorovo ohraničil okruh revolučného boja a situoval ho do mesta Santiaga, ktoré malo bohaté revolučné tradície z čias národnooslobodzovacieho boja proti španielskemu koloniálnemu panstvu, bolo dejiskom historického útoku na kasárne Moncada a za revolúcie so svojím okolím a pohorím Sierra Maestra zohralo kľúčovú úlohu. Pravda, partizánske boje vo vrchoch — na rozdiel od Jilemnického a Mináča — nestali sa predmetom záujmu kubánskeho spisovateľa a o ich existencii sa dozvedáme len nepriamo, z rozprávania mladých revolucionárov.

Ak Jilemnického Kronika je kolektívnym románom, možno to povedať rovnako aj o Puigovom románovom debute. Niet v ňom ústredného hrdinu a jeho kompozíciu — podobne ako v Jilemnického románe — tvorí sled epizodických príbehov. No kým Jilemnický a Mináč nekonfrontujú románové postavy medzi sebou, ale s dobou, Puig zobrazuje konflikty mladých revolucionárov, zväčša stredoškolských a vysokoškolských študentov maloburžoázneho pôvodu, nielen

s temným obdobím diktatúry, ale aj s konzervatívne zmýšľajúcimi rodičmi, ktorí nechápu zmysel ich revolučnej aktivity, alebo s ideovo nevyhranenými a politicky ľahostajnými profesormi, prípadne oportunisticky vyčkávajúcimi podnikateľmi.

Puigovi patrí zásluha, že prvý zobrazil v porevolučnej kubánskej próze postavu komunistu. Je ňou nepomenovaný černošský predák, ktorý príde z Havany pomôcť organizovať revolučných študentov a presvedčiť ich o potrebe bojovej disciplíny a zbytočnosti živelných akcií a bombových atentátov, vyvolávajúcich kruté represálie a krviprelievanie. Komunistický predák z Puigovho románu pripomína svojou vonkajškovosťou a ilustratívnosťou postavy komunistov z Mináčovho románového debutu, pravda, s tým istým významovým dôrazom na úvahy o zmysle dejinného pohybu, do ktorých sa premietajú autorove myšlienky. Postavy kubánskych revolučných študentov majú nejednu spoločnú črtu s vôľou po čine, živelnosťou a „zlosťou bezmocnosti" Mináčovho Jána Lotára. Postavy esesmanov a dozorcov v koncentračnom tábore z Mináčovho románu a ich zozverštenie ako dôsledok neľudskosti a degradácie človeka za fašizmu má svoju obdobu v Puigovom románe v postavách batistovských dôstojníkov a policajtov, ktorí mučia pri výsluchu uväznených revolucionárov. Revolučno-romantický pátos a historický optimizmus zbližuje Puiga s Jilemnickým a Mináčom. Objektivizáciou osobného zážitku má Puig bližšie k Mináčovi než k Jilemnickému. Puigova lyrická expresívnosť vykazuje príbuzné črty s Jilemnickým, ale kým slovenský prozaik používa lyrizmus pri prírodných opisoch alebo pri monumentalizácii kladných postáv, zasadených do prírodného prostredia, Puigovi slúži lyrizmus na vystihnutie zadúšajúcej atmosféry neslobodného mesta a na umocňovanie pocitov úzkosti a strachu u jeho obyvateľov.

Z obdobia vrcholného rozkvetu slovenskej povstaleckej a kubánskej revolučnej prózy ponúkajú sa na konfrontáciu dve reprezentatívne diela: Mináčova románová trilógia Generácia a Oterova nedokončená románová trilógia (Situácia, V podobnom meste). Ak pre diela prvého vývinového obdobia slovenskej povstaleckej a kubánskej revolučnej prózy bolo — ako sme už ukázali — príznačné lokálne ohraničenie, zužujúce pohľad na zobrazovanú problematiku, Mináčova a Oterova trilógia vyznačuje sa úsilím o celistvý záber. Objektivizáciu osobného zážitku nahrádza racionálne poznanie a ucelená ideová koncepcia. V prvom i druhom prípade nejde o historickú, ale o politickú prózu, evokujúcu zmysel revolučných udalostí pre socialistickú súčasnosť.

V prvom diele trilógie nazvanom Dlhý čas čakania (1958) zobrazil Mináč udalosti pred vypuknutím Povstania, v druhom — Živí a mŕtvi (1959) samo Povstanie a v treťom — Zvony zvonia na deň (1961) udalosti od skončenia druhej svetovej vojny po víťazstvo socialistickej revolúcie vo februári 1948. Zovšeobecnením vlastných skúseností i skúseností celej svojej generácie ukázal autor najmä na postave Marka Uhrína zložitú cestu slovenskej inteligencie k poznaniu podstaty fašizmu, k pochopeniu objektívnych zákonitostí spoločenského vývinu i k nájdeniu správnej politickej orientácie osvojením si marxistickej ideológie a vstupom do

radov komunistickej strany. Cez záporné alebo rozporné postavy z rozličných sociálnych skupín ukázal Mináč diferencovanosť postojov k prevratným historickým udalostiam, uprostred ktorých sa postavy charakterovo vyhraňujú i menia a prekračovaním seba a individuálnych osudov stávajú sa nositeľmi národných osudov, ako už poukázala aj slovenská literárna kritika. Podľa výstižných slov slovenského literárneho kritika zobrazil Mináč v prvom diele svojej trilógie generačný pocit, v druhom generačnú skúsenosť a v treťom generačné poznanie.

Pri vytváraní románových postáv prevláda v prvom diele Mináčovej trilógie zobrazovanie vnútorných procesov nad obrazom spoločenskej reality, čo dozaista súvisí s autorovým úsilím ukázať psychickú i mravnú osihotenosť postáv, prípadne ich únik pred skutočnosťou fašizmu. Z prevahy charakterov nad dejom vyplýva istá statickosť. Na rozdiel od toho v druhom diele trilógie, v románe Živí a mŕtvi je organickejšie spojený osud postáv so spoločenskými premenami, ako je to najmä u Janka Krapa a komisára Bendeho, stelesňujúcich pokrokové sily historického vývinu. Toto spojenie subjektívneho a objektívneho vnáša dynamickosť do deja a sujetovosť do prózy, pričom z hlavných postáv sa ťažisko presúva na postavy epizodické, na situácie a masové výjavy. Tretí diel trilógie vyznačuje sa autorovým úsilím ukázať na pozadí spoločensky závažného dejinného pohybu uvedomovací proces postáv a ich cestu za objektívnym poznaním. Narušením rovnováhy subjektívneho a objektívneho, ktorou sa vyznačoval druhý diel, a prevahou objektívneho je tretí diel Mináčovej trilógie skôr románom téz než charakterov.

Kubánsky prozaik Lisandro Otero zobrazil v prvom diele svojej nedokončenej románovej trilógie, nazvanom Situácia (1963), mravný rozklad buržoázie bezprostredne pred nástupom Batistovej diktatúry r. 1952. V druhom diele, nazvanom V podobnom meste (1970) zachytil autor obdobie diktatúry a národnooslobodzovací boj kubánskych pokrokových síl po víťaznú revolúciu v januári 1959. Otero — podobne ako Mináč — zobrazil vo svojich dvoch románoch životný pocit a uvedomovací proces svojej generácie na rozhodujúcej križovatke národných dejín. Na rozdiel od kubánskych románov prvého porevolučného obdobia, v ktorých vystupovali nemenné typy intelektuálov, neschopných prelomiť obruč vlastného odcudzenia za diktatúry, protagonista Oterovho románu, poslucháč práv Luis Dascal — obdoba Mináčovho Marka Uhrína — mení sa v styku so sociálnou skutočnosťou. Hoci v románe Situácia zápasí s existenciálnymi problémami a citovou frustráciou, takže vlastne stojí bokom od ilegálneho boja a vyžíva sa v ironických komentároch a skeptickej analýze kubánskej buržoázie, v závere románu V podobnom meste dospieva po víťaznej revolúcii k poznaniu objektívnej, historickej pravdy. Zobrazením generačného pocitu má Oterova Situácia blízko k Mináčovmu románu Dlhý čas čakania, zobrazením generačnej skúsenosti a poznania je Oterov román obdobou Mináčových románov Živí a mŕtvi a Zvony zvonia na deň.

Ak pri vytváraní románových postáv prevládalo v prvom diele Mináčovej trilógie zobrazovanie vnútorných procesov nad obrazom spoločenskej reality, platí

to v ešte väčšej miere v prípade Oterovej Situácie. Vyplýva to z autorovej koncepcie hlavného protagonistu Luisa Dascala. Druhý diel románovej trilógie kubánskeho autora, román V podobnom meste má blízko k Mináčovmu románu Živí a mŕtvi, a to organickým spojením osudu postáv so spoločenskými premenami, ako je to najmä v prípade farmárskej dcéry Júlie, ktorá sa zapojí aktívne do ilegálneho boja v Havane i do partizánskych bojov vo vrchoch a vyrastá v druhej časti Oterovho románu na hlavnú protagonistku, zatláčajúc do pozadia Luisa Dascala. Ako v Mináčových Živých a mŕtvych aj v Oterovom románe V podobnom meste spojenie subjektívneho a objektívneho vnáša do deja dynamickosť a do prózy sujetovosť, pričom sa z hlavných postáv presúva ťažisko na postavy epizodické a na sled voľne pospájaných udalostí. Platí to najmä o pasážach zobrazujúcich boj kubánskych povstalcov v pohorí Sierra Maestra pod vedením bratov Castrovcov a Che Guevaru.

V jednom aspekte sa však Oterove romány výrazne líšia od Mináčovej románovej trilógie: v sujetovo-kompozičných postupoch. Na rozdiel od Mináčovej lineárnej kompozície, zachovávajúcej v podstate časovú chronológiu, Otero častými retrospektívami a digresiami rozširuje záber zobrazovanej skutočnosti a dáva jej nové rozmery. Tak napríklad hlavné dejové pásmo v románe Situácia kombinuje a funkčne prerušuje dvoma retrospektívnymi sekvenciami zobrazujúcimi rodinné osudy dvoch románových postáv, vystupujúcich v hlavnom dejovom pásme. V sekvenciách nadpísaných Biele zlato dozvedáme sa históriu rodu Sarríovcov, ktorá sa začína príchodom ich španielskeho predka na Kubu r. 1894 a jeho zbohatnutím na dorábaní cukru. Retrospektívne kapitoly nadpísané Otec vlasti oboznamujú čitateľa s históriou rodiny senátora Cedróna, príslušníci ktorej hrali vedúcu úlohu v kubánskom politickom živote od čias, keď sa ich predok zúčastnil na vojne za nezávislosť Kuby spod španielskeho koloniálneho panstva a získal si „nehynúce" zásluhy o vlasť. Vďaka tomuto premyslenému kompozičnému postupu podal nám Lisandro Otero v románe Situácia dialekticky a triedne videný obraz formovania kubánskej statkárskej a kapitálovej buržoázie za posledných sto rokov. V románe V podobnom meste umožnili takéto tvorivé postupy Oterovi podať celistvý obraz o národnooslobodzovacom boji kubánskych vlastencov v podmienkach mestskej ilegality i v pohorí Sierra Maestra.

ВЛАДИМИР ОЛЕРИНЫ

ПАРАЛЛЕЛИ И СОПОСТАВЛЕНИЯ СЛОВАЦКОЙ И КУБИНСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

Резюме

Общность литератур социалистических стран представляет собой неотделимый и во многих отношениях определяющий компонент контекста мировой литературы 20-го века. Этот факт ставит перед марксистским литературоведением задачи изучать закономерности развития социалистической литературы в ее отдельных национальных проявлениях и как явления сверхнационального. Проведение такого изучения невозможно без генетическо-типологического сравнения явлений и тенденций в отдельных национальных литературах социалистической эпохи. Это сравнение, естественно, будет касаться определения общности и различий, которые вытекают из различных и весьма специфических общественно-исторических, культурных контекстов и их автохтонных идейно-эстетических и эстетическо-выразительных качеств, обогащающих интернациональный контекст мировой социалистической литературы и являющихся убедительным доказательством ее пестроты и дифференцированности.

Развитие словацкой социалистической литературы, особенно прозы, которая нас интересует прежде всего, можно разделить на три главных раздела: Словацкое национальное восстание в 1944 году как составная часть антифашистской борьбы европейских народов во время второй мировой войны, освобождение в 1945 году и начало построения социализма в 1948 году. Революционные события стали одновременно большой темой для словацкой социалистической прозы. То же самое можно сказать, и о победоносной кубинской революции 1959 года. Правда, в связи со специфическими общественно-историческими условиями на Кубе и с вытекающим из них нерерастанием буржуазной революции в социалистическую, в развитии кубинской литературы трудно установить периодизацию, означающую такое же фронтальное наступление социалистического искусства и литературы, какой в Чехословакии явилась Февральская социалистическая революция 1948 года.

Словацкая социалистическя проза исходила в своем развитии из революционных традиций двадцатых и тридцатых годов, представленных в основном Петром Илемницким и Франем Кралем. В то время как борьба за нового героя в словацкой довоенной прозе происходила в основном в плане сельской тематики, то на Кубе уже в начале века прочное положение в отечественном литературном контексте занимала проза городская, представленная в словацкой литературе междувоенного и послевоенного периода намного беднее. Критическо-реалистическая кубинская проза периода буржуазной »псевдореспублики«» изображала в основном моральный упадок буржуазии и крупных землевладельцев (Мигуель де Каррион, Карлос Ловейра, Й. А. Рамоц). В обработке сельской тематики хорошие результаты достиг Луис Фелип Родригуез (1888—1947), писатель-коммунист, осудившей систему латифудий и так же, как П. Илемницкий и Фране Краль и Лацо Новомески, считавший литературу орудием революционного изменения общества.

Наряду с кубинскими прозаиками старшего поколения, Ф. Питом, Родриугезом и О. Й. Кардосом, которые прошли сложным развитием от поэтизирующей и психологизирующей прозы к прозе социальной, акцентирующей протест против человеческой деградации и расовой и социальной дискриминации, неотъемлемым соединяющим звеном между дореволюционной и послереволюционной кубинской прозами является Алеё Карпентиер (1900). Карпентиера характеризуется целенаправленным стремлением к художественному синтезу, выражением которого является неоспоримый латино-американизм, а в ках изображение осознающего, познающего себя и себя утверждающего процесса латино-американского человека. И именно благодаря этому стремлению к художественному синтезу, опирающемуся на латино-американский субстрат »чудесной реальности«, прозаическое творчество Карпентиера, наряду со всему различиями, имеет неоспоримые связи с поэтическим творчеством Л. Новоместского и с творчеством романистов Ф. Гечку, В. Минача и Р. Яшика, которые стремились к созданию целостного образа словацкого человека и словацкой общественности в конкретной историко-общественной ситуации.

В то время как для словацких прозаиков одной из первостепенных задач после окончания второй мировой войны являлось правдивое и в художественном отношении выразительное изображение Словацкого национального восстания и событий, происходящих непосредственно перед ним и после него, то перед кубинскими прозаиками стояла задача изобразить победоносную революцию и те глубокие изменения, которые она вызвала в общественных и личных судьбах кубинцев. Словацкое национальное восстание и кубинская революция – самые выдающиеся события в новой истории обоих народов – стали источником нового национального сознания и имели решающее значение не только для общественного развития по пути социализма, но также оказали весьма значительное влияние и на литературное развитие по направлению к социалистической литературе. Восстание и кубинская революция стали большими темами в обеих национальных литературах. Тематика восстания более двух десятилетий занимала ключевую позицию в развитии послевоенной словацкой прозы; то же самое сказать и о революционной тематике пятнадцатилетнего существования кубинской послереволюционной литературы. Тематика восстания и революционной тематика пятнадцатилетнего существования кубинской послереволюционной литературы. Тематика восстаниа и революции стала источником качественно новых сюжетов. Можно сказать что речь шла о теме, воспринимаемой как нечто внутреннее, органическое, как исходный на пути к цельному образу жизни с его новой формой сознания вытекает исторический оптимизм словацкой прозы о восстании и кубинской революционной прозы, как об этом свидетельствуют два лучших произведения с тематикой восстания о революции: роман–трилогия Минача »Поколение« и недоконченный роман–трилогия Отэра (»Положение«, »В подобном городе«).

VLADIMÍR OLERÍNY

PARALLELEN UND KONFRONTATIONEN DER SLOWAKISCHEN UND DER KUBANISCHEN SOZIALISTISCHEN PROSA

Zusammenfassung

Die Gemeinschaft der Literaturen der sozialistischen Länder stellt einen untrennbaren und in mancher Hinsicht wegweisenden Bestandteil des Kontextes der Weltliteratur des 20. Jh. dar. Diese Tatsache stellt die marxistische Literaturwissenschaft vor die Aufgabe, die entwicklungsmässigen Gesetzmässigkeiten der sozialistischen Literatur in ihren einzelnen nationalen Äusserungen und auch als internationale Gesamtheit zu erforschen. Eine derartige Forschung ist undenkbar ohne einen genetisch-typologischen Vergleich von Erscheinungen und Tendenzen in den einzelnen nationalen Literaturen der sozialistischen Epoche. Bei diesem Vergleich wird es sich natürlich um die Feststellung von Verwandtschaften und Unterschieden handeln, die sich aus den unterschiedlichen und sehr spezifischen gesellschaftlich-historischen kulturellen Kontexten und ihren autochthonen ideell-ästhetischen und ästhetisch ausdrucksmässigen Qualitäten ergeben. Denn die sind es, die den übernationalen Kontext der sozialistischen Weltliteratur reicher gestalten und einen überzeugenden Beweis für deren Vielfalt und Differenziertheit liefern.

Die Entwicklung der slowakischen sozialistischen Literatur und vor allem der Prosa — denn diese steht im Mittlepunkt unseres Interesses — wird durch drei periodisierende Hauptscheiden abgegrenzt: der Slowakische Nationalaufstand i. J. 1944 als Teil des antifaschistischen Kampfes der europäischen Völker während des zweiten Weltkrieges, die Befreiung im Jahre 1945 und der Antritt des Sozialismus im Jahre 1948. Diese umwälzenden gesellschaftlichen Vorgänge werden zugleich zum grossen Thema der slowakischen sozialistischen Prosa. Das gleiche kann von der siegreichen kubanischen Revolution von 1959 gesagt werden. In Anbetracht der spezifischen gesellschaftlich-historischen Bedingungen auf Kuba und der daraus resultierenden Wandlung der bourgeoisen Revolution zu einer sozialistischen kann allerdings in der Entwicklung der kubanischen Literatur die perodisierende Scheide, die so einen frontalen Antritt der sozialistischen Kunst und Literatur bedeuten würde, wie es in der Tschechoslowakei die sozialistischen Revolution im Februar 1948 gewesen ist, schwer bestimmt werden.

Die slowakische sozialistische Prosa knüpfte in ihrer Entwicklung an die revolutionären Traditionen der zwanziger und dreissiger Jahre an, wie sie vor allem von Peter Jilmenický und Fraňo Kráľ repräsentiert wurden. Das Ringen um ein neues Bild der slowakischen Vorkriegsprosa spielte sich vor allem auf der Ebene der ländlichen Thematik ab, auf Kuba hingegen hatte seit Beginn des Jahrhunderts die städtische Prosa ihren festen Platz im heimischen literarischen Kontext. Dieser Themenkreis war wiederum in der slowakischen Literatur der Zwischenkrieges- und Nachkriegszeit wesentlich schwächer vertreten. Die kritisch realistische kubanische Prosa aus der Zeit der bourgeoisen „Pseudorepublik" zeigte vor allem den moralischen Verfall der kapitalgewaltigen und grossgrundbesitzerischen Bourgeoisie (Miguel de Carrión, Carlos Loveira, J. A. Ramos). Im Verarbeiten ländlicher Themen erreichte Luis Felipe Rodriguez (1888–1947) bemerkenswerte Erfolge. Dieser kommunistische Schriftsteller, der das System der Latifundien verurteilte, betrachtete — ähnlich wie P. Jilemnický, F. Kráľ und L. Novomeský — die Literatur als ein Instrument der revolutionären Umwandlung der Gesellschaft.

Neben den kubanischen Prosaikern der älteren Generation F. Pita Rodríguez und O. J. Cardos, die eine komplizierte Entwicklung von einer poetisierenden und psychologisierenden Prosa zu einer gesellschaftlich engagierten, den Protest gegen die menschliche Entwürdigung und rassenmässige und soziale Diskriminierung betonenden Prosa durchgemacht hatten, stellt Alejo Carpentier (1900) ein unabdingbares Verbindungsglied zwischen der Vor- und der Nachrevolutionsprosa dar. Carpentiers Prosawerk zeichnet sich durch sein zielbewusstes Bestreben um eine künstlerische Synthese aus, die unstreitig von amerikanischen Vorbildern ausging, und in diesem Rahmen den Prozess der Bewusstseingestaltung, Selbsterkenntnis und Selbstbestätigung des latinamerikanischen Menschen zum Ausdruck brachte. Und gerade durch dieses Streben nach einer künstlerischen Synthese, die sich auf das lateinamerikanische Substrat einer „mirakulösen Realität" stützt, weist Carpentiers Prosawerk trotz aller Unterschiedlichkeiten unstreitige Filiationen mit dem dichterischen Schaffen von L. Novomeský und den Romanen von Hečko, V. Mináč und R. Jašík auf, die sich um ein Gesamtbild des slowakischen Menschen in der slowakischen Gesellschaft in einer konkreten historischen gesellschaftlichen Situation bemühten.

Für die slowakischen Prosaiker bestand nach dem Ende des zweiten Weltkrieges ihre vorrangige Aufgabe in der wahrheitsgetreuen und künstlerisch wirksamen literarischen Gestaltung des Slowakischen Nationalaufstandes und der unmittelbar darauffolgenden Ereignisse. Die kubanischen Prosaiker wiederum standen vor der Aufgabe, die siegreiche Revolution und die tiefgreifende Umwälzung, die sie in den gesellschaftlichen und individuellen Schicksalen der Kubaner bedeutete, zu schildern. Der Slowakische Nationalaufstand und die kubanische Revolution — die bedeutsamsten Ereignisse in der neuzeitlichen Geschichte beider Völker — wurden zu einem Quell neuen Nationalbewusstseins und hatten nicht nur eine grundlegende Bedeutung für die gesellschaftliche Entwicklung zum Sozialismus hin, sie beeinflussten auch merklich die literarische Entwicklung zur sozialistischen Literatur. Beide Ereignisse wurden zu grossen Themen in beiden nationalen Literaturen. Mehr als zwei Jahrzehnte lang hatte das Thema Aufstand in der Entwicklung der slowakischen Nachkriegsprosa eine Schlüsselstellung inne; das gleiche kann vom Thema Revolution in den 15 Jahren der Existenz der kubanischen Literatur nach der Revolution gesagt werden. Beide Themenkreise wurden zu Quellen qualitativ neuer Sujets. Freilich handelte es sich um ein Thema, das als etwas Innerliches, Organisches aufgefasst wurde, als Ausgangspunkt für ein komplexes Abbild des Lebens mit seiner neuen Konzeption. Aus dem qualititativ neuen Nationalbewusstsein resultiert der historische Optimismus der slowakischen Aufstands- und der kubanischen Revolutionsprosa, wie dies zwei Spitzenwerke mit aufständischer und mit revolutionärer Thematik beweisen: Mináč's Romantriologie Generation und Oteros unvollendete Romantriologie (Situation, In einer ähnlichen Stadt).

VIERA DUBCOVÁ

ŠPECIFICKÉ ČRTY VÝVOJA SÚČASNEJ KUBÁNSKEJ POÉZIE V KONFRONTÁCII SO SLOVENSKOU SOCIALISTICKOU POÉZIOU

Úvodom tejto štúdie pokladáme za potrebné presnejšie vymedziť pojem socialistickej poézie v tom zmysle, v ktorom nám bude slúžiť za východisko konfrontácie dvoch literatúr bez bezprostredného vývojového dotyku, podliehajúcich však analogickým a objektívnym literárnohistorickým zákonom, osvetliť niektoré momenty genézy socialistickej poézie i začleniť ju do dobového literárnohistorického kontextu. Pokúsime sa pritom oprieť aj o proces vývinu literárnych foriem, a to práve preto, že ide o vzťahy dosiaľ zanedbávané a nepreskúmané, ktoré nám však pomôžu osvetliť mnohé závažné momenty vo sfére významu, prehĺbiť chápanie estetickej pôsobivosti a spoločenskej účinnosti socialistickej poézie. Uvedomujeme si, že koncepcia, ktorú sme si zvolili, bude na prvý raz medzerovitá a neúplná, azda však nie bezcenná už preto, že nastoľuje nové hľadiská a sleduje aj riešenie aktuálnych problémov tvarovej systematizácie súčasnej literatúry, ich spoločenskej i literárnohistorickej podmienenosti v zmysle nazerania na literárny vývin ako jednotný, objektívny, život spoločnosti odrážajúci a k nemu obrátený proces. Očakávame, že nám takýto postup umožní signalizovať rámcové tendencie vývoja dvoch socialistických literatúr i pokúsiť sa o ich konfrontáciu.

Socialistická literatúra je zameraná svojím obsahom na kľúčové, aktuálne javy života, alebo aspoň čiastkovo ich osvetľuje a interpretuje ich v zmysle socialistickej, marxistickej ideológie z hľadiska princípov socialistického spolužitia. Práve tak sú pre jej vývoj dôležité otázky literárnej formy; nemôže ich chápať v zmysle zacielenia na formu samu, podceňujúc alebo ignorujúc komunikatívnu funkciu literatúry, teda aj poézie. Vo forme však vidíme prostriedok, ktorým umelec dosahuje estetickú pôsobivosť svojho zámeru, podmieňujúcu spoločenský účinok diela, a nároky na ňu sú i v súčasnosti vysoko aktuálne. Sovietsky estetik J. V. Ratner, zamýšľajúc sa nad objektívnou historickou podmienenosťou umeleckých postupov, dovoláva sa Goetheho výroku o „pravdivosti formy“[1] jej adekvátnosti nárokom doby a potrebám

[1] Por. Marxisticko-leninská estetika. Bratislava 1975, s. 226.

spoločnosti; súčasná sovietska estetika zdôrazňuje objektívnu historickú podmienenosť štýlov jednotlivých období.[2] Pravdivosť formy je teda v istom zmysle podmienkou pravdivosti obsahu, veď podľa výroku K. Garanova „umelec myslí v materiáli daného umenia už od najelementárnejšej formy“.[3] Avšak o pravdivosti alebo nepravdivosti formy nemôžeme rozhodnúť bez zreteľa na obsah, na skutočnosť, ktorú vyjadruje. Z uvedeného vyplýva, že medzi označujúcim a označovaným v umení nie je arbitrárny vzťah, ako je to napr. v jazyku; preto nás forma zaujíma len ako prostriedok estetickej komunikácie, prostriedok vyjadrenia životnej pravdy v umeleckom diele — a môže byť posudzovaná len z tohto hľadiska, z hľadiska svojej funkčnosti, adekvátnosti pre vyjadrenie určitého obsahu. Odmietame ako nesprávnu a neuspokojivú koncepciu francúzskych neoštrukturalistov,[4] podľa ktorej by sa výskum zákonitostí umenia mal obmedziť na výskum jeho „gramatických foriem“. Pokladáme však za potrebné sledovať funkčnosť, pravdivosť nových foriem na vyjadrovanie nového obsahu v tom zmysle, ako spája Laco Novomeský „revolúciu poézie“ s „poéziou revolúcie“.

Mechanické opakovanie starých foriem je nemožné: „estetický ideál komunizmu charakterizuje opravdivý pohyb v konkrétnych, daných podmienkach“. Na to poukazuje aj Stanislav Šmatlák v štúdii Tridsať rokov slovenskej socialistickej literatúry[5] v súvislosti s polemikou okolo „anjelských zemí“, keď konštatuje neadekvátne prenesenie postupov „lyrizovanej prózy“ do pomerov v slovenskej povojnovej literatúre.

Zápas o nový obsah poézie nášho storočia musel teda zákonite nadobudnúť aj povahu zápasu o nové formy. Je to proces zložitý a nie vždy priamočiary — a nie je ľahké správne ho zhodnotiť ani z pozície čitateľa; tým ťažšia je úloha literárneho vedca, ktorý má k nemu zaujať stanovisko. Za základnú príčinu premeny estetického cítenia v 20. storočí treba pokladať revolučné hnutie na jeho začiatku, ktoré vyvrcholilo roku 1917 Veľkou októbrovou socialistickou revolúciou. S týmto pohybom súviselo celkové revolucionizovanie rozvoja výrobných síl, urýchľovanie technického pokroku. Na Západe, kde boli výrobné vzťahy v porovnaní s pomermi v cárskom Rusku rozvinutejšie, odolali náporu rozvoja výrobných síl; avšak aj tam sme práve na strane spoločenského pokroku mohli pozorovať najvýraznejšie úsilie inšpirovať sa výsledkami vedy, techniky a civilizácie v prospech ľudstva.

Ale vráťme sa k východiskovej myšlienke. Umenie, a teda aj poézia sa ocitli v prvých desaťročiach nášho storočia pred množstvom nových úloh, pričom išlo

[2] Por. RATNER, J. V.: Gnozeologický aspekt umeleckej metódy; KAGAN, M. S.: Umelecký vývin spoločnosti ako sociálne determinovaný proces. In: Marxistická estetika. Bratislava 1975.

[3] C. d., s. 129.

[4] Barthesova koncepcia z Critique et vérité, Paríž 1966.

[5] Por. ŠMATLÁK, S.: Tridsať rokov slovenskej socialistickej literatúry (1945—1975). Slovenská literatúra XXII, 1975, č. 3, s. 103 a n.

o vyjadrenie sociálno-revolučných premien nášho sveta, o umelecké stvárnenie faktov, ktoré vyplývali z ešte nerealizovaných potrieb človeka mnohých krajín, meraných už zo zorného uhla komunistickej perspektívy, ale aj o zachytenie celého komplexu nových pocitov a zážitkov, podmienených zintenzívnením rozvoja výrobných síl a protirečivým dosahom tejto skutočnosti na jednotlivé spoločenské triedy i na ľudskú psychiku vôbec.

Poézia sa inšpirovala vo svojom hľadaní tak premenami spoločnosti, ako aj premenami techniky. Niet tu miesta na podrobnú analýzu tohto procesu; môžeme sa však oprieť o niektoré práce Viliama Turčányho,[6] najmä o jeho analýzu Vily Terezy. Turčányho postrehy v mnohom korešpondujú s našimi pozorovaniami na okraj vývinu latinskoamerickej avantgardy.[7] Zistenie niektorých príbuzných príznakových postupov vo sfére mikroštylistiky i vyššie nás opäť privádza k záveru, že poézia Majakovského a napr. Novomeského na jednej strane má už vo svojich východiskách niečo spoločného s poéziou Apollinairovou, Cendrarsovou, Huidobrovou na strane druhej: má spoločný koreň v potrebe poprieť výrazové prostriedky symbolizmu, ale i v zameraní na perspektívu tvorby, na aktívny, pozitívny vzťah človeka k životu. Pre nás je závažná okolnosť, že spomenutí i ďalší autori avantgardy podstatným spôsobom zasiahli do formovania našej (slovenskej a českej), ale i latinskoamerickej poézie, a to i do formovania poézie socialistickej. Stojíme pred potrebou vyložiť pozorovanie, podľa ktorého zrod ideovo revolučnej poézie v každej krajine, ktorej básnický vývoj sme mali možnosť sledovať, je bezprostredne spätý s nástupom nových, revolučných foriem dokázateľne inšpirovaných postupmi avantgardy. V Čechách máme príklad v poézii S. K. Neumanna a V. Nezvala, na Slovensku v diele J. Poničana a L. Novomeského; v Latinskej Amerike ide o dielo takých významných básnikov ako Cesar Vallejo, Nicolás Guillén a čiastočne Pablo Neruda.

Spomenutá závislosť však neplatí obrátene: sama avantgardnosť (ale i „avantgardnosť") formy ešte nesvedčí o socialistickom presvedčení autora, ba ani o osobitných kvalitách jeho tvorby. V praxi sa stretávame s ambivalentnými avantgardnými programami, ktoré preceňujú otázky formy bez dostatočného zreteľa na ich funkcie. Tu sa môžeme odvolať hoci na postrehy, ktoré zaznamenal v súvislosti s výskumom poľskej avantgardnej poézie Pavol Winczer;[8] po príklady však netreba chodiť ďaleko. Výraz sa môže stať ornamentom s veľmi povrchným až arbitrárnym vzťahom ku skutočnosti, vyprázdniť sa ideovo a esteticky, alebo sa môže znehodnotiť pre

[6] Por. TURČÁNY, V., Rým v slovenskej poézii. Bratislava 1975 (Kapitoly Rým v poetizme a Teória rýmu); tenže: Nástup mladej básnickej generácie na konci päťdesiatych a na začiatku šesťdesiatych rokov. Slovenská literatúra XXII, 1975, č. 6, s. 489 a n.

[7] Por. Dobrodružstvo Huidobrovej poézie. In; Vicente Huidobro: Cesta padákom. Bratislava 1972.

[8] Por. Poetika básnických smerov. Bratislava 1974, s. 60—63. (Kapitola: Vývinová schéma poľskej avantgardnej poézie, jej prínos, otázka jej progresívnosti.)

disproporciu medzi ambicióznymi umeleckými postupmi a neadekvátnym až falošným predmetom zobrazenia.

Nazdávame sa, že je pomerne ľahšie pochopiť súvislosť medzi socialistickou poéziou a avantgardou *kreatívneho typu*, totiž tou, ktorá novým spôsobom prehodnocuje kauzalitu javov a odhaľuje ich často neočakávané dialektické súvislosti, ktorá cíti skutočnosť v pohybe a zmene. Charakteristické je pre ňu v lyrickom texte príznakové použitie prvkov metonymickej a synekdochickej povahy a ich fúzia s metaforou. (Pojmy metafora a metonýmia tu berieme v širokom zmysle ako krajné póly binárnej opozície. Ich prelínanie a napätie zasahuje všetky roviny organizácie textu; máme na mysli obrazy typu: dvere, čo plieskajú ako zástava... / ...a černosi božskej rasy / otroci Európy / čistia si z tvári / snehové škvrny... alebo ...tá streda ústredná...[9], ale aj isté typy kompozičných postupov — a na druhej strane isté členenie verša, zvýrazňujúce sémantickokompozičné vzťahy a istý typ rýmu-asonancie, navodzujúci bohaté sémantické súvislosti.)

Kreatívne orientovaná avantgarda, do ktorej zaraďujeme smery ako kubizmus, kreacionizmus, ultraizmus, konštruktivizmus, futurizmus, čiastočne poetizmus, Krakovskú avantgardu a iné, sa vyznačuje optimistickým zameraním do budúcnosti, niekedy až opojením z úspechov civilizácie a techniky; no najcennejším je vyzdvihnutie tvorivých potencií človeka a požiadavka ich uplatnenia v básnickej praxi. Ale ani programy a diela tohto typu nemožno posudzovať mimo konkrétneho spoločenského kontextu, mimo ich vzťahu ku spoločenskému dianiu. Zväčša je ich orientácia pokroková, niekedy blízka konkrétnym programom politiky komunistickej strany. A predsa treba vidieť i pomýlenú orientáciu, precenenie civilizačných úspechov, ľahostajnosť voči konkrétnemu uplatneniu výdobytkov spoločenského pokroku, ako to vidíme u Marinettiho i u niektorých ďalších básnikov.

Najvýznamnejší umelci socialistickej, spoločensky angažovanej poézie nielenže neodmietajú postupy, ktoré v globále charakterizujú tieto školy; treba povedať, že sú ich spolutvorcami a sami ich rozvíjajú osobitným spôsobom, pretože im umožňujú hlbší prienik pod povrch skutočnosti a jej úsporné, významovo nasýtené zhodnotenie na úrovni myslenia a cítenia človeka 20. storočia. Čo je však rozhodujúce — a čo aj charakterizuje v opozícii k nesocialistickej avantgarde ich tvorbu, je úsilie o časovo, priestorovo konkrétnu, adresnú výpoveď, inšpirovanú revolučným spoločenským dianím, odvážny ponor do ohnísk spoločenských konfliktov a krízových situácií, úsilie o ich pozitívne, perspektívne a optimistické riešenie. Tak Guillén, ktorý v jednej zo svojich básní posledného obdobia charakterizuje svoj život a tvorbu, oboje plné dramatických zápasov, môže pokojne dotvrdiť:

[9] Huidobrove obrazy z roku 1918; Novomeský: Vila Tereza.

Kto vám o mne riekol, že som
bol vždy smiechom, nikdy plačom...?[10]

Mnohotvárnosť tvorivej metódy, vnútorne stmelenej ideológiou marxizmu, dovoľuje básnikom plniť tieto vysoké ciele vďaka tomu, že im umožňuje vidieť jeden jav v rôznych súvislostiach a v pohybe, a dokonca v neskoršej fáze im dáva možnosť konfrontovať rôzne stránky subjektívnych konfliktov (alebo lepšie povedané konfliktov subjektu) so spoločenským dianím, hľadať ich súvislosti a riešenia — naopak — urobiť objektívne, nadosobné a celospoločenské súkromným. Týmto sme však charakterizovali optimálne riešenie, krajné polohy vývinu socialistickej poézie, ktoré v čase jej vzniku napĺňa azda len dielo Vladimíra Majakovského. Skutočnosť je oveľa rozmanitejšia, úsilie o novú poéziu nesie pečať osobných zápasov a je modifikované historickými i literárnymi súvislosťami. Občas sme svedkami toho, že prevažuje ideové hľadisko, kým forma ostáva nevyzretá (Poničan), inokedy adresnosť a sociálna perspektíva ostávajú na druhom pláne a citeľnejšie je výrazové hľadanie a experiment (Nezval, Guillénove počiatky v porovnaní s neskorším vývojom).[11]

A predsa konfrontáciou s kreatívnou avantgardou sa problematika vzťahu socialistickej poézie k dobovému básnickému hľadaniu nevyčerpáva. Musíme totiž vziať do úvahy i druhú podobu avantgardnej poézie — iný typ vyrovnávania sa s predchádzajúcou tradíciou symbolizmu a moderny, respektíve s ďalšími tradíciami minulosti. Máme na mysli tradíciu, ktorú zatiaľ označujeme ako *intuitívno-imaginatívnu,* do ktorej zaraďujeme smery ako dadizmus, surrealizmus, čiastočne expresionizmus, naturizmus, poetizmus a pod., totiž tie, ktoré možno charakterizovať potlačením kreatívneho, konštruktívneho prvku a — zväčša — zvýšeným dôrazom

[10] GUILLÉN, La rueda dentada, Havana 1972, s. 83. Orig.: Quién le dijo que yo era (risa siempre, nunca llanto...?

[11] Ako príklad môžeme uviesť úryvok z básne Keby si vedela (Si tú supiera) z Motívov sonu (Motivos del son, 1930)

Sóngoro cosongo,
songo be,
sóngoro cosongo
de mamey,
sóngoro, la negra
baila bien,
sóngoro de uno,
sóngoro de tres.

Tento text je príznakový už preto, že na jeho základe si zvolil básnik názov ďalšej zbierky (Sóngoro cosongo, 1931). Je v ňom zvýraznený prvok zvukovej hry, aktualizujúci zvukomaľbou čiernu tradíciu (fúzia španielskeho koreňa „son" a afrokubánskeho zvukového ornamentu). Jeho všeobecno-komunikatívna platnosť sa ani nedá presne dešifrovať, voľne navodzuje motív žiarlivosti. Avšak v kompozícii zbierky má i tento text funkciu realisticky aktualizovať niektoré stránky sociálneho postavenia afrokubánskeho obyvateľstva.

na akt sebavýrazu, zároveň však i ľahostajnosťou voči komunikatívnej platnosti básne. Ide o smery napriek tomu neraz programovo sprevádzané dosť výrazným demokratizmom, apelom na účasť kolektívu, ba masy na akte tvorby, známe zámernou snahou provokovať meštiaka i buržoáziu ako triedu. Tvarovo uprednostňujú tieto avantgardné smery princíp podobnosti, zároveň sa tu však (nie bezpodmienečne) stretávame s veľkou anarchiou foriem; tak i vo vzťahu k veršovému a strofickému členeniu, predsa sa však nadraďuje veršová intonácia nad intonáciu vety.

Gnozeologickú a spoločenskú motiváciu tejto poézie vidíme v zámere potlačiť kontrolnú funkciu vedomia pod ťarchou patogénnych situácií a stavov súvekej spoločnosti, schopnej uplatniť tvorivú silu človeka proti nemu samému v ničivom akte veľkých rozmerov.

Príznaky pasívneho, defenzívneho alebo anarchického postoja až paniky, vystupujúce navonok v súvislosti s týmito smermi, niekedy poznamenávajú i poéziu nadaných básnikov; a predsa i poézia tohto zamerania vydala svoje reálne až usvedčujúce svedectvo o súvekom svete.

Pre nás je aktuálnym z ich odkazu dôraz na demokratickosť tvorby — a produktívnym je aj ich uvoľnenie obraznosti, spontánnej obraznej asociácie. Zavážiť môže i úsilie nachádzať v tvorbe moment hry a uvoľnenia, ktoré — ako vidno z manifestov poetizmu i novších skúseností, môže mať aj v socialistickej poézii svoju funkciu; a napokon pre sledovanie kontinuity vývoja môže mať význam ich aktualizácia transcendujúcich momentov v živote človeka — azda tým viac v spoločnosti, v ktorej už ustupujú do pozadia konflikty triedneho boja.

Časovo obidva typy avantgardnej poézie o niečo predchádzajú nástup socialistickej poézie 20. storočia a pôsobia na jej formovanie najmä v krajinách strednej, západnej Európy a Latinskej Ameriky. Pred socialistickou poéziou stoja komplexnejšie úlohy než pred básnickou avantgardou dvadsiatych a tridsiatych rokov, jednako však si chce a musí riešiť otázky formy, ktoré sú zároveň otázkami významu a bez ktorých by nemohla plniť svoje ciele. Videli sme teda, aké je dobové literárne pozadie, na ktorom vznikala a rozvíjala sa socialistická poézia, čerpajúc z neho najaktuálnejšie a najhodnotnejšie podnety. Tvarovo exponované (až „preexponované"), ale zato tým zreteľnejšie formy avantgardného umenia, vyznačujúce sa vo svojom celku reálnym postojom k svetu a hľadajúc dokonalejšie spôsoby zachytenia a interpretácie reality nám môžu poskytnúť isté impulzy pre utriedenie ostatnej, takisto socialistickej poézie a ako sme už naznačili, poslúžiť za základ vyznačenia jej špecifických kvalít.

Nie je ľahké vidieť za pohybom a napätím foriem pohyb a napätie významov, nie je ľahké vidieť ich v jednote — a je to tým ťažšie, že klasifikácia súčasnej poézie z tohto hľadiska ešte neexistuje. Preto sme sa snažili postupovať „od jednoduchšieho k zložitejšiemu", sledujúc i chronológiu a kauzalitu literárneho vývoja.

Uvedomujeme si, že sme problematiku nevyčerpali, len naznačili v hlavných

črtách. Tým zložitejšia úloha ostáva pred nami, keď chceme vyznačiť hlavné tendencie vývoja socialistickej poézie na Kube, konfrontovať ich s kontextom domáceho literárneho vývoja a pokúsiť sa o konfrontáciu s vývinom slovenskej poézie.

Po Veľkej októbrovej revolúcii sa socialistická poézia formuje vo väčšine krajín na pozadí poézie „predsocialistickej", v podmienkach triedne rozdelenej spoločnosti. V tejto práci, limitovanej rozsahom i cieľom, nebudeme sledovať podrobne vzťahy rodiacej sa socialistickej literatúry k celému komplexu súvekého literárneho vývinu našich národov, avšak treba vziať do úvahy diela, ktoré sa či už v pozitívnom alebo negatívnom zmysle ukážu ako produktívne pri formovaní socialistickej poézie, majúc svoj význam a vyhranené postavenie v organizme národnej literatúry, ako je to napr. v prípade diela Josého Lezamu Limu. Na Slovensku plní takúto funkciu poetistická tradícia, súc čiastočne integrálnou tradíciou socialistickej poézie. Nakoľko ide o známejšie fakty, nebudeme ich už širšie rozvádzať. Ostatné tendencie medzivojnovej poézie nepokladáme v danom momente za obzvlášť aktuálne pre vývoj socialistickej poézie na Slovensku.

Najprv však venujme pozornosť niektorým špecifickým znakom literárneho a historického vývoja na Kube, nepriamo podmieňujúcim svojráznosť cesty kubánskej socialistickej poézie a signalizujúcim jej aktuálne úlohy.

Sociálne zloženie kubánskej spoločnosti bolo v porovnaní s pomermi u nás až donedávna veľmi heterogénne (vezmime do úvahy skutočnosť, že k definitívnemu zrušeniu otroctva na Kube došlo až roku 1886), takže ešte dosiaľ pretrvávajú niektoré dôsledky tohto stavu. Príznakovou črtou kubánskej spoločnosti je aj jej rasové zloženie: dnes tvorí väčšinu kubánskeho národa obyvateľstvo s tmavšou farbou pleti. Otázka rasy teda nie je na Kube len problémom politickým a sociálnym; najmä v posledných desaťročiach treba počítať s čiernou a farebnou rasou ako kultúrotvorným faktorom národa. Avšak tu sa nám vynára závažný paradox podmienený osobitosťou kubánskeho historického vývoja a spomínanými triednymi protikladmi spoločnosti: Kubánci disponujú jedným zo starých spisovných jazykov, ktorý v spisovnej podobe existoval dávno pred sformovaním kubánskeho národa, avšak pre stav zapríčinený negramotnosťou stal sa tento jazyk pre časť obyvateľstva „jedným z najmladších" spisovných jazykov sveta.

Pre vývin kubánskej literatúry po revolúcii je teda podstatnou okolnosťou dovŕšenie politickej a kultúrnej integrácie národa, čo v praxi znamená predovšetkým dôsledné zrovnoprávnenie obyvateľstva bez ohľadu na rasový a sociálny pôvod — a odstraňovanie následkov predošlého stavu. A predsa zlom v kubánskej literatúre po revolúcii nie je taký prudký ako zlom v spoločenských vzťahoch, pretože kubánska literatúra sa opiera o bohatú pokrokovú a demokratickú tradíciu nadnárodného významu (Martí, R. M. Villena), ktorá po revolúcii prispela k rozvíjaniu politického uvedomenia a kultúrneho cítenia kubánskeho obyvateľstva. Kubánska

literatúra má vo smere ideovom aj estetickom solídne základy, na ktorých môže stavať najmä od konca 19. storočia a revolúcia pre ňu znamená nóvum predovšetkým v radikálnom rozšírení počtu aktívnych príjemcov tvorby.

A tak si aj kubánska socialistická poézia buduje svoje základy už v dvadsiatych rokoch v poézii Navarra Lunu a Regina Pedrosa, ktorá prvá uvádza do nej konkrétny svet mestského a dedinského proletára. Táto poézia si rieši aj otázku formy, inšpirovaná súdobými avantgardnými tendenciami i cestou vlastného hľadania — a dielo týchto básnikov dodnes nestratilo svoju váhu a schopnosť znepokojiť, citovo zainteresovať čitateľa konkrétnym obrazom sociálnej reality v spojení s revolučnými myšlienkami svojej doby, prvými výzvami do revolučného boja. Avšak mestský proletariát nebol v tom čase dosť početný a rozvinutý, jeho básnik Regino Pedroso mal ešte slabú oporu v samej skutočnosti — a poézia Navarra Lunu nenašla tú pravú formu na vyjadrenie myslenia a cítenia ľudových vrstiev, ostávajúc v zajatí istej literárnosti, maniery umelej poézie: nevedel sa celkom oslobodiť od dobových literárnych tendencií kubánskeho postmodernizmu.

Vývoj kubánskej spoločnosti i literatúry nadobúda nové znaky v tridsiatych rokoch, keď i na Kubu doliehajú dôsledky svetovej hospodárskej krízy. Najmä zlé sociálne postavenie farebného obyvateľstva, jeho túžba po lepšom živote, ktorý by mu umožnil rozvinutie tvorivých síl, revolucionizovanie jeho myslenia a cítenia — to všetko predstavuje hlavné ohnisko problémov kubánskeho života a nevyhnutne priťahuje pozornosť literatúry. Celá skupina spisovateľov a básnikov (Tallet, Brull, Carpentier, Guirao a iní) nachádza inšpiráciu v afrokubánskom umení, zjavujú sa antológie afrokubánskeho folklóru, vzniká výtvarné umenie svetového významu inšpirované kultúrou farebných rás. Najvýznamnejším básnikom tejto skupiny je N. Guillén.

Negristické hnutie zasahuje aj ostatné krajiny Strednej Ameriky a vo svetovom meradle do istej miery korešponduje s tendenciami, ktoré sa zjavili vo francúzskej kultúre v súvislosti s nástupom kubizmu. Je známe, že tu príklon k starému africkému umeniu pomáhal riešiť niektoré otázky formy pri kubistických pokusoch o komplexné zachytenie priestoru. V afroantilskej avantgarde už nie je natoľko v popredí tento gnozeologický aspekt; najmä na Kube vystupujú do popredia konkrétne problémy sociálne. Nicolás Guillén nachádza v podnetoch afroantilskej kultúry a jej foriem cestu k osobitnému umeleckému riešeniu, najpravdivejšie vyjadrujúcemu podobu dvoch najaktuálnejších problémov kubánskej spoločnosti, ktoré sú vo svojej podstate aj problémami celého ľudstva; je to problém rasový a sociálny. Presnejšie by sme mohli formulovať ich vzťah tak, že ide o problém sociálny, ktorému dáva konkrétnu a v danom prostredí najpravdivejšiu podobu spojenie s kultúrou a životom utláčanej rasy, využitie aktuálnych prvkov výrazového bohatstva afroantilskej tradície. Obsahovo i výrazovo hlboko pravdivé Guillénovo umenie zamerané na vyjadrenie a riešenie pálčivých problémov spoločnosti vytvára

teda definitívne základy socialistickej poézie na Kube, dovršujúc zároveň ešte pred revolúciou kultúrnu integráciu národa, aktivizovanie jeho všetkých tvorivých zdrojov.

Guillénova tvorba sa stáva od tejto chvíle akousi osou najproduktívnejších vývojových tendencií v kubánskej poézii až do súčasnosti, má v kubánskej literatúre analogické postavenie ako u nás dielo Laca Novomeského. Vytvára bohatú a členitú socialistickú tradíciu, na ktorej jednotlivé fázy možno nadväzovať a bude možno nadväzovať v budúcnosti. Nie je to tradícia jediná, aj odkaz kultúrnej minulosti orientovanej na univerzálnejšie problémy života človeka a spoločnosti má svoju aktuálnu podobu.

Obraz súčasnej kubánskej poézie je daný napätím dvoch tradícií, v ktorom dominuje realistická línia diela Nicolása Guilléna — a jeho rozmanitosť vyplýva z rôzneho stupňa ich vzájomného prelínania, určovaného generačným pohybom. Druhý pól vývoja posledných desaťročí predstavuje dielo Josého Lezamu Limu a jeho nasledovateľov.

Vzájomný vzťah týchto línií nie je vzťahom diametrálnej opozície aspoň v tom zmysle, že obidve sa začínajú rozvíjať ako svojská negácia modernistického kánonu, ktorý vo svojom poslednom vývojovom štádiu poznamenala predovšetkým symbolizujúca estetika.[12] Dokonca prvá Guillénova básnická zbierka (Rozum a srdce, 1922),[13] vydaná príznačne až v Súbornom diele roku 1972, ešte bezprostredne nadväzuje na modernistické cítenie a vyrovnáva sa s ním jeho vlastnými prostriedkami. K radikálnej negácii tradície prevládajúcej v Amerike na rozhraní storočí dochádza na Kube až roku 1930, keď Guillén vydáva svoju zbierku afrokubánskej poézie Motívy sonu. Tento letopočet znamená popretie integrujúcej estetiky predchádzajúceho obdobia, rozvíjajúcej sa v mnohom na základe intuitívneho poznania sveta, ktorej najkompaktnejšou realizáciou bol francúzsky symbolizmus.

[12] Pri interpretácii vývojových tendencií súčasnej socialistickej poézie pokladáme za potrebné vychádzať z vedomia opozície symbolizmu a avantgardy tak, ako ju definoval Mikuláš BAKOŠ vo svojich štúdiách O pojme umeleckej avantgardy a Ešte raz o pojme umeleckej avantgardy. In: Avantgarda 1938, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1968, s. 23—33, a 71—77. Avantgarda sa z tohto hľadiska javí ako ideové aj estetické popretie symbolizmu, ako úsilie o nový realizmus 20. storočia, korene ktorého a cesty ku ktorému súvisia v samej podstate s cestami spoločenskej revolúcie. Bakošove práce nám slúžia za globálne teoretické východisko; jednako pri hodnotení konkrétnych literárnych faktov a vývojových tendencií slovenskej (ale i kubánskej) literatúry sa ukazuje potrebné pri datovaní počiatkov slovenskej avantgardy viac vziať do úvahy tendencie zamerané na zvýraznenie princípov tvorby (globálne označované v tejto práci ako kreatívna avantgarda).

[13] Pre orientáciu uvádzame základné údaje bibliografie N. Guilléna (1902). Vydal zbierky: Motívy sonu (1930), Sóngoro cosongo (1931), West Indies LTD (1934), Spevy pre vojakov a sony pre turistov (1937), Španielsko (1937), V plnom sone (1943), Elégie (vznikali v rokoch 1948—58), Holubica na krídlach ľudu (1958), Mám (1964), Veľké ZOO (1967), Denník čo každodenne (1972), Ozubené kolo (1972). Súborná poézia s úvodnou štúdiou A. Augiera vyšla vo dvoch zväzkoch r. 1972—1973. Guillén je tiež významným publicistom a esejistom presadzujúcim koncepciu angažovaného umenia.

Treba však povedať, že v Latinskej Amerike celkove a na Kube v ešte väčšej miere prenikli už do estetického cítenia na rozhraní storočí prvky konkrétnej reality a vytvárali svojráznu symbiózu s východiskovými postulátmi symbolizmu. Preto ak cítime Guillénovu zbierku Motívy sonu ako rozchod s predchádzajúcou poetikou, musíme si uvedomiť, že radikálnosť jej negácie nás odkazuje na oveľa širší než domáci — kubánsky — kontext: zrazu sa napája na vývinovo najaktuálnejšie tendencie vo svetovom (a prirodzene panamerickom) meradle. To je jedna z príčin, prečo táto útla zbierka, obsahujúca osem krátkych básní, ako aj prirodzene na ňu nadväzujúca zbierka Sóngoro cosongo vyvolali taký spontánny ohlas v kubánskej aj svetovej poézii.

Výraznou charakteristikou tohto zlomu je totálne skonkrétnenie poézie, a to skonkrétnenie smerom k interpretácii životnej skúsenosti čierneho a farebného obyvateľstva Kuby do takej miery, že poézia zachováva slangovú podobu slov, rešpektujúc ešte i jej fonetické znenie. Pokusy o podobný postup sa zjavujú už skôr — najmä v argentínskej literatúre — ale na rozdiel od tvorby N. Guilléna ich ešte nemožno spájať s avantgardou, lebo ambícia nepresahuje oveľa charakteristiku naturalistického obrázku. Guillénove „záznamy" majú dve charakteristické črty, cez ktoré sa prejavujú ako plody kvalitatívne novej estetiky: je to výrazná synekdochickosť obrazu a jeho presné zacielenie na sociálny a rasový konflikt, najživší konflikt kubánskej skutočnosti. Vyzdvihnutie a zdôraznenie markantného detailu a jeho interpretácia v pohybe — to sú dištinktívne znaky novej poetiky, najplnšie realizovanej v diele N. Guilléna, zreteľnej však aj v poézii ďalších autorov (R. Guirao, José Z. Tallet, Carpentier, Ballagas). Cez tieto znaky sa poézia guillénovskej tradície dostáva na spoločnú platformu s úsilím kreatívne orientovanej avantgardy a utvára jej socialistickú podobu.

Ale treba zároveň vidieť i rozdiely, špecifické črty kubánskeho vývoja. Zatiaľ čo v Európe prepukajú tieto tendencie už pred rokom 1917 [14] a pokračujú v obmenách až po rok 1938, ale i po druhej svetovej vojne a po premene spoločenskej štruktúry roku 1948 až do súčasnosti), na Kube je ich nástup relatívne oneskorený, príčinou čoho je politická situácia v krajine, ktorá dlho znemožňuje a brzdí sebauvedomenie spoločensky najradikálnejších zložiek obyvateľstva (rasová a sociálna diskriminácia), ktoré by mohli vyžadovať výraznú zmenu modelu poézie. Avšak na druhej strane je toto zdržanie vyvážené osobitosťou výrazu, ktorý dozrieva do čoraz

[14] Analogický vývoj sa objavuje aj v latinskoamerickej poézii, a to už na počiatku druhého desaťročia v diele čilského básnika Vicenta Huidobra a neskôr vo Vallejovej poézii — s ohlasom v mnohých literatúrach kontinentu. Kuba ostáva bokom od tohto pohybu, no predsa treba uviesť niektoré jeho príznaky v poslednom diele Regina Bottiho (Kodak-sen, 1922) a Regina Pedrosa. Sociálna tematika privádza k zmenám poetiky aj M. Navarra Lunu a R. Martíneza Villenu, ktorí sa vo svojich východiskách viazali ešte na poetiku moderny. Tieto tendencie sa v 30. rokoch organicky spoja v diele Nicolása Guilléna, ktorý ich využije pri novom a pravdivom estetickom riešení sociálneho i rasového problému.

autentickejšej, a reprezentatívnejšej podoby. Spočíva v spojení expresívnosti a lyrizmu veľmi aktuálnej formy, vybudovanej na *predstave* pohybu, na jeho projekcii do lyrickej atemporality.Najprv sa tento princíp realizuje v oblasti zvukovej výstavby verša, neskôr v sémantike cez prvok irónie a napokon v kompozícii v podobe ironickej dialektickej konfrontácie krízových javov spoločnosti — v antiimperialistickom zameraní Guillénovej poézie.

Expresívny lyrizmus kubánskej sociálne angažovanej poézie, využívajúci podľa individuality autorov rôzny stupeň irónie a paradoxu, sa aj tematicky najprirodzenejšie viaže na sféru životných konfliktov čierneho obyvateľstva, preto býva označovaná ako *čierna* alebo *afrokubánska* poézia. Tento smer chápeme ako najmladšiu z troch základných foriem latinskoamerickej avantgardy (alebo dialektickej negácie básnického kánonu na rozhraní storočí). Ďalšími formami sú civilisticky a gnozeologickými problémami inšpirovaný kreacionizmus (resp. ultraizmus), ktorý teoreticky i prakticky rozvíjal už od roku 1914 Chilan Vicente Huidobro, a rokom 1922 počínajúca indigenistická, „indiánska" avantgarda Cesara Valleju (Peru). Ich dištinktívne znaky možno zhrnúť takto: v kreacionizme (blízkom kubizmu, zameranom na akt tvorby) je to fúzia metafory a metonýmie v jeden obraz, zameraný na prekvapenie, zabudovaný do systému kontrastov a konfrontácií; tieto postupy sú tlmenejšie, v náznakoch prítomné i v čiernej poézii, kde nadobúdajú jednoznačnú spoločenskú adresnosť cez iróniu a sarkazmus, ktoré sú vyvažované zvýšením lyrickosti a expresivity výrazu. Napokon ostáva „indiánska" avantgarda, ktorá sa síce nevyhýba princípu synekdochy a kauzálnej konfrontácie, ale zároveň sa inšpiruje pomerne vo veľkej miere postupmi surrealizmu, čo je motivované potrebou vyrovnať sa s pocitmi úzkosti a depresie rasy ohrozovanej okrem sociálneho zbedačenia genocídou. Najmladšie dve podoby latinskoamerickej avantgardy svojím sociálne pravdivým zameraním predstavujú už avantgardu socialistickú a vyúsťujú do socialistickej poézie bezprostredne spojenej s bojom komunistickej strany, orientovanej na perspektívu revolúcie.

V našich podmienkach prebieha zápas o vytvorenie adekvátnej estetickej podoby skutočnosti iným spôsobom. Na jeho počiatku — okrem prvých sondáží S. K. Neumanna — stojí poézia, ktorá sa síce poučila apollinairovským dialektickým videním skutočnosti, ale zachováva si v oveľa väčšej miere epickú súvislosť i reflexívnu nadväznosť, vyhýbajúc sa úzkostlivo strihom, ktoré by navodili rušivé alebo samoúčelné, hrou motivované prekvapenia nezlučiteľné s vážnym tónom poézie (Jiří Wolker). Až s nástupom poetizmu sa situácia mení, a to takým spôsobom, že poézia začína citlivejšie reagovať na civilizačné symptómy vo vývoji spoločnosti, avšak robí to programovo v tej najvšednejšej podobe: zaznamenáva svet z pohľadu prekvapeného dieťaťa. Preto jej výstavbové princípy sú voľné a dovoľujú nekonečne veľa obmien, opierajú sa tak o kontrast v zmysle kubistickej poetiky, ako aj o celkom subjektívnu asociáciu, ktorá bude dominovať, v poézii surrealizmu. Odtiaľ pramení ľudovosť a demokratickosť tejto poézie nenárokujúcej si riešenie transcendentál-

nych životných problémov; avšak básnici poetizmu — najmä Nezval — majú svoje jasné a vyhranené stanovisko k revolúcii, z ktorej si urobili mlčky predpokladané východisko svojej tvorby.

Na Slovensku akoby sa spájalo „nezlučiteľné" — wolkerovská vážnosť i poetistická hravosť — v poézii Laca Novomeského. V jeho tvorbe má oveľa významnejšie miesto zárodok epickej situácie, než je to napr. u Nezvala — ale aj v porovnaní s kubánskou poéziou, ktorá zas dáva prednosť momentom dramatickým; aj Novomeského básnický opis je pomerne usporiadaný a jeho reflexia rešpektuje logický sled myšlienok. Avšak jeho kompozícia je od začiatku akcentovaná prostriedkami avantgardnej poetiky, najmä tými, ktoré môžu zasiahnuť ozvláštnenie obrazu. Na druhej strane podobný postup využíva na zvýraznenie lyrickej nálady, umocňujúc v nej pocity životnej kontinuity a perspektívy.[15]

Zámerne sme sa doteraz sústredili na genézu istého typu poézie — poézie zameranej na spoločenskú, politickú a ekonomickú situáciu a adekvátne riešenie jej estetických problémov. Jednotlivé stránky tohto procesu nemožno od seba absolútne oddeľovať, i keď majú istú autonómnosť a v rôznych kontextoch vznikajú medzi nimi napätia (problém vedeckotechnickej revolúcie na Západe). Je však jasné, že to, čo poéziu najpodstatnejším spôsobom pohlo dopredu, prešlo bránou úsilia vyrovnať sa z estetickej stránky s komplexom spomenutých príznakov pohybu sveta v 20. storočí. Ako sme videli, v jednotlivých prípadoch sú v popredí iné zretele a realizujú sa iným spôsobom (tak v českom poetizme má civilizačný aspekt i jeho protirečenia a rozpory podobu spomenutej synekdochickej „perspektívy prekvapeného dieťaťa", zatiaľ čo u Novomeského ide o zriedkavo harmonický, celkový pohľad, ktorý

[15] Ide najmä o prácu s motívmi pohybu, ktoré sa vyskytujú v mnohých básňach Novomeského prvej zbierky (Báseň, Vo vlaku, Kruhy, Nedeľa, Fiasko) a ktoré autor systémovo interpretuje vo dvoch navzájom sa dopĺňajúcich polohách: pohyb vecí (a javov) — pohyb (napätie) ideí. Z hľadiska vzťahu k tradícii symbolizmu je najzaujímavejšou báseň Nedeľa. Jej verš je polemickou parafrázou verša Kraskovej básne Askéti: príznaky paródie (nadľahčený tón, vyplývajúci z „neadekvátnej väzby" vážnej formy na sémanticky pestrý, smelými kompozičnými strihmi komponovaný text) sa stretajú s príznakmi travestie: forma, ktorú básnik ironizuje, z hľadiska interpretácie diela ako celku sa ukazuje funkčná — rezonuje s pošmúrnosťou sociálneho usporiadania spoločnosti. Je to postup veľmi príbuzný postupom J. Wolkera, ktorý vychádza z apollinairovskej inšpirácie, predstavy kaleidoskopu prekvapení života — a tiež ju zmrazuje „neadekvátnym" baladickým ladením veršovej intonácie. Tak versologické, ako aj sémantické a motivicko-kompozičné konštanty tejto básne nás odkazujú ku všetkým spomenutým kontextom: apollinairovskému, ktorý je prameňom dialektiky nového videnia javov, wolkerovskému, ktorý apollinairovskú radosť z umenia vidieť (tiež napokon neraz poznamenanú melancháliou) mení na baladický smútok z uzavretého, kraskovskému, ktorého nehybnosť je negovaná prudkým pohybom Novomeského básnických obrazov bez toho, aby mohla byť negovaná melanchólia — tu ako výraz chaosu a deformácií života.

Pokiaľ ide o básne druhého typu, vystupuje do popredia najmä korešpondencia s poetizmom (báseň Jarmok).

obohacuje a ozvláštňuje prostriedkami avantgardnej poézie; v kubánskej poézii vystupuje do popredia premietnutie spoločenskej a priam konkrétne ekonomickej problematiky do lyricko-expresívnej podoby. Konkrétny materiál nás privádza k zaujímavému pozorovaniu, že nové smery v poézii 20. storočia, v čase nástupu jednostranné, upriamené na čiastkové problémy (životné i estetické), v ďalších obdobiach nadobúdajú väčšiu úplnosť pohľadu na skutočnosť, aby sa podľa pôsobenia konkrétnych spoločenských podmienok opäť priklonili k pohľadu z istého uhla. Tak Guillén sám po dvoch radikálne experimentálnych zbierkach dospieva k poézii, v ktorej sa zvyšuje explicitná pozícia lyrického subjektu a tým aj komunikatívnosť básne. Pokiaľ ide o našu (i českú) literatúru, je táto počiatočná jednostrannosť spojená s menami iných autorov než jej prvá negácia (Neuman—Wolker, Poničan —Novomeský). Na ďalšom vývoji si môžeme potvrdiť, že medzi vyhranenou formou hľadajúcou nové estetické princípy v naznačenom smere a viac alebo menej celistvým pohľadom na skutočnosť nie je zásadné protirečenie, obidva princípy môžu byť formou súčasného realistického prístupu k svetu. Ich striedanie sa nám javí ako príznakový prejav socialistickej poézie vo vzťahu k mnohým buržoáznym smerom, ľahostajným ku komunikatívnej funkcii tvorby. Je prirodzené, že Vila Tereza kladie vyššie nároky na recipienta než napr. Do mesta 30. min., to však neznamená, že by druhé Novomeského dielo bolo len opakovaním starej tradičnej poetiky v „socialistickorealistickom" vydaní: vôbec nejde o opakovanie, máme pred sebou novú syntézu, nemožnú bez celej dovtedajšej básnikovej skúsenosti človeka a umelca.

Môžeme povedať, že žiadny z básnikov, ktorý prešiel školou avantgardy, sa v istých obdobiach nevyhýba striedaniu týchto princípov a je dosť bežným javom, že figurujú celkom vedľa seba. Guillén strieda obidva princípy prakticky počas celej svojej tvorby s výnimkou dvoch prvých kníh; jeho Veľké ZOO (1969) a Denník čo každodenne (1972) sa síce pridržiavajú experimentujúcej poetiky, avšak súčasne píše Ozubené kolo, kde nachádzame niekoľko tradičných básní. Pokiaľ ide o Novomeského, za všetky fakty hovorí skutočnosť, že píše paralelne Vilu Terezu a Do mesta 30 min.; prvé z týchto diel je poznačené poetistickou tradíciou a tvorivo rozvíja jej princípy, v druhom pozorujeme nadväznosť na domácu klasickú tvorbu. Podobné napätie pevnej a voľnej „formy" môžeme pozorovať aj v diele ďalších slovenských, českých i kubánskych básnikov: Kostra, Horov, Žáry, Nezval, José Z. Tallet.

Pritom je zaujímavé, že pevná forma, ktorej stupňovanie bolo v minulosti príznakom artistickej tendencie, nadobúda dnes práve funkciu ľudovosti, je prostriedkom zvýšenia komunikatívnosti poézie, obnovovania kontaktu s čitateľom, často málo orientovaným v najnovších estetických výbojoch. Dokonca väčšia prehľadnosť tejto formy bola najmä na Kube zámienkou pre falošne pochopenú ľudovosť a spojená s nebezpečenstvom schematizmu.

Na druhej strane na Kube je viazaná forma jedným z dôležitých prejavov

kontinuity hispánskej tradície, ktorú uvedomene využíval aj N. Guillén v úsilí prehĺbiť univerzálny zmysel svojej poézie. Táto forma má však aj vyslovene ľudovú podobu v poézii decimistov — ľudových improvizátorov. Na Kube možno spomenúť i ďalší zdroj, cez ktorý nadobúdala pôvodne v istom zmysle jednostranná „čierna poézia" spojenie s univerzálnym kontextom, a to dielo W. Whitmana, ktoré zohralo svoju úlohu pri dotváraní modernej podoby spoločensky angažovanej poézie. V najnovšom období sme svedkami zaujímavého javu: Guillén sa obracia jednak ku kreacionistickej tradícii (zameranej na sféru poznania), ktorá sa stáva výraznejšou než kedykoľvek predtým a zasahuje i rovinu kompozície, zároveň však, azda po prvý raz, sa vo väčšej miere inšpiruje postupmi surrealizmu; obidvom zdrojom však básnik vie dať spoločenskú adresnosť a aktuálnosť.

V porovnaní s najnovším vývojom u nás javí sa nám cesta kubánskej kreatívne zameranej socialistickej avantgardy kratšia, no aj intenzívnejšia a dosahuje dokonca v poslednom Guillénovom diele (Denník čo každodenne) podobu u nás neznámu: syntéza kreacionistického a surrealistického princípu v kompozičnom pláne diela, montážové postupy, začlenenie prózy do štruktúry básne). V týchto polohách už stráca aktuálnosť pôvodné označenie guillénovského prúdu ako „čierna" alebo afrokubánska poézia (ktorú napokon vždy rozvíjali príslušníci oboch rás): ostáva to, čo je funkčné z univerzálneho, všeľudského, spoločensky orientovaného stanoviska.

Druhá kľúčová tradícia dnešnej kubánskej poézie je spätá skôr s hľadaním intuitívnych možností modernej tvorby; jej ústredným predstaviteľom je José Lezama Lima. Nemožno ju hodnotiť ako tradíciu socialistickú, aspoň pokiaľ ide o diela vydané pred revolúciou, ale je to tradícia humanistická a pokroková, vytvárajúca predpoklady aktívneho uplatnenia aj v socialistickej spoločnosti — ako o tom svedčí dielo básnikov dvoch generácii. Lezama Lima predstavuje na Kube typ umelca „rafinovaného", dobre oboznámeného s kultúrnym bohatstvom minulosti a inšpirujúceho sa viacerými problémami „nadčasového" charakteru (láska, smrť, život, krása, pravda); umelec hľadá cestu k ich vyjadreniu využitím prvkov rôznych tradícií.

Z hľadiska celkového smerovania je táto podoba poézie menej aktuálna, prináša však veľmi zaujímavé plody v kontakte s guillénovskou koncepciou poézie, čo sa svojsky prejavuje na diele viacerých básnických generácií. Lezama Lima spája vo svojej tvorbe podnety symbolizmu (nie bez polemiky, ako o tom svedčí i názov prvej knihy básní Narcisova smrť (1937), surrealizmu, expresionizmu (večné témy) a jeho dielo sa dostáva až do abstraktivistických polôh. Bohatosť jeho štýlu robí dojem, ako by vyčarúval fikciu v minulosti nerozvitého literárneho baroka — autor však sleduje iný cieľ: do svojich komplikovaných snových obrazov premieta víziu reality svojej doby, ktorú „zraňuje" (Retamar) — vytvára a superponuje jej paraboly, ako by chcel preveriť zárodky istých možností, ktoré skrýva v sebe. Lezamovo dielo prenikavo zhodnotil R. Retamar, ktorý upozornil na styčné body

jeho poézie s realitou a kategoricky odlíšil jeho metaforu od metafory španielskeho barokového básnika Gongoru.[16]

V slovenskej literatúre sa nestretávame až do obdobia surrealizmu s takou krajnou podobou intuitívneho vzťahu ku skutočnosti a aj jej prvé prejavy sú celkom odlišné, čo je zrejmé už z rozdielu štýlovej charakteristiky. Na Kube sa zasa nevyskytuje v čistej podobe surrealistický prúd; príčinu vidíme v tom, že v tejto krajine existoval len veľmi okrajový pocit civilizačnej katastrofy alebo úzkosti z civilizácie, ktorý v literatúre vyvolal aktivizáciu úlohy podvedomia. Avšak napriek dosť výraznej odlišnosti východiskovej tradície socialistickej poézie a jej prejavov pred víťazstvom revolúcie v posledných rokoch môžeme pozorovať zbližovanie celkového vývoja.

Na Kube znamenal Lezamov príklad impulz k zvnútorneniu poézie, lepšie povedané ku hľadaniu spoločného základu pre najosobnejší zážitok básnika a jeho nadosobný, k potrebám socialistickej spoločnosti obrátený zmysel. Pokiaľ ide o samého Lezamu Limu, osobný zážitok a spoločenský problém v jeho poézii nielenže nestoja proti sebe, ale súvisia v samej podstate, závažným spôsobom sa dopĺňajú. Avšak jazyk Lezamovej poézie je veľmi ťažko dešifrovateľný i príliš zložitý a náročný, aby ho bolo možné jednoducho napodobniť. Aj z týchto dôvodov básnici podstatnejšie nadväzujúci na lezamovskú tradíciu ju čiastočne popierajú: usilujú sa o bezprostrednejší kontakt s čitateľom a poézia ďalších generácií (Diego, Smith, Garcia Vega, ako i poézia generácie „R. 1930") sa rozvíja nielen v znamení zvnútornenia, ale i oprostenia. Osobitné postavenie má generácia básnikov narodených okolo r. 1930 (Jamís, Retamar, de Oráa, Baragaño, Escardóo, Nivaria Tejera, Thelvia Marín, Cleva Solis), ktorá je vnútorne dosť pestrá, spája ju však úsilie o nepatetický a pravdivý komorný výraz: básnik sa snaží ujasniť si vzťah svojho lyrického subjektu k širším spoločenským kontextom, i keď spoločenský konflikt sa hneď nestáva jeho privatissimom. Možno povedať, že tu pôsobí príklad Guillénovho postoja, no zároveň vidno u tejto generácie uvedomelú snahu odlíšiť sa — tak od tvorby Lezamu Limu, z ktorej mnohí vychádzajú, ako aj od overenej už cesty N. Guilléna, popri ktorej si hľadajú vlastný priestor. To sa darí najmä Jamísovi a Retamarovi, zo žien sa najvýraznejšie prejavila Thelvia Marínová. Vzniká poézia s väčším dôrazom na sebavýpoveď alebo pokus o takú autodefiníciu, ktorá by zahŕňala i vzťah človeka a sveta (u Jamísa opretý o spontánnu obraznosť a výraznosť veršovej melódie v bohatých plynulých obmenách , zatiaľ čo u Retamara vystupuje do popredia reflexia a sebareflexia, vychádzajúca z autentickej schopnosti odhaľovať dialektiku života a podliehať jej čaru). Retamarov verš je tesne spojený s vetou, ktorá je neobyčajne bohatá vo svojich premenách a prinútená vydať subtílne plody gradácie a rozvíjania myšlienky. Jeho metaforika je striedma (niekde sa jej — ako by

[16] Por. LEZAMA LIMA, J. — Valoración múltiple. Casa de las Américas, Habana 1970.

chcel vytvoriť negáciu Lezamovej poézie — úplne vzdáva), jeho obrazy sú však starostlivo volené, dobre začlenené do štruktúry básne.

V našich pomienkach nemôžeme hľadať skupinu básnikov, ktorej postavenie by bolo celkom analogické postaveniu tejto generácie, pretože základná línia avantgardnej poézie (Poničan, Novomeský) nenachádza u nás protipól, v ktorom by bola skoncentrovaná poézia intuície, fantázie a podvedomia (hoci v dielach jednotlivých českých básnikov nachádzame príbuzné polohy). Naopak, napriek včasnému nástupu avantgardy pozorujeme u nás dlhšie doznievanie moderny, ktoré poznamenáva v mnohom ešte i dielo Fraňa Kráľa; tento stav trvá až do nástupu surrealistickej generácie. Uvedené skutočnosti sme pripomenuli kvôli osvetleniu niektorých okolností genézy poézie našej kľúčovej generácie päťdesiatych rokov (Kostra, Horov, Žáry, Plávka, Lajčiak, Bunčák, Reisel, Lenko), ktorá ako celok nebola postavená pred úlohou hľadať si vlastné cesty medzi dvoma pólmi. Jednoznačnosť povojnovej a tým viac pofebruárovej situácie u nás akoby dočasne potlačila pramene, ktoré v tejto generácii signalizovali možný dialektický protipól určujúcej tradície, a to až do takej miery, že niektorí zo surrealistických básnikov nevedeli zachovať kontinuitu svojej tvorby — a aj Bunčák a Reisel museli o ňu neľahko zápasiť. Situácia bola navyše skomplikovaná administratívnym zásahom proti davistom, čo nepriamo znamenalo znehodnotenie poetistickej tradície. Je zrejmé, že táto generácia nemala ľahkú úlohu, no na druhej strane niesla celú váhu vývojovej kontinuity, čo v istom období aktivizovalo jej tvorivé sily.

Aké boli jej riešenia? Predovšetkým sa usilovala o vyjadrenie angažovaného občianskeho postoja — najprirodzenejšie východisko našiel Kostra; oprel sa o tradíciu deklamačného verša (bez toho, že by celkom obišiel pramene svojho prvotného lyrizmu), hľadajúc i cestu pre vyjadrenie civilisticko-humanistického aspektu socialistickej skutočnosti. Žáry sa usiloval o vyjadrenie pozitívneho prínosu civilizácie z hľadiska socialistickej spoločnosti v konfrontácii s dejinami ľudstva a odvekým ľudským snažením, Horov sa pokúša o konfrontáciu najmä v rovine osobných, rodinných a medziľudských vzťahov; k takémuto typu tvorby stála najbližšie poézia bývalých surrealistov. Spoločným problémom — úskalím tohto obdobia bol sklon vychádzať z hotového, apriórneho modelu skutočnosti, ku ktorému mal socialistickorealistický básnik dospieť vlastne cez svoje videnie; preto významovo najbohatšia poézia vznikala vtedy, keď sa umelec vyvaroval tejto jednostrannosti a nebál sa siahnuť po konkrétnych podobách života a za ne (Kostra, Mihálik, Horov).

Približne na začiatku 60. rokov pozorujeme typologické obohatenie našej poézie a jej priblíženie k súčasnému kubánskemu modelu, ktorý vyšiel z opozície guillénovského a lezamovského prúdu (zárodky tohto procesu pozorujeme už v Mihálikovom a Horovovom diele). Signálom rozšírenia modelu poézie je Rúfusova zbierka Až dozrieme, ktorá predznamenáva vystúpenie trnavských básnikov (Stacho, Ondruš, Mihalkovič, Šimonovič); poslední dvaja sa dopracúvajú k aktuali-

zácii poézie všedného dňa. Najvýraznejšie vyznačuje kontúry socialistickej poézie obnovená Novomeského tvorba — a jeho línia nachádza svoje pokračovanie a modifikáciu v poézii M. Válka, ktorý vycítil iluzórnosť priehrady medzi osobným a spoločenským a mieri „obsahom" i „formou" k najpodstatnejším javom súčasnosti; sem patrí dielo P. Koyša, Ľ. Feldeka — a nejednou svojou stránkou dielo ďalších, i spomenutých už autorov.

Na Kube dnes koexistuje a navzájom na seba pôsobí poézia viacerých generácií: je to typ guillénovskej — priamo spoločensky angažovanej poézie v dialektickom vzťahu k tlmenejšej Lezamovej imaginatívnej a iracionálnej poézii videnia skutočnosti cez sen, mýtus, históriu. Popri tom je aktuálna tvorba troch—štyroch ďalších generácií, z ktorých najstaršia (Diego, Smith, Vitier) ešte rozvíja niektoré podnety symbolizmu, presúva však dôraz na vyjadrovanie ohraničenej, konkrétnej individuálnej skúsenosti, usilujúc sa zároveň o väčšiu komunikatívnosť svojej poézie. Sú to básnici určitých okruhov kubánskej každodennej reality.

Z obidvoch opozičných tradícií vychádza generácia básnikov narodených okolo roku 1930, ktorí sa v mnohom rozchádzajú, pokiaľ ide o individuálne riešenia vlastnej poetiky, práve tým však obohacujú literatúru o nové polohy. Ich úsiliu priblížiť poéziu životu dáva programovú podobu R. Fernández Retamar, ktorý rozvíja myšlienku *kolokviálnej poézie*. Dielo najlepších reprezentantov tejto generácie predstavuje prirodzenú kontinuitu poézie a revolúcie (Jamís, Retamar, Marínová, Ramos). Z ďalšej generácie znamená najcennejší prínos dielo M. Barneta a N. Morejónovej, ktorí sa vracajú k niektorým guillénovým východiskám, avšak na základe osobného a konkrétneho zážitku revolúcie. Rastúce vedomie súvislosti privátneho a celospoločenského je i predpokladom tvorby najmladšej generácie, ktorá navyše sleduje radikálne scivilnenie poézie. V jej básnickej praxi to znamená prehodnocovanie niektorých univerzálnych kategórií (vlasť, rodina, pojem príbuzenstva, ľudskej spolupatričnosti, láska, manželstvo, priateľstvo, práca a jej zmysel, podstata tvorby), ktorými táto poézia korešponduje s mnohým, čo tvorilo východiská a podstatu Lezamovho diela; mladých však vzrušuje nie nehybnosť, lež pohyb a napätie vo vnútri týchto kategórií, na ktorom sledujú odraz revolučných premien spoločnosti. Tento proces je ešte v mnohom na začiatku; záruku jeho hĺbky vidíme v pomerne stálej kontinuite kubánskej tradície, nebezpečenstvo v istom verbalizme, ktorý môže vzniknúť ako prejav jej nie dosť primeraného pochopenia v podmienkach prvej fázy kultúrnej revolúcie. Jeho smer je však hlboko adekvátny životu novej spoločenskej formy, preto sa v tom najpodstatnejšom stretáva aj so základným smerovaním súčasnej slovenskej poézie.

Za jav najaktuálnejší pre posledné obdobie nášho i kubánskeho literárneho vývoja pokladáme práve prelínanie osobného a celospoločenského v hĺbkovej štruktúre diela, dôsledkom čoho je isté prelínanie tradičných žánrov poézie,[17] ktorá

[17] Charakter vývinového pohybu má svoje dôsledky pre pohyb literárnych žánrov. Epický ani

sa už vzpiera deleniu na poéziu „ľúbostnú", „reflexívnu", „príležitostnú", „rodinnú" a pod.; potláča sa i polarita literárnych rodov — lyriky a epiky. Poézia absorbuje veľa epických prvkov (zárodky epických motívov, prelínanie metafory a metonymie v obraze i v konštrukcii myšlienky, rozbitie viazaných, harmonických foriem verša) bez toho, žeby stratila svoju primárnu lyrickú charakteristiku v prevažnej, najaktuálnejšej časti svojho smerovania.

Pravda, za určitých okolností (ako protiváha tejto tendencie) vystupuje úsilie o väčšiu lyrickú alebo epickú celistvosť v niektorej (i vo viacerých) rovine umeleckého diela, ktorá tvorí dialektickú protiváhu princípu konfrontácie lyrického a epického. Jej aktuálny zmysel je azda v upnutí poézie na istú vymedzenú a konkrétnu zážitkovú oblasť.

Modely kubánskej a slovenskej poézie sú si svojou súčasnou štruktúrou relatívne príbuzné; ich rozdielnosť spočíva, ako sa ukázalo, v odlišnej genéze týchto modelov, v procesuálnom utváraní modelu kubánskeho a v nárazovejšom, štýlovo vyhranenejšom formovaní slovenského modelu, ktorý dozrieva do svojej aktuálnej rozvitej podoby na začiatku šesťdesiatych rokov.

lyrický princíp sa neuplatňujú ani v kubánskej poézii izolovane, a navyše zasahuje do utvárania druhových foriem princíp dramatický. *Najepickejšou* Guillénovou kompozíciou je dielo Vojak Miguel Paz a seržant José Inés (1956), predstavujúce skôr oddychovú fázu autorovej tvorby. Produktívnejším typom bola pred rokom 1959 *elégia*, s dramatickými prvkami a výrazným sociálnym obsahom. Nachádzame aj formu blízku poéme (Jamís, N. Tejerová), jej epické pozadie je však veľmi vágne a príliš spojené s osobným zážitkom: ide vlastne o *lyrický príhovor s potenciálne sujetotvorným pozadím*. Jeho podoba sa v porevolučných rokoch mení smerom k väčšej konkrétnosti (dokumentárnosti), ktorá je podkladom pre vytvorenie náznakovej lyrickej situácie (Jamís, Retamar — u nás básne typu Kostrovho Javorového listu). Pre mladšiu generáciu je príznačná transformácia tejto formy smerom k opätovnému uvoľneniu asociatívnosti s výrazným prestupovaním individuálneho a spoločenského kontextu (Barnet, Morejonová — u nás Válek, Koyš, Feldek). Popri tom sa stále objavujú niektoré formy *alegorických* kompozícií (Lezama, Feijóo, Diego) s prvkami reflexie i deskripcie a kontemplácie umocnenej obraznosťou. Sú skôr doznievaním, nachádzajú však ohlas v niektorých lyrických cykloch, ktorých autori hľadajú aktuálne podoby dávnych tém. *Lyrický cyklus* a krátke veršové útvary sú, „zdá sa", najproduktívnejším typom súčasnej poézie. Vyznačujú sa veľkou rozmanitosťou, s prvkami induktívnej i deduktívnej reflexie, deskripcie i kontemplácie, dialógu i prvkov apelu — čo je tiež príznakom aktívneho využitia oboch tradícií a ich obohatenia o nové pohľady. Podobne formy verša sú voľné i viazané, tradičné (sonet, decima, tercína, štvorveršie a i.) aj experimentujúce (od verša cez báseň v próze až po montážový postup; experimentuje sa i s grafickou úpravou textu). Pri tom staré formy sú prehodnotené, mení sa ich funkcia, spájajú sa s novým obsahom, takže nie je zvláštnosťou, ak sa obidva krajné typy foriem vyskytujú paralelne u toho istého autora.

ВЕРА ДУБЦОВА

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КУБИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОПОСТАВЛЕНИИ СО СЛОВАЦКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИЕЙ

Резюме

Социалистическая поэзия возникает и развивается на литературно-историческом фоне авангардистской поэзии, воздействующей на ее формирование особенно в странах Средней и Западной Европы, в странах Латинской Америки, то есть в изучаемой нами области. Общими как с гносеологической точки зрения, так и с социального аспекта являются некоторые моменты их генезиса, однако при этом наблюдается различие в решении: авангардизм досоциалистического периода следует считать более простой формацией в том смысле, что его основное внимание сосредотачивается на гносеологическом аспекте творчества, не решая при этом высоких общественных задач, в то время как социалистическая поэзия при своем возникновении и развитии должна определить отношение к обоим данным аспектам. В связи с этим последовательность наблюдается прежде всего в гносеологической сфере, а именно авангардистике течения креативного направления, которые характеризуются стремлением найти новые средства изображения действительности, уловить ее движение, диалектические взаимосвязи и противоречия; целью социалистической поэзии является также объяснение направления и смысл данного движения. Определенные связи были обнаружены нами и в отношении социалистической поэзии к другому, к интуитивно воображаемому полюсу авангардизма. Два полюса в виде креативной и воображаемой ориентаций на частичные стороны действительности – с учетом объяснения ее тоталитарности – наложили свой отпечаток на развитие и социалистической поэзии. Это наблюдение представляет кам определенные критерии для классификации, служит основной для разработки динамической модели развития поэзии, представляющей собой напряжение и переплетение этих двух крайних форм (в социалистической поэзии без антагонистического вида) и диахронические изменения упомянутой картины.

Специфичность развития наблюдаемых нами литератур проявляется особенно в их ярко различной динамике, являющейся естественным результатом различного общественно-исторического процесса; но мере уравновешивания экономического развития данные различия постепенно исчезают. Однако различные литературные традиции, различные обстоятельства генезиса социалистической революции и, наконец, и различная психика своеобразным способом отражаются также на форме поэтического развития.

Формирование социалистической поэзии на Кубе по сравнению с ее развитием в Словакии наступило позже; в то время как у нас социалистическая поэзия развивается уже как отзвук Октябрьской революции, на Кубе она начинает кристаллизоваться лишь в тридцатые годы в связи с мировым экономическим кризисом. Она возникает в качестве выражения социального чувства самого угнетенного и в расовом отношении дискриминированного черного населения, приобретая

особую форму радикально актуализированной афроантильской традиции; однако позже она абсорбирует другие культурные традиции, углубляется направление ее политической направленности. Осью наиболее продуктивных тенденций развития кубинской социалистической поэзии является творчество Николаса Гиллена, подобно тому как у нас творечество Лацо Новомеского. Ориентировочно (хотя и не абсолютно) обе эти линии можно характеризовать как развитие креативной модели поэзии, которая варьируется поэтами в различные периоды времени (например, Новомеский в связи с воной, Гиллен – в стремлении дать критическую оценку прошлого своего народа, а именно в своей книге „Дневник ежедневный«, 1972 г.). Стимулы иной ориентации находят молодые кубинские поэты в основном в творчестве И. Лезама Лима.

В словацкой социалистической поэзии после 1945 года доминирующей традицией также можно считать традицию креативную, которую, кроме Новомеского, развивают поэты, как Костра, Жары, Фелдек – а в модифицированном виде – Валек, Койш, Михалкович, Шимонович и другие авторы. Импульсы отличающейся ориентации у нас можно отчасти сопоставить с традицией поэтизма и сюрреализма. Интерес к актуальной форме »извечных проблем», в которой наблюдается противовес и дополнение креативной традиции, обнаруживается в творчестве Горова, Мигалика, Руфуса, а отчасти и у упомянутых поэтов. Ее крайнее выражение наблюдается в творчестве Я. Ондруша.

Некоторые наши наблюдения касаются движения литературных видов: характерным для кубинской поэзии можно считать проникновение в поэзию драматического элемента, в Словакии в лирику проникает в основном эпический элемент. Однако в общем и здесь развитие в основных своих чертах проявляется как конвергирующее: в напряжении и в движении жанровых форм наблюдается результат переплетения личного и общественного аспектов, отражение стремления авторов выразить социалистическое понимание жизни.

VIERA DUBCOVÁ

SPEZIFISCHE WESENSZÜGE DER ENTWICKLUNG DER ZEITGENÖSSISCHEN KUBANISCHEN LITERATUR IN KONFRONTATION MIT DER SLOWAKISCHEN SOZIALISTISCHEN DICHTUNG

Zusammenfassung

Die sozialistische Dichtung entsteht und entwickelt sich vor dem literarhistorischen Hintergrund der Avantgardedichtung, die vor allem in den Ländern Mittel- und Westeuropas und Lateinamerikas, d.h. im von uns behandelten Gebiet, auf ihre Gestaltung einwirkt. Gnoseologisch und sozial gesehen gibt es hier einige gemeinsame Momente in bezug auf ihre Genese, wir bemerken aber eine *Unterschiedlichkeit in den Lösungen:* die vorsozialistische Avantgarde halten wir für ein einfacheres Gebilde in dem Sinne, dass sie sich mehr auf den gnoseologischen Aspekt des Schaffens konzentriert und keine anspruchsvollen gesamtgesellschaftlichen Aufgaben auf sich nimt, während sich die sozialistische Dichtung bei ihrer Entstehung und in ihrer Entwicklung mit beiden Aspekten auseinandersetzen und sie auch bewältigen muss. Die Kontinuität bemerken wir daher vor allem in der gnoseologischen Sphäre u.zw. in bezug auf avantgardistische Richtungen der *kreativen* Orientierung, die durch das Bestreben neue Mittel für die Darstellung der Realität zu finden, ihre Bewegung, dialektische Zusammenhänge und Widersprüche festzuhalten, gekennzeichnet ist: Ziel der sozialistischen Dichtung ist es, auch Richtung und Sinn dieser Bewegung auszudrücken. Bestimmte Zusammenhänge haben wir auch in der Beziehung zwischen der sozialistischen Dichtung und dem zweiten, *intuitiv-imaginativen* Pol der Avantgarde feststellen können. Von einer Bipolarität in Gestalt einer kreativen und imaginativen Orientierung auf Teilseiten der Wirklichkeit — unter Berücksichtigung der Besonderheit ihrer Totalität — ist auch die Entwicklung der sozialistischen Dichtung gekennzeichnet. Diese Beobachtung liefert uns bestimmte Kriterien für die Klassifikation, dient uns als Grundlage für die Ausarbeitung eines dynamischen Modells der Entwicklung der Poesie, das die Spannung und das Ineinanderfliessen dieser beiden extremen Formen (in der sozialistischen Dichtung ohne antagonistische Gestalt) und die diachronischen Wandlungen des erwähnten Bildes darstellt.

Das Spezifische in der Entwicklung der von uns verglichenen Literaturen äussert sich vor allem in dessen ausgeprägt unterschiedlicher Dynamik, die die natürliche Folge eines unterschiedlichen gesellschaftlich-historischen Prozesses ist; mit dem Nivellieren der ökonomischen Entwicklung werden diese Unterschiede verwischt. Und doch zeigt sich die unterschiedliche literarische Tradition, unterschiedliche Umstände der Genese der sozialistischen Revolution und letztlich auch die unterschiedliche psychische Beschaffenheit in charakteristischer Weise auch in der Form der dichterischen Entwicklung. Zur Formung der sozialistischen Dichtung auf Kuba kam es im Vergleich zur Entwicklung in der Slowakei zu einem etwas späteren Zeitpunkt: während sie sich bei uns bereits als Echo der Oktoberrevolution entfaltet, kristallisieren sich dort ihre Anfänge erst in den dreissiger Jahren im Zusammenhang mit der weltweiten Wirtschaftskrise. Sie entsteht als Auskruck des sozialen Empfindens der am meisten unterdrückten und auch rassenmässig diskriminierten schwarzen Bevölkerung, und findet eine originale Form der radikal aktualisierten Tradition der schwarzen Bevölkerung der Antillen: später aber absorbiert sie weitere kulturelle Traditionen und vertieft die Schlagkraft ihres politischen Engagements. Die Achse der produktivsten Entwicklungstendenzen der kubanischen sozialistischen Dichtung stellt das Schaffen von Nicolas Guillen dar, ähnlich wie bei uns das Werk Laco Novomeskýs. Rahmenmässig (wenn auch nicht absolut) können diese beiden Linien als Entfaltung eines kreativen Modells der Dichtung charakterisiert werden, das die Dichter in verschiedenen Etappen variieren (z.B. Novomeský in Zusammenhang mit dem Krieg, Guillen im Bestreben die Vergangenheit seines Volkes kritisch zu werten, mit dem Buch also „Tagebuch des Alltags" (1972). Impulse einer anders gearteten Orientierung finden jüngere kubanische Dichter vor allem im Werk von Lezama Lima.

Auch in der slowakischen sozialistischen Dichtung nach 1945 halten wir die kreative Tradition, die neben Novomeský Dichter wie Kostra, Žáry, Feldek — und modifiziert auch Válek, Koyš, Mihalkovič, Šimonovič und weitere Autoren entwickeln, für dominierend. Impulse anderer Orientierung können bei uns zum Teil mit der Tradition des Poetismus und des Surrealismus konfrontiert werden. Ein Interesse an der aktuellen Gestalt der „überzeitlichen Probleme", in dem wir das Gegengewicht und die Ergänzung der kreativen Tradition sehen, finden wir im Werk von Horov, Mihálik, Rúfus, zum Teil auch bei den bereits erwähnten Dichtern. Seine extreme Äusserung sehen wir im Werk von J. Ondruš.

Einige unsere Beobachtungen berühren die Bewegung der literarischen Gattungen; für die kubanische Dichtung halten wir das Eindringen des dramatischen Elementes in die Dichtung für kennzeichnend, in der Slowakei dringt in das lyrische Genre vor allem das epische Element ein. Im Ganzen erscheint aber auch hier die Entwicklung in ihren Hauptzügen konvergent: in der Spannung und in der Bewegung der Genreformen sehen wir eine Folge des Ineinanderfliessens des persönlichen und des gesellschaftlichen Aspektes, den Ausdruck für das Bestreben der Autoren das sozialistische Lebensgefühl zum Ausdruck zu bringen.

OBSAH

Úvodom 5
Dionýz Ďurišin: Aktuálnosť porovnávacieho skúmania socialistických literatúr 7
Dušan Slobodník: Niektoré medziliterárne aspekty slovenskej poézie v rokoch 1945—1948 . . 29
Ondrej Marušiak: Premeny románu a novely v socialistických literatúrach 39
Soňa Lesňáková: Význam Maxima Gorkého pre vývin slovenskej socialistickej prózy (po roku 1945) 58
Ema Panovová: Poéma 20. storočia v kontexte slovenskej a ruskej literatúry 73
Pavol Winczer: Premeny lyrického subjektu v slovenskej a poľskej poézii v rokoch 1956—1970 . 90
Zlatko Klátik: Slovenská a srbská povstalecká poviedka 121
Ján Koška: Podoby súčasnosti v povojnovej bulharskej literatúre (na pozadí slovenského literárneho vývinu) 142
Ivan Cvrkal: Koncepcia sveta a postavy v antifašistickej próze na Slovensku a NDR na začiatku šesťdesiatych rokov 164
Rudolf Chmel: Zápas o novú koncepciu literatúry v slovenskej a maďarskej próze a poézii po roku 1945 186
Vladimír Oleríny: Paralely a konfrontácie slovenskej a kubánskej socialistickej prózy 205
Viera Dubcová: Špecifické črty vývoja súčasnej kubánskej poézie v konfrontácii so slovenskou socialistickou poéziou 226

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5
Диониз Дюришин: Актуальность сравнительного изучения социалистических литератур . 7
Душан Слободник: Некоторые межлитературные аспекты словацкой поэзии в 1945—1948 годы 29
Ондрей Марушяк: Преобразования романа и повести в социалистических странах 39
Соня Леснякова: Значение Максима Горького для развития словацкой социалистической прозы (после 1945 года) 58
Эма Пановова: Поэзия XX века в контехте словацкой и русской литератур 73
Павол Винцер: Преобразования лирического субъекта в польской и словацкой поэзиях с 1956 по 1970 годы 90
Златко Клатик: Словацкой и сербский рассказы о востании 121
Ян Кошка: Виды современности в послевоенной болгарской литературе (на фоне развития словацкой литературы) 142
Иван Цвркал: Концепция мира и личности в антифашистской прозе в Словакии и в ГДР в начале шестидесятых годов 164
Рудолф Хмел: Борьба за новую концепцию литературы в словацкой и венгерской прозе и поэзии после 1945 года 186
Владимир Олерины: Параллели и сопоставления словацкой и кубинской социалистической прозы 205
Вера Дубцова: Специфические черты развития современной кубинской литературы в сопоставлении со словацкой социалистической поэзией 226

INHALT

Einleitung 5
Dionýz Ďurišin: Die Aktualität der vergleichenden Forschung der sozialistischen Literaturen . . 7
Dušan Slobodník: Einige zwischenliterarische Aspekte der slowakischen Dichtung in den Jahren 1945—1948 29
Ondrej Marušiak: Die Metamorfhosen von Roman und Novelle in den sozialistischen Literaturen 39
Soňa Lesňáková: Die Bedeutung Maxim Gorkis für die Entwicklung der slowakischen sozialistischen Prosa (nach 1945) 58
Ema Panovová: Das Poem des 20. Jh. im Kontext der slowakischen und der russischen Literatur . 73
Pavol Winczer: Die Umgestaltungen des lyrischen „Ichs" in der polnischen und in der slowakischen Dichtung in den Jahren 1956—1970 90
Zlatko Klátik: Die slowakische und die serbische Erzählung mit aufständischer Thematik . . . 121
Ján Koška: Gegenwartsgestaltung in der bulgarischen Nachkriegsliteratur (bezogen auf die slowakische literarische Entwicklung) 142
Ivan Cvrkal: Welt- und Menschenbild in der antifaschistischen Prosa in der Slowakei und der DDR zu Beginn der sechziger Jahre 164
Rudolf Chmel: Das Ringen um eine neue Konzeption der Literatur in der slowakischen und ungarischen Prosa und Dichtung nach 1945 186
Vladimír Oleríny: Parallelen und Konfrontationen der slowakischen und der kubanischen sozialistischen Prosa 205
Viera Dubcová: Spezifische Wesenszüge der Entwicklung der zeitgenösischen kubanischen Literatur in Konfrontation mit der slowakischen sozialistischen Dichtung 226

MEDZILITERÁRNY KONTEXT SLOVENSKEJ SOCIALISTICKEJ LITERATÚRY

LITTERARIA XIX

Obálku navrhla Vierka Miková, redaktorka publikácie Libuša Bahurinská, technická redaktorka Gabriela Szabóová. Vydanie prvé. Vydala Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave ako svoju 1970. publikáciu. Strán 252. AH 18,93, VH 19,62. Náklad 300 výtlačkov. Vytlačila Kníhtlačiareň Svornosť, n. p., Bratislava. SÚKK 1197/I—1973

71—052—77
12/15 509/58
Kčs 34,—