

SLOVENSKÁ AKADEMIA VIED

LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV SAV

VEDECKÝ REDAKTOR

PhDr. Viliam Turčány, CSc.

RECENZENTI

Prof. PhDr. Milan Pišút, DrSc.

PhDr. Stanislav Šmatlák, DrSc.

VÝKONNÁ REDAKTORKA

Viera Bosáková

LITTERARIA XX • XXI • 1977–1978, s. 5–289

I V A N K R A S K O

1876—1976

1978

VEDA, VYDAVATELSTVO SLOVENSKEJ AKADEMIE VIED
BRATISLAVA

ÚVOD

100. výročie narodenia básnika Ivana Krasku r. 1976 bolo príležitosťou vrátiť sa k jeho dielu, prehĺbiť analytický prístup, a tak predstaviť jeho umelecké hodnoty v domácom i medzinárodnom kontexte. To bolo hlavnou úlohou vedeckej konferencie, ktorú v dňoch 27.—29. 9. 1976 usporiadali Literárnovedný ústav Slovenskej akadémie vied, Katedra slovenskej literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Komenského a Slovenská literárnovedná spoločnosť pod názvom „Ivan Krasko a európsky symbolizmus“. Konferencie sa zúčastnili popri slovenských a českých vedcoch aj literárni vedci zo Sovietskeho zväzu, Poľska, Maďarska, Nemeckej demokratickej republiky a Rumunska.

Konferencia jasne ukázala aktuálnosť Kraskovej poézie, jej prítomnosť vo vývine slovenskej poézie 20. storočia, ako aj živé spojenie s vývinom európskej poézie. Aktuálnosť Kraskovej poézie je predovšetkým v jeho vzťahu k vnútornému životu človeka, v rozlohách jej ľudskosti, strastiplnej sebatrýzne, v odmietaní spoločenského zla a poníženia.

Krasko ako básnik dozrieval v zložitých podmienkach spoločenského vývinu na zlome storočia. Vedel o nepokojných myšliach európskych básnikov svojej doby, vedel, že osud spoločnosti, národa a človeka majú spoločného nepriateľa: nespravodlivý spoločenský poriadok. Bol uvedomelým príslušníkom neslobodného národa, ale neprijal program úzkeho národného boja, nacionálnu jednostrannosť. Svojím protestom proti krivdám a súčasne ponorením sa dovnútra sveta človeka stal sa dedičom poézie Janka Kráľa. V nej počul tón poplašného zvona, alarmujúceho na obranu ľudu. Ivan Krasko sa hlásil k tvorbe Pavla Országha Hviezdoslava, k mravnému pátosu jeho poézie, ale šiel ďalej, aby sa dostal k úlohe novátora. Krasko spájal poéziu štúrovskej a hviezdoslavovskej generácie s poéziou Slovenskej moderny a sám vyznačil cestu lyriky po roku 1918.

Ivan Krasko začal tvoriť na konci 19. storočia a naplno upútal pozornosť kritiky a čitateľov veršami prvej zbierky *Nox et solitudo*, vydanéj r. 1909. Bol to čas, keď sa



K. 14.8.92/78
57-

na horizonte začali črtat túžby potlačených más, zore budúceho sveta. Nepokoj Kraskovej poézie bol nesúhlasom s tým, čo jeho a spoločnosť väznilo, t. j. so svetom „tržných“ vzťahov, ktorý ujarmoval aj šľachetne zmýšľajúcich básnikov nielen u nás, ale aj v ostatných národných literatúrach. V tomto smere má Krasko veľa blízkych typov, prichádzajúcich z magnetického poľa poézie do neúprosne pôsobiacich kráľov neslobodného sveta. Tvoril v období, keď európska poézia opustila poetické opisovanie javov spoločnosti a prírody, aby sa dopátrala zmyslu života, aby nazrela do hĺbky ľudského života, aby tvorila novú realitu. Bola to epocha európskeho básnického symbolizmu a tzv. dekadencie, ktoré v čase Kraskovho výstupu na končiare poézie dominovali vo viacerých literatúrach. Touto cestou išiel Baudelaire, Verlaine, Verhaeren, Dehmel, Rilke, Ady, Eminescu a mnohí iní. Nastúpila na ňu česká poézia, básnici Karel Toman, Petr Bezruč, Antonín Sova a i. Preto cieľom konferencie bolo, aby určila podobu a miesto Kraskovej poézie v kontexte slovenskej literatúry a súčasne v kontexte európskeho básnického symbolizmu, do ktorého konferencia zahrnula aj vzťah Ivana Krasku k českej poézii. Takto sa história národnej literatúry stretáva a spája s porovnávacou literárnou vedou, aby spoločným a súčasne diferencovaným prístupom objavovali v Kraskovej poézii čo najviac podstatných črt.

Tomuto zborníku „Litteraria XX–XXI“ dávame podľa témy konferencie názov „Ivan Krasko a európsky symbolizmus“. Uverejňujeme v ňom všetky referáty a príspevky, ktoré pre Litteraria napísali ďalší autori. Uvedomujeme si, že niektoré príspevky majú diskusný charakter a že svojím prístupom k problematike môžu vyvolať polemický ohlas. Ale aj to určite prispeje k novým poznatkom o diele Ivana Krasku v kontexte národnej literatúry aj v kontexte medzinárodnom. Príspevky zahraničných autorov predkladáme čitateľom v slovenskom preklade, state českých literárnych vedcov publikujeme v origináli.

Karol Rosenbaum

ВВЕДЕНИЕ

Празднование сотой годовщины со дня рождения поэта Ивана Крasko в 1976 году явилось толчком для возврата к его творчеству, для углубления аналитического подхода к нему и, таким образом, для определения значения поэта в контексте отечественной и мировой литературы. Это явилось главной задачей научной конференции, организованной с 27 по 29 сентября 1976 г. Институтом литературоведения Словацкой Академии наук, Кафедрой словацкой литературы философского факультета университета им. Коменского и Словацким литературоведческим обществом под названием «Иван Крasko и европейский символизм». На конференции наряду со словацкими и чешскими учеными приняли участие и литературоведы из СССР, Польши, Венгрии, ГДР и Румынии.

Конференция отчетливо показала актуальность поэзии Крasko, ее живую связь с развитием словацкой поэзии XX века и с развитием европейской поэзии вообще. Актуальность поэзии Крasko прежде всего в ее отношении к внутреннему миру человека, в глубине ее гуманизма, в мученическом себяистязании, в отрицании общественного зла и унижения.

Крasko как поэт формировался в сложных условиях общественного развития на переломе XIX и XX веков. Он хорошо знал о тревожных настроениях европейских поэтов своего времени, он понимал, что у общества, у его судьбы, у нации и у человека общий неприятель – несправедливый общественный строй. Крasko был сознательным сыном поработленного народа, но полностью он не отождествлял себя с программой узко понимаемой национальной борьбы, с национальной односторонностью.

Своим протестом против несправедливости и в то же время проникновением в внутренний мир человека он стал наследником поэзии Янко Краля. В его поэзии он услышал гул набатного колокола, призывающего к защите народа. Иван Крasko был сторонником творчества Павла Орсага Гвездослава, отожд-

дествлял себя с нравственным пафосом его поэзии, но ему принадлежит роль новатора. Краско объединил поэзию поколения Штура и поколения Гвездослава с поэзией «Словацкой модерны» и он сам наметил пути развития лирики после 1918 г.

Иван Краско начал свою литературную деятельность в конце XIX века и обратил на себя внимание критики и читателей стихами первого сборника „Nox et solitudo“ («Ночь и одиночество»), изданного в 1909 г. Это было время пробуждения сокровенных чаяний поработанных маас, зорь будущего. Волнующая поэзия Краско была протестом против мира «рыночных» отношений, который угнетал его и благородно настроенных поэтов не только у нас, но и в других национальных литературах. В этом смысле у Краско немало близких поэтов, приходящих из волшебного-магического поля поэзии в безжалостную действительность поработанного мира. Краско создавал свои стихотворения в период, когда европейская поэзия отступила от поэтического описания явлений общества и природы и задалась целью обнаружить смысл жизни, заглянуть в глубины жизни человека, создавать новую действительность. Это был период европейского поэтического символизма и так называемого декаданса, господствующих в период расцвета поэзии Краско в других литературах. По этому пути шли такие поэты, как Бодлер, Верлен, Верхарн, Демель, Рильке, Ади, Эминеску и многие другие. Это был также путь чешской поэзии, поэтов Карела Томана, Петра Безруча, Антонина Совы и т. д.

Поэтому цель конференции состояла в определении типа и места поэзии Краско в контексте словацкой литературы и в то же время в контексте поэзии европейского символизма, в который конференция включила и отношение Ивана Краско к чешской поэзии. Таким образом, история национальной литературы сближается и объединяется с сравнительным литературоведением, чтобы общим, но в то же время дифференцированным подходом выявить в поэзии Краско как можно больше существенных черт.

В соответствии с темой конференции мы назвали этот сборник «Литерария XX–XXI» «Иван Краско и европейский символизм». Здесь печатаются все доклады и выступления в дискуссии, зачитанные на конференции, и также материалы, написанные для сборника другими авторами. Мы отдаем себе отчет в том, что некоторые выступления были дискуссионного характера и что они из-за своего подхода к проблематике могут встретиться с полемическим отзывом. Но и это явится вкладом в дальнейшее изучение творчества Ивана Краско в рамках национальной литературы и в международном контексте. Статьи зарубежных авторов печатаются в переводе на словацкий язык, статьи чешских литературоведов публикуются в подлиннике.

Карол Розенбаум

EINLEITUNG

Die hundertste Wiederkehr des Geburtstages des Dichters Ivan Krasko im Jahre 1976 bot Anlaß, zu seinem Werk zurückzukehren, das analytische Herangehen zu vertiefen und so seine künstlerischen Werte im heimischen und internationalen Kontext vorzustellen. Dies war die Hauptaufgabe einer wissenschaftlichen Konferenz, die vom 27. bis 29. 9. 1976 vom Literaturwissenschaftlichen Institut der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, dem Lehrstuhl für slowakische Literatur an der Philosophischen Fakultät der Komenský-Universität und der Slowakischen literaturwissenschaftlichen Gesellschaft unter der Devise „Ivan Krasko und der europäische Symbolismus“ veranstaltet wurde. An der Konferenz nahmen neben slowakischen und tschechischen Wissenschaftlern auch Literaturwissenschaftler aus der UdSSR, Polen, Ungarn, der DDR und aus Rumänien teil.

Die Konferenz zeigte deutlich die Aktualität der Poesie von Krasko, ihr Vorhandensein in der Entwicklung der slowakischen Poesie des 20. Jh. sowie ihre lebendige Verbindung mit der Entwicklung der europäischen Dichtung auf. Die Aktualität der Poesie Kraskos liegt vor allem in seiner Beziehung zum Innenleben des Menschen, in den Ausmaßen ihrer Menschlichkeit, ihrer leidvollen Selbstqual, in der Ablehnung des gesellschaftlichen Übels und der Demütigung.

Der Dichter Krasko reifte in den vielschichtigen Bedingungen der gesellschaftlichen Entwicklung der Jahrhundertwende heran. Er wußte um die unruhigen Gedankengänge der europäischen Dichter seiner Zeit, er wußte, daß das Schicksal der Gesellschaft, der Nation und des Menschen einen gemeinsamen Feind hat: die ungerechte Gesellschaftsordnung. Er war ein volksbewußter Angehöriger einer unterdrückten Nation, aber er akzeptierte nicht das Programm eines engstirnigen nationalen Kampfes, eine nationale Einseitigkeit. Mit seinem Protest gegen das Unrecht und durch ein gleichzeitiges Vertiefen in die Innenwelt des Menschen trat er das dichterische Erbe Janko Kráľ an. Aus dieser Poesie hörte er den Klang der zur Verteidigung des Volkes rufenden Sturmglocke heraus. Ivan Krasko bekannte sich zum Werk P. O. Hviezdoslavs, zum moralischen Pathos seiner Poesie, aber er ging weiter, um zur Rolle eines Erneuerers vorzudringen. Krasko verband die Dichtung

der Generation des Štúr-Kreises und Hviezdoslavs mit der der slowakischen Moderne und zeichnete selbst den Weg der Lyrik nach 1918 vor.

Ivan Krasko begann seine Laufbahn in den letzten Jahren des 19. Jh. Er zog das Interesse der Kritik und Leserschaft mit den Versen seines ersten, 1909 erschienen Gedichtbandes *Nox et solitudo* auf sich. Damals begannen sich die Sehnsüchte der unterdrückten Massen am Horizont abzuzeichnen — das Morgenrot der Welt von Morgen. Die Unruhe in Kraskos Dichtung war der Ausdruck seiner Unzufriedenheit mit jenen Erscheinungen, die ihn und die Gesellschaft in Fesseln hielten, d. h. mit der Welt der „marktbedingten“ Beziehungen, die auch edel denkende Dichter nicht nur bei uns, sondern auch in anderen nationalen Literaturen versklavten. In dieser Hinsicht hat Krasko viele verwandte Seelen, die aus dem Spannungsfeld der Poesie in den unerbittlich wirkenden Bannkreis der unfreien Welt gerieten. Er schrieb in einer Zeit, als die europäische Dichtung davon abging gesellschaftliche und naturhafte Phänomene poetisch zu schildern, um statt dessen dem Sinn des Lebens nachzuspüren, um in die Tiefen des menschlichen Lebens vorzudringen, um eine Realität zu schaffen. Es war die Epoche des europäischen dichterischen Symbolismus und der sog. Dekadenz, die in der Zeit von Kraskos Aufstieg zu den Höhen der Poesie in mehreren Literaturen vorherrschten. Diesen Weg waren Baudelaire, Verlaine, Verhaeren, Dehmel, Rilke, Ady, Eminescu und viele andere gegangen. Auch die tschechische Poesie hatte ihn eingeschlagen, die Dichter Karel Toman, Petr Bezruč, Antonín Sova und andere. Die Konferenz hat sich daher das Ziel gesetzt, Gestalt und Platz der Poesie Kraskos im Kontext der slowakischen Literatur und zugleich im Kontext des europäischen dichterischen Symbolismus zu bestimmen. Ferner befaßte sich die Konferenz auch mit der Beziehung Kraskos zur tschechischen Poesie. So begegnet die Geschichte der nationalen Literatur der vergleichenden Literaturwissenschaft und verbindet sich mit ihr um durch ein gemeinsames und zugleich differenziertes Herangehen in Kraskos Poesie ein Höchstmaß an wesentlichen Zügen zu entdecken.

Diesem Sammelband „*Litteraria XX–XXI*“ geben wir gemäß dem Thema der Konferenz den Titel „Ivan Krasko und der europäische Symbolismus“. Wir veröffentlichen darin sämtliche Referate und Diskussionsbeiträge, die auf der Konferenz zum Vortrag gelangten, sowie Beiträge, die für die *Litteraria* von weiteren Autoren geschrieben wurden. Wir sind uns dabei bewußt, daß manche Beiträge Diskussionscharakter haben und daß sie durch ihre Herangehungsweise an die Problematik ein polemisches Echo hervorrufen können. Nichtsdestominder wird er zu neuen Erkenntnissen über das Werk von Ivan Krasko im Kontext der nationalen Literatur sowie im internationalen Kontext beitragen. Die Beiträge ausländischer Autoren legen wir den Lesern in slowakischer Übersetzung vor, Aufsätze tschechischer Literaturwissenschaftler sind im Original publiziert.

Karol Rosenbaum

INTRODUCTION

Le looe anniversaire du poète Ivan Krasko en 1976 nous invite à nous pencher de nouveau sur son oeuvre en approfondissant nos approches analytiques pour élucider ses valeurs artistiques dans les contextes aussi bien indigène qu'international. C'était la tâche principale que l'Institut des Sciences littéraires de l'Académie slovaque des sciences s'était assignée en organisant, avec le concours de la Chaire de la Littérature slovaque à la Faculté des Lettres de l'université Komenský et avec celui de la Société slovaque des Sciences littéraires, un colloque sous le titre „Ivan Krasko et le symbolisme européen“. A côté des savants slovaques et tchèques, de nombreux savants venant de l'Union soviétique, de la Pologne, Hongrie, Roumanie et de la République démocratique allemande ont pris part aux débats.

Le Colloque a montré la valeur de la poésie de Krasko, sa présence toujours actuelle dans l'évolution de la poésie slovaque du XX^e siècle, son union vivifiante avec le rythme de la poésie européenne. L'actualité de la poésie de Krasko, c'est avant tout sa vision de la vie intérieure de l'homme, les dimensions de son humanité, ses détresses et anxiétés tourmentantes, le refus devant le mal social et l'humiliation.

Krasko poète a mûri au tournant du siècle, dans des conditions sociales fort complexes. Il savait les inquiétudes qui agitaient les esprits de ses contemporains européens, il était pleinement conscient du fait que la société, la nation et l'homme ont à se défendre devant un ennemi commun — devant l'ordre social injuste. Membre conscient d'une nation opprimée, il n'a cependant point accepté à réduire son programme à la lutte étroitement, unilatéralement nationale. Sa protestation contre les injustices, jointe à sa compréhension pénétrante de la vie intérieure de l'homme, a fait de lui l'héritier de la poésie de Janko Kráľ. Il y entendait le tocsin jetant alarme pour la défense du peuple. Ivan Krasko se réclamait aussi de Pavol-Ország Hviezdoslav, du pathétique moralisant de sa poésie, mais ne s'y arrêta pas, cherchant en novateur des champs encore inexplorés de la poésie. Tout en assurant la jonction de la poésie pratiquée par les générations de Štúr et de

Hviezdoslav avec celle de la „Moderne“ slovaque (Slovenská moderna), il a frayé la voie à la lyrique d'après-la-Grande-Guerre.

Ivan Krasko a débuté à la fin du XIX^e siècle pour s'imposer pleinement à l'attention de la critique et des lecteurs par son premier recueil *Nox et Solitudo*, publié en 1909. C'était à cette époque que les vœux des masses opprimées començaient à poindre à l'horizon, l'aube du monde à venir. L'inquiétude qu'on sentait dans la poésie de Krasko, était l'expression du désaccord avec tout ce qui asservissait la société humaine, c'est-à-dire avec le monde du „marché“ qui mettait sous je jong aussi des poètes par ailleurs généreux non seulement chez nous, mais aussi dans les autres littératures nationales. Dans ce sens, le champ magnétique de la poésie attire bien des poètes fraternels de ce type, pour les jeter implacablement dans les vicissitudes du monde de la servitude. Il écrivait sa poésie à l'époque où la poésie européenne détaillait la description poétique des phénomènes naturels et sociaux, pour pénétrer le sens de la vie, pour sonder la profondeur de la vie humaine, pour créer une réalité nouvelle. C'était l'époque du symbolisme poétique à l'échelle de l'Europe, celle des recherches dites „décadentes“ qui dominaient l'évolution dans plusieurs littératures nationales juste à l'époque où Krasko atteignait les sommets de sa poésie. Baudelaire, Verlaine, Verhaeren, Dehmel, Rilke, Ady, Eminescu et beaucoup d'autres sont allés le même chemin. Avec Karel Toman, Petr Bezruč, Antonín Sova e. a. la poésie tchèque s'y engageait aussi. C'est pourquoi le colloque cherchait à préciser la forme et la place de la poésie kraskéenne dans le contexte de littératures slovaque, de même que dans celui du symbolisme poétique européen, sans négliger les rapports entre Krasko et la poésie tchèque. L'histoire de la littérature nationale trouve ainsi des points de contact avec la science littéraire comparée, pour découvrir, dans la poésie de Krasko, en commun, mais par des méthodes différenciées, le plus grand nombre de ses traits essentiels.

Le Recueil „*Litteraria XX-XXI*“ est intitulé „Ivan Krasko et le symbolisme européen“ conformément au titre du colloque. Toutes les communications et interventions présentées au Colloque, de mêmes que les contributions adressées par d'autres auteurs directement aux *Litteraria*, sont publiées. Nous sommes conscients du fait que certaines contributions provoqueront la discussion et qu'elles trouveront éventuellement des échos polémiques. Mais cela aussi enrichira sûrement nos connaissances de l'œuvre kraskéenne dans les deux contextes, national et international. Les textes des auteurs étrangers sont présentés en traduction slovaque, ceux des auteurs tchèques en original.

Karol Rosenbaum

MILAN RUFUS

IVAN KRASKO

Ivan Krasko prichádza, aby vystriedal Hviezdoslava. Prekročiť tento masív, tieto veľhory poézie, jej neodolné stĺpy, nebolo ľahkou úlohou. Vykonal ju tak, že preskupil hodnoty. Uvoľnil spazmus, kľč vo vzťahu poézia a národ, kľč, ktorý sa neodmysliteľne vytvoril v dlhom zápase literatúry za existenciu národa. Nič na tom vzťahu nezjednodušil, a predsa uvoľnil. Otvoril báseň ľudskému individu spôsobom takým podmaňujúcim, že tento spôsob potom spätne, ako kľúč, otváral individu poézii. To je kľúčové gesto, posun do poézie 20. storočia. Preto je Krasko vlastne prvý slovenský básnik, ktorého aj súčasný čitateľ číta ako svojho, stotožňujúc sa s jeho básňou bez literárnohistorického alebo čítankového odstupu. Jeho reč si privlastňuje ako svoju a ňou, už sedemdesiatročnou, vyslovuje seba.

V zápase o existenciu národa pripomínala slovenská poézia deti chudobných, pracujúce predčasne a tvrdo, deti, ktorých útle telička sú stravované príliš ťažkým nákladom. A potom, ako v ktorejkoľvek inej oblasti ľudských i mimoludských činností, ani v poézii niet izolovaného činu. Aj veľký básnik musí mať pred sebou a za sebou dlhoročnú a trpezlivú prácu veľkých i menších. Náš kamienok sa korytom poézie, teda kultúry, nevalil ešte dosť dlho, ostával drsný, hranatý, Štúrovskí básnici — aj sám Hviezdoslav — nepretržite zvädzali ťažký zápas s formou. Spomeňme si len, koľkokrát sa Hviezdoslav žaloval priateľom: ach, tá moja forma (a myslel to úprimne). Po polstoročí tohto zápasu príde Krasko a akosi odrazu prinesie absolútnu báseň. Báseň, utvorenú akoby jediným spôsobom možným na jej utvorenie. Takú definitívnu, že sa v nej nedá pohnúť jediným slovom, aby sa nezrútila celá. Kamienok už ohladený v koryte poézie.

Zvlášťne a krásne je to, že zvyšiac jej formovú úroveň i nároky Krasko neposunul báseň k jednostrannému artizmu. Naopak, práve od jeho čias sa v našom kultúrnom povedomí objavuje väzba: báseň — krv básnikova, teda báseň — život. Pre nás, ktorí sme prešli rôznymi modifikáciami spoločenskej praxe, oddeľujúcej formu od obsahu raz zvelebovaním obsahu, druhý raz absolutizovaním formy, zdá sa byť skoro nepochopiteľné, ako stihol Krasko s rovnakou suverénosťou urobiť dve veci na pohľad protichodné: prinútiť báseň, aby sa pozorne zaoberala sama sebou ako báseň a zároveň potlačiť ju, ba i odložiť, ak nemá hodnotu výpovede: hľbokej, presnej

a čestnej. Ba na tom druhom trval viac ako na tom prvom. Mal teda srnku na muške a nestrelil. Písať báseň a strieľať — bolo preňho nezlúčiteľné.

Platnosť svojho riešenia potom dokázal spôsobom najhodnovernejším: na sebe samom. Keď sa vo vzťahu medzi ním, svetom a poéziou porušilo čosi, čo mu predtým dávalo záruku, že jeho výpoveď bude krásnou básňou a jeho báseň žeravou výpoveďou, dal básni zbohom. Hoci ho po celý dlhý život báseň priťahovala do tej miery, že sa jej nepretržite dotýkal, tam zmenil slabiku, tam slovo, aby aspoň v tých drobných pre báseň už irelevantných dotykoch mal ešte pocit účasťstva na nej a s ňou. Ďalej však nešiel, v tom bol tvrdší ako Bezruč. On svoju Stuzkonosku modrú už nedoložil. Nechal motýľa odletieť. Možno, že to bol inštinkt, možno to bolo poznanie. Neviem. Signály zákonitostí neprichádzajú k nám po jedinom chodníčku. Totiž bolo to asi múdre. Neviem si predstaviť desaťzväzkového Krasku. Šperky bývajú štíhle.

V súvis s Kraskom, či s Mašou Haľamovou som povedal, že reč a mlčanie sú sestry a že báseň je tak trochu ako hviezda: prichádza z ticha a do ticha sa stráca. Chcel by som teraz doložiť, že to ticho je plné hlbokého zmyslu. V prvom tichu si báseň spomína na tváre svojich predkov, v tom druhom formuje podobu detí. Viac než to prvé ticho udivuje ma pri Kraskovi to druhé ticho. Odkaz máloktorého básnika bol podrobený takej prísnej skúške, ako to bolo v jeho prípade. To, čomu hovorievame nasledovníci básnika, epigóni, jeho škola, obyčajne sa ťahne za génium bezprostredne ako vlečka za kráľom alebo, ak chcete plebejskejšie, ako vôňa za vozom sena. Vlnenie školy, pritakávanie básnikovi, deje sa bezprostredne v jeho súčasnosti alebo, ak predišiel dobu, tak potom vtedy, až príde čas predpovedaného. V každom prípade však to, čo básnik hovoril, je vo vzduchu, on dal tomu meno, a človek tým, že pomenúva veci, akoby sa spod nich odklínal, je vďačný tým, ktorí pomenúvajú veci, čo ho tlačia. Veci sú vo vzduchu a vlečka veje s prúdom, v súzvuku s vanom bytia, i keď už rozrieduje to, čo pomenoval génium. Ale s Kraskovým dielom si história zahrála. Roku 1912 vyšli Verše, roku 1914 vypukla prvá svetová vojna, ktorá zmietla starý svet a všetky rezíduá 19. storočia. To, čo prišlo po nej, bolo iné. Nič už nebolo vo vzduchu z toho, čo tvorievalo charakteristickú klímu symbolistickej klasickej básne. A predsa. Kedykoľvek sa autentický, takpovediac uhlový slovenský básnik medzivojnového obdobia dostáva do štádia, že po sklznutí z dobovej vlny, ktorá ho niesla ako na vodných lyžiach, plavne, ale po povrchu, ponára sa do hlbín vlastného riešenia, vlastnej syntézy, narazí v týchto hĺbkach na Kraskovo dielo. Narazí a nejako sa s ním musí vyrovnáť. Obísť ho nemôže. Je zaujímavé a skoro vzrušujúce vidieť stopy tohto stretnutia.

Vidieť, ako dielo tohto básnika postupovalo popod hladinu a proti prúdu rieky do budúcnosti poézie i národa. Proti prúdu času, ktorý na prvý pohľad nevydával svedectvo v jeho prospech, a predsa ho nevedel odplaviť. Bolo to asi preto, lebo dielo Ivana Krasku nesie v sebe veci ťažšie, ako je čas a jeho modifikácie. Nesie v sebe kúsok večnosti. Pre istotu povieme slovenskej večnosti, avšak myslíme pritom na tú nedeliteľnú. Večnosť človeka a večnosť básne.

PSYCHICKÝ A SOCIÁLNY ŠTATÚT SLOVENSKEJ MODERNY

30. decembra 1904, teda ešte takmer na začiatku trojročného ľúbostného románu, ukrytého do korešpondencie so slečnou Oľgou Kraftovou, píše Janko Jesenský: „Za vinše Ti pekne ďakujem. Som naozaj tento Jano, zimný, decembrový. Ty, Oľga, keby sa mi tie Tvoje vinše splnili — to by som bol preukrutne šťastným človekom; lenže mne sa vždy tak zdalo, že nikdy nebudem šťastným úplne. Prekážka leží v mojej náture. Ja sám si vše pokazím šťastie a kazím si ho ustavične, a tak sa mi vidí, že o krátky čas nebudem mať už čo kaziť, príde akási pohroma — a fuč bude po všetkom túžení, podujímaní atď. a šťastí nejakom. Čertvie, ja som akýmsi fatalistom, či veľkým deckom, čo podlieha okolnostiam, impulzom, chútkam a nemá viery vo vlastnú silu, a tak ani neprobuje vzdorovať tým okolnostiam, impulzom. (...) U mňa to všetko od akejsi náhody závisí. Od náhody, že láska moja zostane takou, akou bola alebo akou je. (...) A preto, drahá Oľga, dajme pokoj budúcnosti...“¹ Prakticky v rovnakom čase uverejňuje Janko Jesenský novelu Otroci (Slovenský kalendár 1905), v ktorej sa pokúsil epicky zobjektivizovať vlastne to, čo vo vzťahu k sebe samému pripisoval svojej osobnej „náture“ a úlohe náhody. Príbeh novely je vo svojej banálnosti dostatočne známy nielen z literatúry, ale aj zo života našich predkov: Slečna Elena a pán Čudrák sa nemôžu vziať, hoci sa obapolne milujú, pretože ona už má dvadsaťtri a jej rodičia nie sú ochotní čakať najmenej poldruha roka, kým on doštuduje a zabezpečí sebe a ich dcére primeranú existenciu. Čudrák to berie s citovým rozhorčením, ale aj s racionalistickou rezignáciou; obviňuje Elenu, že je „otrokyňa pánov rodičov a spoločenského zvyku“, ale dobre vie, že on sám nemá silu zlomiť túto spoločenskú konvenciu, ba čo viac, že jej podlieha, že ju rešpektuje: „Otroctvo! Otroctvo! — prehovoril sám ku sebe skoro nahlas. — Vytýkam jej, že je otrokyňa, a sám som otrokom. Inakším ako Elena, ale otrokom.

¹ JESENSKÝ, J.: Listy slečne Oľge. Bratislava 1970, s. 71—72.

Otrokom ešte hnusnejším. Otrokom strachu pred životom, otrokom vlastnej komódie, peňazí. Fuj!“ Riešenie príbehu sa napokon uspokojí s troškou rezignovane expresívnej generalizácie („Ech, život je mrzký, poriadok zlý a čo by dobrým chcelo byť, vykorbáčujú zo sveta...“), no v podstate sa zaobíde aj bez vzbury, aj bez tragiky: slečna Elena sa vydá za „protivného človeka“, ktorého jej vybrali rodičia („Veľká, vždy spotená figúra s veľkými fúzami a guľatými očami. Samý úsmev a ochotnosť“), dokonca nájde pri ňom svoje akési náhradné šťastie („Neviem, ale vravia, že je aj šťastná a že sa obidvaja radi majú“ — konštatuje rozprávač); a pán Čudrák bez ďalšej autorovej pozornosti jednoducho mizne zo scény, vracajúc sa do tej anonymity spoločenskej konvencie, v ktorej sa skrýval predtým, ako ho ku krátkemu novelistickému životu vyvolal Janko Jesenský.

Ponechajme predbežne tento prvý vybraný dokument bez ďalšieho komentára a obráťme pozornosť k druhému dokumentu. Na sklonku literárnej dráhy v rozhovore s Leou Mrázovou spomínala Timrava na svoje prozatické začiatky okrem iného aj takto: „Alebo niektorí naši spisovatelia vtedy: to opisovanie prírody, tie zákruty a výkruty dlhočinné, pri iných to sentimentálne — mala som túžbu čo najkratšie vyjadriť zavesť i od zlosti to, čo je na ľuďoch. Ich zovňajšok ma tak nezaujímal. Len keď sa zvlášte prizriem, vidím na ľuďoch šaty. Ale tváre! Toho som si dobre všimla.“² Vskutku, toto pozorné všimanie si ľudských tvárí — detail tváre je jednou z ústredných synekdoch vo významovej štruktúre Timravinho umeleckého textu — stáva sa sprievodným znakom svojsky uplatňovaného psychologického ponoru Timravinej prózy. Prejavuje sa ako ustavičné prenikanie pod povrch javovej skutočnosti, a to nielen na pláne postáv (ako kresba charakterov), ale aj cez kompozičnú výstavbu poviedky alebo novely. Pre Timravinu kompozičnú metódu — ako to svojho času presvedčivo ukázali rozbor Eugena Paulinyho³ — je totiž príznačná neustála konfrontácia dvoch dejových pásem: vonkajších, viditeľných a pozorovateľných akcií, gest, zmien na tvárach postáv, ich počuteľných prehovorov (teda „skutočných“ dialógov) s psychickými reakciami postáv na toto vonkajšie dianie, spravidla polemickými, prejavujúcimi sa rečou nevypovedanou, len myslou (teda „vnútorným“ monológom). Pritom často je práve tento „vnútorný dej“, prebiehajúci iba v psychickom vedomí postáv, oveľa dramatickejší, z hľadiska ideového zámeru nosnejší ako vonkajšie dianie, odohrávajúce sa v banálnych rozmeroch každodenného života a všednej skutočnosti. Pri takto kontrapunkticky stavanom sujete nadobúdajú potom aj niektoré zdanlivo jednoznačné názvy Timravíných próz dvojnásobný význam.

Pripomeňme si v tejto súvislosti novelu Veľké šťastie, publikovanú roku 1906. Základný motív vonkajšieho deja (príprava výhodného a šťastného vydaja peknej

² MRÁZOVÁ, L.: Pol dňa s Timravou. Živena 1937. Cit. zo zborníka Timrava v kritike a spomienkach. Bratislava 1958, s. 106.

³ Najmä v štúdiu Štruktúra Timravinej poviedky Nemilí, publikovanej v Literárnohistorickom zborníku IV, 1947. Znovu v zborníku Timrava v kritike a spomienkach. Bratislava 1958, s. 674—693.

Otily) tvorí tu pozadie alebo rámec pre dvojce citových sklamaní, o ktorých sa však nikto z ostatných účastníkov deja nič nedozvie, pretože zostávajú uzamknuté vo vnútornom deji tých dvoch postáv, ktorých sa to priamo dotýka; pritom aj tieto sklamania sú vo vzájomne kontrastnom vzťahu: prvé vyplynulo z príčiny naskrze banálnej, z Otilinej „namyslenosti“ (namýšľala si totiž, že mladý „levita“, podnájomník v ich dome, je do nej zaľúbený, no musela sa presvedčiť o „bolestnom“ pre ňu opaku); druhé vyplynulo zo skutočnej príčiny, z neopätovanej lásky k tomu istému mladému „levitovi“, ktorá dodáva postave veselej a „bezočivej“ Józy nový psychologický rozmer (nádych istej tragickosti). Rozuzlenie vonkajšieho deja novely je celkom prekvapujúce pre všetkých zúčastnených (i pre čitateľa), no fabulačne jednoznačné: ten, o ktorého vzájomne bojovali a na ktorom stroškotali citové túžby, či už „namyslené“ alebo skutočné, oboch „hrdých“ protagonistiek (peknej Otily a duchapľnej Józy), obdaruje manželstvom Katušku, zakríknutú a okrikovanú sirotu-chovanicu, nachádzajúcu takto nečakané — a nepripravované — životné šťastie. Zároveň však tento jednoznačne neočakávaný (pretože v priebehu rozprávania dobre utajovaný) záver novely dodáva jej ideovej konštrukcii, a to konkrétne z hľadiska rozprávačského (teda v rovine sujetovej), badateľnú významovú nejednoznačnosť; v jeho svetle totiž získava dodatočne aj názov novely akýsi prekvapujúci významový odtieň: stáva sa pomenovaním ironického kontrapunktu života, hovoriaceho o tom, že šťastie — v tomto prípade v podobe ženícha, ako to zodpovedá realistickej a zároveň ironickej nomenklatúre hodnôt v Timravinej próze — neprichádza k tomu, kto si naň robí nároky alebo kto oň bojuje, ale prichádza ako nečakaná náhoda, ako dar slepeho osudu. Pritom ironickosť takéhoto významového spresnenia pojmu (i názvu novely) „veľké šťastie“ spočíva v tom, že sujetovú konštrukciu epického príbehu tu možno interpretovať najmenej v dvoch typologicky hodne odlišných paradigmatických súvislostiach: ako novelistické potvrdenie známej proverbálnej (a tým aj anekdotickej) situácie, hovoriacej o tom, že kde sa dvaja bijú, vyhráva tretí, pričom sa tento tretí tak trocha podobá slepej kure, ktorá našla zrno; alebo ako realistický variant rovnako známeho rozprávkového sujetu o troch sestrách, z ktorých princa získava vždy tá najnenápadnejšia, najnevlastnejšia, tá s črtami Popolušky (Katušku dokonca ostatní domáci aj nazývajú položartom, poloironicky „naša Popoluška“). Aj táto rozprávko-romantická konotácia prechádza tu však cez výrazné ironicko-deziluzívne významové prehodnotenie, keď funkciu „princa“ zohráva vo Veľkom šťastí mladý „levita“ (t. j. kňazov pomocník), ktorý sa v celom príbehu správa — aspoň vo vzťahu k slečnám — dokonale pasívne. Usvedčuje ho dokonca posledná veta novely, ktorá síce znie naozaj akoby rozprávko-vo, no zároveň aj s jemne ironickým podfarbením: „Ako stalo sa, ako nie — mladí ľudia ani neskôr nemohli si dať o tom účet — levita držal v ramenách od slasti a bólu, lásky a radosti plačúcu sirotu.“

A uveďme si ešte tretí dokument, tento raz už priamo kraskovskej proveniencie. Je dostatočne známe, že Kraskova próza Naši (Slovenský obzor 1907) má nielen

vecne dokumentárny charakter vo vzťahu k prostrediu pražského Detvana, ale že má aj konkrétne autobiografické pozadie, ktoré v čase prvého uverejnenia tejto prózy mal zakrývať žensky znejúci autorov pseudonym (Bohdana J. Potokinová). Zdá sa totiž, že vlastným cieľom týchto „portrétových štúdií“ (tak znie podtitul prózy) bolo zobrazíť rozlom citového vzťahu medzi študentkou filozofie Máriou Hrabákovou a poslucháčom inžinierstva Janom Bánikom. Toto je záver rozhodujúcej situácie, keď sa Jano po svojom vyznaní naliehavo dožaduje odpovede a keď Mária, hoci ho má tiež rada, reaguje nepochopiteľným, ale dôsledným, ba vzdorovitým mlčaním: „Hlas Bánikov v absolútnej disonancii s jej citovým naladením ju zranil. Pochopuje, že nutno odpovedať, no ona mlčí. Pochytila ju akási podivná ľútosť, zmiešaná so vzdorom, a tá sťahuje i hrdlo i hrud', a ona cíti, jak jej bije srdce rýchle, nepravidelne, tvrdošijne. Ach, sú v živote človeka momenty, v ktorých vykonané činy nie sú v harmónii ani s rozumom ani so srdcom. Prejavujeme tieto činy spravidla voči osobám nám najbližším. Čím sú nám bližší, tým krutejší náš čin, a my cítime momentálne uspokojenie, že zadali sme ranu a že tá páli...“ Ak si pripomenieme, že v nasledujúcej Kraskovej próze Sentimentálne príhody I (Dennica 1908) sa úlohy presne vymenili, že v tomto prípade to bol „on“, kto „zadal ranu“ jej (próza je rozprávaná v prvej osobe singuláru), potom je zrejmé, že citovaná zovšeobecňujúca úvaha už v próze Naši nevychádzala len z autorovej čisto privátnej životnej skúsenosti, ale že zahrňovala v sebe isté črty objektívne pozorovateľnej spoločenskej skúsenosti.

Domnievame sa, že práve v tom možno hľadať spoločný alebo aspoň príbuzný noetický základ všetkých troch vybraných umeleckých dokumentov: je to viacmenej dôsledná empirickosť vo vzťahu ku skutočnosti, z ktorej sa však nevylučuje ani skúsenostný fond viazaný na konkrétnu biografiiu autorského individua, pretože autor je tu nielen pozorovacím subjektom, ale zároveň aj neoddeliteľnou zložkou pozorovanej reality. Timravina novela s terminologicky lapidárnym názvom Skúsenosť (z roku 1902) realizovala toto prelínanie osobnej autorskej biografie s objektívnou spoločenskou rovinou spôsobom až kľúčovo priehľadným. V inej polohe pripomína tento fakt napr. Ivan Krasko, keď v známom básnickom Liste slečne L. G. (1906) po sérii kritických výčitiek na adresu „mladej Slovače“, opretých zrejme o presné odpozorovanie charakteru tých „našich“, píše: „No, nemyslíte, že ja sám som iný, / nie, ja som tiež z tej istej hlíny, / len pomiešaný s troškou piesku, / a preto cítim osten toho stesku.“

Kritický postoj k spoločenskej skutočnosti sa teda stáva pre mladú literárnu generáciu z prelomu 19. a 20. storočia zároveň dôvodom k autokritickému preskúmvaniu seba samej, stáva sa impulzom pre zosilnenie psychologickéj introspekcie a ostňom pre poznávanie i vyslovovanie problematikosti vlastného bytia individuálneho i sociálneho. Tento postoj u mladých autorov zo začiatku storočia už nevyplýva z obrany nejakého nadosobného ideálu, ale predovšetkým z konkrétnej skúsenosti, stáva sa teda neoddeliteľnou súčasťou ich neprenosného životného

pocitu „sklamania“ zo skutočnosti. Preto aj ich kritika tej spoločnosti, v ktorej sa pohybujú, ktorej súčasťou objektívne sú i subjektívne sa ňou cítia byť, berie na seba výraz sebaobranného gesta pred jej banálnou konvenčnosťou alebo pred jej citovou prázdnotou, či slepou náhodnosťou. Toto gesto sa u každého z nich realizuje v individuálne odlišenej umeleckej polohe — u Jesenského často cez výsmešnú karikatúru spoločnosti, u Timravy cez „tajený vzdor“ alebo „zavše i zlosť“ proti nej, u Ivana Krasku cez subjektívne dramatické prežívanie i opakované lyrické artikulovanie všetko zasahujúceho pocitu „viny“ — no spoločným menovateľom týchto individuálne odlišných umeleckých riešení vzťahu ku skutočnosti ostáva nechuť k veľkým ideovým hypotézam a dôsledné pridržiavanie sa konkrétnych javov a faktov života. Pred umeleckou syntézou skutočnosti dávajú prednosť jej umeleckej analýze.

Na takejto noetickej základni sa stretávajú v jednom dobovom celku umelecké úsilia mladej generácie v oblasti epickej prózy s jej umeleckými prejavmi vo sfére lyrickej poézie, hoci na prvý pohľad tu badať aj značnú štýlovú diskrepanciu medzi prózou a poéziou. Poézia tejto generácie, sústreďujúca sa predovšetkým, ba takmer výlučne na oblasť lyriky, stáva sa v porovnaní s básnickou tvorbou Vajanského alebo Hviezdoslava nielen intímnejšou, introvertnejšou, tematicky jednostrannejšou, ale zároveň aj prístupnejšou modernizácii výrazových prostriedkov. Treba však podčiarknuť, že tu nejde len o nejaké vonkajškové vyrovnávanie kroku s modernými básnickými smermi z konca storočia, ale najmä o vnútorný vývin poézie, podmienený nevyhnutnosťou hľadať nový umelecký výraz, významovo adekvátny spoločenskej situovanosti i životnému pocitu slovenského básnika na rozhraní 19. a 20. storočia. Ak práve táto podmienenosť nútila básnika tých čias odkláňať sa od vyslovovania nadosobných syntetických „programov“ k analytickým sondám do ľudského vnútra, k záznamom jeho záchvevov pod dotykmi so skutočnosťou, problematizujúcou fakt ľudského individuálneho bytia, najmä jeho zmyslu („šťastia“), potom je pochopiteľné, že ani v oblasti žánrovej formy nemohol tento básnik zostávať už verný ideálu extenzívnej zaokrúhlenosti alebo ucelenosti vlastného diela, ale že dával prednosť zážitku a jeho vysloveniu — a potom v nejednom prípade mlčaniu. Básnikovi zo začiatku storočia už nejde o rozvíjanie lyrickej reflexie a básnického opisu v cyklických útvaroch alebo na ploche dlhej básne, ale ide mu o okamžité zachytenie a fixovanie unikajúcej chvíle ľudského bytia a existencie človeka čo aj len niekoľkoriadkovým lyrickým „záznamom“. Namiesto logického rozčleňovania témy na jednotlivé významové úseky (často za použitia kompozičných postupov z rétoriky — ako to bolo príznačné pre Hviezdoslava) dáva teraz básnik prednosť tematickej skratke a namiesto mnohostranného významového objasňovania idey básne (často pomocou perifrastického pomenovacieho postupu) uchyľuje sa teraz básnik k reči „stajomneného“ názaku. Tým sa otvára cesta ku konštituovaniu slovenského variantu básnického symbolizmu, ktorý však vonkoncom nie je iba „aplikáciou“ symbolistickej poetiky ako takej, ale významovo adekvátnym výrazom

vonkajšej spoločenskej i vnútornej ľudskej situácie slovenského básnika zo začiatku storočia. Aj preto mohol už súčasník konštatovať, že slovenský básnický symbolizmus má „zvláštny ráz“ — ako to formuloval František Votruba v recenzii Kraskovej zbierky *Nox et solitudo*: „Nie studená hra s obrazmi a pomyslami, s farbami a vôňami, ale prostriedok znázorniť vlastné tušenia, stupne pocitov a postrehov.“⁴

V strede zobrazeného sveta, aký nachádzame v našej mladej literatúre z prelomu storočí, stojí teda človek, ľudské individuum, ktoré vykazuje mnoho spoločných čŕt tak isto v úlohe epickej postavy ako vo funkcii lyrického „hrdinu“. Je to hrdina odpätetizovaný, v porovnaní s literárnym protagonistom predchádzajúceho obdobia skôr pasívny ako konajúci, skôr úzkostne skúmajúci svoj vzťah ku skutočnosti ako organizujúci jej „vývin“ a premeny, skôr strácajúci svoje životné šťastie ako jeho dobyvateľ. Slovom je to obraz človeka bez milosti vystaveného dravému prúdu času, ktorý „nepozhovie“, ktorý ho oberá o všetky životné ilúzie, láme jeho túžby a necháva ho napokon napospas trýznivému pocitu „nahého žitia“. A jednako nemožno konštatovať, že by z obrazu tohto nehrdinského hrdinu našej literatúry z prelomu storočí bol zotretý všetok „sociálny amalgam“, povedané termínom M. Gorkého,⁵ že by sa teda jeho obraz bol stal nejakou programovou manifestáciou ideovo-umeleckého „individualizmu“. Autori mladej generácie si dobre uvedomovali spoločenskú podmienenosť práve takejto podoby ľudského individua, pretože sami hlboko prežívali rozjatrenú sociálnu problematiku svojej doby. Bola to doba nielen stupňovaného národného a sociálneho útlaku, ale aj doba zostrujúcich sa rozporov vo vnútri národného spoločenstva, v ktorých sa problematizovala i rozkladala niekdajšia koncepcia jednoty medzi záujmami slovenskej buržoázie a životným zápasom slovenského ľudu. V tomto čase spoločenský život aj u nás zjavne začínajú ovládať skrz naskrz pravidlá nefútostného „trhu“, vykorisťovanie slabšieho, zákony mravného (či skôr nemravného) sebeckta. Preto sa v tomto čase komplikujú nielen vzájomné vzťahy medzi spoločenskými skupinami, problematizujúce koniec koncov aj psychosociálny štatút jednotlivca, ale aj pomer medzi literatúrou a spoločnosťou ako celkom.⁶

⁴ Prúdy I, 1909—1910. Cit. z vydania VOTRUBA, F.: *Vybrané spisy I*. Bratislava 1954, s. 119.

⁵ Myslíme tu na pasáž zo state Maxima Gorkého *Zánik osobnosti* (1908), kde sa píše: „Osobnosť súčasného autora... se stává stále nepostižitelnější, mlhavější a mluvíme-li přímo, ubožejší. Spisovatel již není zrcadlem světa, ale malou střepinkou. Sociální amalgam je s něho setřen; protože se válí v pouličním prachu měst, není s to odrážet svými lomy velký život světa a obráží útržky pouličního života, maličké střepinky rozbitých duší.“ Cit. z vydania GORKIJ, Maxim: *Stati o literatuře a umění*. Praha 1947, s. 162.

⁶ Dokazujú to napokon aj pokusy zo začiatku storočia o určitú inováciu ideového programu literatúry presunom dôrazu z jeho zložky „národnej“ na zložku „sociálnu“: Paľov (B. Pavlů) článok *Literárne túžby*, 1907, a stať Jána Lajčiaka *Naše literárne úlohy*, 1908. Podrobnejšie o tom pozri *Dejiny slovenskej literatúry IV*, Bratislava 1975, s. 95 n.

Ak Hviezdoslav ako jediný z predchádzajúcej generácie reaguje na túto situáciu zo začiatku 20. storočia pateticko-tragickým stotožnením svojho lyrického hrdinu (teda samého seba ako básnika) so symbolom „slovenského Prometea“, trpiaceho mukami samoty nielen za svoje „viny“, ale predovšetkým za viny „svojich“, je jasné, že termínom „svoje“ viny tu označuje vlastne svoje cnosti, t. j. vernosť tým ideálom, s ktorými sa životná prax jeho národnej (buržoáznej) spoločnosti nadobro rozchádza. Mladá básnická generácia však so svojím významovým gestom nemôže a ani nechce nasledovať Hviezdoslava až do takýchto výšok tragického pátosu a romantického nadhľadu na skutočnosť. Cíti sa byť príliš pripútaná k „všednosti“ života, než aby sa mohla takto od nej oddeliť; tuší, že jej „viny“ by už nemohli mať obžalobnú alebo usvedčovací silu vo vzťahu k celej národnej spoločnosti. „Mne slabé krídla rástli as' len na to, / by mohlo byť z nich občas brko vzato, / keď treba pera — predpísať si lieky / na vlastné rany z duše apatieky“ — hovorí Ivan Krasko v básni venovanej práve Hviezdoslavovi (publikovanej roku 1906). A tak nie symbol Prometea, jedného z Titanov, potrestaného za revoltu proti bohom a za to, že im ukradol oheň života a daroval ho človeku, ale symbol „otroka“ stáva sa príznačným pre básnické pomenovanie spoločenskej väzby človeka v literatúre mladého pokolenia. Pravda, aj tento symbol je ideovo ambivalentný a významovo dvojznačný. Z jednej strany vyjadruje objektívnu nemožnosť i subjektívnu neschopnosť vymaniť sa zo siete spoločenských, morálnych a ideových konvencií meštiackeho sveta a konštituovať sa ako slobodný človek, dobývajúci svoje ľudské šťastie (Jesenského novela *Otroci*, 1905); na druhej strane však vyjadruje aj utajenú energiu sociálnej i osobnej revolty, čakajúcej „na ston poplašného zvona“, aby mohla vykonať spravodlivú pomstu na „otrokárovi“ (Kraskova báseň *Otrok* z roku 1910).

Medzi týmito krajnými bodmi, danými pocitom uväznenosti v pseudohodnotových konvenciách meštiackeho sveta a pocitom narastania energie revolty proti nim, ustáľuje sa to, čo sme nazvali psychosociálnym štatútom slovenského spisovateľa z prelomu storočí. Tento štatút odráža pokročilejšie štádium historického vývinu slovenskej národnej spoločnosti, ktorý práve v tomto období vstupuje do dlhodobej a už zjavne krízovej fázy. Rozklad „jednotnej“ národnej ideológie začína postupovať rýchlejšie a manifestuje sa navonok viditeľnou, neraz i ostro polemicky formulovanou názorovou a politickou diferenciáciou v rámci slovenskej buržoázie. (Napätie medzi „hlasistami“ a martinským „centrom“.) Okrem toho, práve teraz vstupuje na scénu historicky nový triedny činiteľ v podobe začiatkov organizovaného hnutia slovenskej robotníckej triedy. V tomto prevrstvovaní triednej štruktúry slovenskej spoločnosti vytvárajú sa sociologické predpoklady nielen pre vznik literatúry, v ktorej sa exponuje „problematickosť“ individuálneho ľudského bytia, ale začína sa už črtáť aj perspektíva ideového prekonávania tohto stavu tvorbou, vychádzajúcou zo zásadne iných, dokonca triedne antagonistických ideologických pozícií (prvé pokusy o básnické artikulovanie sociálnej skúsenosti a životného názoru slovenského proletára).

Ivan Krasko doviedol slovenskú poéziu až k samému tomuto historickému predelu. Nehovoríme tu o umeleckých kvalitách jeho lyriky, ktorá ako každé veľké umenie sa vzpiera proti uzatváraniu do presne vykolikovaných medzí doby svojho vzniku. Hovoríme o objektívne zistiteľných spoločensko-historických limitoch ideových predpokladov nielen jeho tvorby, ale aj tvorby celej kraskovskej generácie. Aj tu treba konštatovať, že Ivan Krasko videl onen predel, ku ktorému dospela jeho generácia, a uvidiac ho — básnický zmĺkol, ako sa ukázalo, ešte pred poludním svojho života. No bol to práve Ivan Krasko, ktorý prv, než zmĺkol, vedel vypovedať všetko podstatné o tom, čo videl pri zostupe na dno vlastnej duše, pri bolestnom dotyku s hranicami vlastného intelektu, pri pohľade do priepasti zániku vlastného národa; ale ktorý ešte stihol vysloviť aj to, s čím sa stretol pri výstupe na vrchol túžby po prekonaní hrdúsiacej „dusnej neurčitosti“ doby, ktorá sa začínala lámať v drieku, a s čím musel zápasť pri výstupe na vrchol nádeje, odkiaľ by bolo možné vidieť príchod slobody „pre naše mestečká, pre naše dediny“ (Baníci, 1912). Domnievame sa, že práve pre tento vnútorný naozaj výnimočne dramatický ideový rozkmít a osobnostný rozpon Kraskova básnická tvorba nielen uzaviera jednu historickú epochu vo vývine slovenskej literatúry, ale zároveň roztvára výhľad do novej epochy: priamo volá po svojom pokračovaní v osobnostnej polohe a historickej rovine, ktorá by bola jej dialektickým prekonávaním. Preto možno túto úvahu ukončiť tým, čo o tom pred dvadsiatimi rokmi napísal Alexander Matuška: „Jeho poézia nevznikala v salóne ani v exkluzívne laboratória, vznikala na cestách života, a mnohé z jej symbolov nimi ani nie sú. Aj s jeho pesimizmom to bude tak. Nie je podlamovaním, a najmä nie narkotizovaním. Čosi prehlbuje, najmä však ruší samospokojnosť, vznecuje a burcuje.“⁷

⁷ Ivan Krasko osemdesiatročný. Slovenské pohľady 1956. Cit. z vydania MATUŠKA, Alexander; Profily a portréty. Bratislava 1972, s. 321.

MILOŠ TOMČÍK

KRASKOVO DEDIČSTVO VO VÝVINE SLOVENSKEJ POÉZIE 20. STOROČIA

Slovenská básnická tvorba — rovnako ako iné národné literatúry — má vo svojich dejinách niekoľko ústredných osobností, ktoré utvárali nielen umelecké ovzdušie a umelecké hodnoty svojich čias, ale ktoré prekročili aj prah svojej prítomnosti a zotrvali takmer navždy vo vedomí neskorších spisovateľských a čitateľských pokolení. Stali sa zároveň synonymom nášho národného a spoločenského osudu, pretože vo väčšine prípadov poézia im nebola jediným cieľom tvorivého úsilia, ale aj prostriedkom na vyjadrenie vlastnej i nadosobnej životnej koncepcie. A pretože bolo treba tieto veci vyslovovať obyčajne v rozhodujúcich chvíľach dramatického osobného i celospoločenského rozpoloženia, tu básnické slovo ľahko nezvetralo. Pretrvalo čas svojho vzniku a pôsobilo ďalej, hoci, pochopiteľne, nie vždy priamo a za autorovej účasti, ale cez nové, často len sprostredkované cesty.

Aj Ivan Krasko patrí v takomto zmysle medzi prvoradé postavy slovenskej básnickej tvorby v celom jej historickom rozpätí. Hoci ho najčastejšie predstavujeme najmä ako básnika 20. storočia, treba ho chápať na celom dejinnom pozadí našej literatúry a, samozrejme, aj v priestore tých súradníc, ktoré už cez viaceré stáročia utvárali medzinárodné duchovné a umelecké spoločenstvo. Témou mojej úvahy nie je, pravda, problematika historických zdrojov Kraskovej poézie ani v domácom, ani v medzinárodnom rámci. Ba nie je mojou úlohou ani zapodievať sa Kraskom a jeho tvorbou zo synchronického stanoviska. Toto poslanie splnil predchádzajúci referát. Ja by som sa mal zacieliť len na otázku, ako pôsobilo Kraskovo dielo na premeny a podoby slovenskej poézie v prvej polovici dvadsiateho storočia a v ktorých oblastiach zostávalo a zostáva stále živou a podnetnou sústavou hodnôt. Je to rozsiahla téma, a nechcem si, ba ani nemôžem, robiť nároky na jej úplné vyčerpanie. Bolo by dobre, keby som stihol nadhodiť aspoň niekoľko myšlienok v presvedčení, že v diskusii sa uvedú a spresnia ďalšie jednotlivosti.

Naša literárna veda a kritika sa nezaobrá po prvýkrát umeleckým odkazom niektorých starších domácich a zahraničných spisovateľov a aktívnym dosahom ich tvorby na súčasnosť. Takýchto prípadov bolo v posledných rokoch viac a určite sa vyskytnú aj v budúcnosti. Zdá sa však, že literárna veda zatiaľ ešte metodologicky celkom nezvládla túto časť výskumu literárnych dejín a že je preto stále živý názor, ktorý vyslovil F. X. Šalda na 100. výročie smrti K. H. Mácha: „Básnické dielo nie je dotvorené v tej chvíli, keď je dopísané. Literárna história sa veľmi neprávom obmedzuje na to, že nám vypisuje len genézu diela, čím rozumie jeho vytvorenie od prvých podnetov a popudov až do jeho hmotného dohotovenia. Druhá, a často väčšia a ťažšia časť úlohy ju čaká: opísať, ako sa dielo obmeňovalo v mysli nasledujúcich generácií, ktoré sa ním zaoberali, ktoré z neho žili, ktoré sa ním živili a sýtili. To je druhá časť životopisu diela — a tá sa veľmi často, ba pravidelne zanedbáva.“¹

Šalda adresoval túto výčitku literárnej vede presne pred štyridsiatimi rokmi. Odvtedy sa v našom vednom odbore mnoho zmenilo, a tak kritické ostrie citovaného výroku sotva už platí vo všeobecnom rozsahu i v jednotlivých prípadoch. Nemôžeme ho v plnej miere prenášať ani na Ivana Krasku. Veď ak sme mali v polovici tridsiatych rokov len jednu monografickú prácu² o vedúcom básnikovi Slovenskej literárnej moderny a niekoľko štúdií a článkov, dnes sú tu celkom iné okolnosti. Dá sa vari povedať, že osobnosť a dielo Ivana Krasku sú už dosť dlho v strede vedeckého záujmu a že sa o tomto básnikovi, o spoločenských a literárnych podmienkach, v ktorých tvoril, uverejnili viaceré hodnotné knižné publikácie, štúdie, články a state.³ Väčšina z nich sa neobmedzila iba na synchronický rozbor a výklad Kraskovej poézie, na jej významovú výstavbu a jej tvarové zložky, ale určil sa v nich aj básnikov vzťah k Hviezdoslavovi a Vajanskému, k štúrovskej literárnej epoche a v nej najmä k Jankovi Kráľovi, a neobišli sa ani súvislosti s barokom a s ľudovou slovesnosťou. Nakoniec sa jednoznačne pripomenula aj Kraskova priama i virtuálna prítomnosť v tematických, myšlienkových, motivických, morfológických aj versologických oblastiach slovenskej lyriky od tzv. prvej poprevratovej generácie až po súčasnosť.⁴

¹ ŠALDA, F. X.: Horčičné semeno Máchovo, Šaldův zápisník 8, 1935/36, č. 6, s. 155—159. Tu citované podľa Felixovho prekladu v slovenskom výbere ŠALDA, F. X.: Magický básnik K. H. Mácha. Bratislava 1958, s. 111—114.

² Ide o knihu BRTÁŇ, R.: Poézia Ivana Krasku. Martin 1933, s. 149. Cenné poznatky priniesol predtým Milan Pišút v štúdií Slovenská lyrika po Kraskovi v zborníku Slovenská prítomnosť literárna a umelecká, zredigoval Ján Smrek, vydal L. Mazáč. Praha 1931, s. 27—62.

³ Z posledných prác na túto tému si zaslúži zmienku kniha ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976, s. 219.

⁴ Generačné súvislosti Kraskovej básnickej tvorby sledoval z tohto hľadiska Viliam Turčány v pozoruhodnej knihe Rým v slovenskej poézii. Bratislava 1975, s. 438.

Nestačili sme ešte odprevať priekopníka nášho symbolizmu na jeho poslednej ceste a sotva ešte mohla obschnúť hlina na jeho čerstvom hrobe, keď Michal Chorváth načrtnol architektoniku slovenskej literatúry a Kraskovo miesto v tejto úchvatnej klenbe: „Náš je Kollár, aj Hollý, aj Sládkovič a Botto, aj Hviezdoslav a Vajanský, ale ináč, bezprostrednejšie je náš Krasko. Od neho učili sa lalotať a chorálom i dityrambom spievať, všetci tí, ktorí nás sprevádzali alebo sprevádzajú. Aj Štefan Krčméry, aj Smrek aj Lukáč, aj Novomeský a Kostra, aj najmladší z nich — Milan Rúfus. Ivan Krasko, vládca slovenskej poézie právom toho, ktorý má moc slova, nebol nám ako kráľ, ale ako otec, dedo a pradedo, ako živý príklad a zákon poézie. V málo slovách opísal široký kruh slovenského života, vsal do nich jeho horkosť i sladkosť, výšku i priepasť, zúfalstvo i nádej a strhol do ich čara každého, kto sa mu priblížil.“⁵

Odmyslíme si na tomto našom pracovnom sympóziu slávnostný pátos v Chorváthovej rozlúčke s mŕtvym básnikom; nech nás netrápi ani to, že z radu Kraskových nasledovníkov vypadli niektoré mená — chýba tu najmä Pavol Horov — a hľadáme v tejto časti Chorváthovho nekrológu len najvecnejšie argumenty o súvislostiach medzi Kraskom a vývinom našej poézie od zrodu slovenskej literárnej moderny takmer po dnešok. Možno, že triesťva, celkom racionálna úvaha nad citovanými slovami nám poskytne rozhodujúci impulz, ako sa metodologicky zmocniť — aspoň v hlavných črtách — takej zložitej problematiky, ako je účasť jednej osobnosti zo staršieho literárneho pokolenia na formovaní našich novších literárnych prúdov a smerov.

Michal Chorváth, ak ste si dobre všimli, odlíšil postoj súčasných generácií ku Kraskovi od ich vzťahu k predstaviteľom národno-obrodeneckej epochy, romantizmu a realizmu. Zdôraznil, že ak chápeme básnikov týchto období celkom prirodzene ako svojich, v porovnaní s nimi je Ivan Krasko celkom inak náš. Je „náš bezprostrednejšie“. Tento Chorváthov názor už netreba chápať ako prejav akejsi konvenčnej úcty, vhodnej len pre nekrológ, ale ako celkom jasný a presvedčivý poznatok s hodnotou osobného svedectva, ako aj presného prieniku do niektorých objektívnych príznakov vo vývine slovenskej modernej poézie. Hovorím náročky len o niektorých príznakoch, ktoré súvisia s Kraskovým menom v dvadsiatych, tridsiatych rokoch nášho storočia — ba i neskoršie — pretože je vylúčené, aby literatúra určitého obdobia bola len pod vplyvom jednej osobnosti a aby si utvárala iba jeden model poetiky a celého súboru výrazových prostriedkov. Vždy je viac možností pre diferencovaný vývoj literatúry ako celku i pre jej jednotlivé žánre. Závisí len od toho, ako sa nové pokolenie vyrovná so svojimi predchodcami a čo si prináša so sebou, aby mohlo s plnou zodpovednosťou uskutočňovať na primeranej umeleckej úrovni nový umelecký program.

⁵ CHORVÁTH, M.: Otec pokolení. In: Cestami literatúry II, Bratislava 1960, s. 140.



Niet času na to, aby sme tu hovorili o všetkých významnejších medzníkoch a vývinových zlomoch slovenskej básnickej tvorby za posledné polstoročie. Chceme len pripomenúť chápanie literárnej tradície v niektorých etapách tohto dosť rozsiahleho historického celku a úlohu, ktorú tu priamo i nepriamo zohral Krasko. Je známe, že na začiatku dvadsiatych rokov sa prevažná väčšina mladej literárnej generácie zriekala klasických slovesných hodnôt a vyhlasovala i uskutočňovala naskrze nové estetické zásady. Takýto revolučný zvrät, pokiaľ neprekročil hranice náročnému umeleckému vkusu, bol u nás potrebný. Okolo polovice dvadsiatych rokov išlo v polemike proti literárnej minulosti nielen o odvrät od Hviezdoslavovej poetiky, od diela štúrovcov, ale na jednom z pólov vývinovej negácie sa ocitol aj symbolizmus — čiže sústava tých tematických a estetických zložiek, ktorá dala konečnú podobu aj Kraskovmu dielu. To však neprekážalo, aby niektorí mladí básnici používali — bez ohľadu na svoju vtedajšiu názorovú a estetickú pozíciu — niektoré zložky Kraskovho básnického úsilia. Tak nadviazal na Ivana Krasku nielen „presvedčený“ symbolista Emil Boleslav Lukáč, ale aj predstaviteľ odlišnej estetiky, básnik novej, poetickéj vecnosti Laco Novomeský. Mohli by sme uviesť aj ďalšie — vnútorné protirečivé — modely v tvorbe debutujúcich básnikov z dvadsiatych rokov: napr. prvé zbierky Jána Smreka, Valentína Beniaka, Jána Poničana, Maše Haľamovej atď. Nebolo tu spoločného umeleckého programu, a predsa, napriek diskontinuálnemu zacieleniu vedúcich predstaviteľov mladého pokolenia, možno u nich nájsť prvky nadväznosti na minulosť. Nite týchto spojitostí vedú najčastejšie ku Kraskovi. A to aj vtedy, keď sa o niektorých stránkach jeho spoločenského postavenia a jeho umeleckej aktivity hovorilo niekedy ako o definitívnej, ba mŕtvej minulosti.⁶

V tridsiatych rokoch sa paleta básnických koncepcií z noetickej i morfologickej stránky obohatila. Viaceré prúdy sa dostali do konkurenčného vzťahu. Nechcem tu hovoriť o poetike vtedajších vedúcich smerov, ktoré sa nakoniec u nás — okrem malých výnimiek — nikdy celkom nevykryštalizovali.⁷ Treba si len uvedomiť, že

⁶ Laco Novomeský napísal napr. v článku *Básnik 1931* toto: „Minulé desaťročie bolo záverečnou etapou básnictva.“

Oplakávať ho? Preklínať stav, ktorý pozbavil básnictvo životaschopnosti? To by znamenalo asi toľko ako rozbíjať stroje industrie, ako kopnúť do civilizácie, ktorá zničila „raison d' être“ ľudových balád, povestí a piesní, ktorá zničila poéziu prstonárodnú práve tak, ako nadchádzajúce formy spoločenské pozbavujú života básnictvo vôbec.“ Na konci tohto článku napísal Laco Novomeský o svojich generačných predchodcoch: „Básnici Gal, Jesenský, Krasko a Rázus sú mŕtvi! A že nevedeli včas odísť, našli sme roku 1931 pod ich menami dobre kvalifikovaných vládnych radcov a poslancov so zaistenou existenciou, so zaručeným postupom a pod penziou...“ NOVOMESKÝ, L.: *Manifesty a protesty*. Zredigoval Karol Rosenbaum. Bratislava 1970, s. 108—109, 111.

⁷ Delenie poézie podľa smerov je v každej literatúre veľmi zložitá. Dnes uvažujeme o súvislostiach medzi Kraskovou poetikou a európskym symbolizmom. Michel Decaudin, jeden zo súčasných znalcov francúzskeho symbolizmu, napísal o tomto smere: „Málo pojmov je už na pohľad takých sporných ako symbolizmus. Tí, čo sa vyhlasujú za symbolistov alebo tí, čo prijímajú túto nálepku, zdá sa, že sa púšťajú

v tridsiatych a štyridsiatych rokoch máme už do činenia s neobyčajne zložitou literárnou skladbou, ktorá sa utvárala nielen z podnetov Ivana Krasku, ale aj z novej interpretácie romantizmu a z nového stupňa súžitia slovenskej literatúry s modernou literatúrou českou, európskou a na diachronickom pláne aj svetovou literatúrou (napr. vzťah k americkému básnikovi E. A. Poeovi). Navonok sa mohlo zdať — a veci sa tak aj posudzovali — že sa v slovenskej poézii len improvizuje, že sa tvorba spovrchňuje a stráca vlastné historické korene. Keď sa však pozeráme na literárne dianie tridsiatych a štyridsiatych rokov po väčšom časovom odstupe a s novou historickou skúsenosťou, zisťujeme, že zdanlivý chaos a príliš veľký poetický rozptyl len zastieral zrod a formovanie nového myšlienkového a estetického systému, ktorý sa síce ťažko zmocňoval všetkých stránok objektívnej skutočnosti, ale ktorý nakoniec pred ňou ani nekapituloval. Imaginárny prúd slovenskej poézie tridsiatych a štyridsiatych rokov sa totiž nepostavil apriórne oproti realistickým tradíciám. Jeho mnohovýznamové zacielenie čerpalo poučenie z básnického diela Janka Kráľa, ale aj z vizionárstva Pavla Országha Hviezdoslava a z celej jeho filozofie a kozmogónie.⁸ A hoci virtuálni tvorcovia poetizmu a vyhranenejšieho nadrealizmu sa hlásili manifestačne najmä k Jankovi Kráľovi, nedajme sa mýliť dobovými heslami. Ani nová jankokráľovská tradícia, ani vyhlásenia o potrebe buď „krásy krčovitej alebo žiadnej“, ani nevyhnutné dotyky mladej básnickej tvorby s európskym experimentátorstvom nemohli prehlásiť chcenú či nechcenú, žiadanú či nežiadanú, vítanú či nevítanú Kraskovu prítomnosť kdesi v hlbinných zdrojoch a prúdoch modernej slovenskej poézie. To sa prejavilo najmä v druhej polovici tridsiatych rokov a vo vojnovom období, keď — hovoriac slovami aktívneho svedka tých čias — „v prorockých víziách, v apoštolských výstrahách, v citlivej reakcii na poníženie človeka vo vývodiacjej symbolistickej poézii ukryval sa neprestajný protest proti nevoľníckemu gniaveniu ľudskej dôstojnosti a našej národnej cti...“⁹

Za týmito slovami sa skrýva mnoho otázok z vývinu slovenskej poézie od roku 1918 do konca druhej svetovej vojny. Nemôžem ich tu analyzovať. Chcel by som len znovu pripomenúť, že symbolistický prúd slovenskej lyriky neohraničoval vzťah básnického subjektu k spoločenskej problematike. Naopak. Zdá sa, ako to ukazuje dielo E. B. Lukáča (od *Spevu vlkov po Molocha*), L. Novomeského (*Otvorené okná, Svätý za dedinou*), P. Horova (od *Zradných vôd spodných po Defilé*), J. Smreka (*Hostina, Studňa*), V. Beniaka (*Bukvica, Igric*), J. Kostu (*Puknutá váza, Presila smútku*), R. Fabryho (*Ja je niekto iný*) atď., že symbolistické obrazy jednak

s plnou vervou do toho, aby ho zbavili každého významu.“ DECAUDIN, M.: *La Crise des Valeurs symbolistes*, Collection „Universitas“, Privat Éditeur. Toulouse 1960, s. 15.

⁸ Laco Novomeský vyjadril významové rozpätie Hviezdoslavovej tvorby takto: „Jeho poézia je vlastne jediným vysokým napätím medzi nebom a zemou (reálne a neskrášlene vídenou, zaprášenou, špinavou, zgniavenou a biednou zemou), medzi bohom a človekom, keď chcete medzi faktom a ideálom.“ Elán 9, 1938—39, č. 7—8.

⁹ NOVOMESKÝ, L.: *Zväzky a záväzky*. Zostavil Karol Rosenbaum. Bratislava 1972, s. 44.

umožňovali komunikáciu medzi básnikom a dobou, jednak obohacovali poetiku sociálnej poézie. Takýto jav sa nemohol uskutočniť bez sugescií z tvorby Ivana Krasku. Veď tento subtilný lyrik, básnik hlbokého osobného zážitku, zvolil si za motto zbierky *Nox et solitudo* takéto verše:

*... Počujem i vidím, lebo z tej som ja,
z poddaných potom kropenej zeme —
vo mne sa stelesnil každý ból, každý ston,
ku hrude viazaných robotných predkov.*

Nejde mi o detailnú chronológiu. To mi umožňuje, aby som nadhodil len „vrcholné“ body kraskovských tradícií v slovenskej modernej lyrike. Domnievam sa, že po medzivojnovom období a po vojnových rokoch zaznamenala táto tradícia ešte jedno pozoruhodné renouveau; a to nie v takej vzdialenej dobe, aby ešte aj dnes neožilo s plnou naliehavosťou v našej pamäti. Návrat k Ivanovi Kraskovi, umocnený zároveň sugesciami z diela Laca Novomeského, Jiřího Wolkra, Františka Halasa, Sergeja Jesenina a iných, predznamenal na konci päťdesiatych rokov Milan Rúfus v zbierke *Až dozrieme* (1956). Záber nových kraskovských variácií bol neobyčajne široký. Neobmedzil sa len na oneskorené Rúfusove a Váľkove debuty, respektíve niektorých ich vrstovníkov, ale do jeho čarokruhu sa dostávala zložitými, nadgeneračnými cestami veľká časť súčasnej, v pravom slova zmysle socialistickej poézie, ktorá už nemenne poznala, že súčasná básnická tvorba nemôže rozvíjať svoj program inak ako odkrývaním všetkých stránok človeka a ľudského bytia a že to nemôže dosiahnuť na úzkej generačnej platforme, ale len v súčinnosti všetkých talentov a všetkých pokolení. Toto posledné kraskovské renouveau má dvojnásobnú zvláštnu symboliku. Zsvietilo na oblohe našej poézie, keď čas dozrel a Ivan Krasko „sa nám vo veku patriarchu pomínul a vkročil stareckým krokom do ‚nox et solitudo‘, do noci najnočnejšej z nočných, do samoty najosamotejšej z ľudských.“¹⁰ Táto jeho púť do nekonečna nezostala beznádejnou. Stala sa akoby predzvesťou nevyhnutného návratu voľakedajších „svätých za dedinou“ našej literatúry naspäť do jej lona a spomedzi nich práve takých osobností, ktorých „struna nekludnými tóny... hrála“. Máme na mysli opätovné začlenenie Laca Novomeského, Emila Boleslava Lukáča, Valentína Beniaka a ďalších do orchestra slovenskej poézie. Ale stalo sa aj niečo viac. V atmosfére odovzdávania štafiet medzi už navždy „odmlčaným“ Ivanom Kraskom a najmladšou generáciou, v ovzduší postupného a opätovného rozvitku tvorcov našej poézie sa prehlbovalo aj dielo J. Kostru, P. Horova, A. Plávku, V. Míhálíka, R. Fabryho a celej plejády ďalších básnikov, ktorých tu nemožno všetkých vyrátať. Z tohto prúdu nesmieme vynechať ani básnikov dnes strednej a najmladšej

¹⁰ MATUŠKA, A.: Krasko. In: Alexander Matuška, *Profily a portréty*. Bratislava 1972, s. 488.

generácie, kde sa verš chveje aj hlbokým zážitkom, otvoreným citom a kde sa pracuje so slovom s maximálnym umeleckým nárokom a maximálnou zodpovednosťou. Veď nemožno pochybovať o stále platnom poslanstve, ktoré vyslovil Krasko v básni (o problematike jej vzniku bude na tomto sympóziu ešte reč) *Poetika starej lyriky*:

*no nikdy nepíš to, čo necítiš,
čo v tvojom srdci zrod svoj nemalo;*

*obchádzaj krasomluvu jako mor
a vyhoď z textu slovo jalové;*

*nech hudbou zneje každý malý verš,
obrazom blýska každé slovíčko —*

*a nezabúdaj, náznak tajomna
že tisícimi tónmi znie*

*a v každej duši zobúdza jej pieseň stajenú:
ak všetko toto krásnom posvätiš —*

tak dôjdeš ta, kam ja som nedošiel.

Tým, čo som doteraz povedal, sa nevyčerpáva problematika Kraskovho dedičstva vo vývine slovenskej poézie 20. storočia. V prvej časti úvahy na danú tému som považoval za potrebné objasniť aspoň v najzákladnejších črtách generačný sled našej básnickej tvorby po Ivanovi Kraskovi a niektoré vlny opätovného aktívneho záujmu a tohto básnika slovenského symbolizmu. Teraz prejdem k ďalším otázkam, ktoré majú špecifický ráz a ktoré nám pomôžu ešte viac si uvedomiť Kraskovu iniciatívu v prestavbe slovenskej modernej básnickej tvorby.

2

V literárnej vede 19. a 20. storočia sa už viackrát vyslovili pochybnosti o tom, či sa majú skúmať vzťahy medzi dielami niektorých osobností z rozličných historických období. Najmä personalistické prúdy v literárnej vede odmietali — a odmietajú doteraz — tie metodologické postupy, ktoré sa pokúšajú o objektiváciu slovesných javov a hľadajú v synchronickej a diachronickej rovine analógie, filiácie v tvorbe viacerých autorov. Robí sa tak obyčajne v mene „ochrany“ jedinečnosti a neopakovateľnosti umeleckej osobnosti. No, takáto ochrana tvorivej individuality býva často

falošná a vedecky neodôvodniteľná. Každé umelecké dielo je iste najužšie zviazané predovšetkým so svojím tvorcom. Túto samozrejmu pravdu by mala rešpektovať každá literárnovedná koncepcia. Zároveň však treba zdôrazniť, že umelecké dielo je aj objektívnym historickým javom, ktorý sa rodí a rozvíja v čase, v určitom konkrétnom spoločenskom a vstupuje aj do konkrétneho estetického kontextu. Preto ho možno analyzovať, posudzovať a hodnotiť ako objektívny fenomén.

Na týchto základoch zaznamenala v posledných dvadsiatich rokoch značný rozmach literárnovedná komparatistika. Jej metodológia a metodika je pomerne mnohotvárna. Z hľadiska našich potrieb si treba uvedomiť, že komparatistika neskúma iba dvojstranné alebo mnohostranné literárne vzťahy, medziliterárne celky a kontext svetovej literatúry, ale že jej pracovným poľom je aj sledovanie súvislostí vo vnútri jednej národnej literatúry; a to vo všetkých základných súradniciach.¹¹ Veď aj v rámci jednej literatúry možno poukázať pomocou vertikálneho prierezu na nadväznosti medzi generáciami, na typologické zmeny literárnych žánrov, na analógie alebo na rozdiely v poňatí a stvárňovaní skutočnosti atď. A práve táto okolnosť nás posmeľuje, aby sme sa pokúsili riešiť niektoré z týchto otázok Kraskovho dedičstva v slovenskej lyrike 20. storočia.

Zastavme sa najprv pri významovej problematike slovenskej modernej poézie. Možno predpokladať, že základný impulz aktívneho vzťahu značnej časti našich básnikov ku Kraskovi (od dvadsiatych rokov až doteraz) spočíval najmä v tejto oblasti. Doteraz sa ešte nepodarilo uspokojivo vysvetliť všetky príčiny roztržky medzi mladými básnikmi dvadsiatych a tridsiatych rokov a staršou básnickou tvorbou. Nebol to síce frontálny rozchod, ale nemožno poprieť, že mladé literárne generácie s nechuťou prijímali odkaz 19. storočia. Viedlo to často až k aprioristickým predsudkom. O vedúcich spisovateľoch spred prvej svetovej vojny sa hovorilo, ak nie s dešpektom, tak s istou dávkou podceňovania. Mladým básnikom prekážalo najmä to, že slovenská predvojnová lyrika bola takmer identická s problematikou národného hnutia. Táto jej dominantná tematická a motivická stránka im bránila, aby sa opätovne začítali do celých štúrovcov, do celého Vajanského alebo Hviezdoslava, a aby na základe vlastnej recepcnej skúsenosti rozlišovali jednotlivé významové vrstvy v diele týchto básnikov. Ich tvorba bola nesporne bohatšia a diferencovanejšia, ako sa to po prevrate tradovalo. Jaroslav Vlček povedal napr. na tryzne za Pavlom Országhom-Hviezdoslavom, že tento „maliar a vykladateľ našej prírody a portrétista nášho ľudu, už od samého začiatku tvorenia hlboko začrel i do vlastného vnútra a veršom rozvažoval o tom, čo sa mysle ľudskej týka najbližšie a najhlbšie: o pomere konečna k nekonečnu a vzťahoch stvorenstva k nestvorenstvu, o víťazstve

¹¹ „Za tím účelem musíme vidět v díle druh sdělení, tedy komunikát stojící mezi autorem a jeho čtenáři. Z tohoto hlediska je třeba prozkoumat napřed významovou výstavbu díla a teprve pak se můžeme ptát po hodnotě sdělovaného obsahu pro život společnosti.“ HRABÁK, J.: Literární komparatistika. Praha 1976, s. 34.

pravdy nad krivdou a svetla nad tmou, o prítomnosti a budúcnosti národa, o základe ľudského šťastia a posledných veciach človeka. V tejto lyrike myšlienkovu ušľachtilej a silnej a náladovo neobyčajne precítenej a teplej, je pravý a celý Hviezdoslav.“¹²

Hoci je to široký básnický program, zostáva faktom, že väčšina mladej povojnovej generácie rástla nielen bez Hviezdoslavovej priamej „opatery, ale aj v nevyslovovanej polemike s ním“.¹³ Na tom sa nedá nič meniť. Vieme, že neskorší vývin slovenskej literatúry tieto nedorozumenia a rozpory vyrovnal. Mladí povojnoví básnici nezostali však bez pomoci a bez opory. Našli dosť zavčasu „spojenca“ v Ivanovi Kraskovi a v jeho básnickom svete, ktorý sa im zdal koncentrovanejší, homogénnejší, autentickejší ako básnický svet starších spisovateľov. Krasko bol pre nich prístupnejší aj z hľadiska ich mentality a ich prvých dotykov so skutočnosťou. Mladí autori vytušili to, čo literárna veda neskoršie veľmi jasne vyjadrila: že „Krasko je vlastne prvým výlučným lyrikom v slovenskej poézii“.¹⁴ Nebolo by dobre absolutizovať tento poznatok a pripisovať ho v takom zmysle, ako ho dnes chápeme, debutantom z medzivojnového obdobia. Cesta k úplnému porozumeniu týchto vecí bola ešte dlhá, namáhavá a neraz (pre mnohých) i neschodná.

Čo však bolo spočiatku vo vývine našej poézie spred päťdesiatich rokov určitým zjednodušením problematiky, to sa časom vyvažovalo a viedlo v nejednom prípade k intenzívnejšiemu zážitku, k opravdivejšej myšlienkovkej reflexii a presvedčivejšiemu umeleckému výrazu. Zisk vyplýval najmä u tých mladých básnikov, ktorí prenikli do Kraskovej umeleckej individuality a ktorí si nezredukovali podstatu jeho modernosti len na okruh výrazových prostriedkov alebo na čiru versologickú problematiku. Magické pole Kraskovej účinnosti bolo omnoho širšie. Z významového hľadiska bolo dôležité najmä to, že Ivan Krasko sa javil v očiach viacerých mladých autorov ako básnik otvorenej životnej koncepcie, kde malo organické miesto myšlienkové napätie, problematika ľudského bytia, oscilácia lyrického hrdinu medzi subjektívnymi zážitkami, pocitmi a na druhej strane dobovými spoločenskými potrebami. Kraskovým cieľom bol — v zhode s básnikmi európskeho symbolizmu a romantizmu — harmonický svet. Pravda, dokiaľ to objektívna spoločenská realita a vnútorné založenie autorovo vylučovali, Krasko musel vyslovovať aj smútok a základné myšlienkové a mravné protirečenia. Myšlienková otvorenosť Kraskovej poézie a jej hlboké racionálne jadro boli blízke nielen mladým autorom, ktorí si dali za úlohu na začiatku dvadsiatych rokov dovŕšiť a dotvoriť slovenský symbolizmus, ale aj mladým autorom socialistickej ideovej orientácie zo skupiny Dav a nakoniec i niektorým stúpencom avantgardných smerov (napr.

¹² Prednáška Jaroslava Vlčka na tryzne za P. O. Hviezdoslavom v Martine dňa 18. novembra 1921. Priniesli ju Slovenské pohľady 43, 1922, č. 1, s. 2.

¹³ NOVOMESKÝ, L.: Slovenský národný mysliteľ. Elán 9, 1938—39, č. 7—8.

¹⁴ ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976, s. 154.

reflexívne zložky v Bunčákovej, Lenkovej, Fabryho, Brezinovej poézii v období ich príslušnosti k nadrealizmu). Všade tu šlo o subjektívne formy zápasu s entropickou objektívnou skutočnosťou, o presvedčenie, že poézia má dotvárať realitu, a ak nie, tak ju aspoň v slovesnej podobe nezjednodušovať a neidyliizovať. V literárnom ovzduší sa cítil akýsi mravný imperatív etiologickej lyriky, ktorý vyvieral najmä z Kraskovej básnickej tvorby.¹⁵ Hoci sa dobre vedelo, že autor dvoch útlých zbierok *Nox et solitudo* a *Verše* sa už dávno odmlčal, jeho účasť v medzivojnovnej literárnej obci a prítomnosť jeho diela podnecovali k novým a novým pokusom o hľadanie dokonalejšej podoby sveta.

Ivan Krasko má viac básní, v ktorých vyjadril zápornú stránku skutočnosti, svojej ľudskej existencie a z toho vyplývajúcich mučivých otázok i naliehavých mravných príkazov. Nebude od veci, keď naznačíme aspoň na niekoľkých textových ukážkach, že tieto významové hľadiská sa nezavrhli v zbierkach *Nox et solitudo* a *Verše*, ale že sa v danom dialógu pokračovalo, a svojím spôsobom sa pokračuje, aj v našej prítomnosti. Ivan Krasko hovoril o svojom lyrickom hrdinovi napr. v básni *Poznanie* (*Nox et solitudo*) ako o „pútnikovi zcela inej dráhy“, po ktorej „oddnes kráčať musí... nahý“. V básni *Noc* (mala byť pôvodne na čele knihy *Nox et solitudo*) napísal: „Je nutné myslieť, neodvratne nutné!... Duch žijni po svetle, chce mať istoty — aspoň istoty stredovekého ľudstva: vieru /och, vieru, akúkoľvek vieru/, a mozog zláme mu krídla večnými pochybovačnými adektívami... Nemôž' ujsť, nemôž', je nutné myslieť ďalej, neodvratne nutné!“ Stačia aspoň tieto slová a tieto verše, aby sme počuli priamo z básnikových úst, čo ho znepokojovalo a čo tvorí jednu zo základných motívických zložiek jeho diela: je to ustavičná skepsa, úloha ľudského pútnictva vo svete, potreba mravného princípu, pocit viny, ale ako vyplýva z básne *Život* (*Verše*), aj presvedčenie o vnútornej sile lyrického hrdinu („Až hmla sa stratí z údolia?/ mňa, Život, nikto nezdolá,/ a než sa celkom zvečeri,/ tam ležať budeš v pancieri“).

Vyslovil sa už názor, že Kraskove básne, ako je *Poznanie*, *Noc*, *Ja*, *Zmráka* sa... a pod. stelesňujú veľmi hutne a presvedčivo básnikovu noetickú a mravnú krízu a že v nich kulminuje tragický významový pól slovenskej modernej lyriky. Súhlasíme s touto myšlienkou asi v takej modifikácii, že nielen Krasko, ale aj viacerí iní básnici — pred ním i po ňom — museli dolovať vzácne zrnká životného kladu v hĺbinách rozporu medzi subjektom a objektom a že sa museli opätovne púšťať na „strmé dráhy myšlienky“, hoci niekedy „túha stroskotávala“ (Milan Rúfus). Pred Kraskom znela často trúchlivými tónmi básnická tvorba Janka Kráľa a P. O. Hviezdoslava, čo bolo zjavné najmä z jeho *Steskov* a *Dozvukov*. Toto dedičstvo protestu proti entropickým spoločenským a ľudským situáciám sa prenieslo aj na neskoršie

¹⁵ „... Krasko vždy znovu a znovu každou svojou básňou utvára samého seba a svoj vzťah ku skutočnosti. Každá báseň sa takto stáva osobitnou, samostatnou drámou básnikovho srdca, v každej je vždy celý.“ Tamže, s. 172.

generácie. Bolo by pochybné vysvetľovať tento významový aspekt ako jednoznačný druh pesimizmu alebo ako odvrát lyriky od reálneho sveta. Poznatok o zredukovaných možnostiach pri osvojovaní si objektívneho sveta bol často zdrojom novej aktivity, nútil klásť si nové otázky a s tým aj predpokladať nové nádeje pre človeka. Laco Novomeský napísal na začiatku svojej literárnej dráhy v básni *Noc* (zbierka *Nedeľa*) takéto verše:

*Niečo som hľadal,
niečo som nenašiel, niečo som stratil,
niečo som nedostal
a niečo nezaplatil.*

*Údery hodín skončili siedmy deň —
z pondelka začnem zase hľadať
svoj krásny detský sen.*

*Nájdem?
Nenájdem?*

Vieme dobre o životnej ceste Laca Novomeského, a teda aj o tom, ako sa naplňovala jeho poézia osobnou a spoločenskou skúsenosťou. Hoci sú v jeho tvorbe pevné významové body, nikdy v nej neprestávala tendencia k dialógu a hľadanie odpovedí na nové otázky života. V polovici dvadsiatych rokov by sa dalo uňho hovoriť o snoch a túžbach mladého lyrického subjektu. Avšak podobné témy a motívy sa dostali k slovu aj vo veršoch zo záverečného obdobia jeho tvorby. V básni *Pošušky* sa Novomeský opätovne zahľadel na niektoré etapy svojho života a aj vo chvíli najväčšieho ľudského poníženia sa mužne vyrovnával s vnútornou tragédiou. Takmer zhodne s konfesiou Ivana Krasku („mňa, Život, nikto nezdolá“) Novomeský napísal:

*— Tak sklamali ťa sny?!
— Bfť, to sú plané slová!
Len zlé, len zlé sa meria iba bolesťami.
A nech aj tak sa stalo, jak sa stalo s nami,
tam, kde sme začínali, začal by som znova
a rád. Jak vedec hľadajúci svoje bacily,
ktoré ho zabili.*

Básnické generácie po Ivanovi Kraskovi rástli v iných podmienkach a v iných okolnostiach ako zakladateľ našej literárnej moderny. Odpadli viaceré problémy, na ktoré on reagoval. No základná téma, ktorú nastolil Krasko, zostala i naďalej

aktuálna. Je to „téma neplnosti, necelosti, vyplývajúca z pocitu a živená pocitom, že sa čosi pokazilo a porušilo, vyšinulo a prevrátilo, že sa čohosi nedostáva, že čosi chýba“.¹⁶ Aj mnohí mladí medzivojnoví básnici trpeli týmto pocitom. Nepriamo nadväzovali na „čierne noci“ a na smútky Ivana Krasku, pričom ešte umocňovali jeho neúprosnú analýzu doby a sebaanalýzu. V týchto intenciách kráčať v dvadsiatych rokoch najmä Emil Boleslav Lukáč. Jeho zbierka Križovatky (1929) je nesporne krízovejšia a bolestnejšia ako spomenuté Kraskove básne. Je to volanie „de profundis“, volanie často bezozvnné, ako to ukazujú aj tieto verše:

*Duté hlbiny duše, kričí z nich zúfalstvo bezodné,
— ó, chrámy, chrámy, vysoké, hmlisté klenby, —
ďaleké nebo, niet megafónu, čo ryk by zanesol bezosne,*

hlas môj Kainova obeť, kúdolí dobu.

*Križovatkami nesiem svoj osud bukový,
hnaný ranami neviditeľného centúria.
Bez staníc, bez oddychu, malomocný a rakový,
— och, Eli, Eli, lama zabachtáni?*

Keď uvažujeme o významových súvislostiach medzi lyrickým dielom Ivana Krasku a tvorbou generácií, ktoré prišli po ňom, znovu si uvedomujeme, že zdroje smútku a tragiky tu nevyplývajú len z osobného, vnútorného života. Rozpätie umeleckého terénu je u Krasku aj u jeho nasledovníkov oveľa širšie. Časť jeho priestoru súvisí veľmi presvedčivo so sociálnou problematikou, so situáciou v národnom živote a nakoniec aj s vecami, ktoré majú všefudskú povahu. Ivan Krasko zaujal mladšie literárne pokolenia najviac svojím univerzalizmom. Jeho básnická koncepcia slobodného a k slobode kráčajúceho človeka sa napájala z hlbokých zdrojov európskej kultúry, z biblickej symboliky a antických legiend, z poznania súdobého sveta. Túto stránku Kraskovej tvorby vstrebal do svojich veršov napr. Pavol Horov od prvej zbierky Zradné vody spodné až po knihu Ponorná rieka. Pavol Horov začal mýtom o skaze sveta za ľudské hriechy a viny (opäť kraskovský motív), čo mu historicky konkretizovali aj udalosti prvej i druhej svetovej vojny. Preto jeho žiaľ mal univerzálnu povahu (Návraty):

*Snáď do srdca sa ani nevmestí
a snáď už ani východiska neni
toľko je bože ľudskej bolesti
na tejto zemi*

¹⁶ MATUŠKA, A.: Profily a portréty. Bratislava 1972, s. 316.

Horov našiel liek na tieto zobrazované bolesti. Mytologické antické príhody ho poučili o sile človeka, ak je spojený s krajinou svojich matiek a otcov. Aj tu nachádzame zhodu s Kraskom (napr. básne Doma, Otcova roľa, Vesper dominicae atď.), ktorý prekleňoval osobné rozpory objektiváciou svojho zážitku a identifikáciou svojho osudu s osudom národného spoločenstva. Takúto významovú osnovu má aj záverečná časť Horovovej básne Invokácia leta (zbierka Nioba matka naša):

*Na hukot zradných vln na úzkosť krehkých brehov
Zákerný útok jár
Daj silne skloniť sa nad hlasom leta s nehou
Jak tvrdý hospodár*

*Milovať milovať zem túto láskou prudkou
Koreňom agátov
Mať srdce venčené vernosti nezábudkou
Bez márných márných prísah*

Hoci sa obmedzujeme len na najnevynutnejšiu textovú faktografiu, náš výklad o významovom dosahu Kraskovho diela na neskoršie básnické pokolenia by nebol úplný, keby sme neuzavreli túto kapitolu aspoň stručnou zmienkou o Milanovi Rúfusi a Miroslavovi Váľkovi. Krasko sa neprejavuje v tvorbe týchto básnikov rovnakým spôsobom. Rúfus nadviazal na Kraskov „životný pocit“, na jeho emocionalitu a na mnohovýznamovú podstatu jeho obrazov, kým Válek aktualizoval Kraskov racionalizmus a jeho prenikavé intelektuálne reflexie. Obidvaja títo básnici sú zaujímaví tým, že centrom ich tvorby sa opätovne stala zložitá ľudská problematika. V tomto tematickom okruhu sa, pochopiteľne, berú na vedomie premeny našej spoločnosti, ale prihliada sa aj na širší okruh spoločenského diania vo svete. Spomenutých básnikov sa dotýkajú nielen udalosti doma, ale aj mimo domova. V tom je podstata ich univerzalizmu a „tajomstvo“ ich nadgeneračného zopätia s Ivanom Kraskom, totožnosti s jeho smútkami i jeho nádejami. Milan Rúfus vyjadril príčiny svojho dolorizmu takto (Verše v zbierke Až dozrieme):

*Nechcel som sa sebe koríť, smiešny.
Nechcel som o plytkom bóli húť.
Cudzia slza sviť z mojich piesní.
Cudzia rana horí z mojich úst.*

*Mier. A v tichu, ním ten výkrik sviští,
hneď sa podlo hlaveň rozšteká.
Nikdy ešte v toľkej nenávisti
nepočalo slovo človeka.*

*Preto verš môj ťažkým krídlom vzlieta.
Ludský plač mu z krídla ulomí.
Preto hľadiac v drsnú bolesť sveta,
smutno mi, až k smrti smutno mi.*

Spomenuli sme už Kraskovu báseň *Poznanie*, v ktorej podal priekopník nášho symbolizmu sebacharakteristiku ako „nahého človeka“, ako „pútnika zcela inej dráhy“. V iných básňach (napr. *Ó, duša moja...*) sa hovorí, že jeho poézia „z čiernej noci pila“. S takouto bezútešnou realitou sa stretávame aj v značnej časti Váľkovej básnickej tvorby, ktorá má zjavné subjektívne i objektívne tematické póly. Zo sváru týchto dvoch námetových okruhov sa otvára cesta k analýze básnikovho vnútorného sveta i vonkajšej skutočnosti. Vo chvíľach tohto dramatizmu dochádza autor k názoru, že:

*To je čas básne.
Tras sa, lebo prichádza
posolstvo o podobe semena,
bolesť a krv,
olej na oheň.*

*Tak do biela rozžeravená nahota syčí,
všade okolo
kolotoče stromov sa krútia
a krútia...*

Váľková poézia nemá však iba tento vnútorný plán. Zmocňuje sa aktuálnych dobových konfliktov v širokom geografickom priestore, z čoho vyplýva pohnutý obraz skutočnosti a autorov aktívny humanizmus, dokumentovaný napr. záverom básne *Skaza Titanicu*:

*More vyložilo na breh čierne rukavice.
Ticho, od ktorého rastie svetu hrb.
Ticho, ticho. Prsty na očiach.
Zamrežované mesto s hlavou pri zemi,
prebieha ako zviera.*

*My sa nenáhlime?
Čas pracuje pre nás?
Je to naše storočie
a naša éra!*

Sledoval som v tejto kapitole len jeden zo základných významových prvkov Kraskovej poézie: podstatu osamotení lyrického subjektu, jeho konflikt s okolitým svetom a nakoniec aj vyvažovanie rozporov v autorovom stotožnení sa s osudom národného spoločenstva a ľudstva. Naznačil som, že táto koncepcia poézie bola plodná aj v celej prvej polovici dvadsiateho storočia, čo sa prejavilo v tom, že Krasko zapôsobil na všetky generačné vrstvy daného obdobia, na ich vedúcich predstaviteľov. Rozbor ďalších tematických oblastí — láska, príroda a pod. — by ukázal, že diapazón významových súvislostí medzi Kraskom a mladšími básnikmi bol ešte širší. V tejto stati sa však nedajú zachytiť všetky jeho znaky.

3

V tretej časti tohto príspevku by som sa chcel dotknúť ešte niektorých súvislostí medzi Ivanom Kraskom a mladšími pokoleniami v žánrovej oblasti našej novodobej lyriky. Možno povedať, že nadväznosť je tu o niečo očividnejšia ako na významovom pláne.¹⁷ Sémantické hľadiská v literárnom diele sú totiž mnohostranné, a preto sa viažu najmä na tematické zložky, ich škála je takmer neohraničiteľná. Naproti tomu literárne žánre majú relatívne konštantné znaky, ktoré možno analyzovať a hodnotiť na základe dosť pevných objektívnych kritérií.

Doterajšia vedecká literatúra o slovesných žánroch je bohatá. Hoci klasická estetika venovala žánrovej problematike rovnomernú pozornosť, zdá sa, že v poslednom období sa dostáva do popredia literárnej teórie záujem viac o epické a dramatické diela ako o lyriku. V niektorých odborných prácach sa to odôvodňuje tým, že v lyrike sa ťažko môžu rozlíšiť rozdiely medzi jednotlivými útvarmi, že sú tu tendencie k splyvaniu žánrov.¹⁸ Zdá sa, že tento názor je opodstatnený. Nemalo by to však viesť k tomu, že by sa žánrové otázky básnickej tvorby vôbec neriešili.

Prečo možno hovoriť o vážnom Kraskovom zásahu do vývinu slovenskej literatúry v žánrovej oblasti a čo nové tu priniesol tento priekopník slovenského symbolizmu? Takmer v celom rozpätí 19. storočia plnila slovenská básnická tvorba skoro tie isté funkcie ako epické a dramatické diela. Nebolo tu rozdielov v tematike ani v spoločenskom pôsobení slovesnej tvorby. Pomocou veršovaných foriem sa vyjadrovala nielen subjektívna autorská problematika, čo dôrazne nastolil najmä roman-

¹⁷ „Symbolistický básnik Ivan Krasko, pokladaný za otca slovenskej modernej poézie, svojou básnickou tvorbou ovplyvnil prevažnú časť slovenskej poprevratovej poézie...“ BREZINA, J.: *Poézia Fraňa Kráľa a problémy slovenskej poetiky*. Bratislava 1968, s. 13.

¹⁸ „Rozdeliť dramatické žánry do skupín nám nakoniec — po podobnom rozčlenení epických žánrov — nedělalo žádné zvláštní potíže. Epika a dramatika jsou si v mnohém podobné... Jiné povahy je lyrika... Může se proto stát, že rozlišení žánrové specifičnosti, obdobných žánrových skupin, s nimiž jsme se setkali v epice a dramate, bude v lyrice ještě obtížnější.“ POSPELOV, G. N.: *Problémy historického vývoje literatury*. Praha 1976, s. 273.

tizmus, ale aj objektívne témy, ktoré si svojím charakterom vyžadovali väčšie literárne útvary. V období klasicizmu, romantizmu a realizmu sa používal verš na spracovanie historických námetov, filozofickej a mravnej problematiky človeka, aktuálnych sociálnych a politických tém atď. To znamená, že napr. epika sa nemusela uskutočňovať iba prostredníctvom prozaických textov, ale že rovnako jej slúžil aj verš. Podobne to bolo aj s dramatickou tvorbou. Veršovaná epika a veršovaná dráma patrili ešte celkom prirodzene do slovesného systému Hviezdoslavovej generácie. Zmena tu nastala až v období Slovenskej literárnej moderny, keď sa verš stal dominantným prostriedkom lyriky a prozaické texty sa používali takmer výlučne len v epických a dramatických dielach. Nositeľom týchto nových tendencií v literárnych druhoch a žánroch bol najmä Ivan Krasko, ktorý si vypracoval špecifický typ poetického prejavu a zapôsobil ním nielen na svojich vrstovníkov, ale aj na svojich nasledovníkov až po našu prítomnosť.

Je známe, že Krasko písal verše i prózu. Hoci sú to uňho nie dva celkom disparátne estetické systémy, jednako autor zbierok *Nox et solitudo* a *Verše* postupoval inak v lyrike a inak v malých epických formách. Ak je Krasko v poézii takmer jednoznačný symbolista, v prózach sa približoval aj k realizmu, ba miestami až k reportážnemu štýlu. Kraskova próza vzbudila pozornosť v literárnej verejnosti a predznamenovala štýl niektorých mladších autorov (napr. Martin Rázus), ale nevyvolala väčší a kompaktnější prúd. To, čo sa neskôr vynorilo v slovenskej literatúre pod titulom lyrickej alebo lyrizovanej prózy v tridsiatych a štyridsiatych rokoch, nevyvieralo z priamych podnetov Slovenskej literárnej moderny. Bol to špecifický a svojrázny prúd, ktorého filozofia a estetika vyplynula z pokusu o zobrazenie situácie človeka na rozhraní medzi civilizačnými tendenciami v našom spoločenskom živote a ešte skutočnou vrchárskou tradíciou, ktorá udržiavala predstavu (čiastočne však aj legendu) o prirodzených zdrojoch ľudskej morálky.

Ivan Krasko má hlavný význam nie v próze, ale v básnickej tvorbe. Tu postupoval ako opravdivý lyrik,¹⁹ čím sa odlišil od svojich predchodcov a čím zároveň zapôsobil na nasledujúce generácie. Kraskova účasť na žánrovej modifikácii slovenskej modernej lyriky nie je výnimočná. Ide tu o analógiu so situáciou v iných národných literatúrach na rozhraní 19. a 20. storočia. V tomto období mal vo veľkej časti európskej slovesnosti vedúce postavenie symbolizmus a impresionizmus. Doznieval ešte parnasizmus, ale v tom istom čase vznikali už aj niektoré avantgardné prúdy. Bez ohľadu na to, ako sa tieto vedúce smery a prúdy v jednotlivých literatúrach vyvinuli, možno pripustiť, že so symbolizmom a s postsymbolistickými tendenciami súvisia veľmi úzko významové i žánrové zmeny v celej európskej básnickej tvorbe, ktorá vyzdvihla na prvé miesto osobnostný postoj básnika ku skutočnosti a potrebu

¹⁹ „Lyrika je žánr nesýžetový, pretože v ní nedominuje kauzální řázení motivů; jednotlivé motivy jsou spojovány v celistvost autorovým subjektem, tématem je tedy autor, který vypovídá o svém vztahu k světu a k životu.“ HRABÁK, J.: *Poetika*. Praha 1973, s. 221.

nových, metaforických výrazových prostriedkov. To viedlo od extenzity slovesného textu k intenzite zážitku a tým aj k určitej redukcii tradičných lyrických žánrov.

Dominantné miesto autorského subjektu v symbolistickej, impresionistickej i postsymbolistickej poézii spôsobilo, že pomaly prestali platiť ustálené estetické normy aj v žánrovej oblasti. Ak sa do konca parnasizmu delila básnická tvorba obyčajne na subjektívnu a objektívnu a ak sa od jednotlivých žánrov (napr. óda, elégia, žalmické útvary, legenda, balada, romanca a pod.) vyžadovalo, aby sa v nich dodržiavali určité tematické, strofické i veršové princípy, od konca 19. storočia začal prevažovať v poézii žánrový synkretizmus a organické splývanie subjektívnej a objektívnej zložky vo výstavbe básne. Ide tu, pravda, len o určitú tendenciu, ktorá nemusela byť pre každého básnika a pre každé obdobie záväzná. Tento úkaz bol však taký výrazný, že ho nemožno ani podceňovať, ani ho pripisovať len tým literatúram, kde sa literárna tvorba rozostúpila na viaceré vykryštalizované smery. Nebude od veci, keď porovnáme tieto javy v tvorbe Ivana Krasku a Paula Verlainea a keď na konkrétnom texte ukážeme, ako sa v období literárnej moderny zotierali hranice napr. medzi prírodnou a reflexívnou lyrikou. Paul Verlaine a Ivan Krasko napísali básne, ktoré majú takmer rovnaké témy. Paul Verlaine publikoval v zbierke *Romances sans paroles* (1874) báseň *Il pleure dans mon coeur*, kým Ivan Krasko odtlačil vo svojej prvej knihe *Nox et solitudo* (1909) báseň *Prší, prší...* Jeden i druhý autor dal do súvislosti prírodný motív s psychickým stavom svojho lyrického hrdinu. Text Verlaineovej básne je nasledovný:

Il pleut doucement sur la ville

ARTHUR RIMBAUD

*Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville:
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?*

*O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!*

*Il pleure sans raison
Dans ce coeur qui s'écoeure.
Quoi! nulle trahison?...
Ce deuil est sans raison.*

*C' est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine!*²⁰

Ako vidieť, Verlaine si zvolil za motto tejto básne Rimbaudove slová, ktoré vyjadrujú určitú prírodnú scéniu so zvláštnym poetickým nádychom. Neuspokojil sa však iba podnetom z tejto Rimbaudovej vety. Verlaine preniesol „plač“ prírody pomocou nepriameho porovnania (v texte bezprostredne nezdôrazneného) na rozpoloženie svojho lyrického hrdinu, čím zároveň „porušil“ hranicu medzi prírodnou a psychickou motiváciou básne. Totožnosť medzi stavom prírody a stavom lyrického hrdinu je tu podčiarknutá už v prvom verši (Il pleure dans mon coeur). Hoci Krasko postupoval trochu odlišnejšie (v prvom verši autor zdôraznil prírodný úkaz), konečná podoba jeho básne Prší, prší... je analogická s Verlainovou básňou. Aj jemu šlo o prenesený význam a tým o významovú kondenzáciu veršov:

*Prší, prší jednotvárne...
Jak to líce zeme stárne,
vädne, bledne mladou ženou,
oklamanou, opustenou!*

²⁰ Túto báseň preložil František Hrubín (Torzo nocí, Praha 1968, s. 91) takto:

*Pláče to v srdci mém,
jak na město když prší.
Po čem tak skleslý jsem
hluboko v srdci svém?*

*Ó tichý šumot deště
na dlažbě, na střechách!
Já skleslejší jsem ještě,
ó zpěv a šumot deště!*

*Bůhví kde pláč se vzal
v tom srdci omrzlém.
Což — nikdo nezklamal?
Bůhví kde žal se vzal.*

*A právě to mě kruší,
že nevím, kde se vzal,
zášť ani láska v duši,
to nejhlouběji kruší!*

*Prší, prší, nepřestáva...
Trudnou myslou plná hlava
v chladné dlane kloní čelo —
tak by sa jej plakat chtělo...*

*Prší, prší neustále...
kebych mohl v hmlisté díle,
tam na jednom mokrom hrobe
zaplakal bych vo žalobe...*

*Prší, prší... Až prestane
Mrazom skvitnú pusté stráne:
nič si, nič nevyberiete —
Tak je smutno, clivo v svete!*

Dôsledná „lyrizácia“ Kraskovej tvorby nebola jednorázovým aktom. Aj v nej sa zaznamenal určitý proces od literárnych prvotín cez Nox et solitudo po Verše, ktoré predstavujú najvyzretejšie a najkompaktnejšie obdobie v autorovej literárnej činnosti. Na začiatku je zjavná spojitosť medzi Kraskom a staršou literatúrou nielen v tematickej oblasti, ale aj v žánrovom ohľade. Autor totiž označoval niektoré svoje básne za piesne, romance a balady. Hoci ich kompozícia je inakšia ako v období literárneho romantizmu a realizmu, jednako prevládal uňho pocit, že treba jednotlivé básne klasifikovať ako určité žánrové útvary. Tento klasifikačný sklon trval ešte aj vo Veršoch, ale predsa sa len výstavba Kraskových básní zmenila, prehĺbila a skomplikovala sa. Dá sa povedať, že Krasko — či už vedome alebo len virtuálne — stále viac smeroval k symbolistickému chápaniu lyriky. Z toho vyplýval nakoniec dôraz na personifikačné tvárne prostriedky, na metaforu, metonymiu a symbol. Pokiaľ ide o strofické otázky, Krasko dával stále väčší priestor sonetu. Bolo by asi odvážne tvrdiť, že tento jav súvisí jednoznačne so zásadami Baudelairovej poetiky. Veď podnetov pre sonety bolo dosť aj v tradíciách slovenskej poézie. Krasko si to iste uvedomoval. No jednako významová náplň jeho sonetov, synkretizmus ich lyrických, časových a dramatických zložiek sú bližšie symbolistickému prúdu európskej modernej poézie ako domácim tradíciám. Kvôli konfrontácii uvediem aspoň Baudelairovu báseň Semper eadem a Kraskovu báseň Len tebe. Ján Kostra preložil Baudelairovu báseň²¹ takto:

²¹ Ku Kostrovým prekladom Kytica z Kvetov zla pribudol teraz nový preklad z Baudelairovej poézie. Ján Števček preložil vo výbere Chuť smútku (Bratislava 1976) niekoľko Baudelairových a Apollinairových básní. Tým sa rozširujú u nás konfrontačné možnosti medzi originálom a prekladmi z európskej modernej poézie do slovenčiny.

„Odkiaľ je, vravíte, clivota vaša čudná,
čo stúpa jak more na holé skaly zeme?“
— Keď srdce naše raz už všetko povychutná,
je život iba zlo! Tajomstvo toto vieme,

poznáme prostý žiaľ, niet mystéria, nieto,
je samozrejmý tak jak vaša radosť skvúca.
Ó, krásna zvedavá, nepýtajte sa preto,
a hoc je sladký hlas, nech ticho neporúca,

len ticho, neznená! vy duša očarená!
na perách detský smiech! Viac ako život pre nás
Smrť súka hebkých pút najlákavejšiu sieť.

Nechajte, nech klamom dnes srdce opije sa,
keď klesá v slasť sen cez vašich očí plesá,
a driemaj dajte mi a dýchaj vašu pleť.

Východiskom k tejto básni je ľúbostný zážitok. Baudelaire otvoril novú etapu poézie v tejto tematickej oblasti úprimnosťou lyrického hrdinu a neobyčajne zovretou formou, ktorá držala ako pevná klenba všetky motivické zložky básne v jednote. To sa mu podarilo práve pomocou sonetu, ktorý má dominantné miesto v Kvetoch zla. Nie je asi náhoda, že aj Krasko sa rozhodol vo Veršoch pre dosť častú sonetovú strofickú formu. Takmer tretina básní tejto zbierky má takúto kompozičnú, strofickú osnovu. Sonet umožňoval Kraskovi vytvoriť básne s organickou životnou a mravnou koncepciou a cez ľúbostnú tému formulovať nové významové i estetické princípy. Preto sa jeho sonet Len tebe typologicky približuje k citovanej Baudelairovej básni:

Len tebe, ktorá v temných tuchách bývala si,
v hmlách snov sa časom blyskla jako meteor,
vždy duše mojej smutný, mlčanlivý chór
oltáre čierne staval pre obetné vázy.

Však v trúchlej, vážnej noci nikdy neplála si,
jak luna striebrom bielym, tmavý na oltár
obetí mojich nesklonila bledú tvár,
a chorá duša moja lkala, zúfala si.

A predsa mojich úrod najzlatejšie klasy
a srdca môjho najrudejší nach
pre teba zreli v obeť zápalnú,

z nej vône tymiánu k tvojim vlasom Inú
a modravý dym u nôh sa ti plazí:
v hlbokých svetiš mojich temnotách!

Mohli by sme citovať desiatky, ba stovky básní z posledných päťdesiatich rokov slovenskej básnickej tvorby, aby sme na nich dokumentovali Kraskove podnety v utváraní žánrového štatútu našej modernej lyriky. Bez zveličenia možno povedať, že od generácie Laca Novomeského, Jána Smreka, E. B. Lukáča, V. Beniaka, M. Haľamovej, J. Kostru až po súčasné nastupujúce pokolenia všade sa nájdú stopy synkretizmu lyrického, epického a dramatického princípu vo výstavbe básne. Najmä v takých žánrových formách, ako je pieseň, balada, romanca, je v tvorbe medzivojnových a súčasných básnikov celkom nepopierateľný Kraskov vplyv. Podobne je to aj so sonetom. Podľa Rázusovho svedectva sa tento strofický útvar považoval v dvadsiatych a v tridsiatych rokoch za príliš klasicizujúci. Mladí básnici daného obdobia sa klonili viac k voľnému veršu a k voľnej strofike. Až v rokoch osobného dozrievania a završovania svojho literárneho programu alebo v časoch naliehavého myšlienkového sústredenia (napr. Horovove sonety v knihe Nioba matka naša v cykle Nápis na hroby) znovu sa začalo odkrývať čaro sonetov. Pravda, môže byť viac príčin tohto procesu. Faktom však zostáva, že sonet nielen zakotvil v slovenskej modernej lyrike, ale že sa aj významovo a morfológicky modifikoval a stal sa trvalo živým a prirodzeným strofickým útvarom súčasnej poézie.

Nebolo by však správne redukovať žánrovú skladbu slovenskej poézie 20. storočia len na Kraskove podnety. Boli tu aj iné zdroje a iné okolnosti žánrových premien. Pokraskovské generácie sa museli často rozhodovať samostatne. Reagovali novým spôsobom na rozličné prúdy európskej poézie a vracali sa neraz k žánrovým typom z obdobia romantizmu a realizmu. Robilo sa to aj programovo. Keď sa napr. po prvej i po druhej svetovej vojne zdalo, že lyrika, založená na významových a morfológických vlastnostiach symbolizmu, má vo vzťahu k objektívnej skutočnosti aj určité ohraničenie, postavili sa do popredia buď epické postupy pri výstavbe básne alebo sa začala rozvíjať forma básnického pásma. Nakoniec, aj dnes sme svedkami takýchto úkazov v domácej i zahraničnej básnickej tvorbe.

Dotkol som sa v tejto stati troch okruhov, ktoré môžu indikovať ustavičnú prítomnosť Ivana Krasku v slovenskej poézii 20. storočia. V tomto výklade sa azda opätovne potvrdilo, že tu nejde o jubilejnú alebo príležitostnú tému. Výskum Slovenskej literárnej moderny — v domácom a zahraničnom kontexte — prebieha

u nás od konca päťdesiatych rokov.²² Od tých čias — pravda, vedelo sa o tom aj skôr — nepochybuje sa v našej literárnej vede o prínose symbolizmu do slovenskej novodobej poézie. Zároveň sa jednoznačne zdôrazňuje, že pri zrode nových tvorivých úsilí stál Ivan Krasko ako zakladateľská osobnosť prvoradého významu. Tak sa stal z tvorcu novej etapy slovenskej lyriky aj jej ustavičný sprievodca a formovateľ jej nových tradícií.

²² Impulzom k historickému chápaniu Ivana Krasku bola už monografia Jána Brezinu Ivan Krasko z roku 1946. Po tejto knihe nastala v skúmaní symbolizmu určitá prestávka. Sústavne sa pracuje v tejto oblasti od vydania Kraskovho Diela v Tatrách (1954), ďalej od vydania Kraskových prekladov M. Eminesca Tiene na obraze času (1956). Veľkým prínosom bolo Gáfrikovo vydanie Kraskovho Súborného diela (1966), jeho monografie Poézia Slovenskej moderny, prvá verzia Šmatlákovej štúdie Poézia Ivana Krasku (Litteraria III, 1960, s. 133—246), ktorá sa stala aj východiskom ku knihe Vývin a tvar Kraskovej lyriky (Bratislava 1976), atď.

JÁN BREZINA

KRASKO A NOVOMESKÝ

Ivan Krasko a Laco Novomeský sú dva základné, neotrasiteľné piliere celej slovenskej modernej poézie. Básnické dielo obidvoch básnikov z radu magnus parens, ktoré vytrysklo z rozličných spoločenských a kultúrnych podmienok, spätne iritovalo, a najmä dielo Novomeského dodnes irituje nielen básnický a kultúrny, ale aj spoločenský socialistický vývin u nás.

Prichádza mi tu iba náznakove poukázať na impulzy Kraskovej poézie pre zrod a formovanie i pre neskoršie modifikovanie o 28 rokov, teda o celú generáciu mladšieho básnika od Krasku, Laca Novomeského. Je jedným z prejavov talentu, ak začínajúci básnik pri svojom umeleckom formovaní vie si nájsť a zamilovať poéziu nevšedných, veľkých básnických tvorcov. Nie je teda náhoda, že básnické začiatky Novomeského sú späté aj s poéziou jeho veľkého básnického predchodcu Ivana Krasku. Jeho literárna publicistika, korešpondencia, ale i veršová a výrazová technika jeho básní presvedčujú, že rovnako ako Krasko pozná i básnikov typu Baudelaira, Rimbauda, Verlainea, Brezinu, Bezruča. A navyše poéziu Wolkra, Horu, Nezvala, poéziu mimoriadne mu blízkeho Jesenina a Majakovského, Bloka, Pasternaka a Apollinaira, neskôr poéziu Rictusa, Eluarda a iných vynikajúcich predstaviteľov svetovej poézie, ktorí — popri úzkom styku so životom — pomáhali rozvíjať Novomeského talent. Jeho dielo je teda priesečníkom všetkých európskych básnických prúdov, ktoré rezonovali v slovenskej poézii v dvadsiatych rokoch. Pritom je to dielo celistvé, originálne a jedinečné, akým bolo a zostáva i dielo Ivana Krasku.

Ak máme na mysli prvé zážitky Novomeského z Krasku, tak hneď prvú báseň z Novomeského knižne vydaných prvotín, Perokresba duše z veľkomesta možno porovnať s Kraskovou básňou Plachý akord. Pripomína ju svojou rytmickou daktylotrochejskou výstavbou, ba i rovnakým počtom piatich strof. Príbuznosť sa plastickejšie prejaví z pozorovania aspoň prvých strof uvedených básní.

Krasko:

*Za búrnej tmavej noci
ja blúdil sám a sám,
závidel ronenie slz
tým čiernym nebesám.*

Novomeský:

Milujem ulice dlhé

*v jeseni, vtedy zvlášť,
keď mesto topí sa v mlhe
a drobný padá dážď.*

Okrem uvedených podobností obidve strofy porovnávaných básnikov sú si blízke svojím impresionistickým ladením, náladou osamelého chodca v daždi. Kým však básnik Krasko túto náladu v ďalších strofách prehĺbuje a tragizuje motívom „chladných, mokrých rúk“ dievčaťa, Novomeský motív „ručičky malej“ a „chladu“ dievčaťa vo svojej básni ponecháva osamotený, neprehľbuje ho, ale radí vedľa neho množstvo iných motívov—vecí. Aj výsledný dojem Novomeského básni nie je kraskovský stesk a nostalgia, ale skôr skrytá mladícka radosť z poletovania z kvetu na kvet alebo z veci na vec. Kraskov básnický ponor do vnútorného života človeka je hlbší a esteticky výraznejší, čo súvisí najmä s tým, že básen Plachý akord písal ľudsky už dozretý, 30-ročný básnik, kým Perokresbu duše z veľkomesta 19-ročný mladý básnik veriaci vtedy ešte najmä svojim zmyslom. U oboch poetov sa lyrický subjekt v týchto ich artefaktoch vyjadruje cez prvú osobu.

Aj ďalšia Novomeského básen z vydaných básnických prvotín, Vy a ja, uverejnená taktiež r. 1924 v Mladom Slovensku, pripomína Krasku svojím rytmickým ustrojením. Široký, sedemnásťslabičný daktylský verš s poslednou trochejskou stopou v Novomeského básni je veršom Kraskovej básne Askéti, s ktorou má aj spoločnú rýmovú schému, združený rým vo veršoch (aabb). Na rozdiel od Krasku, ktorý člení svoju básen na dvojveršové strofy, Novomeský používa združený rým (typický najmä pre strofické básne) v básni nestrofickej. Kým však Krasko v básni Askéti sa javí ako introvertný typ básnika, Novomeského básen Vy a ja naznačuje charakter extrovertného básnika. Mladý Novomeský neaspiruje na osud askéta alebo eremitu, svojou „veselou ohnivou piesňou“ chce si vydobýť právo na život, na lásku, na teplo a radosť. Z jeho veršov „do sveta išiel som - za novým žitím, jak slobodný väzeň“ cítiť nielen náznaky autobiografie, ale aj dialektického videnia sveta a kryštalizácie socialistického svetonázoru 20-ročného básnika.

Avšak aj Novomeského básen Nezdar pripomína Krasku práve „kraskovskou“ dezilúziou, no i kraskovským širokým daktylským veršom. Podobná je tu aj metóda opakovania slov a slovných spojení. Aj keď Novomeský ľúbostný cit nedramatizuje (básen Neznámej) ako Krasko a po ňom Lukáč a Roy, jeho vitalizmus je iný, nevtieravejší ako napr. provokatívny erotizmus Poničanov alebo často zjednodušovaný erotizmus J. Smreka.

Kraskovu básen Doma pripomína v Novomeského básni Večer v parku rovnaká funkcia opakovania slov a syntagiem, najmä syntagmy „i teba“. Pripomína ju aj rovnaký rytmus veršov naznačujúci vývinové možnosti voľného verša i spoločný obraz zavčas „zbledlého líca“ ženy. U Krasku: „i teba mladé dievča rumenného líca, / ó, znal som také líca - príliš skoro zbledli !“. U Novomeského: „i tá, ktorej zbledli kedys' jaré líca“.

Jasné paralely (spoločné syntagmy a obrazy) možno nájsť aj medzi Kraskovou básňou Šesť hodín je a Novomeského básňou z prvotín, Izba, ako dosvedčujú aj úryvky z oboch.

Krasko: ...
*iba smutné štyri steny
— na jednej z nich zavesený
kríž je Syna človeka...*

Novomeský:
*a v dome malom štyri chladné steny
na jednej zo stien visí obraz rodiny...*

Tak ako Krasko aj Novomeský oživuje veci vnášaním ľudských vlastností do nich. Na rozdiel od Krasku Novomeský však básen tematicky a ideovo posunuje do celkom inej spoločenskej a sociálnej roviny. Spoločenská situácia, ktorá básnika Krasku núti často aj k uzavieraniam sa do seba, k negácii ba aj k individuálnemu zúfalstvu (básne Noc, Ja a iné), pre Novomeského, ktorý prežil (dokonca z autopsie) socialistickú revolúciu, je ona východisko k prekonaniu mŕtveho bodu a k otváraniu nových obzorov pre básnika samého i pre komunikujúceho čitateľa.

Postupne s tým, ako sa Novomeského poézia diferencovala a stávala sa zložitým svojbytným organizmom, zoslabuje sa vplyv bezprostredných i vzdialenejších Novomeského básnických predchodcov, teda i vplyv Kraskovej poézie. Ba v niektorých básňach sa mladý autor celkom zákonite obracia proti básnickému kánonu ich poézie. Tak napr. úvodná básen k prvej básnickej zbierke Nedeľa, Básen, prekvapuje nepravdivou dĺžkou verša a len slabou tendenciou k daktylotrocheju; je aj rytmicky a veršove heterogénna. Už súčasníci pociťovali nielen v nej, ale v celej Novomeského zbierke nový rytmus, taký odlišný od básní predchádzajúcich básnických škôl a ich vznešených rekvizít. Jedným zo významných znakov tejto konkrétnej Básne je použitie veľmi krátkych a dlhých veršov (verše majú od 3 do 11 slabík). Zatiaľ kraskovský a tým viac hviezdoslavovský alebo štúrovský verš mal tendenciu (v prípade štúrovej poézie bola to priamo zákonitosť) k izosylabizmu. V básni sa takmer na sto percent používa asonancia namiesto rýmov, časť veršov v básni vyjadrujúcich rozpory sveta je bez rýmov. Prejavuje sa tu zrejme už vplyv poetizmu, ktorý je badateľný i pri básnickom využívaní mnohoznačnosti a polytematickosti motívov.

Titulná a v istom zmysle kľúčová básen zbierky Nedeľa má všetky kvality vyzretého básnika. Tento básnik vidí jasne dvojpolovosť sveta a života, ale netragizuje ju ako preintelektualizovaný Krasko, strácané mladícke ilúzie o svete prekonáva úsilím vidieť svet v jeho skutočnej, reálnej podobe, bez vznosného pátosu. Hoci básen Nedeľa je písaná takmer pravidelným širokorozmerným daktylským veršom

s poslednou trochejskou stopou na konci verša, akým písal Krasko napr. svoju báseň Askéti, celkove jej veršová a výrazová faktúra je inej, nekraskovskej proveniencie. Je to báseň—pásmo typu Apollinaireovej básne Pásmo a typu Wolkrovej básne Svätý Kopeček. (S básňami týchto autorov má Novomeského Nedela spoločnú básnickú metódu asociatívneho radenia predstáv a zmyslovú, hmotnú konkrétnosť vecí evokovaných v básni, spoločnú intonačnú a výrazovú faktúru i spôsob tvorenia básnických obrazov.) A jednako napriek uvedeným skutočnostiam v básni Nedela je naznačená aj väzba s domácou, slovenskou tradíciou. Zračí sa to nielen zo spomenutého širokého daktylského verša s trochejskou klauzulou, aký nachádzame v Kraskovej básni Askéti, ale, hoci celkove sporadicky, aj z lexika (špecificky kraskovský výraz „psovsky“), zo strohejšie, presnejšie štruktúrovanej rýmovej schémy, zo slabšieho zdôrazňovania asociačno-predstavovej tvorivej metódy ako u Apollinaira a Wolkra, ako aj vo vnášaní psychologizmov a reflexii do plastickej, zmyslovo-konkrétnej výrazovej techniky básne.

Ešte raz sa tu núka porovnanie niekoľkých veršov z Kraskových Askétov a Novomeského básne Slúžka, aby sa ukázalo, ako Novomeský významovo a umelecky novo prehodnocuje spoločné prvky starej kraskovskej tradície. Z Kraskových veršov, ktoré tu citujeme, vane rezignácia umárajúceho sa človeka, len ťažko dovidiaceho východisko z dusnej predvojnovnej spoločenskej atmosféry:

*Dnes sme už pokojní, samota žiadneho smútku už nemá.
Minulosť mŕtva je, budúcnosť prázdna a nemá.*

Naproti tomu v Novomeského veršoch je nielen smútok z vládúcich pomerov ale aj túžba zbaviť sa ho, vzdor proti svetu, kde chudobní si sami musia „nalhávať“, že „svet radosti nemá“:

*Nás špinavá chladnosť kuchýň chová,
ona je mŕtva, nemá,
nikdy nám nepovie:
v Paríži tančí Yvetta Gilbertová
a očiam lhať sa musí,
že svet radosti nemá.*

Z textu básne je zrejmé, že dvojica slov v rýmovej schéme „nemá: nemá“ i výraz „je mŕtva“ v Novomeského básni sú prevzaté z Kraskovej básne.

A predsa tie isté lexikálno-motivické a rýmové prvky sú v obidvoch básňach zasadené do celkom iných významových kontextov, v ktorých ideové vyznenie, ako sa ukázalo, je celkom odlišné (u Krasku individuálna, intelektuálna rezignácia, u Novomeského vedomie súručenstva s kolektívom proletariátu).

Namiesto Kraskovho prorocky patetického meditatívneho slohu v básni Askéti,

v Novomeského básni Slúžka sa stretávame s prozaizáciou básnického slohu, prostredníctvom ktorého autor dosahuje nový umelecký účinok. Ďalej u symbolistického básnika Krasku do popredia obrazného plánu sa dostáva symbol a tieňom sa stáva vec, ako to konkrétne ilustruje hneď začiatkové dvojveršie básne Askéti:

*Bez nehy vychodia mesiace večerov chladných.
S ľadovou prísnosťou tratia sa dennice v mlžinách ranných.*

„Veci“, mesiace, večery, dennice, sú iba symbolickými tieňami naznačovanej skutočnosti. Zatiaľ u Novomeského sa do popredia obrazného plánu dostáva samá „vec“, hovoriaca sama za seba i za skutočnosť, ktorú vyjadruje:

*K buclatým deťom
nedošli traja králi,
len ľudia blízki
k tým detským slabým nôžkam do kolísky
šedivé málo dali.*

Novomeského báseň Slúžka je teda typická nielen pre sociálnu skutočnosť, ktorú vyjadruje, ale aj pre prístup k svetu a pre tvorivú metódu Laca Novomeského, i pri niektorých spoločných črtách celkove odlišnú od tvorivej metódy Ivana Krasku.

Hoci druhá básnická knižka Laca Novomeského, Romboid, je orientovaná na iné zdroje poetiky než na poetiku symbolizmu (vychádzajúc z poetizmu, ktorý autor pretvára svojším, špecifickým spôsobom), aj v tejto zbierke sa možno stretnúť aspoň s náznakom toho, že symbolizmus (ponechávajúci básnickej tvorbe priestor aj pre fantáziu a imagináciu) zostáva i naďalej jednou zo zložiek mnohvrstvej Novomeského poézie. Myslíme tu na príznačnú báseň Nad daktylom Otakara Březinu, ktorého vizionárska, tajomná, magická poézia ani Novomeskému rovnako ako Kraskovi nebola ľahostajná. V inej básni zbierky, Vietor nad dolinou, stretávame sa s konkretizáciou básnického obrazu, symbolu (Od rána - cez deň - k večeru / zelenou trávou po stráni / jak mračná biele barany / bačovi zvoní starú hru).

V symbolicky nazvanej básnickej zbierke Svätý za dedinou písanej v dusnom ovzduší nástupu fašizmu u nás r. 1939, básnik opäť používa výrazovú techniku a básnické prvky symbolizmu. Tento raz preto, aby do symbolov zašifroval svoju výpoveď o hrozivej skutočnosti. „Symboly žijú v nás a za nás žijú ďalej“, píše básnik v básni Panoráma naznačujúc čitateľovi, že nastáva čas, keď treba čítať v inotajoch a medzi riadkami. Z charakteru a ladenia celej zbierky vyplýva, že symboly, ktoré „žijú v nás a za nás žijú ďalej“, sú symbolmi odporu, slobody a revolúcie, ktorej básnik zasvätil celý svoj život.

K symbolizmu, ktorému cestu u nás otvoril Ivan Krasko a ktorý v tvorbe viacerých novosymbolistických autorov vyznieval aj po vojne, Novomeský z uvedených

politických dôvodov sa vedome vracia i v básňach zbierky Pašovanou ceruzkou, ktorú písal v čase fašizmu a vojny, r. 1941. Spomenieme tu z nej aspoň dve básne (publikované ešte s trefou básňou zbierky koncom r. 1941 v Eláne). — Báseň Breza v noci sa končí veršami:

*To slepý čas, ach slepý čas sa šmátra jeseňou,
opretý o palicu bielej brezy.*

Obraz brezy nie je v Novomeského poézii ojedinelý. Spomeňme si len na báseň Slobodným okom neviditeľné z r. 1934, zo zbierky Otvorené okná, keď básnikovi ešte ako-tak bolo dovolené otvárať okná i do Sovietskeho zväzu. Citujeme z nej:

*Brezy k nám prišli v zástupoch,
brezy a brezy,
keď vlak nás viezol dlhou ruskou cestou,
brezové háje a brezové lesy.*

A tak čitateľovi pri čítaní uvedených veršov z básne Breza v noci sa asociatívne v mysli vynorí obraz bielych ruských briez ako symbolu svetla a nádeje v „slepom čase... šmátravej jesene“.

Stíšený básnický hovor, nútená reč v symboloch sprevádzaná symbolistickou skratkou a hudobnosťou verša vyhovovali básnickému naturelu Novomeského, ktorého poézia ani v minulosti nepoužívala „bubny a činely“.

V básni Tisíc a jedna noc i kraskovský symbolistický motív noci a mesiaca je posunutý do inej, politickej roviny. V básni so skrytými sarkastickými a parodizačnými prvkami sa evokuje hlava po „turecky“, kruto panujúceho vládára. Evokuje sa ďalej polmesačná noc, ktorej polmesiac pripomína jatagán. Napokon sa evokuje víťazstvo jatagánu, kosáka, ktorý utne hlavu vládára, majúceho „čiernu krv“. Citujeme tu aspoň druhú strofu z tejto trojstrofovej básne:

*Až bude noc, noc polmesačná pánom,
tú hlavu utne krivým jatagánom.*

Autorov výraz je tu náročky zahmlený, ale pre toho, kto vedel čítať vtedajšiu poéziu odporu, je to jasný básnický prehovor. Krivý jatagán polmesiaca je v básni zašifrovaným symbolom kosáka zo štátneho znaku Sovietskeho zväzu. Symbolistická poetika sa v básni kríži s poetikou nadrealizmu, kde konkrétna vec zastupuje vec inú, ktorá má niekedy aj veľmi vzdialené alebo aj celkom odlišné vlastnosti s vecou, s ktorou sa porovnáva. Alegorický, politicky nosný je už aj sám názov básne Tisíc a jedna noc. Po tisícich nociach fašistickej tmy sa očakáva (ako vyplýva z ďalšieho kontextu) víťazná noc so symbolom kosáka-jatagána, ktorá má priniesť porážku

vtedajším „poturčeným“, fašistickým vládcom. Báseň zverejnená v čase totálnej dezhumanizácie je občiansky smelá, spoločensky a umelecky pravdivá, politicky silne angažovaná.

Poézia symbolizmu rovnako ako poézia iných tzv. romantizujúcich alebo metaforizujúcich básnických smerov — ktorá niekedy ako celok vari iba z pohodlnej zotrvačnosti sa vyhlasuje za poéziu l' art pour l' artizmu — môže byť teda rovnako realistická, rovnako spätá so životom a jeho páľčivými problémami, rovnako humanistická a progresívna ako poézia básnikov, ktorej štýl a forma sa formulačne popularizujú i kanonizujú občas za jedine realistickú. Presvedčivo sa to ukazuje aj na prípade zásadového, socialisticky avantgardného básnika Novomeského, aj na prípade zakladateľa tzv. Slovenskej moderny, Krasku, s jemným zmyslom pre slovo hľadajúcich a nachádzajúcich aj pod povrchom mnohotvárnej skutočnosti jej nekonvenčnú, pravdivú tvár. Aj konferencia slovenských literárnovedných ustanovizní k storočnici Ivana Krasku a medzinárodná účasť literárnych vedcov na nej priamo symbolicky vyjadrila, že jedinečná, objavná poézia obidvoch básnikov je bytostne národná a zároveň činorode internacionálna, stotožňujúca sa s najušľachtilejšími túžbami moderného ľudstva. V prípade Novomeského tento fakt spečatuje i jeho aktívna literárnokritická, publicistická a politická práca pomáhajúca v svetle marxisticko-leninistických, komunistických ideálov meniť starú, retardujúcu skutočnosť.

LYRICKÁ PRÓZA IVANA KRASKU

(Korene a zmysel prózy u lyrika I. Krasku
a v dobovej literárnej situácii)

V podtitule našej úvahy si kladieme otázku, ktorej zodpovedanie, napriek skromnosti prozaických pokusov I. Krasku, je nepochybne náročné. Ak v súvislosti s tým hovoríme o „pokusoch“, myslíme to naozaj. Už sám veľký rozsah Kraskovho prozaického diela by potvrdzoval, že táto literárna forma nemohla byť programom básnika — i keď mohla byť, v istej psychosociálnej situácii Kraskovej tvorby, jeho želaním. Akokoľvek je pritom I. Krasko integrálnym lyrikom, jeho štyri prózy zaujímavo zapadajú do peripetií básnikovho umeleckého vývinu. Poznávame v nich črty, ktoré charakteristicky dokresľujú východiská a smerovanie jeho poézie.¹

Tým do istej miery už naznačujeme smer, ktorým sa bude naše pozorovanie uberať. Nebude však od veci objasniť ponajprv, či má a aký zmysel vracáť sa frontálne k problému Krasku ako prozaika, keď o veci sa doteraz povedalo nepomerne dosť — v porovnaní s rozsiahlejšou tvorbou iných prozaikov — a pritom v takom závažnom diele, ako je štvrtý zväzok Dejín slovenskej literatúry.² Štrnásť-stránkový výklad na dvoch miestach tohto zväzku pokladáme za meritórny a vyčerpávajúci. Ak sa tu dá čosi ešte robiť, myslíme, že je to podrobnejšia identifikácia štýlových vlastností Kraskovej prózy, ktorá môže na jednej strane dokumentárnejšie podčiarknuť Kraskov vzťah k línii kritického realizmu — vzťah, ktorý v jeho lyrike nie je natoľko zreteľný — a na druhej strane obnažiť tie vývinové sily v tvorbe I. Krasku, ktoré podľa S. Šmatláka viedli k tomu, že „svojím ‚symbolistickým‘ vyhranením poetika Kraskovej lyriky dospela do hraničného štádia“, kde „jej ďalší vývin uviazol v sieti neriešiteľných protirečení“.³ Na to by mohlo podľa nás nadviazať

¹ Ako hovorí S. Šmatlák (KUSÝ, I.—ŠMATLÁK, S.: Dejiny slovenskej literatúry IV. Literatúra na rozhraní 19. a 20. storočia. Bratislava 1975, s. 541), „cez tieto prózy môžeme bezprostrednejšie nazrieť i do citovej problematiky intímnej lyriky Janka Cigána“.

² Tamže, s. 231—239, 540—545 a i.

³ ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976, s. 190.

vysvetlenie, prečo ostala próza u I. Krasku len epizódou v jeho tvorbe.

Ako celkom samostatný sa črtá problém, prečo i napriek skutočnosti, že isté blokujúce tendencie v Kraskovej umeleckej koncepcii nedávali šance epike, nebola táto situácia prózy u Krasku typická pre tvorbu Moderny. Pri všetkej suverénosti lyriky je pre umelecké krédo tejto generácie pestovanie „modernej“ prózy, ak už nie konštitutívne, teda aspoň symptomatické, ak, pravda, neberieme do úvahy, že — ako hovorí I. Kusý — „predčasné“ odmlčanie je príznačné pre všetkých prozaikov Slovenskej moderny.⁴ Pritom závažnosť lyrickej prózy sa ukazuje ani nie tak pre naplnenie básnického programu samej Moderny, ale najmä pre neskoršie osudy slovenskej prózy, v ktorých princíp lyricnosti sa stal podľa obrazného vyjadrenia I. Kusého, „požehnaním i kliatbou“.⁵

Sama lyricnosť Kraskovej prózy nie je pritom nejaká nesporná záležitosť. Sú o nej protichodné názory.⁶ Predovšetkým v porovnaní s ostatnými prozaikmi Moderny nie je taká celkom samozrejma. Dobré to môžeme dokumentovať hneď prvými vetami jeho prózy Svadba:⁷

Stretol som dnes malý svadobný sprievod. Taký smutný... Rozladil ma.

Nech je tu citový motív uvedený expresívnou syntaktickou konštrukciou „Taký smutný“ — akokoľvek protiepickým signálom, v porovnaní s hociktorým veršom ktorejkoľvek Kraskovej básne znejú tieto vety tak rozhodne a jednoznačne prozaicky, že sa znovu divíme — hoci je to vec stará a známa — ako môže byť taký diametrálny rozdiel vo výrazovom ustrojení epiky a lyriky, že ho ani lyrizácia nie je schopná podstatne oslabiť a prekenuť. V skutočnosti je prozaickosť citovaných viet nápadná aj vnútri tej časti dobovej prózy, ktorú predstavujú Tajovský, Timrava, Jesenský a iní autori.

Pritom všetko vyplýva z jednoduchého faktu. Krasko v prvej a tretej vete nepoužil aktuálne priebehové préteritum, ktoré je zvyčajné v epickej narácii, ale pragmatické perfektum, bežné v hovorovej reči. Zobrazený fakt sa nepodáva vo svojom aktuálnom čase, ale rezultatívne, výsledkovo, referuje sa o ňom ako o hotovej veci.

Aj Tajovský vo svojom rozprávačskom idiolekte odvážne siahol za spontánnou hovorovou syntaxou, Krasko ju hovorovo radikalizuje v jej gramatickom jadre, v kategórii času.

Rezultatívne je u Krasku komponovaný nielen čas, ale aj sémantika vety. Citové motívy — „Taký smutný... Rozladil ma.“ — sa kladú nie v aktuálnom zážitku, aj

⁴ Dejiny slovenskej literatúry IV. Bratislava 1975, s. 241.

⁵ Tamže, s. 232.

⁶ S. Šmatlák (Dejiny slovenskej literatúry IV, s. 540) hovorí, že „Krasko vo svojej próze nelyrizuje (i keď ju zjavne subjektívizuje)“.

⁷ KRASKO, I.: Dielo. Bratislava 1954, s. 145.

keď silou emocionálnosti k zážitku nevyhnutne gravitujú, lež vo výsledku: autor o nich referuje ako o objektívnom fakte, voči ktorému má odstup.

Takto, aspoň spočiatku, pokračuje aj vlastné, retrospektívne rozprávanie, pre ktoré vstupné vety v uvedenej próze fungujú vlastne ako anticipovaný záverečný motív:

„Pred štyrmi rokmi bol som krátky čas zamestnancom k...ej továrne. Kraj tam jednotvárny. Lesy dávno vyrúbali a široko-ďaleko nevidieť iba šire polia. V lete sú ony síce zelené, posádzané cukrovou repou, ale i tak jednotvárne. Málo prírodnej krásy. Len kde-tu pri ceste vypína sa k nebu krásny, osamelý, trúchliaci topol. Večerami podjeseň dostáva však tento kraj zvláštnu melancholickú náladu. Vtedy nemožno povedať, že je bez kúzla.“

Prvá veta z citovaného úryvku, ktorá naratívne rámcuje celok, má pritom nábeh k aktuálnosti. No pokračujúci opis je jednoznačne rezultatívny, „referentský“.⁸ „Kraj tam jednotvárny. Lesy dávno vyrúbali.“ (Rezultatívnosť je tu dokonca i v ontologickom pláne, podobne i v nasledujúcom spojení „posádzaná cukrovou repou“.) Najviac však bije do očí referentské podanie prírodného krásna. Estetika exteriéru v literárnom obraze sa konštituuje spravidla explicitne: z relácií jeho častí a črt. Krasko nepostupuje v obraze takto, induktívne, ale to, čo sa má postupne dosiahnuť, priamo rezultatívne pomenúva: „Málo prírodnej krásy“ (tu znovu aj rezultatívnosť z eliptickej konštrukcie), „krásny... topol“, „zvláštnu melancholickú náladu“, „bez kúzla“ (v skrytom dvojitom zápore poslednej vety väzí tiež referujúci postup, vyhýbajúci sa zážitku). Nech nás pritom nemýli fakt, že obsahom opisu nie je v skutočnosti krása exteriéru, ale jej nedostatok. Autor totiž tento nedostatok prehodnocuje na estetiku svojho druhu, ale to je už iná otázka. Preto sa zatiaľ nedotýkame ani ostatných znakov citovaného opisu. Čo je pre nás závažné, je rezultatívny spôsob podania.

Kraskovo vyjadrovanie môžeme charakterizovať ako „civilné“, neliterárne. Takmer zaráža svojou strohosťou, „neumelosťou“. Odkiaľ sa berie u Krasku táto civilnosť, ktorá skoro ostentatívne kontrastuje s lyrickým výrazom jeho poézie? Je to neskúsenosť autora, ktorý nie je v próze doma, alebo je to zámer? U básnika, ktorý má za sebou vyše desaťročnú prax v písaní (próza vyšla r. 1908), sotva možno hovoriť o neskúsenosti. Ani na zámer však nemožno len tak bez všetkého prísť. Z dnešného pohľadu, keď vieme, že ide o veľkého básnika, bol by to lacný predpoklad.

Domnievame sa, že pri všetkej výrazovej odľahlosti medzi prózou a lyrikou I. Krasku možno nájsť uňho istý spoločný menovateľ obidvoch týchto literárnych foriem, a to spoločný menovateľ, ktorý pre daný problém niečo napovedá. Vidíme

⁸ O „referentskom“ štýle prísne realistickej prózy hovorí v tejto súvislosti aj S. Šmatlák (Dejiny IV, s. 543).

ho v tom, čo S. Šmatlák formuloval v súvislosti s Kraskovým lyrickým naturelom ako „prirodzený spád reči, oslobodený od ‚parnasistických‘ lexikálnych a syntaktických ‚deformácií‘ ...“⁹ Keď odhliadneme od prirodzených „učňovských“ zväzkov s poetikou predchádzajúcej generácie básnikov (Hviezdoslav — Vajanský), najmä v prvej fáze tvorby, nosnú líniu v Kraskovej lyrike predstavuje realistický, vecný, objektívny, trizvy tón, ktorý má Krasko spoločný so súbežnou druhou vlnou realizmu, tzv. kritického.¹⁰ Na tejto línii a z nej potom vyrastá vlastné špecifikum I. Krasku ako príslušníka Moderny.

Ak už v samej lyrike sa Krasko odrazovo opiera o objektívne podanie, zbavené literárnej štafáže, tým viac a prirodzene sa uplatnilo toto výrazové nutkanie v jeho próze. Potreba oslobodiť sa od konvenčnej literárnosti a vyjadriť sa integrálne „civilne“, t. j. „naozajstne“, vedie v jeho próze k radikálnej hovorovosti, radikálnej nie vo vonkajších znakoch, ale v samom spôsobe zobrazovania reality, najmä v jeho časovej perspektíve. „Dokumentárnosť“ jeho rozprávania¹¹ nie je pritom cieľom, ani metódou, ale samým jeho princípom.

Ako sme povedali, Kraskova výrazová trizvosť nie je líniou jeho prínosu, ale iba nosnou vlnou pre tento prínos. To, čo dáva Krasko na tejto vine ako nové, je potom vlastná otázka poetiky Kraskovej lyrickej prózy.

Táto poetika vychádza podobne ako poetika jeho generácie, vrátane súputníkov kritického realizmu, najmä Timravy,¹² z dobového pocitu spoločenského a životného sklamaní a dezilúzie,¹³ čo u modernistov ústi do odvratu od opisnosti objektívnej skutočnosti a do subjektívneho jej prehĺbenia a zvnútornenia.¹⁴ Sú dostatočne známe historicko-spoločenské korene týchto pocitov a prejavov: začínajúca a prehľbujúca sa všeobecná kríza kapitalizmu, ktorý vstúpil do štádia svojho obnaženia.¹⁵ Dobovú spoločenskú a životnú situáciu, ako aj postavenie človeka v nej možno preto na základe ich podrobného poznania zhrnúť predstaviť priam v modelovej podobe, modelovej preto, lebo dovoľuje prehľadne pozorovať príčinnú a úrovňovú postupnosť znakov v ich ontologickej a literárnej rovine:

1. Kríza ľudských vzťahov v buržoáznej spoločnosti: dravosť, bezohľadnosť, surovosť, egoizmus, cynizmus, prázdnota, pretváрка, sploštenie spoločenských konvencií, rozpornosť spoločenských a medziľudských vzťahov, rozklad spoločen-

⁹ Dejiny slovenskej literatúry IV, s. 516.

¹⁰ ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 288.

¹¹ Porov. ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 541 a 543.

¹² ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 231—232.

¹³ KUSÝ, I.: c. d., s. 102—105.

¹⁴ Tamže, s. 102.

¹⁵ Tamže, s. 16—23; takisto ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 289 n.



ských hodnôt, kríza hodnotových noriem, strata spoločenskej a historickej perspektívy.¹⁶

2. Kríza ľudského subjektu a osobnosti: strata intelektuálnych a hodnotových „istôt“, spochybnenie všetkého, rezignácia na poznateľnosť sveta a v ňom i seba a iných, mravná dezilúzia, proti túžbam subjektu všednosť, jednotvárnosť a prázdnota ľudí, vecí, dní, pocit zmätku, sklamanie, smútku.

3. Kríza konania: nemožnosť realizovať sa vo vzťahu k iným, strata vzťahu k iným i dôvery v seba, nerozhodnosť, pasivita, podliehanie náhode, pocit osamelosti, viny, ľútosti, márnosti, nespokojnosti, hanby, premárnenosti života, stav rozorvanosti, vedomie tragickej neriešiteľnosti, osudovosti.

4. Pokusy o riešenie krízy: smerom navonok (odhaľovanie, odsúdenie, burcovanie, vzbura, prenikanie na pozície pokrokových a revolučných síl spoločenského diania), smerom dovnútra (únik do subjektu, do osamelosti, rezignácia na racionalitu a na zvládnutie skutočnosti, fatalizmus, mysticismus).

5. Celková perspektíva: nastoľovanie subjektívneho aspektu v gnozeologickom pohľade na svet a v pragmatickom vzťahu k iným, rehabilitácia subjektu ako reakcia na pozitivistický objektivismus, ktorý nedoceňoval aktivitu subjektu v gnozeologickom a spoločenskom diani.

Dve vyústenia tohto vývinu:

Obnovovanie dialektického zväzku subjektu a objektu a zvýznamňovanie osobnosti vo vzťahu k spoločenskému daniu.

Zdôraznenie subjektu a citovej (iracionálnej) zložky v živote a vo vzťahu k svetu. Regres k agnosticizmu a individualizmu a prehodnocovanie objektívnej skutočnosti na obraz (symbol) vnútra a „nepoznateľného“.

6. Tvorivý odraz v literatúre: Táto situácia človeka v dobových životných a spoločenských podmienkach vstupuje ako tematické univerzum do priestoru literatúry a žiada si svoju poetiku. Realizuje sa to týmito stylistickými znakmi: integrálne uplatnenie subjektívneho aspektu v zobrazovaní skutočnosti; prehodnocovanie prírody, a objektívnej skutočnosti vôbec, na obraz vnútra a na vyjadrenie „tajomna“; presunutie ťažiska poznania a konfliktu na rovinu vnútra („mučivá sebaanalýza“, „dráma citov“, „vnútorný príbeh postáv“¹⁷); hatenie objektívnej perspektívy deja, idúce ruka v ruke s prevládnutím subjektívneho aspektu, čo prirodzene motivuje lyrickú formu zobrazenia.

7. Zápas s literárnou tradíciou: Presadzovanie tohto umeleckého programu

¹⁶ K tomu a k ďalším prvkom tohto modelu pozri ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 284 n., 522 n., 543; ďalej KUSÝ, I.: c. d., s. 238 n.

¹⁷ ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 282; KUSÝ, I.: c. d., s. 522 n., 533 n.

v protirečivom prekonávaní poetiky a ideológie „starších rovesníkov“ a „otcov“. Je to zápas proti objektivistickému opisnosti, zbavenej prítomnosti angažovaného subjektu, ktorý je hlavným gestom zobrazovaného diania. Táto opisnosť zakrýva pravú skutočnosť, nahotu rozpornosti sveta a vnútra, nemieni brať zodpovednosť za túto skutočnosť, uspokojuje sa jednostranne s neperspektívnymi „zvyškami“ dobra v živote, v spoločnosti a v sebe, chce zmierovať nezmieriteľné a nie je ochotná ísť v kritike do radikálnych polôh. Nová poetika sa musí pritom zbaviť nadmernej literárnej štafáže, ktorá prekážala dôslednému realistickému zobrazovaniu. Nadvážuje sa na jednoduchosť, civilnosť, úspornosť a kritickosť druhej realistickej vlny. Tento racionálny základ však neostáva cieľom, ale sa v súhlase so subjektívnym fundovaním obrazu moduluje do integrálnej citovej roviny („náladovosť“, „hudobnosť“ verša¹⁸). Proti vonkajškovej, idealizujúcej parnasistickej skvelosti slova a verša sa kladie vnútorná pravdivosť a umocnená obrazivosť slova, ako aj priliehavosť verša vnútorným záchvevom a ozvenám,¹⁹ čo všetko potom „vydáva“ funkčne naplnenú krásu.

Ukážka, ktorá nám slúži ako prototyp Kraskovej prózy, má všetky charakteristické znaky tohto modelu: subjektívny aspekt, situácia osamelosti subjektu, príroda ako obraz vnútra (jednotvárnosť kraja, osamelý topoľ, clivosť a melanchólia večera, súmraku a jesene), nerozhodnosť v láske, neschopnosť nielen porozumieť druhému, ale ani urobiť si jasno vo vlastných citoch, dovoliť náhode, aby z odchodu urobila rozchod, napokon stroskotanie lásky, pocit smútku, bôľu a rozorvanosti. Lyrickou robí prózu to, že jej hneď od začiatku chýba nádejnosť epickej perspektívy (možnosť svadby s Martou). Pesimistické citové prvky, exponované v úvodných vetách a v ďalšom opise, ako aj ďalšie negatívne motívy — nepriateľstvo psa, pochybnosti o vlastných citoch lásky, Martine záporné reakcie na prejavy lásky („oči prestali žiariť“, „bledšou sa mi zdala“, opovržlivosť v pohľade), odchod bez pokračovania známosti — sú, bez úsilia odporovať im, permanentným signálom troskotania sujetu.

Aký zmysel má potom rozvíjanie obrazu? Zrejme len lyrický, t. j. subjektívne vyrovnávanie sa so stroskotanou láskou a s faktom premárnenej životnej možnosti. Kým v epike moment stroskotania by ako trýznivý a nezniesiteľný prvok nutil k dynamizácii osobnosti navonok, pričom by aj nemožnosť objektívnej reakcie bola burcujúcim činiteľom, Krasko komponuje tento fakt ako niečo, na čom obraz zotrúva, v čom sa tento obraz vyžíva. Prvky osamelosti, melanchólie, trúchlivosti, clivosti, nešťastia, neúspechu — poznáme to predsa z poetiky romantizmu — sa v tejto próze rozvíjajú, aby pôsobili, triviálne povedané „sladko-bôľne“, vážnejšie povedané, aby sa lyrický subjekt s nimi vyrovnal. Ony sú potom vlastnou náplňou estetickéj akcie a reakcie. O dokonanosti tohto vyrovnania predsa dobre svedčí posledný odsek prózy:

¹⁸ BREZINA, J.: Ivan Krasko. Bratislava 1946, s. 82 n.

¹⁹ ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky, s. 148.

A teraz viem, viem iste, že som ju ľúbil. Lúbil pre jej tklivú slabosť, pre jej nežnú dievčenskú lásku... Pre jej opovrhlivé, smutné pohľady...

Je to priznanie lásky, vyjasnenie toho, čo bolo trýznivo nejasné, vyjasnenie, ktoré blaží, avšak vyjasnenie toho, čo je už vlastne zmarené, ktoré teda aj bolí. Estetická skutočnosť sa z toho stáva takým činom, že sa tenzia a detenzia vo vyrovnávajúcom splynutí komponujú práve s cieľom navodiť takýto protirečivý zážitok.

Ako simultánny sa rozvádza uvedený kontrast aj na ostatných úrovniach obrazu. Celkový obraz sa utvára zo symetrickej postupnosti hlavných motívov: svadba (ako neurčený, no pritom negatívny prvok), známosť, rozchod, svadba s iným. V algebrickej schéme: C, A, B, C. Je to zvyčajný lyrický postup.

V základe obrazu je skrytý ďalej zaujímavý kompozičný chiazmus:

Neistota v pocitoch lásky, ktorá je nádejná.

Istota v pocitoch lásky, ktorá je už beznádejná.

Je to význačná a charakteristická opakovacia figúra lyriky.²⁰

Ako to, že potom nemáme do činenia s úplnou lyrikou, ale predsa len s prózou, a to s prózou, ako sme to na začiatku uviedli, a nehľadiac na to, čo sme uviedli potom, silne „prozaickou“?

S. Šmatlák o tom vraví: „... žáner ‚objektívneho‘ epického rozprávania umožňoval Kraskovi priamo zachytiť a opísať tie psychické procesy, ktoré v jeho poézii prebehli kdesi skryto a z ktorých sa na plochu lyrickej básne dostal buď iba výsledok, čistý ‚destilát‘, vyjadrený symbolikou básnického obrazu, alebo ktoré boli zašifrované do stajomnenej, náznakovej reči lyrického ‚deja‘. Preto vidíme v týchto prózach akoby prozaický ‚komentár‘ k lyrickej tvorbe Janka Cigána a nepokladáme za náhodné, že sa takýto ‚komentár‘ zjavil v čase, keď sa v Kraskovej poézii začala odvíjať dráma citov, dráma bolestnej, pretože ustavične zraňovanej túžby po človeku.“²¹

Vzniká však pritom otázka, prečo potreboval Krasko túto prózu lyrizovať. Veď lyriku mohol robiť v čistej podobe! Bola by to však otázka na zmysel lyrizovanej prózy vôbec, a o nej vieme, že tu autor ostáva fixovaný v nerozhodnom kolísaní medzi objektívnou angažovanosťou diania v obraze a upútaním subjektu na vnútro, resp. vnútorným prehodnocovaním dejov. Je však predsa len zvláštne, že ak je próza u Krasku len vysvetľovacou extenziou lyriky, prečo siahol až k takej — zveličene povedané — „surovej“ forme prozaickosti. Vráťme sa ešte k niektorým Kraskovým štylizáciám:

²⁰ O fundamentálnej príznačnosti opakovania pre lyriku pozri našu štúdiu *Die Funktion der Wiederholung in der Lyrik*. *Estetika*, 1976, č. 2, s. 100—112.

²¹ ŠMATLÁK, S.: *Dejiny slovenskej literatúry IV*, s. 543 n.

Tomuto psíkovi som bol vždy odporný. — Raz, keď už naše schôdzky stávali sa temer pravidelnými, vyviedol som neprístojnosť. — Prijal som v S. nepomerne výhodnejšie zamestnanie.

Už sme povedali, že tu netreba myslieť hneď na štylistickú neskúsenosť, hoci tento aspekt nemožno v istom smere a zmysle vylučovať. Bolo by treba brať do úvahy aj dobovú štylizáciu úroveň, úsilie tejto generácie prejsť do ľahkého opisného štýlu k náročnejšiemu, výkladovému podaniu (spomeňme si v tejto súvislosti na sklon k ťažkým štylizáciám u Timravy alebo Jégého). Zrejme však Kraskovi nemohlo ísť len o túto výkladovosť. Cítiť za tým hlbšie výrazové pohnútky a osobitný úmysel.

Čo udivuje na Kraskovej próze, je ono referentské, rezultatívne podanie, civilnosť reči. Za touto civilnosťou nestojí len obyčajná objektivita, ako by to vychádzalo na prvý pohľad. Skrýva sa za tým potreba samej objektívnej reality, jej nahej, „civilnej“ prítomnosti. Bolo to akiste tak, že v situácii, keď sa Kraskovi táto skutočnosť začala v dôsledku jej programového „utajovania“ v ríši symbolov zahmlievať, oslabovať a strácať, mocnejšie pocítil, že sa musí k nej vrátiť, ak nechce v svojej tvorbe stratiť pôdu pod nohami.

Krasko si bol vedomý, ako hlboko kotví jeho tvorba v životnej skutočnosti, ako je hodnota básnikovej výpovede podmienená touto väzbou a ako sa môže táto výpoveď bez nej sploštiť. A bolo práve špecificky kraskovským poznaním, že hroziace sploštenie sa dá korigovať len integrálnym návratom ku skutočnosti, integrálnym v zmysle „priamej“, „neoklieštenej“, „bezprostrednej“, „surovej“ skutočnosti, a to v okolnostiach, keď sugestívnosť sveta symbolov a nimi nesených nálad zvädza tvorbu obrazu na rovinu čisto imaginatívnej a verbálnej aktivity. Pritom to zrejme nebola len starosť o vlastnú tvorbu a jej perspektívy, ale v skutočnosti sama ľudská situácia básnického subjektu, kríza jeho vzťahu k ľuďom a spoločenským problémom a hrozba izolácie subjektu v samom sebe a v samom obraze, čo sa takto odrážalo v interných problémoch Kraskovej poetiky.

Avšak malo to potom znamenať, že v próze chcel Krasko zachraňovať to, čo sa mu v poézii ocitlo v kríze? A že vážnejšie pomýšľal na prechod k próze? Z neskorších rokov sú známe náčrty k väčšiemu prozaickému dielu. Avšak akokoľvek, k próze Krasko neprešiel a pokusy v tomto smere ostali torzom. Nech sa ony hodnotia tak či onak pozitívne, treba povedať, že Kraskovi to v próze nevychádzalo. Mohlo by sa zdať, že to bolo práve pre onú prozaickú drsnosť, a to tým skôr, že nebola v dobrom súlade s tendenciami modernistickej poetiky. Táto poetika hľadela na prózu z hľadiska poézie a požadovala od nej kultivovanosť a krásu slova. Krasko sa, naopak, dostával k próze preto, lebo pocítoval jej špecifickosť a chcel od nej, čo poézia nemala. Ak to chcel dosiahnuť práve cez drsnosť prozaického výrazu, nemohla mu prichodiť ako prekážka v ďalšej tvorbe. Touto prekážkou mohla byť napríklad skôr explicitnosť epiky. A bola tu potom zaiste aj skúsenosť, že ak sa má epické dielo naplno rozvinúť v príbehu, musí sa podstatne zmeniť proporcia subjektívneho a objektívneho.

Krasko však bol a ostával v jadre básnikom. Bytostne sa upínal na svet vnútra a výpoveď o ňom krajne zhustoval a hľadel do pološera. Protirečivosť Kraskovho prozaického pokusu bola v tom, ako sa domnievame, že chcel v próze niečo nie preto, že mu próza bola pritom cieľom, ale že to potreboval pre svoju poéziu. Pritom však to bol pokus v dobrom zmysle tohto slova. Išlo mu o východisko z krízy, skúšal to na próze, skúšal, čo to dá.

Rozdiel medzi Kraskovým prozaickým počínom, ktorý smeroval od lyriky k epike, a opačným trendom modernistickej prózy ako celku sa dá zaujímavo sledovať i v neskorších osudoch slovenskej beletristickej tvorby. Tieto osudy totiž svedčia o tom, že nech mala próza modernistov akokoľvek krátky dych, bola vývinovo perspektívna. Otázky, v čom bola jej príťažlivosť a prečo sa ona v svojom prvom, modernistickom štádiu i pri svojich vývinových šanciach zasekla, sú náročné a nemožno ich odbaviť len ako „dôvetok“ k nášmu skúmaniu.

Aspoň zhruba však možno na ne odpovedať, a to v súvislosti s inou otázkou, ktorej sme sa zatiaľ nedotkli a ktorá bola svojho času vo vzťahu k celej, i lyrickej tvorbe Moderny otázkou jej „legitímnosti“ a oprávnenosti v systéme tradície slovenskej literatúry. Je to otázka pozitívneho hodnotového zmyslu Moderny.

Tejto generácii sa vyčítaval pesimizmus, individualizmus, uviaznutie v mystike, únik z reality do ulity symbolov. Tvorba Moderny však prešla medzitým skúškou času. Vieme, že zohrala v dejoch našej literatúry vážnu úlohu a patrí dnes nepochybne do „zlatého fondu“ našej tradície. Na vysvetlenie sa však pritom nezriedka uvádzajú len básne typu „Jehovah“, „Otrok“, „Otcova roľa“, „Baníci“, teda básne na „výstupe“ tejto poetiky, kým jej jadro ostáva ďalej v tieni inkriminácie alebo diskriminácie.

Nejde tu len o to, že by sa zase malo čosi ospravedlňovať. V hre je niečo viac. Zabúdame na dôležité princípy: na historickú nevyhnutnosť javov, na protirečivosť vývinu a na relativitu jeho prínosu danú dobovou a triednou obmedzenosťou. Generácia na prelome storočia urobila to, čo mohla v svojej dobovej obmedzenosti urobiť: vyjadrila nový životný pocit, pocit životnej a spoločenskej krízy, vedomie, že starý svet neodvratne zaniká a že je potrebné pozrieť sa do očí obnaženej, páľčivej skutočnosti. Opisný a kritický realizmus bol v kríze, objektivistická deskripcia sa ukazovala ako nedostatočná, cítila sa absencia literárneho a ľudského subjektu a jeho vnútra. Vyvstávala potreba ísť v preniknutí a zažiť skutočnosti, ako aj v kritike života a spoločnosti do radikálnych polôh. Na programe dňa bola úloha rozšíriť zobrazovacie schopnosti literatúry na oblasť hraničných javov poznania a lepšie pritom ťažiť semiologicky z asociatívnych zväzkov medzi prírodou a ľudským vnútrom. Na to všetko sa bolo treba pritom podujat nielen v dobových, ale aj v miestnych podmienkach s ich meškáním, okľukami, zadrháváním a prekážkami, ktoré ako nevyhnutnú fázu vývinu nebolo možno preskočiť. Tento zápas bolo treba prebojovať. To malo a muselo mať zmysel i vtedy, keď sa bojovalo s hrozbou

a rizikom omylov, i keď sa zápas vybojoval napoly alebo nedobojoval. Jeho hodnota spočíva v snahe a v ozajstnosti.

Nadčasovú platnosť tohto zápasu treba vidieť v tom, že dobová nehotovosť, polohotovosť, zápas v pološere perspektív je analógom pre podobné situácie v ktorejkoľvek fáze spoločenského života a individuálneho osudu. Je to vlastnosť života vôbec. Pritom, prirodzene, pološero netreba absolutizovať. Jeho dráždivosť, áno aj pôvab je v jeho neodlučiteľnej spätosti s tušeným a žiaducim vyjasnením. Ako aj naopak. Samozrejmosť „jasu“, bez neistôt boja oň, by bola práve taká fádna a neskutočná, ako bezperspektívne vyžívanie sa vo váhaní a pochybovaní.

Možnosti spoločenských a životných perspektív boli však v dvadsiatych a tridsiatych rokoch už predsa len zrejmejšie, i keď mračná na obzore ťažšie a hrozivejšie. Jednako z tempa spoločenského vývinu u nás, zákonite a chronicky pomalšieho, nedalo sa uniknúť. To rozhodovalo, že popri prúdeniach, ktoré v próze jednoznačne ukazovali progresívnu cestu spoločenského vývinu, ostáva ešte stále priestor na zobrazenie toho, čo žilo na prechode medzi minulosťou a budúcnosťou a čo si žiadalo svoj ekvivalent v literatúre. Táto úloha, úloha lyrizovanej prózy bola vývinovo nevyhnutná.

Pritom — a to pokladáme za výťažok nášho pozorovania — treba rozlišovať prózu Kraskovho typu, prózu na ceste od lyricnosti k prozaickosti, od prózy unikajúcej zo seba k poézii. Obidva typy sú z rozličných etáp prežívania krízy. Lyrizujúca próza druhého typu je poznamenaná symptómom zaviaznutia v kríze, ako to zodpovedalo jej chronickému predlžovaniu v spoločenskej situácii medzivojnového Slovenska. Lyrická próza Kraskovho typu je nesená etosom nepoddajnosti voči nej. V tom vidíme vývinovú odvážnosť a optimizmus Kraskovho prozaického pokusu. V príbuznom zmysle, v iných podmienkach a z iných dispozícií, urobil zákonitý krok z prózy tohto typu k próze, ktorá mala plné spoločenské ambície, Peter Jilemnický.

TEMATIKA SYMBOLISTICKEJ POÉZIE

Chcel by som tu hovoriť o téme symbolistickej básne, ale nemôžem začať inak ako jej výrazom. Téma a výraz sú v symbolistickej básni neoddeliteľné. Nemáme na mysli len známu Verlainovu výzvu o hudobnosti básnického slova, ale najmä jeho úzkostlivú snahu o presnosť v odtieni: „Pas la Couleur, rien que la nuance“ (L' Art poétique, Jadis et naguère). Symbolistickému básnikovi ide o viac, ako je obsah: ide mu o odtiene obsahu.

Myšlienka musí byť vyjadrená: no je otázne, či definitívny výraz napokon myšlienke zodpovedá. Mohli by sme dokonca povedať, že vzťah témy a výrazu, myšlienky a slova je skrytou dilemou symbolizmu. V odhalenej podobe sa s touto rozpornosťou stretávame u básnika, básnika v próze Marcela Prousta, ktorého v určitom zmysle môžeme považovať za postsymbolistu. Proust píše: „Moje myšlienky môžu urobiť jedinu vec, prebudiť obdobné myšlienky v duchu ľudí, ktorí uvažujú, samozrejme, ako ja. Akú absurdnú predstavu o sebe však prebudím u ľudí ostatných, v ktorých moje myšlienky nemajú čo prebudiť! Čo im môžu povedať tie slová, znamenajúce veci, ktoré nielenže nikdy nepochopia, ale ktoré si nevedia ani predstaviť? Čo teda vidia vo chvíli, keď tieto slová čítajú?“ Proust pokračuje: „Ale tak, ako sa oni nedokázali podriať mne, tak sa už ja nemôžem podriať im. Chcem byť nestranný, ale od prvého slova začnú predom mnou rásť strhujúce obrazy, postupne ma uchvacujú, zdá sa mi, že je to hotové, napísané, že nezostáva nič iné len to prijať, a keby boli pozornejší, keby som im to povedal, uvažovali by rovnako ako ja.“¹

Zdalo by sa na prvý pohľad, že tu ide o svojský prípad spisovateľského solipsizmu, keď ideálnym, ba jediným čitateľom spisovateľa môže byť len on sám. To by bola však krajnosť a zjednodušenie Proustovej úvahy. Jej vecným, pozitívnym zmyslom je vedomie intímnej spojitosti medzi vyjadrením a myšlienkou, výrazom a témou

¹ PROUST, M.: Eseje. Praha 1967, s. 70.

v prúde toho poetického smeru, ktorý nás tu zaujíma. Proust zo svojej strany napokon síce dochádza k istej krajnosti tvrdiac, že medzi ľuďmi, ktorí sa dokonale rozumejú, sú slová napokon zbytočné: „... A keby mi bola taký list náhodou napísala, sotva by som z neho mal radosť, myslel by som si, že čítam list, ktorý som napísal sám.“² Ide však o niečo iné, zásadné a jednoduché: o subtilnosť vyjadreného, o presnosť vyjadrenia a ich vzájomný vzťah. Ba viac: o istú jeho zdanlivú nestrannosť výrazu, ktorá je objektívna len preto, že chce byť v zhode s vecami, ktoré označuje, a že do istej miery chce byť nimi samými. Ten istý Proust si na poézii veľkého predsymbolistu Baudelaira, povšimol práve tento odtienok: „Chápem, že máš rada Baudelaira len tak spolovice... Áno, jeho poézia je krutá, krutá a súčasne nesmierne citlivá a jej tvrdosť prekvapuje tým viac, že cítime, ako je to vysmievané, s takou neciteľnosťou tlmočené utrpenie precítené až do posledného nervu.“³ Určitá objektivizácia výrazu, osamostatnenie, vážnosť slova v symbolistickej poézii je možná len na pozadí osamostatnenia, vážnosti témy. Vzťah medzi subtilnosťou témy a úzkostlivou jemnosťou, ba úzkosťou výrazu vrcholí a zauzľuje sa práve v symbolizme. V určitom zmysle téma básne je pre básnika - symbolistu jeho tajomstvo, tajomstvo aspoň v tom zmysle, že obsahuje vždy aj niečo nevypovedané, pretože:

Spasení budú tí, ktorí nepovedali všetko...

(Krasko, Kritika)

a preto, že slovo je „posvätené“, že existuje osobitný priestor, priestor poézie, „chrám Slova“.⁴

Ak Ivan Krasko práve tak ako Verlaine zhodnotil sugestívnu schopnosť hudobnosti slova, omnoho väčší dôraz kladol na náznak, „náznak tajomna“, ktorý znie „tisícimi tónmi“ (Poetika starej lyriky). Náznak tajomna je inkarnovaný v téme, lepšie povedané v aliancii, ktoré je medzi témou a jej vyjadrením, keď téma nevydá zo seba všetko a nechá zaznieť slovu v celej plnosti jeho významu. Odvážili by sme sa povedať, že symbolistická poézia je predovšetkým významová, za predpokladu, že významovosť je zamierená k slovu a téma sama je dobrovoľnou redukciou svojich vlastných možností.

Ak je to tak, ak po spôsobe básnikov - symbolistov rešpektujeme vzťah medzi výrazom a vyjadrením, medzi slovom a témou, musíme si položiť otázku ako vyzerá symbolistická téma sama.

Pozoruhodná je formulácia Stanislava Šmatláka, v ktorej akoby sa vyznačoval okruh symbolistickej básne a pohľad do jej problematiky v tom smere, ako si ho ona

² Tamže, s. 72.

³ Tamže, s. 171.

⁴ Tamže.

sama tvorí: „... prudké dramatické konflikty sa v nich (rozumej v Kraskových básňach) odohrávajú pod povrchom alebo akoby za scénou: na plochu básní prenikajú už len náznaky a ozveny“.⁵ Symbolistická báseň teda do istej miery „tají“ svoju problematiku, „nechce“, aby bola viditeľná, „kryje“ sa za slová, exponujúc ich. Nejde tu ešte o tematizáciu slov, ktorá prichádza neskôršie, po symbolizme (ale nie bez jeho účastenstva) a ktorá vlastne znamená toľko, že slovo „kryje“, ba niekedy až pokrýva tému. Téma v básnickom symbolizme chce zostať diskretná, no možno povedať, že v tom istom zmysle je aj diskretné určitá, zistiteľná. Zistiteľná je teda najmä tam, kde si básnik nevypracoval ešte vlastnú techniku stajomňovania témy slovom, jeho mnohoznačnou náznakovitosťou: v prvotínach, alebo v tvorbe ešte nedozrelej do výsledného tvaru.

Ak máme zostať pri poézii Ivana Krasku, musíme vopred poznamenať, že práve u neho je veľký rozdiel medzi prvou a zrelou tvorbou zo stanoviska výrazu a témy. Prvé Kraskove básne sú otvorené, explikatívne, hľadajúce a napokon i nachádzajúce odôvodnenie svojej vlastnej problematiky. Preto téma nemôže byť v nich skrytá, nemôže byť náznakom v slove, ale slovo ju musí logicky vyčleniť.

V jednej z prvých Kraskových básní „V tajnom“, napísanej roku 1898, nachádzame tieto verše: „Srdce moje, ty si vina, / že ten kvietok vždy počína- / ty si hlúpe, nevieš ani, / že už mŕtvo, pusto v stráni.“ Explicitnosť témy je v tom, že básnik označuje pravý dôvod svojho ľúbostného sklamaní, vlastné dôverčivé srdce. No naivne naturalistický by bol náš výklad, naše čítanie tohto úryvku a celej básne, keby sme v zdôraznení naivnosti srdca nezbadali náznak ironie (... „ty si hlúpe...“) i náznak budúcej problematiky, ktorá napokon prenikne, prelnie sa celou Kraskovou lyrikou, to jest motívu viny. Oslovenie srdca, ako čohosi žijúceho, personifikovaného a jeho „obvinenie“ pripomína „bezreflexívnu sviežosť“ (Hegel) ľudovej poézie, no zdanlivo naivná otvorenosť, nepoznačená myšlienkovosťou je už tu limitovaná vzťahom básnika k svojmu vlastnému prirodzenému cíteniu, Pokus o náznak, o redukciu, odohráva sa tak pred našimi očami v rovine tematickej, v celej jej rozlohe, bez skrytosti a zatajovania.

Ak lyrický hrdina hovorí o svojom srdci takto nesymbolicky a bez náznaku, zato pozadie, nevyhnutnosť básne, jej sociálna sceneria je vyjadrená v zjavnej alegórii: „Hrdlička z nej vyplašená / vetrik na nej nezastená — / dávno javor vyrúbali, / kupčik z neho uhlie páli“. Pátos kraskovskej básne, pripravovaný celkom uvedomele v poslednej strofe, ktorá je u neho vždy strofou zvratu, ba vo vyspelých básňach miestom náhleho spoznania, anognoizy, prejavuje sa už do určitej miery aj tu. Inak povedané, tematická otvorenosť tejto a príbuzných básní nachádza si vlastnú stlmenosť v kompozícii témy, hoci nie ešte v slove v plnom význame tohto pojmu. Aké vábivé a silné bolo nutkanie nášho symbolistického básnika preniesť sa od viditeľnej témy k viditeľným slovám, od témy k slovnému náznaku, to vidieť z časovo

⁵ Stopäťdesiat rokov slovenskej lyriky, s. 182.

dost vzdialenej básne Nepozriem viac (1902), kde tá istá téma sklamaného srdca, resp. srdca, ktoré je schopné cítiť samo seba v rovine sklamaní, dostáva sa do opozície s pomenovaním „zurážané srdce“, opakovaným v básni dvakrát, a s pomenovaním „nepozriem viac“, vyskytujúcom sa tu (spolu s názvom básne) celkom štyrikrát. Ale nejde nám o konkrétnu podobu básne zo stanoviska jej poetiky, ale len o upozornenie, že nadvláda témy kloní sa až v ranom Kraskovi v prospech nadvlády slova, ktoré nemá byť evokovaním témy samej, ale sugerovaním jej významu. Ale nechceme, ani nemôžeme sa vzdať tak ľahko tézy o protíváhe i samostatnosti témy, lebo, ako sa nazdávame, je u Krasku istá obsedantnosť určitou problematikou, obsedantnosť badateľná u takmer každého čistého (vyhraného) symbolistického básnika. V tomto prípade je to motív viny. Motív viny a srdca v konvenčnej podobe, prebratej vari až z ľudovej poézie, prejavuje sa, ako sme to naznačili, už v básni V tajnom. So zvláštnou silou sa vracia v zdanlivo celkom nebásnickej podobe, teda v podobe tematickej v niektorých veršoch Bilichovských konvaliniek, v básni venovanej „malej dievčinke“ a označenej ako „improvizácia“. Báseň pochádza pravdepodobne z roku 1906 a je venovaná „dvanásťročnému dievčatku“ (Krasko). Ide v nej o typickú tzv. aluzívnu alegóriu, netajacu sa svojím zmyslom, silne zracionalizovanú. Prirovnávanie konvaliniek k slzám, kanúcim pre „cudzie viny“ by bolo samo osebe tematicky novým prvkom, pretože pojem viny je v tomto prípade, ak tak môžeme povedať, z básnikovho srdca „viňatý“ a prenesený nevedno na koho. Básnik chce vedieť, pre „čiu vinu“ padajú slzy, teda kto je vinný, kde je zdroj konfliktu, životného nedorozumenia, nezrovnalostí. Vedieť pre „čiu vinu“ ktosi plače, neplakal by. Teda samo vedomie viny, presne zistenej, znamená suspendovanie konfliktu. Lokalizácia viny popiera vinu. Taký je zmysel tejto naozaj nenáročnej, ale zato osobne zrejme veľmi pravdivej básne, kde sa životný obsah vlastne ani nemal „čas“ premeniť na tému, prvú rovinnu básnickej kryštalizácie? Čo tu Krasku zrejme veľmi zaujalo, bol sám pojem nevinnosti, videný na pozadí viny, konkrétnej existencie človeka. Ak by sme vedeli, čo je vina a kto je jej pôvodcom, porozumeli by sme paradoxne životu a vedomie jeho ostria by bolo skoro automaticky otupené. Povaha života, videná napr. z predpolia intímneho vzťahu ľudí, napr. erotického, je obzvlášť konfliktná: možnosť urážky a neporozumenia je skoro spontánnym produktom citového vzťahu. „Zurážané srdce“ z predchádzajúcej Kraskovej básne potvrdzuje myšlienkovú logiku jeho tematiky, básnikovu životnú problematiku. Je náhoda, že túto svoju, podľa všetkého hlboko zakorenenú a osobnostne zažitú skúsenosť zopakoval Krasko ešte raz, ba viackrát v tejto podobe predovšetkým však už v básni „Aminke“? Je známe, že i tu ide o báseň venovanú konkrétne malému dievčatku, teda stelesneniu nevinnosti; je to však už majstrovské dielo, v ktorom Krasko naplno rozvinul skoro všetky prostriedky svojej poetiky. Ide tu v istom zmysle o návrat fixovaného zážitku, reinterpretovaný na vyššej umeleckej úrovni, o pokus o zovšeobecnenie, o objektívnu platnosť básne. Na pozadí nevinnosti detských rúk („... chladné, drahé, malé tvoje rúčky“) pokúša sa básnik určiť svoj

život, a teda v zmysle už uvedenej estetickej všeobecnosti život subjektu vôbec. Sama povaha života, synonymum existencie, tu jednak presahuje tému, lebo ide o výrok všeobecný, pretože táto zjavná téma je v danom motivickom rade po prvý raz doslova prekrytá slovom, viacnásobným metaforickým prirovnaním básnikovho života k „širej, sivej mútnej kaluži“, k „pustej čiernej noci“, k „rozpálenému čelu“, pričom tieto comparata sú obrazovo neobyčajne silné a hutné, obohatené každé zvlášť o celú sériu synonymických pomenovaní, zjemňujúcich tematicko-životný základ o nové a nové odtienky, tvoriace vlastný obsah, estetickú náplň básne. Ide tu o celú hierarchiu básnických prostriedkov, o bohatú syntagmatiku paradigmy básne, opozície nevinnosti a viny. V určitom zmysle každý verš je tu uzavretým výrokom, práve tak každá strofa, no i tak posledným zmyslom opakovania nie je definícia života básnikovho subjektu, ale, ako sa už povedalo, sugescia určitého významu, významu život. Sugescia významu ako tematický korelát vzniká vtedy, keď je téma prekrytá bohatstvom pomenovaní, keď jednotlivé pomenovania sú do istej miery vlastným svetom, no keď napriek tomu poukazujú k určitej jednote, k základnému zmyslu. Opäť sa teda vraciame k myšlienke, že téma symbolistickej básne je kompromis medzi životnou problematikou, myšlienkou, ako hovorí Proust, a jej slovným vyjadrením, priliehajúcim k téme až natoľko, že ju redukuje na jeden jediný pojem, na základnú významovú opozíciu. V okamihu, keď slovo nadobudne v symbolistickej básni primeranú váhu, téma sa mení na význam, potláčajúc tak zjavnú životnú motivovanosť, ktorá je jej základom. Téma symbolistickej básne je „nehmotná“, prchavá, pretože je mnohoznačná.

Je ešte ďalší možný aspekt vzájomného pomeru témy a slova v symbolistickej básni: odvážne zobjektivizovanie únikových momentov témy, jej zakotvenie v pevnej osnove fiktívneho príbehu alebo fiktívneho prostredia. Motív nevinnosti a viny sa premieta v dvoch básňach, Balada o jednej milej a Romanetto, do dvoch navzájom odlišných podôb. Prvá z nich, označená žánrovo ako „balada“, má znaky dejovosti. No táto dejovosť je sama osebe prenesená, je obrazom a v tej miere i popretím životnej empirie. Bolo by zaujímavé podrobne a len na tejto básni skúmať, nakoľko sa tu prelínajú momenty vyslovene životné, ktoré, akoby samy osebe, svojou autonómnou závažnosťou vnikali do autorovho „rukopisu“, a momenty fiktívne, obrazné. Zastavme sa letmo z tohto stanoviska pri prvej strofe básne:

*Dnes ešte, zdá sa, kráča vedľa mňa
ulicou zvlhlou hmlami dňa —
nevinná s bájom bohyne,
jak chodievala popri mne.*

Modálna stránka prvého verša, prejavujúca sa vo výraze „zdá sa“ poukazuje zrejme na skutočnosť, že tu ide o spomienkovú fikciu, silne sprítomnenú len autorovou

túžbou, a ako vyplýva z celého kontextu básne je vinou voči „nevinnéj“. No už druhý verš „ulicou zvlhlou hmlami dňa“ je neobyčajne živou a bezprostrednou konkretizáciou fiktívneho priestoru prvého verša. Pravda len potiaľ, pokiaľ si neuvedomíme, že slovo hmla v kontexte Kraskovej lyriky nepoukazuje na čosi empiricky konkrétne, ale že je samo osebe symbolom bezperspektívnosti, nejasnosti a napokon mravného chaosu života (porovnaj predposledný verš kľúčovej Kraskovej básne Ja, kde nachádzame pomenovanie hmla v tomto význame: „Ale nie: iba chaos všetkého toho, dusná neurčitost', šira rozptýlená šedá hmla...“). Teda slovo hmla pre toho, kto pozná Kraskove verše, značí jednak určitý prírodný fakt krajinky, jednak čosi iné, vyššie, symbol „chaosu“ existencie. Naproti tomu sa zdá, že dva posledné verše tejto strofy sú bližšie samej realite, básnikovej psychickej skutočnosti, pomenovaniu „nevinná s bájom bohyne“ a možno i spomienke na konkrétnu ženu: „jak chodievala popri mne“. Vidíme, že motív viny tak či onak preráža cez sústavu Kraskových básnických obrazov k základnému psychickému zážitku autora. Fikcia a realita sa tu prelínajú: životný konflikt, či spomienka naň, si buduje retrospektívne pozadie, na ktorom autor, v novom, vyššom zovšeobecnení predpokladá, čo tvorí základ jeho zážitku sveta. Ide tu zrejme o náhradné riešenie, akým je každé „estetické“ riešenie: obraz, fikcia, vzniká v zásade ako reakcia na neprekonateľnú vnútornú prekážku, na neuskutočnenie, pričom to, čo je skutočné, môže sa chápať a chápe sa ako fiktívne a naopak, fikcia sa zhodnocuje ako platná skutočnosť.

Romanetto je pokračovaním Balady o jednej milej s tým rozdielom, že katarzia predchádzajúcej básne (jej posledná strofa), vyúsťujúca do pojmu „pokánie“ je tu akoby znovu zažitá, spredmetnená v celej sérii konkrét, detailov, vytvárajúcich fikciu už nie náznakovitého fyzického priestoru, ale zvláštny priestor interiéru svätyne, priestor taký bohatý na reálie, že sme už-úž náchylní veriť, že tu ide o žánrový obraz. Ale aj tento obraz sa mení na symbol v tom zmysle, že svätyňa môže byť koniec-koncov obrazom autorovho vnútra, jeho psychického rozpoloženia, vlastného pokánia v dotyku s pokáním ženy — Magdalény.

Vidíme teda, že aj vytvorenie náhradného poetického priestoru, hoci jako zdanlivo reálneho, môže byť len ďalšou objektivizáciou duševného stavu básnika, iritovaného čímsi podstatným, faktom previnenia a túžbou po pokore.

Vstupná báseň druhej Kraskovej zbierky Verše, Ó, duša moja... je posledným slovom, poslednou poetickou možnosťou tejto tematickej tendencie. Pokus o definovanie básnikovej duše ako „čiernej noci“, čiernej noci ako prameňa, z ktorého pila básnikova duša sa i tu uskutočňuje na pozadí skrytého, sotva viditeľného motívu previnenia, hriechnosti; báseň pôsobí silne preto, lebo v jej základe je kontrast, stelesnený v túžbe po očistení, po „svetle“. Je to súčasne vrcholný bod premeny básne na symbol, keď všetky zdanlivé konkréta sú výrazmi vzťahujúcimi sa k sfére psychická. Ale to už vo svojich kraskovských štúdiách objasnil S. Šmatlák. Chceli by sme na margo tejto tematickej línie poznamenať, že v kľúčových básňach „Noc“ a „Ja“ dôjde k ďalšej radikálnej premene, tentoraz k premene symbolov a celého

symbolického kontextu na čosi až zarážajúco, priam surovo skutočné, na nezahalenú realitu autorovho „ja“. Táto nová metamorfóza básnickej skutočnosti na skutočnosť žitú nie je len vrcholom a medzou Kraskovej poézie, ale aj logickým výrazom ostrého zápasu s vlastným svedomím, premieňajúcim sa pred našimi očami na reflektujúce prísne vedomie.

Opozícia základných obrazov - symbolov z básne Ó duša moja..., tmy a svetla, je tu ešte intenzívnejšia, až natoľko, že obraz mení svoju vnútornú povahu a stáva sa vecným nepreneseným pomenovaním dávno trvajúceho vnútorného sporu básnika so sebou samým: „Blíži sa čierna, strašná noc!... Blíži sa a začne trhať ducha, mozog i srdce zdedenými vinami mnohých storočí...“. Stačí snáď poznamenať, že do tejto istej tematickej línie, hoci vo sfére nadosobnej, kde symbol je desymbolizovaný až po tú najpravdivejšiu a otrasnú skutočnosť, logicky patria i básne Vy ženy! a Jehovah (obvinenie), Otok (žaloba) a Otcova roľa (sebaobvinenie).

Krasko svoje nadosobné, sociálne básne tvoril v duchu zvratného pohybu témy od symbolov ku skutočnostiam až príliš otrasným a živým, ktoré cítil ako skúsenosti osobné, ako svoj vlastný údel. V týchto básňach je Krasko jednak básnikom priameho pomenovania (Vy ženy!), jednak alegorizujúceho symbolu priehľadného a „pochopiteľného“, symbolu, ktorý umožňuje obsiahnuť celú skutočnosť — predmet básnikovej reflexie, a to omnoho konkrétnejšie, ako keby si básnik zvolil v tejto chvíli jazyk intelektuálny. Symbol tu nefunguje ako zložka témy, lež ako zložka skutočnosti samej. Tieto básne (s výnimkou príliš adresnej Vy ženy!) majú dvojakého adresáta, národný kolektív i samého básnika v amalgamovanej dvojpodobe. Zo stanoviska našej problematiky je tu dôležitý ten fakt, že každý zo symbolov týchto básní je v dôsledku ich apelatívnejosti témou samou osebe, a báseň ako celok, ešte raz vo svojom vlastnom kontexte, obsahovo mohutnou sumou čiastkových tém — symbolov. Depoetizujú svoju poéziu v záujme odhalenia ľudskej psychiky v jej esencii (Noc, Ja) je Krasko stále veľkým symbolistickým básnikom tam, kde sa jeho vnútorný obsedantný problém viny a previnenia opiera o nadosobnú sféru.

Šalda v analýze poézie Otakara Březinu poukazuje na iný spôsob objektivizácie básnikových pocitov, na odlišný spôsob prechodu od osobnej problematiky k všeobecnej.⁶ Píše: „Ruka v ruce s koncepci touto šla invence, kterou můžeš po básnikovi nazvať *legendou tajemné viny*. Byla nutným doplnkem básnikovy jistoty a víry v Boha. V tomto novém světe skrz naskrz ethickém /.../ musily býti bolesti a utrpení motivovány a tím ospravedlněny a posvěceny pojmem viny a sice při tehdejší monistickém pojetí básnikově pojmem viny rodové“.

Inak povedané, existencia, pocit istoty bol aj u Březinu vyvažovaný vinou; na tomto základe vytvoril veľký český symbolista vlastný svet, platný voči celej skutočnosti ako symbol. Preto je napr. tak ťažko vylúpnuť tému z retazcov „éterických“ metafor tohto básnika. Obrazy-symboly sú tu tematizované, lenže

v opačnom zmysle, ako je to u Krasku: vytvárajú svet samostatný, reflektujúci svojším spôsobom celok univerza. U Krasku je svet rozpadnutý medzi cítenie viny a jej ostrú rozumnú reflexiu. No i tak, aj v tejto rozryvnosti svojho básnického svetonázoru predstavuje Kraskova lyrika realizáciu invariantu symbolistickej poézie. Čím je teda daná téma symbolistickej básne? Hĺbkovým irituujúcim, vracajúcim sa zážitkom subjektu, zakrytým náznakovitosťou. Aj keby to bola askéza a vina, aj tá je prekrytá „erosom slova“.

⁶ Porov. Vývoj a integrace v poesii Otakara Březiny, Duše a dílo.

STRETNUTIE DVOCH POETÍK

(Poetika parnasizmu a symbolizmu)

V tejto úvahe chceme odhaliť niektoré skryté prvky z napätia medzi poetikou P. O. Hviezdoslava, čelnou postavou slovenskej modifikácie parnasizmu, a poéziou slovenského symbolistu Ivana Krasku v rozpätí rokov 1906—1911, keď najmä Hviezdoslavova kritika Kraskovej prvotiny v básni Nové zvuky počujem (1909) osobitným spôsobom spoluúčinkovala pri formovaní charakteru druhej Kraskovej zbierky Verše. Úvodom by bolo vhodné odcitovať báseň Leconte de Lisle, ktorá ako v kocke, v kocke sonetu, vyjadruje postoj vedúceho francúzskeho parnasistu k spoločnosti, aby sa videl rozdiel nielen medzi ním a našim symbolistom Kraskom, ale aj našim parnasistom Hviezdoslavom. Tento sonet odsudzuje básnikov, ktorí predvádzajú davu svoje srdce — a čokoľvek, na čom by bola prischnutá jeho krv. To by sa týkalo nielen Krasku, ale aj Hviezdoslava, lebo v známej odpovedi „baškovi“ (Kritikovi) Krasko slovami o „prischnutej krvi“ operuje Hviezdoslavovým obrazom, ktorý použil napríklad v básni Sú poeti šťastné deti (II. zväzok zobraňovaných spisov z roku 1896)¹ a potom aj inde.

. Leconte de Lisle

PREDVÁDZATELIA

*Tak ako chmúrnou zver, čo spútanú si ženie,
revúcu v prachu ciest a mrúcu z horúčav:
na dlažbu bezcitnú, ó mäsožravý dav,
kto chce, nech predvádza ti srdce skrvavené.*

¹ „... polievať ho teplou štavou / zo srdečnej hlbiny.“ Letorosty III, č. 22. — Metrum tejto básne je trochejské; sú to prevažne štvorstopové verše úplné, aké obsahuje Kraskova odpoveď Kritikovi.

*Pre planý plamienok, čo vzplál by z tupých hláv,
nech žobre o tvoj smiech, či hrubé pochopenie;
nech zrádza z rozkoše, čo má byť zahalené —
zo studu božského nech strhne svetlý háv!*

*To v pyšnom mlčaní nech radšej do temravy
ma zhltnie naveky hrob pozbavený slávy,
než by som s tebou mal sa pustiť do vysku*

*a zveriť ti svoj cit, svoj život, slasť či smútok!
Nevtančím na drsnom a všednom javisku
v dav tvojich kaukliarov a tvojich prostitútok!*

O parnasizme na Slovensku možno povedať, že jeho predstavitelia sa parnasistami necítili a Vajanský by nám osobitne zaľakoval za také zaradenie — a že prvky tohto literárneho slohu sa nepreberali priamo z Francúzska, ale sprostredkúval ich najmä Parnas český, predovšetkým jeho čelný predstaviteľ Vrchlický. Pravda, ani pri utváraní nášho symbolizmu česká cesta nebude menej dôležitá. Pokiaľ ide o kult čistej krásy, slovenský parnasista ho neproklamuje ani v takej miere ako jeho český kolega. Bol by síce i jeho ideálom, keby náš básnik neprevzal na seba úlohu bojovníka za svoj utláčaný národ a ľud. Hviezdoslav sa síce horáciovsky oddeľuje od davu, ľudí všednosti, najmä ľudí trhu, ktorých by bolo možno zhruba stotožniť s buržoáziou vlastného národa, ale patria k nim všetci, čo sa zháňajú iba po hromadení „mania“ a neusilujú sa o vyšší duchovný život a službu pospolitosti. Ľud má však Hviezdoslav v takej láske, že jemu sa chce zdeliť celý. Nespočetnekrát odhaľuje srdce, preplnené starosťami oň. Niet pochyb, že vodca francúzskeho Parnasu, Leconte de Lisle, by ho odsúdil ako kaukliara (histriona), rovnako ako Krasku, ktorý sa v súkromných veršoch pre snúbenku neskôr za histriona označí priamo,² i keď obnažuje zo srdca iné problémy ako Hviezdoslav.

Odvrat od súčasnej spoločnosti vedie parnasistu až k antike, v ktorej vidí ideál, najmä v jej umení. To platí pre Leconte de Lisle, ktorého stotožnenie sa s antickým vzorom dosiahne takú mieru, že iba málo upravený preklad Teokritovej idyly o Polyfémovi uvedie ako vlastnú báseň.³ Platí to aj pre značnú časť Vrchlického tvorby, v ktorej sa predstava lepšej budúcnosti stotožňuje s antikou.⁴

² „... že všetky plné boli veľkej lásky, / vášnivej, ktorá nedá pokoja / a ktorou ľubia iba ľudia jako ja: umelci, básnici a hystriani — / tí, ktorým žitie inou hudbou zvoní, / než ľuďom počestného zamestnania, / čo komediántov a hystriónov hania.“ List mojej Ilke. Citované zo Súborného diela Ivana Krasku (na vydanie pripravil a komentár napísal Michal Gáfrik. Bratislava 1966, s. 127; podč. V. T.).

³ Romboid 1972, č. 5, s. 44—48 (pozri preklady Teokritovho Kyklopa a Kvilib Kyklopových od Leconte de l' Isla, ako aj štúdiu Galatea a Kráska alebo krásy a pravdy klasicizmu).

⁴ Dějiny české literatury. III. sv. Praha 1961, s. 302. (Redaktor svazku Miloš Pohorský.)

Ani Hviezdoslavovi čaro antiky nie je neznáme, no úloha, ktorú si určil, prinášať osvetu, svetlo svojmu ľudu, vyberá z antiky tie motívy, ktoré spolu znejú s touto úlohou. Už v Letorostoch II. č. 27 (z r. 1886—1887) sa priamo nazve „ach, ja biedny Prometej“ a tento symbol rozvinie, hľadám, v svojej najsilnejšej lyrickej básni Slovenský Prometej, ktorá i najlepšie vystihuje slovenskú modifikáciu parnasizmu. Zopakuje sa pri nej podobné, vlastne rovnaké gesto ako pri Hollého klasicizme, ktorý prenáša „modu“ aj „notu“ antiky na slovenské územie a zdôvodňuje si, prečo je tento prenos možný (najzreteľnejšie vo Vodnom mužovi).⁵ Tak postupuje aj Hviezdoslav, keď začína:

*Slovenský Prometej? — Či možný je?
A ako možný! — Znáť ho bezprostredne.*

A vedie paralely k motívom príľahlej antiky so slovenskými povestami i literatúrou. Pravda, to je skladba hodne neskoršia,⁶ no úsilie šíriť svetlo a v ňom ostro viditeľné obrysy skutočnosti aj ideálov na jej premenu charakterizuje celú jeho tvorbu.

A predsa roku 1906 sa objavujú v záverečnom cykle Hviezdoslavových Steskov nové prvky. V pociťovej sfére je to snaha presne sformulovať vlastné samotárstvo: „Skaď tento pocit samoty, to pustovníctvo duše...“ — „jak káranec by zrovna za to, že na svet prišiel som, — som bol, ach, bol vždy sám a sám“ — a v teže básni pokračuje „jak večná kukla zavíjam sa, v hmlu zahaľujem budúca“.⁷

Sú to budúce pocity Kraskovej poézie, v nej i zdedené viny sa vidia ako možná príčina takéhoto údely. Práve pri týchto kraskovských pocitoch priznáva Hviezdoslav o pár stránok ďalej: „Nie veru po prvý raz / sa stáva v duši mi, / že citu hľadám výraz / pomedzi mnohými...“ „... niet, nenachodím slova / pre svoju náladu.“⁸

⁵ Selanka Vodní muž má predlohu vo Vergiliovej VI. ekloge (Silén), ktorej začiatok

*Prvná má spívat sirakúzké ráčila pesně
Múza, aňž v hájoch sa ňezarděla mávat obidlo*

rozširuje Holý vo Vodnom mužovi na 5 veršov, ale do „nadbytočných“ troch ukladá práve najvlastnejší dôvod, prečo je „bukolský“, pastiersky spev možný aj na Slovensku:

*Prvná má spívat na milostních Váhu začíná
Umka brehoch; pred inými aňž sa na tichto ňehanbí
Rozflehých dofinách, kde po bujněj trávě ručících
Kráv a volov na tisíce, ovec na tisíce sa tílá,
Pastírské na malěj pohrávat důčelí pesně.*

⁶ Báseň Slovenský Prometej sa nenachádza v Steskoch odtlačaných v Slovenských pohľadoch v rozpätí rokov 1903—1906. Objavuje sa až v 5. zväzku (Lýra) vydanom roku 1921. Vznikla možno až pri príprave tohto zväzku.

⁷ Tak sám a sám... Stesky. Spisy P. O. Hviezdoslava v 12 zväzkoch. Zv. 8. Pripravil Andrej Kostolný. Bratislava 1955, s. 273.

⁸ Tamže, s. 276.

Niečo podobné možno badať aj na francúzskom pozdnom parnasistovi, takmer Verlainovom vrstovníkovi, Sullym Prudhommovi, ktorý symbolické nálady chce vyjadriť parnasistickými prostriedkami, a cíti ich nedostatočnosť. Stačí spomenúť povestnú Puknutú vázu a báseň Je me croyais poète, keď hovorí: „Hélas! A mes penses le signe se dérobe“⁹ (Znak mojim myšlienkam sa vyhýba, ó beda).

U nás už Jesenského Verše (1905) priniesú osobitné prehodnotenie parnasizmu, ktoré miestami nadobúda paródiu na Hviezdoslavovu obraznosť, no nasledujúci rok 1906 predstavuje v slovenskej poézii vrcholný bod rozvodia medzi parnasizmom a vznikajúcim symbolizmom. V tomto roku prijíma ešte Hviezdoslav hold mladého Krasku v básni síce staršej asi o 8—10 rokov¹⁰ a v tomže roku píše Krasko List slečne L. G., v ktorom opäť kladie Hviezdoslava medzi svetových géniov.

Krasko i pri vedomí svojej nedostatočnosti by ešte v tom roku chcel nasledovať Hviezdoslava, hodnoty jeho poézie chápe nanajvýš kladne, rozumie sa, že i jeho obrazy, len vo svojej tvorbe nenachádza pre ne pôdu, motiváciu z vlastného života. Túži po nich, ale sú mu nedostupné. V tomto roku nastáva jeho výrazný odklon, kľúča v ňom nové poznatky o poézii z obdobia pražských štúdií a možno i skorších v Rumunsku, hoci hviezdoslavovský substrát stále zostáva dosť silný, čo sa prejaví aj v oblasti verša ešte v celej Nox et solitudo (Vesper dominicae—Zemička naša, Tu je jaro—Už je pozde, Pokryl sa potôčik—Zmráka sa, stmieva sa).¹¹ Hľadá si vlastnú

⁹ Zo zbierky Poèmes et Stances.

¹⁰ Súborné dielo Ivana Krasku, s. 223 a 225.

¹¹ Napríklad, pre Kraskovu báseň Vesper dominicae by bolo možno nájsť metrickú predlohu jej daktylo-trochejského verša vo Hviezdoslavovej dlhej básni Zemička naša (Letorosty III, č. 17), ktorá je na rozdiel od Kraskovej rýmovaná, pravda, nie podľa pravidelného rýmového vzorca (niektoré členy sú vzdialené aj viac ako desať veršov od seba). Porovnajme:

*Zemička naša,
vzor pravej matky...*

*Tam niekde v diaľke,
v čierňavých horách...*

Z čisto metrického hľadiska verš Kraskovej básne Zmráka sa (štvorstopový daktylský, s poslednou stopou neukončenou, trochejskou) by bol zhodný s prvými štyrmi veršami z Hviezdoslavovej básenky Pokryl sa potôčik (Letorosty III, č. 18), ktoré sú, navyše, tiež združené rýmované, ba jeden verš by mal i syntaktické členenie a významové stupňovanie (gradáciu) totožné s prvým Kraskovým veršom:

Zmráka sa, stmieva sa, k noci sa chýli.

Zamĺkol, zanemel, neznať, či žije.

Takisto by bolo možno uviesť zhodu z metrického hľadiska, no už s úplne opačným obsahom veršov, pri Kraskovej básni Už je pozde a Hviezdoslavovej Tu je jaro (Letorosty III, č. 40. Hviezdoslav, Sobrané spisy básnické, zv. 2. Piate vydanie. Martin 1948, s. 380—381). Obe básne majú rovnakú veršovú i strofickú výstavbu. Nepárne verše sú štvorstopové trochejské úplné, párne sú štvorstopové neúplné, pričom rým sa u oboch básnikov obmedzuje len na párne verše:

reč, stanovisko k reči i nereči, jej protikladu, mlčaniu. To, čo utvorí, narazí na odpor učiteľa.

Všimnime si, v čom sú znaky novej poetiky v protiklade k Hviezdoslavovej i k poetikám starším. Hoci až po Kraskovu Nox et solitudo výmeny básnických škôl sprevádzala u nás aj výmena veršových systémov, Krasko používa v nej ten istý sylabotonizmus ako Hviezdoslav. Pravda, sú isté rozdiely vo využití jeho možností. Ale významnejší rozdiel vo vzťahu k organizácii jazyka medzi oboma básnikmi tkvie v inej oblasti. *Nezastavuje sa na prízvukoch*, v ktorých rozvrh utvára sylabotonické metrum, ale *mieri k zvukom*. Z doterajších rozborov Kraskovej poézie je dobre známa jej bohatá eufonická výstavba, no nepripomína sa dosť, že ju má i Hviezdoslav, hoci inak zacielenú a nie až tak zdôraznenú. Stručne povedané, Kraskova eufónia je zamierená na samohlásky, na časté opakovanie tých istých alebo príbuzných samohlások; Hviezdoslavova na spoluhlásky. (Hviezdoslav: Zdroj zmútil zavisť, že za noci, Stesky, s. 25; *nejednej navliecť nitku navitú*, s. 30; Pod hranou všetkých oblakových zvonov, pri trblietaní všetkých blyskavíc, pri fakliach smrečín, dúbrav, bukovín v *blk* rozžatých, s. 343; sťa hnusný *vlkolak* jej zúfalý *vzlyk* *zalknúc* chechtom *pekeľným*, s. 291; Krasko: veľký mesiac, nemý bledý, čnejú k *nebu* veľké čierne, *pozdňú* nočnú *hodinu* ap.) Jazykovedci vedia, že nositeľom významu sú predovšetkým spoluhlásky. Zacielenie na opakovanie spoluhlások a ich skupín — súčasne aj nie príliš nápadné opakovanie ich vzorcov — súvisí s parnasistickou, neoklasicistickou umiernenosťou v používaní básnických prostriedkov (napríklad pri rýme sa to prejavuje síce požiadavkou presného, ale nie príliš rozvitého rýmu) a úsilím o čo najväčšiu výrazovú rozmanitosť postihujúcu mnohotvárnosť sveta, korešponduje s tendenciou tejto poézie po videní a blíži sa k výtvarnému umeniu. Kraskovo zacielenie na opakovanie samohlások a vylučovanie spoluhláskových zhlukov (zreteľné najmä v rýme, kde napríklad je nepredstaviteľný Hviezdoslavov rým „vrstvou-črstvou“ s tromi spoluhláskami v intervokálnej polohe, navyše so slabikotvorným -r- pred ňou; Stesky, Na bujnejši si lúke ležím horeznačky, s. 305) mieri k hudbe.¹²

<i>Tu je jaro, tu je jaro,</i>	8 0
<i>chvalabohu, už je tu!</i>	7 b
<i>Omladím si znova myseľ,</i>	8 0
<i>privediem ju k rozkvetu.</i>	7 b
<i>Už je pozde, nepamätáš —</i>	8 0
<i>Nad horami vrcholí</i>	7 b
<i>veľký mesiac, nemý, bledý,</i>	8 0
<i>obličej jak mrtvoly.</i>	7 b

Pokiaľ ide o rovnaké typy verša, pravda, v inom strofickom usporiadaní, bolo by možno uviesť veľa zhôd medzi Hviezdoslavom a Kraskom.

¹² „Hoci u nás krásna spisba vždy bola zviazaná s národným a sociálnym zápasom, niektoré tvárne prostriedky i nálady v tvorbe Ivana Krasku upozorňujú na súvis s verlainovskou poetikou; nech hudbou znejú každý malý verš...“ V. T., Hudbu predovšetkým. Smena 1964 (I. IV., s. 4). Článok k 120. výročiu P. Verlainea i s prekladom Verlaineovej básne Básnické umenie.

Už v postoji k elementárnym prvkom jazyka sa u Hviezdoslava prejavuje smer k určitému presnému významu, k jednoznačnej parnasistickej sošnosti, u Krasku k symbolistickej hudbe. Na prečasté opakovanie rovnakých samohlások sa môžu, prirodzene, navíjať aj spoluhlásky, ba prerastať v celé slabiky, utvárať zdanlivé paronomázie, viesť k opakovaniu celých slov. Ak sám Krasko poznamenal, že pod Poetikou starej lyriky, hoci je vskutku manifestom novej, symbolistickej, rozumel poéziu našich romantikov,¹³ iste neluhal, lebo aj v oblasti tvaru oživuje jeden z najvýraznejších postupov štúrovskej a ľudovej poézie, ich opakovacie figúry, a to v takej miere, že prevyšuje aj svoj vzor, nielen v mnohosti využitia, ale práve v jeho *systematickosti*. Štúrovci sú inak prítomní aj v názvoch básní ako Balada, Romanca, Pieseň, v menách najčastejších druhov v ich poézii; pravda, „obsah“ im vlastný sa prenáša z objektívneho sveta do vnútra hrdinu. V tejto perspektíve fungujú aj dve alúzie na Bottovu Smrť Jánošíkovu: 1. v Balade verš „keď na deň zvonit mali“ je alúziou na „zvonia na deň, mne na noc“, Kraskovi i deň je nocou; 2. v záverečnej básni Nad ránom, kde metricky z jambického zvyšku básne sa vymykajúci dvanásťslabičník „Nad ránom vstanem ja našu na nedeľu“, má typický sylabický sklad dvoch polveršov, jedného z dvoch daktylov, druhého z troch trochejov, naráža na Zjavenie zo Smrti Jánošíkovej ako možnosť vzkriesenia lyrického hrdinu v Nox et solitudo. Ale zostaňme pri opakovacích figúrach.

Napríklad *epizeuxa*, opakovanie toho istého slova za sebou vo verši, sa stáva *kompozičným činiteľom* pre začiatky všetkých štyroch strof v básni Prší, prší (táto dvojica sa objaví aj na konci verša v básni Chladný dážďik). *Epanastrofa* spája prvý verš s druhým v troch štvorveršiach zo štvorstrofovej básne Na cmenteri (V doline sa mlha *plazí*, *plazí* šedým závojom; Spoza mlhy ktos' ma *zovie*, *zovie* dávnom po mene; Nie, to zdola na mňa *volá*, *volá* čísi úplny ston) a toľkokrát sa zopakuje i celoveršový refrén Za horami za dolami v štvorstrofovej Romanci. (Nechýbajú ani epifyry, symploky, chiazmy.) Celý verš, prvý z básne Už je pozde, sa zopakuje i na jej konci, akoby sa mohla báseň celá opakovať donekonečna. Vskutku, používanie opakovacích figúr súvisí so základnou tendenciou symbolizmu, ktorého poézia podľa Mukařovského akoby bola variovaním niekoľkých základných slov.¹⁴ U Hviezdoslava je naproti tomu výrazné úsilie po stylistickej diferenciacii, po výrazovej rozmanitosti.¹⁵

¹³ „V mojej mladosti bolo v poézii mnoho nových izmov, kdežto ja držal som sa viac našich starých básnikov, Štúrovcov, nuž nazval som svoju poetiku starou“. Súborné dielo Ivana Krasku, s. 436.

¹⁴ „...vnucuje sa téměř dojem, jako by krajní mezi tohoto postupu byla báseň skládající se ze slova jediného, mnohokrát opakovaného ve významech jen zcela nepatrně navzájem odlišných“. J. Mukařovský, Poesie Karla Hlaváčka. Kapitoly z poetiky. Díl II. Praha 1948, s. 218.

¹⁵ „...opakovanie slov, resp. lexikálnych skupín je dôležitou súčasťou známej hudobnosti Kraskovej poézie.“ S. Šmatlák, Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976, s. 152.

Opakujú sa nielen slová, ale celé slovné zoskupenia, a to nielen v rámci básne, ale mnohé prechádzajú viacerými básňami, nezriedka viazané i zvukovými sponami. Vezmime si jedno z kľúčových slov tejto poézie, „mlha“, ktorá je denným variantom noci, odoberá dňu jas a farby a jej význam zdôrazňuje autor aj názvom básne MOJE PIESNE, na začiatku ktorej stojí:

*Ach, všednosť v dušu, jako mlha šedá
v dolinu, mlkvo, jednotvárne sedá.*

Všednosť je prirovnaná k mlhe, pričom hodno si všimnúť, že vlastnosť hmly, „šedá“ je tak zvukovo blízka slovu „všednosť“, akoby toto slovo bolo z nej odvodené, akoby všednosť bola tým, čo sa hrúža v „šed“. (Podobne „večer-ve čern“.)¹⁶ Pravdaže, je to falošná, nepravá paronomázia, no práve táto zvuková väzba spôsobuje, že v Kraskovej poézii obrazom blýska každé slovíčko podľa programovej básne Poetika starej lyriky.¹⁷ Podobne je zvukovo spätá v týchže veršoch aj „mlha“ a „mlkvo“, hoci každé slovo patrí inému členu porovnania. Tu však možno vidieť Kraskovo vysoké umenie, jednotu básnických prostriedkov, ich vzájomnú súvzťažnosť, ich reciprocitu. Ak na citovanom mieste je mlkva všednosť prirovnaná k šedej mlhe (je tu akoby len výmena vlastnosti za podstatu), inde bude zas i hmľa mlkva (mlha „prestiera sa jako smútok duše pokojom“ Na cimiteri), dokonca mlkvota, ticho už samo môže zamlžovať, ako ukazuje jeden variant verša z Eremitu (tu v hustej tichom zamlženej zeleni).¹⁸ Tieto prirovnania nemusia stáť v tesnej blízkosti, u Krasku máme aj tzv. kompozičné prirovnanie: v druhom verši Piesne (Čnie clivo smútok) sa hovorí, že „v údolinu hmľa už spadala“ a v druhom verši od konca: „Významné mlčanie, hľa, padá na pery“. Prirovnanie hmly k mlčaniu má svoje tertium comparationis v umiestnení do kompozične rovnako dôležitých bodov básne a v spoločnej vlastnosti (mlčanie i mlha padá).

Takmer vždy pri motíve samoty je u Krasku aj epiteton „mlkvy, hluchý, tichý“, ktoré má záporné znamienko, je sprievodným znakom samoty (neraz jej príčinou ako neschopnosť sa vyjadriť správne a vo vhodnom čase), a je v priamom príbuzenstve samoty so smrťou. Ak je každá samota u Krasku malým mlčaním, smrť je veľkým mlčaním a presne tak sa označuje nie náhodou práve v básni Solitudo (Kým

¹⁶ „za čiernu horu z večera“ (Hľa, luna bledá) a „čiernych hôr — do večerných zôr“ (Životu).

¹⁷ „... nech hudbou zneje každý malý verš, obrazom blýska každé slovíčko“ (verše 15–16). Možno oprávnené uvažovať o hlbšej motivácii pri tesnej zviazanosti za sebou nasledujúcich požiadaviek hudobnosti a obraznosti: hudobnosť predchádza obraznosť nielen v hodnotovej stupnici dvoch nezávislých prvkov, ale priamo ako jej nevyhnutná podmienka. Pri Kraskovej „hudobnosti“ máme do činenia s druhom „vertikálnej obraznosti“.

¹⁸ Súborné dielo Ivana Krasku, s. 368.

príde veľké mlčanie). Vzťah k tichu, mlčaniu je u Krasku záporný, rozdielny oproti Hviezdoslavovi i Jesenskému.¹⁹

Sme v oblasti Kraskovej tropiky a dotkli sme sa jedného z jej najvýznamnejších druhov, oxymora. Význam sa viaže predovšetkým k reči, nie mlčaniu, pri ktorom, ak predsa význam má, musíme hádať, aký!

Ale to je práve cieľ, program symbolistickej poézie, jej tajomna, a teda možnosti viacerých a — ako dodáva Mukařovský — rovnako oprávnených výkladov.²⁰ No obľúbeným postupom symbolistickej poézie, špeciálne Kraskovej, je oxymoron i preto, že obsahuje prvok opakovania; oxymoron ako spojenie dvoch slov významom protichodných je vlastne zopakovanie toho istého pojmu, neraz i slova, ibaže s opačným znamienkom („nedočkavé čakanie“). Nie že by sa tento trópus, s podkladom figúry, neobjavoval aj u básnikov opačnej orientácie (u Hviezdoslava nájdeme to isté oxymoron „kvet mrazu“²¹ ako u Krasku, „mrazom skvitnú pusté stráne“, u Kollára máme celý sled v známej básni Co jest láska, dokonca aj u Hollého nájdeme jedno oxymoron v Selankách „nepotrebné potrebi“),²² no u nich sa

¹⁹ U Krasku okrem dvoch-troch prípadov, ktoré bude treba ešte preskúmať jednak vo vzťahu k bezprostredne nasledujúcim básňam (súmrak, tíško padajúci na sivú hlavu matičky vo Vesper dominicae, nasledovaný v básni Poznanie možnosťou, že hrdina mohol byť teže — alebo inej, no skutočnej matke — slinou do tváre; tu, zdá sa, čakajú na objasnenie niektoré životopisné záhady Jána Bottu) alebo k nasledujúcim motívom v tejže básni (trojnásobné zopakovanie epiteta svätyně ako „tichej“ by mohlo našepkávať kladné hodnotenie ticha, potrebného však predovšetkým preto, aby hrdina očul „chorále zúfania a čiernej beznádeje“ v básni Romanetto) — *ticho má znamienko záporné*: znamená nedostatok komunikácie s milovanou bytosťou a vôbec vonkajším svetom. U Hviezdoslava, naopak, často sa vyjadruje túžba po tichu („Ó prajte mi ticha, žičte pokoja, mňa lomož ten všednosti zmori“, Letorosty I, č. 3), ktoré ho má oslobodiť od „trzných“ ľudí, hmotárskeho sveta, aby sa mohol venovať svojej vidine, svojmu umeniu. U Jesenského ticho, späté najmä s nocou a tiež *hodnotené kladne*, oslobodzuje hrdinu od filistrov a dokonca vo vzťahu k milovanej žene aj od neúprimných alebo banálnych fráz, takže jeho túžba po láske vedie až k oxymoru, paradoxu, keď piesňou, „čo sa zazre, nevypovie“ (mlkvou piesňou) nazýva „pieseň, čo sa láskou zovie“. (Išiel som ja... Verše. Martin 1905, s. 28).

²⁰ V symbolistickej poézii „vypovída se o něčem nebo o někom, ale subjekt, osoba nebo věc, o kterých se vypovídá, zůstává skryt. Odtud známý zjev, že mnohé z básní symbolistických mohou být vykládány několika způsoby, stejně oprávněnými.“ Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů. Kapitoly z poetiky II, s. 220.

²¹ „okná mi zamreli / belostným mrazu kvetom.“ Letorosty III, č. 2.

²² *Co jest láska? Bída nevyhnutná,
protimluv je a host nezhostný,
chladný oheň, smutek radostný,
sladká hořkost jest a radost smutná;*

*milá rána, trávenina chutná,
žalost smíšná a smích žalostný... atd.*

vztahujú prevažne na vonkajší svet, kým u Krasku zobrazujú jeho rozorvané vnútro, túžbu po viere i neveru, chaos, dusnú neurčitost', širu hmlu. Výrazom básnikovho poznania je „snád“. Tak sa aj začína rovnomenná báseň (Snád bol som otrávenej dýky hrotom).

Zrkadlom básnikovho vnútra je priamo alebo nepriamo každý obraz, a keďže ním má blýskať každé slovičko — je ním, obrazom, každé slovo. Tým skôr ho musí odrážať slovo umiestnené v názve zbierky alebo v mene, ktoré si básnik dá. Pravda, to zas nie je výlučný prípad symbolistického básnika. Veď Hviezdoslav i preto sa vracal tak často k motívu Prometea a rozvinul ho do rozsiahlej básne, že pseudonym Hviezdoslav, ktorý si zvolil a s ním poslanie šíriť svetlo, ľahko si mohol preložiť do základnej vlastnosti hrdinu, ktorý priniesol ľuďom oheň, svetlo. *Hviezdo-slav* to je ten „svetlo-noš“, ako Hviezdoslav označuje Prometea.

A čo Krasko? Pseudonym Krasko, trochu parnasistický, ktorý mu aj parnasista dal, síce mladý básnik prijal, možno aj pre jeho určitú tajomnosť, no jeho využitie zasunul iba do súkromnej korešpondencie, kde ho zrámoval s oslovením snúbenky ako „kráska“ a že ju „laská“. (Tak píš mi ešte, sladká, drahá moja kráska / a prijmi pozdravy aj od Ivana Kraska. / Tvoj Janko, ktorý Ťa moc vrele, vrele laská.)²³

Iné, osudové určenie si hľadal v mene, ktoré mu síce bolo tiež dané, ale nebol si ani istý, či je skutočne pravé, i keď jeho dešivý obsah si uvedomoval ako čosi zdedené. V básni *Poznanie* ho zakryl jeho prekladom: „Snád bol som otrávenej dýky hrotom, čo v čistej teplé srdce devy sa vpichnul smrtonosným bodom“. Pod slovom „bodom“ je ukryté meno Botto s významom skoro takým istým, s významom, ktorý neskôr sám Krasko dešifruje ako „úder, tnutie“.²⁴ „Bottom“ by utváralo presnejší rým

„I mnohonásobné nepotrebné potrebi zňátril“

Ján Hollý, Horislav, verš 75. Selanky.

Niet pochyb, že oxymorá existujú aj u ďalších básnikov (napríklad spomeňme Sládkovičov „ľud špatnokrásny“ z jeho *Detvana*), ale iné bude ich miesto v ústrojenstve skladieb a v inej miere budú zasahovať a vyjadrovať svet ich hrdinov. To platí aj o ostatných trópoch a figúrach: napríklad dve oxymorá v poslednom z citovaných Kollárových veršov (žalost smiešna a smích žalostný) utvárajú spolu chiazmus — trópus, formálne zhodný s typom, známym najmä z poézie Laca Novomeského (strechy dáždnikov a dáždniky stiech; burič vzbury vedeckej a vedec vedy buričskej; poézia revolúcie a revolúcia poézie), ibaže uňho sú zbavené oxymoričnosti. Trópom sú však u oboch básnikov preto, lebo v druhom člene sa stane vlastnosť prvého podstatou druhého a podstata prvého vlastnosťou druhého: ide teda o zmenu významu, i keď v určitom, obrátenom pomere. Naproti tomu čistý chiazmus ako figúra, a nie aj trópus, význam nemení, iba opakuje tú istú syntagmu v obrátenom poradí; nájdeme ju u Krasku, u ktorého chiazmu — trópu niet: „na nebe sivé, na sivé nebe“ (Balada, *Hoc pršalo*). Určenie kvantity vo výskyte, a najmä poznanie úlohy toho alebo onoho trópu u rozličných autorov by zaiste pomohlo k charakteristike rozličných umeleckých typov — jednotlivých osobností aj smerov.

²³ Ide o dodatok k básni *Hôrne kvety vädnu* v liste I. Kňazovičovej. Súborné dielo Ivana Krasku, s. 394.

²⁴ Sborník Muz. slov. spoločnosti 1937, s. 171. — Bližšie o tom v našej štúdii *Kraskova metafora* (Slovenská literatúra 1964, č. 2, s. 127).

s „hrotom“ a odstránilo by aj hviezdoslavizmus „bod“ vo význame bodnutie, ktorého inak niet v Kraskovej poézii, ako niet ani typu tohto hviezdoslavovského poetizmu, napr. „výčerp“, „myk“ a pod. Prekladanie skutočných mien v Kraskovej tvorbe je časté: v próze Almužna hrdinka Anička Müllerová sa stáva Annou Mlynskou, poslucháčka medicíny Sisová, známa zo zápisníc Detvana, sa prekladá akoby z nemeckého tvaru „süss“, v protiklade s drsnými črtami hrdinky v *Naších*, ako *Sladká*.²⁵

No na význame ďalšej hrdinky, Kraskovej snúbenice, založí sa kompozícia a charakter celej zbierky *Verše*. Slovo „kňaz“ obsiahnuté v jej mene „Kňazovičová“ zohralo určite nemalú úlohu už vo venovaní, kde sa vyznáva, že ide k nej „na spoveď“.²⁶ A z čoho sa jej spovedá? — *Z Nox et solitudo*. Prvé dva verše sonetu *Ó duša moja*:

*Ó duša moja, ty si z čiernej noci pila,
aj divný hudec hral som u zamknutých dvier*

sú „prekladom“ názvu zbierky a pôvodného pseudonymu Janko Cigán (divný hudec). No ďaleko zaujímavejšie sú ešte nasledujúce dva verše, ktoré obsah jeho hry vyjadrujú trópom symbolistickým par excellence, spojeným navyše s oxymorom:

*Tma, jako v krypte žltým lebkám z očných dier
tak mohutná sa z mojich hluchých husíel vila.*

Z husíel by mala ísť hudba, dokonca mohutná, pravda, keďže z hluchých, už tu by sme mali oxymoron, čosi ako významné mlčanie, lenže tu je spolu aj synestézia,²⁷ a to

²⁵ TURČÁNY, V.: Krasko v Detvane. Slovenská literatúra 1964, č. 6, s. 620. — Prekladanie mien alebo ich úprava, aby tak vyplynula charakteristická črta hrdinu alebo inej postavy, a pritom slúžili pre bádateľa ako poukaz ku skutočnému menu prototypu, vidno aj u ostatných členov Kraskovej generácie: *Votruba* takouto cestou vytvoril svoj pseudonym *Klas* (otruby-zrno-klas), Janko *Jesenský* sa tak vo svojich *Demokratoch* ukryl za *Zimáka* (jeseň-zima).

²⁶ *Duša?* —

*Tu čítaj, drahá, v mojej duši,
sem prilož uško, zvieš, jak búši,
čím horí srdce. Tu je odpoveď.
Jak hriešny kresťan idem k tebe na spoveď.*

²⁷ „Synestézie využíval zejména francouzský symbolismus (např. A. Rimbaud). Užívalo se pro ni názvu *audition colorée* (barevné slyšení).“ J. Hrabák, *Poetika*. Praha 1973, s. 133. — U Krasku synestézia vskutku zasahuje predovšetkým *zrak* a *sluch*, hoci pri nej môže ísť o najrozličnejšie „korešpondencie“ medzi vnemami aj ďalších zmyslov (Rimbaud vlastne rozpracúva podnety z Baudelaira, najmä z jeho básne *Correspondences*). Synestéziu pozná i Hviezdoslav, napr. „zvuky varhanov skrehli na *ciagle*“ (*Žalm žaloby*, II. zv. s. 38), v ktorom sluchový vnem sa kríži s hmatom. V tejže básni sa v synestézii stretne

rozporná. Husle, ako zdroj zvuku by v nej, v synestézii, v jej kladnom vide vydávali svetlo, no, že sú hluché, vydávajú mohutnú tmú a súčasne vyjadrujú, že Cigánova samota nie je zapríčinená len „zamknutými dverami“, to jest vinou iných, ku ktorým sa o družnosť utieka, ale že príčina je aj v ňom samom, lebo jeho hra (divný hudec) nevýdáva ani náležitý zvuk a svetlo. Ak si spomenieme, že symboly, zastupujúce samotu, obsahujú vždy prvok mlkvy, nezvuku, tak táto synestézia variuje opäť názov prvej zbierky, tmou Noc a hluchými husľami Samotu.

s hmatom i zrak: „*Lúčom úsvitu zaklepávala v tiché okienke*“ (Tamže, s. 37). Lenže Hviezdoslavova synestézia na rozdiel od symbolistickej „synestézie—metafory“ má viac znakov „synestézie—metonymie“: pod obrazom, založeným na podobnosti (metaforický princíp) cítiť nejakú vnútornú logickú súvislosť, ktorá môže byť daná predošlou literatúrou, napríklad pod synestéziou „zaklepávals' lúčom úsvitu“ cítiť epiteton constans „Zory“, ktorá v antickej poézii bola „ružovoprstá“. „Literárny podklad“ cítiť aj v synestézii, v ktorej sa sluchový vnem má meniť na zrakový: a zapáľte *hymn, svetlo čistých duší*“ (Letorosty II, č. 22. Zv. II, s. 183). Synestézia, dalo by sa povedať, typicky symbolistická, nachádza sa vo Hviezdoslavovom druhom zväzku, ktorý Krasko nazval „zlatou knihou“, a práve z nej „hudbou slohy sladil uši“ (za povšimnutie stojí, že pri tejto charakteristike Krasko zlúčil aj dva zmyslové vnemy, chuťové a sluchové). Hviezdoslavovu synestéziu „svetlo hymnu“ nájdeme dokonca rozvinutú až do chiazmu v Steskoch: „*hymn... spevom plápolá i spieva planím*“. Ale práve tu sa odhaľuje jej „literárny podklad“, ktorý bol prítomný — hoci nevyslovený — aj v druhom zväzku. Musíme odcitovať dlhší úryvok z básne „Čo tak tie piesne naše nábožné“ (Stesky):

„... *hymn Světlo z světla' v blkot, vzchytí ma
a nesie vozvých, vznáša pochodňou,
čo spevom plápolá i spieva planím...*“

Premena spevu na plápolanie je teda metonymicky podopretá o text konkrétnej piesne s názvom obsahujúcim prvok (svetlo), týkajúci sa zraku.

Pre Krasku, pre symbolistický charakter jeho poézie je však dôležité práve spojenie dvoch trópov: oxymora so synestéziou. Najvýraznejšie, a teda „najsymbolistickejšie“ je prítomné v obraze „mohutnej tmy z hluchých hesiel“ na začiatku Veršov, ktorou však zhŕňa obsah predošlej básnickej zbierky (Nox et solitudo), a robí tak právom, pretože už v nej sú symbolistické prvky. Rozvodie medzi parnasizmom a symbolizmom, jeho vrcholný bod som sa odvážil datovať rokom 1906, práve v tom okamihu, keď Krasko v básni Plachý akord pôvodné znenie veršov „Kýs' bofu odtienok accordom plachým zneje z hasnúcich vzpomienok“ (ešte na pohľadnici L. Groeblovej z 31. 8. 1906), obsahujúce iba samu synestéziu (odtienok zneje z hasnutia) zmenil tak, že synestéziu spojil s oxymorom (plachý—hučí), a to už v septembrovom čísle Dennice, kde čítame: „akkordom plachým hučí z hasnúcich spomienok“ (pozri Súborné dielo Ivana Krasku, s. 285—288).

Z doteraz povedaného mi vyplýva, že pre určenie charakteristického obrazu u niektorého básnika je rozhodujúci taký obraz, v ktorom sa spája viacero trópov: napríklad u Kollára chiazmus—tróp spojený s oxymorom (žalost smíšna a smích žalostný) poukazuje na jeho nasledovanie Petrarcu „obohateného“ o marinovské, barokové hromadenie kontrastov (pravda, sprostredkované nemeckou poéziou na začiatku 19. storočia). U Krasku sa oxymoron spája so synestéziou a stáva sa jeho „erbovým“ obrazom, kým u Novomeského chiazmus—tróp „poézia revolúcie a revolúcia poézie“ vyjadri jednotu moderného umenia a revolúcie, ale charakterizuje aj vlastný život revolucionára—novinára a politika a básnika (revolucionár básnictva a básnik revolúcie).

Možno si teraz predstaviť, akú ranu musel pocítiť Krasko, keď mu pri želaní šťastnej cesty z tieňov k svetlu, ku ktorému konečne Krasko sám chcel smerovať zaradením básne Nad ránom na záver knižky, Vajanský pre istotu vynechal z prvého miesta a z celej zbierky básen „Nox“!²⁸

To akoby ju vyrazil i z názvu, ktorý, ostatne, sa mu tiež nepáčil.²⁹ Pravda, Hviezdoslav aj bez nej, z obsahu celku vyčítal, čo mohla obsahovať — a v básni Nové zvuky počujem pri završovaní záporných znakov Kraskovho debutu uviedol, že „blankytové rozbil stropy a zatratil i podláh bezpeču“. Ak bezpečia podláh sa vzťahuje na básneň Jehovah, kde básnik volá kľatbu na svoje plemä, teda na ľud, v rozbití blankytových stropov nie je len takmer absolútne bezhviezdie tejto poézie, na čo najmä Hviezdoslav musel byť citlivý, ale i jeho prenesený význam, ktorý parnasista presne pochopil: strata viery. Ak na podobu prvej zbierky Nox et solitudo mal vplyv jeden parnasista, Vajanský, k formovaniu druhej — a to, zdá sa i jej veršového tvaru — prispel Hviezdoslav. A tu prichádzame s hypotézou.

Domnievam sa, že všetko nemôže byť zachytené v zachovanej korešpondencii, viac možno vyčítať zo samej poézie, pravda, ak máme šťastie, že sa zachovali nejaké varianty. Pôvodná podoba básne Nox nie je známa, no podľa variantov básne Ja, z ktorých prvé dva boli napísané pravdepodobne pred vyjdením Nox et solitudo, akoby nasvedčoval pri druhej z nich pripojený pseudonym Janko Cigán a poznámka „nie pre verejnosť“,³⁰ možno predpokladať, že aj ona, básneň Noc, prešla podobným procesom: z básne v pravidelných veršoch do prózy. Pravda, vylúčená úplne nie je ani jej pôvodná podoba v próze, povzbudenie k takému tvaru mohol mať u Hlaváčka v Pozdĕ k ránu.³¹ Ale skôr myslím, že k tomu ho posunul až Hviezdoslavov atak.³² Ako je známe zo Súborného diela Ivana Krasku, prvé dva varianty básne Ja obsahujú daktyly, prvé tri verše sú väčšinou štvorstopové, štvrtý verš štvorveršia je

²⁸ „V zbierke Nox et solitudo teda chýba jedna básneň, a to práve pôvodne úvodná básneň celej knižky. Bola to básneň nazvaná Nox, ktorá takto spolu s druhou titulnou básňou Solitudo (pôvodne predposlednou!) mala niesť kľenbu celkovej kompozície zbierky.“ S. Šmatlák, Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976, s. 92. (Pozri aj ďalej s. 92—95, v ktorých zdôrazňuje Vajanského neorganický zásah do kompozície Kraskovej prvotiny.)

²⁹ Vajanského list Kraskovi zo dňa 19. 9. 1908. Pozri Súborné dielo Ivana Krasku, s. 263.

³⁰ Tamže, s. 491.

³¹ Hlaváčková zbierka Pozdĕ k ránu (1896) má hneď prvú básneň, rovnomennú s názvom zbierky, v próze. Okrem nej obsahuje ešte 5 básní v próze, mimoriadne dôležitých v kompozícii celku. Aj ďalšia zbierka Mstivá kantiléna (1898), zložená z dvanástich spevov má uprostred (šiesty spev) básneň v próze.

³² Hviezdoslavova básneň Nové zvuky počujem vyšla koncom roku 1909 (v 10. čísle SP) a Kraskove básne Ja i básneň Noc rámcované básňami O... (Dnes chabý som a jaksí... neskôr označená ako Stesk) a Sv. H. V. vyšli už v marcových Prúdoch 1910 (Prúdy č. 5, s. 119—120). Ak sa na jednej strane Krasko ponáhľal publikovať vynechanú básneň Noc zo zbierky — a pritom súčasne si udobroval Vajanského, že „chápe toho, kto nie je taký ako on“ — na druhej strane odpovedá hneď aj Hviezdoslavovi tým, že na začiatky oboch básní v próze dá pravidelný jambický jedenástslabičník, obsahujúci Hviezdoslavovu kritiku svojej zbierky a odpovedá na ňu „prózou“.

trojstopový daktylský verš.³³ Zaujímavý je tretí variant predstavovaný ako próza, no spod jej závoja jasne presvitajú pravidelné, i keď rôznostopé jambické verše.³⁴ Poúfa mňa tento variant bol napísaný ešte pred Hviezdoslavovou kritikou, no odvažujem sa tvrdiť, že štvrtý variant, z ktorého sú dôkladne zotreté pravidelné jambické

³³ Načo len zažnutý podivným ohňom je
mozog môj úbohý? Povedz mi, povedz mi!
Či to snáď preto len, aby si posvietil
na vlastnú úbohosť, kedy chce?

Súborné dielo Ivana Krasku, s. 167

³⁴ Tretí variant (s názvom „Len k čomu...“ a s dodatkom v zátvorke „napísal Homo“) má päť častí oddelených hviezdikami, písaných in continuo, teda ako próza (porovnaj Súborné vydanie Ivana Krasku, s. 171–172). Tuná podávame náš rozpis do jambických veršov:

Len k čomu je ten divným ohňom zapálený modzog?	15 slabík
By svietil jasne na vlastnú si biednosť?	11
Čo zapálils' ho tak, že viem, že som,	10 slabík
jak byť Ti povďačným?	6
Že nie som vlkom, čo sa plíži stepou,	11
nie bralom strnulým,	6
so zrakom zabodnutým v modrú diaľ,	10
nie havranom, čo mizne v čiernej noci,	11
nie hadom tancujúcim k piesni Nubičana,	13
nie rákosím, čo chrásti u zelenej mláky,	13
nie spevným komárom za júnového rána,	13
nie hyenou na hroboch púšte zježenou,	12
nie holubicou krotkou zeleného hája,	13
nie vtákom sberajúcim červy z tlamy jašterovej:	15
ach, to je, to je hrozné —	7
že tých som všetkých shlukom, ach,	
to je to zúfale,	14
a všetkým jim že svieti	7
ten hrozný, zapálený modzog,	9
to je to desivé!	6
*	
A keď už som tým, čím som, prečo nieto sily vyvrcholiť v jednom?	19
Byť určitým len niečím, bez závary pre	
tých ostatných,	16
poňatia nemať,	5
tie ostatné čím sú,	6
byť jedným len a jedným — prečo (nedal) Si mi?	(13) 11
*	
A keď už horí,	5
prečo nie určitým a osobitným plamom?	13
Nač' šíra, rozptýlená mlhavosť?	10
Nech bliká kahančekom nevedomca, —	11

vzorco³⁵ i keď začiatok, už totožný so začiatkom publikovanej básne Noc (Je nutné myslieť, neodvratne nutné), je čistým jambickým jedenástslabičnikom.

No práve tento jedenástslabičník, ktorý chýba v predošlých troch variantoch, je odpoveďou, nie jedinou v tejto skladbe, Hviezdoslavovi na kritiku, že Kraskova poézia je „tekavý brod cez nálady bez myšlienky vlády“. Preto odpovedá „myslím“ a ukazuje obsah tohto myslenia. Ďalšiu Hviezdoslavovu charakteristiku Kraskovej poézie ako „číre hmlý“ autor prijíma, veď sa opiera o jeho vlastný obraz v Mojich piesňach, no vzápätí dodáva, že to je vlastnosť človeka 20. storočia vôbec. A tu je

najbliž as' bol by môjho ideálu —	11
nech srší iskrou fanatika,	9
nech modrým svetlom nevesty plá Nazaretského,	13
nech svieti jasom prehlbokej viery,	11
nech umrlčí si leje svit	8
pokoja brahmínovho,	7
nech fosforeskuje si desným klidom kňaza Šivu,	14
nech gagatom sa diavola jagá:	11
čokoľvek z toho hotový som prijať,	11
len chaos všetkého je hrozný, len	10
neurčitost' je dusná!	7
*	
Že nedals' ešte zaduť vetru skazy,	9
by sfúknuť zapálený plam ten,	9
neposlal ešte ničivý Si rozklad,	11
by zanesol aj atomy	8
Podstaty jeho naspäť	7
Ku (vrisku), vzniku Všetkého —	(8) 6
jak nesie valný Ganges do večnosti popol zbladlých Indov:	17
len v tom je zákmit zeleného lúča nádeje:	14
že sladká určitost' sa dostaví.	10

Verše, ako sme ich vyčlenili, korešpondujú väčšinou s vetnou stavbou (buď sú uzavreté koncom hlavnej alebo vedľajšej vety, alebo vetným taktom) — a najmä osobitné vetné usporiadanie s nezriedkavými inverziami („By svietil jasne na vlastnú si biednosť“; „nech modrým svetlom nevesty plá Nazaretského“; „neposlal ešte ničivý si rozklad“ ap.), ako aj skrátené jednoslabičné tvary (nač, ' as'), určené pre metrickú výplň, svedčia o úsilí frázovať jambicky tieto vetné celky. Verše v slabičnom rozpätí od 5 do 19 slabík majú presné jambické metrum s bežnými licenciami, aké pozná Hviezdoslavov aj Vajanského jambický verš (trojslabičné slovné celky na začiatku veršov namiesto jednoslabičných slov a obojaká platnosť predložky vo vnútri verša).

Ukrývanie metra a rýmu do prózy patrí k objavom symbolizmu (P. Fort, R. M. Rilke) a objavuje sa v poézii dodnes (napríklad u M. Válka).

³⁵ Štvrtý variant má názov Apage a iba s niektorými zmenami sa objavuje už aj pod názvom Ja v marcových Prúdoch a s ním prechádza do zbierky Verše. Pre možnosť porovnania s predošlým variantom aj s konečným znením v básni Ja odtlačíme ho tu v úplnosti.

zasa odpoveď na Hviezdoslavovo obvinenie z módnosti a vplyvu západnej dekadentnej poézie, zo súmraku minulého storočia, „hoci nová svitla doba“. Konečný variant, ako je známe, ide ďalej, keď k obsahu myslenia človeka 20. storočia uvedie ako primeranejšiu poéziu jedného z hlavných predchodcov, vlastne tvorcov symbolizmu minulého storočia, Baudelaira. Robí to zátvorkou, že tým chaosom, dusnou neurčitostou, šírou rozptýlenou hmlou, akou bol hrdina Nox et solitudo a veľkej časti ďalšej zbierky, je aj čitateľ — teda i Hviezdoslav, ktorý ako sme v úvode spomínali, mal roku 1906 kraskovské pocity.³⁶

Kraskova zátvorka v závere básne Ja „A to som ja i ty pokrytče“, je parafrázou posledného verša Baudelairovej básne Čitateľovi, úvodu ku Kvetom zla: „Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère“.³⁷ Tu je teda verejné prihlásenie sa k symbolizmu a rozchod s parnasizmom i po veršovej stránke, pravda, básne v próze vyjadrujú najčiernejšie body zbierky Verše — a od nich sa skutočne ide k svetlu, už cez čisto ľudskú vieru v blízku bytosť, ktorá hrdinovi svieti v temnotách a cez tento vzťah nachádza cestu i k spoločenstvu, ku kahancom baníkov. K nim zákonite priradí aj Hviezdoslava, ktorý hovoril Kraskovi už vo svojej „zlatej knihe“ (tak nazval Krasko zväzok Hviezdoslavovej lyriky): „Čo je básnik? Baník, ovšem v ducha bani“.³⁸ S týmito obsahovými zložkami ide od neverša v básňach Noc a Ja aj zápas

Apage

Je nutno myslět, neodvratně nutno! Myslím... Ó, předsa nemůže ujet, nemůže, chytím sa všade. Och, máš modzog zvera, nechýl bych sa. Ale můj modzog zapálený je podivným ohněm a ten svítí na moju úbohosť. Ó, ten nešťastný oheň! A keď už horí, prečo neblíká kahančokom nevedomca, alebo nesrší iskrou fanatika? Tá šíra, rozptýlená mlhavosť! Nemohol by pláť svetlom nevesty Pána, ani svietiť jasom prehlbokej viery? Ó, keby lial aspoň umrlčí svit pokoja brahmínovho, alebo fosforeskoval desným klidom kňaza Šivovho. A konečne mohol by sa jagať i gagatom diavola... Nie — iba chaos všetkého, dusná neurčitost... A to som ja — človek v XX. stolistí.

Súborné dielo Ivana Krasku, s. 172.

³⁶ Pozri poznámky 7 a 8 a k nim príslušné miesta v tejto štúdii.

³⁷ „C'est l'ENNUI! — L'oeil chargé d'un pleur involontaire, Il rêve d'échafauds en fumant son houka. Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!“

Au lecteur. (Citované z knihy Ch. Baudelaire, Les Fleurs du mal. Editions du Progres. Moscou 1972, s. 10.)

„...ach, to je Nuda, hled! — Sní o divoké chátře, sní o popravištích a kouří z čibuku.

Ach, znáš ji, čtenáři, znáš její paruku, — čtenáři, pokrytče, — můj bližní — a můj bratře!

Preklad V. Nezvala (Ch. Baudelaire, Květy zla. Praha 1964, s. 11.)

³⁸ „Čo je básnik? Baník — pravda, v ducha bani. ale předsa s oným rovně zaměstnaný.“ (Letorosty III, č. 40/II. zv., s. 378)

o pevný nový tvar, vlastne o danie nového zmyslu starému tvaru, zmyslu, aký nadobudne v básni Život, ktorého štvorstopový jamb je skutočným zdvihom, presným opakom depresívnych štvorstopových trochejov z Nox et solitudo — a smutný daktyl zo Zmráka sa, stmieva sa, stane sa vyjadrovateľom spoločenského zápasu jednotlivca o spoločné veci v Baníkoch.³⁹

A ešte jednu odpoveď dal touto voľbou citátu z Baudelaira, možno aj sebe aj vykladateľom jeho poézie, ktorí vedia o symbolizme, že pripúšťa možnosť viacerých výkladov a podľa Kraskovej programovej básne náznak tajomna má zobúdzat v každom jeho pieseň stajenú. Tajomno tejto poézie, až po básne Ja, bolo také veľké, že aj stajená pieseň pripúšťala dva výklady. Aká vlastne je tá stajená pieseň? Má každá duša osobitnú, vlastnú pieseň, odlišnú od iných, alebo je tá pieseň pre všetkých jedna a každý si ju iba stajuje? Po závere básne Ja je jasné, že je jediná (A to som ja i ty pokrytče — Hypocrite, lecteur, mon semblable, mon frère). A tou piesňou je túžba po svetle, svetle v inej bytosti a v spoločenstve. To je konečný, neľahko vybojovaný odkaz tejto poézie. Aj etika jej poetiky.

³⁹ Oproti básni Životu, zloženej v štvorstopovom jambickom úplnom (osemslabičnom) verši združene rýmovanom a obsahujúcej rozhodnutie k boju, možno postaviť básne z Nox et solitudo významovo protikladné, obsahujúce rezignáciu, ktoré majú aj presne protichodný metrický chod: básne Prší, prší a Chladný dážďik majú štvorstopový trochejský úplný (teda tiež osemslabičný) verš, rýmovaný tiež združene. „Prehodnotenie“ významovej hodnoty metra by zas bolo možno ilustrovať na vzťahu verša v básni Zmráka sa, obsahujúcej rezignáciu — a podobného verša v Baníkoch, obsahujúcich zápas s negatívnymi silami a víťazstvo nad nimi. Básne Zmráka sa obsahuje štvorstopový daktylský verš s poslednou neúplnou stopou, kým Baníci majú štvorstopový daktylský verš úplný (iná je aj rýmová organizácia).

Oveľa dôležitejší vzťah medzi pravidelnými veršami a veršami uvoľnenými, až básňami v próze, vidieť v kompozícii Veršov. Obsahovo „najčiernejšie“ miesta sú v próze (Noc a Ja). Básne predchádzajúce próze obsahujú postupne stratu viery a vier (Ó, duša moja), stratu lásky, a to buď vinou iných (Je márna prosba), buď vinou hrdinu (Zrála, plála — a iným spôsobom v ďalšej piesni, Balade o smutnej panej, ktorá umrela), až prechádzajú v absolútnu rezignáciu na lásku (Askéti) a napokon i stratu nádeje (Eremita). Tieto básne „kamenejú“ do pravidelného verša. Za „chaosom všetkého“, vyjadreným básňami v próze, prichádza zas návrat k veršu. Zápas o vieru v ľudskú bytosť, o jej lásku, a cez ňu i hľadanie cesty k ľudskému spoločenstvu, vyjadruje menlivý verš, ktorý sa napokon spraví na básňach obsahovo najzávažnejších: Životu, Otcova roľa a Baníci.

KRASKOVA POÉZIA A ŽÁNROVÁ FORMA

(„nátlak pevnej formy“)

Ak máme hovoriť o nátlaku, presii žánrových foriem — ktorých je tento nátlak imanentnou vlastnosťou — na istú poetiku autora, musíme si predovšetkým osvetliť dve oblasti: poetiku príslušného autora a poetiku príslušného žánru / žánrov (v mojom prípade to bude predovšetkým sonet). Aj keď sa môže zdať, že pôjde o metodologický postup aprioristický, čiže deduktívny, nie je to tak, je to iba — ako sa neskôr ukáže — nevyhnutné zdanie.

Najprv teda niekoľko stručných slov o Kraskovej poetike, ktorá bola predmetom úvah význačných slovenských literárnych vedcov. Pre moje účely dovoľujem si ju nazvať zhruba a zjednodušene symbolistickou — symbolistickou potiaľ, pokiaľ siaha oblasť Kraskovej poézie, ktorá je našim operačným poľom (oblasť sonetu, balady, romance). Nemenujem tu žánrovú formu piesne, kde sú pomery zložitejšie a kde nemožno jednoznačne hovoriť o symbolizme; skutočnosť, na ktorú už aj iní poukázali.

Podat' všeobecnú definíciu symbolizmu sa rozhodne nepokúsime, keďže jednak u Krasku nejde o symbolizmus ako taký, ale špecificky kraskovský, slovenský, a najmä preto, lebo vypracovať model abstraktnej symbolistickej štruktúry je nad naše sily a z nášho obmedzeného stanoviska zbytočná námaha. Pokúsime sa ho preto charakterizovať zo sémantickej, semiologickej a ontologickej pozície, ktoré sa všetky vzájomne implikujú.

Symbolistická poézia, ako je známe, je predovšetkým oblasťou obrazu, a tu na prvom mieste metafora. Kým v poézii pred ňou mali trópy, metafora — možno povedať — pomocnú funkciu, boli „druhotnou nadstavbou“ napomáhajúcou plnšie a adekvátnejšie interpretovanie textu / básne, v symbolizme stáva sa sám obraz, metafora predmetom interpretácie: čiže ide tu — vyjadrené pozmenenou starou terminológiou — o zameranie na obraz. Vyjadril to presne Šalda,¹ keď napísal: „U

¹ ŠALDA, F. X.: Duše a dílo. Vývoj a integrace v poesii Otakara Březiny. Praha 1836, s. 87.

Březiny jest obraz sám sobě účelem v tom smyslu, že není ani parafrází ani připomínkou vnějšího světa, nýbrž samostatnou, samoučelnou a svéprávnou náhradou za něj“.

Pravda znakový charakter, znakové ústrojenstvo symbolistickej metafory má svoje špecifické črty, rozdielne napr. aj od metaforického princípu poetizmu a ešte viac nadrealizmu. (V poetizme ide, stručne a zjednodušene, o sústavnú tematizáciu metafor, metafora asocjuje ďalšiu, tá opäť ďalšiu a tak ďalej, čiže dôležité sú tu predovšetkým kontextové syntagmatické vzťahy, pozícia v metaforických refazcoch; v nadrealizme ide naopak o vylúčenie kontextu, o tzv. realizáciu básnického obrazu, čiže semiologicky vyjadrené zrieknutie sa symbolu v prospech znaku: preto metafora ustupuje a na jej miesto prichádza synekdocha a metonymia). Symbolistická metafora je zasa tak determinovaná kontextom, že sa k nej môžeme priblížiť iba cestou negácie, t. j. „bez účasti veci, ktorú slovo ako znak zastupuje“.² Je preto príznačné, že v symbolistickej poézii sa metafora často grupujú okolo tzv. slov — kľúčov, syntagiem — kľúčov, čo je častým prípadom aj v Kraskovej poézii, pričom nie je dôležité, či ide o tzv. metaforu smelú,³ krátke „bleskové spojenia“, keď dištancia medzi dvoma členmi metafory je obrovská, alebo, naopak, jej metaforický uhol je malý. Ak tertium comparationis sa dá príliš ťažko identifikovať, alebo ak tvorí akési contradictio in adjecto, môžeme povedať, že oba členy metafory, prirovnávaný A a prirovnávajúci B, tvoria prázdnu množinu $A \cap B = \emptyset$ (A a B nemajú spoločné črty) alebo môžu byť rovnako vyjadrené formalizmom $S = A \oplus B$ (pričom S je suma všetkých dizjunktívnych znakov, ktoré A a B nemajú spoločné) čiže estetická nosnosť / funkcia metafory je utváraná dizjunktívnym súčtom všetkých znakov, ktoré oba členy nemajú spoločné.

Symbolizmus — lingvisticky vyjadrené — je poéziou gramatického prísudku: vypovedá o niečom alebo o niekom, ale subjekt výpovede, lyrický subjekt (a často aj vec, o ktorej sa vypovedá) ostávajú skryté, neurčité, tajomné. U Krasku je to „ktos“, „niekto“, „dvaja“, alebo odosobnené metaforicky vyjadrené zámeno (ono, on, to, my, nás). Noeticky tu ide o oddialenie jazykovej výpovede od mimojazykovej situácie, ktorá je nielen známym „hic“ et „nunc“, ale aj sociálne a ideologicky konkretizovaná. Pravda, tento vzťah k realite, u mnohých symbolistických básnikov úplne vyeliminovaný, v Kraskovej poézii — a to tiež iba v jej časti — je iba zastretý. Krasko nevstupuje do „veľhôr Absolútna a číreho symbolu pre symbol“, ako sa o Mallarméovi vyslovil Šalda, ale práve naopak — ako sa zasa vyslovil S. Šmatlák⁴ „klenie symbolický plán vo svojich básňach nie preto, aby sa za ním skutočná realita rozsypala do hmlistých ideových kontúr, ale preto, aby sa zjavila so „zdvojenou“

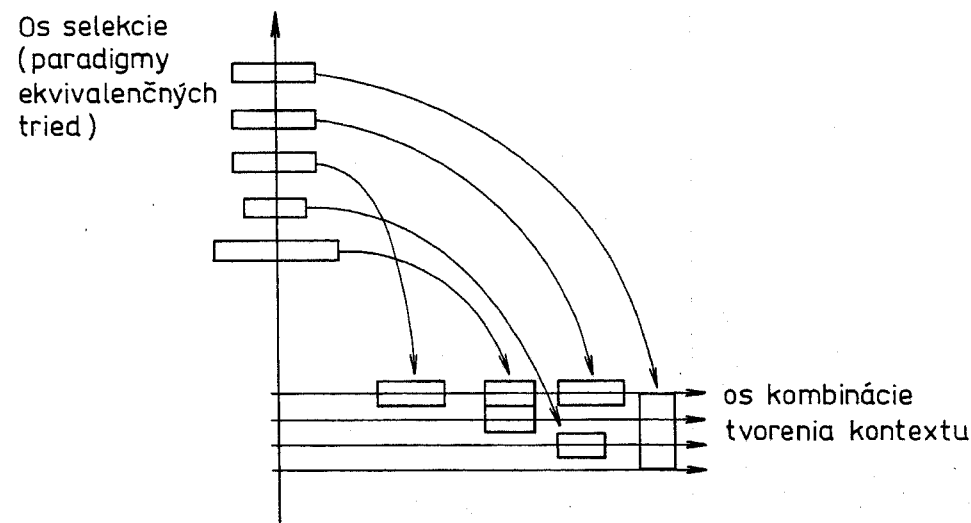
² MUKAŘOVSKÝ, J.: Kapitoly z české poetiky II, s. 222.

³ WEINRICH, H.: Semantik der kühnen Metapher. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1963, z. 3, s. 325—344.

⁴ ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976, s. 184.

silou, aby sa pomocou symbolizujúcich motívov odhalila a stelesnila vnútorná vývojová sila — myšlienka tejto reality imanentná“. Citujeme bez výhrady, aj keď citované nebude vždy platiť pre našu operatívnu oblasť. Sme však presvedčení, že nečakaný a až do nedávna záhadný skorý Kraskov zámľk súvisí práve s touto poetikou. Ak má básnik poruke namiesto nekonečných priestorov básnickej mimé- zis reality iba oveľa menej produktívnejší korpus obrazov, „smelých“ aj „nesme- lých“ metafor, metonýmií, synekdoch, personifikácií, oxymoronov, klimaxov atď., čiže vcelku obmedzený semiotický repertoár, a hoci básnický jazyk nepokladáme za subkód jazykového kódu, ale za samostatnú triedu (za samostatnú triedu A, ktorá má rovnakú hodnotu ako funkcia $f(x_1 \dots x_n)$ infinitezimálneho jazykového kódu), vystavuje sa nebezpečenstvu, že čoskoro svoju vlastnú triedu vyčerpá. Stalo sa tak mnohým symbolistom, ktorých básnické dielo bolo uzavreté skôr, než zasiahli fyziologické a psychické zákony ľudského života. Ako vieme — stalo sa tak aj Kraskovi.

A tu sme sa dostali k neuralgickému bodu nášho výkladu. Ak dnes cum consensu plurium pokladáme každý básnický útvar za známu projekciu osi selekcie (výberu, paradigmy) na os syntagmy, ak pokladáme vzťah medzi paradigmatickou vertikál- nou osou výberu a horizontálnou syntagmatickou osou, vybudovanou z relácií ekvivalenčných tried, zo sérií paradigmatických projekcií, za dialektický (paradigma rodí syntagmu, syntagma generuje paradigmu), tak ekvivalenčné relácie na syntag- matickej, kombinačnej línii môžeme študovať zároveň ako paradigmatické aj ako kontextové relácie. Proces výstavby básnického diela môžeme znázorniť takto:



Ide tu o sukcesívny výber, selekciu zložiek textu z radu vertikálnych ekvivalenč- ných tried a o ich kombináciu na kontextovej úrovni.

Zložky istej ekvivalenčnej triedy (napr. rýmu) sú projektované do textu a stávajú sa jeho súčasťou: tak sa istá, pozíčne určená časť syntagmy stáva sama ekvivalenčnou triedou. Pritom ani horizontálna kontextová os nie je jednovrstvová, ako všetci vieme, ale skladá sa z niekoľkých vrstiev (fonetickej, fonologickej, prozodickej, syntaktickej, sémantickej, motivickej, tématicko-kompozičnej, sujetovej).

Keďže sme presvedčení o hierarchickom usporiadaní komponentov básnického diela (z ktorých vždy niektoré majú dominantnú funkciu) podmienenom poetikou autora i poetikou žánru (kódovanou i nekódovanou), pri poézii symbolistickej je hierarchia „narušená“ v prospech expresívnych zložiek a v neprospech zložiek sémantických. Celkom inak bude proces projekcie fungovať a iná hierarchia sa nám objaví, keď pôjde o sonet ako formu „pevnú“, „matematickú“, „racionálnu“, už svojimi žánrovými vlastnosťami „nepriateľskú“ symbolizmu.

Vráťme sa však po tejto teoretickej odbočke ku konkrétnemu textu. Kraskova lyrika nie je z genologického aspektu taká chudobná, ako by sa hádam mohlo pri básnikovi jeho idiolektu predpokladať. A najmä nie, ak „pieseň“ — žánrové označenie, ktoré nesie šesť básní — budeme pokladať za žánrovú formu Kraskovej lyriky, a nie „piesňovosť“ za jednu z príznakových črt Kraskovej poetiky vôbec, najmä jeho začiatkov, kde sa vedome hlási k štúrovskému „piesňovému“ dedičstvu. Označenie „pieseň“ (Pieseň nášho ľudu, Moje piesne, Pieseň I, II, III: Čnie clivo smútok lesov v modrosť večera I, Tak tíško dvíha mesiac biele čelo II, Zrála, plála, rudá ruža, prekvitala III, Pieseň o dúhe) nesie šesť básní, pričom jednu z nich pokladáme za sonet: Tak tíško dvíha mesiac biele čelo; hoci na druhej strane mnohé z básní, ktoré tento žánrový názov nemajú, sú ozajstnejšími, žánrovo vyhranenejšími piesňami („Hej v tej mojej mladej hrudi“ ...; alebo „Za oblokmi s roletami, každý večer pieseň zneje“; alebo „Ach tejto duše pieseň žhavú“ z básne To dravé kúzlo časov zašlých atď.).

Neskôr, básnikovým stále intenzívnejším príklonom k symbolistickým motívom, piesne zanikajú. Iste je aj jedným z dôvodov skutočnosť, že pre básnika žánrovou dominantou „piesne“ mala byť „veselosť“, psychická pohoda. Avšak neskôr temati- kou jeho piesní sa stáva beznádejný boj so smútkom, raz symbolizovaným ako „všednosť — nuda“, raz ako „šedivá nálada“, „ťažká vôňa rezedy“ atď. No napriek tomu, ak by sme pieseň pokladali za žánrovú formu Kraskovej lyriky, treba povedať, že je to pre básnika genologická matrica, ktorej sa jeho poézia poddáva s najmenším odporom. Súvisí to nielen s jeho básnickým idiolektom, s jeho poetikou, ktorá ešte nie je Poetikou starej lyriky, ale aj s nemožnosťou užšieho genologického vymedze- nia, určenia lyrickej žánrovej formy, nazvanej pieseň. Stačí napr. porovnať si Kraskovu Pieseň o dúhe s Rilkeho Piesňou, aby sme si uvedomili, čo všetko možno zahrnúť pod tohto spoločného menovateľa. U Rilkeho ide o vysoko intelektuálnu lyriku, o nepravidelný veršový rozmer, o metaforické vyjadrovanie, ktoré by sme smelo mohli nazvať „smelou“ metaforou, i keď rozpätie medzi oboma členmi metafory nie je také ako v ostatnej Rilkeho poézii. No napriek tomu nikomu nepríde

na um pochybovať o Rilkeho Piesni ako genologickom objekte, kým u Krasku — ako sme ukázali — situácia je oveľa zložitejšia. Avšak predsa je tu niekoľko príznakových genologických črt, ktoré majú takmer všetky lyrické „piesne“ spoločné: bezprostrednosť citu, náladovosť (jednoduchosť), no predovšetkým hudobnosť. Pravda, táto hudobnosť nemusí vždy znamenať hudobnosť eufonickú, fonetickú, ani menej komplikovanú metricko-rytmickú veršovú organizáciu, svedomitejšie dodržiavajú metricko-rytmický pôdorys, ani menší rozsah verša, ale hudobnosť týkajúcu sa vyšších rovnako výrazových, ako aj významových plánov, „orchestrácie“ lyrickej básne.

Za žánrovú formu kongeniálnu Kraskovej poézie sa všeobecne pokladá balada, i keď básní označených týmto názvom je iba päť (Keď na deň zvonit mali; Balada o jednej milej; Hoc pršalo dnes od samého rána; Jak rudý obloboký koráb slnko plálo; Balada o smutnej panej, ktorá zomrela). Okrem balád napísal Krasko ešte Starú romancu. (Nespomíname Bájkú pre moju milú a Romaneto, tzv. báseň v próze, ani List mojej Ilke.)

Ani keď ide o baladu, nemožno hovoriť o nejakom žánrovom imperatíve tejto formy, vnútenom básnikovej poetike. Vzťah je tu obrátený: Krasko vnútil balade svoju vlastnú poetiku, jeho balady sú veľmi vzdialené veršovaným epicko-dramatickým útvarom s pochmúrnou, ale vcelku naratívnu epickou tematikou, ako ich stretávame u Goeteho, Bürgera a Schillera. Aj tu ako pri „piesni“ je niekoľko básní, ktoré nie sú takto genologicky určené a napriek tomu sú kraskovskými baladami. Okrem Balady o smutnej panej najbaladickejšou je báseň Je márna prosba, ktorá však nie je baladou! I v baladách, rovnako ako v piesňach a ostatných básňach genologicky neurčených, je rovnaký pomenovací postup, rovnaká veršová organizácia: iterácia paralelizmov polveršov, anafor, epifor, epanastrof, veršových refrénov sa využíva bez zábran.

Pokiaľ ide o romancu, býva definovaná ako lyricko-epická báseň, ktorú iba veľmi ťažko možno diferencovať od balady. To platí aj o Kraskovej Starej romanci, ktorá si hádam preto nárokuje toto žánrové označenie, že je „romantickejšia“, čiže rozhodla tu, domnievame sa, iba etymologická príbuznosť (romantický — romanca). Inak baladické znaky v nej vystupujú pregnantnejšie ako v niektorých baladách. (Štylizácia akoby epického rozprávania príbehu s protagonistami „bola jedna mladá pani“ a „bol i jeden mladý chlapec“ a nie neurčitý ktos, a rovnako neurčití „dvaja“, a dokonca sú tu aj naznačené dve dejové línie, viažúce sa jednak k panej („chcela zhríat si skrehlé údy“) a jednak k chlapcovi („rozložil jej vatru žiaru“), a je tu aj baladický zločin („starý handlár mladej panej / platí popol toliarami“). Čiže vyjadrené naračnou terminológiou propovsko-malatsinskovo-greimasovsko-bremondovskou je tu zamlčaný aktant smrť, sú tu dvaja aktéri — aktívny, dominujúci, a pasívny, dominovaný — je tu pomocník, a sú tu aj niektoré z propovských funkcií viažúcich sa k aktérom: vyslanie, prekážka, skúška, zrada. Chýba tu iba „potrestanie“. Ale potom by už romanca prestala byť romancou a stala

by sa zázračnou propovskou rozprávkou. Avšak to všetko je iba jeden významný plán: nič nám totiž nebráni nebrať romancu doslovne — ba práve naopak, veď ide práve o romancu a nie baladu — a chápať celú báseň alegoricky. To isté, domnievame sa, platí aj o balade Keď na deň zvonit mali, kde časové určenie „prítmie“, „deň“ a „večer“, ako aj tajomných „dvoch“ možno chápať alegoricky. A práve tento druhý alegorický plán nás privádza k žánrovému problému „nátlaku“: Krasko je iba čiastočne ochotný obetovať svoju poetiku poetike žánru: za cenu ďalšieho sekundárneho významového plánu.

Najčastejšou žánrovou formou Kraskovej poézie je sonet. Hoci sú Kraskove sonety po žánrovej stránke v porovnaní s predchádzajúcou hviezdoslavovskou sonetovou štruktúrou uvoľnenejšie, ide tu skutočne o sonety, aj keď jeden z nich nesie názov Pieseň. Je to známy synkretizmus Kraskovej poézie, s ktorým sme sa stretli rovnako pri baladách, ako aj piesňach a na ktorý sa už veľa ráz poukázalo. Jednou z hlavných príznakových črt sonetu je jeho dichotomické, dizjunktívno-konjunktívne členenie, vytvárajúce dialektické napätie medzi oktávou a sextetom a medzi dvoma štvorveršíami a dvoma trojveršíami, medzi spájajúcou a zároveň rozlučujúcou funkciou obkročných rýmov, „zrýchleným tempom pointy“ a „parlandom“ ostatných veršov. Toto kompozičné členenie má svoje pravidlá — ktoré sú, pravda, nie vždy dodržiavané a to obyčajne, keď ide o sonety „poháňajúce vývin“ (a také sú u nás sonety Ivana Krasku): prvé štvorveršie navodzuje myšlienku, druhé ju rozvíjajúc opakuje a prehľbuje, v prvom trojverší sa objavuje nový moment, začiatok „konklúzie“, ktorú opäť prehľbuje druhé trojveršie, vyúsťujúce do pointy posledného (pravda nie vždy) verša.

Kraskove sonety v podstate vyhovujú tejto sonetovej architektúre a distribúcia ich príznakových črt by nám ukázala, že napriek tomu ide o typický symbolistický sonet, typologicky rovnako blízky piesni, ako aj balade. Baladický slovník, syntagmatické segmenty, adjektívne metafory sú akoby brikolážovým, už hotovým materiálom, ktorý básnik využíva i pri stavbe sonetu: čierna noc, divný hudec, žlté lebky, z očných dier, ťažko vonia, zmysly mámi, svetlo fosforné, obeť zápalná, havran na zomretí, zlorečené ticho, ticho straší trúchle, smutné plemä hadie atď. Avšak napriek zhodám v oblasti básnického pomenovania jestvuje medzi sonetmi a ostatnou Kraskovou poéziou zásadný kompozičný rozdiel. Stačí porovnať si napr. báseň Ty si ich videla so sonetom rovnakého mena: Sonet.

Ty si ich videla

*V hlbkej nekľudnej noci svietili oči.
Svietili modravo zažnuté oči.
A bolo pozde už, a mne tak zdalo sa,
že ty si ďaleko na širom mori...*

prečo tak zdalo sa? — Na širom mori!
 Ó, či si počula more jak chorál môj rvalo,
 vietor jak vo sťažnoch plakal mojím bôľom?
 Ó, či si počula? — Plakal mojím bôľom!
 Z oblakov letiacich na teba pršala túha,
 horúca, horúca po tebe túha!
 Ó, či si ju cítila? — Pršala premárna túha!
 A v hlbokkej nekľudnej noci svietili oči,
 na teba svietili zažnuté moje oči,
 a jako bludičky leteli za tvojou loďou...
 Ó, tys' ich videla!! — Leteli za tvojou loďou...

Sonet

Len stromy práchnivé, kde pavúk nitky pradie,
 a úhor vyšľahaný ohnivými biči,
 kde semä zasiaté už nikdy nevyklíči,
 kde havran na zomretí starú hlavu kladie

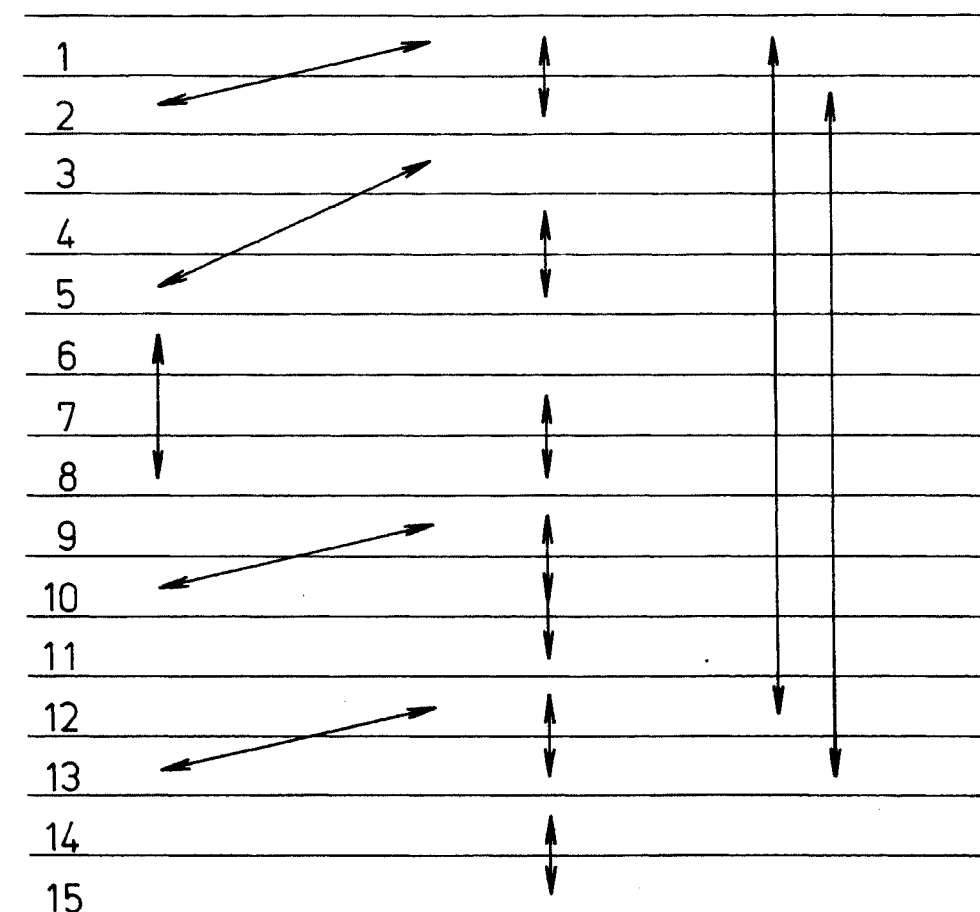
a ticho straší trúchle, v zborenom sfa hrade,
 kde echa nevyvolá veselý ret ničí,
 len v dierach plesňou zašlých občas zlostne syčí
 za bezmesačných nocí smutné plemä hadie.

A mladé nohy tvoje majú chodiť tade?
 A smiech tvoj veselý jak smiechy malých detí,
 čo ukryli sa kdesi v bujnom vo viničí
 zaznievať bude tam sfa kvetnej na záhrade?
 Ó, smiech tvoj zlorečené ticho nevysvätí
 a úhor sírou zbitý mladé nohy ničí...

Rozdiely sú na prvý pohľad jasné. V básni Ty si ich videla zámerným estetickým princípom sú rôzne typy opakovania, nástožčivá iteratívnosť epanastrof, anafor a epifor, keďže, ako vieme, opakovaná syntagma v poetickom jazyku už nie je tá istá,

nadobúda nový, na predchádzajúci akoby navrstvený význam, neplatí pre ňu logický zákon idempotencie jazykového kódu. Schéma týchto repetícií je nasledovná:

verš



Tomuto estetickému postupu do istej miery podlieha i sonet; no kým v básni Ty si ich videla išlo o doslovné opakovanie, v sonete ide o pozičné, gramatické a sémantické ekvivalencie, rešpektujúce zákony sonetovej kompozície. Ukázalo sa i v prípade Kraskovho sonetu, že jeho poetická štruktúra je zároveň aj výsledkom zvláštnej svojskej „sonetovej“ kombinácie sledu syntagiem so sledom paradigiem. A tak symbolistický princíp Kraskových lyrických žánrových foriem môžeme definovať hádam takto: vynútiť opakovaniami, paralelizmami, sériami ekvivalencií, čo najbohatšiu stupnicu významových odtieňov „bez účasti vecí, ktoré slovo ako znak zástupuje“.

IVAN KRASKO A STARÁ POETIKA

Každý básnik čosi búra, o to viac veľký básnik. V tomto zmysle mohli by sme hovoriť aj o obrazoborectve Ivana Krasku, hoci sa tento pojem len ťažko spája s básnikovým menom. Nijako sa nezhoduje s predstavou utiahnutého, tichého a bojazlivého človeka, samotára, ktorý nemal rád publicitu a ktorý chcel zostať ako privátna osoba neznámym. Preto sa skrýval, až kým ho František Votruba neodhalil, no aj naďalej sa ostýchavo podpisoval pseudonymom.

A predsa.

Generácia, ktorá po ňom nastúpila, priznávala mu otcovstvo. Rozsahove skromné básnické dielo Kraskovo, ako zhodne uznáva i literárna história, stojí na začiatku modernej slovenskej poézie a ovplyvnilo jej ďalší vývin v 20. storočí.

Kraskovo dielo bolo posledným aktom v polstoročnom snažení slovenskej poézie oslobodiť sa od „starej poetiky“. Mám tu na mysli estetický kánon ustanovený Štúrom a ďalšími štúrovcami. Tento kánon ovládol polia slovenskej poézie v celej druhej polovici minulého storočia a napredovanie slovenskej poézie v tomto období je do značnej miery bojom proti niektorým jeho obmedzujúcim príkazom. Vieme, že zápas proti obmedzeniam sa začal vo vnútri samej Štúrovej školy. Tento zápas a protirečenia, vznikajúce medzi jednotlivými členmi Štúrovej družiny, odhaľujú vnútornú dynamickosť a rytmus vývinu slovenskej literatúry uprostred minulého storočia. Viac alebo menej každý člen družiny plnil kánon formulovaný Štúrom. Viac alebo menej, otvorene alebo menej otvorene, vedome alebo nevedome, skoro každý z nich, podľa svojej povahy a záľub, búril sa proti kánonu a usiloval sa plniť i tie úlohy, ktoré sa poézii zakazovali.

Prví sa teda búrili Štúrovi súčasníci. Andrej Sládkovič napísal svoju Marínu nie práve podľa chuti niektorých štúrovcov, lebo erotika mala byť zakázanou doménou pre tých, ktorí bezhranične zasvätili svoj život jedine národu. Ale na druhej strane Sládkovič urobil aj ústupky dobovým požiadavkám, keď zasnúbil svoju Marínu s vlastou a svoju lásku k Maríne pretvoril na lásku k vlasti a naopak. V každom

případe odosobnil svoje erotické city (aspoň spolovice) tak, ako žiadala vládnúca estetika.

Janko Kráľ, i keď sa do verejnej hádky so Štúrom nepustil, počínal si svojsky v mnohých svojich básňach. Vyslovil v nich pocity smútku, sklamania, rezignácie, ale zároveň aj nespokojnosti, hnevu i vzbury. Bol pravým „romantickým streštencom“, typom byronovského básnika, akého kategoricky odmietol Ľudovít Štúr vo svojej knihe O národných povestiach a piesňach plemien slovanských. Hlavná postava balady Zakliata panna vo Váhu a divný Janko je typicky byronovskou postavou, samotárskou, divnou, hnevliou, posadnutou neznámymi volaniami.

Prvý sa proti Štúrovi a jeho poslušným nasledovateľom verejne postavil Ján Kalinčiak. Ale aj on (hodno tento moment vyzdvihnúť), urobil tak až v šesťdesiatych rokoch po smrti veľkého vodcu národa (Vlastný životopis a Rozpomienky na Ondreja Sládkoviča). Kalinčiak síce, podľa vlastného tvrdenia (Vlastný životopis), hašteril sa i za života s Ľudovítom Štúrom, ale to bolo už po revolúcii, v prvej polovici päťdesiatych rokov, pri preklade spomenutej Štúrovej práce. Vtedy sa už umelecké názory začali meniť. Tvrdošíjne a dogmaticky bránil Štúrov kánon i naďalej Jozef Miloslav Hurban, ktorý rázne odsúdil Reštavráciu preto, lebo nemá „tendenciu“, že je v tom samá „hmota“ a „hmotný život“, že chýba z neho to „vyššie“, „duchovné“. Skrátka, obvinil ho z opisnosti. Kalinčiak naopak tvrdil, že nechce písať tendenčnú prózu ako Czajkowski, že on chce opisovať veci bez skresľovania, tak, ako boli. Kalinčiak, ak si pozorne prečítame jeho Rozpomienky na Ondreja Sládkoviča, najviac si cenil na Maríne i na Detvanovi to, čo práve z hľadiska vládnucej poetiky bolo najmenej ortodoxné. Na Martinovi sa mu páči, ako sa „samoúčelne“ zabáva: „Martin v Detvanovi nezná o svojej sile, bujarosti; on ide neznajúc kde, tak ako Eschilbachov Parsival, nezná, čo ho poháňa, ale predsa ide za ťahom svojho srdca. Zakrepčí si, nevediac prečo, zahudie si na fujare, nevediac prečo“. ¹ Prirodzene, táto samoúčelnosť Martinovho správania, teda absolútna „netendenčnosť“ tohto typu, neboli v súhlase s tým, čo sa žiadalo. Kalinčiak si postavil za cieľ vyvrátiť nespravodlivé názory tatrínskej mládeže, ktorá Marínu odsúdila. Chcel dokázať, že Marína a Martin sú typom slovenského človeka, že „bujarosť Martinova je bujarosť národa slovenského“. Prehresil sa znova, a to nielen tým, že vydal takého živelné sa prejavujúceho mládenca za „slovenský typ“, ale aj tým, že nástojčivo uprednostňoval takým spôsobom vlastnú požiadavku netendenčného, nedeformujúceho postupu v umení. Je síce pravda, že o niečo ďalej sa snažil tento svoj postoj zmieriť s názorom o potrebe „spojenia ducha a telesnosti“. Hovorí tam: „Sládkovič nielen maľuje, ale spolu i oceňuje svet, zvlášte slovenský, menovite ale snahy duševné a krásu, ktorá sa so skutočnosťou borí“. ² Ale hneď, v tom istom diele, máme ďalší dôkaz o tom, ako

¹ KALINČIAK, J.: O literatúre a ľudoch. Bratislava 1949, s. 75.

² Tamže, s. 82.

Kalinčiak sa prehrešoval proti doktríne a spolu s ním aj sám Sládkovič. Kalinčiak cituje s veľkým pôžitkom z Maríny práve tie verše, ktoré ospevujú takú „bezvýznamnú“ maličkosť, ako je krása:

*Ja sladké túžby, túžby po kráse
spievam peknotou nadšený,
a v tomto duše mojej ohlase
svet môj je celý zavrený:
Z výsosti Tatier ona mi svieti,
ona mi z ohňov nebeských letí,
ona mi svety pohýna;
ona mi kýva zo sto životov:
krás mojich moja Marína.*

Vtedy, keď sa zmysel poézie hľadal inde, básnik vycítil, že najvlastnejším zmyslom poézie je vytváranie krásy. A navzdory všetkému a nado všetko postaviť ľubosť. Čudné je len to, že takéto verše nespôsobili ešte väčší škandál.

Štúrovský kánon však pretrval aj napriek týmto vnútorným protirečeniam. Nezborili ho ani nasledujúce generácie, hoci pohľad na funkcie umenia sa postupne rozširoval s príchodom nových básnických generácií, a tým zároveň vznikli nové literárne formy a do nich vnikli aj básnické zážitky predtým prísne zakázané. V dôsledku pôsobenia štúrovského kánonu len horko-ťažko mohla existovať ľubosť, reflexívna, intímna lyrika, ako aj lyrika filozofická a prírodná. Z poézie bol vylúčený smútok a akékoľvek stavy duše, ktoré sa zdali neschopné posilniť národného ducha v zápase o národnú existenciu. Štúrovský romantizmus bol vo svojej podstate kolektivistický, protiindividualistický a nadosobný. Poézia mala vyjadriť nadosobné aspirácie národa. Preto subjektívna lyrika dlho zostala populúškou.

Búril sa proti tomu Hviezdoslav, hoci nie tak, že by sa manifestačne a polemicky vyslovil proti takémuto programu. Jednoducho tým, že sa na začiatku svojej básnickej cesty, v 70. rokoch, prejavoval veľmi subjektívne a usiloval sa získať pre slovenskú poéziu skoro neznáme hodnoty subjektívnej lyriky. S akým nepochopením sa stretol on a jeho generačný druh Kolloman-Banšell, je známe z tzv. sporu o príspevky uverejnené v almanachu Napred r. 1871. Z hľadiska svojho kánonu odsúdil vtedy Jozef Miloslav Hurban dvoch mladých básnikov, označujúc ich za materialistov i neznabohov. Ináč poznámka o zabrdnutí mládeže do bahna materializmu nie je odchodná od výčítok obsiahnutých v Hurbanovej kritike Kalinčiakovej Reštavrácie. Neskôršie však sám Hviezdoslav plnil požiadavku integrálnej angažovanosti poézie v národnostnom zápase.

V procese emancipácie slovenskej literatúry od štúrovských ideovo-umeleckých modelov významnú úlohu mal aj Vajanský. Myslím tu predovšetkým na jeho názor, podľa ktorého existuje dvojaká literatúra: literatúra adresovaná ľudu a namierená k jeho povzneseniu a literatúra pre kultivované vrstvy, literatúra ľudu neprístupná,

umelecky náročnejšia (Ľud a literatúra). Myslím však aj na to, že ináč bojovný básnik, akým bol Vajanský, si občas samoučelne zahral s krásou v básňach, ako je Trochej a jamb. Vynášať formálne hodnoty poézie ako hodnoty osebe to nebolo vôbec slušným postojom z hľadiska starej poetiky.

A konečne prišiel Krasko. Tichý, bojazlivý, anonymne uverejňoval svoje básničky, ktorými nikoho nechcel hnevať a ktoré nechceli nič boriť. Ale jeho začiatkové verše hádam ani nemohli búrať a búriť. Potom sa však objavili verše zo zbierok Nox et solitudo a Verše. Vyzeralo to veľmi povážlivo: erotika, smútky, nejasné pocity, rezignácia, samotárstvo i túžba po askéze, tragika života, sklamanie, poetické utajovania atď. Básnictvo krajne subjektívneho razenia. Svojím spôsobom mu pripravili bezprostredne pôdu Timrava, Podjavorinská a Janko Jesenský. Timrava ľubostnými zápletkami jej próz, ale najmä Jesenský svojimi veršami o láske, o malých flirtoch, svojou iróniou. Jesenský vážne otriasol starou poetikou; preto aj považovali jeho albumové verše za frivolné.

Ivan Krasko dal naplno zaznieť subjektívnej lyrike, rehabilitoval v slovenskej poézii erotickú, prírodnú a intímne reflexívnu lyriku a obohatil poéziu o také druhy, o ktoré ju okypila romantická doktrína. Slovenská romantická doktrína zatracovala mnoho z toho, čo bolo v iných literatúrach najvlastnejším prínosom práve romantizmu: čo najosobnejšie prežitie života v protikladných polohách, poéziu veľkosti i tragiky ľudského údely — a tým slovenská poézia strácala mnoho. Ale ďalším vývinom sa jej horizont i jej formy postupne rozšírili a obohatili. Krasko tento proces dovŕšil. Nechcel búrať, a predsa mnoho mimovoľne rozbúral. Dôkazom toho je aj programová báseň slovenského symbolizmu, ktorú nazval Stará poetika alebo Poetika starej lyriky. Báseň vznikla, myslím si, z rozpačitosti a zmierlivosti. Nechcel sa hádať so „starými“, ľudsky a osobne nemal žiadne dôvody na to. Vansová, Vajanský, Hviezdoslav uznali jeho talent a podporili ho. Ale vysloviť svoje názory, vlastnú poetiku musel, i keď ju vydal za starú. Keď bol napadnutý, bránil sa, ale neútočil (Kritikovi).

Akú úlohu mali v Kraskovej „revolte“ rumunské podnety? Je známe, že Krasko sa vyslovil — i keď v neskoršom veku — o svojom vzťahu k rumunskému básnikovi Eminescovi. Prehlásil, že Eminescu bol jeho obľúbeným básnikom. Hoci vedel maďarsky, nemecky, rusky i francúzsky, hoci sledoval pozorne českú poéziu, zaujala ho mocne rumunská poézia. Jediné známe básnické preklady Kraskove sú z rumunskej poézie: M. Eminescu, Octavian Goga (Kosec, Z dávnych čias), G. Coșbuc (My chceme zem), Tudor Arghezi. Bytostne priľnul k Eminescovej poézii. Gogu preložil na požiadanie a preklad z Argeziho je iba neorganickou náhodou, činom pochádzajúcim zo starších rokov. Eminescu ho zaujímal po celý život. Dôkazom toho sú jednotlivé vydania Eminescových básní, ktoré si zaobstarával a pozorne čítal, tak ako o tom svedčia Kraskove poznámky k týmto vydaniám. Dôkazom toho sú ďalej preklady, ktoré, ako sa zdá, nerobil len v rokoch mladosti, ale skoro počas celého života.

Otázka teda znie: čo našiel Ivan Krasko predurčený svojím založením, dobovými konvenciami a požiadavkami vytvoriť symbolistickú poéziu, u rumunského romantického básnika? Tvrdil som, že zhodné motívy a prostriedky nie sú najhlavnejšou vecou v tomto vzťahu.³ Dôležité sa mi zdá iné. Svojím spôsobom Eminescova poézia podporila vnútorný proces, prebiehajúci v slovenskej poézii, zamierený k emancipácii od otcovskej doktríny Štúrovej. Básnikovo ja, tak kruto potlačované starou slovenskou poetikou, vybuchlo v poézii Ivana Krasku, ktorý našiel v Eminescovi svojho spojenca. Je dosť málo podobností medzi Eminescem a Kraskom. Eminescu bol človekom veľmi výbušného temperamentu, človekom rozťatým protikladnými pocitmi, hneď plný nadšenia, hneď padajúci do hrozivej rezignácie: jednoducho klasický typ romantického básnika. To Krasko nebol. Ale asi sa mu zapáčil individualizmus rumunského básnika a jeho tragický pocit života. Zapáčilo sa mu na ňom to, čo mu slovenská poézia nemohla poskytnúť v dostatočnej miere. Toto stretnutie — Krasku s Eminescem — nebolo nakoniec atypickým javom. Veď symbolizmus vôbec do značnej miery aktualizoval niektoré pocity príznačné pre romantickú poéziu.

A ešte niečo dodatkom.

Je pravda, že Krasko tieto pocity mohol čerpať aj z celkového ovzdušia doby napriek tomu, že nežil v styku s básnickou bohémou svojho času. Tieto podnety mal skôr z čítania ako z priameho osobného kontaktu. V izolovanosti a samotárstve možno viac hovorilo básnikovo iné umenie, ktoré pôsobilo toho času skryte, ale na básnika mohlo vplývať veľmi intenzívne: myslím na duchovnú lyriku barokovú. Vieme, akú úlohu mali spevníky tejto poézie najmä medzi ľuďmi protestantského vyznania. Možno predpokladať, že táto poézia mu bola duševnou potravou v rokoch po skončení gymnázia pred nástupom na pražskú techniku, keď žil dva-tri roky na dedine, doma, keď sa iba formoval ľudsky — aj ako básnik.

³ Ivan Krasko alebo útrapy neistoty. Predslov k rumunskému vydaniu veršov Ivana Krasku, *Nox et solitudo*. București 1973.

MILAN PIŠŮT

SYMBOLIZMUS A SPOLOČENSKÁ ANGAŽOVANOSŤ V POÉZII IVANA KRASKU

Pojem symbolizmus v názve môjho príspevku chápem predovšetkým ako označenie literárneho smeru na rozhraní 19. a 20. storočia, ale v určitom kontexte sa môže chápať aj ako označenie využívania symbolu alebo symboliky vôbec ako štylistického prostriedku, čiže podľa Hegla „porovnávacej umeleckej formy“. Vo vydaní Hlaváčkových *Žalmov* (Praha, Melantrich, 1934), vydaných z pozostalosti, Mukařovský uviedol tri definície symbolizmu: gramatickú, sémantickú a noetickú (s. 9), pričom, odvolávajúc sa i na F. X. Šaldu, uzaviera: „Symbolizmus dosazuje tedy místo věci její stín, místo skutečnosti slovo“ (s. 10). V takejto formulácii symbolizmu sa predpokladá dichotómia medzi skutočnosťou a jej jazykovým označením — čiže podľa noetickej definície „oddialenie jazykového prejavu od mimojazykovej situácie, v ktorej sa nachádzajú básnik a čitateľ, onen ako osoba hovoriaca, tento ako naslúchajúca“ (s. 9). A predsa toto oddialovanie jazykového prejavu od „mimojazykovej situácie“ podľa nášho názoru môže byť súčasne novým a básnikom navodeným napätím medzi slovom a skutočnosťou — a nie ich oddialením, nie zobrazovaním nejakých tieňov skutočnosti, ale novým videním a objasnením skutočnosti. Robert Weimann v kritike metódy interpretácie symbolov tvrdí, a to iste aj v súhlase s Hegelovou estetikou, že otázka symbolov a symboliky v básnickej reči je dôležitá a oprávnená, že v určitom kontexte, najmä básnickom, každé slovo môže byť viacvýznamové. No treba rozlišovať neprimeraný, zvonku navodený symbolizmus (ako je alegória) a primeraný, intelektuálne nezamýšľaný symbolizmus. Skutočný básnik podľa Weimanna myslí v konkrétnach, symbolické vyžiaruje z konkrétneho ako vedľajší produkt.¹ V takomto zmysle pochopil a hodnotil Kraskovu symbolizmom poznačenú zbierku *Nox et solitudo* už František Votruba v malej ankete, ktorú usporiadala redakcia *Prúdu* v ich prvom ročníku.² Votruba zdôraznil v zbierke

¹ *New criticism und die Entwicklung Bürgerlicher Literaturwissenschaft*. Halle 1962, s. 199 a ď.

² *Průdy* 1910, s. 35, 89.

„sociálno-etický“ moment, Pavel Bujnák psychologický moment, ktorý formuluje ako hlbokú melanchóliu, ako „zjav skoro patologický“, ³ pričom obaja označujú Krasku za symbolistu. Votruba písal: „Nie sú to opisy domnelých prízrakov a príšer, ale suggestívne, s úžasným zachytením podrobnosti objektivované vyslovenie ostro, citlivo cítených a pozorovaných psychických procesov, zápas protiľahlých princípov, pólov duše ľudskej.“ ⁴ Obaja kritici ho v ankete uznali za skutočného básnika, ba vo Votrubovom hodnotení „Nox et solitudo“ tvorí „vrchol novej slovenskej poézie“. ⁵ Votruba vysoko zdôraznil citovú opravdivosť, teda konkrétnosť Kraskovej zbierky, o čom nepochybovali ani Vajanský a Hviezdoslav. Slovom od začiatku Kraskove básne hodnotili ako zvláštne, aj keď melancholické a pesimistické prejavy básnikovej psychiky, pričom nezabudli vyzdvihnúť národne odbojné a buričské básne. Nehovorilo sa o póze, o sebakulte alebo artizme v súvislosti s Ivanom Kraskom, i keď sa upozorňovalo na súvislosť takzvaných modernistov 90. rokov s Nietzsche, s „preklatými básnikmi“, s dekadenciou napr. u Karla Hlaváčka, ktorého František Buriánek v knihe *Generace buričů* radí k „symbolicko-dekadentnímu křídlu moderny“. ⁶ No Buriánek hneď dokladá pri charakteristike Hlaváčkovvej Mstivej kantilény z r. 1898, že síce táto zbierka „má typické znaky dekadentní poetiky..., ale užívá jich k sugestívnému vyjádření ideje revolty, mstivé, byť tragické vzpoury.“ ⁷ Táto charakteristika platí nielen o Hlaváčkovi, ale do značnej miery aj o Ivanovi Kraskovi, ktorý prišiel na štúdiá do Prahy dva roky po vydaní Mstivej kantilény a rok po tom, ako začali vychádzať v beletristickej prílohe „Času“ jednotlivé básne Petra Bezruča, vydané r. 1903 ako Slezské číslo. Literárni historici nijako nezodrazňujú daku súvislosť medzi Hlaváčkom a Bezručom. O prvom hovoria ako o predstaviteľovi „dekadentného symbolizmu“, o druhom ako o „bardovi sliezskeho ľudu a buričovi“, ale súvislosti tu sú práve tak, ako je súvislosť medzi Kraskovou pokorou v básni *Solitudo* (Ó, Bože úbohých a ponížených...) a buričským veršom z básne *Otrok*, volajúcim o pomstu, ako je súvislosť medzi Hlaváčkovou básňou *Modlitba* (O Bože tichý, silný, mlčenlivý...) a druhou básňou Mstivé kantilény („... jen rychle, rychle, Geuzové, za rod náš pomstěte se!“). O tom, že česká poézia generácie symbolistov, anarchistov a buričov bola básnickou školou pre Ivana Krasku sa od začiatku vedelo a nepochybovalo. (Rudo Brtáň vo svojej monografii *Poézia Ivana Krasku*, 1933, a Ján Brezina v monografii z roku 1946 podali o tom textovú komparatistickú dokumentáciu.) Ale súčasne sa vie, že generácia symbolistov sa formovala ako reakcia na Macharov deziluzívny realizmus jeho zbierky *Confiteor* (1887), na jeho metódu priamej výpovede o sebe samom, o „sebaobnažovaní“ a odhaľovaní sociálnej reality, pričom od každodenných bied prešla v Brezinovej skutočne

³ Tamže, s. 36.

⁴ Tamže, s. 91.

⁵ Tamže, s. 92.

⁶ BURIÁNEK, F.: *Generace buričů*. Praha 1968, s. 28.

⁷ Tamže, s. 28.

symbolistickej poézii k vysokému štýlu a k hymnickému znovunastoleniu všefudských ideálov. A práve medzi Macharom a Brezinom, medzi iróniou a hymnickou oslavou bratstva sa ocitla generácia, ktorá prechodne a striedavo menila štýl a postoj od deklarovania „rovnosti, bratstva a slobody“ až po aristokratizmus umenia (Hlaváček) alebo až po individualizmus Otakara Theera a anarchizmus mladého S. K. Neumanna. Vystúpenie Petra Bezruča spojilo tieto neraz vnútorne rozporné literárne prúdy, v podstate krízové prejavy buržoáznej spoločnosti, do radikálne odbojného a buričského postoja.

Ivan Krasko z tohto kaleidoskopu štýlov si osvojoval predovšetkým metódu symbolov, respektíve premietania vlastných zážitkov a postojov do reči symbolov, bez toho, že by sa vzdával od páľivosti osobných rozporov a od základného smeru slovenskej poézie, daného bojom o národnú existenciu. Reč symbolov v danej literárnej situácii mohla na jednej strane vyjadriť omnoho citlivejšie intímny svet človeka 20. storočia a omnoho odvážnejšie a radikálnejšie boj proti útlaku človeka, či už v národnom alebo v sociálnom slova zmysle. Reč symbolov mu umožnila v skratkách metaforického zoskupovania slov navrstviť množstvo potenciálnych významov komplexne zahrnujúcich rozmanitosť i dramatickosť reality. Nemusím teda opraviť svoj trochu mladícky nadnesený úsudok zo svojej štúdie *Slovenská lyrika po Kraskovi z roku 1931*, že „Kraskov *Otrok*, *Jehovah* a *Banici* sú novou epochou v našej národnej poézii.“ ⁸ Pravda, mohol a mal som menovať aj iné básne z intímnej a reflexívnej lyriky. No zostáva faktom, že práve spôsob využívania symbolistickej metódy umožnil vznik novej poetiky, zahrňovanej literárnymi historikmi do takzvanej slovenskej moderny. Tu prichodí doložiť vo vzťahu k českým symbolistom a buričom, že u Krasku nejde o mechanické prevzatie symbolistických pomenovaní, ale o ich posunutie do nového kontextu so slovenskou skutočnosťou. Hlaváček má svojho „démona“ (v básni *Upír*), ale Kraskov démon z „*Banikov*“ má významove celkom inú funkciu, Bezruč má svojho *Horníka*, ale Kraskovi *Banici* sú koncipovaní na celkom odlišnom základe. A tak je to vo všetkých Kraskových básňach. Vznikli z vlastných inšpiračných zdrojov tak, ako o svojich veršoch sám napísal: „... na každom je krv prischnutá, srdca môjho krv prischnutá...!“

⁸ *Slovenská přítomnost literárna a umelecká*. Praha 1931, s. 27.

ZMYSLOVÉ LADENIE KRASKOVEJ POÉZIE

Básnické dielo Ivana Krasku je suverénnou básnickou hodnotou; stalo sa významnou položkou v bilancii závažných faktov slovenského duchovného života. V nevelkom časovom úseku a na malej ploche sa skondenzovalo toľko energie a v takom napätí, že jeho dielo je schopné reprezentovať duchovnú aktivitu celej generácie. Vyplynulo to zo šťastne nešťastnej zhody okolností, ktorá sa v kultúre malých národov neopakuje často. Vyznačuje základy novej slohovej pyramídy, stáva sa súčasťou základných komplexných pojmov sebapoznania celého etnika, a tak prerastá epochu svojho vzniku.

Vyjadrenie zložitého a dramatického vzťahu subjektu ku skutočnosti a k vlastnému postaveniu v nej sa v Kraskovom diele deje prostriedkami, ktoré nemôžu a nechcú tajiť svoj vzťah k tomu, čo bolo pred ním v národnej aj v inonárodných literatúrach a tým menej k tomu, čo charakterizovalo dobovú klímu a jej generačné vnímanie a prežívanie. Je to jeho prednosť. Dostávame plody, v ktorých sa odráža mužný zápas samostatného duchovného organizmu s dobovými „infekciami“. Básnik im síce podľahol, ale prv, než stratil hlas, stačil vypovedať svoj „chorobopis“ na poučenie i obranu svojim rovesníkom i tým, čo prídu po ňom.

Učil sa básnicky hovoriť od iných, ale postrehol skoro, že ich dikcia pri všetkej pestrosti a šírke nepokrýva zmysel toho, čo sa vynáralo z jeho autentických stretnutí so životom. Začína zakúšať útrapy z rozumu človeka na prahu 20. storočia, pričom jeho dielo uchovalo čosi viac z duchovných funkcií ako obranu proti dobovej epidémii, o čom okrem iného svedčí aj sugestivnosť jeho básnického odkazu pre nasledujúce generácie čitateľov i básnikov. Prenikol umelecky k viacerým základným otázkam ľudského života a vyslovil ich novým spôsobom, v ktorom cítiť zápas o integrovanie rozporuplného národného i všefudského dedičstva so svetom jednotlivca, ktorý chce byť aktívnym článkom smerovania k budúcnosti. Zjednodušene povedané, ide o pomer subjekt — objekt.

Vzťah subjektu a objektu, ktorý tvorí univerzum skutočnosti, vnímanej v čo ako

redukovanej podobe, je v zásade asymetrický. Človek si ho uvedomuje a formuluje v procese, v ktorom sa na jednej strane zvyšuje pocit nevýznamnosti individua voči jeho mnohotvárnosti, na druhej strane sa však v kontakte s inými buduje myšlienkový svet, ktorý mu pomáha dosiahnuť orientáciu a „váhu“, vyrovnávajúcu spomenutú asymetričnosť. Zo stále zreteľnejšie sa presadzujúcej spoločenskej determinácie osobnosti, z jej narastajúcej komplikovanosti a paralelne narastajúcej aktivity a mnohostrannosti individua, z ich rozdielneho rytmu vzniká alebo relatívna neistota a otrasy, alebo relatívna istota a súhra.

Čas, v ktorom nastupoval Ivan Krasko a jeho generácia, bol poznačený narastajúcou krízou týchto vzťahov a pokusom básnikov zachraňovať sa pred dravým prúdom vonkajších nárokov dôrazom na vnútorné hodnoty človeka a odhalením utrpených rán vytvoriť predpoklady pre poznanie príbuznosti a zblíženie s inými ľuďmi. V tejto súvislosti je iste výrečný predhovor Antonína Sovu k zbierke „Ještě jednou se vrátíme...“ (1900), v ktorej sa hovorí: „Najdete v ní zase velké požadavky v život. Pravda, miluji jej jako kdokoli jiný, ale rebelem proti dnešní společnosti, jež zdála se mi snižovati jeho nivó a vůbec znehodnocovati každou hodnotu duše, jsem zůstal. Odtud snad vznikaly ty bolesti nepochopitelné mnohému a připočtené na účet přílišnému subjektivismu; ony však nutily mne tisíckrát pocítiti, jak bylo by krásným, kdyby dovedli lidé žiti a nechali žiti jiné.“¹

Kraskov prienik do problémov sveta nie je menej dramatický. Ba koncentrovanosťou vyjadrenia a náznakom všeobecnosti ľudského údely asi viac, ako Sovov. Sprevedza ho až zdesenie nad nedostatočnosťou rozumu voči zložitosti sveta a evidentným príznakom iracionality v jeho usporiadaní. Výslovne sa premieta najmä do básní ako sú Solitudo, Poznanie z Nox et solitudo a najmä Noc a Ja zo zbierky Verše, navzájom blízke vyznením, motívmi a prozaizáciou verša. V úvodných básňach oboch zbierok sú exponované modlitba a sved, ktoré v posledných dvoch sú vystupňované až do podoby zaklínania, zúfalej odvahy dostať svojim ľudským povinnosťiam. Motív inferiority subjektu, na ktorý pred časom upozornil František Miko v súvislosti s barokom,² nadobúda tu novú podobu. Autor vidí zreteľne iluzívnosť transcendentálnej personifikácie rozporov do podoby boha, naivnosť viery náboženského typu a odhodlane definuje veci: „...iba chaos všetkého toho, dusná neurčitost, / šira rozptýlená šedá hmľa...// /A to som ja, i ty, pokrytče.“

V tomto vyznaní je i pocit osobnej zodpovednosti za kvalitu poznania i ponuka čitateľovi identifikovať sa vzájomne v ťažko priznávanej, desivej pravde neporozumenia poriadku sveta a v statočnom rozhodnutí byť pútnikom „scela inej dráhy, ... ja oddnes kráčať musím po nej nahý...“, ako sa hovorí v básni Poznanie.

¹ SOVA, A.: Ještě jednou se vrátíme... Československý spisovatel, Praha 1959. Uvedené v poznámkach na s. 173—174.

² MIKO, F.: Funkčný a výrazový synkretizmus v barokovej literatúre. Litteraria XIII, 1971, s. 201 n.

Nahota, strata civilizačnej ochrany individua pred drsnosťou prírodných podmienok, značí zrieknutie sa konvenčných myšlienkových hodnotení a postojov, ochotu podstúpiť zápas o mysliteľské zvládnutie „magmatického“ stavu sveta bez prostredníctva navyknutých schém. V polohe básnického vyjadrenia to znamená aktivizáciu tej lexikálnej vrstvy, ktorá pomenúva prvotné zmyslové kontakty so skutočnosťou, ktorá vidí svet v podobe základných živlov, prírodných, zmyslových a psychických daností. Je to, pravdaže, zjednodušenie, podmienené predchádzajúcim poznávacím a fyziologickým procesom, analytický pohľad na základe deprimujúcej syntézy predchádzajúcej životnej skúsenosti. Všimneme si bližšie aspoň časť lexiky, a to substantíva.

Zistenia frekvencií Kraskovho básnického jazyka priniesli — v diplomovej práci absolventky Filozofickej fakulty UK Emílie Nemcovej, vypracovanej pod vedením doc. Jozefa Mistríka, DrSc. — tieto hodnoty: 10 410 parolových jednotiek, 2678 slov v básnickom diele (vyd. I. Krasko, Dielo, SVKL 1954, doplnené o nevydané básne zo Súborného diela I, VSAV 1966). Najfrekvencovanejšími substantívami sú: duša (absol. frekvencia 53), srdce (49), oko (44), noc (36), pieseň (31), hora (29), deň (24), hlava (22), ráno, voda (16), hrud', ľud, topoľ (14) atď. Poradové číslo ich výskytu sa odlišuje výrazne od poradového čísla frekvenčného slovníka spisovného jazyka najmä v týchto prípadoch: duša, pieseň, zem, slnko, svetlo, hrud', topoľ, otrok, žiaľ, chrám, dolina, stesk a zvon, zvyšok sa v oboch viac-menej zhoduje, respektíve je značne bližší.

Zbežný pokus o interpretáciu napovie, že ide o skupinu slov, označujúcich jednak reflektujúci subjekt (duša, srdce), prejavy životného pocitu (pieseň, slza, otrok, žiaľ, stesk — s istou licenciou i topoľ), metonymické pomenovania somatické (oko, hlava, ruka, hrud'), ktoré tak isto vyjadrujú často subjekt, jednak o základné prírodné javy (noc, hora, deň, zem, slnko, svetlo, život, ráno, voda) a symboly náboženského kultu (boh, chrám, zvon). Medzi nimi v básnickom texte nevzniká mechanický typ paralely vnútorného a vonkajšieho diania, hranica akýchsi naivných prirovnaní veličín vnútorného a vonkajšieho sveta. Básnik dospieva vo svojom vývine až k momentu, kde „ja“ je „všetko“ a „všetko“ je „ja“, ako upozorňuje výslovne 1. variant básne „Ja“. Tento chaos je však zároveň naliehavou otázkou po poriadku a určitosti ako určujúcej kvalite vnútorného, duchovného života, ktorý vedomie bezbrehosti reality a bytostných zväzkov s ňou rozkladá. Túžba žiť, oddeliť sa od objektívna a získať štatút človeka duchovným zvládnutím desivej mnohohlasosti reality bez náhradných, iluzívnych istôt viery je v podtexte drámy básnikovho života a hľadania. V tom je implicitne obsiahnutá i základná túžba po premene tejto reality k svojmu ľudskému obrazu, túžba nájsť v zmotanom kľbku minulosti a súčasného stavu sveta počiatok nite a poriadok jej odvíjania.

Obnaženie tejto základnej úlohy života v jej takmer filozofickej polohe, procesu subjektivizácie objektu, objektivizácie subjektu a — ako pripomenul Igor Hrušovský³ — aj desubjektivizácie predtým subjektivizovaného objektu ako básnickej

otázky je zdrojom zhodnocovania významov zdanlivo jednoduchej lexiky, s akou sa stretávame v Kraskovom básnickom diele. Veď inakšie by mohla pokojne vystúpiť — v spomenutých najfrekvencovanejších slovách — hoci do ľudovej poézie. Práve to, že sa tieto slová stávajú súčasťou hľadania kľúča k životnej orientácii človeka, ktorý komplexne zvažuje recipročný vzťah ja a svet ako otázku „metódy“ života, poučený predchádzajúcimi etapami jej riešenia, podmieňuje ich vysunutie do symbolickej polohy.

Zmysly, zmyslové vnímanie reality v Kraskovej tvorbe, to nie je štylizácia do naivity prvého detského stretnutia so svetom a zapisovanie na nepopísanú dosku mozgu a pamäti. Sú to zmysly orientované, so zmyslom pre triedenie javov, ktoré vstupujú do ich zorného poľa, vypestovaným rozumom. Vzniká určitá homeopatická súhra medzi myslením v krízovom stave a zmyslami, ktoré napr. tlmia svetlo, aby dopriali regeneráciu chorej duši. V plnej sile ho prijímajú len v súvislosti s rekreačnými zložkami reality, akou je príroda rodného kraja alebo prísľub duševného usporiadania smerujúceho k erupcii aktivity. Podobne zvukové efekty sú viazané na trocha zúfalú a trocha silácku apelatívnu jeho básnického zdelenia (zvony), inak ide o nekultivovaný, nejasný zvuk (kvílenie).

Básnický subjekt uplatňuje svoju rozoznávaciu schopnosť zmyslov tak, že nesú synesteticky dvojtvárnosť — váhu ľudského zážitku a pocitu, naštepenú na oslabený tvar reálneho sveta, prírody. K životu v plnom slnku dňa, k uspokojivému vyrovnaniu medzi subjektom a objektom v želannej miere nedošlo. Ploché mapovanie empirie a voluntárny optimizmus musel autor odmietnuť. Drasticky ako v básňach Noc, Ja, Jehovah a napokon — mlčaním. Pred „veľkým mlčaním“ sa v rozrušení usiloval vypovedať „slovo zápalné“, rozjatrené tušením zodpovednosti, úloh i slabosti, dúfaním v zbliženie s ľuďmi a zúfaním nad osamelosťou. Básnik sa postupne zbavuje konvenčnej figuratívnosti a ornamentálnosti reči a kompozičnej ucelenosti výpovede. Menia sa vizuálne podmienky básne, jej optika: aktualizuje sa poézia diaľky, priestorovej (motív domova, kdesi v diaľke, mladosť) i časovej (mladosť, historické témy), ale ide aj v opačnom smere — pod prah dovtedajšej vnímavosti, nazerá lupou do jemného tkaniva psychiky dozrievajúcej osobnosti, objavuje jej mikrodrámy v tlmenom svetle, v zahmlenej scenérii vnútorného sveta.

V Kraskovej poézii máme pocit mnohostrannej zamestnanosti zmyslov, ktoré dotvárajú modelujúcu logickú silu rozumu, prechádzajúceho otrasmi a rekonvalescenciou. Napätie medzi tým, že básnik chce vedieť a otrasený priznáva, že nevie, a tým, že bohato cíti a ohľadáva vzrušene priestor, dodáva jeho poézii ľudskú hĺbku.

³ HRUŠOVSKÝ, I.: Dialektika objektu a subjektu. Filozofia 31, 1976, č. 2, s. 134 n.

DVA JAZYKY IVANA KRASKU

Nepomer medzi nerozsiahlým dielom Ivana Krasku a rozsiahlou literatúrou o ňom je na slovenské pomery ojedinelý. Za tých skoro 70 rokov, odkedy sa o Kraskovi píše, vzniklo množstvo štúdií od takmer všetkých popredných literárnych vedcov (spomeňme aspoň Votrubu, Krčméryho, Matušku, Gáfrika a Turčányho)¹ a básnikovi sú venované tri knižné monografie (Brtáňova, Brezinova a najnovšia Šmatláková).² Ak literatúra o diele kvantitou mnohonásobne prevyšuje dielo, určite je to pre básnika neobyčajne lichotivé. Avšak sústavný a až do dnešných dní neprerušene trvajúci záujem o tohto autora ukazuje, že ide o viac ako o lichotenie. Akoby si každá generácia, ba každý jednotlivý bádateľ alebo básnik znovu práve na Kraskovi overovali základné vlastnosti poézie, akoby sa teoretici dohodli, že z veršov Ivana Krasku možno najskôr vyťažiť onen princíp poézie, tú esenciu, ktorá robí poéziu poéziou, a ktorá je u tohto básnika najbližšie čistému stavu, akoby básnikov vždy znovu priťahovalo tajomstvo, ako je možné do tak mála a tak ľahko vyslovených slov vpísať taký veľký, a najmä taký intenzívny emocionálny obsah.

No okrem spomínaných dvoch kategórií čitateľov — literárnych vedcov a básnikov — je tu ešte tretia, ale vlastne prvá a najhlavnejšia kategória — čitateľská verejnosť, čitatelia v pravom zmysle slova. A veľa z nich tak isto nachádza v Kraskových veršoch to, kvôli čomu sa vlastne za knihou siaha — zážitok citovej i myšlienkovej interakcie medzi umeleckým textom a čitateľským subjektom, skrátka čitateľský zážitok.

Napokon, ak si odmyslíme význam, ktorý má text pre samého autora, čitateľský zážitok je vlastne *raison d'être* umeleckého diela, pretože je spôsobom jeho

¹ Bibliografiu literatúry o Ivanovi Kraskovi neuvádzame. Jej rozsiahlosť by si vyžadovala samostatné spracovanie.

² BRŤAŇ, R.: Poézia Ivana Krasku. Martin 1933; BREZINA, J.: Ivan Krasko. Bratislava 1946; ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976.

spoločenskej existencie, nespočetnekrát ožiovanej a obnovovanej každým novým čítaním. Celé poznávacie úsilie literárnej vedy nie je ničím iným ako úsilím pomenovať zdroje estetického zážitku čitateľa a označiť cesty, ktorými na nás umelecké dielo pôsobí.

Je teda isté, že pri analýze treba vyjsť z čitateľského zážitku, no nie je už také isté, či sa nám k nemu po získaných racionálnych poznatkoch podarí vrátiť. Inými slovami, ide o to, do akej miery je bádateľská metóda schopná spojiť čiastkové analytické zistenia do celku, ktorý by bol adekvátnou teoretickou rekonštrukciou estetické štruktúry (napr. básne), do akej miery je schopná teoretická sústava vysvetliť estetickú sústavu. Vieme, že dosiahnuť úplnosť tu nikdy nie je možné, ale vieme, že hĺbkové sondy nám prinajmenšom zviditeľnia, no určite aj rozšíria celé bohatstvo vzťahov, ktoré vytvárajú ústrojnosť umeleckého diela i ktoré ho spájajú s inými dielami a s mimoumeleckou skutočnosťou.

Nepochybujeme, že v poézii Ivana Krasku toto bohatstvo je, a nepochybujeme, že veľa z neho nám už literárna veda odhalila. Môžeme sa preto pokúsiť prečítať si spôsobom, aký sme tu načrtli, jednu z jeho najvýznamnejších básní, ktorú — mimochodom — nevynechal z pozornosti žiaden z analyzátorov Kraskovej poézie a ktorá sa často používa ako charakteristická ukážka jednak poetiky symbolizmu a jednak duševného usporiadania a filozofickej orientácie samého básnika. Je to báseň Topole.

TOPOLE

*Hej, topole, tie topole vysoké!
Okolo nich šíre pole — —
Čnejú k nebu veľké, čierne
— zrovna jako čiesi bôle —
topole.*

*Hej, topole, tie topole bez listia!
Duch jak čísi špatnej vôle
hrdo stoja ošarpané
v mraze, vetre nahé, holé
topole.*

*Hej, topole, tie topole bez žitia!
Nemo stoja v úzkom kole
— príznaky sťa z nirvány by —
pozerajú v prázdno dole
topole.*

Hej, tie hrdé, vysočizné topole!
 Ako vzhľad ich duch môj zmizne...
 Hore...? Dolu...? Do nirvány...?
 — Ako havran ošarpaný
 do noci...

Pokúsme sa teraz hľadiť na text očami čitateľa, ktorý ho číta po prvý raz. Zároveň sa však pokúsime čítanie akoby spomaliť, aby sme mohli zachytiť všetky vedomé, asociálne, nevedomé i podvedomé procesy, ktoré sa v priebehu čítania odohrávajú. Určite sa nám niekedy stane, že budeme predbiehať. Sme však postavení pred praktickú nemožnosť znovunavodenia iluzívnosti prvého čítania, takže náš pokus bude iba simulovaním, ktoré, ako každé simulovanie, bude sledovať svoj cieľ — odhalenie hlavných konštrukčných princípov básne.

Prvý verš je básnickým zvolaním, ktoré signalizuje istý stupeň emocionality textu. Vo vzťahu medzi autorom a objektom zobrazenia môžeme síce už apriórne predpokladať emocionálnu väzbu, pretože jednoducho autor nebude písať o tom, čo je mu ľahostajné, v tomto prípade je však citový akcent zjavne zdôraznený jednak formou zvolacej vety, jednak citoslovcom, a najmä expresívnym zopakovaním slova „topole“, nositeľa témy. Čitateľ je teda už v prvom verši prostredníctvom emocionálnosti výrazu³ upozornený na dôležitosť tohto objektu pre básnický subjekt. V nasledujúcom verši autor nepriamo, príslovkovým určením „okolo nich“ umiestňuje topole do geografického streda zobrazovanej skutočnosti, keď ich už predtým v prvom verši umiestnil do citového streda básne. „Šíre pole“ v druhom verši spoločne s adjektívom „vysoké“ z prvého verša celý obraz neobyčajne účinne vizuálne skokretnuje, keď oproti vertikále prvého verša stavia horizontálu druhého. Po prvých dvoch statických veršoch tretí verš prináša aktívnym slovesným tvarom náznakov dejovosti, ktorej činiteľom i nositeľom zároveň sú topole. Týmto slovesom sa dostáva do básne i časový rozmer, v ktorého centre stoja opäť topole. „Nebo“ ďalej kompletizuje prírodné pozadie a nasledujúce dva prívlastky „veľké, čierne“ znovu upriamujú pozornosť na hlavnú tému — topole, dodávajú im markantnosť, ba tieto epitetá práve jednoduchosťou a jednoznačnosťou kvalít, ktoré reprezentujú, akoby vytesňovali zo zorného poľa čitateľa ostatné reálie na úkor zväčšujúceho sa detailu čiernych topofov. Štvrtý verš prináša k doterajšej skutočnosti prírodnej i skutočnosti ľudskej a priamo ich spája prirovnaním. Metafora, ktorá vznikla prekrytím týchto dvoch kontextov: k nebu čnejúce veľké, čierne bôle kohosi — nám zreteľne predikuje, že nepôjde o „bôle“ eroticko-citové, skôr o filozofické, svetonázorové, existenciálne. A napokon, sémanticky nízka hodnota zámena „čiesi“ môže tiež naznačovať, že pôjde o bytosť neurčitú, nevyhranenú a nakoniec aj

³ Termín „emocionálnosť výrazu“ i ďalšie (markantnosť) aplikujeme z výrazovej sústavy Františka Míku.

zanedbateľnú, anonymnú, „úbohú a sirú“. Konečne posledným jednoslovným veršom strofy sa básne, v ktorej na chvíľu získal prevahu antropologický princíp, vracia naspäť k prírodnému pólu, aby tak potvrdila bádateľmi konštatovanú osciláciu Kraskovej básne medzi psychickou a prírodnou skutočnosťou.⁴

Druhá strofa sa začína tak isto ako prvá básnickou exklamáciou, iba s tým rozdielom, že topole tentoraz dostávajú iný atribút („bez listia“), ktorý prvýkrát vnáša do obrazu prírody v tejto básni aj určitú detailnosť. A detaily, to sú podrobnosti života, ktoré nás vedú k nemu najviac pritiahnuť, ktoré nás pri živote držia. Iste nie je bez významu, že sa tu objaví detail listia len preto, aby sa konštatovala jeho neprítomnosť. Zdá sa, že toto je základný spôsob Kraskovho videnia skutočnosti, spôsob, ktorý je na obraznej rovine akýmsi priemetom básnikovho vnímania sveta a života. Zistila sa dôležitá úloha spomienky u Ivana Krasku. Vidíme obraz holých topofových konárov, ale listie, táto ich minulosť, pripomína sa nám tak, ako sa básnikovi pripomína jeho vlastná minulosť pri pohľade na „detaily“ skutočnosti. No nielen pri pohľade na niektoré známe veci alebo pri prežívaní „známych“, povedomých situácií: pálčivá prítomnosť nádejnej minulosti je v Kraskovom vedomí neustála.

Ak hovoríme o „nádejnej“ minulosti, je to paradox len pre nás, nie však pre Krasku, u ktorého skutočne nádejnou je, resp. bola len minulosť, a nie prítomnosť, a už vôbec nie budúcnosť — tá je „prázdna a nemá“. A čo iné na štylistickej rovine „nádejnej minulosti“ je, ak nie oxymoron? To by len potvrdzovalo, že výstavba básnického obrazu u Krasku, jeho metafora, pre ktorú V. Turčány⁵ ako charakteristický zistil práve oxymoron, figúru postavenú na spájaní protikladov, že teda básnický obraz u Krasku je — ak tak možno povedať — homologický s básnikovým životným pocitom. Zrejme aj táto okolnosť vždy tak mimoriadne aktualizovala pri hodnotení Kraskovho diela kritérium pravdivosti. Básnikovo vedomie preniká i do najmenšieho detailu skutočnosti, skutočnosť básňou, slovami ovláda a organizuje na svoj obraz. Pôsobivosť najlepších Kraskových básní je možno i v tom, že v nich skutočnosť je síce projekciou básnikovho vedomia, no zostáva zároveň aj skutočnosťou. Toto hraničné, neisté postavenie je esteticky vysoko dráždivé, lenže takéto balansovanie si žiada od básnika prílišné nervové a duševné vypätie najmä preto, lebo u Krasku nejde iba o estetiku. Ak už vieme, že Kraskova obraznosť je naozaj obrazom jeho existenciálneho stavu, nemôžeme očakávať, že básnik v tomto stave dlho vydrží, že ho nebude vnímať ako krajne kritický. V jeho čitateľsky nesmierne účinných veršoch priam fyzicky zažívame zmietavý pohyb básnického subjektu medzi životom, prírodou a vzdáľovaním sa od nej až po hranicu nebytia. Je to pohyb

⁴ ŠMATLÁK, S.: 150 rokov slovenskej lyriky. Bratislava 1971, s. 187—192. Štefan Krčméry zasa hovorí o „duchovnej kontinuite“ medzi básnikom a „prírodou božou“ (Výber z diela III, Bratislava 1954, s. 268).

⁵ TURČÁNY, V.: Rým v slovenskej poézii. Bratislava 1975, s. 290.

medzi básnikovým nachádzaním akejsi hmatateľnosti a energickosti vlastného bytia cestou osvojenia si, zmocnenia sa bytia prírody i poddania sa mu zároveň a medzi rezignáciou na toto stotožnenie. I keď je toto stotožnenie dosť nepevné, naviazané len jemnými vlákienkami váhavosti, i keď je príroda, v ktorej sa básnik „vidí“, nijako nie vitálna — je zadaždená, sivá, jesenná — aj tak si toto spojenie žiada od básnika priveľa energie a ochabujúcej vôle, aby ho mohol stále znovu nadväzovať bez nebezpečenstva vyčerpania svojich životných síl. Nemôžeme teda od básnika žiadať, aby kvôli takejto riskantnej estetike zotrval v rozpornej duševnej situácii, ktorej bezvýhodnosť ho nútila — ako sa priznal svojmu monografistovi — vážne uvažovať o samovražde.

Táto hrozba spôsobuje, že na Kraskovu poéziu začína skryto účinkovať vôľa po zvládnutí skutočnosti, vôľa po určitosti. V jeho druhej zbierke Verše sa to prejavuje jednak v podobe manifestačného primknutia sa k životu, jednak v podobe básni-alegórií, ktoré sú celé akoby znázornením, obrazným zviditeľnením básnikovej situácie (ide najmä o básne Ó duša moja, Eremita, Hostia, Sonet). Tieto alegórie svojou obrazovou priehľadnosťou majú bez rušivého a znejasňujúceho vplyvu skutočnosti pomôcť básnikovi spoznať a konštatovať jeho životný údel. Lež práve tu ide naozaj už o poznanie, i keď poznanie—podobnosť, no nie o znepokojivosť a neistotu poznávania. Podobnosť, to je jazyk rétoriky a Krasko naozaj v týchto básňach akoby mal zámy, ktorým slúži rétorika; akoby chcel presvedčiť nás (no najmä seba) o tom, že je to pravda, keď vidí svoju situáciu už takto vykryštalizovanú, a najmä, že je pravda to, že sa na nej nedá už nič meniť.

Takáto „reč“ je u Krasku zjavne nová, a keď chceme zistiť, ako k nej dospel, musíme sa opäť zamerať na sledovanie vzťahu básnik — skutočnosť.

Symbolistického básnika necharakterizuje priamy vzťah ku skutočnosti. Naopak, jeho tvorba smeruje „k oddialeniu jazykového prejavu od mimojazykovej situácie“.⁶ Ako ďalej zistil J. Mukařovský, „symbolizmus dosadzuje miesto veci jej tieň, miesto skutočnosti slovo... Slovo je pre symbolistu pevnejšou osnovou sveta ako skutočnosť“.⁷ Symbolista sa teda v básni bude dostávať ku skutočnosti cez slová. V slovách akumuluje svoj komplexný vzťah k svetu, slovami zachytáva svoju väzbu na svet. Postupne ako sa vyhraňuje, ako sa vo svete zorientúva, ako si ho mapuje, dospieva k niekoľkým základným slovám, ktoré v sebe zahrnujú, symbolizujú vždy ten alebo onen úsek skutočnosti a zároveň i citový a myšlienkový náboj básnikovho vzťahu k nej. Pravda, básnik stále novými životnými skúsenosťami si adekvátnosť svojich symbolov overuje a môže ich aj modifikovať. Práve v tejto možnosti zmeny, možnosti významového posunu symbolu, v istej jeho „nepresnosti“ vidíme znak toho, že básnik je stále v živom kontakte so skutočnosťou, že svet prijíma, necháva sa ním ovplyvňovať, trpí ním.

⁶ MUKAŘOVSKÝ, J.: Kapitoly z české poetiky. Díl II. Praha 1948, s. 290.

⁷ MUKAŘOVSKÝ, J.: c. d., s. 221.

No pred utrpením sa môže aj uzavrieť. Najistejšie tak, že uzavrie významy slov—symbolov, že nedovolí svetu zasahovať do ich významového jadra. Slová—symboly sa stávajú istotou, jedinou vecou, ktorá má nemeniacu sa platnosť. Svet im už nemôže vnútiť svoju vôľu, naopak, básnik sa môže pokúsiť vnútiť svoju vôľu svetu. Táto vôľa sa opiera o „výkonnú moc“ slov—symbolov, slov zastupujúcich svet básnikových predstáv, svet nemeniaci sa, vychladnutý, ktorý ho už nemôže prekvapujúco zasiahnuť. A týmito slovami, ktoré sa pod rukami už nemenia, týmito v pohybe zastavenými atómami sveta sa Krasko usiluje pomenovať seba samého, svoju vlastnú podstatu, ktorá mu doteraz unikala, pokúša sa určiť seba samého vo svete.

Lenže svet, o ktorom tvrdí, že vie, kde on v ňom je — je tento svet naozajstný, skutočný? Nezmenil sa medzitým, a môže básnik túto zmenu zachytiť, ak používa symboliku, ktorá si svet fixovala? Ak predtým svoju osamelosť cítil — a kruto, teraz, v tých básňach z Veršov, ktoré sme spomínali, sa mu síce rovnako nedarí túto osamelosť preklenúť, no vytvára si aspoň krunier izolácie, neprepúšťajúci práve to trpké cítenie samoty. Krunier, v ktorom kdesi vnútri je básnik. Potreba istoty, potreba sebadefinovania, ktorú vyjadril v básňach v próze Noc a Ja, je tu taká akútna, taká „neodvratne nutná“, že básnik musí umelo stlmiť svoje vnímanie sveta, neustále ho rozrušujúceho, musí z neho ujsť, aby sa mohol od neho odlíšiť, aby sa „videl“. A zase na druhej strane, musí si svet v jeho časovom krúžení „pristaviť“, aby mohol po troche skúmať, v ktorom jeho bude sa nachádzať. Ak v prvej etape svojej tvorby je Krasko — obrazne povedané — voči svetu otvorený, sonduje a zachytáva si ho pomocou slov—symbolov a jeho báseň vykonáva pohyb dostredivý — od sveta k autorskému subjektu, — v druhej etape sa pred svetom z dôvodov, ktoré sme sa pokúsili naznačiť, uzaviera a symboly používa ako základné, vnútorné homogénne a stabilné významové jednotky, ktorými vypovedá o sebe a o svete. A doplníme, že v tejto situácii vykonáva jeho báseň pohyb odstredivý. A práve to je tá „nová reč“, druhý jazyk Ivana Krasku.

Naše odbočenie sa nám rozrástlo natoľko, že sa už nemôžeme považovať za naivných čitateľov. Neostáva nám iné, ako pokúsiť sa zúžitkovať poučenia z neho na dočítanie básne.

Druhá strofa potvrdzuje naše tušenia, že sa v básni traktuje problematika ľudská a filozofická. Prirovnanie topoľov k „duchu špatnej vôle“ (ktorý je, pravda, ešte stále bližšie nešpecifikovaný, je „čísi“) odhaľuje zároveň bližšie zdroj oných „čiernych bôľov“ z prvej strofy: sú to bôle duševné, je to svetabôľ. Personifikácia „hrdo stoja ošarpané v mraze, vetre nahé, holé“ iba zdôrazňuje prechod na antropologickú rovinu a obrazne ilustruje psychologickú situáciu subjektu, ktorú by sme mohli nazvať, použijúc názov knihy súčasného básnika, „hrdou samotou“.

Atribút topoľov v tretej strofe je ešte drastickjšie negatívny („bez žitia“). Ľudský subjekt sa v tejto strofe explicitne neobjavuje, no sú tu opäť personifikácie („Nemo stoja v úzkom kole“, „pozerajú v prázdno“), ktoré nám na jeho prítomnosť nedávajú

zabudnúť. Druhý verš tejto strofy prináša motív mlčania ako znaku váhania, resignácie, nemožnosti vysloviť sa. Motív nirvány v treťom verši presvetľuje — správnejšie by bolo povedať pretmuje — celú strofu atmosférou na pokraji ničoty.

Ak si prezrieme celú tretiu strofu, vidíme, že konkrétnosť prírodnej skutočnosti sa z nej vytráca. Ireálnosť celého obrazu básnik zosilňuje motívom prízrakov; obraz nemých topoľov, stojacich v „úzkom kole“ je takto silne antropomorfický. Takisto sa príznačne rozširujú i priestorové dimenzie básne. K rozmerom výšky a šírky, ktoré hneď v prvých dvoch veršoch akoby určovali realitu priestoru básne, teraz pristupuje hĺbka a tento rozmer iste nie je taký viditeľný, nie je až natoľko z tohto sveta ako predchádzajúce dva. Báseň sa teda zúplňuje do trojrozmernosti, no prichádza tu navyše ešte nirvána, ktorá je akoby mimo priestoru a času. S motívom nirvány sa zároveň implicitne objavuje po prvýkrát uvažovanie o čase, ku ktorému neutrálny prezens doteraz neponúkal. A skutočne, hneď v druhom verši poslednej strofy sa čas aktualizuje — povedali by sme, že takmer prekvapujúco, keby sme o tom čosi nešípili už z motívu nirvány. Objavuje sa tu futúrum — prognóza, proroctvo, veštba, možno zdôraznené želanie, alebo resignované tušenie. A ďalším prekvapením, pravda, tiež trochu šipeným, je v tomto verši odhalenie toho „kohosi“ z predchádzajúcich veršov: je to „duch môj“, priznáva sa básnik.

Tomuto odhaleniu skrytého subjektu básne predchádza v prvom verši poslednej strofy opakujúca sa exklamácia topoľov. Ak sme o týchto exklamáciách povedali, že sú poznačené emocionálnosťou, táto posledná je emocionálne priam vypätá. Postupné sfahovanie sa básnikovho subjektu do „tela“ topoľov sa tu dovŕšuje, rovnako ako sa tu hromadí citové napätie, vyplývajúce z ťažkostí neriešiteľných autorových otázok o živote a smrti.

V závere básne sa znovu objavujú priestorové rozmery, teraz už v podobe otázok („Hore...? Dolu...? Do nirvány...?), otázok o tom, čo je za nimi, čo je v nich. Ak poznáme Kraskov intenzívny pocit, že všetko je „šíra hmla“, jeho pocit ničoty, to, že ho nik nepresvedčil, ani sám sa nedokázal presvedčiť, že sú tieto priestory takpovediac plné, že sa v nich skrýva istý zmysel, nemôžeme sa čudovať, že otázky o smerovaní jeho ducha ostávajú naďalej otázkami. Posledné dva verše prinášajú nový motív, motív havrana, a v doterajšej bezvýchodiskovosti abstraktných úvah je jeho konkrétnosť akoby dočasným vyslobodením. Vizuálna zložka zaplňuje celý záver básne, filozofická problematika je sublimovaná do obrazu. Celé jej napätie akoby havran unášal na svojich krídlach do noci (do Noci!), a tak pocit úľavy, ktorý máme po prečítaní básne, je pocitom čisto estetickým a navyše veľmi zvláštnym, pretože si čitateľ neuspokojenosť z racionálneho nevyriešenia problematiky, ktorá by mohla byť celkom dobre aj jeho vlastnou, vybíja v upätí sa na citové prežívanie záverečného obrazu.

Tam, kde Krasko prechádza k novému jazyku — a báseň Topole je jedným z hlavných medzníkov na tejto ceste — akoby si inventarizoval svoje hlavné slová. V básni Topole nenájdeme ani jedno slovo, pojem, motív, ktoré by sa nevyskytli

v Kraskovej poézii aj inde. Tento postup motivického, slovného opakovania sa však uplatňuje nielen v makroštruktúre básnikovej tvorby, realizuje sa rovnako aj v mikroštruktúre, na ploche jednej básne, ba i jedného verša. To je napokon všeobecne známy charakteristický znak poézie symbolizmu i poézie I. Krasku. Všimneme si preto len tie dôsledky opakovania, ktoré nás zaujímajú v súvislosti s našou predstavou „druhého jazyka“ Ivana Krasku.

Opakovanie má tú sémantickú schopnosť, že ním sa rodí význam. Až niekoľkonásobným zopakovaním symbolu sa môže ustáliť jeho väzba na tú časť skutočnosti, ktorú má ako znak zastupovať. Kryštalizácia významu slov — symbolov, ktorú Krasko v prvej fáze svojej tvorby postupne završuje, je zároveň kryštalizáciou jeho osvojovania si vonkajšieho sveta.

Význam je spojenie so svetom. Ako málo má však náš básnik týchto spojení! O čo väčší citový náboj jeho vzťahu k svetu musia v sebe kondenzovať! Tvrdí sa v teórii informácie, že informácia a význam sú protichodnej povahy, že množstvo informácie je vyššie, ak je výskyt znaku nižší: „Tým je vopred vylúčené, aby sme objem informácie považovali napr. za význam. Preto, aby znak nadobudol určitý význam, musí byť splnená práve opačná požiadavka: znak sa musí vyskytovať s určitou vyššou početnosťou“.⁸ A predsa tu, u Krasku, opakovanie je informáciou — informáciou o básnikovi, o jeho stave, o jeho hľadaní spojenia so svetom. Toto opakovanie je do veľkej miery obrazom básnikovej bezradnosti. Aj z tejto strany sme znovu dospeli k zisteniu, že Ivan Krasko je básnik, u ktorého motivácia každého prvku poetiky je v úzkej súvislosti so svetom subjektu autora, a to nielen pokiaľ ide o lexiku (porovnaj jeho verš „nehromadím hluché slová“), ale aj pri výstavbe štylistických figúr a trópov.

Nakoniec opakovanie u Ivana Krasku je zrejme aj symptómom akéhosi pohybu v kruhu. V kruhu základných otázok o živote, smrti, o určení človeka, ktoré ostali nezodpovedané. Preto, keď Krasko nachádza novú reč, reč používajúcu symboly ako hotové významy ako platné jednotky stabilnej skutočnosti, tento kruh neotvára riešením, iba ho prekračuje.

⁸ BENSE, M.: Teorie textů. Praha 1967, s. 16.

DIELO IVANA KRASKU
V SLOVENSKEJ LITERÁRNEJ KRITIKE

(Obdobie pred prvou svetovou vojnou)

Básnické dielo Ivana Krasku patrí k základným stavebným kameňom slovenskej poézie 20. storočia. Toto konštatovanie — dnes už také všeobecné a v mnohých obmenách zafixované do našich predstáv o tomto básnikovi — by bolo málo platné, keby v komplexnom pohľade na modernú slovenskú poéziu i v prieskumných analytických sondách do jednotlivých období a prúdov neožívali hodnotovo aktuálne a vývinovo prítomné stimuly tohto diela. Nazdávam sa totiž, a potvrdzuje to aj každodenná literárnokritická a v širšom ohľade najmä literárnovedná prax, že nielen pôvodná tvorba si uchováva vo svojich najlepších výsledkoch organicky modifikovaný kontakt s Kraskovou poéziou, ale aj naše súčasné myslenie o literatúre nesie výraznú pečať jej prítomnosti, jej schopnosti korigovať a zároveň spoluvytvárať spoločensky platné umelecké kritériá. Je to pochopiteľné, pretože počiatky moderného literárnokritického prejavu u nás patria práve do obdobia Kraskovho básnického účinkovania, ktoré napriek svojmu nezvyčajne krátkemu trvaniu poskytlo kritike bohatý a najmä vývinovo plodný materiál. Tento fakt znásobuje ešte okolnosť, že Kraskovo dielo sa živo pociťovalo aj v nasledujúcich generáciách ako nanajvýš súčasné a z hľadiska východiska a tvorivej nadväznosti ako určujúce a rozhodujúce.

Nie je preto bez zaujímavosti otázka, v akom vývinovom vzťahu boli na jednej strane Kraskova tvorba, ktorou sa hodnotovo i orientačne menilo dobové literárne ovzdušie a ktorá otvorila perspektívu nového umeleckého prístupu ku skutočnosti, a na druhej strane literárno-spoločenský život realizovaný predovšetkým v kritických súdoch, rôznych estetických názoroch a orientáciách, ktoré však zreteľne súviseli s národnými, sociálnymi a politickými podmienkami v Rakúsko-Uhorsku na prelome 19. a 20. storočia. Úlohou tohto príspevku je v krátkosti objasniť zložitý proces literárnokritickej a v konečnom dôsledku i kultúrno-spoločenskej recepcie básnického diela Ivana Krasku v období pred prvou svetovou vojnou, teda v období, keď bol literárnokritický kontakt s touto poéziou najbezprostrednejší, ale zároveň aj

najchaotickejší. V zornom poli tohto pokusu budú stáť teda tie prejavy kritického vzťahu ku Kraskovej poézii, ktoré časovo i funkčne vykazujú štatút literárnokritického aktu. Avšak obraz dobových kraskovských konkretizácií by bol neúplný bez tých fixovaných záznamov ohlasu, ktoré sa síce vymykajú z tohto rámca, ale ktoré sú platným dokumentom o prijímaní Kraskovej poézie na pozadí aktuálnej umeleckej tradície a o jej hierarchickom zaradení do dobového literárneho kontextu. Okrem toho na rozlohe dobového literárno-spoločenského života s pomerne slabo diferencovanými formami prejavu, keď skoro každý verejný intelektuálny akt bol v dôsledku nerozvinutosti ekonomického a politického bytia nášho národa polyfunkčný, čo je len iný pojem pre ten fakt, že literatúra suplovala úlohy nejestvujúcej politickej inštitúcie, by bolo dosť ťažko vymedziť presné hranice literárnej kritiky, a to jednak preto, lebo zmysel kritického prejavu sa ozrejmuje v priamom dotyku s hrubou životnou realitou, nesie teda značné riziko presahu do inej oblasti spoločenského života, a jednak preto, lebo napriek štúrovským, resp. hurbanovským literárnokritickým tradíciám a napriek autoritatívnemu vplyvu politickej aktivity S. H. Vajanského nebola slovenská literárna kritika v tom období natoľko konštituovaná, aby mohla vystupovať ako samostatná a vnútorne diferencovaná literárna inštitúcia, ako rovnocenná vetva literatúry, z ktorej vyrastá i pôvodná umelecká tvorba. Táto okolnosť však nezabraňuje sledovať proces konkretizácie Kraskovho diela od prvých ohlasov cez záväzne formulované sudy generačnej kritiky až po prvé pokusy toto dielo literárnohistoricky zaradiť, teoreticky zovšeobecniť podstatu jeho estetického typu, ako aj určiť korene jeho sociálnej a historickej podmienenosti. Na pozadí tohto procesu vznikne mapa postupnej typologickej diferenciácie vnútri samej formujúcej sa literárnej kritiky, mapa, ktorá by sama osebe bola dostačujúcim svedectvom o plodnom vzťahu kritiky a diela a ktorá sa v širších historicko-spoločenských reláciách stáva dôležitým ukazovateľom literárneho rozvoja.

Ak naším východiskom bude známy fakt, že literárne dielo je polysémantické a že jeho „zmysel“ sa vždy realizuje v konkrétnom historickom čase, v ktorom spoločenské podmienky a vývinové štádium danej oblasti dovoľujú objaviť tú-ktorú stránku a aktualizovať tú-ktorú vlastnosť literárneho textu, potom prvoradou úlohou je v tomto prípade zistiť, ktoré stránky Kraskovho básnického prejavu dobová kritika postihla, ktoré prijala a ktoré odmietala a nakoniec v akej miere sa uplatnil ideový a estetický potenciál tohto diela v štruktúre dobových literárnych noriem a konvencií, t. j. nakoľko sa z Kraskovho básnického textu stala platná literárno-estetická informácia. S týmito otázkami organicky súvisí potreba typologickej analýzy jednotlivých kritických prístupov k poézii Ivana Krasku. Pritom však nemožno vychádzať zo všeobecnej klasifikácie literárnokritických smerov alebo škôl, ktoré by svoje teoretické koncepcie priamo aplikovali na Kraskovu tvorbu. Takéto smery alebo školy v našej kritike jednoducho neexistovali. Nanajvýš možno hovoriť o postupne sa vyhranujúcich koncepciách v rámci jednotlivých osobností alebo v rámci voľných generačných skupín, sústreďujúcich sa najmä okolo časopisov. Uplatnením časovej

následnosti pri sledovaní ohlasu Kraskovho diela možno síce pozorovať chronologické ustáľovanie jeho literárnokritického obrazu, avšak neznamená to, že tento proces prebiehal priamočiari, po linke lineárnych nadväzností; už aj preto nie, že v jadre došlo k zrážke, navonok sa prejavujúcej generačným sporom „otcov a detí“, ale v podstate vyúsťujúcej do markantného presunu estetických a ideovo-spoločenských postulátov na literatúru a do vývinovo symptomatickej premeny názorov na jej funkciu v živote národného kolektívu. Veľkosť Kraskovej poézie sa prejavila aj v tom, že pod jej dotyk sa progresívna časť kritiky rozvíjala v rovnováhe svojich ideových a estetických zložiek. A tak popri časovom aspekte treba zohľadniť aj východiskové pozície, z ktorých jednotlivé kritické sudy vychádzali.¹

Základným determinujúcim činiteľom v období Kraskovho vstupu do literatúry bola vystupňovaná maďarizácia a utláčanie nemaďarských národov v Rakúsko-Uhorsku. Napriek tejto negatívne zjednocujúcej sile sa kultúrno-spoločenské povedomie nášho národného kolektívu trieštilo v rôznych, často protichodných smeroch a tendenciách. Generačný spor „otcov a detí“, v znamení ktorého sa menilo literárne a spoločenské ovzdušie, prejavil sa zo strany mladej generácie, ktorú reprezentovala časť inteligencie sústredenej okolo časopisu Hlas a neskôr okolo časopisu Prúdy, jednak priamou a konkrétnou kritikou pasivity martinských národovcov a jednak hľadaním nových ciest hmotnej a kultúrnej obrody slovenského ľudu. Toto úsilie úzko súviselo so vzťahujúcimi sa novými spoločenskými silami a so sociálno-triednymi a myšlienkovými pohybmi v Európe.² Vznikali nové aspekty, z ktorých sa hodnotila literárna tvorba a celý sociálno-kultúrny život a ktoré do istej miery rušili tradičnú, či skôr tradicionalistickú predstavu o národnej kultúre, ktorá v ideologickej praxi staršej generácie plnila funkciu konzervatívnej, pasivistickej obrany národných hodnôt. A tak ani v takej základnej otázke, akou bolo úsilie zachovať svojbytnosť slovenského národa v ťažkých časoch maďarizačného útlaku, nenašli „otcovia a deti“ spoločnú reč. Mladá generácia poukazovala na nevyhnutnosť sociálnych a spoločenských reforiem, vyžadovala zlepšenie ekonomickej bázy národného života a odmietala fatalistickú vieru v náhlu záchranu slovenského národa. Preto ju staršia generácia — predovšetkým martinskí národovci na čele so S. H. Vajanským — obvinila z materializmu, pokrokárstva a zo zrady na „dedičstve otcov“.

¹ Z literárnohistorického hľadiska Kraskove básnické zbierky *Nox et solitudo* a *Verše* tvoria jednoliaty celok. A tak ich aj v tomto prípade uvádzame do jednotlivých súvislostí, hoci si treba uvedomiť, že sa tu nachádza určitý prvok abstrakcie a zovšeobecnenia.

² Na nové európske myšlienkové prúdy nadviazala plne až generácia davistov. Pozri o tom napr. článok L. Novomeského *Prepáč mi, Martin Rázus*. — In: NOVOMESKÝ, L.: *O literatúre*. Bratislava 1971, s. 12.

Ale napriek týmto progresívnym sociálnym a filozofickým tendenciám nemala mladá generácia jednotnú ideovo-estetickú bázu, na ktorej by mohla špecifickejšie a nuansovanejšie rozpracovať otázky literárnej, predovšetkým básnickej tvorby.

Okrem viac-menej teoretizujúco proklamovanej požiadavky sociálnosti a postulatívneho zdôrazňovania ľudovýchovnej funkcie umenia toto hnutie nevytvorilo nijakú vyhranenejšiu ideovo-estetickú koncepciu, a najmä voči špecifickým potrebám poézie zostávalo necitlivé. Ďalším závažným faktorom bola aktuálna umelecká tradícia, do ktorej sa spoločensko-politické a ekonomické podmienky premietali v dialektickej jednote kladu a záporu, čiže na jednej strane do istej miery konzervovali literárny vývin a na druhej strane boli dôležitým súčiniteľom v samom procese tvorby. Dominujúce estetické normy boli odvodené z domácej realistickej literatúry, predovšetkým z poézie P. O. Hviezdoslava a S. H. Vajanského. Okrem toho dobový literárny kontext sčasti absorboval niektoré podnety z inonárodných literatúr, predovšetkým z ruskej realistickej prózy. Vzhľadom na širší európsky literárny kontext bola platforma slovenského básnického realizmu v tom čase už prekonaná prudkou zmenou pozície autorského subjektu, akú do poézie vniesol najmä francúzsky symbolizmus. A práve Kraskova poézia bola významným podnetom pre rozšírenie ideového a estetického obzoru, do ktorého musela kritika chtiac-nechtiac vpustiť nové sociálne, filozofické a literárno-typologické aspekty, súvisiace najmä s týmto širším európskym kontextom. Zároveň však bola i dôležitým diferenciačným činiteľom, a to nielen v rámci typologického rozvrstvenia a hodnotovej hierarchizácie literárnej tvorby, ale aj v rámci vnútornej diferenciácie mladej generácie, ktorá navonok najmä v politických ohľadoch vystupovala ako relatívne homogénna skupina.

Moment hodnotiaceho dotyku s Kraskovou tvorbou sa vo vzťahu veľkých básnikov doznievajúceho obdobia realizoval len čiastočne. Hoci Hviezdoslavove, a najmä Vajanského kritické ohlasy boli priamym vyjadrením pomeru staršej generácie k mladej poézii a osobitne k poézii Ivana Krasku, onen dotyk charakterizoval skôr ideovo-estetický priestor predchádzajúceho obdobia, než by vnášal podnety pre hlbšie skúmanie Kraskovej tvorby. Okrem toho je pre túto medzigeneračnú literárnu konfrontáciu príznačné, že sa udiala vo chvíli, keď bola mladá generácia už v štádiu vnútornej diferenciácie a keď už boli prvé poznávacohodnotiace sudy o Kraskovej poézii zo strany generačnej kritiky vyslovené.

Tieto konštatovania možno bližšie objasniť históriou vzniku básnického mena Ivan Krasko a vydaním oboch básnikových zbierok. Stretávame sa tu s iniciatívou S. H. Vajanského, ktorý sa rozhodujúcim spôsobom pričínal o knižné vydanie básní Janka Cigána pod názvom *Nox et solitudo* v Kníhtlačiarском účastinárskom spolku v Martine roku 1909 a o tri roky neskôr aj o vydanie druhej zbierky *Verše*. Svedčí to o nanajvýš kladnom postoji staršieho básnika k poézii mladého druhu, ale v strategickom poli dobových ideových a estetických presunov je tento fakt druhoradý.

Dokladom toho sú aj Vajanského listy Kraskovi, ktoré sa zväčša dotýkajú jazykových a organizačných otázok pripravovanej knihy.³ Vajanského výhrady voči latinskému názvu, voči niektorým bohemizmom a pseudonymu Janko Cigán nevybočovali z bežného rámca redaktorskej kompetencie a nezasahovali do podstaty Kraskovho básnického činu. Dokonca z hľadiska autorského pocitu a autorských predstáv o knihe podľa všetkého túto podstatu nenarušila ani pozmenená kompozícia prvej zbierky. V ďalších vydaniach Krasko redaktorské členenie knihy ponechal, hoci v liste Františkovi Votrubovi zo dňa 4. 9. 1909 tento fakt zrejme pripočítal na vrub nedostatkov svojej knihy.⁴ Jediné, čo bolo v tej chvíli kriticky závažnejšie, bola Vajanského do značnej miery tlmená nespokojnosť s prevahou smútku v Kraskovej lyrike a táto nespokojnosť, či skôr údiv, charakterizovala aj Škultétyho a Hviezdoslavov pocit z tejto poézie. Avšak túto vlastnosť Kraskovho básnického prejavu, ktorú vlastná básnikova generácia nazve skepsou a pesimizmom, na čo v nejednom smere nadviažu aj nasledujúce generácie, považovali príslušníci staršieho literárneho obdobia za prechodné duševné rozpoloženie autora, ktoré prirodzene pominie.⁵ Nevideli totiž korene Kraskovho smútku a nevedeli rozpoznať sociálne príčiny a filozofické súvislosti tohto javu. Z Kraskovej tvorby uprednostňovali tú časť, v ktorej nachádzali priamy kontakt so slovenskou tradíciou a ktorá sa ani tematicky ani výrazovo nevymykala z rámca dobovej literárnej konvencie alebo ju aspoň nenarúšala a nepopierala.⁶ Ani Vajanského recenzie oboch Kraskových zbierok neprekročili tento kruh, iba zdôraznili, že staršia generácia, a predovšetkým sám Vajanský, nepochybovala o Kraskovom talente, o jeho jazykovej čistote, ktorá sa v jej predstavách spájala s puritánskou slovenskosťou, o jeho pôvodnosti a vnútornom fonde ďalšieho rastu, ktorý zrejme spájala so svojimi predstavami o poslaní básnika v národe.⁷

O niečo komplikovanejší bol vzťah P. O. Hviezdoslava k nastupujúcej literárnej generácii a osobitne k Ivanovi Kraskovi. Na jeho báseň s názvom Hviezdoslavovi, ktorú poznal prostredníctvom Terézie Vansovej, redaktorky Dennice, reagoval s porozumením a uznanlivo.⁸ A nebolo to zapríčinené len osobným až intímny

³ Pozri Súborné dielo Ivana Krasku I. Bratislava 1966, s. 263—267, 350—354, ako aj Korešpondencia S. H. Vajanského. Bratislava 1972, s. 289, 296—297.

⁴ Pozri Korešpondencia Františka Votruba. Bratislava 1961, s. 195.

⁵ Vyskytli sa však aj snahy vidieť v tejto dispozícii módu a pózu. Šťastí to takto interpretuje aj P. O. Hviezdoslav v básni Nové zvuky počujem.

⁶ Výrazným dokladom tejto skutočnosti je Škultétyho redaktorský postoj k prvej zásielke veršov neznámeho J. Cigána redakcii Slovenských pohľadov roku 1896. Zo štyroch básní vybral Škultéty len jednu, a to Pieseň nášho ľudu, ktorá bola najviac poplatná literárnej tradícii. Uverejnil ju až roku 1899.

⁷ VAJANSKÝ, S. H.: Ivan Krasko, Nox et solitudo. Národné noviny 1909, s. 88; Ivan Krasko: Verše, Národné noviny 1912, č. 73, rec. — In: VAJANSKÝ, S. H.: State o slovenskej literatúre. Bratislava 1956, s. 520, 523.

⁸ Terézia Vansová poslala rukopis tejto básne Hviezdoslavovi v liste z 2. 3. 1906. Pozri o tom Súborné dielo Ivana Krasku I. Bratislava 1966, s. 233 n.

zameraním Kraskovho textu na osobnosť veľkého básnika. Neskôr však Hviezdoslav akoby nepoznával autora tejto básne v Ivanovi Kraskovi, v autorovi zbierky Nox et solitudo. Svoj kritický postoj vyjadril v básni Nové zvuky počujem, ktorú organicky zahrnul do širšieho básnického plánu, presnejšie, do cyklu Dozvuky. Už predtým tak urobil s básňou Darmo „túžby literárne“, ktorú zaradil do cyklu Stesky a ktorou reagoval na ruch v mladej literárnej generácii.⁹ Hviezdoslav neraz nevedel preklenúť generačné rozdiely a jeho vlastný neochvejný, osobnostne síce veľkoryso vybudovaný, avšak ostro kontúrovaný básnický svetonázor mu nedovolil prijať ten alebo onen jav nového literárneho pohybu. V básni Nové zvuky počujem, ktorú uverejnili Slovenské pohľady roku 1909 a ktorá nesie pečať autorovej osobnostnej kritickosti a postulatívnosti, zaujal odmietavé stanovisko ku Kraskovej poézii, ktorá sa v jeho interpretácii stala synonymom celého básnického úsilia mladej generácie. Všetky hlavné výhrady vyplývali z rozdielných estetických pozícií, na ktorých stáli Hviezdoslav a Krasko. Hviezdoslav nerozumel Kraskovmu životnému pocitu a nerozumel mu preto, že je vyjadrený spôsobom diametrálne odlišným od toho, ktorý kanonizovala jeho vlastná tvorba. V tej chvíli však nešlo o odhalenie primárnych ideových a estetických zákonitostí, ktoré by viedli k objektívnejšiemu hodnoteniu Kraskovej tvorby, ale len o vyjadrenie stanoviska, ktoré v zredukovanej podobe prezrádza značnú dávku Hviezdoslavovho voluntarizmu a pozitivistického presvedčenia o úplnej totožnosti slova a faktu.¹⁰

Literárnokritická, resp. ohlasová reakcia staršej generácie na Kraskovu tvorbu bola teda čiastková, charakterizujúca skôr ideovo-estetický priestor, v ktorom sa pohybovala tvorba predchádzajúceho obdobia, než Kraskovu poéziu samu, ktorej však do istej miery poslúžila ako odrazový mostík, ale rozhodne nesmerovala k jej ideovému a estetickému naplneniu.

Sledovať literárnokritické konkretizácie Kraskovho diela v lone vlastnej básnikovej generácie je zaiste pútavejšie, ale zároveň aj komplikovanejšie. Mladá generácia, ktorá vo svojich najlepších predstaviteľoch Kraskovmu životnému pocitu rozumela, pretože ju spájalo puto približne rovnakých skúseností a vzdelania, ako aj puto vnútorných pohnútok, ambícií a túžob, avšak ktorú napriek tejto spoločnej citovej a intelektuálnej klenbe, pod ktorou sa vyvíjala, nútili dobové pomery neraz k náhradným riešeniam závažných spoločenských i osobných životných otázok,

⁹ Hviezdoslav ju uverejnil roku 1906 v Slovenských pohľadoch. Votruba ju uvádza vo svojich Poznámkach k štúdiu Z novšej literatúry ako priamy ohlas na Paľov (Bohdan Pavlů) článok Literárne túžby uverejnený v Slovenskom obzore r. 1907. Podľa Votruba ju v tejto súvislosti uviedol v mladých literárnych kruhoch P. Bujnáč, ktorý Hviezdoslava viackrát osobne navštívil. Nie je nateraz známe, či Hviezdoslav poznal alebo mohol poznať Paľov článok ešte pred uverejnením.

¹⁰ Z istého hľadiska je Hviezdoslav typickým voluntaristickým básnikom, básnikom nadosobnej vôle a príkazu. Svedčí o tom jeho vypätá profetická štylizácia niektorých básní. Krasko sa mu v tomto ohľade priblížil len v básni Jehovah.

reagovala na Kraskovu poéziu úplnejšie, t. j. bytostnejšie a presvedčivejšie, pričom rôzne kolízie a ustavičné zrážky osobného s nadosobným boli podhubím, z ktorého vyrastal generačný obraz Kraskovho básnického diela. Pre tento proces je príznačné, že Kraskova poézia v ňom predstavovala len jeden z mnohých stimulov, aj keď nemožno popierať, že to bol v smere formovania nového literárneho a literárnokritického myslenia stimul centrálny. Vidieť to aj na tom, že takmer všetky analytické a hodnotiace články a štúdie zásadného charakteru obsahujú popri interpretácii Kraskovej poézie aj hodnotenie celkového stavu súčasnej literatúry a obraz jej generačného a ideovo-estetického rozvrstvenia.

Medzi prvé štúdie tohto typu patrí článok Pavla Bujnáka „O najnovšej našej poetickej literatúre“, ktorý autor podpísal značkou P. B.-k a ktorý bol uverejnený v Slovenskom obzore v máji roku 1907. Bujnák v ňom vyslovil niekoľko vážnych kritických pripomienok noetického a estetického rázu na adresu mladej poézie. Predovšetkým konštatoval nedostatočnú ideovo-estetickú otvorenosť vznikajúcej tvorby voči svetovým literárnym a myšlienkovým prúdom, čo zapríčiňuje ochudobňovanie vlastného kontextu, ďalej odtrhnutosť literatúry od národného života a nakoniec zmysel a funkciu novej poézie degradoval na saturovanie subjektívnych potrieb autorov. Tieto tri základné kritické výhrady, ktoré samy osebe môžu svedčiť o istom stupni progresívnosti a realistickosti Bujnákovho kritického myslenia, sú na pozadí komplexných autorových estetických názorov a jeho konkrétnej kritikej a teoretickej aktivity príznakom značnej rozkolísanosti dobových literárnych kritérií a zároveň určitého heterogénneho ustrojenia jeho kritického typu. V druhej časti článku Bujnák krátkymi glosami hodnotí jednotlivé zjavy mladej poézie.¹¹ Pri Kraskovi vyslovil prítomnosť hlbinných psychických impulzov (žiaľ, hnev, túžba) v jeho tvorbe, ďalej konštatoval paralelnosť medzi prírodnými motívmi jeho veršov a jeho meniacimi sa psychofyzickými stavmi, pričom sa nazdával, že Krasko priamočiaro svoj duševný stav pomocou prírody ilustruje. Ku Kraskovej poézii sa Bujnák vrátil v recenzii zbierky *Nox et solitudo*, uverejnenej v 1. a 2. čísle prvého ročníka *Prúdov* (r. 1909). V podstate v nej zopakoval súdy z predchádzajúceho článku, avšak rozšíril ju najmä v smere psychologickéj, resp. psychologizujúcej interpretácie. Bujnák nepopiera básnikovu vyhranenú individualitu, prejavujúcu sa „hlbokým cítením“ a „hlbokým myslením“; berie do úvahy hlavný psychologický stimul jeho tvorby — nešťastnú lásku („láska, ktorá nedošla svojho cieľa“), avšak tento kriticko-interpretáčný projekt neuzemnil, neusúvzťažnil ho so širšími sociálnymi a kultúrnymi podmienkami. Preto mu Krasko nakoniec vyšiel ako psychologicky patologická osobnosť, výnimočná, ba nepravdepodobná. A navyše tento obraz Bujnák modeluje násilne, a priori „mechanickým kombinovaním“ jednotlivých básní bez ohľadu na ich chronológiu a kontinuitu Kraskovho vývoja.

¹¹ Okrem Cigánovho (Kraskovho) mena nachádzame tu ešte mená: Janko Jesenský, Hájomil (Bohuslav Klimo) a Ivan Gall (Ján Halla).

Z okruhu časopisu *Prúdy*, ktoré nadviazali na tradíciu *Hlasu* a Slovenského obzoru, do generačnej kritiky Kraskovej poézie plodne zasiahol okrem Votruba i Bohdan Pavlů (pseudonym Paľo). Na pole kritiky vystúpil programovým článkom *Literárne túžby*.¹² Pokúsil sa v ňom aplikovať v podstate hlasistické princípy národného programu na špecifické problémy literatúry. Rozpor medzi požiadavkou sociálnosti a svojbytnosťou estetických zákonitostí, rozpor, ktorý sa v tej chvíli zdal neriešiteľný, ale ktorý je z aspektu spoločensko-historického vývoja vysvetliteľný ako dôsledok krajnej pragmatickej reakcie na estetizujúci konzervativizmus časti staršej generácie, snažil sa Pavlů preklenúť apelatívnymi postulátmi organického „všestranného pochopovania ľudu“ mladými tvorcami. V 6. čísle Slovenského obzoru v referáte o štvrtom ročníku *Letopisu Živeny* (r. 1907) upozorňuje kritickou glosou na tvorbu mladých autorov, pričom vyzdvihuje predovšetkým poéziu Ivana Krasku, na ktorej je „peľ posvätenia pravej poézie“. Aj B. Pavlů konštatoval základné momenty u Krasku, a to moment „erotiky, túžby, melanchólie a súcitenia s prírodou“, ale nepokúsil sa hlbšie a presnejšie aplikovať svoje teoretické požiadavky na Kraskovu poéziu, a tak aj tieto konštatovania zostali vo svojej všeobecnosti literárnokriticky nevyužitú najmä v zmysle poznávaco-hodnotiacej a postulatívnej funkcie kritiky.

Najvýznamnejším generačným kritikom Kraskovho diela je František Votruba. Jeho aktivita na poli literárno-spoločenského života bola v období pred prvou svetovou vojnou nielen intenzívna, ale aj rozsiahla a mnohoraká. O Kraskovi napísal F. Votruba zásadnú kapitolu v štúdiu *Z novej literatúry* (*Sborník slovenskej mládeže*, Budapešť a Praha 1909), ďalej recenziu zbierky *Nox et solitudo* (*Prúdy* 1910 č. 4), polemicky namierenú proti Bujnákovkej interpretácii a roku 1914 štúdiu v češtine *Dnešní poesie slovenská* (*Národní listy*, roč. 58, č. 190—191).¹³ Ku Kraskovi sa však Votruba vracal pri rôznych príležitostiach fakticky po celý život. K ideovo-estetickému rozboru Kraskovej poézie a k hodnoteniu jej kultúrno-spoločenského a vývinového významu, čiže k určeniu jej historicko-genetickej a vývinovej hodnoty pristupoval Votruba nielen s bohatou osobnostnou kultúrou a erudiťou, ale aj s dôkladnou znalosťou literárnohistorického materiálu a celkovej spoločenskej situácie v čase Kraskovho básnického účinkovania. Na tomto podklade — samozrejme, s prihliadnutím na určujúce momenty jeho počiatočnej hlasistickej orientácie — Votruba potom skúma Kraskov básnický typ. Pre jeho kritický akt je charakteristické, že vychádza zo živého (nie živelného) čitateľského vnímania textu, pričom ho organicky „rozpúšťa“ v širších literárnych, filozofických a sociálnych súvislostiach, v ktorých sa ozrejmuje zmysel a hodnota diela. A tak už v štúdiu „Z

¹² Pozri Slovenský obzor 1907.

¹³ Týmto výpočtom sa však literárnokritické práce F. Votruba o Kraskovi nevyčerpávajú. Okrem nich treba spomenúť *Literární Slovensko, Přehled*, 1908/1909, s. 765; *O slovenskej literatúre*, Slovenský denník, 17. 8. 1910, s. 3; *Z nové literatury*, Čas, 29. 7. 1913 a iné.

novšej literatúry“ Votruba stabilizoval Kraskovo postavenie na stupnici dobových literárnych hodnôt objavením básnikovej typologickej príbuznosti s poéziou, ktorá je špecifickým výrazom cítenia a myslenia moderného človeka – intelektuála, ktorý v čase narastajúcich triednych rozporov v buržoáznej spoločnosti a rozpadom tradičných hodnôt sa dostával do konfliktu so sebou samým,¹⁴ čo sa v rovine mravného cítenia a hodnotenia, ktoré mal Krasko vysoko vyvinuté, prejavilo ako rozpor nielen s vlastným svedomím, ale aj s vlastným konaním. Pre tento typ človeka¹⁵ bola základnou bytostnou otázkou otázka zmyslu života a konkrétneho ľudského činu, ktorý oslobodzuje a upevňuje medziludské putá. Básnik to rieši tvorbou a veľký básnik prekonáva počiatočnú subjektívnu motiváciu tvorby a aktívne vstupuje svojím dielom do bytia celého kolektívu, s ktorým je sociálne a duchovne spriaznený. V Kraskovom prípade je tento moment o to dôležitejší, že išlo o národnostne a sociálne utláčaný kolektív. Ak Votruba odhalil tieto základné väzby, mohla pokračujúca literárna kritika a neskôr literárna história a veda budovať na tomto dosiaľ platnom základe a súčasne sa venovať špecifickejším otázkam Kraskovho básnického diela.¹⁶

¹⁴ Výrok francúzskeho symbolistu J. A. Rimbauda „Ja je niekto iný“, na ktorý nadviazali neskôr surrealisti aj slovenskí nadrealisti, je vo filozofickej rovine obdobou Kraskových básní *Ja, Je nutné*.

¹⁵ Na mysli máme konkrétneho človeka, ktorý je svojím myslením a konaním zasadený do konkrétneho historického času a spoločenských podmienok, avšak určité spoločné črty, ktoré sú charakteristické pre istý typ danej vrstvy, možno určiť bez toho, že by sme podľahli schematizácii.

¹⁶ Okruh autorov sa však týmto nekončí. Okrem Bujnáka, Pavlí a Votruba do generačného obrazu Kraskovej poézie prispeli ešte Neresnický (Juraj Slávik), dosiaľ nezistený pseudonym Philopolemos, Vladimír Roy a iní. Z českej literatúry to boli Albert Pražák, Fr. Frýdecký, neskôr F. X. Šalda, J. B. Čapek a ďalší.

POÉZIA IVANA KRASKU V ANTIFAŠISTICKOM HNUTÍ

Veľkosť básnického diela nezávisí od jeho rozsahu, ale od jeho životnej aktuálnosti a tvarovej objavnosti. Túto dlhodobú skúsenosť literatúry v plnej miere potvrdzuje aj básnické dielo Ivana Krasku, ktoré od svojho vzniku až po súčasnosť neprestáva pútať pozornosť tak jednoduchých čitateľov, ako aj literárnej vedy. Básnikova storočnica je príležitosťou zamyslieť sa i nad tými aspektmi jeho tvorby, ktoré nie sú primárne obsiahnuté v diele, ale priamo či nepriamo súvisia s jeho pôsobením v čase — s jeho spoločenskou konkretizáciou. Pritom schopnosť diela v meniacich sa historických podmienkach komunikovať nové významy je najspoľahlivejším kritériom jeho objektívnej umeleckej hodnoty.

Cieľom nášho príspevku je poukázať na miesto a funkciu Kraskovej lyriky v literárnej rezistencii rozvíjajúcej sa na pôde protifašistického odboja v rokoch druhej svetovej vojny. Treba hneď v úvode povedať, že takéto vymedzenie témy nie je náhodné. Hoci včleňovanie sa Kraskovho básnického diela do literárnych a širších, spoločenských súvislostí je takmer až do súčasnosti kontinuálne, predsa jeho konkretizácia v období druhej svetovej vojny nesie niektoré osobitné znaky a zasluhuje si teda aj osobitnú pozornosť. Na príklade Ivana Krasku možno objasniť, ako cieľavedome si antifašistické hnutie v oblasti literárnej rezistencie vyberalo z nepreberného množstva zdrojov tie prvky a podnety, ktoré najplnšie zodpovedali jeho ideovo-strategickému cieľom.

Každý skúmateľ Kraskovho básnického odkazu stojí pred úlohou vyrovnať sa v ňom s polaritou subjektívneho a objektívneho, osobného a nadosobného, intímneho a spoločenského. František Votruba, dôverný znalec a jeden z prvých kritikov Kraskovej poézie nazval básnikovu poetickú metódu „spytovaním mimoriadne citlivého svedomia“, dokladajúc zároveň, že „Kraskovo básnické dielo má okrem osobnej horkej nôty hlboké korene v túžbach, úsilí a cieľoch, obrátených k vlastnému ľudu a národu a zameraných proti sociálnej nespravodlivosti, proti krivdám neslobody a zotročenia, a tu zuní jeho poézia žeravými, prudkými tónmi roztrpčenia

a protestu“. Alexander Matuška vyslovil ten istý jav spôsobom sebe vlastným: „Individualista? Áno. Samotár? Áno. Aristokrat? Nie. Vždy vedel o „rodnej zemi“, „rodnej chalupe“, „rodných bratoch“; vedel viac: vedel o „našej muke“, o „robotných predkoch“, vedel o „kupčikoch“, ktorí všetko menia na peniaz, o „pochode utláčaných na ulici“; a jeho boh bol bohom „úbohých a ponížených... Nikto tak ostro neprotestoval proti národnému a sociálnemu útlaku ako on...“. Stanislav Šmatlák, autor novšej monografie o Kraskovi pristupuje k polarite Kraskovho diela netradične, vykladá ju ako hlbinnú interakciu osobného a nadosobného: „Pocit ohrozenosti vlastného individuálneho života súzvučal teraz s poznaním ohrozenosti života národného a je príznačné, že poznanie slabosti národa vedelo znásobiť básnikove duchovné sily a pohnúť ich k prejavom heroického protestu“.¹

Priama aktualizácia Kraskovho básnického diela na pôde ilegálneho protifašistického odboja a neskôr v Slovenskom národnom povstaní nedosiahla takého stupňa ako aktualizácia štúrovských básnikov alebo hoci aj niektorých jeho generačných druhov — Martina Rázusa a Janka Jesenského. To má akiste svoju príčinu v noeticko-poetickom ustrojení Kraskovej poézie, v jej zložitejšej významovej výstavbe a celkovom komornejšom ladení. Dokonca aj vrcholné skladby Kraskovej občianskej lyriky, vyjadrujúce básnikov odpor voči národnému a sociálnemu útlaku (Jehovah, Otrok, Otcova roľa, Baníci), ktoré svojím obsahom najviac korešpondovali s cieľmi protifašistického odboja, premietali sa do súvislostí domácej literárnej rezistencie predovšetkým ako podnety smerujúce k vzniku pôvodnej poézie odporu.

Živá tradícia Kraskovej lyriky, založená jeho dvoma zbierkami Nox et solitudo (1909) a Verše (1912), si aj v čase druhej svetovej vojny uchovávala svoju aktuálnosť v tvorbe básnikov rôznych generačných vrstiev a rôznej typologickej orientácie, a to práve tým, že sa stala nosnou vlnou nových rezistentných významov. Ako príklad možno uviesť významovú paralelu medzi Kraskovou básňou Otcova roľa a básňou Laca Novomeského Slovenská jar z jeho zbierky Svätý za dedinou (1939), ktorá je signálnou zbierkou a zároveň jedným z umelecky najhodnotnejších prejavov slovenskej poézie odporu. Porovnajme významové vyústenie obidvoch básní:

*Z cudziny tulák pod hruškou stál som
zotlelou spolu.
Poddaných krvou napitá pôda
domov ma volá...
A v srdci stony robotných otcov
zreli mi v semä...
Vyklíčia ešte zubále dračie
z poddaných zeme?*

(Ivan Krasko, Otcova roľa)

¹ ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976.

*Národy klesli v prach a ríše zrútili sa,
on, ako podmaniteľ, nad brázdami chodí,
po hrsti seje hrst, a to je jeho múdrosť,
že semä zasiat zas vklíči do úrody*

(Laco Novomeský, Slovenská jar)

Novomeský nebol typom ozvenného básnika, ale originálnou tvorivou osobnosťou s neopakovateľným pocitovým zázemím a vlastnou filozofiou života. Jeho báseň Slovenská jar vznikla v špecifických historických podmienkach na konci tridsiatych rokov, keď sa nad Európou vznášal príznak fašizmu a novej vojny a na Slovensku triumfoval zaslepený nacionalizmus, ktorý sa opájal falošnou vidinou autonómie a národnej slobody. Kým Krasko vyšiel vo svojej básni Otcova roľa z vlastnej, vnútornej drámy, z tragického pocitu odcudzenia sa „starootcovskej roli“ a v záverečnej pointe sugestívnou básnickou otázkou privolával revolučný zvrät, v ktorom by už nebolo miesta pre „stony robotných otcov“, Novomeský vstúpil do priestoru svojej básne ako anonymný účastník „našej rozrušenej drámy“ a smeroval k jednotlivosti — oráčovi, ktorý pravdaže vo významovej osnove Slovenskej jari synekdochicky zastupuje robotný ľud — jeho prirodzenú múdrosť a živelnú silu. Obidvaja básnici však tvárou v tvár deštruktívnym spoločenským silám hľadajú a nachádzajú protiváhu a morálnu istotu v jednoduchom slovenskom ľude. Úroda, do ktorej vzklíči semä zasiat imaginárnym oráčom v Novomeského básni je v podstate tá istá, ktorú predvídal Krasko v Otcovej roli — je to navzdor nepriazni doby pohyb k ľudskosti a pohyb k slobode.

Generačné poetické hnutie slovenského nadrealizmu, ktoré svojím programom a experimentálnou fázou svojej básnickej praxe najdôslednejšie poprelo básnický kánon novosymbolistickej poézie, zavčas a citlivo vybadalo rozdiel medzi prežívajúcimi atribútmi symbolizmu a umeleckou hodnotou poézie Ivana Krasku — čelného predstaviteľa Slovenskej moderny. Je príznačné, že Michal Považan v recenzii súborného vydania Kraskovho diela roku 1937 vyzdvihuje básnikov nonkonformný vzťah k dobovej spoločenskej skutočnosti a jeho „jedinečný vzťah k univerzu“.² Postupom času, ako sa pôvodný experimentálny ráz nadrealistickej poézie strácal a nadrealisti zoči-voči fašizmu a vojne prehlbovali rezistentnú spoločenskú funkčnosť svojej tvorby, obnovovali v nej aj platnosť princípov, na ktorých bola vybudovaná významová stavba Kraskovej lyriky.

Aj tvorba autorov vstupujúcich do literatúry po nadrealistoch svedčí o poetickej príbuznosti s Kraskovou lyrikou. Táto príbuznosť je často nepriama, sprostredkovaná výraznými básnickými zjavmi poprevratovej generácie — E. B. Lukáčom, Jánom Smrekom, Valentínom Beniakom a Lacom Novomeským, avšak najmä u autorov, ktorých občiansky aj básnický formovalo povstanie, možno nájsť aj priamo dotyky

² Pozri POVAŽAN, M.: Krasko v jednom zväzku. Slovenská politika XVIII, č. 23, 29. januára 1937.

s Kraskovou poéziou. Názorným príkladom bezprostredného vplyvu kraskovského lyrizmu na mladú povstaleckú generáciu je pomerne rozsiahla pôvodná povstalecká tvorba Jána Brocku (1924—1946). Bez inšpirujúcej sily Kraskovej básne Jehovah by sa sotva bola zrodila známa obžalobná Brockova báseň Buď prekliata, v ktorej mladý povstalecký básnik reagoval na neľudské výčiny fašistov. To isté platí o poetickom tvare a význame inej Brockovej básne Modlitba moja o pomstu, ako je zrejmé už zo vstupných veršov obidvoch básní:

*Ó, hrozný Jehovah! Ty bez milosrdenstva,
čo pomstou stíhaš mnohé pokolenia,
čo vyhladil Si v suchej púšti semä
načuchlé pachom cudzích mravov:
ja pravicu Ti trestajúcu vzývam,
na vlastné plemä Tvoju volám pomstu!!*

(Ivan Krasko, Jehovah)

*Úbohý v svojej veľkej láske k národu
modlím sa k výškam skrvaveným
Ty Boh môj veľký Ty Boh môj ľúty
čuj srdce rozleptané chvením
požehnaj zemi tejto slobodu
znič strestaj vraha zlom osud krutý*

*A nech sa trebárs klenba zrúti
Ty Boh môj veľký Ty Boh môj ľúty
ja bez viny bez hriechu bez lakomstva
volám strašné slovo POMSTA*

(Ján Brocko, Modlitba moja o pomstu)

Obidve básne majú približne rovnaký rozsah (31—34 veršov), približne rovnako rozmerný verš, podobnú vnútornú gradáciu a kompozíciu, obidve charakterizuje žalmický pátos blízky Hviezdoslavovej biblickej lyrike. Obidvaja básnici — odhliadnuc od Brockovej menšej tvorivej spontánnosti — vyslovujú svoje rozhorčenie nad tragickým osudom vlastného národa a organizujú prúd bohato zvlnenej expresívnej obraznosti ústredným motívom pomsty, ktorý Brocko v refrénových veršoch zdôrazňuje aj graficky. Zmenená je však autorská stratégia. Kým Krasko rozhorčený mlkvotou národného života v čase vystupňovaného úsilia vládnúcich tried o jeho likvidáciu privolával pomstu „hrozného Jehovu“ na „vlastné plemä“, Brocko vzývajúci „ľúteho Boha“ vrhá „strašné slovo POMSTA“ do tváre vrahov svojho ľudu

„za mužov, starcov, deti, ženy“ — čerstvé obete protifašistického odboja. Brocko bol teda v básnickom stvárnení toho istého motívu tradičnejší ako jeho učiteľ, ale významová paralela medzi spomínanou Kraskovou básňou a Brockovou povstaleckou básňou je nepochybná.

Ako dôverne známa a blízka bola povstaleckému básnikovi v tragických dňoch ústupu povstania do hôr aj Kraskova intímna lyrika, možno usúdiť z nasledujúcich veršov básne Milana Krausa Predvečer bolesti, v ktorých sa motívicky, obrazne aj intonačne reprodukuje nálada z depresívnej Kraskovej básne Zmráka sa...:

*Stmieva sa, stmieva sa, čiasi ruka zlá
naplna kalich blenom po okraj.
Z oblakov čiernych prší lejak zla
na biedny, bôľny, rozmočený kraj.*

*V predvečer pozdný týchto smutných dní
tvár noci hľadá ako pomlka:
akí sme malí, akí prabiedni;
krvavé plody — horské jablká.*

*A celý svet je veľká, mocná dlaň,
čo hrozí stisnúť hrdlo chorľavé,
udusiť dušu, ktorá nemá zbraň
a chabú obeť dotlačiť po hlave.*

(Milan Kraus, Predvečer bolesti)

Spoločenská konkretizácia Kraskovho básnického diela v období druhej svetovej vojny sa popri domácom odbojovom hnutí uskutočňovala v rozličných podobách aj mimo hraníc Slovenska. Zaujímavý doklad o aktuálnom význame Kraskovej básne Otrok pre nádejného mladého básnika Juraja Mučajiho (1919—1945), rodáka z Petrovca v Juhoslávii, autora básnickej zbierky Rozvravené srdce (1942), ktorý zakúsil ťažký údel protifašistického bojovníka v horthyovskom Maďarsku, predstavuje jeho list zo dňa 15. marca 1944 napísaný v kasárňach v Tolne. V liste sa medziiným píše: „Spoj so slovenským a aj iným slovesným a umeleckým snažením je spretrhaný. Veľa bude načíť doháňať. Už v ľudovej škole učil som sa tieto smútkom a drsnou pravdou zaťažene slová:

*Som ten, čo čaká na ston poplašeného zvona,
bo ťažko zhynúť otrokovi, pokiaľ pomstu nevykoná.
Až potom vystriem chrbát, rumeň sfarbí líce,
dovtedy budem sadiť stromy, z ktorých rastú šibenice...*

Ó, smutno znela pieseň matky-otrokyne!

V znamení obsahu a dosahu týchto slov nesie sa moje cítenie, myslenie a môj život. I život všetkých tých, ktorí cítia toto jarmo na vlastných pleciach. Lebo ten život, čo prísť musí a príde, bude už naozaj životom človeka... My čušíme a čušať musíme so zatatými päťami, očakávajúc ston poplašného zvona...³

Špecifický ráz nadobudla konkretizácia Kraskovej lyriky v literárnych súvislostiach slovenského protifašistického odboja v zahraničí. V zahraničnom odboji sa o popularizáciu Kraskovej lyriky už v jeho prvej fáze aktívne pričínal básnik a publicista Theo H. Florin (vl. meno Teodor Herkeľ, 1908—1973). Ako redaktor odbojového časopisu Slovenský chýrník, vychádzajúceho v rokoch 1939—1940 v Paríži, neváhal využiť známe Kraskove verše z básne Kritikovi „Nechcem znieť jak zvon z olova...“ ako programové heslo.⁴ V 3. čísle Slovenského chýrnika z roku 1940 vyšla s rezistentným poslaním Kraskova báseň Jehovah.

Aj neskôr, v londýnskom exile, The H. Florin ako vydavateľ a redaktor mesačníka Nové časy medzi ukázkami z tvorby klasických a súčasných slovenských básnikov priniesol aj verše Ivana Krasku. V novembrovom čísle Nových časov z roku 1942, tematicky zameranom na slovensko-anglické literárne vzťahy, vyšla Kraskova báseň Jehovah v preklade Paula Sivera v angličtine. V anglickom preklade sa ukážky z Kraskovej poézie dostali aj do antológie českej a slovenskej poézie Hundred Towers, vydané roku 1945 F. C. Weiskopfom v New Yorku, do časopisu Revue 45 a i.

Najdôvernejším znalcom a zároveň širiteľom Kraskovej poézie v protifašistickom zahraničnom odboji bol Vladimír Clementis. V reprezentatívnej antológii slovenskej básnickej tvorby Zem spieva, ktorá vyšla Clementisovým pričinením v Londýne vo dvoch vydaniach (1942, 1945) a ktorá predstavila — ako napísal jej vtedajší recenzent — „silu a krásu slovenskej poézie i jej bojovú tendenciu od Kollára a Štúra až k Lacovi Novomeskému“, primerané miesto zaujala aj poézia Ivana Krasku. Kraskove verše spolu s veršami Janka Kráľa, Karola Kuzmányho, Sama Chalupku, Andreja Sládkoviča, Pavla Országha Hviezdoslava, Janka Jesenského a i. podľa autentického svedectva z tých čias „... burcovali k odboju, zapalovali srdcia a budili nadšenie. Ukázali životnosť a veľkú aktualitu veršov, ktoré vytryskli skutočne z hĺbky slovenskej duše“.

Ako hlboko si Clementis uchovával povedomie literárnych tradícií svojho rodného Gemera a v ňom aj intímny citový vzťah k básnickému dielu Ivana Krasku, vidieť z jeho úvahy napísanej Vianoce 1944, ktorá po oslobodení vyšla v súbore jeho statí Odkazy z Londýna: „Od zaujatej línie (rozumie sa južná hranica Slovenska po viedenskej arbitráži — pozn. Zd. K.) vedú na sever doliny, v ktorých takmer niet mestečka, či dedinky, čo by nám nepripomínali slávne mená našej dávnej i nedávnej histórie, mená tvorcov našej literatúry, vedy a duchovného života vôbec“. V tejto

³ MUČAJI, J.: Listy písané v tieni smrti. Na vydanie pripravila M. Vyvíjalová. Nový Sad 1969, s. 46.

⁴ Slovenský chýrník 1940, č. 1—2.

súvislosti Clementis spomína Pavla Jozefa Šafárika, Sama Tomášika, Júliusa Bottu, Pavla Dobšinského, Jána Bottu, Štefana Marka Daxnera, Jána Francisciho, Ivana Krasku a i. V závere svojej úvahy Clementis funkčne využil verše z Kraskovej básne Vesper dominicae: „Tam niekde v diaľke, / v čiernavých horách, / dedinka biela / túli sa k zemi / pokojná, tichá“, kontrastne ich doplňujúc autorským textom: „Nie jedna, veľa dediniek, nielen Kraskovo, Hrušovo, a nie sú dnes ani pokojné — ani tiché. Lebo dnes pri Rimave a Slanej už nečakajú na ‚ston poplašného zvona‘, nezmákli spomienkami, lež vystreli chrbáty, aby urýchlili príchod znovuzrodenia i dňa, kedy zas ‚pokoj sadne‘ na gemerské vršky a doliny.“⁵

Popri funkčnom využívaní kraskovských reminiscencií na ciele protifašistického odboja prenikali podnety z Kraskovej poézie aj do pôvodnej slovenskej básnickej tvorby vznikajúcej v zahraničnom protifašistickom odboji. V odbojovej básnickej zbierke Thea H. Florina Predjarie (Londýn, 1944) sa myšlienky vzbury a revolty nezriedka komunikujú prostredníctvom kraskovskej motivácie. Na túto myšlienkovú a motivickú príbuznosť upozornil v súvislosti s Florinovou zbierkou Predjarie Oskár Čepan: „Básnik sa priznáva k ‚rodu svojmu deptanému‘, bičovanému aj ‚vlastnými synmi‘. Na mnohých miestach akoby sa ozývali spomienky na Kraskovu protestnú poéziu, Baníkov, Otroka a Otcovu roľu.“⁶

Ako vidieť z uvedených príkladov, básnický odkaz Ivana Krasku v čase národno-oslobodzovacieho zápasu nielenže pretrvával v kolektívnom povedomí, ale zároveň pôsobil ako živá, inšpirujúca sila tohto zápasu. Takúto funkciu mohlo plniť iba dielo veľkého básnika, akým Krasko bol a ostáva v pamäti slovenského národa, osobitne v pamäti jeho literatúry.

⁵ CLEMENTIS, V.: Odkazy z Londýna. Bratislava 1947, s. 188—189.

⁶ ČEPAN, O.: Doslov. In: Theo H. Florin, Z diaľky. Stredoslovenské vydavateľstvo 1963, s. 116.

IVAN KRASKO NA POZADÍ FRANCÚZSKEHO SYMBOLIZMU

O Ivanovi Kraskovi slovenská literárna veda a kritika vyslovila mnoho prenikavých súdov. Jeho osobnosť i jeho dielo skúmala z viacerých hľadísk a viacerými metódami. Venovala mu zvýšenú pozornosť aj po edičnej stránke. Krasko je vôbec prvým básnikom, ktorého dielo vyšlo v čitateľskom komentovanom vydaní a napokon aj v akademickú kritickú edíciu s textovými variantmi, ktoré umožňujú nazrieť do genezy a postupného utvárania jednotlivých básní. Viaceré hodnotiace súdy o jeho osobnosti aj básnickom diele majú trvalú platnosť a v budúcnosti, tak sa zdá, bude ich možné len prehľbovať.

Mojím cieľom je tu pokúsiť sa vidieť Ivana Krasku na pozadí francúzskeho symbolizmu, čiže pokúsiť sa ho vidieť akosi z iného hľadiska, nie síce z „druhého brehu“, ale v širšom kontexte, ako je len kontext našej národnej literatúry, v ktorom sa doteraz Kraskovo básnické dielo predovšetkým videlo a aj skúmalo.

Zdôrazňujem to slovo „predovšetkým“. Lebo keby som povedal, že sa dosiaľ nikto z našich literárnych kritikov a literárnych vedcov nepokúsil takto vidieť Ivana Krasku, určite a plným právom by sa to mohlo pokladať za môj omyl. Skutočnosť je totiž taká, že od vyjdenia prvej recenzie Kraskovej zbierky *Nox et solitudo*, ktorou bola recenzia Pavla Bujnáka v *Prúdoch* roku 1909,¹ cez Brtáňovu knihu o Kraskovi z roku 1933² až po poslednú kraskovskú monografiu Stanislava Šmatláka z jubilej-

¹ Prúdy I, 1909, č. 1, s. 12—15; č. 2, s. 35—38. Recenzia vyšla pod značkou P.B-k. O Kraskovom symbolizme č. 2, s. 38.

² BRTÁŇ, R.: Poezia Ivana Krasku. Literárno-estetická štúdia, Turč. Sv. Martin 1933. O Kraskovom symbolizme najmä v kap. V, s. 68 a n. V súvislosti s Kraskovou poéziou odznali aj pomenovania „symbolický realizmus“ (Bohdan Pavlů), „mystický symbolizmus“ (Neresnický). Pozri u Brtáňa, tamže, s. 69. Podľa Brtáňa Krasko nie je „čistý, t. j. úplný symbolista“ (tamže, s. 85), je „len ehom toho, čo plným kvetom kvitlo vo Francii, v Nemecku, ba, čo pučalo, i v Čechách“ (tamže, s. 69); Poea, Wilda, Rimbauda a Verlaina spomenul Brtáň len preto, aby Krasku od nich dištancoval (tamže, s. 89).

ného roku 1976³ slovo *symbolizmus* — a výnimočne i slovo *dekadencia*,⁴ ale vo význame slova symbolizmus (obe pomenovania sa totiž aj vo Francúzsku často zamieňali) — je priamo späté s Kraskovou poéziou.

Všetkým, ktorí sa vážne zaoberali touto poéziou a chceli vysvetliť jej vznik a jej ideové i umelecké zámery, bolo od začiatku, čiže od vyjdenia oboch Kraskových básnických zbierok v rokoch 1909 a 1912, jasné a samozrejmé, že išlo, povedané slovami jeho prvých kritikov Pavla Bujnáka a Františka Votruba, o básnika veľmi zložitého vnútorného duševného života a že si teda práve toto všetko, tento „zvláštny obsah duše Kraskovej“, tieto jeho „nové komplikované pocity“ vyžiadali u neho aj „zvláštnu formu, svoj zvláštny štýl“. Krasko je „symbolista“, napísal ako prvý Pavol Bujnák roku 1909.⁵ Krasko je básnik „novej symbolickej formy“, povedal po Bujnákovu už celkom rezolútne aj František Votruba, keď bol, pravda, vo svojej prvej stati o Kraskovej poézii, uverejnenej rok predtým v Sborníku slovenskej mládeže, slovo *symbol* použil veľmi opatrne, len pri jednej Kraskovej básni, a Kraskovu poéziu vyvodzoval skôr z domácich ako z inonárodných tradícií a popudov.⁶

Od čias Pavla Bujnáka a Františka Votruba zaradenie Ivana Krasku do symbolizmu sa stalo tradičným, tak ako sa neskôr v súvislosti s jeho poéziou tradične spomínali mená českých symbolistických básnikov, najmä mená Hlaváček, Sova, Březina a i. Výnimku v tomto ohľade tvoria len päťdesiate roky nášho storočia, keď univerzitná literárna história a kritika, ako o tom svedčia skriptá novších dejín

³ ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976. V závere knihy Šmatlák venoval zvýšenú pozornosť Kraskovmu symbolizmu. Zistil postupné vyhaňovanie Kraskovej poetiky „smerom k symbolizmu“, a práve v ňom, čiže v limitoch Kraskovho symbolizmu našiel príčinu básnikovo odmlčania. (Tamže, s. 182—190.)

⁴ O Kraskovi ako „dekadentovi“, ale tak sa zdá, že pri nedostatočne ujasnenom význame tohto slova, písal Fr. Frýdecký. (Pozri u Brtáňa c. d., s. 69; Brtáň zrejme mieri na Frýdeckého knihu Slovensko literární od doby Bernolákovy z roku 1920.) Oproti tomu Rudolf Uhlár v štúdiu *Vztahy mezi slovenskou literaturou a literaturami sousedními* termín „dekadencia“, aplikovaný na Kraskovu poéziu, chápal skôr vo význame symbolizmu, tak ako to slovo chápali najmä po roku 1886 Francúzi, hoci u Uhlára tento termín má predsa len ešte určitý pejoratívny podtón. „Slovenská poézia predvojnová v pomere k európskemu literárnemu vývoju zastala pri dekadencii“, napísal doslovne R. Uhlár, „kam ju priviedol Krasko. Krasko bol jediným najčítanejším slovenským básnikom od prvého vydania jeho *Nox et solitudo* (1909) až do prevratu. Ale v jeho poezii je mnoho trpkého pesimizmu, pasivity, jednotlivých čiernych nálad.“ (Zborník Detvan 50 rokov v Prahe, Turč. Sv. Martin 1932, s. 149; podčiarkol J. F.)

⁵ Pozri v citovanej Bujnákovskej recenzii sub. 1., č. 2, s. 38.

⁶ Pozri vo Votrubovej recenzii Kraskovej zbierky *Nox et solitudo*, Prúdy I, 1910, č. 4, s. 9. Rok predtým v štúdiu *Z novej literatury* jediný raz sa zmienil o „prenesenom symbolickom význame“ pri Kraskovej básni *Nad ránom*. Ináč básnikov „smútok“ i jeho „zádumy“ v poézii vyvodzoval z „domácej pôdy“, pod čím myslel konkrétne predovšetkým Kraskov rodný Gemer a jeho údajne stále živé husitské a českobrat-ské tradície zamerané na hľadanie zmyslu ľudského života a bádanie o posledných veciach človeka, ako Votruba doslovne napísal. Jedinú podobnosť Krasku s nejakým iným básnikom našiel v A. Sovovi. (Sborník slovenskej mládeže. Budapešť a Praha 1909, s. 114—117.)

slovenskej literatúry, zo známych vtedajších zásadných predsudkov k symbolizmu ako takému doslovne toto umelecké hnutie vyradila z periodizácie našej literatúry. Namiesto o symbolizme hovorila perifrasticky a pravdaže pohrdavo o „fondoch svetových literatúr, poznačených subjektivistickým pesimizmom“, z ktorých vraj vyrastala Kraskova poézia, práve preto — podľa hodnotenia tejto kritiky — „jednostrunná“ a „nie dosť spätá s nadosobnými skutočnosťami“. Krasko sa tak dostal div nie na perifériu slovenskej modernej poézie.⁷

Položme si tu však otázku: Ak sa tak často, sústavne a tradične od čias prvých kritik Kraskovej poézie až po naše dni spomínal v súvislosti s touto poéziou symbolizmus, znamenalo to azda skutočne aj pokus vidieť autora básnických zbierok *Nox et solitudo* a *Verše* na úzadí európskeho alebo osobitne francúzskeho symbolizmu? Pokúsil sa azda niekto preskúmať vzťah Kraskovej poézie k poézii niektorého konkrétneho symbolistického básnika alebo viacerých konkrétnych symbolistických básnikov?

Nie, o nič také sa dosiaľ nikto nepokúsil. Viacerí sa však pokúsili určiť špecifické znaky Kraskovho symbolizmu v porovnaní so symbolizmom chápaným v najširšej všeobecnej rovine, akoby bola skutočne niekedy jestvovala nejaká „škola symbolizmu“ s vypracovanou jednotnou poetikou a s rovnakými ideovo-umeleckými cieľmi. Uspokojme sa tu len s dvomi príkladmi takejto „konfrontácie“ Kraskovho konkrétneho symbolizmu, ako ho kritici našli v jeho dvoch zbierkach poézie, s akými, neváham povedať, *abstraktným*, no zrejme francúzskym (konečne, akým iným?) symbolizmom. Len s dvomi príkladmi preto, že oba sú typické v nejednom ohľade.

Povedal som, že František Votruba ako jeden z prvých označil Krasku za symbolistu. Doložme, že zároveň ako jeden z prvých sa odvážil porovnať Kraskov symbolizmus so symbolizmom ako takým.⁸ Podľa neho Kraskov symbolizmus má „zvláštny ráz“. Na rozdiel od symbolizmu ako takého — zrejme však predovšetkým francúzskeho, ako to konečne neskôr, hodne neskôr Votruba sám dotvrdí⁹ — nie je vraj nesený „noetickým“, ale „etickým“, či presnejšie „sociálno-etickým“ záuj-

⁷ Citované z vysokoškolských skript Andreja Mráza *Slovenská literatúra od sedemdesiatych rokov XIX. storočia po rok 1918*. Bratislava 1952, s. 115—116. Po Mrázových skriptách podobné názory boli bežné aj v skriptách a prácach iných učiteľov FFUK. — Proti vyradeniu symbolizmu z periodizácie dejín slovenskej literatúry, ako aj proti nesprávnemu hodnoteniu Kraskovej poézie roku 1960 ostro polemicky z marxistických pozícií vystúpil Michal Chorváth. Zdôraznil, že symbolizmus bol bezprostredne pred prvou svetovou vojnou vedúcim umeleckým smerom a že Krasko bol a s malými výnimkami zostáva „magnus parens slovenskej poézie“. *Slovenská literatúra* 7, 1960, č. 1, s. 117—122.)

⁸ V citovanej recenzii Kraskovej zbierky *Nox et solitudo* v *Prúdoch* 1910. Porov. pozn. 6. Ďalšie citáty pozri tamže, s. 91—92.

⁹ V *Poznámkach* autora, napísaných začiatkom päťdesiatych rokov k reedícii jeho starších literárnych prác, výslovne v súvislosti s Kraskom spomenul „symbolických básnikov nad Seinou“, čiže *francúzskych symbolistov*, a len sekundárne „imažinistov“, „symbolických básnikov nad Nevou“ a českého Hlaváčka. Pozri Fr. Votruba, *Vybrané spisy II*. Text pripravil a poznámky napísal dr. Ivan Kusý. Bratislava 1955, s. 276.

mom. Votruba ho obzvlášť silne zdôraznil. A po druhé, Kraskov symbolizmus nie je „studená hra s obrazmi a pomyslami, s farbami a vôňami“, ale je „prostriedok znázorniť vlastné tušenia, stupne pocitov a postrehov“. A konečne: Ak Votruba na jednej strane Kraskovmu symbolizmu, ako vôbec symbolizmu ako takému, priznal „istý druh mysticismu“ (ktorý neskôr privedie na „správnu mieru“ a vysloví presvedčenie, že v Kraskovej poézii a v jeho symbolizme je omnoho menej tajomstiev a záhad, ako sa mu pripisuje),¹⁰ na druhej strane zdôrazní, že Kraskov symbolizmus „zo sveta vonkajšieho berie si obrazy a aplikuje (ich) na vnútorné stavy duše.“ To zrejme symbolizmus ako taký nerobil.

Takto písal Votruba roku 1910 vo svojej recenzii Kraskovej zbierky *Nox et solitudo*. Ako vidíme, síce uznal, že Krasko je symbolistický básnik, ba dokonca jeho poézii v tom čase priznal aj „istý druh mysticismu“, ale zároveň Kraskov symbolizmus v jeho špecifickosti, a na nej Votrubovi ako kritikovi prirodzene najväčšmi záležalo, postavil vo viacerých bodoch priamo do protikladu k symbolizmu ako

¹⁰ Doslovne napísal: „Mrzelo nás i to, že také sumárne pripisovanie krajných princípov symbolizmu Kraskovi podkladá jeho rýdzej poézii omnoho viac tajomstiev a záhad, ako ich tam je, a odrádza čitateľa spoliehať sa na vlastné pozorné vnímanie.“ (V citovaných *Poznámkach* autora, s. 276.) Rok predtým t. j. roku 1954 v prvom zväzku *Vybraných spisov* vyšla Votrubova recenzia Kraskovej zbierky *Nox et solitudo* z *Prúdoch*, nie však v pôvodnom, ale v skrátenom a pozmenenom texte. Ak v editio princeps pripustil u Krasku „istú základnú formu mysticismu“, podľa neho inherentnú symbolizmu ako takému, ba z neho vyvodzoval „uchvacujúcu silu“ Kraskovej poézie, v opravenej verzii síce pripustil Kraskov „symbolizmus zvláštno rázu“ a aj „istý odtienok mysticismu“, no akýkoľvek mysticismus v širšom i vyššom význame slova u Krasku odmietol. „V Kraskovej poézii tohto mysticismu niet“, napísal doslovne. (Tamže, s. 119—120.)

V tejto veci sa Votruba, rozumie sa, nemýlil. Mýlil sa však v inom. V liste Jánovi Hallovi z 2. augusta 1953 napísal, že je potrebné Krasku rehabilitovať v očiach mladej generácie a vyvrátiť výklady jeho poézie zo symbolizmu a dekadencie, ktoré sa vraj širili „najmä z rozšírenej príručky Štefana Krčméryho a z knihy Frýdeckého“. (Pozri Alexander Šimkovič, *Korešpondencia Františka Votruba 1946—1953*. Literárny archív 1966. Vydala Matica slovenská v Martine, s. 63). Je síce pravda, že sa vo Frýdeckého knihe *Slovensko literárni od doby Bernolákovy*, vydanej v Moravskej Ostrave roku 1920, vyskytovalo spojenie Krasku s „dekadenciou“ (porov. poznámku 4), no v päťdesiatych rokoch bola to kniha taká mŕtva, že sa z nej nič „nešírilo“. A nenašli sme nijaký výklad Kraskovej poézie zo symbolizmu alebo z dekadencie ani v Krčméryho „rozšírenej príručke“ (Votruba ňou akiste myslel jeho *Prehľad dejín slovenskej literatúry a vzdelanosti*, Turč. Sv. Martin 1920), ani v jeho eseji v knihe *Ludia a knihy*, Praha, Edícia mladých slovenských autorov 1928, s. 200—202, ani v jeho diele *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry* Turč. Sv. Martin 1943, II, s. 140 a n. Naopak, tam Krčméry pokladá Krasku za zjav „samorastlý“ a ak našiel nejaké analógie alebo príbuznosti Kraskovej poézie, tak ich našiel skôr s romantizmom (českým a slovenským) než so symbolizmom. Jediný, s kým možno Krasku „azda trochu“ porovnať, ako výslovne napísal Krčméry, je — Verlaine, ale aj to Verlaine „z ďalekej od mesta provincie“ a Krasko „z prvej svojej fázy“, keď bol ešte len Jankom Cigánom, „gemurským“ muzikantom. „Mystiku“ síce Krčméry u Krasku našiel, ale, uznajte, veľmi divnú: „mystiku prstov, na husliach sa chvejúcich“. (Tamže, s. 141.)

Krčméry teda nikdy nevykladal Krasku zo symbolizmu. Vykladal ho však z neho roku 1910 mladý Votruba. Ak chcel potom starý Votruba rehabilitovať Kraskovu poéziu, tak ju musel rehabilitovať proti sebe samému. Treba mu však priznať zásluhu, že poukazom na sociálny a etický alebo sociálno-etický moment Kraskovho symbolizmu on prvý vyslovil základnú pravdu o Kraskovej poézii.

takému, predovšetkým teda francúzskemu. Ten v jeho predstavách bol nesený len „noetickým záujmom“, bol len akousi „studenou hrou s obrazmi a pomyslami“ a svoje obrazy čerpal len z akéhosi vnútorného sveta ideí, a nie z reálneho „vonkajšieho“ sveta atď.

Podobne odlišil Kraskov symbolizmus od symbolizmu ako takého aj Michal Gáfrik vo svojej knihe Poézia slovenskej Moderny z roku 1965. Len zašiel ešte ďalej ako Votruba. Predovšetkým tým, že Kraskov symbolizmus do istej miery časovo i priestorovo zúžil na recepciu „prvkov symbolizmu“, a to počínajúc tým, čo nazval „záverečnou fázou zbierky Nox et solitudo“, čo je, pravda, dosť neurčité chronologické vymedzenie. Gáfrik by najradšej Kraskovu poéziu úplne vyradil zo symbolizmu a spojil s romantizmom. (Akoby symbolizmus nebol z romantizmu priamo vyrástol!) Keďže ho však sila faktov nútila uznať, že Krasko má predsa len veľa spoločné s poetikou symbolizmu, najmä vo Veršoch, a to nielen v lyrike subjektívnej, ale hlavne v lyrike nadosobnej (mieril na básne ako Otokar, Otcova roľa, Baníci a i.), tento jeho symbolizmus „špecifikoval“. Podľa neho, ak aj Krasko bol symbolistickým básnikom, vedel vraj podivuhodne uniknúť všetkým „krajnostiam“, „jazykovým premrštenostiam“ a „schémam“ viacerých symbolistických básnikov. (Konkrétne ktorých, to, pravda, Gáfrik nepovedal.) V jeho ponímaní Krasko ani nie je nejaký nepokojný hľadač novej poetiky, ale naopak, „pokojný syntetik-tvorca“, ktorý vraj nebúral staré estetické syntézy a nedeclaroval nové, zachádzajúce niekedy „až do absurdna“. (Ktoré „estetické systémy“ na prelome dvoch storočí zašli „až do absurdna“, to zasa Gáfrik vo svojej rozsiahlej monografii, rozumie sa, ani len nenaznačil.) „Kraskov symbolizmus“, napísal doslovne, „vyrastá zo života, nie z ideí, zo svojskej syntézy a nie z výlučných experimentálnych sond, zo spojitosti s tradíciou, nie z jej prerušenia. Prijatím symbolizmu neprerušil ani hlavnú zásadu svojej poézie: snahu po klasickej dokonalosti použitých postupov.“ A aby Gáfrik protiklad Kraskovho symbolizmu a symbolizmu ako takého privedol skutočne až do krajnosti, vyznačil medzi nimi takýto rozdiel: Ak vraj pri symbolizme (zrejme pri symbolizme oných imaginárnych „viacerých symbolistických básnikov“) možno hovoriť o „symbolistickej hmľistosti“, a teda, povedané našimi slovami, o neurčitosti a nejasnosti, u Krasku ide o „celkovú jednoznačnosť“, čiže o určitosť a jasnosť, ale — nezabudol Gáfrik dodať — „popri zachovaní princípu „náznaku tajomna“, čo, pravda, sotva možno hodnotiť ako básnikov „ideál dokonalosti“, ale skôr ako kritikov paradox: „náznak tajomna“ možno ešte silnejšie znejasní báseň ako jej „tajomnosť“.¹¹

Nemám v úmysle tu polemizovať s takto chápanou konfrontáciou Kraskovho symbolizmu so symbolizmom ako takým. Naopak, pripúšťam, a k tomu ešte ochotne, že to, čo obidvaja uvedení autori v rozličnom čase a z rozličných pozícií povedali o Kraskovom symbolizme, je zväčša pravda.

¹¹ Pozri GÁFRIK, M.: Poézia slovenskej Moderny. Bratislava 1965. Citáty postupne zo strán 185, 141, 188—189.

Skutočne platí — a v tomto ohľade Votruba názor bez váhania naposledy prijal aj Stanislav Šmatlák, jeden z prenikavých súčasných znalcov Kraskovho básnického diela — že Kraskov symbolizmus je nesený „sociálno-etickým záujmom“, že nie je „studenou hrou s obrazmi a pomyslami, s farbami a vôňami“, že je „prostriedkom znázorniť vlastné tušenia, stupne pocitov a postrehov atď.“¹² Skutočne platí aj to, čo o Kraskovom symbolizme povedal Michal Gáfrik. Kraskova poézia naozaj „vyrastá zo života“ (hoci by som si netrúfal tvrdiť, že nevyrastá súčasne aj z ideí). Je naozaj spätá s tradíciami nášho romantizmu, a naozaj je skôr plodom hlbokých reflexií, vynucujúcich si osobitné básnické formy a tvorivé postupy, ako výsledkom nejakých „výlučných experimentálnych sond“. (Hoci na úzadí súvekej poézie celá Kraskova poézia, zhrnutá do dvoch zbierok, mohla sa zdať — a mnohým jeho súčasníkom sa celkom určite aj zdala — jediným formálnym a ideovým „experimentom“.) U Krasku naozaj nenachádzame nijaké „krajnosti“ v slovníku a v jeho poetike vôbec. A naozaj u neho možno hovoriť aj o „klasickej dokonalosti“ jeho kompozičných postupov, ak si, pravda, túto „klasickú dokonalosť“ predstavíme ako uvedenie všetkých formálnych a ideových zložiek diela do rovnováhy.

V čom a kde je teda chyba? V tom, že všetko, čo sme práve odcitovali ako príznačné pre Kraskov symbolizmus a pre Kraskovu poéziu vôbec, do slova a do litery platí o všetkých veľkých a skutočných básnikoch západoeurópskeho a špeciálne francúzskeho symbolizmu vôbec. Myslím tu na básnikov takého formátu, ako boli Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, ale aj Mallarmé, Maeterlinck, Paul Fort, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Stuart Merrill a napokon aj Paul Valéry a viacerí iní. Kto, čo i len povrchné, pozná dielo týchto básnikov a dejiny francúzskeho symbolizmu, sotva by sa odvážil napísať, že v ich rukách bola poézia, notabene *symbolistická* poézia, nejakou „studenou hrou s obrazmi a pomyslami, s farbami a vôňami“, že „vyrastala len z ideí a nie aj zo života“, že sú v nej nejaké „krajnosti“, „jazykové premrštenosti“ a pod.

Ak obidvaja uvedení autori, Votruba i Gáfrik, všetky takéto záporné znaky našli v symbolizme ako takom a ak s takto chápaným symbolizmom konfrontovali symbolizmus Ivana Krasku, znamená to, že Kraskovu lyriku porovnávali s vlastnou predstavou symbolizmu alebo — pripustíme — s poéziou niekoľkých exkluzívnych, hľadačských, nie však nijako bezvýznamných básnikov, alebo niektorých epigónskych, druhoradých zjavov západoeurópskeho symbolizmu. O tejto druhej možnosti však pochybujem. Nenašiel som totiž ani náznak vo Votrubovom diele spred prvej svetovej vojny, a tým menej v Gáfrikových prácach, že by boli títo dvaja autori poznali nejakých menších symbolistických básnikov, alebo napr. poéziu takého Reného Ghila a jeho teóriu tzv. básnického instrumentalizmu, ktorá skutočne viedla poéziu do slepých uličiek pokusníctva len a len slovného. Každý veľký i menší literárny smer má konečne okrem svojich priamych dráh a alejí aj svoje *rues Vieille*

¹² Pozri ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 189.

Lanterne, z ktorých niet východísk. A nie som si istý ani tým, že by boli naši dvaja kritici poznali Ghilovo *Traité du Verbe*, Moréasov manifest, aplikácie jeho princípov vo Francúzsku i mimo neho a vôbec poéziu francúzskeho symbolizmu v jeho šírke i hĺbke. Náročky hovorím francúzskeho, lebo tam, vo Francúzsku, symbolizmus sa zrodil a odtiaľ sa šírili jeho lúče, ktoré nesporne jedného dňa dopadli aj na nášho Ivana Krasku.

Môže sa mi tu namietnuť: Je to naozaj také *nesporné*, že na Ivana Krasku dopadli lúče symbolizmu práve z Francúzska? Nie je azda predsa len pravda, ako v tridsiatych rokoch tvrdil Rudolf Uhlár, že Krasko jediný zo svojej generácie sa orientoval k českej literatúre a „prostredníctvom Hlaváčka priniesol k nám vo verši úplne svojskom a umelecky vybrúsenom západnú dekadenciu“ (čiže západoeurópsky symbolizmus)?¹³

Na takéto otázky sú potrebné odpovede, a to o to potrebnejšie, že podľa nášho presvedčenia práve osvetlenie Kraskových kontaktov s českými symbolistickými básnikmi, ktoré sa síce naznačili, ale doteraz ani zďaleka nepreskúmali, ako aj objasnenie jeho vzťahu k francúzskemu symbolizmu, ktorý sa u nás konkrétne ani len nenaznačil, môžu prispieť k hlbšiemu poznaniu samej genezy Kraskovej poézie i povahy jeho symbolizmu. O toto druhé — o naznačenie Kraskovho vzťahu k francúzskemu symbolizmu — chceli by sme sa tu pokúsiť, nakoľko je to len možné v rámci časovo vymedzeného referátu.

V nedávno vydanéj knihe Literárni komparatistika Jozef Hrabák napísal, že tzv. vplyvy, a o tie nám tu koniec koncov ide, treba študovať *nie na osi autor — autor, ale na osi autor — literárna škola, literárny smer, literárne hnutie*.¹⁴ S takýmto názorom iste možno len súhlasiť, tým skôr, že ho J. Hrabák podoprel závažnými argumentmi. Jednako si však v našom prípade dovoľíme nerešpektovať tento komparatistický metodologický princíp. Nie azda preto, že takto široko poňaté porovnanie Krasku s celým francúzskym symbolizmom by presahovalo naše sily a že by to bola úloha pre jednotlivca predbežne nezvláduteľná. No v našom prípade takúto širokú komparáciu pokladáme za neúčelnú, ak nechceme povedať za celkom zbytočnú. Najmä pre dve príčiny.

Po prvé preto, lebo skúmanie vzťahu Ivana Krasku k francúzskym symbolistickým básnikom, ktorých nepoznal a ktorí na neho iniciatívne nezaúčinkovali a ani nemali nijaký priamy zástož pri utváraní jeho nazerania na svet, ako ani pri konštituovaní jeho poetiky, môže byť síce inštruktívne (napr. vytýčením rozdielov medzi nimi), ale pre cieľ, ktorý tu sledujeme, nemá nijaký význam. Načo porovnávať Krasku napr. s Vielé-Griffinom, keď určite nepoznal ani jednu jeho báseň, ba sotva vedel, že nejaký francúzsky básnik toho mena vôbec niekedy jestvoval.

A po druhé: Podobnú širokú konfrontáciu Kraskovej poézie na osi Krasko —

¹³ Pozri pozn. 4.

¹⁴ Pozri HRABÁK, J.: Literárni komparatistika. Praha 1976, s. 76 a n.

francúzsky symbolizmus pokladám za márnú a zbytočnú preto, lebo francúzsky symbolizmus ako nejaká literárna škola, ako nejaké jednotné literárne hnutie či jednotný literárny smer nikdy nejestvoval. Tento fakt bol u nás celkom jasný F. X. Šaldovi¹⁵ už začiatkom deväťdesiatych rokov minulého storočia, čiže pri pomerne nepatrnom časovom odstupe od samého vzniku francúzskeho symbolizmu, a bol celkom jasný aj Valérymu¹⁶ v dvadsiatych rokoch nášho storočia, čiže pri pomerne veľkom časovom odstupe od začiatkov a od vyvrcholenia francúzskeho symbolizmu. Dnes sa to všeobecne uznáva.¹⁷ A konečne celkom jasne si to uvedomovali od samého začiatku i neskôr uprostred prudkých zápasov a nekompromisného križenia kordov, pri ktorom lietali až iskry nenávisti, sami mnohí francúzski symbolistickí básnici. Niektorí z nich, ako všetci vieme, zašli až tak ďaleko vo vzájomnej nevráživosti, že nielen svoj *symbolizmus*, ale *symbolizmus vôbec* — popreli. Nemyslím tu len napr. na Moréasa, autora symbolistického manifestu, ale čoskoro nato zakladateľa tzv. románskej školy. Jeho prípad je pridobré známy, preto nie je potrebné sa tu šíriť o ňom. Myslím tu na oveľa väčšieho básnika, na Verlainea, ktorý, ako je dnes dokázané, prvý celé hnutie francúzskeho symbolizmu uviedol do pohybu už roku 1885, hoci pritom slovo symbolizmus ani nepoužil.¹⁸ O šesť rokov nato

¹⁵ V polemike s Časom roku 1891 F. X. Šalda medziiným napísal: „O jednotné, určité, pevné estetice dnešného francouzského symbolismu... nelze však vůbec mluvit, poněvadž *není školy symbolické s dogmaty, kodexy, manifesty*. V tom je nový blud Času: mluví o škole symbolistů... jako o kterékoli krejčovské dílně. *Jako škola symbolismus vůbec neexistuje*. To dnes všude a obecně se uznává. Všichni: Mallarmé jako Verlaine, Rosny jako Morice prohlašují vždy a všude svoji neodvislost.“ V stati Zasláno z 3.—6. dec. 1891. Kritické projevy I, 1892—1893, Praha, Melantrich 1949, s. 186—187. (Podčiarkol J. F.)

¹⁶ Takmer tridsať rokov po F. X. Šaldovi v predhovore k básnickej zbierke Luciena Fabra La Connaissance de la Déesse, zaradenom neskôr do Variétés, Paul Valéry napísal: „Ce qui fut baptisé: le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de „repandre à la Musique leur bien“. Le secret de ce mouvement n'est pas autre.“ V preklade: „To, čo pokrstili menom *symbolizmus*, možno zhrnúť celkom jednoducho v úmysel, spoločný viacerým skupinám básnikov (*ináč medzi sebou nepriateľských*), odňať zasa hudbe, čo potrebujú. V tom je celé tajomstvo toho hnutia.“ (Pozri VALÉRY, P.: Variété I, Paríž, Gallimard, 5. vyd. 1949, s. 95; posledný text podčiarkol J. F.)

¹⁷ Z bohatej literatúry o symbolizme uveďme tu aspoň niekoľko príkladov: A. M. Schmidt, významný znalec francúzskeho symbolizmu, napísal, že symbolizmus ustavične uniká zvodom kritiky, uhýba akejkolvek definícii, nedá sa zatvoriť do „zlatej klietky jednej peknej formuly“. Pozri jeho La Littérature symboliste, Paríž, Presses universitaires, 9. vyd. 1969, s. 5) Podobne súdi aj Guy Michaud, autor monumentálneho diela Message poétique du symbolisme, Paríž, Nizet 1947. Podľa neho nemožno hovoriť o nejakej „organickej jednote v symbolistickej doktríne“, hoci francúzskemu symbolizmu neupiera viaceré spoločné tendencie i fobie, ani spoločnú „revolučnú“ silu, ktorou zaúčinkoval na vývin francúzskej poézie. (Tamže, 4 zv. Documents, s. 7—9.) Dost naznačuje, keď napr. Ernest Raynaud, súčasník i svedok symbolistického hnutia a jeho historik, nazval svoje dvojväzkové dielo o francúzskom symbolizme nie „Škola symbolizmu“, ale La Mêle symboliste (Symbolistická mela), Paríž, La Renaissance du Livre 1920.

¹⁸ Mierime tu predovšetkým na jeho báseň *Art poétique* (Básnické umenie), uverejnenú roku 1885 v zbierke *Jadis et Naguère* (vznikla však už roku 1874), a na knihu jeho esejí *Poètes maudits* (Prekliati

v známej ankete Julesa Hureta však výslovne povedal, že nevie, čo je symbolizmus, že nevie, čo znamená, že to bude asi slovo „nemecké“, na ktoré kašle. („Ça doit être un mot allemand... je m'en fiche...“) Keď vraj trpí, keď plače, vtedy dobre vie, že to nie je symbolizmus. Keď je nešťastný, píše vraj smutné verše a pritom vraj nepozná iné pravidlo než inštinkt „krásneho štýlu“, o ktorom myslí, že ho má, lebo to vraj ľudia hovoria. Na otázku, či má žiakov, on, mnohými básnikmi uznávaný iniciátor novej poetiky, odpovedal, že má, ale že ich pokladá za žiakov „vzbúrených“. Jedným z nich je vraj Moréas.¹⁹

Netreba nám tu dokazovať, že Verlaine mal aj „verných“, dokonca veľmi verných a početných žiakov. Slovo „les verlainiens“ bolo bežným slovom už za jeho života a nepochybujeme, že to slovo Verlaine dobre poznal, ako nepochybujeme ani o tom, že v kútiku duše, aj keď Huretovi odpovedal polovážne i položartovne a tak trochu so šibeničným humorom, bol hrdý na svoj iniciatívny a celkove revolučný čin v dejinách francúzskej modernej poézie. (V tomto ohľade sa celkom iste nemýli A. M. Schmidt, významný znalec P. Verlaine a francúzskeho symbolizmu vôbec.)²⁰

A netreba nám tu dokazovať ani to, že Stéphane Mallarmé, len o dva roky starší od Verlaine a popri Verlaineovi alebo spolu s ním druhý ukazovateľ ciest francúzskym súvekým básnikom, mal taktiež svojich verných žiakov, ktorí ho až zbožne, priamo ako profétu symbolistickej poézie poslúchali.

Medzi týmito dvomi najvýznamnejšími iniciátormi symbolizmu a ich tzv. žiakmi (slovo „žiak“ tu nemá význam epigóna!) bol však v mnohom ohľade hlboký rozdiel. A často až priepastný rozdiel vo svetonázore, v poetike a vôbec v cieľoch umenia ako takého a poézie osobitne bol medzi viacerými inými skupinami básnikov, hlásiacich sa k symbolizmu, ale formulujúcich si jeho zásady i jeho program rozličným spôsobom. Zhruba však možno hovoriť o dvoch póloch francúzskeho symbolizmu predstavovaných práve menami Verlaine a Mallarmé.²¹

básnici) z predchádzajúceho roku 1884. Ani v básni a ani v esejoch nespomenul slovo symbolizmus (zjaví sa až roku 1886 v Moréasovom manifeste), no mladá nastupujúca básnická generácia, ako aj viacerí Verlaineovi rovesníci našli najmä v básni priamo manifest novej poetiky. V nej Verlaine svojším spôsobom „definoval“ vlastný básnický program, ktorý hneď nato začali rozvíjať iní; svojou knihou eseji uviedol do vedomia francúzskej verejnosti prvoradé básnické zjavy modernej francúzskej poézie vôbec a názorne ukázal nové cesty básnického umenia. „Prekliatymi básnikmi“ nazval Tristana Corbièra, Stéphana Mallarmého, Arthura Rimbauda, Marceline Desbordes-Valmorová, Villiersa de l'Isle Adam — i seba samého ako „chudáka Leliana“.

¹⁹ Citované z knihy FONTAINE, A.: Verlaine. Homme de lettres, Paríž, Delagrave 1933, s. 100—101. Roku 1890 Verlaine poprel aj význam svojej básne Art poétique. Netreba vraj v nej hľadať teóriu nejakej novej poetiky, je to vraj len báseň, len „chanson“. Pozri o tom u G. Michauda, c. d. I, s. 121.

²⁰ Pozri SCHMIDT, A. M.: c. d., s. 29.

²¹ Je viac pokusov podľa rozličných kritérií (ideových, estetických, svetonázorových atď.) triediť francúzskych symbolistických básnikov. Ak hovorím o dvoch póloch, či dvoch prúdoch francúzskeho symbolizmu, predstavovaných menami Verlaine a Mallarmé, prijímam vlastne Verlaineov názor vyslovený roku 1893 v bruxelleskej prednáške o súčasnej francúzskej poézii. Tam povedal, že medzi mladými ľuďmi

Ak hovorím o dvoch póloch francúzskeho symbolizmu, reprezentovaných menami dvoch básnikov, nechcem tým povedať, že meno druhého básnika v protiklade k menu prvého predstavuje nejaký pól ezoterický, hermetický, nezrozumiteľný a temný. Viem, že básnické dielo Mallarmého pri všetkej zložitosti svojej symbolistickej poetiky malo od začiatku svoje jasné stránky a že sa zásluhou literárnej kritiky postupne „objasnilo“ i to, čo sa kedysi zdalo nepreniknuteľným rébusom, ale čo ním vlastne ani nikdy nebolo pre ľudí schopných vniknúť do mallarméovského osobitného univerza. Je však fakt, že pre obrazovú zložitost, a najmä pre vysoké intelektuálne napätie Mallarmého poézie, na rozdiel od poézie Verlaineovej, bola od začiatku nepomerne menej známa doma i za hranicami ako poézia Verlaineova. Prirodzeným dôsledkom toho bolo, že autor Saturnských básní, Galantných slávností či Múdrosti oveľa silnejšie vplýval na vývin domácej a veľmi skoro aj inonárodnej poézie.

Konštatovalo sa to nespočetnekrát. Pripomeňme si tu aspoň mienku Rémyho de Gourmont, Verlaineovho o čosi mladšieho rovesníka a významného literárneho kritika. V rokoch 1904—1913, čiže približne v tom čase, keď vznikali Kraskove básnické zbierky Nox et solitudo a Verše, Rémy de Gourmont písal svoje Promenades littéraires. V jednej eseji doslovne poznamenal: „Verlaine je veľký básnik a mal vplyv na francúzsku poéziu. Možno povedať, že nech si už osvojila akúkoľvek materiálnu formu, voľný verš, uvoľnený verš, romantický verš, bola celá a dosiaľ ešte stále je závislá od Verlainea.“ Verlaine bol pre neho nielen „čistý a sladký básnik“ — „le poète pur et doux“, ale skutočný „obnoviteľ básnického citenia“ — „rénovateur du sentiment poétique“: v ňom celé generácie básnikov našli svoju oporu.²²

Francúzsky kritik mal pravdu. A trúfame si povedať, že Verlaine podnietil a priamo ovplyvnil nielen také zjavy, ako bola pred prvou svetovou vojnou

zaľúbenými do umenia roku 1885 (aj z týchto slov vidieť, ako mu nebol ľahostajný rok vydania jeho Art poétique!) niektorí chceli od poézie viac hĺbky, intelektuality, a odvolávali sa vraj na Mallarmého; iní oproti tomu pripúšťali naivitu, citové výlevy prihovárajúceho sa umelca, a zrejme sa prikláňali — hoci to Verlaine výslovne zo skromnosti nepovedal — k nemu. A tak sa vraj — dokladá francúzsky moderný vykladač Verlaine — osemnásť mesiacov po vyjení Prekliatych básnikov v revue Lutèce rozdelilo „básnické kráľovstvo“ medzi „teoretikov“, prívržencov Mallarmého, a „sentimentálnych“, idúcich za Verlaineom. (Pozri FONTAINE, A.: c. d., s. 86—87.) Je zaujímavé, že F. X. Šalda už roku 1892, čiže rok pred Verlaineovou prednáškou, odvodzoval „posledné fázy“ francúzskeho symbolizmu od Verlainea a Mallarmého. (Pozri jeho cit. Kritické projevy I, s. 39.) Dva póly, či dva prúdy francúzskeho symbolizmu, boli teda jasne badateľné zblízka i zďaleka a sú badateľné podnes, pravda, s tou výhradou, že neveríme vo Verlaineovu „naivitu“. Popiera ju jeho báseň Art poétique, jeho kniha eseji Prekliatí básnici aj celé jeho dielo.

²² Pozri de GOURMONT, R.: Promenades littéraires. Quatrième série, Paríž, Mercure de France, 11. vyd. 1927, s. 29—31. Podobné vysoké, ak nie ešte vyššie uznanie sa mu dostalo aj od iných, najmä od Mallarmého, ktorý v cit. ankete Julesa Hureta už roku 1891 napísal, že „otcom, pravým otcom všetkých mladých je Verlaine, veľkolepý Verlaine“; jeho ľudský postoj je rovnako krásny ako jeho postoj spisovateľský, lebo v čase, keď je básnik mimo zákona jedine je možná rada prijímať všetky bolesti s takou hrdosťou a aj s takým povýšeným furtáctvom, ako ich prijíma on. (Porov. FONTAINE, A.: c. d., s. 101—102.)

neobyčajne obľúbená poetka Anna de Noailles, nielen mnohých básnikov, ktorí sa prihlásili k symbolizmu, aby narušali tradičné rytmické schémy, tradičné predpisy o rýme, vyhlásili boj „rétorike“ (pravdaže predovšetkým parnasistickej) a hľadali pre svoje verše novú „plynulosť“ a novú „hudobnosť“, ale priamo ovplyvnil aj takého básnika, ako bol Guillaume Apollinaire. Bez Verlaina je mi tento otec francúzskej postsymbolistickej poézie jednoducho nepredstaviteľný. Čo vo svojej poetike Verlaine naznačil, to Apollinaire neskôr nielen rozviedol, ale aj dovŕšil.

Nejestvuje dosiaľ nijaká štúdia o Verlainovi a českej poézii — aspoň o nej neviem. No aj tých niekoľko sond, ktoré som v tomto ohľade urobil, svedčí, že to, čo povedal kedysi Rémy de Gourmont o silnom vplyve Verlaina na francúzsku poéziu, platí aj o jeho vplyve na mnohé európske literatúry, a najmä na českú poéziu, ktorá nás v súvislosti s Kraskom osobitne zaujíma.

V Čechách bol Verlaine známy veľmi skoro. Už začiatkom deväťdesiatych rokov minulého storočia, čiže ešte za jeho života prekladal ho Jaroslav Vrchlický. V jeho knihe *Moderní básníci francouzští* (Praha, Vilímek 1894), obsahujúcej 156 mien básnikov v abecednom poriadku od Jeana Aicarda až po Émila Zolu, vyšlo dovedna pätnásť preložených Verlainových básní — presne toľko ako prekladov z Baudelaira. Rovnobežne s Vrchlickým prekladal Verlaina Antonín Váňa. V rozličných časopisoch uverejnil spolu 7 prekladov jeho básní.²³ V čase, keď bol Ivan Krasko v Prahe na štúdiách a vôbec keď žil v Čechách, čiže od jesene 1900 do vypuknutia prvej svetovej vojny, vychádzali preklady Verlaina od viacerých prekladateľov. V Květoch v rokoch 1901—1903 uverejňoval svoje preklady Verlaina František Sekanina. (Vydal ich neskôr aj knižne: *Paul Verlaine, Výbor z poesie*, Praha, Otto 1905.)²⁴ A konečne v čase, o ktorý nám tu ide, rovnobežne so Sekaninom i po ňom, ale zrejme nie podľa jeho príkladu, prekládali Verlaina ešte Arnošt Procházka, Sigismund Ludvík Bouška a Emanuel z Lešehradu.²⁵

²³ V časopisoch *Vesna* XII, 1893, s. 361; XV, 1896, s. 111—112; Květy XVIII, 1896, 2. pol., s. 423—424; *Zlatá Praha* XVI, 1896—1897, s. 511.

²⁴ Sekaninove preklady vychádzali v časopisoch Květy XXIII, 1901, 1. pol., s. 173—179; XXIV, 1902, 1. pol., s. 627—632; XXV, 1903, 2. pol., s. 319—334. Uvedené knižné vydanie, doplnené novými prekladmi, medzi nimi aj prekladom Verlainovej básne *Art poétique* (Umění básnické) v VI. oddiele, obsahuje spolu 47 preložených básní plus preklad Verlainovej veršovanej jednoaktovky *Jedni a druzi*. Nepodarilo sa mi zistiť, či Sekanina pred rokom 1905 uverejnil v niektorom časopise preklad Verlainovej básne *Art poétique*. Ak aj nie, táto báseň bola v Čechách zásluhou F. X. Šaldu dobre známa prinajmenej od roku 1893, ako na to ešte poukážem.

²⁵ Arnošt Procházka svoje staršie i novšie preklady z modernej francúzskej poézie, medzi nimi aj preklady z Verlaina, uverejnené v literárnych časopisoch, zhrnul neskôr do dvoch antológií: *Cizí básníci*, Praha 1916 (zbierka mala byť prejavom sympatie k bojujúcemu Francúzsku) a *Cizí básníci — Řada druhá*, Praha 1916 (zbierka mala byť holdom víťaznému Francúzsku). Podobne až v dvoch výberoch vydal svoje staršie i novšie preklady francúzskych básnikov, medzi nimi aj Verlaina Emanuel z Lešehradu: *Moderní Lyrika francouzská*, Praha 1902 a *Souhvězdí*, Praha 1908, 2. vyd. 1931. Oproti tomu verlainovské preklady S. L. Bouška, ináč chronologicky staršie ako Váňove preklady, neopustili stránky

Preklady uvedených prekladateľov sú samozrejme, ako to ani ináč nemohlo byť, rozličných hodnôt a je isté, že prvé z nich (myslím tu najmä na preklady J. Vrchlického a A. Váňu) nie sú vždy „verlainovské“, ba sú skôr málo „verlainovské“: pre nedostatočné vniknutie do Verlainovej poetiky Verlaine v nich častejšie vystupuje v podobe viac-menej zdeformovanej. Relatívne lepšie sú Procházkové, Bouškové i Lešehradove preklady, no nejakú minimálnu hodnotu by som neodoprel ani prekladom Františka Sekaninu, hoci viem o Šaldovej averzii k nemu. (Šalda nepokladal za hodné ani sa len zmieniť o jeho prekladoch.) Skutoční majstri v prekladaní Verlaina a Baudelaira či aj Mallarmého mali ešte len prísť, no prišli až neskôr, už po vydaní Kraskových zbierok poézie. Ale ak sa pomerne v krátkom časovom rozpätí, od konca deväťdesiatych rokov minulého storočia do vypuknutia vojny, v Čechách preložilo približne 100 Verlainových básní, znamenalo to, že zásluhou uvedených prekladateľov sa Verlaine dostal do vedomia širokej čitateľskej obce a stal sa z cudzích básnikov nad iných známym.

V Čechách sa však v čase, o ktorý nám tu ide, Verlaine nielen prekladal, ale písali sa o ňom aj informatívne, literárnokritické state a články, spomínal sa v rozličných súvislostiach, vždy, keď sa narazilo na problémy tzv. modernej poézie. Ak niekedy (či skôr často) Verlainova tvár vychádzala z prekladov matne, články a štúdie ju spresňovali. Postupne sa vnikalo do Verlainovej poézie čoraz hlbšie.

Primát tu má samozrejme Jaroslav Vrchlický. Roku 1877, keď vydal svoj prvý výber prekladov z modernej francúzskej poézie pod názvom *Poesie francouzská nové doby*, o Verlainovi ešte nič nevedel, a teda z neho ani nič nepreložil. No o desať rokov nato Vrchlický v knihe *Básnické profily francouzské* (Praha, 1887) hodnotí ho veľmi vysoko... Vidí v ňom, popri Mallarmém, „vodcu školy francúzskych symbolistických básnikov“, ba viac: „jeden z najväčších básnických talentov“ vôbec. Priznáva sa však — a to dokazuje, nakoľko až bola hlboká priepasť medzi Vrchlického parnasistickou a novou verlainovskou poetikou — že sa niekedy Verlainove cesty za novou poéziou strácajú „ve tmě a v mlze“, ale vraj nesmieme sa tomu diviť, lebo kto sa odváži tak ďaleko, zostane „na výšinách nedostupných opustený a sám.“²⁶ Podobne uznanlivo sa Vrchlický vyjadril o Verlainovi aj v obsiahlom predslove k svojej knihe básnických prekladov *Moderní básníci francouzští*. (Praha, 1894.) Rozdiel je len v tom, že tu ešte väčšmi zdôraznil vedúce postavenie Verlaina vo francúzskom symbolizme: „V čele všech stojí Verlaine“, napísal

časopisov. (Všetky tri údaje sú čerpané z Bibliografickej a edičnej poznámky Adolfa Kroupy k jeho prekladu knihy Paul Verlaine, *Prokletí básníci*. Praha, Československý spisovatel, s. 100—101.

²⁶ Tamže, s. 208—209. Vrchlického slová o Verlainovi, ktorého cesty sa strácajú v „tme“ a ktorý zostáva v „nedostupných výšinách opustený a sám, ako by sugerovali atmosféru i názov Kraskovej prvej zbierky *Nox et solitudo*. Tým, pravda, nehovorím, že nad týmto Vrchlického textom vznikol Kraskov názov. Uvedený text len dobre naznačuje, v akej atmosfére vznikala Kraskova poézia. Nepochybujem, že mladý Krasko v Prahe dobre poznal Vrchlického štúdie o modernej francúzskej poézii, najmä jeho stat o Verlainovi.

doslovne, odvolávajúc sa na Lemaître. Tzv. rébusovitost, hieroglyfickosť, nejasnosť a hmlistosť tentoraz vyhradil len Mallarmému a jeho nasledovníkom, z ktorých však viacerí v skutočnosti vôbec neboli jeho nasledovníkmi a ani nepísali nijaké „tajomné“ verše. Ako v citovanej knihe *Básnické profily francouzské*, aj tu vlastné kúzlo Verlaina nachádza v jeho „hudbe“ a „rozplývavej neurčitosti“.²⁷

Hlbší záujem o Verlainovu poéziu, ako vôbec o snahy modernej francúzskej poézie vyvolal však až F. X. Šalda, ktorý písal o ňom a odvolával sa na neho veľmi často vo svojich zápasoch proti konzervatívnemu krídlu českej literatúry. Od roku 1892, čiže konkrétne od jeho slávnej state *Syntetism v novém umění*, ktorá mala, ako sa správne povedalo, základný význam pre vývin českej modernej poézie,²⁸ Verlainovo meno sa ustavične a pri každej príležitosti Šaldovi do pera priamo natískalo. Pre viaceré príčiny. Predovšetkým preto, že aj on od Verlaina a Mallarmého odvodzoval tzv. posledné fázy francúzskeho symbolizmu, čiže vlastne to, čo dnes nazývame francúzskym symbolizmom.²⁹ (Tzv. prvú fázu francúzskeho symbolizmu zrejme našiel u Baudelaira.) No ešte väčšmi preto, že vo Verlainovi objavil básnika, ktorý akoby bol prakticky uskutočnil samu jeho koncepciu poézie ako takej. Podľa mladého Šaldu totiž jedinou úlohou a jediným zmyslom lyrickej poézie je vystihovať básnikovu „vnútornú duševnú drámu“, „večnú fluktuáciu myšlienky a citu“. To všetko v plnej miere našiel u Verlaina, ba našiel tam ešte viac: „snad najpodrobnejší psychologický žurnál“, ako sa doslovne vyjadril roku 1892.³⁰ Preto — a tak sa zdá, že predovšetkým preto — Verlaina si až tak obľúbil, že ho v katalógu výstavy francúzskeho moderného umenia, usporiadanej v Prahe roku 1902, t. j. v čase, keď už tam mladý Ivan Krasko (vtedy ešte len Ján Botto) študoval na vysokej škole, nazval — vedľa Puvisa de Chavannes a Rodina „jedným z patriarchov našej doby“.³¹ (O čosi neskôr spomenutý Rémy de Gourmont nazval Verlaina „druhým konzulom symbolizmu“, „prvým“ bol pre neho — Mallarmé.)³²

O Verlainovi, rozumie sa, okrem Vrchlického a Šaldu písali aj viacerí iní, napr. Emanuel z Lešehradu a neskôr zasvätené aj Arnošt Procházka.³³ No najplnšie a aj

²⁷ Pozri v citovanej Vrchlického antológii jeho Úvod do štúdia moderní poesie francouzské, XX–XXI.

²⁸ Šaldova stať *Syntetism v moderním umění* vyšla v Literárnych listoch 13, 1892, č. 1–8. Reedícia v knihe *Kritické projevy I, 1892–1893*, Praha 1949, s. 1–62. Oldřich Králík sa o nej vyjadril, že ňou Šalda zasiahol „ohromujícím způsobem“ do českého literárneho vývinu. Pozri jeho monografiu Otakar Březina. Praha 1948, s. 28.

²⁹ Pozri v cit. stati *Syntetism v moderním umění*, tamže, s. 39.

³⁰ V kritickéj stati Karel Červinka, *Zápisník. Literární listy* 13, 1892, č. 23–24. Citované z jej reedície v knihe *Kritické projevy I*, s. 123.

³¹ Pozri Úvodní slovo (ke katalogu výstavy *Moderní francouzské umění* v knihe *Kritické projevy V*. Praha 1950, s. 69.

³² V *Promenades littéraires*, cit. sub, s. 22, 19.

³³ Emanuel z Lešehradu v knihe *Ideje a profily*. Praha 1903; Arnošt Procházka v knihe *Francozští autoři a jiné studie*. Praha 1912. Rok vydania knihy samozrejme nie je rokom vzniku jednotlivých štúdií. Všetky sú staršie.

s najprenikavejším pochopením objasnil sám zmysel Verlainovej poézie predsa len Šalda. Mal na to predpoklady nielen ako vynikajúci literárny kritik, ktorý sa rozhodol kliesniť nové cesty domácej poézie, ale aj ako vynikajúci a až obdivuhodne informovaný znalec francúzskej literatúry a všetkých prúdov, ktoré ňou prebiehali v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch minulého storočia. Nie je teda div, že takto fundovaný Šalda, rozoznávajúci bezpečne v súvekom Francúzsku všetko „malé“, ale i všetko „veľké“, tak ako to bezpečne rozoznával aj v domácej literatúre, vyvolal o Verlaina taký záujem viacerých domácich básnikov, že veľmi skoro sám mohol konštatovať priamy Verlainov vplyv napr. na Karáska, Knöslo, Hlaváčka alebo básnikov českej katolíckej Moderny. (Ako je známe, neskôr nezostanú k Verlainovi ľahostajní ani takí básnici ako Sova a Toman.) Neprekvapuje teda, že roku 1896, keď Verlaine zomrie, zaplachu nad ním mladí českí básnici: Hlaváček v básni *Smutný večer* (v zbierke *Pozdě k ránu*, 1896) a Bouška v básni *Mřtvy Verlaine* (v zbierke *Pietas*, 1897).

Záujem o autora Saturnských básní či Múdrosti v radoch mladej českej generácie na prelome dvoch storočí bol teda eminentný a možno povedať, že sa vyrovnal záujmu o Baudelaira. Oproti tomu interesy o Mallarmého, druhého veľkého iniciátora francúzskeho symbolizmu, boli zo spomenutých už príčin nepomerne slabšie. Hlbšie mu rozumel vlastne len F. X. Šalda a Otakar Březina. (Posledný patrila medzi jeho zbožňovateľov, ako vieme napr. z jeho listov Anne Pammrovej alebo Františkovi Bauerovi.)³⁴ Ak sa však Mallarmé prekladal len sporadicky a ktomu ešte často nevýstižne (mierim tu najmä na preklady E. Lešehrada, ktorý sa už roku 1899 odvážil vydať svoj *Výbor z Mallarmého poézie*)³⁵, vedľa Baudelaira a Verlaina z okruhu francúzskych symbolistov v čase, o ktorý nám tu ide, najprekladanejším autorom bol M. Maeterlinck. Zoznam jeho preložených diel do češtiny je taký úctyhodný, že by nebolo vari zveličením, keby sme povedali, že tento básnik bol od deväťdesiatych rokov minulého storočia približne až do štyridsiatych rokov nášho veku známejší v Čechách ako vo svojej vlasti. Pomerne dosť sa o ňom aj písalo. Dokonca v prvom desaťročí nášho storočia vznikla o ňom veľká, vyše päťstostranová

³⁴ Pozri hodne úryvkov z Březinových listov A. Pammrovej a Fr. Bauerovi u O. Králíka, c. d., s. 26–27, 51, 233, 279 a i. Zo všetkých vyplýva Březinov bezvýhradný obdiv k básnikovi, pre ktorého má konštantný prívlastok „veľký“, no striedavo kladie na prvé miesto raz Verlaina, inokedy Mallarmého. Možno len súhlasiť s Králíkovým tvrdením, že zo všetkých básnikov francúzskeho symbolizmu, o ktorých sa Březina začal hlbšie zaujímať roku 1891, Mallarmé mu bol najbližší. (Tamže, s. 293.) Dôkazom skutočnosti, ako hlboko a kriticky vnikol F. X. Šalda do básnického sveta Mallarmého a do jeho poetiky, je už jeho uvedená prvá veľká štúdia *Syntetism v novém umění* z roku 1892. (Pozri c. d., s. 38, 39, 45, 51 atď.) Mallarmé sa ináč nikdy nestratil zo Šaldovho literárneho obzoru.

³⁵ Výber z básní, prózou preložil E. Lešehrad. Praha 1899. Emanuel z Lešehradu ako prekladateľ i vykladač zostal verný Mallarmému plné polstoročie. Roku 1948 vydal u J. Podroužka v Prahe svoje bohato komentované a dokumentované *Dílo Stéphanu Mallarméa*, skutočne plod polstoročnej práce. Jeho preklady, tentoraz veršované, nedosahujú však úroveň Mallarmého slovesného umenia.

monografia od Václava Tilleho pod názvom Maurice Maeterlinck. Analytická studie. Otto, Praha 1910. Dielo podnes pozoruhodné.

Nie náhodou venoval som tu toľko pozornosti prezencii týchto dvoch básnikov a osobitne Verlaina v českom literárnom živote na prelome dvoch storočí a potom neskôr v nasledujúcich dvoch desaťročiach.

Ivan Krasko, o ktorého nám tu išlo, strávil totiž v Čechách, ako je známe, plných trinásť rokov, jednak na štúdiách v Prahe (1900—1905) a jednak na vidieku v Klobukách a v Slanom ako chemický inžinier (1905—1914). Pri príchode do Prahy ako vnímavý, neobvyčajne citlivý, ale aj ako pomerne vzdelaný mladý človek, ktorý ovládal niekoľko jazykov (nemčinu, rumunčinu, maďarčinu) a cez ne mal prístup do viacerých európskych literatúr,³⁶ a najmä ako začínajúci básnik, ktorý už ako sextán uverejnil jednu báseň v Slovenských pohľadoch a ako stredoškôľák v Sibíni v Sedmohradsku a potom v Brašove napísal viac básní, aby v nich potom pokračoval aj ako vysokoškôľák v Prahe, nemohol sa nestretnúť so súčasnou českou poéziou, nemohol nesledovať zápasy o novú poéziu, ktoré práve v čase jeho pražských štúdií prebiehali neobvyčajne prudko a vášnivo, a nemohol sa ani neoboznamiť s modernou francúzskou poéziou, najmä s tými básnikmi, ktorí boli v popredí záujmu mladej českej básnickej generácie, čiže s Baudelairom, Verlainom a Maeterlinckom.

Neskôr nám konečne tieto svoje záujmy sám priamo i nepriamo dotvrdí. V krátkom prejave *Ó cudzie kultúry*, napísanom pri príležitosti otvorenia Slovenského národného divadla (1. marca 1921) poznamenal, že na rozdiel od iných Slovákov, ktorých od vekov ničil „kultúrny hladomor“, on bol šťastnejší. „Býval som hosťom u kultúr rôznych národov“, napísal doslovne,³⁷ a iste nebudeme ďaleko od pravdy, ak povieme, že toto hostovanie u kultúr rôznych národov mu umožnili roky strávené na maďarskej, nemeckej a rumunskej strednej škole, ale najmä roky vysokoškolských štúdií v Prahe. A neskôr v rozhovore s moderným editorom svojho básnického diela prezradí, že jeho obľúbenými básnikmi bol Lermontov, Puškin, Byron (všetkých čítal v nemeckých prekladoch), z prozaikov Turgenev (čítal ho taktiež v nemčine) a vraj „veľmi skoro“ sa zoznámil s Verlainom a Maeterlinckom.³⁸ (O nich však nepovedal, v akom jazyku ich čítal.)

Viem, že obľúbených básnikov mal Krasko viac, než v jednej chvíli stihol povedať. Patril medzi nich celkom iste rumunský básnik Eminescu, s ktorým sa vyrovnával aj ako prekladateľ, český básnik Hlaváček a určite aj niekoľkí iní, ktorí zanechali jasné stopy v jeho básnickom diele. (Najjasnejšie stopy v Kraskovom diele zanechal práve Hlaváček.) Kraskova báseň *Solitudo* je jednoducho nepredstaviteľná

³⁶ R. Uhlár v cit. štúdiu v zborníku Detvan (porov. poznámku 2) je tej mienky, že už pred svojím príchodom do Prahy Krasko poznal poéziu rumunskú, maďarskú a „niečo z francúzskej“. Neudáva však prameň tejto svojej informácie.

³⁷ Pozri KRASKO, I.: Dielo. Bratislava 1954, s. 141.

³⁸ Údaj M. Gáfrika, Nová literatúra II, 1958, č. 3. Porov. aj v jeho cit. monografii Poézia slovenskej Moderny, s. 141.

bez priamej inšpirácie Hlaváčkovou *Modlitbou* zo zbierky *Pozdě k ránu*; medzi obidvoma básňami možno iste vyznačovať rozdiely, no v Hlaváčkovej básni Krasko jednoducho čítal seba samého. Pre nás je však dôležité jeho priznanie sa k Verlainovi a k Maeterlinckovi, no najmä k Verlainovi.

Ono kraskovské „veľmi skoro“, ktorým „datuje“ svoje zoznámenie s Verlainom, je síce veľmi neurčité a nijako nevylučujeme, že Krasko mohol tým myslieť hoci aj svoje študentské roky v brašovskom gymnáziu. Nezdá sa to však pravdepodobným, a to najmä preto, lebo v Kraskových prvotinách, ktoré vznikli ešte v Sibíni alebo v Brašove, nenachádzam ani stopy po nejakej verlainovskej „inšpirácii“, či vôbec po Verlainovej prítomnosti. Kraskove prvotiny sú naozaj maximálne „svojrázne“ a „samorastlé“, späť skôr so slovenskou ľudovou než umelou poéziou. Po tom, čo sme povedali, je však viac než pravdepodobné, že čas, v ktorom sa Krasko zoznámil s Verlainom, či aspoň hlbšie vnikol do sveta jeho poézie a do jeho poetiky, spadá do obdobia jeho pražských vysokoškolských štúdií, čiže do rokov 1900—1905. Vtedy v Čechách, podobne ako vo Francúzsku,³⁹ vrcholil kult Verlaina — a vtedy v Čechách aj vznikli na svoju dobu relatívne pozoruhodné preklady jeho poézie. Myslím tu na preklady Františka Sekaninu, uverejňované, ako sme povedali v rokoch 1901—1903 v *Květoch*, a neskôr, roku 1905, v doplnenom počte vydané aj knižne. Od predchádzajúcich prekladov (mám tu na um najmä Váňove preklady, ktoré neznesú ani nízke hodnotiace kritériá) sa Sekaninove preklady odlišovali vyššími slovesnými hodnotami, a ak berieme do úvahy ich doplnené knižné vydanie, aj svojím širokým výberom. V siedmich oddieloch (*Poèmes Saturniens, Les fêtes Galantes, La Bonne chanson, Romances sans paroles, Sagesse, Jadis et Naguère a Amour*) a vo viacerých pododdieloch chcel Sekanina podať akýsi prierez celou Verlainovou básnickou tvorbou. Medzi týmito prekladmi je aj preklad básne *Art poétique—Umění básnické* zo zbierky *Jadis et Naguère*, o ktorú tu máme osobitný záujem.

Táto báseň, ako sa dnes všeobecne uznáva vo francúzskej literárnej histórii, mala základný význam pre utváranie poetiky francúzskeho symbolizmu, celkom iste väčší ako neskorší Moréasov manifest z roku 1886. Tlačou vyšla vo Francúzsku rok predtým (1885) v uvedenej Verlainovej zbierke a v Čechách bola známa zásluhou F. X. Šaldu už začiatkom deväťdesiatych rokov minulého storočia. Šalda o nej písal ako o významnej básni obsahujúcej „kategorický predpis symbolické poetiky“, v obsiahlej odmietavej kritike Škampovej zbierky poézie Venku a doma v Literárnych listoch roku 1893, 14, č. 17 a 18, v článku, ktorý je pre nás o to zaujímavejší, že ho dobre poznal František Votruba a využil niektoré Šaldove postrehy (pravda, bez citovania Šaldu) roku 1910 vo svojej prvej kritike Kraskovej zbierky veršov *Nox et solitudo*.⁴⁰ Už som napísal, že právom možno predpokladať u mladého dvadsaťštyri-

³⁹ Pozri RAYMOND, M.: De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain. Paríž, Éditions R.—A. Corrêa 1933, s. 29.

— dvadsaťpäťročného Ivana Krasku, vtedy ešte Jána Bottu, ktorý prišiel študovať do Prahy na vysokú školu, záujem o súveké zápasy, o novú tvár českej poézie, a teda aj o články popredného českého kritika Šaldu, v ktorých písal o „kategorických predpisoch symbolickej poetiky“. No ešte väčším právom možno predpokladať, že Ivan Krasko v čase svojich pražských štúdií poznal Sekaninov preklad tejto básne a že báseň na neho veľmi zaúčinkovala. Usudzujem tak z toho, že kedysi v čase vyjdenia jej českého prekladu, ním podnietený a inšpirovaný, napísal vlastnú báseň pod názvom *Stará poetika*, neskôr nazvanú *Poetika starej lyriky*.⁴¹

Hodno sa pozastaviť pri tejto Kraskovej básni, a to predovšetkým pre podobnú, ak nie pre tú istú príčinu, pre ktorú sa pozastavujú literárni historici a kritici francúzskeho symbolizmu pri Verlaineovej *Art poétique*. Ako táto Verlaineova báseň mala základný význam pre francúzsky symbolizmus, hoci sa v nej slovo symbol nevyskytuje (táto báseň, ako sme povedali, spolu s Verlainovou knihou *Poètes maudits* — prekliati básnici, z r. 1884 — uviedla symbolizmus „do pohybu“) tak aj Kraskova *Poetika starej lyriky* mala základný význam pre novú orientáciu jeho vlastnej poézie smerom k symbolizmu verlainovského typu, hoci sa ani v nej slovo symbol nevyskytuje.

Okrem toho je táto báseň významná aj pre inú príčinu. Naši vykladači Krasku, ako som povedal, oddávna hovorili o jeho symbolizme, tí „opatrnejší“ len o prvkoch, zložkách, postupoch symbolizmu v jeho poézii. Konfrontácia oboch básní, Verlaineovej a Kraskovej, nám ukáže, ktoré prvky, zložky alebo symbolistické postupy Krasko teoreticky prijal (a od teórie bola u neho krátka cesta k básnickej praxi), a zároveň

⁴⁰ František Votruba vo svojej kritike Kraskovej zbierky *Nox et solitudo* napísal, že Kraskov symbolizmus si berie obrazy „zo sveta vonkajšieho a aplikuje ich na vnútorné stavy duše“. Preto vraj „krajínová sceneria“ — citujem však doslovne — „nie je uňho deskripciou, vyratovaním zvláštností a podobností, nie bezduchým genrom, ale skutočne tým, čím ‚krajina‘... v novom umení má byť: stavom duše.“ (Podčiarkol autor.) Porov. cit. Prúdy 1910, s. 91—92. Presne to isté chýbalo F. X. Šaldovi v Škampovej zbierke poézie *Venku a doma* a ostro ho preto aj kritizoval. Škampa vraj nevidí krajinu v jej celistvosti, len vyratuje a opisuje jej prvky, detaily „všedné, hrubé, povrchné“, nejde mu pritom o vystihnutie psychického vzťahu ku krajine. „Upozornil jsem několikrát v těchto listech“, napísal doslovne Šalda, „na požadavek moderního umění krajinářského zahrnutý pregnantně v Amielově větě: Krajina je stav duše.“ (Podčiarkol autor.) Literární listy 14, 1893, č. 17—18. Citované z reedície Šaldovej kritiky v knihe *Kritické projevy I.* s. 372. Porovnaním týchto dvoch pasáží, z ktorých prvá je závislá od druhej, nesledoval som cieľ hľadať Šaldov vplyv na Votrubu. Ak sa chcel Votruba poučiť o modernej poézii, nemohol konečne nesiahnuť k Šaldovi. Išlo mi tu len o odkaz, ako Kraskov budúci najbližší priateľ a jeho chápaný kritik starostlivo sledoval Šaldu. Analogicky podľa toho možno predpokladať, že Šaldu a jeho zápasy o modernú poéziu starostlivo sledoval aj mladý Krasko a viacerí z jeho generácie, celkom určite napr. aj Juraj Slávik Neresnický.

⁴¹ Napísal som, že Sekaninov preklad Verlaineovej básne *Art poétique* vyšiel knižne až roku 1905, čiže v čase, keď Krasko končil svoje pražské štúdiá. Nie je však vylúčené, že túto báseň preložil Sekanina hodne skôr, a teda že ju Krasko mohol poznať už skôr v rukopise alebo v odpise, ako nie je vylúčené ani to, že ju Sekanina uverejnil aj pred rokom 1905 v niektorom časopise. Bibliografický údaj sa mi však nepodarilo zistiť.

nás nevyhnutne privedie k širšiemu porovnávaniu Kraskovej poézie s poéziou francúzskeho iniciátora celého jedného prúdu európskeho symbolizmu.

Pokúsil som sa o takúto širšiu konfrontáciu dvoch uvedených básní — básní, povedali by sme *programových* — ako aj o širšie porovnanie poézie našich dvoch básnikov, svojimi ľudskými osudmi nesmierne odlišných (Krasko nikdy nepoznal verlainovskú „Zelenú Múzu“), no cieľmi i zmyslom svojej poézie veľmi blízkych. Nech mi je tu dovolené v krátkosti zhrnúť výsledky tejto svojej konfrontácie.

Najskôr však ešte malá poznámka. Nechcem a ani nemôžem sa tu zaoberať otázkou vzniku Verlainovskej básne *Art poétique*. (Zdá sa, že skutočne vznikla vo Verlainovom krízovom roku 1874 na popud Rimbauda, ako nám to napovedá Verlainov dôverný priateľ Ernest Delahaye.⁴²) A nechcem sa tu šíriť ani o datovaní vzniku Kraskovej básne *Poetika starej lyriky*, ktoré naši odborníci v kraskovských štúdiách pokladajú za sporné, hoci sám autor vznik tejto svojej básne datoval rokom 1900, pravda ex post a až roku 1954, keď ju pripravil prvý raz do tlače. (Zachovali sa však tri, respektíve štyri varianty, z ktorých prvý, rukopisný — hodno si všimnúť — nie je datovaný, a druhý, tiež rukopisný, má dátum 1911. Prvý najstarší a nedatovaný rukopis má názov *Stará poetika* s podtitulom *Mladému básnikovi*.) Nemôžem však aspoň nespomenúť, že na rozdiel od tých literárnych vedcov, ktorí myslia, že Krasko svoju *Poetiku starej lyriky* napísal až neskôr, kedysi v období Veršov, keď už svoju básnickú dráhu končil a keď mohol rozdávať rady „mladým básnikom“, som tej mienky, že Krasko túto báseň napísal na začiatku svojej básnickej dráhy. Presnejšie: na začiatku tej svojej novej vývinovej fázy, ktorej plodom sa stala básnická zbierka *Nox et solitudo*. Znamená to, že ju napísal kedysi v Prahe okolo roku 1900—1905, v čase, keď sa bližšie a hlbšie zoznámil s Verlainovou poéziou, keď sa u Šaldu mohol dosť dozvedieť o Verlaineovej básni *Art poétique*, či keď prípadne poznal jej Sekaninov preklad. *Nox et solitudo* je praktickou realizáciou teoretických požiadaviek vyslovených v básni *Stará poetika*, tak ako mnohé Verlainove básne v zbierke *Jadis et Naguère* sú tiež čímsi podobným z hľadiska jeho básne *Art poétique*. To je, myslím, celkom nesporné, ako je nesporné aj konštatovanie M. Gáfrika, že „symbolistický ideál“ bol už „infiltrovaný“ v Kraskovej básni *Stará poetika*, čiže už v jej prvej verzii.⁴³ Je možné, že tento „ideál“ roku 1900 Krasko nemal ešte celkom ujasnený a že stál na križovatke, no už v tom roku mohol o ňom uvažovať. Popudov na to mal v pražskom prostredí viac než dosť. A možno práve spomienka na to priviedla Krasku, aby po vyše polstoročí ex post datoval rokom 1900 pôvodne nedatovanú verziu svojej básne, ktorej dal neskôr názov *Poetika starej lyriky*. Nemožno však pochybovať, že po poznaní českých prekladov Verlainea a najmä po poznaní Sekaninovho prekladu Verlaineovej básne *Umění básnické*, čo spadá do rokov 1901—1905, „symbolistický ideál“ alebo teoretické požiadavky novej sym-

⁴² Pozri DELAHAYE, E.: c. d., s. 381 a n.

⁴³ Pozri GÁFRIK, M.: Súborné dielo Ivana Krasku I. Bratislava 1966, s. 455 a n.

bolistickej poézie si Krasko dokonale uvedomil a aj rázne za nimi vykročil. Svedčia o tom jasne básne uverejnené po roku 1905 v Dennici. Tieto básne boli už hodne vzdialené predchádzajúcej folklornej alebo tradičnej poetike. Ich címer bol iný.

Komu však mali platiť rady, ktoré dával vo svojej *Starej poetike*? Odpoveď je jednoduchšia, než sa možno nazdávať. Podľa mojej mienky tým „mladým básnikom“, ktorému dával rady, bol — on sám. U Krasku nie je vôbec nič výnimočné, že hovorí o sebe v druhej osobe, naopak, robil tak sústavne. (Jeho povestné „ty“ a zahmlené „ktos“!) Vo svojej monografii Stanislav Šmatlák skvelým rozborom Kraskovej básne *Nad ránom* dokázal, že v nej „ja“, „ty“, „my“ znamená vždy jeden a ten istý básnický subjekt.⁴⁴ Za tento predpoklad, že rady tejto básne platili predovšetkým jemu samému, hovorí konečne i fakt, že Krasko túto básne nezaradil ani do jednej svojej zbierky, neuverejnil ju ani v nijakom časopise, neposlal ju nijakému „mladému lyrikovi“. Zostala ležať v jeho písacom stolíku vyše polstoročia. Prvý raz vyšla až v Diele roku 1954 — a aj to s určitými zmenami a doplnkami, príznačnými pre roky päťdesiate, ale nevyskytujúcimi sa v najstaršej nedatovanej verzii. V definitívnej verzii požiadavka „jasu“ a „veselosti“ dostala sa na prvé miesto a požiadavka „smútku“ a „trúchlosti“ na miesto druhé, zatiaľ čo v prvej verzii to bolo naopak. Sociálny motív, ostro vystupujúci vo štvrtom a piatom dvojverší definitívneho textu, nevyskytuje sa vôbec v prvej verzii, no v skrátenej podobe ho nájdeme v druhej verzii z roku 1911.⁴⁵

Venovanie básne „mladému lyrikovi“ chápem teda tak trochu v rovine autorovej irónie, ktorá mu podobne ako Verlainovi nebola cudzia. Nie náhodou celá táto Kraskova básne vyúsťuje do sebaíronie: „Ak všetko toto krásou posvätiš: / tak príjdeš ta, kam ja som nedošiel.“ A ak Krasko poetiku novej lyriky, tej lyriky, ktorú hodlal písať, či presnejšie povedané, ktorú v tom čase už aj písal, nazval „starou“, aj v tom možno vidieť určitý osten jeho irónie. Ale keď — pripusťme — predsa len tak hodnotil „novú“ poetiku, v podstate sa vlastne nevyjadril nijako ináč než F. X. Šalda, ktorý niekoľko rokov pred vznikom Kraskovej básne (roku 1893) napísal o Verlainovej *Art poétique*, že kategorický predpis symbolickej poetiky, ktorý obsahuje, je „naprosto shodný se zákonníkem klasické (čiže: „starej“) estetiky i veľkého umění.“⁴⁶ Krasko bol priveľmi bystrozraký a ostroumný — a aj dosť vzdelaný na to (do Prahy prišiel nie ako osemnásťročný, ale ako dvadsaťštyriročný dospelý mladý muž), aby videl, že základné princípy hlásané Verlainom a v tom čase až revolučné sú vlastne princípmi veľmi starej poetiky, estetiky a veľkého umenia vôbec.

⁴⁴ Pozri ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 166—169.

⁴⁵ Všetky tri, resp. štyri verzie Kraskovej *Poetiky* starej lyriky uverejnil M. Gáfrík v cit. Súbornom diele Ivana Krasku, s. 435—439. Nás tu, pravda, predovšetkým zaujíma prvý variant, najstarší. V nasledujúcom texte s ním konfrontujeme Verlainovu básne *Art poétique*.

⁴⁶ Pozri cit. Šaldovu recenziu Škampovej zbierky *Venku a doma* sub, s. 40, 373.

Nezaujímajú nás tu odlišnosti a rozdiely medzi Verlainovou a Kraskovou básňou. Sú viaceré a spočívajú, samozrejme, v básnických obrazoch, v básnickom slovníku a vôbec v celkovom štýle oboch básní. Pre nás je dôležité porovnaním určiť, ktoré základné princípy symbolickej poetiky Krasko prijal a v akej miere, prípadne ktoré odmietol a prečo.

Odpoveď je, myslím, jednoduchá: Krasko v podstate prijal celú Verlainovu poetiku.

Predovšetkým — a tým začneme svoje porovnanie — prijal Verlainov kategorický predpis týkajúci sa hudobnosti básne. Povestné verlainovské „De la musique avant toute chose... De la musique encore et toujours!“ — „Hudbu predovšetkým... Hudbu ešte a vždy!“ u Krasku znie: „Nech hudbou zneje každý malý verš.“ (Schválne tu i ďalej citujeme prvú, najstaršiu verziu Kraskovej básne.) Paul Valéry raz napísal, že v aplikácii tejto požiadavky spočívalo celé „tajomstvo“ symbolizmu. To „tajomstvo“, ak o ňom vôbec možno hovoriť, určite spočívalo aj v iných veciach — konečne najlepšie o tom svedčí sama Valéryho poézia. Je však isté, že symbióza básnickej myšlienky a hudby je prvou a základnou požiadavkou všetkých symbolistov, tých verných i tých neverných, tých ortodoxných i tých odpadlických, tých z prvej i tých z druhej alebo až z tretej generácie. Skvele ju uplatnil vo svojej poézii aj Ivan Krasko.

Druhý kategorický predpis Verlainovej *Art poétique* týka sa takzvanej „éloquence“ v poézii. „Prends éloquence et tords lui son cou!“ — „Chyť výrečnosť a vykrúť jej krk!“ vyzýva Verlaine drastickým obrazom, mieriace, pravda, nie na skutočnú výrečnosť v poézii, ale na prázdnu rétoriku viacerých prívržencov súvekeho a ešte stále na prvom pláne stojaceho francúzskeho parnasizmu, na „všakú výmluvnosť“, ako to slovo preložil Fr. Sekanina. Krasko tento Verlainov verš dobre pochopil. Vo svojej básni napísal: „Obchádzaj krasomluvu ako mor / a prázdne slovo vyhoď z konceptu.“

Keď toto Krasko napísal (ako svoj program), nešlo mu určite o nejakú „parnasistickú krasomluvu“. Tú sme nikdy nemali — pre známe podmienky, v ktorých sa vyvíjala slovenská poézia v 19. storočí. („Veľké túžby literárne“ pokladal aj Hviezdoslav za márne.) Kraskovi však išlo o krasomluvu obsahujúcu „prázdne slovo“ (v definitívnom texte opravil na „slovo jalové“), čiže o slovo, ktoré nie je priamym a bezprostredným výrazom básnikovej duše, ktoré má možno aj vyššiu dekoratívnu hodnotu, ale neprýšti z básnikovho vnútra, nemá nič spoločné s jeho dušou, ani s jeho *srdcom*. Que ton vers soit la chose envolée / Qu' on sent qui fuit d' une ame en allée... napísal doslovne Verlaine. Vladimír Mikeš, český moderný prekladateľ tejto Verlainovej básne, výstižne preložil: „...a tvůj verš ať je věc odlétlá z tvé duše...“⁴⁷ A náš Miroslav Válek ešte výstižnejšie a s väčšou poetickou

⁴⁷ Pozri jeho preklad Verlainovej básne *Art poétique* v antológii *Francouzský symbolismus*. Uspořádal, verše a texty vybral Vladimír Mikeš. Praha 1974, s. 27.

silou: „Verš, to sú krídla duše rozopäté, / to, čo zostáva tu po jej vzlete.“⁴⁸ Ivan Krasko zasa výborne pochopil Verlainovu myšlienku. V *Starej poetike* doslovne napísal: „Však nikdy nepíš to, čo necítiš, / čo nie je kvetom tvojej duše len“, čiže v plnej miere prijal ďalší významný predpis Verlainovej poetiky. (V definitívnom texte odstránil určitý „rétorický“ akcent týchto dvoch veršov, pripomínajúci tak trochu Vrchlického, a volil jednoduchšiu, „nekrasomluvnú“ formuláciu: „...no nikdy nepíš to, čo necítiš, / čo v tvojom srdci zrod svoj nemalo.“)

Je príznačné, že sa v Kraskovej básni slovo „duša“ zjaví až štyrikrát a slovo „srdce“ dvakrát. Ernest Delahaye raz povie o svojom priateľovi Verlainovi: „Il ne sait parler que de son coeur.“ — „Vie hovoriť len o svojom srdci.“⁴⁹ A čosi podobné raz povie o Kraskovi — bez akejkoľvek závislosti od Delahaya — aj Stanislav Šmatlák.⁵⁰ Nie náhodou. Najfrekvencovanejšími slovami, ak už nechceme povedať slovami kľúčovými, sú totiž vo Verlainovej i Kraskovej poézii práve slová „ame“ — „duša“ a „coeur“ — „srdce“.

Nazdávam sa, že práve s týmito slovami „duša“ a „srdce“, a teda s požiadavkou, aby poézia bola výrazom básnikových duševných stavov, súvisí bezprostredne aj nasledujúca Verlainova rada. V poézii — Verlaine hovorí v „piesni“ — má sa spájať „l'Indécis“ — „Neurčité“ s „le Précis“ — „Presným“: „Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint.“ Vo Váľkovom preklade: „Pieseň sa vtedy dobrou stane, / keď sa to presné pospája v nej s hmlou.“ Je to iste predpis rázu estetického, ako estetického rázu je aj nasledujúca Verlainova požiadavka nie farieb, ale odtieňov v poézii, čiže určitej jej tajomnosti. (Odtieň nesie so sebou neurčitost a neurčitost zasa tajomnosť.) Tento predpis však bezprostredne súvisí s predchádzajúcim Verlainovým ponímaním poézie ako výrazu duše a srdca. A tak ho, myslím, pochopil aj Krasko, keď napísal: „Psychológii tajomna sa uč — áno, uč, / má v každej duši na tisíce strún.“ Kraskovské „tajomno“ bude vychádzať z verlainovského spojenia „neurčitého“ a „presného“ v samých hĺbkach jeho duše. Estetika parnasizmu bola racionalistická, estetika symbolizmu je estetikou ľudského tajomna, „estetikou sna“ („esthétique du songe“, ako hovorila Francúzi).⁵¹ Poézia symbolistov skutočne vibruje z „tisícich strún“, nie však zo „strún vo vetre“, ale zo strún hlboko ukrytých, ako povedal Krasko, „v každej duši“.

Zdalo by sa, že niektoré kategorické požiadavky a predpisy verlainovskej poetiky Krasko odmietol. Napr. v jeho *Starej poetike* niet ani zmienky o rýme, ktorý Verlaine tak ostro odsúdil, ba zosmiešnil. (Nazval ho dielom „bláznivého černocho“, „grajciarovým klenotom“.) Skutočnosť je však taká, a nemožno si ju tu nepovšim-

núť, že Verlaine svoju báseň *Art poétique* napísal v rytmicky bezchybných deväť a desaťslabičných veršoch s rýmami podľa všetkých pravidiel tradičnej poetiky, zatiaľ čo Krasko svoju *Starú poetiku* venovanú *Mladému lyrikovi* napísal v desaťslabičných *nerýmovaných veršoch*. Myslím, že to v tomto prípade dosť jasne hovorí. Konečne to, čo vo svojej knihe *Rým v slovenskej poézii* (1976) napísal Viliam Turčány o rýme v Kraskovej poézii, až nápadne platí aj o rýme vo Verlainovej poézii.⁵² Ani u Verlaine, ani u Krasku sa rým napokon nestal nijakým „grajciarovým klenotom“. Špeciálne slovenská literatúrna situácia by to konečne Kraskovi ani nebola dovolila. Verlaine až pridobre vedel, nakoľko je rým (aj tzv. rým oslobodený) podporovateľom muzikality básne, o ktorú mu išlo predovšetkým, podobne ako aj Kraskovi.

Pred nami by ešte stála úloha poukázať na motivické príbuznosti, filiácie, paralely, afinity Kraskovej a Verlainovej poézie. Našiel som ich pomerne dosť a v tomto prípade — nevoľky — aj afinity Krasku s básnikmi francúzskeho symbolizmu, ktorých autor kníh *Nox et solitudo* a *Verše* celkom určite nikdy nečítal. Nielen u Verlaine, ale u viacerých francúzskych symbolistov našiel som tie isté, ak nie veľmi podobné „paysages tristes“ — „smutné krajinky“ s mnohými topoľmi, ktoré sa vôbec neraz vyskytujú v poézii francúzskych symbolistov, s mnohými zapadajúcimi „lunami“ a s „čiernou trávou“, v ktorej silný vietor alebo „ktosi“ plače a narieka. Našiel som mnohé „jesenné piesne“, tradičné od Baudelaireových čias, s mnohými nádejami aj beznádejami, ktoré „svietia tmou“ a ktoré mi tak ostro pripomenuli Kraskove „jesenné piesne“ s dažďom zúfalstva a s mrholením beznádeje. Našiel som aj mnohé variácie na jediné tému, ktoré sú pre mnohých francúzskych symbolistických básnikov a pre Krasku také príznačné. Najbližší však Kraskovi zostával predsa len Verlaine, ten Verlaine, ktorý napísal takéto dvojveršie, aby ním dotvrdil úprimnosť svojej poézie:

„Écoutez, c'est notre sang qui chante!
Écoutez, c'est notre sang qui pleure!“⁵³

(Čujte, to naša krv spieva!
Čujte, to naša krv plače!)

Pri tomto jeho dvojverší nemôžeme si nespomenúť na Kraskove verše o „krvi prischnutej, srdca je h o krvi prischnutej“, ktorým taktiež, podobne ako Verlaine, dotvrdzoval úprimnosť svojej poézie.

Ak toto hovorím, tým nechcem povedať, že Krasko musel čítať uvedené Verlainovo dvojveršie, aby napísal svoju báseň *Kritikovi*. Vôbec nie. Súviselo to so základnou koncepciou Verlainovej i Kraskovej poézie ako najúprimnejšieho výrazu básniko-

⁴⁸ Pozri VERLAINE, P.: Božská láska. Preložil Miroslav Válek. Bratislava 1969, s. 69.

⁴⁹ DELAHAYE, E.: c. d., s. 305.

⁵⁰ Pozri ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 172 a n.

⁵¹ Napr. Pierre-Henri Simon v knihe *Témoins de l'homme*, Paríž, Payot 1968, s. 66. (V súvislosti s P. Valérym, ktorý túto estetiku znovu zracionalizoval.)

⁵² Pozri TURČÁNY, V.: Rým v slovenskej poézii. Bratislava 1975, najmä v stati Rým v období Hviezdoslava a Krasku, s. 127 a n., hlavne s. 144 a n.

⁵³ Citované z knihy *Les plus belles pages de Paul Verlaine*. Paríž, Messein, rok vydania neudaný, s. 6.

vej duše, jeho vnútra, jeho cítenia i myslenia. „L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-meme.“⁵⁴ — „Umenie, deti moje, je byť absolútne samým sebou“, napísal Verlaine na konci života. Aj keď vieme, že je to len zbožné želanie a že básnikovo „ja“ je vždy aj „niekto iný“ (v Rimbaudovom zmysle), Krasko sa po Jankovi Kráľovi ako druhý u nás pokúsil a odvážil byť vo svojej poézii skutočne „absolútne samým sebou“. Tak ako Verlaine, aj on bol „samým sebou“ vo svojich veršoch so svojimi smútkami, rozpormi, skepsou, vierou i nevierou, ale i so svojimi nádejami i zúfalstvami, hnevmi i vzburami motivovanými osobne i nadosobne. Medzi obidvoma básnikmi sú preto viaceré paralely a príbuznosti, ale aj viaceré nemalé rozdiely. Verlaine nikdy nenapísal, lebo napísať nemohol, ani *Otcovu rofu*, ani *Vesper dominicae*, ani *Baníkov*, ani *Otroka*. O príčinách sa nám tu iste netreba šíriť. Sú dobre známe. Kraskovský sociálno-etický dôraz, o ktorom hovorili už prví kritici v súvislosti so zbierkou *Nox et solitudo*, u Verlaine chýbal.

V tomto príspevku nám šlo len o to, aby sme upozornili na fakt, že nad Verlainom — a po tom, čo bolo povedané, zrejme nad ním vo väčšej miere než nad viacerými inými básnikmi, ktorých ináč preto z okruhu Kraskových záujmov nevylučujeme — budúci autor zbierky *Nox et solitudo* a Veršov si uvedomil hlavné zásady svojej poetiky. A možno i seba samého. To, pravda, nič neuberá na jeho pôvodnosti, či na jeho „zvláštnej samorastlosti“, ktorú tak u neho neskôr bude vyzdvihovať Štefan Krčméry, ako nič neuberajú na originalite poézie Kvetov zla filiácie Baudelairovej poetiky s poetikou E. A. Poea.

Štefan Krčméry ako básnik a spisovateľ, ktorý začínal vtedy, keď Krasko končil, jednako však dobre vedel, že predsa len „azda trochu“ pri všetkej samorastlosti možno porovnávať Krasku s Verlainom. V tom výraze „azda trochu“ určite sa mýlil. Nemýlil sa však v inej veci. V súvislosti so Smrekom napísal, že prvými sympatiami tohto básnika sa stali básnici, ktorí púťali už generáciu Ivana Krasku, najmä Verlaine.⁵⁵ O tom, či skutočne mladého Smreka „púťal“ Verlaine, možno pochybovať. Isté však je, že sa o Verlaine zaujímal nielen Krasko, ale skutočne viacerí z jeho generácie. (Netrúfam si generalizovať.) Najlepšie to dokazuje pomerne málo známa a v súvislosti s Kraskom ani nespomenutá skutočnosť, že sa kedysi v prvom desaťročí nášho storočia aj na Slovensku začalo vážne rozmyšľať o prekladaní Verlaine do slovenčiny, a to práve v radoch mladej kraskovskej generácie. Ak sa preklad ukážok z Verlainovej poézie pred prvou svetovou vojnou neuskutočnil, zavinili to objektívne ťažkosti: jednak nepriaznivá situácia slovenskej literatúry vôbec, a jednak — predpokladám — aj nedostatočné skúsenosti našich mladších básnikov v prekladaní poézie. Dobrý, adekvátny a prijateľný preklad Verlaine v čase, keď už vyšli obe Kraskove zbierky poézie — a o ten čas nám tu ide — bol by býval musel byť umelecky na takej úrovni, na akej bola Kraskova poézia, ktorá sledovala verlainovské princípy

⁵⁴ Tamže, s. 7.

⁵⁵ Pozri KRČMÉRY, Š.: Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry II, s. 205.

básnickej tvorby. Básnikov dosahujúcich takú umeleckú úroveň sme však v tom čase nemali — aspoň nie v radoch mladšej generácie. Preto sa aj roku 1912 Juraj Slávik Neresnický zriekol prekladania Verlaine.⁵⁶ Jednoducho na to umelecky nestačil. Krasko sa stal priveľmi záväzným pre tento druh poézie.

Verlainovského umeleckého ideálu „býť absolútne samým sebou“ sa však kraskovská generácia nezriekla. A je zaujímavé, že v jeho znamení, dokonca vo veľmi starej formulácii tohto ideálu, nastúpia do poézie po prvej svetovej vojne aj dvaja mladí básnici: Ján Smrek a Emil Boleslav Lukáč. Nie náhodou nazve Lukáč svoju prvú zbierku *Spovedou*. A nie náhodou napíše Štefan Krčméry takýto verlainovsko-kraskovský „hudobný“ verš: „Na lupčianske biele valy holubice posadali.“ Zabudnutý Verlaine by nad takým veršom slovenského básnika zajasal.

⁵⁶ Pozri list Juraja Slávika Františkovi Votrubovi z 8. decembra 1912 v knihe Alexander Šimkovič a Štefánia Votrubová, Korešpondencia Františka Votrubu. Bratislava 1961, s. 333.

PROBLEMATIKA INTERPRETAČNÝCH KONTEXTOV POÉZIE IVANA KRASKU

(Pokus o analógiu: Krasko—Rimbaud)

Ak je pravdivá mienka Wolfganga Kaysera, že „interpretácia sa usiluje podať adekvátne vymedzenie určitého poetického diela“¹ a jej úlohou je vytvárať „hypotézu skrytého celku diela“² ako činiteľa, otvárajúceho cestu k všetkým ďalším zovšeobecneniam, tak je nepochybne správna aj definícia Janusza Sławińskiego, ktorá hovorí, že „interpretácia je vždy v menšom alebo väčšom stupni úsilím, smerujúcim k identifikácii kontextu, ktorý adekvátne vysvetľuje dielo; bádateľ formuluje nielen hypotézu o celku diela, ale aj propozíciu kontextu, ktorý ten celok vysvetľuje; až potom obe tieto úsilia spolu tvoria určitú stratégiu interpretačných operácií“³. Pod pojmom kontextu diela, ktoré sa interpretuje, treba rozumieť predovšetkým súhrn „literárnohistorických a sociopsychologických okolností, ktoré ho sprevádzali pri jeho vzniku a ktoré sú dostupné pri rekonštrukcii“⁴ a tvoria *materský kontext diela*. Je to súhrn prvkov do značnej miery objektivizovaných, nastolených samým dielom spolu s jeho kultúrnymi komponentmi; tento súbor je nositeľom nevyhnutností, ale aj nositeľom možností, ktoré sa interpretovi naskytujú. Na druhej strane pod pojmom kontextu diela treba rozumieť vedomé a subjektívne prvky, vybrané samým interpretom, lebo — ako vraví Sławiński — dielo „je závislé od literárnej kultúry interpreta, od jeho vnímanosti, vkusu a náhľadov, sformovaných tradíciami a poetikami, ktoré sú mu blízke, a od tých noriem a postulátov, ktoré hlása, keď sa usiluje vplývať na priebeh literárnych udalostí vo svojej súčasnosti.“⁵ A práve tieto prvky, ktoré tvoria premenlivú a zameniteľnú časť interpretačného

¹ KAYSER, W.: O wartościowaniu poezji. V.: Sztuka interpretacji. Výber a spracovanie H. Markiewicz, zv. 1, Wrocław 1971, s. 321.

² SŁAWIŃSKI, J.: Dzieło, język, tradycja. Warszawa 1974, s. 165.

³ C. d., s. 166.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

kontextu, rozhodujú o istom type „subjektivismu“ interpretácie a pričínajú sa o to, že sa o nej hovorí ako o umení.⁶ Motiváciu na toto hľadanie kontextov, osvetľujúcich dielo vždy z nových a odlišných stránok, výborne formuloval Heintz Politzer, keď povedal: „všetko, čo je v literárnom texte schopné vyostriť naše vnímanie, pričínajú sa o zväčšenie hodnoty tohto textu.“⁷ Práve táto myšlienka je inšpirátorkou nášho pokusu nájsť nepovšimnuté alebo podľa našej mienky nedostatočne exploatované interpretačné kontexty lyriky Ivana Krasku.

Je to reálna požiadavka, lebo problematika slovenského modernizmu si vyžaduje isté rozšírenie interpretačných kontextov. Poľskí slavisti už kriticky upozorňovali na to, že sa v slovenských prácach zužujú súvislosti modernizmu s európskou literatúrou na prelome 19. a 20. storočia.⁸ Vytrhávanie slovenského modernizmu z európskeho kontextu sa najvýraznejšie prejavilo v interpretáciách a hodnotení Kraskovej poézie. Všeobecne, hoci trochu zjednodušene, možno pokusy o interpretáciu Kraskovej poézie charakterizovať ako špecificky „hermeneutické“. V najnovších výskumoch tohto charakteru sa kontext ohraničuje na mená Mihaila Eminescu a Richarda Dehmela,⁹ čo potvrdzujú skutočné kontaktologické súvislosti medzi básňami autora Nox et solitudo a náhľadmi spomínaných spisovateľov. Avšak poľský bádateľ, navyknutý na to, že sa problematika poľského modernizmu skúma v širokom rámci tých európskych zjavov, ktoré mali podstatný vplyv na špecifické vlastnosti literatúry Mladého Poľska (a to na rozličných úrovniach¹⁰), je náchylný túto situáciu považovať za nepriaznivú pre výskum. Spôsob, akým sa interpretuje Kraskova poézia tu vzbudzuje istú nedôveru, lebo ťažko uveriť, že pesimizmus, príznačný svojím „etickým“ charakterom pre všetky literatúry európskeho moder-

⁶ Interpretáciu chápeme ako „umenie“ v tom význame, aký mu dáva vo svojich úvahách STEIGER, E.: Die Kunst der Interpretation (1955). Porov. J. Sławiński, c. d., s. 160.

⁷ POLITZER, H.: Milczenie syren. Warszawa 1973, s. 235.

⁸ Upozorňovali na to poľskí recenzenti knihy M. Gáfrika, Poézia slovenskej moderny, Bratislava 1965. Porov. aj mienku M. Bobrownickej: „Paralela medzi Mladým Poľskom a Slovenskou modernou, o ktorú ide, musí mať na zreteli európske pozadie, aby využila to, čo tvorí lokálnu modifikáciu všeobecne prijatého stanoviska.“ M. Bobrownicka, Młoda Polska a Slovenská moderna. In: Vztahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť. Bratislava 1972, s. 177. Porov. aj BOBROWNICKA, M.: Problematyka modernizmu w literaturach słowiańskich. Postulaty badawcze. In: Modernizm w literaturach słowiańskich (zapańnych a juńnych). Wrocław 1973, s. 5—23. Treba sa pristaviť aj pri mienke J. Magnuszewského, ktorý v modernizme slovanských literatúr pozoruje úlohu „zaangažovaného modelu“, ktorý je dedičstvom tradície predovšetkým romantickej a autonomického modelu (čistý individualizmus), inšpirovaného Západom. Pozri MAGNUSZEWSKI, J.: Problem modernizmu w literaturach Słowian zachodnich i południowych. In: Z polskich studiów slawistycznych, Seria 4, Warszawa 1972, zv. 2, s. 91—99.

⁹ Porov. napr. ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976, s. 42 a 120.

¹⁰ Porov. napr. WYKA, K.: Modernizm polski, Kraków 1959, kde je problém pokolení; pozri PODRAZA—KWIATKOWSKA, M.: Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski, Kraków 1975; KOLBUSZEWSKI, S.: Romantyzm i modernizm. Katowice 1959 atď.

nizmu, vzniká u Krasku mimo okruhu inšpirácie Schopenhauera, že sa jeho lyriky nedotkol *nietscheanizmus*, že jeho symbolizmus mal inú úlohu a realizoval sa na celkom iných zásadách ako symbolizmus M. Maeterlincka; ťažko uveriť, že Kraskova lyrická náladovosť nemá spojivá a súvislosti, hoci nepriamo, s Verlaineovou lyrikou. Ak k tomu pridáme, že podľa nás „kraskovský etizmus“, tak silne zdôrazňovaný S. Šmatlákom, nebol presvedčivo dokázaný, ale naopak, že v Kraskovej poézii nachádzame jasné spojivá s európskou dekadenciou a typickým individualizmom,¹¹ treba zaujať jasné stanovisko voči oddeľovaniu Kraskovho symbolizmu od symbolizmu západoeurópskej poézie, ktorá pretrváva v slovenskej literárnej vede. Všetky argumenty, týkajúce sa diferenciácie a oddeľovania Kraskovej poézie od „estetického aristokratizmu“ západoeurópskej poézie sa robili na dosť vysokom stupni zovšeobecnení, čo prirodzene, viedlo k zjednodušenému chápaniu hlavných tendencií modernistickej západoeurópskej literatúry — predovšetkým dekadencie a symbolizmu.¹² Je pravdou, že existencia signalizovaných zväzkov hlboko prenikla do slovenského kultúrneho vedomia. Významné úvahy na túto tému formulovali Vajanský a Hviezdoslav.¹³ S. Šmatlák pri potvrdzovaní svojho presvedčenia hovorí jednoznačne:

„Pred istým časom ako by sme sa ostýchali v súvislosti s Kraskom použiť aj termín *symbolizmus*, pretože pri nových hodnoteniach jeho tvorby sa videlo oveľa aktuálnejšie zdôrazňovať rozdiel medzi Kraskovou poéziou a poéziou najmä západoeurópskeho symbolizmu, medzi sklonom tohto symbolizmu k samoučenenosti a estetickému aristokratizmu a Kraskovým etizmom a zameraním k sociálnosti. Tento podstatný rozdiel samozrejme existuje a bolo vskutku márnym úsilím formalistov robiť z Kraskovej poézie len „akúsi obmenu európskeho symbolizmu“...“¹⁴

Myslím, že práve tento výrok provokuje k pokusu o polemický výklad Kraskovej tvorby. Pre poľského čitateľa je jasné, že bez ohľadu na principiálnosť tézy o prekonaní jalového estétstva l' art pour l' art, jestvuje rad faktov a znakov, ktoré potvrdzujú modernistickú typickosť tejto tvorby. Obsahuje napr. symptomatické črty modernistickej krízy vedomia. Kraskov pesimizmus má veľa spoločných znakov s pesimizmom poézie Kazimierza Przerwu-Tetmajera a Leopolda Staffa z obdobia *Snov o sile* (1901). Okruh porovnávacích možností tu je naozaj obrovský. Možno poukázať napr. na filiácie približujúce Kraskovu báseň *Balada* (incipit: Keď na deň zvonit mali...) k dielu Mauricea Maeterlincka *J'ai cherché trente ans, mes soeurs*.

¹¹ Porov. ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 88—89. Na poetickom základe Krasku možno nájsť veľmi jasné prejavy *nietscheanizmu*, ale táto otázka si vyžaduje dôkladné preskúmanie.

¹² O nesmiernej komplikovanosti problematiky symbolizmu svedčí napr. veľká bibliografia, ktorú publikovala PODRAZA—KWIATKOWSKA, M.: c. d.; naopak problematika dekadentizmu sa nemôže rozoberať ako problém dominujúci v európskom modernistickom vedomí a nemožno ho odtrhávať od široko chápanej „krízy vedomia“, o ktorej hovorí WYKA, K.: c. d., s. 13—72.

¹³ Porov. MATUŠKA, A.: *Profily a portréty*. Bratislava 1972, s. 317—318.

¹⁴ ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 188—189.

Báseň *Prší*, *prší* možno porovnať so známym *Deszczem jesienym* od Leopolda Staffa. Výstavba jeho poetickej nálady pripomína Paul Verlainea a jestvuje veľa zhôd vo využívaní kľúčových slov, vytvárajúcich lyrickú náladu v poézii *Nox et solitudo* a v poézii Mladého Poľska (napríklad: *topole*). Zdá sa, že takýto pokus o rozšírenie interpretačných kontextov Kraskovej poézie môže vnieť do výskumu Kraskovej poézie veľa nových poznatkov, pravda, musí sa to realizovať citlivo a subtilne, s využitím všetkých naznačených možností. Keď signalizujeme existenciu tohto výskumného problému, uvedomujeme si, že jeho úplná analýza by si vyžadovala obsiahlu knižnú publikáciu. V tomto referáte sa obmedzíme len na jeden problém, ktorý vrhá svetlo na známu otázku: prečo Krasko prestal písať?

V tomto zmysle v našich úvahách chápeme Kraskovu tvorbu z obdobia pred vydaním *Veršov* ako typický text literárnej kultúry slovenského modernizmu a ako taký podrobujeme ho interpretačným operáciám. Považujeme Kraskovu poéziu za uzatvorený a homogénny systém, ktorý súčasne predstavuje dynamický model poetiky.¹⁵ O účelnosti výberu tohto problému a hľadanie jeho rozuzlenia pomocou analógie Krasko — Rimbaud akoby sa potvrdzovali slová Milana Rúfusa, vyslovené pri hodnotení pôsobenia Kraskovej poézie v dejinách slovenského symbolizmu: „Kraskovská symbolistická báseň ako celok predstavuje zároveň niečo osobnostne a skupinovo-národne také autentické, že presahuje ďaleko cez devätnáste storočie, cez časove vyhranený úsek, v ktorom sa odohrával nástup i odchod európskeho symbolizmu v jednotlivých literatúrach.“¹⁶ V týchto slovách je totiž myšlienka, ktorá poukazuje na to, že podobnosť medzi Kraskom a Rimbaudom sa neobmedzuje len na fakt prekvapujúceho a predčasného zanechania literárnej činnosti.

Keď hľadáme na problém náhleho prerušenia Kraskovej poetickej tvorby cez básne zo zbierok *Nox et solitudo* a *Verše*, kladieme si úlohu osvetliť ho z porovnávacieho aspektu. Interpretačný kontext, pomocou ktorého sa budeme usilovať túto otázku vyriešiť, v tomto prípade má určiť Rimbaudova situácia. Fakty poznáme z Gáfríkových i Šmatlákových výskumov, ktorí poukazovali aj na potrebu preskúmať analógiu medzi Kraskom a Arturom Rimbaudom, Otakarom Březinom, Petrom Bezručom i Karlom Hlaváčkom.¹⁷ Prirodzene, najzaujímavejšia je analógia Krasko — Rimbaud, pretože už i predbežná konfrontácia tvorby oboch básnikov vylučuje akékoľvek súvislosti v oblasti motívov organizujúcich lyrickú výpoveď. Preto je nepochybné, že Krasko si nebral vzor z Rimbauda a že tvorba autora *Opitej lode* nebola preň bezprostredným inšpiračným prameňom. Odlišné sú aj tematické okruhy, obsiahnuté v obidvoch poetických systémoch, čo pravda nevylučuje isté

¹⁵ ŠMATLÁK, S.: c. d. upozorňuje na nebezpečenstvo, vyplývajúce z chápania Kraskovej tvorby ako jednoliateho celku; zdá sa, že prijatie navrhovanej koncepcie dynamického modelu pred takýmito nebezpečenstvami dobre chráni.

¹⁶ RÚFUS, M.: *O literatúre*. Bratislava 1974, s. 82.

¹⁷ Porov. ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 215.

podobnosti, ktoré možno pozorovať predovšetkým v metóde využívania poetického jazyka.

V Rimbaudovej i Kraskovej tvorbe máme do činenia s takmer úplnou redukciou konvenčného poetického opisu. Bádateľka poľského symbolizmu Maria Podraza-Kwiatkowska postrehla, že „Konštrukcia mladopoľskej krajiny nemá vcelku mimetické ciele. Nejde tu o to, aby sa vytvorila pre čitateľa — prostredníctvom podrobného opisu krajiny — ilúzia pohľadu na daný výsek skutočnosti. Ide o emocionálne zvýraznenie krajiny; teda o takú konštrukciu, ktorá exponuje prvky zodpovedajúce danej nálade.“¹⁸

Pravda, túto techniku poľskí symbolisti prevzali od Rimbauda, ktorého Sensation (Údiv), napísaný roku 1870, preložila Bronislawa Ostrowska:

*W błękitne zmierzchy letnie pójdę miedzą polną
Skroś traw i ziół, muskany przez dojrzałe żyto...
Śniąc będę czuł pod stopą świeżość ros podolną
I zwolę wiatrom kapać mi głowę odkrytą.*

*Nie będę tedy mówić ani myślał wcale.
Lecz nieskończona miłość w moje serce spłynie...
I będę siedział jak Cygan — w coraz dalsze dale
W przyrodzie — jak z kobietą, szczęśny w tej godzinie.*¹⁹

Túto báseň, ktorú preložil aj Zenon Przesmycki-Miriam, neuvádzame preto, že by práve z nej poľský modernizmus prevzal metódu konštruovania krajiny, ale preto, že poukazuje na prítlačivosť určitých prvkov Rimbaudovej poetiky pre poéziu Mladého Poľska, ktoré vlastne boli prítlačivé pre poéziu celej modernistickej Európy. Z toho istého rimbaudovského kmeňa, z ktorého sa odvodzovala technika zdôrazňovania

¹⁸ PODRAZA—KWIATKOWSKA, M.: c. d., s. 142.

¹⁹ Citát: Symboliści francuscy. Vybral, úvodom a bibliografickými poznámkami doplnil Mieczysław Jastrun. Wrocław 1965, s. 127—128.

V slovenskom preklade Š. Žáryho:

*V letný deň belasý pustím sa po chodníku,
steblo ma poíska, keď vhrpnem do otavy:
pocítim — ja snílok — jak krv mi cuká v lýtku,
poddám sa hre vetra hnedý a holohlavý!*

*Myšlienky zapudím, nepoviem ani slova.
Však láska nesmierna mi bude prúdiť vénou;
v diaľ, v diaľ sa poberiem jak Cigán bez domova,
bľažený v Prírode, jak by mi bola ženou.*

(J. A. Rimbaud: Dielo, Bratislava 1948.)

krajiny v mladopoľskej poézii, vyvodzovala sa i Kraskova lyrika, hoci ani teraz sa neusilujeme hľadať výraznejšie spojivá. Zostaneme pri typologickom konštatovaní identickosti funkcie poetického jazyka.

Pre Rimbauda je jazyk „istou autonómnou skutočnosťou, slová a veci existujú vedľa seba na tej istej úrovni; slovo nie je znakom veci, existuje popri veci, akoby z vôle vopred danej harmónie, ktorá s ňou súvisí.“²⁰ Priam bije do očí, ako blízke je konštatovanie slovenského vedca o metóde pôsobenia Kraskovho poetického jazyka k formulácii, charakterizujúcej túto otázku u Rimbauda:

„Kraskovo básnické pomenovanie je zväčša obrazné (niekedy je to i vecou jedného slova). Pomer medzi neobrazným pomenovaním (vecou) a pomenovaním obrazným (obrazom) môžeme pre názornosť porovnať s pomerom Platónových ideí a skutočného sveta. U Platóna skutočný svet bol odleskom, „tieňom“ ideí; Kraskovi obraz (tieň, slovo) nadobúda „hmotnosti“ a tieňom sa stáva vec.“²¹

Toto spojenie slova a veci vyvoláva jav, akým je už spomenutá rezignácia z konvenčného opisu: pre Rimbauda jazyk poézie jeho epochy bol „statický“, preto neprestajne vylučoval opis z poézie.²² Naproti tomu činiteľom, organizujúcim lyrickosť Kraskovho textu, sa stal čas; aj konvenčný opis sa vytratil z jeho básní.²³ Tu sa treba odvolať na mienku S. Šmatláka, ktorý povedal: „sama prírodná skutočnosť nie je pre Krasku len predmetom básnického zobrazenia, ale aj dôležitou súčasťou významovej atmosféry jeho poézie. U Krasku ani nenájdeme prírodnú lyriku v bežnom slova zmysle, t. j. ako poetickú deskripciu prírody alebo ako poetické zachytenie dojmov, z pozorovania prírody.“²⁴ Táto nová funkcia poetického jazyka určuje miesto oboch básnikov v literárnohistorickom procese; poukazuje na prejavy všeobecného ústupu od literárnej tradície bez ohľadu na existenciu určitých spojení s touto tradíciou.

Čo vyplýva z tejto analógie?

Keď Cezary Rowiński hľadal odpoveď na otázku, prečo Rimbaud prestal písať, poukázal na to, že autor Pobytu v pekle si plne uvedomoval, že „prekračuje hranice, ktoré mu dáva jazyk dovtedajšej poézie“ a že keď nesúhlasil s pestovaním literatúry, ktorá bola len „dobro urobená“, radšej sa chcel vrátiť navždy do pásma „normálnosti“ a rozísť sa navždy s poéziou.²⁵ Rimbaud, „utekajúci pred vlastným dielom“, vyhýbajúci sa akýmkoľvek kontaktom a stykom s literárnymi kruhmi, preobliekal sa do šiat obyčajného smrteľníka a neprejavoval ani najmenší záujem o svoju stále rastúcu literárnu slávu; bol človekom, ktorý si vo svojej poetickej minulosti, pravda

²⁰ ROWIŃSKI, C.: Dlaczego Rimbaud przestał pisać? Miesięcznik Literacki, 1976, č. 7, s. 47.

²¹ BREZINA, J.: Ivan Krasko. Literárnohistorická monografia. Bratislava 1946, s. 72.

²² Porov. ROWIŃSKI, C.: c. d., s. 47.

²³ Porov. ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 156—158.

²⁴ ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 159.

²⁵ Porov. ROWIŃSKI, C.: c. d., s. 46—47.

krátkodobej, a preto neobvyčajne intenzívnej, uvedomoval, že spolu s autonomickosťou jazyka poézie kráča situovanie básnika ako človeka, ktorý sa v priebehu tvorivého procesu usiluje ustavične o to, „aby premohol obmedzenia, ktoré mu nanucuje jazyk“, v dôsledku čoho musí prekračovať hranice „normálnosti“.²⁶

A ďalej: načrtáva sa tu určitá, celkom zreteľná analógia medzi Kraskom a francúzskym básnikom. Skutočnosť, že sa nepokúsil zostať „profesionálnym spisovateľom“, že ostal verný inžinierskemu povolaniu, že takmer nenáhodne sa v jeho živote zbíha rezignácia z literatúry s rezignáciou z osobného — citového postavenia (manželstvo) — svedčí o tom, že jeho úsilie o „normalizáciu“ vlastného postavenia a vlastnej osobnosti, ktorých rozpory vyjadrovala poézia, čo aj sama rozpory rodila, je súhrnom funkčných štruktúr, blízkych Rimbaudovmu konaniu v štruktúrnom zmysle.

Konvencia Kraskovho poetického jazyka, prekračujúca vo svojej expresii hranice existujúcich systémov, determinovala totiž umiestnenie človeka-básnika do opozície aj voči súčasnému literárnemu prostrediu i voči spoločnosti. Svedčí o tom vývin recepcie básnikovho diela.²⁷ Preto prerušenie tvorby v duchu vlastnej modernistickej poetiky individualizovaného symbolizmu, naplnenej pesimistickými obsahmi, ktoré boli blízke dekadencii, stalo sa manifestáciou návratu do foriem života bez výhrad, s ktorými sa naňho obracala spoločnosť. Argumentom, potvrdzujúcim túto tézu je skutočnosť, že neskôršie Kraskove pokusy nadväzovali na modely tradičnej poézie, späť pevne s tradíciami literatúry zainteresovanej národnými otázkami a preniknutej duchom národného historizmu, slovom, nesiahala koreňmi do subjektívnych modelov slovenského literárneho podzemia, ale do intersubjektívneho prúdu štúrovského romantizmu.²⁸

Keby sme hľadali potvrdenie tohto aspektu našej tézy priamo v Kraskovej poézii, museli by sme sa odvolať na estetický perfekcionizmus, ktorý mal Krasko v značnej miere vo vedomí. Ak teda chceme dokázať správnosť vyslovenej tézy pomocou Kraskovej poézie, musíme sa odvolať predovšetkým na charakteristické slová z básne Kritika:

*Blahoslavení sú, ktorí hovorili
a nepovedali viac, než čo povedať
mohli vo dňoch sviatočných.*

*Spasení budú tí, ktorí nepovedali všetko,
čo vedieť sa domnievali,
a zatratení, ktorí hovorili viac,*

²⁶ Tamže, s. 47.

²⁷ Porov. BREZINA, J.: c. d., s. 117—162.

²⁸ Porov. KOLBUSZEWSKI, J.: Modele estetyczne liryki słowackiej romantycznego przełomu. Wrocław 1975.

*ako povedať mali na dni sviatočné.*²⁹

Treba si všimnúť predovšetkým to, že táto báseň je dôležitým exponentom kultu poézie a jej špecifického postavenia. Druhým dôležitým momentom je pocit obmedzenosti všetkých tvorivých možností, ktorý je vpísaný do diela. Poznámka o „zatratení, ktorí hovorili viac, než povedať mali“ je preto natoľko Kraskovým autokomentárom vlastnej situácie, nakoľko je poetickým pendantom Rimbaudovho gesta, bez ohľadu na to, či vedomým alebo nie! Výraznosť signalizovanej analógie akoby teda vytyčovala hodnoverné riešenie problému, ktorý upútal pozornosť bádateľov Kraskovej poézie.

Zdá sa aj to, že Krasko mal výrazný a silný pocit „odlišnosti“ svojej poézie, že ústupky, ktoré robil pod vonkajším tlakom (ako napríklad vyradenie básne Askéti zo zbierky Nox et solitudo), vyplývali medzi iným z osamotenosti básnika ako tvorcu, ktorý realizuje umeleckú tvorbu netradične³⁰ a reprezentuje pred očami svojich súčasníkov značne rozporný svetonáhľad. Ani vo zvykovej tradícii, ani v slovenskom kultúrnom vedomí nebolo totiž miesta pre postavu buriča a pre kontestáciu,³¹ takú charakteristickú pre modernizmus napríklad poľskej literatúry. Práve táto situácia sa stala determinujúcim faktorom antinómie medzi dekadentstvom a takzvaným Kraskovým „etizmom“. Ak uvážime, že Krasko ako modernistický básnik nemal pre svoj postoj — do istej miery buričský³² — oporu v domácej literárnej tradícii, že ako básnik individualizmu a pesimizmu bol tvorcom osamoteným a pre špecifiku svojho pesimizmu nie vždy pochopeným, potom téza o prerušení tvorby v zmysle návratu do „normálneho stavu“ nadobúda značnú pravdepodobnosť, čo potvrdzujú i slová básne List slečne L. G.:

*No nemyslíte, že ja sám som iný,
nie, ja som tiež z tej istej hlíny,
len pomiešanej s troškou piesku,
a preto cítim...³³*

Odkaz na „casus Rimbaud“ naznačuje smer možného riešenia, a navyše stavia do celkom iného svetla problém „osamelosti“ básnika ako determinantu tvorby, bez ohľadu na to, či sa to deje vedomo alebo podvedome. Pociť osamelosti a s ním

²⁹ KRASKO, I.: Nox et solitudo, Verše. Bratislava 1976, s. 72.

³⁰ Porov. ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 95, kde je odlišná interpretácia, sugerujúca, že to bola vedomá rezignácia, vyplývajúca z úsilia o lepšiu organizáciu toho, čomu odporuje fakt, že Askéti boli publikovaní neskôr vo Veršoch.

³¹ Krasko kontestáciu tohto druhu predsa len dosiahol — ide o báseň Kritikovi, ktorá sa týka Hviezdoslavovej kritiky.

³² Okrem spomenutých, to dokazujú napr. básne ako Jehovah, Askéti, Ja, Noc, Otroci.

³³ KRASKO, I.: c. d., s. 69.

spätých sebaobvinení netreba podľa nás spájať s biografickým kontextom, ale s kontextom literárnym a kultúrnym.³⁴ Explikácia tohto chápania osamelosti nás núti prijímať ho ako špecifickú pózu Janka Cigáňa (pričom definícia „póza“ tu nemá hanlivé zafarbenie), pripomínajúcu napríklad poetickú pózu Leopolda Staffa z obdobia *Snov o sile* (1901).

Pôsobnosť tohto rimbaudovského kontextu zrazu prudko stúpa, najmä keď si pripomenieme detail, na ktorý upozornil Michal Gáfrik:

„Pri akejsi príležitosti Krasko sa vyjadril, že sa obával šialenstva, ak bude pokračovať v básnickej tvorbe. Zachované rukopisné varianty básne *Ja, na ktorých je autorom pripísané* „Nie pre verejnosť potvrdzujú, že Kraskov výrok ex post mal reálny podklad.“³⁵ Toto „nebezpečenstvo poézie“ nám pripomína Rimbauda. Analógia sa zväčšuje. Už nejde o to, že spájanie básnika, génia — so šialencom bolo známe aj v stredoveku: Demokrites tvrdil, že človek nemôže byť veľkým básnikom, kým nepocíti „božské pomínutie zmyslov“. Rimbaudova biografia odvtedy, čo prestal tvoriť, je ustavičný útek pred šialenstvom poézie — je vedomým úsilím o „priemernosť“. Ide predovšetkým o to, že na otázku: prečo Rimbaud prestal písať, uvádza sa v súčasnej erárnej literárnej vede formula „úteku pred šialenstvom“ a „návratu k normálnosti“.³⁶ Prekročenie hraníc jazyka stalo sa uňho prekročením hraníc heideggerovského „domova existencie“ — a vari preto v neskoršom období života Rimbaud od poézie odišiel viac než úplne! Ale treba si tiež uvedomiť, že v osobe Rimbauda vidíme predovšetkým tvorca „nového diskurzívneho systému poézie“, hoci netreba pripomínať, aká to bola veľká revolúcia: „Nový diskurzívny systém poézie sa vyznačuje frontálnym ústupom od tradičného jazyka. Dá sa povedať, že čím je systém originálnejší, tým je to odtrhnutie prudšie a výraznejšie! Prekvapuje čitateľov, ba i znalcov poézie a literatúry a vyvoláva dojem, že už prekročil všetky prípustné hranice. K tomu treba dodať, že nejde o to, čo by sme mohli definovať pojmom individuálneho štýlu básnika alebo epochy. Tvorca nového diskurzívneho systému nie je zakladateľom novej školy, literárneho prúdu alebo smeru, ale dáva im voľné pole.“³⁷ Podstata existencie nového systému spočíva v tom, že tvorí priam hrozbu pre jestvujúci a ustálený poriadok: básnik, tvorca takéhoto systému dostáva sa do opozície voči spoločnosti a je pre ňu a voči nej rúhačom. To je naozaj príčina obáv sa šialenstva. Ale či takýto „rúhačský“ charakter nemala pre slovenského príjemcu Kraskova báseň *Vy ženy*, publikovaná v *Dennici* r. 1909? V konkrétnej kultúrnej a národnej situácii pôsobila ako „rúhanie“ i báseň *Jehovah*. Podobných príkladov je v Kraskovej poézii veľa, nejde však len o to.

³⁴ Porov. ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 52. Pozri aj: J. Felix (Komentár) In: I. Krasko, *Dielo*, Bratislava 1954, s. 172: „Tento básnik, ktorý toľko písal o samote, nebol vlastne nikdy sám.“

³⁵ GÁFRIK, M.: c. d., s. 158.

³⁶ Porov. ROWIŇSKI, C.: c. d., s. 43—50.

³⁷ *Ibidem*, s. 45.

Pod dojmom nového diskurzívneho poetického jazyka treba chápať „jazyk, otvárajúci nový rozmer“³⁸, umožňujúci vyjadriť „nevyjadriteľné“ — slovom: vyjadriť obsahy, ktoré dovtedy boli pre poéziu nedosažiteľné a nevyjadriteľné. Ak hľadáme na jazyk Kraskovej poézie z perspektívy nosných možností Hviezdoslavovho jazyka, môže sa zdať priam pozbavená zmyslu. Hoci nepripomenieme známe fakty z dejín recepcie Kraskovej tvorby, môžeme sa odvolať na báseň *Aminke*, ktorá dokazuje, že skutočnosť, predstavená v poézii je amorfná a existuje ako bytie, vyžadujúce si svoj vlastný jazyk:

*Môj život, to je šíra, sivá mútna kaluž
vo stíne dávno zaslého už lesa;
v jej strede — spomienka na teba —
Ialia vodná hlávku kloní, chvie sa.*³⁹

Kraskova poézia v slovenskej poézii dvadsiateho storočia plnila úlohu nového diskurzívneho systému: otvorila cestu všetkým moderným poetickým tendenciám a revidujúcu koncepciu poetického sveta a obdobia poetických pozorovaní dialektálne prehodnocovala i pôsobenie literárnych javov vnútri poézie. Z tohto hľadiska osobitne vystupuje do popredia analógia s Rimbaudom, ktorý otváral cestu európskemu nadrealizmu. A vari Krasko neotvoril tú istú cestu pre nadrealistov na Slovensku?

Poetika Kraskovej tvorby i jazyk jeho poézie sa stali predmetom mnohých zložitých výskumov, ktoré nám osvetľujú Ivana Kraska ako básnika, ktorý v najplnšej miere realizoval prelom vo vývine slovenskej poézie a mal rozhodujúci vplyv na jej vývin v 20. storočí. S. Šmatlák povedal, že „práve on vytvoril taký typ moderného slovenského lyrického prejavu, ktorý ostáva po celé naše storočie umelecky živý, pretože je dosiaľ schopný nových vnútorných regenerácií“.⁴⁰ Táto formulácia vymedzuje ekvivalent pôsobenia nového diskurzívneho systému, ktorý v slovenskej lyrike vytvoril I. Krasko. To súčasne znamená, že jeho poézia sa vyznačuje ťažko obsiahnuteľným perfekcionalizmom, ktorý sa obrátil proti samému tvorcovi. Aj v tomto máme do činenia s analógiou Krasko — Rimbaud, a preto na otázku, prečo Krasko prestal písať, odpovedáme, že v dôsledku príčin a determinácií podobných tým, ktoré zapríčinili odmlčanie Artura Rimbauda. Obidvaja básnici vedeli, že „výlety do krajiny šialenstva“ — ako vraví Rowiński — „sa musia skončiť katastrofou“. Rezignácia z poézie bola pre nich aktom záchrany ľudskosti.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ KRASKO, I.: c. d., s. 17.

⁴⁰ ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 5—6.

IVAN KRASKO A RICHARD DEHMEL

Literárnej histórii je dobre známe, že Ivan Krasko je autorom prekladov dvoch teoretických statí nemeckého básnika Richarda Dehmela (1863—1920). Zaznamenala to vo viacerých štúdiách, no hlbšie sa so vzťahom Krasku k tomuto básnikovi nezaoberala. Ostala, hovoriac termínom súčasného komparatívneho skúmania, väčšinou pri zistení „externého kontaktu“ Krasku s Dehmelom a nepokročila ďalej. Výnimkou je doteraz iba S. Šmatlák, ktorý preklad state R. Dehmela „Príroda, symbol, umenie“ dáva do súvislosti s vnútornou premenou Kraskovej poézie, lebo sa mení „v Kraskovej poézii i charakter i funkcia motivického kontextu prírody, ktorý stráca reálnu hmotnosť a nadobúda podobu „skutočnosti“ predstavivej, fantazijnej“.¹ Chceme ísť v tomto smere o krok ďalej, chceme získať nielen viac údajov, ale budeme sa usilovať odpovedať na otázku, akú funkciu tieto preklady mali, čo ich vyvolalo a aký je ich skutočný zmysel. Je tu otázka aj možnosti typologických porovnaní Kraskovej poézie s Dehmelovou poéziou, ktorá však nie je cieľom tohto príspevku.

O ktoré state ide? Krasko uverejnil najprv v Prúdoch 1910 preklad state „Der Wille zur Tat“ — „Voľa k činu“ a v Slovenských pohľadoch r. 31, 1911, s. 745—752 „Príroda, symbol a umenie“ (Príspevok k správne mu rozoznávaníu pojmov). Preklad v Slovenských pohľadoch je podpísaný značkou — o, preklad v Prúdoch je bez mena, značky alebo pseudonymu prekladateľa. Vieme však, že je od Krasku. Dozvedáme sa o tom z korešpondencie Fr. Votruba s I. Kraskom. Votruba 15. 7. 1953 pri príprave 2. vydania Kraskovej poézie vo vydavateľstve Tatran Kraskovi radí pri zostavení knihy: „Záviselo by, pravda, od Teba, čo z veršov neskorších má byť do vydania zobraté. Prihováral by som sa za to, aby ta prišli všetky. K tomu treba priradiť prózu Sentimentálne príhody, rozprávku o Cigánovi a Naši. Či ta dať preklady rumunských básní a štúdie R. Dehmela (z Prúdov, nie z Pohľadov), musel by si rozhodnúť Ty. Sú na to súce.“ Ivan Krasko odpovedal 20. 8. 1953: „Z Eminesca mohol som dať len preklady štyroch básní. Na preklad z Dehmela som si

¹ KUSÝ, I.—ŠMATLÁK, S.: Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava 1975, s. 535.

ani nespomenul, ale ani tak by som to nebol zaradil do tohto vydania. Z lyrickej prózy som vynechal Naši — je to okrem zakončenia, príliš drevená, neumelá práca, nepáči sa mi. Ostatné tri som im však dal, i keď sú slabé.“² Zdalo by sa, že Kraskova potreba preložiť Dehmelove state nebola príliš veľká, keď sa o nej takto, hoc aj po rokoch, vyjadril. Vieme, že bol vždy na výber svojich básní do knižných prác veľmi prísny a Dehmela po rokoch nechcel uverejniť práve preto, že to bol pomocný, teoretický prostriedok k tomu najdôležitejšiemu, k tvorbe.

Ako Krasko prišiel na Richarda Dehmela? Stalo sa tak najmä zásluhou samého Dehmela a súčasne aj zásluhou ohlasu, aký Dehmel mal v českom prostredí, z ktorého Krasko čerpal poznatky aj inšpiráciu. Richard Dehmel totiž bol na konci 19. a na začiatku 20. storočia žiariacou hviezdou nemeckej poézie, aby sa o krátky čas aj svojou vinou (dobrovoľný vstup do wilhelmskej armády r. 1914, jeho militaristické verše a služba vojenskej propagande nemeckého militarizmu) stal studeným meteorom. Dehmelova bibliografia je v českej literatúre veľmi bohatá, a to od roku 1894, t. j. krátko po tom, čo Dehmel publikoval svoje prvé básnické zbierky. Dehmel bol „doma“ v dvoch literárnych prúdoch: prekladali ho autori, ktorí mali blízko k časopisu Moderní revue, a autori, ktorí písali verše sociálneho protestu, aké nájdeme aj v tvorbe R. Dehmela. Za potrebné pokladám uviesť, že Karel Toman, s ktorým sa Krasko priatelil a ktorého tvorbu si vážil, uverejnil r. 1904 v Moderní revue sonet venovaný Richardovi Dehmelovi.³ Bol to aj v istom zmysle

² Literárny archív Matice slovenskej v Martine. Pozostalosť Ivana Krasku.

³ Moderní revue 16, 1904—1905, č. 2, s. 90. Odtlačame celú báseň:

RICHARDU DEHMELOVI

*To bylo ve dnech béd a ponížení.
I my jsme přišli ve světelný sál
pro chvíli žáru, pro slib vykoupení.
Byl cizí zástup, před kterým jsi stál.*

*A ve tvém hlase všechno mluvilo:
radosti, pýcha, horké blaho ženy,
krev zrazená, sen bolem usmířený
co dalo život, co jej zabílo.*

*Nad dobou, z doby vítězství a žaly
a touhy, jež po nových sluncích plály,
duše, jež znala příští tragiku.*

*V vzadu v koutě, dva se k sobě tiskli,
dva páry očí nadějí tou výskly
dva lidé septli: Díky básniku!*

Ve Vídni, v zimě 1904.

autoportrét K. Tomana a profil básnikov jeho buričskej generácie. Podobným buričom bol aj Richard Dehmel, z ktorého sa veľa prekladalo (prekladal ho Arnošt Procházka, Lotar Suchý, Zd. Broman, Otakar Fischer, R. Illový, Zd. Tlamich a i.). Roku 1920 vyšiel aj výber z básní R. Dehmela v preklade Zdeňka Tlamicha. Preklady Dehmelovej poézie do slovenčiny sa objavujú až v tridsiatych rokoch a aj to zriedkavo.

Prekladateľský záujem českej literatúry a poznávanie jeho diela súvisí aj s jeho recepciou českými básnikmi. Touto otázkou sa zaoberal najmä F. X. Šalda v knižnej štúdii Antonín Sova z roku 1924. Šalda pripomína Sovovu báseň Podzim a konštatuje blízkosť v intonácii, „ovzduší mravním, výrazem, style“ Richardovi Dehmelovi.⁴ Uvádza aj záver básne „Píseň o dobrodružném srdci“, no súčasne prísne odlišuje rozdiely medzi Dehmelom a Sovom. Šalda aj v iných štúdiách uvádza vzťah českej poézie k tomuto básnikovi, ktorému venoval aj článok k básnikovmu jubileu (k 60. narodeninám).⁵ Predstavil v ňom Dehmelovu poéziu, jej obľúbenosť v českej literatúre a súčasne aj jej mizajúci sa lesk a tragický zlom v básnikovom vývine — únik do útočnej armády. Aj Bedřich Václavek venoval pozornosť Dehmelovi k 20. výročiu básnikovej smrti v Literárnych novinách.⁶ Reakcia na dielo R. Dehmela bola vážnou otázkou českej literatúry najmä v prvom desaťročí nášho storočia, t. j. v období, keď Krasko dozrel na básnika, úzko spojeného s vývinom literárnych prúdov, do ktorých patril aj Richard Dehmel aj jeho českí citelia, básnici a prekladatelia, napokon aj sám Ivan Krasko.

Ako vieme, Krasko vedel dobre po nemecky ešte z čias svojich stredoškolských štúdií na nemeckom gymnáziu v rumunskom meste Sibiu. Hoci z nemeckej literatúry nič iné nepreložil, preklad Dehmelových statí, aj napriek jeho jazykovej náročnosti, Krasko úspešne zvládol. Prvý doklad o prekladaní Dehmelových statí máme z roku 1910. Ivan Krasko píše Františkovi Votrubovi 1. 6. 1910: „Mám preklad veľmi dobrej veci z Dehmela, „Natur, Symbol u. Kunst“, náhľady Dehmela o týchto pojmoch. V Prúdoch máte málo miesta, nuž vám ho nepošlem.“⁷ Skutočne uvedená stať nevyšla v Prúdoch, ale o poldruha roka v Slovenských pohľadoch. V Prúdoch však vyšla iná Dehmelova stať, Vôľa k činu. O nej sme zatiaľ v korešpondencii I. Krasku nenašli nijakú zmienku.

S čím súvisia tieto dve state obsahom sa odlišujúce? Stať Vôľa k činu, ako aj stať Príroda, symbol a umenie sa dostali Kraskovi do rúk v 8. zv. zobraňovaných spisov (Gesammelte Werke von Richard Dehmel, Berlín 1909), ktoré sme našli aj

⁴ Štúdia je odtlačená v 8. zv. Souboru díla F. X. Šaldy. Praha 1961. V inej štúdii o A. Sovovi z roku 1912 sa o vzťahu k R. Dehmelovi Šalda nerozširuje.

⁵ Soubor díla F. X. Šaldy, zv. 12, Praha 1959, s. 204—205.

⁶ VACLAVEK, B.: Richard Dehmel. Básnik životního opojení. Lid. noviny 48, 1940, č. 68, s. 7.

⁷ Korešpondencia Františka Votrubu (1902—1944). Pripravili A. Šimkovič, Št. Votrubová. Bratislava 1961, s. 227.

v súkromnej knižnici Ivana Krasku. Pri obidvoch statiach sú Kraskove ceruzkou vpisované preklady termínov a výrazov. Krasko poznal state z prvej ruky, i keď aj tu mohol byť upozornený českou reakciou na Dehmelove názory.⁸ Krasko preložil Dehmelove state v zložitej situácii, t. j. v čase vyrovnávania sa slovenskej kritiky s jeho tvorbou. Zbierka Nox et solitudo vyšla v lete roku 1909 a hoci jej prijatie bolo prevažne kladné, predsa niektoré postoje Krasku veľmi znepokojovali. Nebola to len recenzia P. Bujnáka v Prúdoch I. (1909—1910), s. 12—15, 35—38, proti ktorej vzápätí vystúpil Fr. Votruba v Prúdoch I. (1909—1910), s. 89—92, ale aj veľmi formálne a stručné prijatie zbierky v Slovenských pohľadoch. Išlo fakticky o šesťriadkový oznam o vyjdení Kraskovej zbierky. Mlčal aj Slovenský týždenník, ďalší orgán hlasistov. Okrem toho sa Kraskovi dostal do rúk list V. Šrobára adresovaný B. Pavlů, v ktorom sa Šrobár priam nešetrne vyjadril o Kraskovej poézii ako o nezrozumiteľnej a prechválenej. Krasku tento postoj znepokojil. Zveruje sa s tým v roztrpčenosti v tom istom liste Votrubovi, v ktorom oznamuje, že preložil stať R. Dehmela „Príroda, symbol a umenie“. Šrobár totiž prirovnal Krasku k S. B. Hroboňovi a P. Hečkovi a potom konštatoval: „Tak je i s Kraskom. Čítam, čítam a krom zvučných slov nerozumiem ničomu. Nemohli by ste pripojiť ku každej básni hneď aj prozaický výklad, čo vlastne chce básnik s tou hrou slov?“ Šrobár a tá časť hlasistov, ktorí sa dívali na literatúru z hľadiska „osvetových“ potrieb, nechápala Kraskovu poéziu. Krasko sa rozhodol „vysvetliť“ nie sám, ale pomocou Dehmelovej state „Príroda, symbol a umenie“ podstatu symbolistickej poézie, a teda aj svojej vlastnej poézie. V tomto smere Kraskova poézia a Dehmelova teoretická stať sú spojenými nádobami.

Áké poslanie a význam má Dehmelova stať? Odpoveď nám dáva autor monografie o Dehmelovi Horst Fritz. Kraskom preložená stať vznikla a bola publikovaná najprv časopisecky v Die Neue Rundschau 19 (1908) a pretlačená v 8. zv. Gesammelte Werke, Berlin 1909, s. 57—74. Ako uvádza Fritz, práve táto stať je „resumé Dehmelových názorov na umenie“⁹ a v koncentrovanej podobe predstavuje Dehmelovu umeleckú koncepciu, ktorá sa však zrodila v Dehmelovom odpore k naturalistickým tendenciám a názorom na poéziu a ku koncepciám predstaviteľov naturalizmu v nemeckej literatúre, proti Johannesovi Schlafovi, a najmä proti Arnovi Holzovi. Holz stál na stanovisku napodobňovania prírody literatúrou. Dehmelova veta: „Umelec vôbec nechce napodobňovať, on chce tvoriť, t. j. úplne prvotne, znovu tvoriť. Chce tvoriť prírast predstáv, spájať city a veci, ktoré predtým rozdelené boli, vo vznikajúcom svete našej fantázie“.¹⁰ Táto veta je vlastne akoby autocharakteristika J. Krasku — básnika a tvorcu. Krasko nikde neopisuje

⁸ Myslíme tu na glosu Richard Dehmel o umění a o lidu. Přehled 8, 1909—1910, č. 50, 8. 9. 1910, s. 879.

⁹ FRITZ, H.: Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Stuttgart 1969, s. 18.

¹⁰ Slov. pohľady 31, 1911, s. 745.

prírodu, ani vo veršoch, v ktorých je zakomponovaný určitý výsek z prírodného diania. Dehmel určil úlohu fantázie a zmocňovania sa reality pomocou zmyslov, jej pretváranie.

Pre Krasku bola dôležitá aj otázka hodnoty diela. Dehmel odpovedal na túto otázku tým, že na hodnotu diela vplýva „po prvé veľkosť, ťažisko a stupeň pohyblivosti umelcovej samostatnej fantázie, po druhé vzdelanostný stav spoločenského kruhu, na ktorom sa zakladá pôsobivosť umeleckého diela, a po tretie dostatočné zjednotenie a, v prípade potreby, obohatenie pôsobivých prostriedkov, ktoré do toho času v onom kruhu vyvinuté boli.“¹¹ A Dehmel dodáva k tomuto určeniu vzniku hodnôt vetu: „To poskytuje i do budúca stanoviská pre ocenenie.“ Krasko sa musel zamýšľať nad vzťahom k „vzdelanostnému stavu spoločenského kruhu“, t. j. k čitateľom. V citovanom liste Fr. Votrubovi 1. 6. 1910 totiž napísal: „Ja sám som si veľmi dobre povedomý toho, že mi málo ľudí rozumie. Mne však stačia tí, čo mi rozumejú.“¹² Krasko našiel v Dehmelovej stati aj objasnenie princípov básnickej tvorby, v tom čase dominujúcich. Dehmel sa síce pozerá príliš mechanicky na proces tvorby, hovorí nielen o „odhade výrazových prostriedkov“, ale aj o „rytme — dynamike psychomotorických funkcií nervov, ktorá sa javí iba v primeranosti špecificky technických prostriedkov podania k estetickým predstavovým podráždeniam.“¹³ Ide o vzťah medzi výrazovými prostriedkami, ktoré má básnik k dispozícii, ktoré ovláda, a podnetmi jeho predstavivosti, fantázie. Z Dehmela bolo Kraskovmu básnickému typu, jeho tvorbe blízke aj toto konštatovanie: „...čím viac novej surovej prírodnej substancie sa umelec snaží premôcť, tým silnejšia musí byť jeho fantázia, tým jemnejšia jeho zmyslosť, ináč hneď každý chybný krok v usporiadaní rytmických popudov pôsobí ako nemotorné napodobenie alebo hrubé slovné falšovanie skutočnosti.“ Tento „chybný krok“ v Kraskovej poézii nenachádzame; pritom básnik operuje v celom rozsahu so stvárňovaním „novej surovej prírodnej substancie“, ktorú predchádzajúca básnická generácia neštvarnila.

Ivan Krasko akoby touto Dehmelovou staťou hovoril sám za seba, akoby chcel P. Bujnákovu a aj J. Škultétymu objasniť princípy svojej tvorby a brániť ju pred nepochopením, skresľovaním, napokon aj pred nevšímavosťou. Skutočnosť, že stať uverejnil v Pohľadoch, nemusí nás prekvapovať. V Pohľadoch sa mohla zdať táto Dehmelova stať obranou poézie pred naturalizmom, prípadne aj obranou jej „duchovnosti“ a posilnenie tendencií, ktoré presadzovali v našej literatúre Škultéty s Vajanským. Podstata Dehmelovej state mieri k otázkam tvorby a je výkladom symbolistických tvorivých postupov v poézii.

Stať „Voľa k činu“, ktorú Krasko uverejnil v Prúdoch, má iný charakter, ale aj ona je spojená s Kraskovou tvorbou a Kraskovým postojom k realite. Pôvodne bola táto

¹¹ C. d., s. 751.

¹² C. d., s. 226.

¹³ Slov. pohľady 31, 1911, s. 751.

stať zaradená do 8. zv. Zobraňovaných spisov pod názvom Der Wille zur Tat (s. 205—216). Je to stať, v ktorej sa Dehmel doslovne vzbúril proti názorom talianskeho básnika Gabriela d' Annunzia, vysloveným v básnikovej predvolebnej agitačnej reči k roľníkom, ktorú do nemčiny preložil a uverejnil Hugo v. Hofmanstahl. Tento preklad sa nám nedostal do rúk, a preto nemôžeme podať výsledky konfrontácie. Dehmel protestuje najmä proti názoru o vláde ducha, proti tomu, aby vo vývine prišla k moci „kasta, v ktorej sa spájajú podmienky najvyššieho duševného jestvovania“.¹⁴ Volanie po čine pobúrilo Dehmela, lebo d' Annunzio sa približuje k roľníkom moralizujúcim a konzervatívnym spôsobom. Jeho volanie po čine, t. j. po zmene vo vzťahu k „pracujúcim roľníckym masám“, Dehmel odmieta ako falošné, ku ktorému sa uchýli „každý filister a v zlom chýre stojaci buržoa“. Lebo i „ten chváli krásu dedinských záhrad, keď si vyjde v nedeľu na prechádzku, lebo nevidí porobu, ktorá bujnie za kvetovou ozdobou“.¹⁵ A tu sme pri jadre Dehmelovej kritiky. Pýta sa d' Annunzia, či nevie nič o hanebnom ujarmení, v ktorom žijú sedliaci jeho vlasti. A k tomu pripomína, že záhrady a role nepatria roľníkom, že „sotva môžu zaplatiť nájom a dane, ktoré im navali veľkostatkár a štát“. O talianskych pomeroch hovorí Dehmel: „Ja som pešky prešiel tú zem a videl som polia, kde obilie na poli a hrozno na tyčkách hnilo, lebo sedliaci — nájomníci radšej chceli hladovať nečinne, než nemať ani haliera zo svojej práce.“¹⁶ Namiesto lichotivých slov talianskeho básnika Dehmel navrhuje predniesť inú reč s iným obsahom, reč o tom, ako zmeniť daný stav. Dehmel adresuje spoločnosti tieto slová: „Dopomôžte každému k tomu, čo mu v pomere k jeho sile patrí; urobte všetky pozemky spoločnými a nech každý dostane, čo potrebuje ako zverený čestný záloh, ktorým by slobodne a neobmedzene mohol vládnuť!“¹⁷ Vieme, že Dehmel mal blízko v ten čas k sociálnym demokratom a v ich ideách sú korene uvedených názorov. Aj svoj apel myslel len ako výzvu k spoločnej práci, k spoločnému postupu, aby sa roľníci vrátili do minulosti, keď zem a jej obrábanie bolo spoločné. Nemyslel na revolučnú premenu, no aj tak jeho prejav je dostatočne vážnym i odvážnym prejavom voči zvyškom feudalizmu a princípom kapitalizmu.

Mala táto stať význam pre Kraskovu tvorbu? Pokúsime sa na to odpovedať. V Prúdoch vyšla preto, lebo jeho redakcia stála na podobných reformných princípoch, lebo Dehmelov hlas jej bol sympatický, prijateľný aj užitočný v demokratizačnom boji so zvyškom aristokratickosti v literatúre i v živote. Domnievame sa, že predovšetkým preto redakcia Prúdoch prijala Kraskov preklad Dehmelovho článku. Narazili sme však na stopu priamej Kraskovej reakcie na Dehmelov protiaristokratický postoj. Sú ním dve básne, ktoré vzájomne súvisia. Ide o básne

¹⁴ Prúdy 1, 1909—1910, č. 9—10, s. 239.

¹⁵ C. d., s. 241.

¹⁶ C. d., s. 241.

¹⁷ C. d., s. 242—243.

Doma a Otcova roľa. Báseň *Doma* ostala v rukopise až do vydania roku 1954. Báseň *Otcova roľa* publikoval v Slovenskom týždenníku 10, č. 3 (19. 1. 1912), s. 2. V Súbornom diele Ivana Krasku editor neuvádza príbuznosť týchto básní. Uvádza však, že pod názvom básne je dátum 1910. Krasko mu hovoril o básni, že jej rukopis našiel založený medzi materiálmi k svojej chystanej práci o feudáloch.¹⁸ Súčasne uvádza citát z Kraskovej rukopisnej prednášky pre rozhlas z 20. 6. 1956; „Báseň *Doma* (Na jarnom slnku) vznikla roku 1910 počas mojej návštevy na Lukovištiach. Pri každej návšteve tejto svojej rodnej obce zvlhli mi oči, keď som vstúpil na role, na ktorých sa moji, feudálnym pánom poddaní predkovia trápili otrockou prácou v prospech svojich pánov po šesť storočí. Tak zvlhli mi oči aj na jar 1910 na roli, ktorú otec bol práve zasial.“¹⁹ Nechceme nasilu a mechanicky spájať Dehmelovu stať s Kraskovou básňou, iba ukazujeme na súvislosti a spojenia, ktoré sú očividné a ukazujú, že voľba Dehmelovej state pre preklad nebola náhodná.

Vo svojom príspevku sme chceli priniesť dôkazy o začlenení obidvoch Dehmelových statí do vývinu Kraskovej tvorby, o jej mieste a význame v nej. Aj preklad teoretických statí môže tvoriť jednotu s pôvodnou tvorbou. Táto jednota sa ukázala celkom evidentná v Kraskovom vzťahu k R. Dehmelovi.

¹⁸ Súborné dielo Ivana Krasku. Zv. 1. Bratislava 1966, s. 429.

¹⁹ C. d., s. 429.

ZDZISŁAW NIEDZIELA

POSLANIE MODERNISTICKÉHO BÁSNIKA

(Na príklade Ivana Krasku)

Východiskovým bodom veľkého literárneho prelomu sa stala diskusia o podstate básnickej tvorby, ku ktorej došlo vo Francúzsku v osemdesiatych rokoch 19. storočia.¹ Išlo o vec základného významu: o diferenciáciu poézie a prózy. Tradičné príznakové vlastnosti poézie (rytmus, rýmy) neuspokojovali literárnych tvorcov, ktorí sa začali zamýšľať o charaktere a náplni básnického umenia. Došlo k redukcii vševládnej moci poézie a jedným z dôsledkov tejto skutočnosti bolo, že sa z nej vyčlenila epická tvorba. Poézia sa ohraničila na oblasť „čistej“ lyriky. Ústup od konkrétnosti a životných reálií, ktoré boli doménou prózy, mal organický vplyv na formovanie poetiky symbolizmu, tvorby presýtenej abstraktným, filozofickým obsahom, ktorý sa nezhodoval s bezprostrednými potrebami doby. Symbolizmus vo Francúzsku vyrastal z opozície voči rétorickému parnasizmu; naproti tomu v slovenských literatúrach bol prejavom artizmu a autonomizácie dovtedy nerozvinutého, podriadeného mimoestetickým potrebám. No cieľ bol rovnaký: oslobodiť jazyk básní od pút politiky a sociológie, uvoľniť ho od tradičnej obrazotvornosti a komunikatívnej logiky. Symbolisti sa koncentrovali na literárny materiál, na jazyk, v ktorom nachádzali nové výrazové možnosti. Boli to nové, prekvapujúce spojenia, kombinácie označení, výrazy, ktoré vyvolávali údiv. Riadili sa synestéziou, zacieľenou na eufonickú stránku básne, na tzv. eufonickú inštrumentáciu poetickej výpovede. Tento presun záujmov bol prejavom revolučných zmien v dejinách literatúry. Tvorba nadobudla subjektívny charakter; opierala sa o náhľady súvekej filozofie, ktorá hlásala návrat k romantickej koncepcii geniálneho tvorcu, návrat do iracionálnych oblastí myslenia.

V slovanských literatúrach sa k tomuto „prehodnocovaniu hodnôt“ najskôr prihlásila česká literatúra, a to v dôsledku rozvinutého „prípravného“ štádia

¹ Moderniści o sztuce. Edične pripravila Elżbieta Grabska. Warszawa 1971. Symboliści francuscy. Edične pripravil Mieczysław Jastrun. Wrocław 1965.

symbolizmu, ktoré sa realizovalo v dielach lumírovcov, predovšetkým Jaroslava Vrchlického, vnášajúceho do českej literatúry výdobytky francúzskeho parnasizmu. V ostatných literatúrach to bolo ináč. Ruská literatúra si udržiavala spoločenský (społecznikowski) charakter, ktorý sa v nej udomácnil vari od čias osvietenstva. Poľská literatúra sa oddávala tradičným ideálom národného vlastenectva, vyplývajúceho z neprestajného zápasu o národnú nezávislosť. Naproti tomu česká literatúra druhej polovice 19. storočia sa naplňovala eklekticizmom, ktorý vyústil do sporov medzi dvoma literárnymi skupinami: národnou školou Svatopluka Čecha a Alojza Jiráka, a kozmopolitickou školou Jaroslava Vrchlického a Juliusa Zeyera. Druhá z týchto literárnych orientácií zohrala rozhodujúcu úlohu pri udomácnovaní myšlienok európskeho modernizmu v Čechách.²

Na Slovensku sa od čias Ľudovíta Štúra udržiaval — povedané slovami Jacka Kolbuszewského — intersubjektívny model poézie.³ Básnická tvorba mala intervenčný charakter, poukazovala na bolesti, krivdy, národné problémy, vyjadrovala náhľady národného kolektívu. Subjektívna lyrika i takých tvorcov, ako bol Vajanský a Hviezdoslav, stála na okraji literárneho diania. Dokonca ani Janko Jesenský sa nedokázal oslobodiť od tradičných vzorov. Zakladateľom slovenskej modernej poézie sa stal až Ivan Krasko. Malo to svoje dôsledky. Poézia sa odčlenila od epickej tvorby, ktorá sa v druhej polovici 19. storočia, keď dochádzalo k búrlivému rozkvetu prózy, začala pociťovať ako anachronizmus. No anachronický charakter nadobudla i snaha vnášať básnickú tvorbu do oblasti politickej publicistiky a činnosti národných inštitúcií a organizácií. Túto „deľbu práce“ pochopili vlastne až modernisti, postulujúci umelecké poslanie literatúry. Dnes vari nikoho netreba presviedčať, že osobné je súčasne univerzálne. Toto si však dlho neuvedomovali slovenskí spisovatelia a predstavitelia kultúrno-spoločenského diania.

Ivan Krasko sa často zamýšľal nad otázkami náplne a charakteru básnického umenia. Stačí tu pripomenúť niektoré názvy jeho básní: Poetika starej lyriky, Kritikovi, Kritika a i. V úvode zbierky Lyrické dielo, označenej dátumom 21. VII. 1955, nazval svoju tvorbu „poéziou mojej nezakrývanej duše“.⁴ Jednoznačne tu zvýraznil subjektívny charakter svojich básní. Pozornosť poľského čitateľa najviac zaujme báseň venovaná Františkovi Votrubovi (Vpísané do knižky), ktorá bola prvý raz publikovaná až v knižnej podobe zbierky. Ivan Krasko v nej dva razy spomína „vzlyky nahej duše“. Znie to ako citát zo Stanisława Przybyszewského, ktorý, ako vieme, je pôvodcom pojmu „nahej duše“. Najlepšími príkladmi Kraskovho subjektivismu sú však samé básne.

² Podrobnejšie sa tým zaoberám v práci: Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku. Kraków 1974.

³ KOLBUSZEWSKI, J.: Modele estetyczne liryki słowackiej romantycznego przełomu. Wrocław 1975.

⁴ KRASKO, I.: Lyrické dielo. Edične pripravil Jozef Felix. Bratislava 1956, s. 26. Všetky ďalšie citáty vyberám z tohto vydania.

Literárnovedný výskum na Slovensku sa po druhej svetovej vojne sústreďoval predovšetkým na otázky Kraskových zväzkov so spoločnosťou, s národným gruntom slovenskej situácie. Pri niektorých jeho básňach to platí celkom jednoznačne. Myslím však, že menej sa venovala pozornosť tomu, čo je na Kraskovi nové, originálne, čo bolo v slovenskej literatúre dovtedy neznáme. Citlivosť na nové myšlienky a umelecké podnety svedčí o otvorenom postoji daného národa, o vyspelosti jeho literatúry, o tvorivom prijímaní inonárodných vplyvov, ktoré mu umožňujú zúčastniť sa vlastným dielom na priebehu a formovaní medziliterárneho dialógu. Kult uzavretosti do všetkého „čo je naše“ vedie k škodlivému izolacionizmu, literárnemu kostnateniu, stagnácii.

Ak chceme lepšie pochopiť vývin a vzťah Ivana Krasku k dedičstvu Vajanského a Hviezdoslava, musíme sa zaoberať predovšetkým cudzími vzormi jeho tvorby. Kraskove spojivá s básnikmi staršej generácie sú známe. Na Slovensku došlo k netypickej situácii: čelný predstaviteľ mladej generácie sa nediferencuje od tradičnej tvorby. Vajanský bol jeho ochrancom, a priaznivo sa o jeho zbierkach vyslovoval aj P. O. Hviezdoslav, hoci mal k nim určité výhrady. Na Slovensku nedošlo k drastickému zápasu medzi literárnymi generáciami, ako to bolo v Čechách v polovici deväťdesiatych rokov alebo v Poľsku na prelome 19. a 20. storočia.⁵ Spor medzi Vajanským (povedané zaužívaným termínom) a modernistami prebiehal predovšetkým na platforme národných, spoločenských a ideových problémov, o čom svedčia i čísla Hlasu (1898—1904). Najvýraznejším prejavom „sporu“ mladých so starými je Vajanského román Kotlín (1901). Tento skúsený spisovateľ, citlivý a bystrý pozorovateľ spoločenského pohybu najskôr a najúplnejšie zachytil tento nový fakt. Pripája sa tým k Juliusovi Zeyerovi, autorovi románov Jan Maria Plojhar a Dům U tonoucí hvězdy, a k Henrykovi Sienkiewiczovi, autorovi románov Bez dogmy a Rodina Połanieckovcov. Zrači sa v tom určitá zákonitosť. Vzťah Vajanského k súdobým spoločenským premenám môžeme pritom chápať ako druhoradý. Slovenskí modernisti sa iba postupne prebýjali k osobitému výrazu nového postoja voči životu a umeniu. Až Kraskovu Nox et solitudu (1909) možno uznať za hlas novej generácie. Je príznačné, že mladí v tomto období nevytvorili „úctujúci“ román typu Vajanského Kotlína. Nezabúdajme však na to, čo sa už spomenulo, že modernizmus preferoval lyrickú poéziu; bol to podstatný rozdiel od predchádzajúceho obdobia, v ktorom dominovala románová próza. Onedlho vypukla prvá svetová vojna, ktorá spôsobila rad ďalších spoločenských zmien. Vznikli nové problémy, ktoré si vynucovali novú literárnu realizáciu. Tak aj slovenská literatúra musela zaujať primerané stanovisko k takým javom, aké sa zobrazovali v Gotickej duši Karáska z Lvovic, v Przybyszewského Satanových deťoch alebo v Arcybaševovom Saninovi. Pravda, po roku 1914, a najmä po roku 1918, tieto skutočnosti sa už vnímali ako neaktuálne.

⁵ Programy a dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Edične pripravila Maria Podraza-Kwiatkowska. Wrocław 1973.

Ivan Krasko v období svojej mladosti žil v podmienkach, ktoré mali pozitívny vplyv na jeho záujmy o inonárodnú literatúru. Habsburská monarchia bola rozľahlá. Pracovné povinnosti donútili básnika osvojiť si nemčinu, rumunčinu, maďarčinu, češtinu a latinčinu. Okrem toho rok prežil v talianskom Tridente. Krasko mal živý vzťah k inonárodným literatúram. Svedčia o tom preklady z tvorby Mihaila Eminescu a Richarda Dehmela. Svedčia o tom aj časté latinské názvy jeho básní, literárne reminiscencie, alúzie na cudzojazyčné pramene. Postava Euniky z básne Hostia ho spája so Sienkiewiczovým románom Quo vadis? Aj v iných jeho básňach popri Homérovi a Líviovi vystupujú konkrétne literárne postavy, napr. Meluzína, don Quijote, Oblomov. Osobitnú pozornosť si zaslúžil Kraskov vzťah k Svätému písmu Starého a Nového zákona. Univerzálny jazyk kresťanskej symboliky bol významným prvkom jeho poézie. Pokračoval tu v ceste začatej P. O. Hviezdoslavom, ktorého dielo bolo skrz-naskrz preniknuté náboženskými prvkami. Príznačný je aj Kraskov vzťah k starému spevníku zo 17. storočia, známemu na Slovensku pod názvom Tranoscius (Vesper dominicae). Nie je ešte dostatočne vyjasnený Kraskov vzťah k východoslovenskej cirkvi; básne Nad ránom..., Hostia a Tak nedočkave... výrazne pripomínajú atmosféru uniatskeho náboženstva.

Z hľadiska modernistickej epochy, v ktorej I. Krasko žil a tvoril, mimoriadne zaujímavé sú i jeho zväzky s hindustánskou teológiou (Ja). Neubránil sa ani módnemu nirváne; svedčí o tom známa báseň Topole. Pravdu o sebe a svete hľadal na rozličných cestách. Sám o tom napísal: „Býval som hosťom u kultúr rôznych národov, a bolo mi predsa — smutno.“ (Ó, cudzie kultúry!)

Najviac podnetov našiel v českej literatúre. Význam inonárodnej literárnej lektúry, podieľajúcej sa na formovaní Kraskovej zbierky Nox et solitudo, najplnšie zvýraznil Andrej Mráz, keď napísal: „...pre vyhraňovanie sa poézie Ivana Krasku rozhodujúcejšie účinky mal básnikov intenzívny kontakt so súčasnou európskou literárnou produkciou. V európskom symbolizme našiel slovenský básnik adekvátnu metódu pre vyjadrenie svojich vízií, svojho zažívania javov vnútorných a vonkajších, podnety z tohto literárneho smeru umožnili mu stvoriť novú éru vo vývine slovenského básnictva.“⁶

Na súvislosti s českými básnikmi, ktorí ho sprevádzali po svete modernistickej poézie, bližšie poukázal Milan Pišút.⁷ Vymenoval tu Moderní revue a jej predstaviteľov: Hlaváčka, Březinu a Sovu. Pavol Petrus usudzuje, že s českou poéziou sa I. Krasko oboznamoval až v Prahe,⁸ teda pomerne neskoro (po roku 1900). Nič však nenasvedčuje na skutočnosť, že Nox et solitudo (1909) a Verše (1912) — a potvrdzuje to aj P. Petrus — formovali sa pod vplyvom českej literatúry.

Najvýraznejšie tu vystupujú súvislosti I. Krasku s Hlaváčkom a Březinom.

⁶ MRÁZ, A.: Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava 1948, s. 239.

⁷ Porov. pozn. 4.

⁸ Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava 1960, s. 425.

Slovenská literárna veda uvádza konkrétne príklady: básne Ó, duša moja, Askéti, Eremita a i. Milan Pišút však usudzuje: „Ale je to len príbuznosť verša a básnických obrazov.“⁹ Z hľadiska umeleckého je to veľmi veľa. Svetonázorovo sa I. Krasko odlišoval od Březinu a Hlaváčka, no v oblasti impresionistickej a symbolistickej poetiky stál na platforme pripomínajúcej básnikov z okruhu Moderního revue.

Dielo Ivana Krasku je rozsahom nevelké, obsahuje iba 88 krátkych básní.¹⁰ No má už bohatú interpretačnú literatúru.¹¹ Skoro všetky práce sa určitým spôsobom dotýkajú otázky Kraskovho symbolizmu. Ťažko tu niečo dodať. Mimoriadne zaujímavé sú úvahy o funkcii času a prírody v tvorbe autora Nox et solitudo, obsiahnuté v prácach Stanislava Šmatláka.¹² Aj to potvrdzuje symbolistický charakter Kraskovej poézie. Ale keď sa na kraskovské problémy pozrieme z iného aspektu, nájdeme tu veľa nedopovedaného. Ako vieme, modernizmus vytvoril viacero smerov, medzi ktorými symbolizmus bol azda najdôležitejší, no nie jediný. Významné miesto si tu vydobyl aj impresionizmus, na ktorý slovenskí literárni vedci ešte nepoukázali. V tvorbe I. Krasku nie je všetko intelektuálnou konštrukciou. Symbolizmus smeroval k neoklasicizmu. Postrehol to Mieczysław Jastrun na príklade Paula Valéryho.¹³ Slovenskí básnici prejavovali prirodzenú náklonnosť na romantickú exaltáciu. Ich najčastejším inšpiračným prameňom boli city, pocity, zážitky, dojmy, ale myšlienkové konštrukcie im boli cudzie. Preto aj prúd impresionistickej poézie, vyvodzovaný z tvorby Paula Verlaina, našiel medzi nimi viac nasledovníkov, ako „chladné“ symbolické konštrukcie Stéphanu Mallarmého. Takí básnici, ako napr. Kazimierz Przerwa—Tetmajer, Antonin Sova, Karel Hlaváček a Konstanty Bal-mont sa najlepšie vyjadrili v básňach impresionistického charakteru, v ktorých dosiahli svoje vrcholné majstrovstvo. Žiadalo by sa v tejto súvislosti preskúmať Kraskov vzťah k hudbe, lebo napr. impresionistická náladovosť básní P. Verlaina je veľmi blízka hudobnému ponímaniu náladových stavov.

Citový, emocionálny základ Kraskových básní je nepochybný. S tým súvisí náladovosť a analýza dojmov, snaha zachytiť „obrazy duše“. Ak uvažujeme o vzťahoch I. Krasku s Hlaváčkom, nejde nám o dokazovanie nejakých vplyvov, ale o jednoduché vyjadrenie organických príbuzností v spôsobe literárnej tvorby. V tomto zmysle vyslovujeme aj tvrdenie, že Ivan Krasko, ako aj uvedení českí básnici, používa impresionistickú formu literárneho výrazu. Vo viacerých dielach sám podčiarkol skutočnosť, že úloha básnika spočíva vo zvýrazňovaní individuál-

⁹ KRASKO, I.: Lyrické dielo, c. d., s. 21.

¹⁰ Vychádzam tu z autorského vydania Lyrického diela.

¹¹ Základnú bibliografiu z tejto oblasti podáva IV. zv. Dejín slovenskej literatúry. Bratislava 1975, s. 549.

¹² ŠMATLÁK, S.: Poézia Ivana Krasku. Jej vývin a završenie. In: Litteraria III, 1960; VIII. časť Dejín slovenskej literatúry (zv. IV, Bratislava 1975, s. 516—548); Vývin a tvar Kraskovej lyriky (Bratislava 1976) a i.

¹³ Porov. pozn. 1.

nych, subjektívnych dojmov. Jeho spojivá s impresionizmom sú obsiahnuté v programovej básni Poetika starej lyriky:

*Nech hudbou zneje každý verš,
obrazom blýska každé slovíčko —
a nezabúdaj, náznak tajomna
že tisícimi tónmi znie
a v každej duši zobúdzajú jej pieseň stajenú:
ak všetko toto krásnom posvätiš —
tak dôjdeš ta, kam ja som nedošiel.*

Prirodzene, slovenský básnik dosiahol tie výšky. V pripojenej ukážke si treba osobitne povšimnúť jeho odvolávanie sa na hudbu. Poéziu stotožňuje s hudbou, jej obsah vyjadruje iba v náznaku („náznak tajomna“); chce objavovať — ako by povedal Otakar Březina — „tajemné dálky“, nie však bezprostrednú skutočnosť.

I. Krasko a Hlaváček sú si blízki prírodným zobrazovaním prírodnej scenérie a nálad. Porovnajme si napr. báseň Pršelo v noci... zo zbierky Pozdě k ránu s Kraskovou básňou Už je pozdě... zo zbierky Nox et solitudo. V obidvoch vystupuje rovnaká nočná scenéria. Svieti mesiac, u Hlaváčka ako zo strieborného plechu, u Krasku bledý ako tvár mŕtvol. U oboch autorov je obraz mesiaca takmer identický. Rovnako sa zhodujú aj začiatky básní: „Je pozdě již...“ — „Už je pozdě-“, ktoré v oboch básňach plnia úlohu refrénu. Obidvaja autori rovnakým spôsobom zvýrazňujú ticho v neskornej nočnej hodine. Po expozícii, v ktorej prevažujú „maliarske“ motívy, vnášajú do básní akustické dojmy; u Hlaváčka sú to úderý hodín na veži; u Krasku vytrubovanie nočného hlásnika. Tieto zvuky v obidvoch prípadoch zaznievajú z veľkej vzdialenosti. Ani český, ani slovenský autor však nezostáva iba pri samom opise nočnej scenérie. Do textu prenikajú rozličné digresie, ktoré ho posúvajú do sféry subjektívnych zážitkov lyrického podmetu.

Hlaváček:

*Kdos zašeptal... Však zde nic nepohne se,
vše souzeno tu býti lhostejné —
jen měsíc v kasně bázlivě se třese,
jak s věží hodiny zní zpozděné...*

Krasko:

*Niekde v diaľke hlásnik trúbi
pozdnú nočnú hodinu,*

*ozveny sa dute vlnia,
až kdes' v tichu vyhynú — :*

*zrovna, zrovna jako vtedy!...
...Mesiace padá za hory —
a ty nejdeš dokončiť tie
započaté hovory — —*

Už je pozde, nepamätáš — !

Básnici zhodne konštatujú, že je už neskoro, nič nemožno zmeniť, lebo ich obklopil múr ľahostajnosti a zabudnutia.

Ešte jeden príklad výrazového paralelizmu I. Krasku s Hlaváčkom v básňach Modlitba a Solitudo:

*Bože tichý, silný, mlčenlivý,
Ty, jehož tuším všady v strachu mdlém,
slyš tiché modlitby mé smutek živý,
jak teskně lká duše pode sklem.*

*Ó, Bože úbohých a ponížených,
modlitbu moju milosrdne přijmi!
Ty velký, protože Si Bohom malých,
u ňoh, Ó, uzři Svojho nejmenšího...*

Naznačené motívy modlitby sa rozvíjajú aj v nasledujúcich veršoch. Obidvaja básnici tu predstavujú rovnaký postoj voči bohu: plný pokory, pocitov vlastnej malosti a previnení. Hlaváček končí svoju báseň veršom: „Slyš tiché modlitby mé smutek živý.“ — Krasko: „modlitbu moju smutnú milosrdne přijmi!“ Okrem toho obidvaja básnici používajú vo svojich básňach obľúbený prostriedok impresionistickej poetiky: refrén.

Súvislosti I. Krasku so Slovom možno interpretovať z aspektu ich vzťahu k rodnej hrude, k dedinskému prostrediu. Oveľa výraznejšie sú jeho konexie s Březinom. Báseň Askéti má formu brezinovských distichónov, lapidárnych konštatácií základného významu. Verš je predĺžený, štrnásťslabičný, v tóne takých básní ako Pohled smrti alebo Odpověď. Básnik sa tu vyslovuje v mene veľkých samotárov. Pocity vyšinutého človeka, ponárajúceho sa do predstavy smrti zobrazuje aj sonet Eremita. Eschatologické básne O. Březinu signalizuje iba atmosféra tohto sonetu. Okrem toho obidvaja básnikov spája používanie slov v nekonkrétnej, symbolickej podobe. Březinovský symbolizmus rezonuje aj v sonete Ó, duša moja...:

*Ó, duša moja, ty si z čiernej noci pila,
ja divný huďec hral som u zamknutých dvier. Atd...*

Takýmto spôsobom sa vyjadruje aj O. Březina v básni Ó sílo extází a snů. Kľúčovým slovom Kraskovej básne je „duša“, ktoré sa často vyskytuje aj v jeho ostatných dielach. Slovenský básnik sa tým pričleňuje k estetickému programu S. Przybyszewského, ktorý sa sformuloval roku 1900 v jeho eseji Na drogach dusze:

„Umenie je pretvorením toho, čo je večné, čo nezávisí od zmien a náhod, čo nezávisí ani od času, ani od priestoru, teda pretvorením podstaty tzv. duše. Takej duše, ktorá sa prejavuje prostredníctvom vesmíru, ľudskosti, ľudského individua.“

Nejde o to, či Krasko poznal alebo nepoznal tieto slová S. Przybyszewského; celá tvorba poľského autora „smerovala“ k estetickému naplneniu pojmu „nahej duše“.

Týmto konštatovaním chceme poukázať na skutočnosť, že I. Krasko bol skutočne modernistickým básnikom. Doterajšie výskumy príliš úzko zasadzovali I. Krasku do slovenskej literárnej tradície. Hľadali sa spojivá s Vajanským a Hviezdoslavom, vyzdvihovali sa spoločenské a národné motívy, násilne sa spájali biografické, ba i topografické fakty I. Krasku so subtilným tkanivom jeho básní. Prelomový význam I. Krasku však vyplýva z iných skutočností — z toho, že sa stali „lyrickým breviárom mladého Slovenska“; teda z toho, že Krasko už ináč chápal poslanie básnika ako Vajanský alebo Hviezdoslav. Stačil ešte pred všeobecnou inváziou avantgardných smerov, akým bol futurizmus, kubizmus a dadaizmus, pripojiť hlas slovenského básnika k hlasom európskych vyznávačov krásy, k citlivým psychoanalytikom, ktorí skúmali priestory svojho vnútra prostredníctvom poetickej introspekcie. Treba zdôrazniť, že Kraskova poézia dosiahla v tejto oblasti mimoriadnu pôsobnosť. Umelecké prúdy sa zmenili, pozornosť čitateľov sa obrátila na iný typ literatúry, no magická sila Kraskovej poézie nezoslabla. Vyplývala z hĺbky a úprimnosti estetického zážitku. V Hlaváčkových básňach, napriek ich melodickosti, cítiť štylizátorstvo, vyrastajúce z úsilia zachovať v básni čistotu vyznávanej literárnej konvencie. U Krasku to nie je. V jeho výpovedi niet ani stopy po maniére, ktorá napr. zatažuje mladopoľských básnikov. Autor zbierky Nox et solitudo nie je artistný, jeho básne sa vyznačujú vážnosťou a autentizmom estetických citov. Hviezdoslavova a Vajanského rétorika je mu cudzia. Zaodel sa šľachetnou jednoduchosťou, precítenou čistotou poetického výrazu. Cítil bezmedznú zodpovednosť za slovo, právo tvoriť si priznával iba vo chvíľach výnimočných, vo chvíľach skutočného nadšenia (Kritika). Svoje nevelké dielo pretavil do básní, ktoré sú žánrovo veľmi diferencované: do balád, sonetov, básnického listu, reflexívnej básne, ľúbostnej básne, poetickej prózy. Otváral aj cestu k básňam v próze.

Modernosť Kraskovej poézie, ako sa už spomenulo, súvisí okrem iného s odmietaním epiky. Krasko bol rodený lyrik, a preto neuspel v pokusoch o vytvorenie poémy s tematikou prvej svetovej vojny. Jeho básnická tvorba sa uzavrela náhle a tajomne, ako aj tvorba A. Mickiewicza, P. Rimbauda, O. Březinu. Sám to vysvetľuje veršom:

„Spasení budú tí, ktorí nepovedali všetko“ (Kritika). Hlbšie ponímaný modernizmus I. Krasku — to je existenciálna reflexia. Solitudo — samota — vyšinutie novodobého človeka. Problematika odcudzenia, skepticizmus, prifarbený pesimizmom svetonázorového charakteru a hlboký moralizmus zblížujú Kraskovu tvorbu s nasledujúci generáciami, hlásiacimi sa už k Albertovi Camusovi.

Dielo Ivana Krasku očarilo početných literárnych vedcov, a to nielen slovenských.¹⁴ Každá generácia si bude znovu a znovu hľadať cestu k jeho tvorbe, lebo skutočne veľká poézia sa nepodriaďuje úplnej a definitívnej interpretácii.

¹⁴ Spomeniem tu iba poľské práce (bez príručkových informácií Jana Magieru a Władysława Bobka). Sú to: BOBROWNICKA, M.: Młoda Polska a Slovenská moderna. In: Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry. Bratislava 1972, s. 177—184; MAGNUSZEWSKI, J.: Problem modernizmu w literaturach Słowian zachodnich i południowych. In: Z polskich studiów slawistycznych II. Warszawa 1972, s. 91—99; ABRAHAMOWICZ, D.: Kształtowanie się wczesnej poezji Ivana Kraski w świetle analizy wariantów jego wierszy. Pamiętnik Słowiański XXV, 1975, s. 197—205.

K PROBLÉMU IVAN KRASKO A SYMBOLIZMUS

(Zvláštnosti tvorby I. Krasku v porovnaní s ruskou a českou poéziou konca 19. a začiatku 20. storočia)

Problém „Krasko a symbolizmus“ patrí medzi najvýznamnejšie problémy späté s poéziou I. Krasku. V európskej poézii z konca 19. a začiatku 20. storočia bol symbolizmus vari najautoritatívnejším smerom. Do svojej sféry vtiahol celý rad vynikajúcich tvorcov, vytvoril svoju poetiku, ktorá zapôsobila na veľmi mnohých vtedajších básnikov i na básnikov z neskoršieho obdobia. Pokiaľ ide o slovanské literatúry, v niektorých (ruská, poľská, česká) sa rozšíril skôr, v iných (napr. v juhoslovanských literatúrach) trochu neskôr, ale v prvej štvrtine nášho storočia možno črtu symbolizmu v tej alebo onej podobe objaviť prakticky vo všetkých slovanských literatúrach iných národov Európy. Ako súvisí s týmto javom poézia I. Krasku? Odpoveď na túto otázku, ktorú si bádatelia Kraskovej tvorby často kladú, budeme v tejto štúdii hľadať hlavne v konfrontovaní s ruskou a českou poéziou tých čias.

Napriek všetkej nehomogénosti symbolizmu, o ktorej ešte budeme hovoriť, možno na ňom vybadať aj niektoré spoločné momenty tak na pláne prevládajúcich nálad, ako aj na pláne poetiky.

Symbolizmus celkove charakterizuje negatívny vzťah k existujúcej skutočnosti, snaha rozísť sa so všednosťou, ujsť do iného života, do iných svetov. Avšak sama táto negácia a toto hnutie sú odtrhnuté od procesov reálnej skutočnosti, od reálneho boja protikladných síl, viažu sa na subjekt. Tu pramení podstatné zväčšenie špecifickej váhy subjektívneho faktora v symbolizme, ktorý nemožno kontrolovať porovnaním s reálnou skutočnosťou, tu pramení mystická interpretácia poslanca umenia vo svete a poslanca básnika-proroka, vyslanca iných svetov, vyvoleného, ktorý stojí nad zástupmi.

Podstatné zvýšenie úlohy subjektívneho faktora predurčuje aj zvláštnosti poetiky symbolizmu s jej vlastnou mnohovýznamovosťou obrazov, s jej chápaním požiadavky osobitnej „zasvätenosti“ prijímateľa. Známy sovietsky bádateľ ruského symbolizmu B. Michajlovskij napísal: „Každý symbolistický básnik si vytvára svoj okruh

viac alebo menej stálych obrazov — symbolov, krajne relatívnych, náročných, ktorých pochopenie si žiada zvláštny „kľúč“.¹ Pritom často dochádza k tomu, že „obrazu sa vnucuje taký význam, ktorý mu nie je vlastný“² — výlučne zo subjektívnej svojvôle symbolistického básnika. Spojenie a prenášanie obrazov — symbolov vytvára v básni „sujet — mýtus“, druhý plán, ktorý je niekedy dokonca zámerne zahmlený a neumožňuje jednoznačnú významovú zrozumiteľnosť.

Samozrejme, že tieto spoločné momenty sa v tvorbe rôznych symbolistických básnikov realizujú rôzne. Keď si všimneme konkrétnych básnikov, ihneď budeme nútení vysloviť tie alebo iné výhrady a korektúry. Jednako však právom môžeme hovoriť o spoločných vlastnostiach symbolistickej poézie a poetiky, ktorými sa tento smer vyznačuje na všeobecnom pozadí vývinu poézie z prelomu storočí.

Spomenuli sme už rôzne tendencie vo vnútri symbolizmu. Vo vzťahu k ruskému symbolizmu sa zvykne hovoriť predovšetkým o rôznych generáciách: o symbolistoch starších (V. Solovjev, V. Briusov, D. Merežkovskij, Z. Gippiusová) a symbolistoch mladších (A. Blok, A. Belyj, S. Solovjev). Aj vo vzťahu k českému symbolizmu by sme mohli vyčleniť staršiu vetvu (O. Březina, A. Sova, J. Karásek) a mladšiu vetvu (S. K. Neumann, K. Toman). Dôležitejšie je však vidieť vnútornú rozpornosť tohto smeru, ktorá v konečnom dôsledku je daná rozdielnosťou spoločensko-filozofických pozícií jeho jednotlivých predstaviteľov.

Mnohí, najmä západní literárni vedci, hľadajú na epochu konca 19. a začiatku 20. storočia ako na „dobu modernizmu“. Symbolizmus poskytuje pre také označenie najzávažnejšie argumenty. Avšak mne, ako aj celému radu iných literárnych vedcov, takáto charakteristika tohto obdobia sa zdá nepresná, zjednodušujúca celkový obraz literárneho vývinu a zastierajúca niektoré principiálne dôležité nové momenty v ňom. Spomedzi faktorov, ktoré predurčili formovanie novej kvality poézie 20. storočia, na prelome storočí nadobúdajú mimoriadny význam idey sociálnej revolúcie, ktoré v tom čase zapôsobili na mnohých veľmi významných národných básnikov; na niektorých priamo, prostredníctvom oboznámenia sa s ideami socializmu a účasti v revolučnom hnutí, na iných — a tých bolo viac — nepriamo: pôsobením celkovej atmosféry revolučného pohybu nás, ktorý v krajinách strednej a juhovýchodnej Európy vedie na prelome storočí k nevídanému vzrastu štrajkov a roľníckych nepokojov a kulminuje ruskou revolúciou roku 1905.

Básnici, ku ktorým došla táto revolučná výzva epochy, začali po novom chápať možnosť dosiahnutia „iného sveta“. „Hudbu revolúcie“ boli schopní začuť takí ruskí básnici, ako A. Blok, A. Belyj a V. Briusov, a to zohralo rozhodujúcu úlohu v celom ich ďalšom tvorivom vývine, ktorý ich odvedol ďaleko od Merežkovského a Gippiusovej. Tak isto to bolo aj v českej literatúre: na jednom póle ostal zoženšený a elitárny Karásek a na druhom Neumann, Sova, Toman, básnici, ktorí uvítali revolučné vrenie nás.

¹ Russkaja literatura konca XIX-načala XX v. 1901-1907. Moskva 1971, s. 260.

² Tamže, s. 262.

Takto v samom symbolizme, v podstate ako protiváha dekadentných, úpadkových tendencií poézie z prelomu storočí, rodí sa iná poézia, ktorú by sme mohli nazvať „poéziou začiatku“ a ktorá neskôr nachádza vynikajúce pokračovanie v revolučnej poézii dvadsiatych rokov.

Odras týchto nových tendencií možno zreteľne sledovať aj vo vývine poetiky. Hoci mnohé prvky poetiky symbolizmu sa natrvalo zaužívali v širokom okruhu básnikov 20. storočia, hoci ich produktivnosť sa pociťovala v ruskej poézii napr. ešte aj u básnikov Proletkultu, v českej poézii napr. u raného Nezvala a v slovenskej u Lukáča a raného Smreka, predsa len už prvé desaťročie 20. storočia prinieslo aj viditeľné odvrhovanie kánonov symbolistickej poetiky. Tu nemožno nespomenúť akmeizmus a futurizmus v Rusku, vystúpenie „generácie buričov“ v Čechách a dokonca aj nové hľadania vrcholných predstaviteľov symbolizmu. Celú túto reálnu koexistenciu a vzájomný boj rôznych tendencií v poézii je nevyhnutné mať na zreteli, keď chceme určiť miesto i význam Kraskovej tvorby.

Krasku nemožno pochopiť bez konfrontácie jeho poézie so symbolizmom, nemožno ho však úplne pochopiť ani konfrontáciou *len* so symbolizmom.

V prácach S. Šmatláka, najmä v jeho knihe Stopäťdesiat rokov slovenskej lyriky, v nedávnych štúdiách J. Zambora a iných bádateľov sa už s dostatočnou úplnosťou zachytili tak zhodné, ako aj odlišné momenty Kraskovej poézie od českého symbolizmu.

Ak si všimneme ruský symbolizmus, udrie nám do očí predovšetkým toto: u ruských symbolistov viditeľne prevládajú mestské motívy, sú tu veľmi silné knižné inšpirácie (V. Briusov, Viačeslav Ivanov), zložitý a viacvýznamový je „nadpozemský“ svet, ktorého dych a odraz sa vo svojej tvorbe usilujú „zachytiť“ a „odzrkadliť“. U Krasku je všetko bližšie k zemi, k zemi celkom reálnej a dedinskej. Jeho Boh nie je mystický, ale „ľudový“ — Boh „ponížených a urazených“, krajina — vidiecka, ktorej je vždy vlastný — a to je hlavné — sociálny prvok a ktorá nás núti spomenúť si na Nekrasovove krajiny, plné bólu a pôsobivého humanizmu.

Pre Krasku nikdy nebol ideálom útek od života. Veľmi trpel pre neusporiadanosť tohto sveta a pre svoje bytie v ňom, ale ako najhroznejšiu kliatbu pociťoval odtrhnutosť od ľudí, samotu. Nikdy sa nesnažil presadiť a predstaviť seba — básnika, ako stojí nad ostatnými ľuďmi. Naopak, najvnútornejším Kraskovým želaním bolo nájsť blízku dušu, realizovať sa v humanistickom sebaobetovaní, bezvýhradne sa rozdať druhým. Toto úsilie znie napr. v básni *Vždy si myslím...*:

*A ja predsa neviem zmúdiť,
všade kúsok srdca nechám.
Mám ho ešte plno v hrudi,
poďte, berte, čakám, čakám.*

Táto báseň nepochybne ihneď vyvoláva asociácie so známou básňou Františka Gellnera *Preplnený pohár*:

*Ja držím pohár ve své dlani,
jenž čeká na rty člověka.
Ja držím pohár ve své dlani,
své srdce, které přeteká.*

Krasko a Gellner, rôzni ľudia a rôzni básnici; charakteristická je však táto zrejma zhoda, súvisiaca približne s tým istým obdobím napísania básní, v podstate básní programových, v ktorých sa tak jasne vyjadruje dychtivá a neuhasínajúca túžba po oddanej službe ľuďom, tento vznešený, humanistický pátos.

Dychtivosť po ľuďoch, po človeku, želanie vzájomného pochopenia necháva svoju pečať aj na Kraskovej poetike, vyznačuje hranice subjektivistickej svojvôle. Možno povedať, že Krasko na rozdiel od symbolistov tak ruských, ako aj českých vytvára ukázkovo čistý lyrizmus; hnutia jeho duše, stelesnené v obrazoch, útrapy jeho srdca možno dosť jasne vyčítať bez toho, žeby sme museli siahnuť po špeciálnom „kľúči“. Obrazy prírody u Krasku nepersonifikujú mystické vnuknutia, ale reálne city. Jeho krajinárske skice sú v doslovnom význame skôr alegorické ako symbolické.

Už dávno sa konštatovalo, že v Kraskových veršoch sa neustále stmieva, zmráka, veľmi často prší, akoby básnik nepozoroval sviatočné farby slnečného leta, slávnostnú belobu pekných zimných dní. Ale aj táto zvláštnosť jeho poézie má celkom realistický podklad, zbavený akejkoľvek mystiky, v konečnom dôsledku podklad sociálno-psychologický:

*Ach, všednosť v dušu, jako mlha šedá
v dolinu, mĺkvo, jednotvárne sedá.*

Ako príklad si porovnajme jednu z „jesenných“ básní A. Bloka, napísaných približne v tom istom čase (zbierka *Bubliny zeme*):

*Neskorá jeseň. Lesy za hlavou
tak tiško šumia do dialky.
Na podomletý breh si ľahla
malá hlava chorej rusalky.*

(Preložil V. Turčány)

A nakoniec sa tu rusalka ukazuje niečím nie menej (ak nie viac) reálnym, než jesenná krajina...

Na konfrontovanie s Blokom núka sa Kraskova ľúbostná lyrika, pretože oboch básnikov spája im vlastný, svojský kult ženy — na rozdiel napr. od V. Briusova — nadšený, oddaný a nežný vzťah k žene ako k básnikovej záchrankyni, uzdravujúcej jeho ranenú dušu. Kraskove básne *Tak nedočkave...*, *Len tebe*, *Ty si ich videla*, sú

svojím bezhraničným citom lásky a vierou v milovanú ženu blízke slávnemu cyklu raného Bloka Verše o Prekrásnej dáme.

Len tebe

*Len tebe, ktorá v temných tuchách bývala si,
v hmlách snov sa časom blykla jako meteor,
vždy duše mojej smutný, mlčanlivý chór
oltáre čierne staval pre obetné vázy.*

A tu zas verše A. Bloka:

*Tuším Ťa jasne. Pomimo vietor vane —
A osvetľuje Tvoju tvár jeden lúč.
Zahorel obzor — vábivý na zúfanie
A mlčky čakám — smútiac a milujúc.*

(Preložil J. Koška.)

Tu upútava predovšetkým výrazná zhoda „prvého plánu“ týchto dvoch básní, ktorý odráža lásku a obdiv voči vyvolenej žene. „Druhý plán“ poukazuje však aj na značné rozdiely. Samozrejme, ani Kraskova báseň nie je len o láske, ale má aj hlboký psychologický podtext; hovorí aj o osamelosti lyrického hrdinu v tomto svete, o jeho utrpeniach, o jeho viere v existenciu blízkej ženskej duše. Avšak aj pri istej abstraktnosti obrazného systému básne („temné tuchy“, „hmlý sna“, „meteor“, „oltár“, „obetné vázy“) jej základ je celkom realistický. Vysvetlenie tohto základu nájdeme v reálnej životnej situácii básnika a jeho pocitoch. U Bloka je to ináč. Bez zvyšku pochopí túto báseň (ak sa symbolistická báseň vôbec dá pochopiť „bez zvyšku“) možno len vtedy, ak vieme, že vtedajší Blok sa stotožňoval s ideou „večnej ženskosti“, ak poznáme Blokovu polomystické ponímanie milovanej ženy ako odblesku, znaku, vyslankyne „iného sveta“ a rozpor medzi týmto mystickým kultom a reálnym pozemským citom, ktorý drásal lyrického hrdinu, rozpor medzi symbolickým poslaním Prekrásnej dámy a skutočnou prirodzenosťou milovanej bytosti. Len ak máme všetko toto na zreteli, môžeme pochopiť napr. význam záverečných veršov básne:

*Ó, ako padnem — prežalostne a nízko,
Neprekonaš smrteľný sen a zmar!
Zahorel obzor! A je tak veľmi blízko:
Je mi však strašne: zmení sa Tvoja tvár.*

(Preložil J. Koška.)

Je zrejmé, že napriek všetkým prvkom zhody, máme tu do činenia nielen s odlišnosťou tvorivých individualít ruského a slovenského básnika, ale aj s odlišnosťou všeobecných filozoficko-estetických princípov, ktoré sú základom ich básnickej tvorby. Kraskova poézia má styčné body so symbolizmom, ale celkove v nej prevládajú realistické tendencie nad symbolistickými.

V literárnej vede sa neraz možno stretnúť s pokusmi vložiť vývin každej národnej literatúry do schémy zostavenej na základe skúseností najrozvinutejších a najpreškúmanejších európskych literatúr. Pritom sa očakáva, že každá literatúra bude presne opakovať všetky vývinové stupne, ktorými prešla napr. francúzska literatúra, alebo pri aplikácii na literatúry slovanské ruská literatúra. Avšak vývin každej národnej literatúry podmieňujú predovšetkým zvláštnosti a potreby daného národného spoločensko-politického a kultúrneho kontextu, a ich odlišnosť môže byť veľmi podstatná. Toto však ešte neznamená, žeby vo vývine všetkých literatúr vôbec neboli nijaké spoločné zákonitosti. Tieto zákonitosti, v konečnom dôsledku podmienené všeobecnými zákonitosťami vývinu spoločnosti a človeka, nepochybne existujú a porovnávacie skúmanie literatúr je povolané pomôcť ich odhaliť. Konkrétny literárny proces je však vždy zložitá dialektická jednota všeobecných zákonitostí a národnej špecifiky. Pritom vždy treba mať na zreteli, že každá literatúra, najmä v rozvinutých štádiách, môže vo svojich špecifických cieľoch voľne využiť skúsenosti aj výdobytky iných národných literatúr.

Ak by sme sa na Kraskovu poéziu pokúšali hľadiť len ako na stelesnenie stupňa symbolizmu nevyhnutného pre slovenskú poéziu, boli by sme nútení označiť jeho symbolizmus za oneskorený, nedôsledný a nie celkom rozvinutý. Krasko si však ani nevytýčil úlohu bezpodmienečne vytvoriť slovenský variant tohto celoeurópskeho poetického smeru. Slovenský básnik sa usiloval odzrkadliť vo svojich dielach svoje úvahy a nálady, svoj vnútorný svet, pre ktorý boli charakteristické mnohé črty, typické pre pokrokovú časť slovenskej spoločnosti zo začiatku storočia. Jeho nálady v niečom korešpondujú so symbolizmom a symbolistickú poetiku v tom čase už dobre rozpracovanú napríklad v českej poézii, ktorú Krasko dostatočne poznal, mohol plne využiť a vo svojich veršoch ju aj využil, ak sa mu zdala vhodná. Keď chcel vyjadriť iné myšlienky a city, vyjadril ich ináč. A v tejto Kraskovej voľnosti a samobytnosti kotví jedna z hlavných príčin jeho dôležitej úlohy vo vývine slovenskej poézie.

Nie náhodou Stanislav Šmatlák vo svojej novej knihe Vývin a tvar Kraskovej lyriky hovorí o symbolizme básnika veľmi opatrne, no s tým väčšou pozornosťou a presvedčivosťou ukazuje, že Krasko narúšal kánony tradície v snahe o čo najvoľnejšie vyjadrenie subjektívneho princípu. Krasko smeroval k uvedomeniu si významu vnútorného sveta jednotlivce, ktorá napriek všetkej svojej spätosti s národným kolektívom sa v ňom nerozplynie.

Súčasní sovietski bádatelia spravidla oddeľujú pojem symbolizmu ako literárneho smeru a určitej poetiky od pojmu „dekadencie“, s ktorým je spojená predovšetkým



o typicky úpadkovom umení. Tak píše napr. známy bádateľ o francúzskom symbolizme D. Oblomijevskij: „Dekadencia nevyhnutne obsahuje pokus prijať existujúce, zmieriť sa so zlom. Zlo sa predkladá ako danej spoločnosti vlastné. Ak to, čo existuje, sa uznáva ako jedine možné, nevyhnutné je aj prijať toto zlo. Taký je myšlienkový postup, ktorý vedie k dekadentnému svetonázoru. Tu pramení konzervativizmus, ba dokonca reakčnosť dekadencie.“³ Bádateľ uznáva prítomnosť dekadentných črt v tvorbe väčšiny francúzskych symbolistov, súčasne však nástojčivo zdôrazňuje, že nemožno na ne zredukovať ani tvorbu každého jednotlivého z nich, ani celý francúzsky symbolizmus. Píše napr. o „humanistickom symbolizme“ Baudelaira atď. „Ich tvorba“ (t. j. symbolistov — S. Š.), tvrdí Oblomijevskij, „vytvorila úplne novú etapu vo francúzskej poézii a možno aj v poézii svetovej, nie nadarmo bol taký veľký ich vplyv na poéziu ruskú, nemeckú, taliansku a poľskú. Na čo sa však v najvšeobecnejších črtách zredukovalo novátorstvo Baudelaira, Verlaina, Rimbauda a do istej miery aj Mallarmého? Na to, že do lyriky uviedli podstatne pretvorený subjektívny faktor.“⁴ „Zobrazovaniu skutočnosti pridali akoby dopĺňujúci rozmer, založený na vzťahu subjektu k objektu.“⁵ „... v symbolistických obrazoch začali mať oveľa väčšiu úlohu než v iných básnických systémoch subjektívne psychologické asociácie“⁶ atď.

Práve tento subjektívny princíp symbolizmu, ako aj humanistické črty, vlastné najlepším predstaviteľom tohto smeru vo francúzskej, ruskej a českej literatúre, boli blízke I. Kraskovi a vytvorili styčné body jeho poézie so symbolizmom. V nej však bolo aj niečo iné.

Je známe, že A. Blok o sebe raz povedal (bolo to r. 1900): „Veď ja nie som dekadent, ako si o mne bezdôvodne myslia. Ja som neskorší ako dekadenti.“⁷ Zdá sa mi, že tento Blokov výrok by sa mohol v trochu parafrázovanej podobe aplikovať na I. Krasku. Krasko nie je symbolista. On je neskorší. Do literatúry vstúpil neskôr nielen ako Hviezdoslav, ale aj ako väčšina symbolistov. Krasko je veľký básnik práve preto, že nezačal jednoducho opakovať ani veľkého Hviezdoslava, ani svojich starších českých, ruských alebo francúzskych súčasníkov - symbolistov. Išiel svojou cestou.

Správne sa konštatovalo, že v druhej Kraskovej zbierke je vplyv symbolizmu silnejší a badateľnejší ako v prvej zbierke. Avšak práve v tejto zbierke hovorí básnik najdôležitejšie programové veci priamo, v jasnej aforistickej forme, takmer akoby vytyčoval heslá:

Ale život — žiť sa musí pre človeka

(Pieseň)

³ OBLOMIJEVSKIJ, D.: Francúzskij simbolizm. Moskva 1973, s. 132.

⁴ Tamže, s. 293.

⁵ Tamže, s. 294.

⁶ Tamže, s. 295.

⁷ Pozri ORLOV, V.: Puti i sudby. Moskva-Leningrad 1963, s. 601.

*Nemôž' ujst', nemôž', je nutné myslieť ďalej
neodvratne nutné*

(Noc)

*Ja čakám slobodu, poklad môj jediný
pre naše mestečká, pre naše dediny*

(Baníci)

Odtiaľto by sa mohla viesť niť k revolučnej poézii dvadsiatych rokov, pre ktorú bol Krasko v mnohom učiteľom.

Niekedy sa vyslovuje myšlienka, že istú „umiernenosť“ Kraskovho symbolizmu možno vysvetliť jeho orientáciou na slovenského čitateľa, ktorý ešte nedorástol na symbolizmus. Samozrejme, čitateľ a jeho vkus nie sú ľahostajní spisovateľovi, tým skôr takému, ktorý sa — ako Krasko — usiluje, aby ho aspoň niekto vypočul a pochopil. Pravdou je však aj to, že veľký básnik vždy ide v niečom proti ustálenému a všeobecne prijatému vkusu, narúša automatizmus, navrhuje nové riešenia a v tomto zmysle skôr alebo neskôr sám formuje svojho čitateľa. Tak to bolo aj s Kraskom. Umocnil subjektívnu stránku poézie, pričom sa opierať predovšetkým o skúsenosti symbolizmu a hoci Kraskove verše sa spočiatku zdali mnohým neobvyklé, po ňom sa však už stalo nemožným písať po starom. Slovenskú lyriku urobil oveľa lyrickejšou, ako bola pred ním, pritom ju však nezbavil ani jej vysokého občianskeho pátosu. Dokázal, že tento pátos môže a musí byť hlboko „osobný“, musí nájsť oporu aj v najtajnejších kútikoch ľudskej duše, a tým získať novú pôsobivosť.

Ivan Krasko vniesol do slovenskej poézie prekvapujúco čistý lyrický prameň, starostlivý vzťah k slovu, schopnosť tak presne vyjadriť to svoje osobné, že sa ono stáva všeobecným; vytvoril reálny sociálno-psychologický podtext intímnej lyriky, nenarúšajúci jej neopakovateľnú individuálnosť, a vznešenému občianskemu pátosu dal nový, osobnostný rozmer. Všetko toto sa stalo živou tradíciou novej slovenskej lyriky, od Novomeského, Kostru až k Rúfusovi, všetko to robí Kraskove verše takými živými a blízkymi nám i dnes.

JEDNA Z CHARAKTERISTICKÝCH ČRT NÁŠHO SYMBOLIZMU

Náš skromný príspevok nemá väčšie ambície. Nechceme charakterizovať Ivana Krasku ako básnika, ako modernistu slovenskej literatúry — urobia to na tejto konferencii povolanejší. O Kraskových maďarských vzťahoch už písal István Csukás. Chceme tu preto nastoliť jediný problém — jednu z charakteristických črt európskeho, resp. stredoeurópskeho symbolizmu.¹

Už aj v romantickom lyrickom básnictve sa nachádzajú prípady, že sa básnikovo „ja“ rozdvaja, básnik hovorí k druhej osobe, prípadne k zvieratu, alebo k istému predmetu, ktorý predstavuje časť jeho vnútra, jeho svedomie, alebo len duševný stav v danom momente. Táto metóda, básnikov monológ vo forme dialógu, stáva sa však pre symbolizmus typickou. Pravzorom je *Havran* veľkého amerického básnika Edgara Allana Poea, kde známy a strašný čierny vták predstavuje beznádejnosť, neuskutočniteľnosť básnikovej túžby. Havran stále a stále opakuje slovo „nikdy“, a to je vlastne ozvena spomenutej beznádejnosti básnikovho duševného stavu, toho, že sa „ona“ nikdy nevráti, že on nikdy nebude šťastný. Havran — toto strašné alter ego básnikovho vedomia, čiže podvedomia, nielenže ukrutne mlčí, t. j. neustále opakuje výraz beznádejnosti, ale koniec-koncov sa v priebehu celej básne rozvíja medzi ním a druhým „ja“ Poea, teda medzi básnikom samým, ukrutný — mohli by sme povedať — neľudský boj. Takto symbolizuje americký básnik minulého storočia nevyrovnanosť medzi úsilím človeka o šťastie, a medzi pesimizmom, medzi reakciou na ukrutnosť moderného života.

Mohli by sme uviesť celý rad podobných príkladov z poézie francúzskych symbolistov od Baudelaira cez Verlaina až po Mallarmého a Maeterlincka. Rozdvojenie básnikovho „ja“ nie je vždy také kruté ako v predošlom prípade, ale asi v každom z daných prípadov sme svedkami dvoch formácií, dvoch tvárností

¹ György Rába nám dal isté pokyny na zostavenie textu tejto prednášky. Na tomto mieste mu ďakujeme za konzultáciu.

básnikovej osobnosti. Niekedy básnik priamo vyhlási, že ide o boj, ktorý sa odohráva v jeho vnútri, niekedy o opis objektívneho boja a čitateľ má uhádnuť, že ten objektívne opísaný boj symbolizuje vlastne nevyrovnanosť umelcovho duševného stavu. Nechceme v tomto skromnom príspevku uvádzať celý rad príkladov na odtienky spomenutej metódy. Okrem maďarského básnika Endre Adyho a Slováka Ivana Krasku spomeňme však ešte veľkého Francúza Baudelaira. Tohto predovšetkým z dvoch hľadísk. Po prvé: chceli by sme upozorniť na jeho nezabudnuteľnú báseň *L'Homme et la Mer* (Človek a More). V tomto majstrovskom diele nemáme pred očami básnikovo „ja“ — ide o zdanlivo objektívny boj medzi „lutteurs éternels“ (večnými bojovníkmi). Na prvý pohľad je to naozaj len opis večného boja námorníka — človeka proti moru, čiže mora proti ľudstvu. Niekoľko výrazov však predsa prezrádza, že ide o otázku omnoho komplikovanejšiu ako o boj medzi človekom a nebezpečným vlnením mora. Prečo sú Človek a More (písané u Baudelaira vždy veľkými písmenami) „frères implacables“ (nemilosrdní bratia), ktorí „combattez sans pitié ni remord“ (bojujete nemilosrdne i bez výčitiek svedomia). Nuž, keď sa vhlbíme do jednotlivých výrazov básne, ľahko prideme na nepopierateľný fakt, že zdanlivo objektívne zobrazovanie boja človeka a mora symbolizuje vnútorný boj svedomia, či povedomia, či podvedomia, alebo, keď chcete, celého duševného života umelca. Umelca, ktorý je naraz „Človek“, teda predstaviteľ tvora, ktorý bojuje za svoje šťastie — a „More“, symbol ukrutnej a predsa len milej nekonečnosti, ktorú človek „l'embrasse des yeux et des bras“ (objíma svojimi očami a ramenami).

Aby sme sa ešte presnejšie priblížili k jadrú nášho vlastného problému, musíme spomenúť Baudelaira aj z druhého hľadiska. Každý z nás sa pamätá, ako sa zrodili „krásne slová“ jeho najkrajších, najvycibrenejších básní; každý pozná „L'Hôtel Pimodan“², kde sa básnik omámi morfiom alebo opiom a hašišom. Omámenie je druhý dôležitý činiteľ, ktorý prispieva k zrodu nového umenia, ak chcete „moderny“, alebo — inými slovami — veľkomestského umenia. A vo francúzskom básnictve symbolizmus tento prvý veľký prúd moderny je skutočne umením veľkých miest, mohli by sme povedať z dnešného hľadiska, že podsvetia veľkých miest, kapitalizmu. Pridajme diskrétnu, len šepkajúcu a bojazlivú: „dekadencia“. Áno, dekadencia, ale čoho? Všeľudskej morálky, človeka vôbec? Alebo len *niečoho*, o čom básnik chce povedať svoj prísny rozsudok, svoj nemilosrdný názor? Cítíme: nie bez príčiny Baudelaire dal už roku 1857 svojmu zväzku básní titul *Les fleurs du mal* (Kvety zla). Čo znamená toto zlo? Že život alebo človek je vôbec zlý? Alebo len v daných okolnostiach, v pomeroch, ktoré sú výsledkom neľudskosti jeho prostredia?

Myslím, že som už aj tak príliš dlho hovoril o západných autoroch, o Američanovi Poeovi a o Francúzoch vôbec, o Baudelairovi zvlášť. Hoci v tomto príspevku ide predovšetkým o našich maďarských a slovenských básnikov. (Mohli by sme iste

² GAUTIER, T.: Charles Baudelaire. In: *Les fleurs du mal*. Nouvelle édition. Paris 1898, s. 1.

rozšíriť okruh našich záujmov o ďalších: o Čechov, Poliakov, Srbov a Chorvátov atď.). Prvé, čo vidíme, je, že — meškajú. Po francúzsky je to „décalage chronologique“ — časový posun. Francúzi boli symbolisti už koncom päťdesiatych rokov minulého storočia. Adyho Új versek (Nové básne) vyšli r. 1906, Krasko vydal svoj zväzok Nox et solitudo r. 1909. Prečo? Mohli by sme obšírnejšie filozofovať o tomto fakte, chceme tu poukázať na jeho príčiny iba stručne: spoločenské a politické pomery boli u nás omnoho provinciálnejšie, „zlo“ veľkého mesta, veľkomestského života, ktoré sme zdôrazňovali u Baudelaira, prišlo do nášho života omnoho neskôr a malo aj celkom iný charakter. Výstižne to vyjadruje Adyho článok A magyar Pimodán (Maďarský Pimodán).³ Aj maďarský básnik potrebuje Démona, opojenie — podobne ako Baudelaire — a Ady ho nájde v alkohole. Nádhery života, krása umeleckej tvorby sú alkoholom podmienené. Ale cieľom nie je l'art pour l'art ako u francúzskeho básnika. Maďarský básnik potrebuje opojenie, lebo ho obklopuje zlý osud maďarského ľudu, tyrania veľmožov a kňazstva, nešťastie utláčaných. Ako proti tomu všetkému protestovať? „Pimodanom“! Kto pozná štúdiu Teofila Gautiera o Baudelairovi a o francúzskych symbolistoch vôbec, pochopí, že v prípade Adyho je to na jednej strane útecha básnika, ktorý nechce vidieť, hoci jasne vidí, že „S elveszünk, mert elvesztettük magunkat“ (A sa stratíme, lebo sme prehrali seba samých), a na druhej strane bojovný prostriedok proti všetkému, čo bolo zlé vo vtedajšej feudálno-kapitalistickej spoločnosti Uhorska. Hľa, tu sme zasa svedkami faktu, na ktorý sme už viackrát upozornili: básnik stredovýchodnej Európy nikdy nie je len básnikom, ani vtedy, keď je opojený: má vždy pred očami osud svojho ľudu, svojho národa, je *básnikom a bojovníkom* naraz.

A potom prídu chvíle vytriezvenia. V takej chvíli napísal Ady báseň: „Jó Csönd-herceg előtt“ (v Beniakovom preklade: „Pred dobrým kniežatom Tichom“). Pre úplnosť nášho rozboru prečítame tu aj pôvodný maďarský text, aj krásny adekvátny preklad Valentína Beniaka:

Jó Csönd-herceg előtt

Holdfény alatt járom az erdőt
Vacog a fogam s fütyörészek.
Hátam mögött jön tíz-öles,
Jó Csönd-herceg
És jaj nekem, ha visszanézek.

Oh, jaj nekem, ha elnémulnék,
Vagy fölbámulnék, föl a Holdra:

³ In: Ady Endré válogatott cikkes ée tanulmányai. (Vybrané články a štúdie Endre Adyho.) Budapešť 1954, s. 233—252.

Egy jajgatás, egy roppanás.
Jó Csönd-herceg
Nagyot lépne és eltiporna.

A slovenský preklad:

Pred dobrým kniežatom Tichom

Kráčam horou v svetle mesačnom,
zuby mi klepú a si hvízdám,
za mnou ide stosiahové
knieža Ticho,
beda mi, ak sa k strachu priznám.

Beda, čo len na chvíľku zmlknúť,
zostať a k lune stavať mosty;
jedno jaj a zaprasknutie,
knieža Ticho
krokom tým lámal by mi kosti.

Prečo je knieža Ticho „dobré“? Odôvodňuje to Ady sám vo svojom článku Poéta és publikum:⁴ „Ani dobré knieža Ticho nie je zlým kniežatom... a bolo by strašné, keby som raz umlkol, kým žijem a pripustil by som, aby si Ticho, ktoré je strašnejšie od Smrti, ľahlo na mňa.“

Je jasné, že „dobré knieža Ticho“ — je symbolom. Čoho? Pozrime sa len: je práve mesačná noc, básnikovi zuby klepú a hvízda si. Obyvateľ „maďarského Pimodánu“ — vytriezvel. A čo je výsledkom tohto vytriezvenia? Trápenie svedomia, ktoré sa objavuje najčastejšie v noci, v mesačnej noci: rozdvojenie básnikovho „ja“ má tu teda stupňovaný význam, zapojuje sa organicky do problematiky, o ktorej sme sa stručne vyjadrili v predošlých vetách. „Dobré knieža Ticho“ je toto druhé „ja“ básnika, ktoré ho trápi pre jeho hlučný, opojený, mohli by sme povedať, „baudelairovský“ život. Pridajme: „uhorsko-baudelairovský“ alebo „stredoeurópsko-baudelairovský“ život. Je síce pravda, že v básni samej nenájdeme ani slovíčko, ktoré by poukázalo na — ináč dobre známy — verejný záujem Adyho. V kontexte faktov, na ktoré sme tu stručne narážali, je však jasné, že nie je výnimkou ani táto báseň: výčitky svedomia, duševná tieseň — všetko toto je výsledkom už spomenutého „maďarského Pimodánu“.

Omnoho jasnejší je spomenutý „verejný záujem“ v Kraskovej básni Otcova roľa. Situácia je v predošlej Adyho básni celkom podobná, aj keď oveľa konkrétnejšia:

⁴ Tamže, s. 289—294.

„Pokojný večer na vršky padal,
na sivé polia.
V poslednom lúči starootcovská
horela roľa.
Z cudziny tulák kročil som na ňu
bázlivou nohou.
Slnko jak koráb v krvavých vodách
plá pod oblohou.

Strnište suché na vlhkých hrudách
pod nohou praská.
Zdá sa, že ktosi vedľa mňa kráča —
na čele vráska,
v láskavom oku jakoby krotká
výčitka nemá:
— prečo si nechal otcovskú pôdu?
Obrancu nemá!

U Adyho mesačná noc, tu, v tejto Kraskovej básni súmrak. Ale „Slnko jak koráb v krvavých vodách...“ vyvoláva tú istú náladu ako spomenutý mesiac, v ktorom básnikovi zuby klepú a hvízda si. *Duševná rovnováha* básnika sa stratila: u Adyho vytriezvenie „z maďarského Pimodánu“, tuná „výčitka nemá: prečo si nechal otcovskú pôdu?“ Kto je tento „ktosi“, ktorý vedľa neho kráča? Jeho praded, alebo práve otec? Podľa našej mienky symbol básnikovho druhého „ja“. Ani tento „ktosi“ nie je „zlobohom“, aj to je dobráčisko, práve ako dobré „knieža Ticho“ Adyho, ale je *ukrutne, lepšie rečeno prísne dobrý*, lebo trápi básnika, vyčíta mu, prečo odišiel, prečo sa nestal obrancom otcovskej pôdy?

Vážení poslucháči, uznám, že náš rozbor je veľmi, ba azda veľmi skromný. Nadhodil som otázku, na ktorej by sa malo ešte ďalej pracovať. Aby som zhrnul svoju analýzu, poviem stručne: v uvádzaných príkladoch sme boli svedkami rozdvojenia básnikovho „ja“. Poe a Baudelaire na Západe používajú tú istú metódu ako neskôr, v prvom desaťročí nášho storočia, Ady a Krasko u nás. Čo sa týka básnickej metódy, sú teda príbuzní. Rozdiel je v ich postoji ku skutočnosti. Ady a Krasko sú typy nielen moderny umeleckého života v stredovýchodnej Európe, ale aj stredoeurópskeho básnictva vôbec. *Morálne* sú teda pevnejšie založení, okrem umeleckej problematiky majú pred sebou stále problémy vlastného národa, vlastného ľudu, a keď aj ich symbolistické, modernistické metódy majú čiastočne svoje korene v západoeurópskom symbolizme, zakladajú predsa nový smer, nový pohľad na život a na umenie vôbec.

ČESKÝ SYMBOLISMUS V EVROPSKÉM KONTEXTU

Chtěl bych se v improvizované úvaze zamyslet nad českým básnickým symbolismem a jeho vztahem k evropskému kontextu. Znamená to zjišťovat nejen znaky shodné nebo obdobné, nýbrž také odlišné. Teprve poznáním obou i jejich dialektické jednoty můžeme dospět k určení specifiky českého symbolismu.

Nejprve ke znakům společným, jež charakterizují symbolismus v obecném (typologickém) smyslu. Třeba tu poznamenat, že modelem tohoto obecně chápaného symbolismu je nám především francouzský symbolismus verlainovského typu, nikoli poměrně úzká skupina manifestující po něm symbolismus jako programový historický směr, a že do našeho širšího pojmu symbolismu zahrnujeme ty básníky, kteří bývají v dějinách francouzské literatury označováni jako předchůdci symbolismu (Baudelaira, Verlaine, Rimbauda), ale kteří pojem symbolismu nevytvořili ani nevyhlašovali. Pro náš typologický pojem symbolismu má však jejich tvorba a její principy význam podstatný.

Jaké jsou tedy shodné rysy českého symbolismu s francouzským? Ty, které možno uvést jako základní, podstatné znaky oné „revoluce“ v poezii, v níž vznikala poezie nového typu, která pak byla nebo i je označována za moderní.

Především: lidský a lyrický subjekt, který v té době z „konce století“ ztratil nechtěně i chtěně — tj. odcizením, osamocněním i záměrnou revoltou — svou vazbu na vládnoucí buržoazní společenský řád, dostává se v této nové básnické tvorbě do popředí. Tento „objev“ lidského a básnického subjektu znamená zároveň pro literaturu také objev složité psychy člověka moderního věku. I s jejím smutkem, s její trýzní, ba dokonce i se začínajícím rozpadem jednoty lidské osobnosti, s procesem depersonalizace. Ale ovšem také s objevem nesmírného a dosud neuvědomeného bohatství niterné sféry člověka, jemných a kultivovaných odstínů složité senzibility, složitých procesů duševních, citových, představových.

Tímto zvýrazněným postavením subjektu v symbolistické poezii objevována je pro poezii i tajemná hlubina lidského ducha. Byla to už citována Baudelairova báseň

Člověk a moře. Dovolte mi připomenout z dávné paměti právě ty verše, kde básník uvádí, čím je moře člověku blízké, přitažlivé: „...tu contemples ton âme / dans le déroulement infini de sa lame / et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer“ — „tvůj duch není propastí méně hořkou“. Tímto symbolistickým odkrytím niterného propastného světa člověka začínají se v nové kvantitě i kvalitě uplatňovat v poezii subjektivní představy, emoce, sny i podvědomí a jejich projekce do světa objektivní reality. Tato subjektivizace znamená mimo jiné, že se v poezii mění dosavadní převaha jasného, souvislého, racionálního v nastupující tendenci k neurčitému, nesouvislému, dráždivě tajemnému. Nezapomínejme ovšem, že podle Verlainovy poetiky, podle jeho Básnického umění, se má „Neurčité“ pojit s „Přesným“.

Symbolismus postavil proti utilitárnímu světu měšťáka, jemuž byla krása i umění cizí, proti světu, v němž se nemohly uplatnit ani hodnoty lidských citů, svěprávný svět umění, svět magické krásy. Do něho se najednou uchýlval básník vyhnaný z měšťáckého světa s pocity buď hořkého zklamání, zoufalství, nebo s provokativními gesty individualistické revolty. To byla — byť jen dočasná a neuspokojující — obrana před zraňujícím a pokořujícím světem. U českého symbolismu k tomu přistupoval, jak to dokládá například manifest České moderny, odpor básníka k českému buržoaznímu nacionalismu, který si dělal z poezie služku své politické demagogie a neměl porozumění ani cit pro umělecké hodnoty a estetické emoce. (V tom se ovšem směr symbolistický spojoval s realistickým, tedy Sova s Macharem.)

Nejvýraznějším společným znakem českého a evropského symbolismu byla nová poetika. Své emocionální intenzivní účinnosti dosahovala symbolistická poezie některými svými „vynálezy“ a osobitými uměleckými prostředky. Především místo popisu volila náznakovost. Jen některým vhodně vybraným a emocionálně působivým detailem navozovala představu celku nebo ponechávala čtenáři možnost jejího domyšlení. Symbolistická poezie nevyslovuje vše, ale metaforou, často jen zámlkou napovídá čtenáři a jeho fantazii cestu k myšlence. Metaforický obraz nabývá na své emocionální a významové svěprávnosti.

Symbolistická poezie zavádí do lyriky princip sugestivnosti. A to sugestivnosti hudební. Místo logicky rozvíjené větné stavby volí cestu bezprostředního navození představy či nálady. Chce ji sugerovat metaforou, emocionální atmosférou slov, ale také a hlavně zvukovou stránkou verše a slova, eufonií, často rafinovaně kultivovanou. A kompozičními prostředky, jež jsou vlastní hudbě.

Symbolismus u nás i v Evropě se projevuje vyšší smyslovou kultivovaností. Podle Verlaina smyslem pro odstíny. Odstíny barev, světél, tónů, vůní. Není náhodou, že se u Antonína Sovy stýká nebo prolíná symbolismus s impresionismem. Vizuální kultivovanost dosvědčuje ovšem nejen jeho lyrická krajinomalba, ale i Březinovy vize i výtvarné aspekty Hlaváčkovy umělecké tvorby. Na začátku někde stála Baudelairova synesthesie.

Dalším společným a nápadným znakem symbolismu evropského i českého je uvolnění rytmické stavby básně. Tímto volnějším pojetím rytmické výstavby básně

symbolismus poezii a její tvárné prostředky nesporně obohatil. Dělat ovšem z volného verše jeden z určujících znaků symbolismu by bylo hrubým zjednodušením.

Tyto společné rysy evropského a českého symbolismu bychom mohli ovšem dokumentovat i na symbolismu slovenském, především dílem Ivana Kraska.

Jde však i o rysy odlišné, jimiž se český symbolismus liší od francouzského a které vyznačují jeho specifiku. Je to výrazný aspekt společenský, sociální, etický. Ten vedl Šaldu k užití pojmu symbolismu etického, sociálního. Můžeme to doložit téměř u všech básníků našeho symbolismu z přelomu století.

Poezie Sovova i při značném stupni subjektivizace si v sobě nese stále společenský humanistický ideál, ideál národně i sociálně svobodné společnosti. V některých symbolistických vizích Sovových je tento sociální ideál konkretizován až do třídního aspektu.

Také Březinovy meditace a vize, které se po původních introspekcích do vlastního, bolestně osamocенého nitra prolamují až do kosmických prostorů, nabývají postupně stále víc sociálního obsahu a významu. A společenský význam jeho symbolů — dělníků potvrzují už nezakrytě některé eseje z Hudby pramenů. Také není náhodné, že v obsahu na obálce Kalendáře neodvislého dělnictva na rok 1900, který redigoval St. K. Neuman, se objevuje jméno J. Březiny.

I ten nejsubtilnější český symbolista, Karel Hlaváček, nejvíc zaujatý představou marnosti a osamocení i představou kultivované krásy, má v hloubi své tvůrčí geneze motivaci společenskou, národní a sociální. V symbolických obrazech své Mstivé kantilény pak vyslovuje v bezprostřední souvislosti se symboly zoufalé rezignace i apel k mstivé vzpouře, která má ovšem smysl společenský.

Zcela nezakrytě a už v obnažené třídní podstatě i podobě vyjadřují společenské vědomí a aktivní, revoltující vztah k národnostnímu a třídnímu zápasu básnické vize a symboly Petra Bezruče. (Symboly a symbolistické prvky neurčují ovšem jednoznačně tvůrčí typ Petra Bezruče.)

Zvlášť zřetelný je společenský obsah a smysl v symbolistické tvorbě Neumannově, např. ve Snu o zástupu zoufajících.

Můžeme tedy tvrdit, že je něco zcela specifického v českém symbolismu na rozdíl od symbolismu francouzského? A že to spočívá právě v této společenské motivaci? Ano i ne. Ne v tom smyslu, že i u francouzských průkopníků symbolismu je zřetelná společenská motivace jejich postojů. U Baudelaira jako deprese po poražené revoluci, u Rimbauda a Verlaina je znám jejich kladný vztah ke Komuně. Je zřejmé, že symbolismus v širším slova smyslu zahrnuje Baudelairovu „dekadenci“ i ostatní „prokleté básníky“ a že tedy neznamená jen vynález symbolistické poetiky, ale vztah básníka ke skutečnosti, že je výrazem rozporu člověka-individua s vládoucí buržoazní společností. Ony uvedené příznačné znaky symbolismu vyrůstají v podstatě z této společenské situace básníka, z jeho negativního vztahu ke společnosti, která ho tísni, zraňuje, odpuzuje, zahání do samoty, do sebe, do asylu umění.

Specifické odstíny této společenské determinace symbolismu najdeme ovšem v českých a slovenských podmínkách a literaturách. Jsou podmíněny politickou situací našich národů v rámci rakouské monarchie, nesvobodou a ustavičným zápasem o národní svéprávnost, svobodu, ba i holou existenci. Viz Bezruč i Kraska! Dále jsou podmíněny situací pracujícího lidu českého a slovenského, udržovaného v bídě stálým třídním útlakem.

V osobnostech a dílech evropského symbolismu byly přítomny oba póly: kladu i záporu, mdlobné únavy a vzpoury, individua i společnosti jako dialektické protiklady, mezi nimiž je stálé napětí. Ale zatímco se u francouzského symbolismu těžisko z původní protispoločenské revolty posouvalo postupně k osamocenímu individuu a do subjektivismu a abstraktnosti (viz vývoj přes Mallarméa k P. Valérymu) a jen u některých znova přešlo k společenské aktivitě a perspektivnosti (Verhaeren), v českém symbolismu zůstával vždy silný aspekt společenský, vědomí kladných lidských hodnot a aktivní snaha o jejich probojování. Perspektivní výhled k budoucnosti se udržoval všemu navzdory i u básníků, kteří poznali samotné dno zoufalství (Bezruč, Krasko). U Bezruče se symbol agonie a rezignace (70 000) spojuje v dialektickou jednotu se symbolem vzpoury. U Kraska se v jedné básni setkáváme přímo s přivoláváním katastrofy, která by zburcovala mdlé vědomí a svědomí. Je to katastrofismus výchovný.

Tato sociální a etická aktivita je tedy specifickým znakem symbolismu českého a slovenského — a zřejmě i maďarského, takže v diskusi pronesená slova o „středoevropském“ symbolismu nejsou zřejmě bez opodstatnění. U nesvobodných národů tomu ani jinak být nemohlo.

Tuto úvahu o specifičnosti českého symbolismu potvrzuje i pohled na vývojovou perspektivu symbolismu v české poezii. Mladší generace básnická, Neumannova a Tomanova, která se seskupila kolem Neumannova anarchistického Nového kultu a kterou jsem ve své monografii nazval „generací buřičů“, vytvořila přímo protiklad k dekadenci a k odživotněnému symbolismu, proti „básníkům, kteří teskný chrám svého umění vyzdvihli mimo život“ (Toman). Přitom tito básníci vycházeli ze symbolismu a rozvíjeli odkaz některých jeho kladných a novátorských hodnot básnických — ovšem ve znamení životního kladu! Ponechávali si např. verlainovský způsob náznakové a hudebně sugestivní lyriky (Toman), ale vyvážili a nakonec převážali subjektivní, negativní a pasivní sklon svých symbolisticko-dekadentních předchůdců kladným, aktivním a objektivním vztahem k životu, ke společenskému zápasu, k revolučnímu hnutí proletariátu. Tento vývojový zvrát vyznačuje Neumannova Stráň chudých lásek (1899) a rychle vyvrávající tvorba Šrámkova, Tomanova, Gellnerova, Mahenova atd. I v této skupině probíhá ovšem vnitřní diferenciacie ideová a umělecká, podobně jako tomu bylo u daleko neurčitější a nesourodější moderny devadesátých let, kde vedle sociálního symbolismu Sovova se pěstoval odvozený dekadentní l'art pour l'artismus Moderní revue. Třeba vždy přihlížet k dynamice vývojového procesu. V něm např. se zcela ideově rozlišil vývoj

K. Toman v situaci první světové války od německého R. Dehmela, ačkoli Toman právě v Dehmelovi před lety pozdravil „svého“ básníka.

Generace Neumannova a Tomanova mohla vykonat tuto velkou, pro vývoj moderní české poezie a pro zrod socialistické české poezie historicky významnou cestu od negace ke kladu jen za podmínky, že překonala svým zdravým a mladým životním elánem ony jedy z „fin de siècle“, onu únavu a prokletí samoty, že individualismus, který už přestal být zbraní proti měšťácké společnosti, překonala novým vztahem kolektivním, společenským — totiž novým, bezprostředním a aktivně účastným vztahem k dělnickému hnutí.

Sám pro sebe se pokouším definovat historický a obecně platný význam symbolismu ve smyslu typologickém asi takto: symbolismus přispěl svým objevem a zdůrazněním subjektu a jeho exponováním v celkovém pojetí básně a v její stavbě k tomu, aby právě v poezii bylo dáno funkční místo lyrickému subjektu, jaké mu v této oblasti patří, jaké odpovídá zákonitosti tohoto literárního druhu. V tomto smyslu byl přínos symbolismu pro rozvoj moderní lyriky podstatný. Když pak historická společenská situace člověka a básníka, z níž symbolismus vyrostl jako výraz její negace, byla pozdějším vývojem překonána a když se symbolismus stal minulostí, zůstaly aspoň některé lidské emocionální obsahy a některé způsoby jejich uměleckého ztvárnění, jak je objevil symbolismus, stále ještě schopny nových aktualizací — třebaže už v jiných ideově-uměleckých koncepcích.

KRASKOVO ROMANETO

V příspěvku k žánrové charakteristice Kraskovy lyriky věnovala zde Nora Krausová pozornost baladě a romanci, sonetu a písni. Stranou pozornosti autorky i jiných kraskovských vykladačů zůstal zatím z žánrů, k nimž se básník hlásil v titulu nebo v podtitulu svých básní, list a romaneto. Jen druhého pojmenování si povšimnu, ačkoliv i „list“ láká zájem historika české literatury — už jen pro to, co znamenal v soukromé komunikaci a nepřímo v díle Otakara Březiny, F. X. Šaldy a jiných velkých osobností z času symbolismu.

Romaneto stojí v záhlaví jedné básně ve sbírce *Nox et solitudo* jako titul. V sousedství několika balad může být ztajemňující slovo románského přízvuku vnímáno jinak než jako žánrové označení, tím spíš, že jde o jediný případ ve sbírce i u Kraska vůbec. Jako žánr totiž slovo romaneto mělo a má své domovské právo v próze, a jenom v próze české, v lyrice je zatím nemáme evidováno.

V Nerudově a Hálkově Lumíru 1873 vyšla próza s názvem *Svatý Xaverius* a s podtitulem „pražské romanetto“. Autorem byl Jakub Arbes, tenkrát známý opoziční novinář, vystavený perzekuci a nedlouho po uveřejnění *Svatého Xaveria* vsazený na čtrnáct měsíců do vězení za činnost v čele Národních listů. Podle Arbesova svědectví pochází označení romaneto, slovo asociující oblast italskou (ale v italštině nedoložené), od Jana Nerudy, který zavrhl původní autorův podtitul „epizoda z románu“ nebo „malý román“, odmítl také „filozofickou novelu“ a pro prózu románového dechu, ale kratšího, zkratkovitého rozsahu, plnou napětí, nápovědí a tajemna, vymyslel označení romaneto.

Co charakterizuje klasické romaneto, jaké psal Arbes počínaje *Svatým Xaveriem*, zčásti ve vězení a pak v letech sedmdesátých? K odpovědím na tuto otázku, obsaženým v knihách, edicích a studiích znalců a vykladačů díla Arbesova, jako byl K. Polák a je K. Krejčí,¹ pokusila jsem se přispět v práci *Arbesovo romaneto* (Praha

¹ KREJČÍ, K.: *Jakub Arbes, Život a dílo*. Praha-Ostrava 1946; POLÁK, K.: *Co je romaneto*. LF 1948; tam další bibliografie.

1978). Zde mohu obrys romaneta jako prozaického žánru pouze načrtnout — ostatně jde o Kraskovu báseň a o motivaci jednoho pojmenování v jejím názvu.

Romaneto je syžetová próza připomínající novelu s tajemstvím. Základní utajené motivy těží ze složitosti postavení lidského subjektu v nepřehledné společenské realitě, prostoupené násilím a zvlí. Ve složitě syžetové stavbě se postupně výchozí záhady vyjasní, vyvstane jejich společenská, psychologická i existenciální motivace. Ale vyřešením jedné záhady neruší se v romanetu záhadnost a znepokojivost. Tím, jak se jedna hádanka zodpovídá, vyvstávají otázky nové, svým způsobem závažnější; napětí reálného a ireálného, racionálního a iracionálního sahá až do epilogu romaneta a až za jeho poslední věty.

Elementárním činitelem ztajemňující atmosféry v romanetu je vypravěčská technika opřena o vyprávění v první osobě. Vypravěč je osobně zúčastněný na tématu vyprávění, počíná si jako člověk, který pozoruje fiktivní postavy fiktivních příběhů, dohaduje se smyslu toho, co slyší, pozoruje, a zaujímá k tomu svůj postoj. Tím apeluje na čtenáře, aby pátral a uvažoval spolu a po svém.

Arbesovo romaneto z let sedmdesátých útočně a kriticky obnažovalo společenskou skutečnost nazíranou očima výjimečně vzdělaného a troufale uvažujícího i politicky angažovaného vydědence. Ke konstitutivním prvkům žánru patřil epilog, pocitovaný vzhledem k předchozímu syžetu jako zlom plný trpkosti (také tímto epilogem se Arbesův novotvar odlišoval od Poeových novel, s nimiž geneticky souvisel).

Ve velkém desetiletí české prózy, jakým byla léta sedmdesátá, se romaneto rozvinulo jako experimentální žánr. V dobových konkretizacích prvních knižních souborů (*Romaneta I, II* — 1878, 1879) bylo romaneto přijato jako tvar křtěný západní literární inspirací, jmenovitě Poem, ale přitom svébytný — jako nejpůvodnější čin západnické orientace v české literatuře.²

Tvůrce romaneta Jakub Arbes žil až do roku 1914, ale umělecky vynalézavá romaneta už od let osmdesátých napsal, i když byl z mnoha stran k tomu pobízen. Osobně se však přičinil o to, aby se romaneto vzdávalo své žánrové vyhraněnosti a aby se tak z útvaru svým způsobem výlučného a namáhavého pro autora i pro čtenáře stávalo žánrem obecněji dostupným, adaptabilním. Současně si podobnou adaptaci arbesovského žánru prováděl proměňující se literární kontext. Přesto se ovšem romaneto frekventovaným žánrem české literatury nestalo, i když podněty k tomu se čas od času vracely.

Pro kraskovský kontext je na místě připomenout, že se k Arbesovu romanetu jako k jednomu ze svých předznamenání přihlásila na počátku devadesátých let v Nivě tzv. dekadence. Jiří Karásek ze Lvovic, její přední mluvčí, patřil i později mezi vynikající vykladače Arbesovy prózy (zasloužil se také o vydání reprezentativního

² Dobové popisy romaneta analyzuje moje stať *Romaneto v české próze 19. století*. AUC 1973, Slavica prag. XIV, 183—198 (nově v publikaci *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy*. Praha 1978).

výboru z romanet s ilustracemi F. Tichého v roce 1940 a 1941). Navíc tvůrce romaneta Jakub Arbes byl také pro svůj společenský nonkonformismus uznávanou autoritou pražského uměleckého mládí. J. S. Machar to vypsál ve svých *Konfesích* literáta, Sova a Toman se k tomu přihlásili jinde a jinak.

Mladý člověk s literárními ambicemi, který žil delší dobu počátkem století v Praze a v Čechách a sblížil se tu s modernou, jako byl ing. Ján Botto, sotva mohl existenci romaneta nezaznamenat. Tím spíš, že pokud jde o vyjádření Prahy, mělo sice Arbesovo romaneto jistý pendant v Povídkách malostranských, ale ani ony ani pak tzv. pražský román rozvíjející se od sklonku století nemohly romaneto v daném ohledu zastínit.

Označení Romaneto ve sbírce *Nox et solitudo* může tedy být jakousi reminiscencí na zvláštní žánr české prózy. Okolnost, že v českém kontextu šlo o analyticko-symbolickou prózu a u Kraska o lyrickou báseň, nemůže nadhozenou návaznost zpochybnit. Jsme v čase, kdy se podobně jako kdysi za Máchy nastolila nová prostupnost řeči vázané a nevázané. Hranice mezi nimi se stírají, relativizují. Vzniká volný verš a rozmáhá se lyrizovaná próza. Podobná prostupnost se navozuje i v rovině žánrů s tím, jak se všudypřítomnými stávají principy lyriky, jak se epika a drama vzdávají syžetovosti. Oslabování žánrových příznaků dané takovýmto prostupováním a asimilací ohlašovalo tendenci k neutralizaci žánrů a žánrovosti, která vyznačuje umělecky náročnou slovesnou produkci v našem století.³

S radikálním přehodnocením žánrových příznaků, s jejich redukcí a přetavením je spojena každá transpozice z prózy do veršů a naopak. Muselo se tak stát i v případě romaneta.

Rozdílnost mezi Kraskovou básní *Romaneto* a útvarem české prózy je tak očividná, až se nabízí domněnka, že mohlo jít u slovenského básníka žijícího tenkrát v Čechách pouze o záležitost vnějškovou, že experimentující mladý autor hledal a v romanetu našel pouze ztajemňující, záhadný název. Či snad je *Romaneto* v poezii Ivana Kraska, jmenovitě ve sbírce *Nox et solitudo*, ojedinelé ještě jinak než titulem? Šlo u slovenského básníka o vědomou reminiscenci na arbesovský útvar?

Kladná odpověď se opírá o následující zjištění:

1. V *Romanetu* je na minimum stlačena přítomnost subjektu; jen 3. a 4. verš básně tlumočí chtění mluvčího. Ve všech ostatních básních sbírky, jak demonstrují studie S. Šmatláka, vládne neustálá, přemetně rychlá konfrontace objektivního a subjektivního, vnějšího a vnitřního.

2. Báseň *Romaneto* obsahuje rozsáhlou kompaktní evokaci prostoru-svatyně v sinavých horách, prostoru jako potřeby duše. Ján Števček tu přiléhavě charakterizoval tento obraz prostoru, rozpjatý mezi reálností a vizí, tušením.

3. V knize *Nox et solitudo* jen ještě dvě další básně mají podobně kompaktní

³ Podrobněji o tom viz GLOWIŃSKI, M.: *Literární druh a problémy historické poetiky*. Slovenská literatúra 1970, s. 288.

evokaci prostoru, provázenou potlačením subjektivního hlasu. Jsou to básně *Moje piesne* a *Vesper dominicae*. Ale v nich je prostor jiný než v *Romanetu*: klidný a utěšený i útěšný, a také konkrétnější, ne tak ztajemnělý a rozpjatý mezi reálnem a ireálnem. Navíc také stavba věty i verš je v těchto dvou „jasných“ básních úplně jiná než v *Romanetu*, vyniká přehlednou členitostí.

Romaneto je tedy jediná báseň ve sbírce *Nox et solitudo*, v níž dominuje vzklenuť, ztajemnělá vize prostoru jakožto atmosféry, po které touží lidská duše žádající si očisty.

Uvedená pozorování opodstatňují závěr, že šlo u Ivana Kraska o tvůrčí navázání na specifický žánr moderní české prózy. Ne v té celistvosti, kterou mělo u Jakuba Arbesa, ale v konkretizaci, kterou mu v Čechách vtiskly interpretace z předělu století. Když tváří v tvář lyrizované próze a nedějové epice odmítly příležitostné výklady v arbesovském romanetu syžetovost, když se jejich vzrostlé světonázorové skepsi zdál Arbesův novotvar příliš racionální a mechanický v řešení záhad moderní duše, chválili interpreti kolem roku 1900 na romanetu ztajemňující, produševnělou vizi prostorů — pražských ulic, světniček a chrámů. Konstatovali, že pražská dějiště v romanetech jsou tím dráždivější a sugestivnější, že jde o konkrétní místa, vybavená vlastními jmény i jinými příznaky, a přitom plná magického přísvitu.

Nora Krausová tu sledovala, jak si Krasko podroboval žánry, které se přičily jeho poetice, jak je modifikoval a přetvářel. V případě romaneta bylo kraskovské podrobení si českého prozaického novotvaru téměř totální. Ale přece něco podstatného z původního útvaru v Kraskově *Romanetu* zbylo. To, co zajímalo právě lyrika z předělu století: rozlehlá, magická, vzrušená vidina prostoru jako prožitku lidské duše, která prahne po očistné volnosti.

Ještě další stopa zbyla z prozaického romaneta v básni Ivana Kraska. Poslední verš, graficky odsazený od předchozího „velkého“ odstavce (jakási ozvěna druhého verše *Romaneta*), konstatuje nenaplněnost touhy. Tají v sobě — aspoň pro mne — jakousi trpkost, ne-li hořkost. Připomíná tak epilog z arbesovského žánru. V daném případě však nejde o příznak ojedinelý v Kraskově knižní prvotině. Zatrpklé pointování je v ní běžné, je konstitutivní pro básníkův styl. Zde poetika slovenského básníka byla svým způsobem analogická poetice romaneta, s tím dalekosáhlým rozdílem, že se realizovala na bázi lyrické poezie.

Stopovat život žánru je dobrodružství a práce bez konce. Jako ponorná řeka se v určitou chvíli jistý žánrový útvar ztratí očím pozorovatele, a najednou ho spatřujeme vytrysknout v netušeném místě a v nepředpokládané modifikaci. Ale nikoli radost sběratele, který našel stopu jevu jakoby zakletého do národní literatury, v literatuře spřátelené, ale odlišné, inspirovala tuto poznámku.

Chtěla jsem připomenout, že Ivan Krasko měl tvořivý vztah nejen k české poezii (a k básníkům do češtiny tenkrát čile překládaným), jak to bylo zde skvěle demonstrováno, ale k české moderní kultuře. Arbesovo romaneto patřilo na předělu století

k jejím živým hodnotám. Byť identifikujeme případ u Kraska ojedinělý, není bez podněcující síly, třeba by význam Romaneta ve sbírce Nox et solitudo tkvěl pouze v tom, že v odlišném kulturním prostředí vzbudí někdy zájem o útvar, který kotví v české próze a v českém literárním povědomí.

V metodologickém ohledu pak „epizoda“ v podobě Kraskova Romaneta přitahuje jako případ tvůrčího dotyku moderní lyrické básně se syžetovou prózou starší proveniencí a s jednou z jejích dobových konkretizací.

JÁN ZAMBOR

IVAN KRASKO A KAREL HLAVÁČEK

V literatúre o poézii Ivana Krasku sa viackrát poukázalo na jej vzťahy a súvislosti s básnickou tvorbou českého symbolistu dekadentného zafarbenia, príslušníka literárnej skupiny okolo časopisu Moderní revue, Karla Hlaváčka, no ich podrobnejšia analýza zatiaľ chýba. Táto práca je prvým pokusom o hlbšie preskúmanie danej problematiky. V prvej časti podnikneme porovnávaciu analýzu dvoch básní; v druhej sa pokúsime o celkovú konfrontáciu Kraskovho a Hlaváčkovho básnického diela.

1

Predmetom našej komparácie bude najprv Hlaváčkova báseň Modlitba zo zbierky Pozdě k ránu (1896) a text Kraskovej básne Solitudo, ktorého prvý publikovaný variant vyšiel v Sborníku slovenskej mládeže r. 1909 pod názvom Modlitba a druhý už pod názvom Solitudo v zbierke Nox et solitudo (tiež r. 1909). Krasko však túto báseň upravoval fakticky až do sklonku svojho života. Hlaváčkova báseň z knižného vydania r. 1896 je „textom poslednej ruky“, lebo r. 1898 autor zomrel. Na podobnosť týchto básní upozornili viacerí autori.¹

Uvedieme kanonizovaný text oboch básní:²

¹ Prvý na to upozornil LUKÁČ, E. B.: Nové prúdy v slovenskom básnictve. Luk, literatúra, umenie, kritika, 1, 1930, č. 3—4, s. 41. O tejto podobnosti sa zmienili aj BRTÁŇ, R.: Poézia Ivana Krasku. Literárno-estetická štúdia. Martin 1933, s. 128—129; GÁFRIK, M. v knihe Súborné dielo Ivana Krasku. Bratislava 1966, s. 275.

² Básne citujeme z publikácie HLAVÁČEK, K.: Básně. Praha 1958, s. 67 a Súborné dielo Ivana Krasku. Bratislava 1966, s. 49.

Modlitba

*O Bože tichý, silný, mlčelivý,
Ty, jehož tuším všady v strachu mdlém,
slyš tiché modlitby mé smutek živý,
jak teskně lká mé duše pode sklem.*

*O Bože tichý, mlčelivý, silný,
Ty, jehož tuším všady pustou tmou,
k mé duši smutkem třesoucí se přilni
a uvaž nekonečnou bídu mou.*

*O Bože silný, mlčelivý, tichý,
Ty, jehož tuším všady přítomným
a jenž jsi viděl všechny moje hříchy:
já chvím se, chvím před přísným soudem tvým.*

*Slyš tiché modlitby mé smutek živý,
jak žaluje Ti z černých očí mých —
o Bože tichý, silný, mlčelivý
a zádumčivý v nocích tajemných.*

Solitudo

*Ó, Bože úbohých a ponížených,
modlitbu moju milosrdne přijmi!
Ty velký, protože Si Bohom malých,
u nôh, ó, uzri Svojho najmenšieho,
jak bez nádeje predkladá Ti,
jak beznádejne vykladá Ti
nezmernú veľkosť úbohosti svojej.
Bez zásluh leží v prachu nízkej zeme,
hľa nepatrnosť biedna medzi všetkým tvorstvom:
Holúbka nezložila na tvoj oltár,
olejom nemazala rany uhnetených,
a nikdy nezvonila slávne Resurrexit!*

*Ó, Bože úbohých a ponížených,
kým príde veľké mlčanie,
kým príde veľké mlčanie —
modlitbu moju smutnú milosrdne prijmi!*

V práci vychádzame z predpokladu, že Krasko Hlaváčkovu Modlitbu a zbierku, do ktorej bola báseň zaradená, poznal už pred časom vzniku viacerých básní Nox et solitudo, nesporne však pred vznikom básne Solitudo. Ako externokontaktový doklad tohto tvrdenia môže poslúžiť skutočnosť, že v Kraskovej knižnici v Piešťanoch je vydanie Hlaváčkových Spisov z roku 1905.³

Porovnaním jednotlivých úprav vo variantoch básne Solitudo⁴ zistíme, že Krasko si jej blízkosť k Hlaváčkovej Modlitbe uvedomoval i sám, lebo v básni sa vymenili isté prvky zhodné s prvkami Hlaváčkovej básne alebo im veľmi podobné. Možno aj preto Krasko zmenil pôvodný názov básne Modlitba na Solitudo (ako ďalší dôvod možno uviesť súvislosť s názvom zbierky Nox et solitudo, do ktorej bola báseň dodatočne zaradená) a piaty verš, ktorý predtým znel: „jak mlčanlivým zrakom žaluje Ti“ — teda podobne ako Hlaváčkov verš „jak žaluje Ti z černých očí mých“ — nahradil dvoma veršami odlišnej modelácie: „jak bez nádeje predkladá Ti, / jak beznádejne vykladá Ti“.

V oboch básňach sa stretávame s rovnakými „žánrovými“ príznakmi — s patetickým smútkom a náboženským a monumentalizujúcim zafarbením — na základe ktorých nadobúdajú ráz moderných žalmov.⁵ Z tohto hľadiska Hlaváčkova Modlitba predstavuje iba jedno z literárnych pozadí, na ktorých sa utvárala Kraskova báseň Solitudo.⁶ Nemenej dôležitý bol aj Kraskov vzťah k domácej tradícii žalmickej lyriky, vytvorenej najmä Hviezdoslavom (predovšetkým jeho Žalmami a hymnami, ktoré vznikli v rokoch 1885—1895 a aj na začiatku storočia sa museli vnímať ako živá súčasť literatúry, svojím vnútorným obsahom v mnohom súzvučná s Kraskovými pocitmi a situáciou človeka v tomto čase), no svoju úlohu tu zohral aj vzťah k biblickým žalmickým prototextom a k biblickej tradícii vôbec. Tieto literárne „zdroje“ Kraskovej básne uvádzame iba preto, aby sme sa vyhli zjednodušeniam a ďalej sa sústreďíme na kontaktovo-typologický rozbor relácie Krasko — Hlaváček.

Obe básne sú štylizované ako modlitby, no zároveň sú s bežným povedomím modlitby v rozpore. Nejde v nich totiž o manifestáciu viery a zbožnosti, ale skôr o prejav nedostatku týchto fenoménov. Dôraz je položený na mučivú spoveď individua podliehajúceho skepse a prepadávajúceho sa do samoty. Slová, ktoré

³ Tento údaj máme zo Zoznamu kníh v knižnici Ivana Krasku, ktorý je uložený v Balneologickom múzeu v Piešťanoch.

⁴ Súborné dielo Ivana Krasku, c. d., s. 274—278.

⁵ Porov. HRABÁK, J.: Poetika. Praha 1973, s. 226.

⁶ Fedor Soldan v monografii Karel Hlaváček, typ české dekadence (Praha 1930) na s. 139 a 221 upozorňuje na kontaktný vzťah Hlaváčkovej Modlitby k rovnomennej básni Maurice Maeterlincka a k jeho iným básňam „k bohu“ zo zbierky Skleníky. Básnickú tvorbu tohto autora poznal aj I. Krasko, o čom svedčí aj skutočnosť, že v jeho knižnici sa nachádza vydanie Maeterlinckovej poézie v nemčine s názvom Gedichte, ktoré vyšlo r. 1906 v Lipsku (údaj preberáme zo Zoznamu kníh v knižnici Ivana Krasku). Možno ďalším impulzom vzniku Kraskovej básne Solitudo bola aj báseň M. Maeterlincka.

Stanislav Šmatlák vyslovil o básni Solitudo, platia aj pre Hlaváčkovu Modlitbu: „Veď to vlastne ani nie je ‚rozhovor duše s bohom‘, ale s človekom, pretože je to sebjatrivý monológ, plný ľudskosti.“⁷ Žalmický štylistický inventár s charakteristickými apostrofmi boha je len tradičným rúchom, pod ktorým prebieha ťažký vnútorný zápas človeka prelomu storočí. Presvedča nás o tom už samo zameranie oboch básnikov na ľudský subjekt, no najmä motív márnosti modlitby, u Hlaváčka vyjadrený implicitne, u Krasku explicitne („jak bez nádeje predkladá Ti, / jak beznádejne vykladá Ti“). Navyše, Hlaváček svojho boha obdaril ľudskou — „dekadentnou“ — vlastnosťou „zadumčivý“ a výrazovú stránku básne preexponoval až do tej miery, že v nej došlo ku „kacířskému“ rozporu medzi jednoduchosťou témy a rafinovanosťou výrazu; nad kult boha bol dekadentne vyzdvihnutý kult umeleckého tvaru. Hlaváčkov verš „O Bože tichý, silný, mlčelivý“, ktorý sa v slovosledných obmenách opakuje v celej básni, a napokon i jeho celá báseň, vyznievajú umelo.⁸

Kraskov boh sa od Hlaváčkovho značne odlišuje. Boh českého básnika je tichý (resp. mlčanlivý), silný, všadeprítomný, vševedúci („a jenž jsi viděl všechny moje hříchy“), prísny („já chvím se, chvím před přísným soudem Tvým“) a napokon špecificky hlaváčkovsky zadumčivý. Boh slovenského básnika má prívlastkov oveľa menej, vlastne len jeden; je to boh „úbohých a ponížených“, veľký tým, že je bohom malých. Hlaváčkov boh je mocný samotár („silný“, „zadumčivý“), „dekadentný boh-nadčlovek“.⁹ Kraskov boh je bohom spoločenstva chudákov. Je rovnako dobový, historický, ale iný, menej tajomný, symbolistický.

Iný je aj lyrický subjekt básní. Vedomím spätosti so spoločenstvom „malých“ sa u Krasku „samota“ vysunutá do názvu básne zrelatívňuje: „lebo ak je v povedomí človeka osudom osamoteného prítomná myšlienka na ostatných „úbohých a ponížených“, ak tohto človeka pália rany iných „uhnetených“, tak nemôže byť celkom sám; je s ním ľudské utrpenie, z ktorého vyžaruje povedomie spoločenstva trpiacich ľudí“ (Stanislav Šmatlák).¹⁰ V Hlaváčkovskej básni tento zväzok so spoločenstvom (nech by už bolo akékoľvek) nenájdeme; nieto tu kraskovskej trojice básnik-boh-spoločenstvo „úbohých a ponížených“, je tu len dvojica básnik — boh. Samota Hlaváčkovho ľudského subjektu má teda oveľa absolútnejšie rozmery. Krasko je vo svojej básni sociálne zakotvenejší, a tým aj bližší domácej tradícii. Slovenský básnik, vzhľadom na odlišnú historickú situáciu, nemohol sa vzdať zväzku s etnikom, ktorému hrozil zánik. Pravda, Hlaváčkovu odvrátenie sa od sveta do samoty má tiež svoje — i keď v básni priamo nenaznačené — historicko-spoločenské príčiny, ktoré

sa s Kraskovými v značnej miere prekrývajú; je to reakcia na prot ľudskú buržoáznu spoločnosť.

Obe básne spája pocit biedy, úbohosti subjektu. V Hlaváčkovom prípade zapríčinený bližšie nekonkretizovaným — iba symbolisticky naznačeným — pocitom viny („a jenž jsi viděl všechny moje hříchy“), z ktorého plynú aj pocity strachu a neistoty, u Krasku však motivovaný konkrétnejšie a pozemskejšie, lebo nejde tu len o previnenie voči bohu, ale aj voči „uhneteným“:

*Bez zásluh leží v prachu nízkej zeme,
hľa, nepatrnosť biedna medzi všetkým tvorstvom:
Holúbka nezložila na Tvoj oltár,
olejom nemazala rany uhnetených,
a nikdy nezvonila slávne Resurrexit!*

Posledný verš zároveň naznačuje iný aspekt historickej novosti Kraskovho vzťahu k bohu, ktorý je zhodný s Hlaváčkom a spočíva v tom, že rozmyšľajúci človek prelomu storočí nedokáže spievať bohu radostné hymny, lebo mu to nedovolí skepsa plynúca z nevyriešených problémov doby. Napriek sebaponižovaniu a útrapám z tejto skepsy nedochádza k jej prekonaniu, o čom svedčí v oboch básňach rôznym spôsobom vyjadrený pocit beznádejnosti modlitby. Nad vierou tu prevláda pochybnosť, nad zbožnosťou bolesť.¹¹

Od porovnania „obsahovej“ stránky básní prejdeme k pohľadu na charakter a zdroje básnického pomenovania v oboch textoch. Na konfrontáciu sa núkajú najmä oxymorá, frekventované v celej Hlaváčkovskej a Kraskovej tvorbe a prítomné aj v básňach, ktoré sú predmetom našej analýzy.¹² V Hlaváčkovskej Modlitbe sú na prvý pohľad identifikovateľné oxymorá: „tichý, silný“, „v strachu mdlém“, „smutek živý“, „nekonečnou bídou“. Keď ich porovnáme s Kraskovými, zistíme, že v Solitudo sa vo výraze „nezmernú veľkosť úbohosti“ v inej slovesnej modifikácii zopakovalo oxymoron „nekonečnou bídou“. Tento Kraskov trópus je však zapojený do inej významovej štruktúry, a tak nadobúda odlišný zmysel. Táto — iná — významová štruktúra sa začína vytvárať tiež oxymoricky, a to hneď v prvom a treťom verši básne, no tentoraz trópami, ktoré s Hlaváčkovými nerezonujú: „Bože úbohých a ponížených“, „Ty veľký, pretože Si Bohom malých“. S druhým prípadom čiastočnej zhody sa stretávame v „kontextovom“ oxymore, ktoré v básňach vzniká medzi modlitbou, teda nádejou, a beznádejou,¹³ u Hlaváčka vyjadrenou iba implicitne, no u Krasku explicitne. Kraskova skepsa je totiž nielen osobnou (ako Hlaváčkovu), ale aj

⁷ ŠMATLÁK, S.: Poézia Ivana Krasku. Jej vývin a završenie. Litteraria. Štúdie o lyrike, literárnych vzťahoch a druhoch. 3. Bratislava 1960, s. 179.

⁸ Porov. SOLDAN, F.: c. d., s. 134—135.

⁹ VÁCLAVEK, B.: Moderní žalmista. Literární studie a podobizny. Praha 1962, s. 77.

¹⁰ ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 179.

¹¹ Porov. SOLDAN, F.: c. d., s. 135.

¹² Nad oxymorami v Kraskovej poézii sa zamýšľal aj TURČÁNY, V.: Kraskova metafora. Slovenská literatúra, 11, 1964, č. 2, s. 114.

¹³ Tamže.

skepsou jedného zo zástupu trpiacich. To isté platí aj o spomínanej biede alebo úbohosti.

Materiál na výstavbu svojich obrazov si Hlaváček berie najmä z náboženskej oblasti, no ojedinele siaha i do prírody („pustou tmou“) a do sveta druhej prírody (pomenovanie sklo vo 4. verši). Krasko ostáva iba pri biblickom a bohoslužobnom lexikálnom a obraznom inventári, pričom do tejto zásobárne siaha oveľa hlbšie. Dokumentujú to jeho verše:

*Holúbka nezložila na Tvoj oltár,
olejom nemazala rany uhnetených,
a nikdy nezvonila slávne Resurrexit!*

„Náboženskej“ proveniencie je aj Hlaváčkova a Kraskova slovosledná inverzia, najmä jej najfrekventovanejší typ založený na postponovaní privlastňovacieho zámena. Hlaváček: „modlitby mé“, „bídu mou“, „soudem Tvým“; Krasko: „modlitbu moju“, „úbohosti svojej“.

Niektoré časti Kraskovej a Hlaváčkovej básne sa doslova alebo takmer doslova zhodujú. Rovnaká je hneď vstupná invokácia: „Ó, Bože“ — „O Bože“ a veľmi podobné sú úryvky: „modlitbu moju smutnú milosrdne prijmi“ — „slyš tiché modlitby mé smutek“. Hoci v týchto prípadoch vari najzreteľnejšie cítiť blízkosť Kraskovej básne Solitudo k Hlaváčkovej Modlitbe a v tomto zmysle by sa tu dalo hovoriť o literárnej výpožičke (pravda, zasadené do iného kontextu, a teda tvorivej), predsa treba mať na zreteli skutočnosť, že tieto zhodujúce sa výrazy patria k pomerne frekventovanému všeobecnému vlastníctvu literatúry, ktoré má svoj pôvod v biblii a v bohoslužobnom ríte.

Celkove má výrazivo o „náboženskej“ proveniencie v Hlaváčkovej básni trochu iné vyznenie ako u Krasku. U českého básnika sa totiž v oveľa väčšej miere pociťuje ako „novoromantický dekor“.¹⁴ Tento pocit spôsobuje najmä nadmerné exponovanie tvaru básne i obrazný inventár dekadentného zafarbenia („v strachu mdlém“, „zádumčivý v nocích tajemných“).

Základným konštrukčným činiteľom Hlaváčkovej a Kraskovej básne je princíp opakovania. V oboch textoch je na opakovanie založený rytmus básne, zámerne sa tu opakujú verše, slová, slabiky, skupiny hlások a jednotlivé hlásky.¹⁵ Dokonca s istou dávkou zjednodušenia by sa dalo povedať, že základná „vecná“ informácia, ktorú Hlaváčkova Modlitba prináša, je celá vyjadrená už v prvej strofe a ostatné sú len jej variáciami (veď význam slova „zádumčivý“ z posledného verša básne je vlastne už

¹⁴ Porov. JIRÁT, V.: Hlaváčkův rým. O smyslu formy. Studie o otázkách formy v díle českých básníků. Praha 1946, s. 137.

¹⁵ U Hlaváčka o tom pozri MUKAŘOVSKÝ, J.: Poesie Karla Hlaváčka. Kapitoly z české poetiky. 2. K vývoji české poesie a prózy. Praha 1948, s. 209—218.

naznačený v slove „mlčelivý“, trasenie a chvenie z druhej a tretej strofy je fakticky len prejavom strachu, o ktorom sa hovorí už v druhom verši vstupnej strofy a pod.); teda pomer medzi prvou strofou a dlhším zvyškom básne by sa dal vyjadriť vzťahom text—metatext, resp. — vzhľadom na analogickú výstavbu jednotlivých strof — reláciou text (1. strofa) - metatexty (2., 3. a 4. strofa). Každá zo štyroch strof je formálne a významovo uzavretá, teda relatívne sebestačná, a opakuje v podstate tú istú, ibaže sémanticky jemne nuansovanú situáciu.

Kraskova báseň Solitudo je stavaná inak; je organizovaná ako celistvý nestrofikový útvar s rovnomernejším rozložením „vecnej“ informácie po celej ploche. Opakovacie postupy sa však uplatňujú aj v nej; sú to často opakovania iného typu, aké používa Hlaváček.

Dôležitým výstavbovým prostriedkom v Hlaváčkovej básni je opakovanie veršov. Je to jednak opakovanie veršov bez zmeny, jednak opakovanie slovosledne modifikované. Prvý typ predstavuje verš „slyš tiché modlitby mé smutek živý“ z prvej strofy, zopakovaný na začiatku poslednej strofy. Prechodom medzi prvým a druhým typom je raz bez zmeny a tri razy so zmeneným slovosledom zopakovaný verš „O Bože tichý, silný, mlčelivý“. Anaforické opakovanie tohto verša v troch slovosledných variáciách, čím sa v akcentovaných rýmových polohách vystriedajú všetky adjektíva („O Bože tichý, silný, mlčelivý“, „O Bože tichý, mlčelivý, silný“, „O Bože silný, mlčelivý, tichý“), má funkciu zdôrazniť rovnocennú významovú dôležitosť každého z nich. Významovo modifikované sú však aj tie Hlaváčkove verše, ktoré sa opakujú bez zmeny; k uvoľneniu vedľajších — kontextových — významov tu dochádza tým, že ich autor umiestňuje na iné miesto v strofe. Uprednostňovaním vedľajších významov na úkor významov nových, tlmením „vecnosti“, v básni sa vytvára zvláštna atmosféra, ktorá je jedným zo zdrojov jej estetického účinku.

Hlaváčkove verše sa v básni opakujú ako súčasť dvojveršových komplexov. V prvých troch strofách sa variované zopakujú verše: „O Bože tichý, silný, mlčelivý, / Ty, jehož tuším všady v strachu mdlém“, „O Bože tichý, mlčelivý, silný, / Ty, jehož tuším všady pustou tmou“, „O Bože silný, mlčelivý, tichý, / Ty, jehož tuším všady prítomným“, a vo štvrtej strofe sa opätovne objavia dva verše z prvej strofy: „O Bože tichý, silný, mlčelivý, / ... / slyš tiché modlitby mé smutek živý“, „Slyš tiché modlitby mé smutek živý, / ... / o Bože tichý, silný, mlčelivý“.

S obdobným javom sa stretneme aj v Kraskovej básni. Vstupné dvojveršie „Ó, Bože úbohých a ponížených, / modlitbu moju milosrdne prijmi!“ sa v modifikovanej podobe zopakuje na konci básne: „Ó, Bože úbohých a ponížených, / kým príde veľké mlčanie, / kým príde veľké mlčanie — / modlitbu moju smutnú milosrdne prijmi!“ Toto opakovanie má jednak intenzifikačnú funkciu — v tom je obom citovaným Hlaváčkovým dvojveršovým recidívam podobné; a jednak funkciu rámcujúcu — tým je podobné iba tomu Hlaváčkovmu opakovaniu, ktoré sme uviedli ako druhé (v 1. a 4. strofe). U Krasku sa na rozdiel od Hlaváčka opakuje iba jedno dvojveršie a navyše len raz.

Jednotlivý verš sa u Hlaváčka opakuje aj štyrikrát, u Krasku iba raz. U slovenského autora sa tak ako u českého stretne s opakovím verša nezmeneného (1. a 13. verš: „Ó, Bože úbohých a ponížených“, 14. a 15. verš: „kým príde veľké mlčanie“) a s opakovím modifikovaného verša („modlitbu moju milosrdne prijmi!“ — „modlitbu moju smutnú milosrdne prijmi!“; „jak bez nádeje predkladá Ti, jak beznádejne vykladá Ti“). Vo svojich modifikáciách je však Krasko od Hlaváčka celkom odlišný. Vytvára ich jednak vsunutím nového slova do verša, jednak spojením paronomázie a etymologickej figúry. Podobne ako u Hlaváčka sú u Krasku kontextovo modifikované i opakovania bez zmien. No zahmlievanie znakovosti slova — hoci je aj tu naznačené — nie je také evidentné. Prekrýva ho intenzifikačná funkcia opakovania.

Pre oba texty je charakteristická redukcia lexiky, lebo väčšina slov sa aspoň raz zopakuje. U Hlaváčka sa stretávame s tendenciou opakovat slovo častejšie (slovo „tichý“ a „mé“ sa v rozličných tvaroch objaví až šesťkrát, päť slov sa opakuje štyrikrát), u Krasku je frekvencia opakovania menšia (maximálne štyrikrát sa opakuje slovo „veľký“, pričom je do toho popri dvoch slovných tvaroch „veľké“ zaradená aj odvodenina „veľkosť“).

V oboch básňach sa stretávame s opakovím slov bez zmeny a s polyptotonmi. U Hlaváčka sa vyskytujú rozličné tvary slova „tichý“, „mé“, „smutek“, „duše“ a i., u Krasku sa polyptotonicky opakuju napríklad slová „Bože“, „veľký“. Kvalitatívne iný ako Hlaváčkove opakovania je Kraskov polyptoton „malých“ — „najmenšieho“. No u Krasku nájdeme aj celkom odlišné typy opakovania slov, ktoré v Hlaváčkovom texte nie sú. Sú to opakovania založené na paronomázii („úbohých“ — „úbohosti“, „nádeje“ — „beznádejne“, „veľký“ — „veľkosť“) a na využití etymologickej figúry („Bože úbohých“, „predkladá“ — „vykladá“).

V princípe opakovania tkvie aj záľuba oboch básnikov v synonymickom vyjadrovaní. Na rovnakom synonymickom princípe je vystavaný už prvý verš oboch básní, kde sa stretne so synonymami: „tichý“ — „mlčelivý“ (Hlaváček), „úbohých“ — „ponížených“ (Krasko). U Hlaváčka však vzhľadom na značne metatextový charakter druhej, tretej a štvrtej strofy básne vo vzťahu k prvej strofe sa dosahuje dojem väčšej synonymity, no tento výstavbový prostriedok je rovnako dôležitý a dosť frekventovaný aj u Krasku. Veď i tu majú mnohé verše alebo ich časti charakter metafráz:

„Bože úbohých a ponížených“ (1. verš) — „si Bohom malých“ (3. verš),
 „u ňôh, ó, uzri svojho najmenšieho“ (4. verš) — Bez zásluh leží v prachu nízkej zeme“ (8. verš),
 „nezmernú veľkosť úbohosti svojej“ (7. verš) — „nepatrnosť biedna medzi všetkým tvorstvom“ (9. verš).

V oboch textoch sa ďalej mnohotvárne opakuju hlásky a skupiny hlások, teda príznakovo sa znižuje ich entropia. U Krasku sa v pomere k Hlaváčkovu stretávame s kvalitatívne odlišnou eufonickou výstavbou básne. Sám fakt využitia hláskovej

inštrumentácie nemôže viesť ku genetickým záverom, lebo je to jeden zo základných znakov symbolistickej poetiky.

V Hlaváčkovej básni sa príznakovo opakuju sykavky. U Hlaváčka je 58 prípadov tohto spoluhláskového typu, u Krasku len 35. Častejší výskyt sykaviek u českého autora môžeme po konfrontácii s lexikálnym významovým plánom básne interpretovať ako navodenie zvukovej predstavy šepotu „tiché modlitby“. Pre ilustráciu vydelíme sykavky aspoň v dvoch strofách:

*O Bože tichý, silný, mlčelivý,
 Ty, jehož tuším všady v strachu mdlém,
 slyš tiché modlitby mé smutek živý,
 jak teskně lká mé duše pode sklem.*

*O Bože tichý, mlčelivý, silný,
 Ty, jehož tuším všady pustou tmou,
 k mé duši smutkem třesoucí se přilni
 a uvaž nekonečnou bídu mou.*

V Kraskovej básni sa tiež stretávame so zámerným opakovím sykaviek, ale nemá túto funkciu. Zdôrazňuje sa ním významová súvislosť istých slov a súčasne slúži ako prostriedok na dosiahnutie ľubozvučnosti; napríklad hneď v prvom verši básne, kde sa sykavka opakuje so samohláskou:

Ó, Bože úbohých a ponížených

Aj u Hlaváčka sú tieto dve funkcie opakovania sykaviek evidentné, ale koexistujú popri významovej funkcii.

Veľmi pôsobivé uplatnenie významovej funkcie hláskového ustrojenia básne nachádzame v druhej strofe Hlaváčkovej Modlitby, kde sa päťkrát (z toho dva razy v rýme) zámerné opakuje dvojhlásky ou:

*O Bože tichý, mlčelivý, silný,
 Ty, jehož tuším všady pustou tmou,
 k mé duši smutkem třesoucí se přilni
 a uvaž nekonečnou bídu mou.*

Významový zmysel tejto recidívy sa odkrýva až vo výrazoch „třesoucí se“, „nekonečnou bídu mou“. Zvuk ou sa tu odhaľuje ako súzvučný s lexikálnym významom; jeho zaznením a opakovím sa prijímateľovi sugeruje zvuková predstava výkrikov pri bolesti, ktorých konkrétnosť je znásobená tým, že z textu sa opakovím vlastne zvukovo vyčleňuje citoslovce, ktoré v reči existuje. Touto svojráznou zvukovou metaforou sa báseň umelecky dotvára a obohacuje o nové významy.

K podobnej interpretácii zvädza aj opakovanie samohlások au (mohlo by sa vzťahovať k rovnako znejúcemu citoslovcu) v Kraskovom verši

Bez zásluh leží v prachu nízkej zeme

Tieto samohlásky sa však z textu akusticky tak výrazne nevydeľujú, lebo sú od seba dosť vzdialené a navyše „zakryté“ iným hláskovým okolím. Pri vnímaní ich cítime vari iba v podvedomí.

No s podobnou citovou intenzitou ako u Hlaváčka zaznieva — tentoraz už v oboch básňach — opakovanie o (resp. ó). Sémantika citoslovca o (ó) — pravda, ak toto slovo nechápeme iba dekoratívne, ako ceremoniálny obrad, ale aj ako rozochvený výraz bolesti — udržiava sa aj pri ďalšom opakovaní hlásky o, teda jej ďalšie použitie má aj sémantickú funkciu. U Hlaváčka okrem štyrikrát sa opakujúcich výrazov „O Bože“ nadobúda hláska o istú expanziu iba v druhej strofe, kde súznie so zvukovo podobnou dvojhlasťou ou.

*O Bože tichý, mlčelivý, silný.
Ty, jehož tuším všudy pustou tmou,
k mé duši smutkem třesoucí se přilni
a uvaž nekonečnou bídu mou.*

V Kraskovej básni je hláska o príznakovo využitá najmä v prvých štyroch veršoch (13. a 16. verš je z tohto hľadiska iba variáciou 1. a 2. verša):

*Ó, Bože úbohých a ponížených,
modlitbu moju milosrdne prijmi!
Ty veľký, pretože si Bohom malých,
u ňôh, ó, uzri Svojho najmenšieho*

V oboch textoch sa ďalej stretávame s významovo funkčným využitím opozície samohlások temných (u, o, a) a jasných (i, e). V Kraskovej básni je z tohto hľadiska nápadný najmä verš:

modlitbu moju smutnú/milosrdne prijmi

V prvej polovici verša prevládajú temné vokály, v druhej jasné, čím sa zdôrazňuje kontrast medzi smútkom ľudskej modlitby a božským „vyslyšaním“.

V Hlaváčkovej básni sa na interpretáciu tohto druhu núkajú verše:

*O Bože/tichý, silný, mlčelivý
a zádumčivý v nocích tajemných.*

Jasné samohlásky sa koncentrujú v slovách „tichý, silný, mlčelivý“. Ostatný text — vzhľadom na podstatnú dôležitosť samohlások v prízvukných slabikách — vyznieva „temne“. Od vyjadrenia subjektívnej bolesti („O Bože“) cez obdiv k bohu („tichý, silný, mlčelivý“) sa dostávame k priznaniu „temnej“ ľudskej vlastnosti — zádumčivosti i bohu („a zádumčivý v nocích tajemných“). Alternácia temné - svetlé - temné tieto významy podčiarkuje.

Pre oba texty je charakteristické kumulovanie samohlások, pričom najčastejšie sa vyskytujú po dve, menejkrát po tri, najmenejkrát po štyri. U Hlaváčka majú najväčšiu frekvenciu zoskupenia samohlásky i, ktoré pomerne vysoko prevyšujú počty ostatných samohláskových kumulácií. Pre ilustráciu stačí uviesť samohláskový obrazec prvej strofy:

o o e i i i l e i i
i e o u i a i a u e
i i e o i i e u e i i
a e e a e u e o e e

U Krasku majú najvyšší počet kumulácií samohlásky e, o. Uvedieme aspoň obrazec prvých štyroch veršov, v ktorých sa hromadí najmä o:

o o e u o i a o i e i
o i u o u i o r e i i
i e i e o e i o o a i
u ô o u i o o a e i e o

Celkove je v Hlaváčkovej Modlitbe takáto hierarchia výskytu samohlások: i, e, o, a, u. V porovnaní s frekvenciou samohlások v úryvku z Babičky Boženy Němcovej — a, i, e, o, u¹⁶ — je zrejmé, že básnik tu príznakovo používa najmä samohlásku i.

V Kraskovej básni je takéto poradie výskytu samohlások: e, i, o, a, u. V porovnaní s frekvenciou samohlások v poézii Milana Rúfusa — a, o, i, e, u,¹⁷ ktorá je takmer totožná s poradím výskytu samohlások v slovenčine vôbec, nás zaujme najmä prvenstvo vokálov e, i.

Celkovému výskytu samohlások v textoch však sotva možno pripisovať nejakú významovú funkciu, preto sa uspokojíme s konštatovaním, že vokály s najvyššou frekvenciou sa v najväčšej miere zúčastňujú na eufonickej výstavbe textu, a to jednak tým, že sa kumulujú a v istých kumuláciách opakujú a jednak tým, že sa

¹⁶ Informácia z druhej ruky podľa MUKAŘOVSKÝ, J.: Eufonie Theerových „Výprav k Já“. Kapitoly z české poetiky. 2. K vývoji české poesie a prózy. Praha 1948, s. 248.

¹⁷ SABOL, J.: Frekvencia hlások v jazyku súčasnej slovenskej poézie. Jazykovedný časopis, 17, 1966, s. 13—25.

opakujú ako súčasť kombinácií s inými samohláskami. Na posledný typ uvedieme príklady.

Hlaváček:

*slyš tiché modlitby mé smutek živý
jak těšně lká mé duše pode sklem.*

Krasko:

*Ó, Bože úbohých a ponížených,
modlitbu moju milosrdne přijmi!
Ty velký, protože Si Bohom malých*

Prvé dva verše citované z Kraskovej básne nás zároveň upozorňujú aj na vertikálne rozvíjanie eufónie (oi, oi — oi, io), s ktorým sa stretávame aj u Hlaváčka. Skúmaním samohláskového obrazca jeho Modlitby sme zistili, že v siedmej slabike tretieho a štvrtého verša každej strofy sú tie isté vokály:

*slyš tiché modlitby mé smutek živý,
jak těšně lká mé duše pode sklem.*

*k mé duši smutkem třesoucí se přilni
a uvaž nekonečnou bídu mou.*

*a jenž jsi viděl všechny moje hříchy:
já chvím se, chvím před přísným soudem Tvým.*

*o Bože tichý, silný, mlčelivý
a zádumčivý v nocích tajemných.*

Ide tu o zvláštny typ vnútornej asonancie, ktorá sa vyskytuje aj vo vnútri slova a ktorú príjemca vzhľadom na zložitost eufonickej štruktúry básne sotva dokáže registrovať ako osobitý jav.

Vráťme sa však k eufonickému využitiu spoluhlások. Isté veci nám naznačí štatistika frekvencie spoluhlások v Hlaváčkovej a Kraskovej básni. Uvedieme tabuľku s hierarchiou najväčších frekvencií spoluhlások v poézii Milana Rúfusa a Miroslava Válka¹⁸ (ktorú s istou toleranciou možno považovať za priemernú), v Hlaváčkovej Modlitbe a v Kraskovej básni Solitudo:

¹⁸ Tamže.

Poradie	Rúfus—Válek	Modlitba	Solitudo
1	s	m	m
2	v	s	n
3	t	t	l j
4	r	n l	t
5	k	d ch	s r ň k b
6	m	v ž	v
7	n	k j š	z h
8	p	ť č	p

Na tabuľke nás prekvapí, že najfrekventovanejšou spoluhláskou v Modlitbe a Solitudo je konsonant m, ktorý obvykle (pozri frekvenciu v Rúfusovej a Váľkovej poézii) stojí až na šiestom mieste. U Hlaváčka je pritom výskyt spoluhlásky m ešte častejší ako u Krasku (33 : 23). V Kraskovej básni sa tento konsonant v šiestich veršoch vôbec nevyskytuje a koncentruje sa najmä do 2. verša (štyrikrát) a 16. verša (päťkrát), kde vytvára intenzifikačnú aliteráciu.

modlitbu moju milosrdne přijmi

modlitbu moju smutnú milosrdne přijmi

U Hlaváčka je rozloženie m rovnomernejšie, čoho výrazom je aj fakt, že táto spoluhláska nechýba ani v jednom verši. Maximálny výskyt (tiež päťkrát) dosahuje v 12. verši, kde spoluplytvára vnútorný rým:

já chvím se, chvím před přísným soudem Tvým.

V menšej frekvencii sa však vyskytuje i vo funkcii aliterácie:

slyš tiché modlitby mé smutek živý

Oba texty popri opakovaní jednotlivých hlások charakterizuje aj recidíva rozličných hláskových kombinácií, ktoré sú v básňach často veľmi mnohotvárne rozložené. U obidvoch autorov je tento typ eufónie budovaný horizontálne i vertikálne.

Horizontálne sa u Hlaváčka isté skupiny hlások opakujú najmä tam, kde ide o vnútorný rým (často vyjadrený homioptotonom) súzvučný s rýmom koncovým:

Ty jehož tuším všady pustou tmou

Ty jehož tuším všady přítomným

já chvím se, chvím před přísným soudem Tvým

jak žaluje Ti z černých očí mých

a zádumčivý v nocích tajemných

No viachlaskové opakovanie nájdeme v každom verši. Z tohto hľadiska je bohatý najmä verš:

jak těskně lká mé duše pode sklem
lk kl
ěšk ě e sk e

Ešte hojněji sa u Hlaváčka skupiny hlások opakujú vertikálne. Ukážeme to na prvej strofe básne:

O Bože tichý, silný, mlčelivý,
ož ti si ml

Ty, jehož tuším všady v strachu mdlém
Ty ož uš mdl
ší

slyš tiché modlitby mé smutek živý
s y tí m dl s tek
yš s ek

jak těskně lká mé duše pode sklem.
těsk uš sk e

Odhliadnúc od rýmov, opakuje sa tu: ož — ož, ti — Ty — ti, si — sy, ml — mdl — mdl, uš — uš, ší — yš, stek — těsk, sek — ske.

Viachlaskové opakovania — pravdaže, kvalitatívne iné — nájdeme v každom verši aj u Krasku. V prvých štyroch veršoch sa horizontálne opakujú tieto zoskupenia:

Ó, Bože úbohých a ponížených,
Bože bo ých že ých
ní ný

modlitbu moju milosrdne přijmi!
modl m j m lo d jm
mo mo mi mi

Ty velký, protože Si Bohom malých,
I ý lý

u nôh, ó, uzři Svojho nejmenšíeho
u ôh ó u o ho ho

Porovnanie Hlaváčkových a Kraskových viachlaskových recidív v rámci verša ukazuje, že u oboch autorov sa stretávame s paralelným i skríženým opakováním hlások (s chiazmom). Pritom v oboch textoch nájdeme až štvorhlaskové opakovania.

Rovnako frekventované ako v Hlaváčkovej básni sú u Krasku aj vertikálne viachlaskové opakovania. Významovo funkčný je najmä zvukosled zdôrazňujúci zápor a zasahujúci 5. až 12. verš básne. Gravituje k začiatku verša:

jak bez nádeje predkládá Ti
jak beznádejne vykládá Ti
nezmernú velikost úbohosti svoje.
Bez zásluh leží v prachu nízké zeme,
hľa, nepatrnost bídna mezi všetkým tvorstvom:
Holúbka nezložila na Tvoj oltár,
olejom nemazala rany uhnetených,
a nikdy nezvonila slávne Resurrexit!

Tento zvukosled potvrdzuje odlišnosť zvukového ustrojenia Kraskovej básne. Veľmi markantne to dokumentuje aj neprítomnosť rýmu u Krasku oproti pravidelnému rýmovaniu v Hlaváčkovej Modlitbe. Absencia rýmu spája Kraskovu báseň Solitudo s Hviezdoslavovými žalmami.

Hlaváčkove rýmy majú predovšetkým eufonickú funkciu,¹⁹ o ktorej svedčí aj ich spätosť s celkovou eufonickou organizáciou básne. V slovách, ktoré sú v rýmovej polohe, totiž vysoko prevláda i — najfrekventovanejšia samohláska v texte — a koncové rýmy sa niekedy napájajú na celú reťaz vnútorných rýmov. V porovnaní s rýmami v iných Hlaváčkových básňach pôsobia rýmy v Modlitbe všedne, neexkluzívne. V kombinácii s ďalšími výstavbovými prostriedkami, sugerujú dojem monotónnosti modlitby.²⁰

V Kraskovej básni sa stretneme iba s nepravidelnými asonanciami a gramatickými rýmami, ktoré majú tiež predovšetkým eufonickú funkciu a sú napojené na celkovú eufonickú výstavbu textu. Napríklad: „uhnetených“ — „Resurrexit“ — „ponížených“.

Rytmus oboch básní je jambický. Voľba rytmu je teda v súlade s významovým

¹⁹ Porov. JIRÁT, J.: c. d., s. 125: „Hlaváček hledal při rýmech především zvukovou hodnotu.“

²⁰ Porov. SOLDAN, F.: c. d., s. 136—137.

charakterom modlitby, pre ktorú je príznačná vertikálna intencia smerujúca zdola nahor. V Hlaváčkovom texte je vzostupnosť zdôraznená prízvučným zakončením každého druhého verša (jedenástslabičný verš sa strieda s desaťslabičným).

Porovnaním frekvencie slovných prízvukov v jednotlivých slabikách verša u Hlaváčka a Krasku (Modlitba: 18,7 %, 100 %, 0 %, 87,5 %, 0 %, 82,5 %, 0 %, 82,5 %, 0 %, 75,0 %, 0 %; Solitudo: 43,7 %, 56,2 %, 0 %, 82,5 %, 0 %, 62,5 %, 0 %, 62,5 %, 0 %, 66,6 %, 0 %, 50,0 %, 0 %) zistíme, že Hlaváček sa v oveľa väčšej miere usiluje o napĺňanie metrickej schémy, čím jeho verš nadobúda rozmer väčšej zautomatizovanosti a monotónnosti. Väčšiu rytmickú variabilitu dosahuje Krasko častejším používaním trojslabičných a štvorslabičných slov (v Hlaváčkovej básni je trojslabičných slov 6, štvorslabičných 5; v Kraskovej je prvých aj druhých po 13), najmä tendenciou k heterosylabizmu verša, pričom strednú hodnotu predstavuje jedenástslabičný verš, ktorý sa „vychýľuje“ k trinástslabičnému (štyrikrát), k deväťslabičnému (dvakrát) a k osemslabičnému (dvakrát). Týmto posledným príznakom je Kraskova báseň opäť bližšia hviezdoslavovskej tradícii.²¹

Kraskova báseň je v porovnaní s Hlaváčkovou trochu inej tonality. K istej monotónnosti, vyvolávanej najmä opakovaním veršov, slov a hlások, tu pristupuje dojem väčšej monumentálnosti, ktorý v prijímateľovi vzbudzujú najmä dlhé slová a verše.

Napriek zhodnému počtu veršov (16) a rytmicko-syntaktickej konvergencii v oboch básňach je Kraskov text svojou syntaktickou stavbou mnohotvárnejší. U Hlaváčka sa veta dôsledne kryje so strofou. Strofy majú paralelnú stavbu, čo je trikrát zdôraznené anaforickým opakovaním veršov. Je to ďalší prostriedok, ktorý spôsobuje monotónnosť básne. Kraskova báseň je syntakticky pestrejším nestrofic-kým útvarom.

Z porovnávacej analýzy Hlaváčkovej Modlitby a Kraskovej básne Solitudo vyplynulo, že Krasko sa priestoru Hlaváčkovej básne dotkol preto, aby sa od neho odrazil inam a aby sa s ním konfrontoval. Tie prvky, ktoré má Kraskova báseň s Hlaváčkovou spoločné, v nej „fungujú“ ako elementy inej, teda pôvodnej štruktúry.

2

V ďalšom od porovnania dvoch básní prejdeme ku konfrontácii celej Kraskovej a Hlaváčkovej poézie. Začneme pohľadom na spôsob nastoľovania sociálnej problematiky u oboch autorov.

Krasko i Hlaváček sa vo viacerých svojich básňach duchovne stotožňujú s plebejskou vrstvou spoločnosti, z ktorej vyšli, a z jej pozície vypovedajú, dozrievajúc

²¹ Porov. GÁFRIK, M.: Krasko. Poézia Slovenskej moderny. Bratislava 1965, s. 151.

k zúfalému revoltnému gestu. Motív sociálnej pomsty zaznieva u oboch s výraznou silou — u Krasku najmä v Otrokoví, u Hlaváčka v básnickom cykle Mstivá kantiléna (1898). U každého z nich revolte predchádzalo obdobie pasivity, no aj vzrastajúceho napätia vyúsťujúceho v aktívny vzťah k životu. Pravda, Kraskova poézia tam, kde sa dotýka národno-sociálnych vecí, má aktivizačný ráz stále, tak v jeho prvotinách (básne V Brašove, K Váhu), v Nox et solitudo (Jehovah), ako aj v nadosobných básňach Veršov, kde revoltné gesto vrcholí. Hlaváček po vlasteneckých Sokolských sonetoch (1895) prechádza v zbierke Pozdě k ránu (1896) obdobím totálnej neprítomnosti aktívnejšieho vzťahu k životu a spoločnosti, vystačujúc v sociálnej sfére len so súcitom; motív pomsty prepukne až v Mstivej kantiléne. Pre väčšiu časť poézie oboch autorov je však príznačný nedostatok vôle, v čom Fedor Soldan vidí „základní životní vadu dekadentního typu“.²²

Kraskovu a Hlaváčkovu poéziu možno vnímať ako reflex „súmracej“, prechodnej doby, ktorú charakterizoval totálny krach ilúzií o buržoáznej spoločnosti, neschopnej riešiť základné sociálne a nacionálne problémy, idúci ruka v ruke s rozpadávaním sa tradičného hodnotového systému. Oba básnici svoj rozpor s vtedajšou spoločnosťou riešia jej odmietnutím (Krasko najmä v básni Je nutné...). Hlaváček v zbierke Pozdě k ránu na situáciu nemožnosti ľudského naplnenia v reálnom živote reaguje únikom do ríše umenia, v Mstivej kantiléne vzbúrou proti vládnucej vrstve spoločnosti. Krasko prvé riešenie nepozná, no vie, ako chutí rezignácia. Rozdielny je aj „priebeh“ revolty u oboch básnikov; kým Krasko pri nej zotráva, Hlaváček sa jej pomerne skoro vzdáva, poddávajúc sa opäť skepse, pocitu márnosti. Rozdielna je však kvalita tejto revolty; u Krasku je to vzbura jednotlivca (Otrok), u Hlaváčka vzbura kolektívu (Mstivá kantiléna). Ku kolektivitě však Krasko došiel v Baníkoch, v ktorých sa v rozhodovaní medzi svetom bohatstva a pracujúcimi ľuďmi jednoznačne prikláňa k ľuďom práce — baníkom; od tohto kolektívu básnik očakáva národné a sociálne oslobodenie. V tejto básni je obrazne naznačené aj chápanie kolektívu ako aktívnej revolučnej sily.

Hlaváčkov obraz revolty je rozvedenejší a naliehavejší. Český básnik dal svojmu geusovskému kolektívu prejsť krvavým povstaním proti utláčateľom. Mstivej kantiléne nechýba ani apelatívna poloha, neskôr rozvinutá v českej revolučnej poézii:

*A na pláň dlouhou řaďte se a s ostřím v pěstí mstícím se dejte do tmy na pochod ku
Městům klidně spícím — jen tiše, tiše Geusové, za větrem žalujícím.*

*A cestou v polích ztracenou před brány připlížte se, los metejte, kdo nad spícím
pěst svojí první vznese — jen rychle, rychle, Geusové, za rod náš pomstěte se!*

Príklon ku kolektívu utláčaných je u oboch básnikov zenitovým bodom v úsilí

²² SOLDAN, F.: c. d., s. 34.

o prekonanie samoty, ktorá je reakciou na vlastnú nerozhodnosť, citové sklamanie a na nepriateľský buržoázny spoločenský systém. V zbierke *Pozdě k ránu* sa Hlaváček zatvára v „Paláci Osamelého“, pociťujúc okolitý svet ako klam, a hľadá únik v estétstve — v samotárskych hodoch nálad; jeho samota sa tak mení na pozitívny stav. Toto subjektivistické vyústenie Kraskova poézie nepozná.

Samota je stavom lyrického subjektu veľkej väčšiny Kraskových a Hlaváčkových básní. Je znášaná s trpkosťou a smútkom; dokonca to cítiť aj u Hlaváčka, usilujúceho sa z nej spraviť slastný stav. O chcení prekonať samotu svedčí u oboch básnikov zaznievajúci altruizmus, ktorý je však sklamávaný pre ľahostajnosť ľudského objektu. Nezvyčajne hlboko a čisto cítiaci básnici ťažko nachádzajú pochopenie v meštiackom svete. Z veršov plynú tichá žaloba. Odlišným spôsobom sú vyjadrené podobné významy.

... Mesiace padá za hory —
a ty nejdeš dokončiť tie
započaté hovory — —

Už je pozde, nepamätáš — !

(Krasko: Už je pozde...)

Znám ešte mlčelivé roviny ďalekých rozloh v zapadlých vevodstvách své duše,
neznámé, neohraničené a zašeré od věku v podmravné, večerní šero agónie...
Nuž půjdu a sednu tam tiše, zapadna v černá stěbla dávnými blesky spálené
pohanky s rudými plaménky květu, zapomenut všemi...

(Hlaváček: Rêverie)

Láska — ďalší pokus o realizáciu istého spoločenského vzťahu, je až na výnimočné básne u oboch autorov nenaplnená. Leží na nej pečať smútku a melanchólie (u Hlaváčka sa spája aj s únavou), čo ju priradzuje do rámca symbolistickej ľúbostnej lyriky. Kraskova a Hlaváčkova erotika má rovnaký znak — zdržanlivosť; v ich láske niet agresivity, je „plachým akordom“ a jej nositeľ — lyrický subjekt tejto poézie je „plachý samotár“. Celkove je však Kraskova láska oproti Hlaváčkovej životnejšia, reálnejšia, menej fiktívna — ako napokon celá jeho poézia.

Hrdé odrieknutie sa ženy v Kraskovej básni *Askéti*, ktoré je však iba chvíľkovým bodom v prežívaní básnikovej životnej drámy, bodom spájajúcim ho s niektorými básnikmi českého symbolizmu, u Hlaváčka nenachádzame. Práve naopak, Hlaváček je vo svojej poézii nekompromisným obrancom ženy (pozri III. časť *Mstivej kantilény*).

U oboch básnikov je výsledkom poznania skutočnosti obvykle skepsa, vedomie

márnosti vznetrov. Hlaváček sa programovo usiluje byť „pevcem marnosti“:²³ „Mé melodie chtějí míti smutek všeho toho, / co rostlo, vykvetlo a zrálo marně, pro nikoho.“ (Svou violu jsem naladil co možno nehlouběji.) Mstivá kantiléna je vlastne spevom márnej revolty, končí sa pesimisticky:

Již mrtvo vše, již mrtvo vše, kraj ani nezavzdýchá — a marno vše, a marno vše —
ten tam je vzdor a pýcha, ryk msty již nikdy nezazní zde do mrtvého ticha.

Slová, ktorými Michal Gáfrik charakterizoval Kraskovu poéziu, platia aj pre českého autora: „Zhruba: strata nádejí, strata ideálov, strata istôt. Národných aj sociálnych. A potom — alebo súčasne — aj osobných.“²⁴ Rozum obom básnikom káže neveriť. Krasko to vyslovil aj explicitne:

že už je pozde takým múdrom
modrými liečiť pohľady...

(To dravé kúzlo časov zašlých...)

Ó, múdri dávno, dávno dúfat prestali!

(Pieseň)

Duch žízní po svetle, chce mít istoty — aspoň istoty středověkého lidstva: věru
(och, věru, akúkolívek věru), a mozog zláme mu křídla věčnými pochybovačnými
invektivami. A srdce bude plakat, bude...

(Noc)

Motív márnosti zaznieva u oboch básnikov vo viacerých modifikáciách. Významovú súvislosť medzi ich poéziou možno vybadať predovšetkým v motívoch márneho čakania, márneho snenia a márnej modlitby.

Motív márneho čakania nachádzame aj v Kraskovej básni *Balada (Keď na deň...)* a v Hlaváčkovej *Záhade*, t. j. v textoch, na ktorých späťosť sa už poukázalo.²⁵ Porovnaním textov zistíme blízkosť, ktorá naznačuje istý genetický vzťah Kraskovej básne k Hlaváčkovej. Uvedieme obe básne:

²³ SOLDAN, F.: c. d., s. 179.

²⁴ Krasko. Poézia Slovenskej moderny, s. 134.

²⁵ BRTÁŇ, R.: Poézia Ivana Krasku, c. d., s. 119 a 128.

Záhada

Ač pozdě v noci na náměstí, ušli, dorazili —
tři poutníci —, přec navzájem se mlčky pozdravili.

*

A z náměstí do úzkých ulic spěšně vybíhali,
a víc, než dneska přijde-li, si ptát se netroufali.

*

A k ránu ani tázavě na sebe nepohlédli,
když ještě nepřišel, a nad střechami hvězdy bledly...

*

A slíbivše jen dáti o tom zprávu v rodných krajích,
zas rozešli se na Sever a na Západ a na Jih...

Balada

Keď na deň zvonit' mali, vyšli sme,
za prítmí, za šera,
verili, že snáď k večeru
vráti sa dôvera.

A celý, celý deň sme sami šli,
v dôvere, bez oddychu,
dúfali, že snáď unavení
skrotíme krutú pýchu...

A večerom dva spolu došli sme,
bez viery, nesvojskí —
a jedno srdce skučalo
po psovsky, po psovsky...

Básne charakterizuje kompozičná blízkosť daná trojčlenným „dejom“, ktorý možno približne naznačiť takto: stretnutie — spoločné očakávanie - sklamanie. U Krasku je táto trojčlennosť vyznačená aj časovo: nad ránom — deň — večer;

u Hlaváčka časová trojčlennosť nie je taká výrazná, ale v podstate ju tiež možno určiť: čas „pozdě v noci“ — čas otázok „dneska přijde-li“ — čas „k ránu“. Básne majú podobnú syntaktickú stavbu; strofy sú syntakticky dvojdielne a druhá a tretia strofa Kraskovej Balady sa začína slovom A tak ako druhá, tretia a štvrtá strofa Hlaváčkovej Záhady. Obe básne charakterizuje podobné — skratkovité — načrtnutie „záhadného“ lyrického príbehu.

Okrem rovnakých znakov sú medzi nimi aj významné diferencie, ktoré spôsobujú, že ide o dve samostatné diela. Uvedieme aspoň niektoré. Popri odlišnom časovom rámci je v oboch básňach odlišný objekt očakávania; u Krasku je to očakávanie vzájomnej dôvery, kontaktu dvoch ľudí, u Hlaváčka je to očakávanie niekoho iného — tajomného.

V motivickom registri Kraskovej poézie možno pozorovať aj ďalšie podobnosti s Hlaváčkom, ktoré sú podmienené blízkymi spoločenskými a individuálnopsychologickými danosťami a do istej miery sú aj prejavom literárnej recepcie. Dôležité miesto v motivickej štruktúre poézie oboch autorov majú motívy váhavosti, strachu a únavy, významovo sa navzájom dopĺňujúce a niekedy aj prekrývajúce a uplatňujúce sa v rozličných sémantických odtieňoch.

Motív váhavosti slúži na vyjadrenie nerozhodnosti, pasivity ľudského aktéra poézie týchto autorov. Často je vyjadrený len implicitne, ale stretáme sa aj s prípadmi jeho explicitného vyslovenia.

Krasko:

Zaiste dôjde, avšak smutný, váhave

(Pieseň)

Šiel váhavo a naspäť často uprel oči

(Balada)

keď tá, ktorú hľadal som, konečne váhavo prišla

(Tak nedočkave...)

Hlaváček:

delikátní smutek těch, jež dlouho váhali...

(Smutný večer)

Ako ukazujú príklady, u Krasku sa váhavosť spája s chôdzou; stretávame sa uňho aj s chôdzou bázlívu:

*V poslednom lúči starootcovská
horela roľa.*

*Z cudziny tulák kročil som na ňu
bázlivou nohou.*

(Otcova roľa)

Bázlivú chôdzu, ktorá sa napokon významovo značne prekrýva s chôdzou váhavou, nachádzame aj u Hlaváčka:

*Noc jižní, lhostejná se zastavila zvolna,
smích smutný, ač tak intimní v svých retech, přec jen smích...
A fixní idea má, k všemu blahovolná,
ji zvolna dohání příznačnou chůzí nesmělých.*

(Anémie)

My ustrašeně šli tím sešeřelým územím

(V ustrašení)

Strach — ako aj ostatné psychické skutočnosti — býva u oboch básnikov premietaný aj do vonkajšej prírodnej sféry.

*Za hory už zapadalo
slnko rudé, slnko rudé.
V stromoch s bážňou šepotalo:
čo nebolo, azda bude,
azda bude.*

(Krasko: Balada o smutnej panej, ktorá umrela)

kde mladý topoľ, vyschlý, bojácny a holý

(Krasko: Stesk)

*a luna, spoza hôľ ustrašene vyšlá,
po vodách zarastlých močiarov bojácne sa triasla*

(Krasko: Tak nedočkave...)

jen měsíc v kašně báživě se třese

(Hlaváček: Pršelo v noci...)

v krajině neznámé, báživé, rozplzlé, bez stínu, bez světla

(Hlaváček: Upír)

*Byl deštivý soumrak — a vítr se za řekou bál,
a světla se bála, a báli se nemocní psi*

(Hlaváček: Mstivá kantiléna)

Kraskova „pieseň matky-otrokyne“ znie „bojazlivým bôľom“ (Otrok) a nesmelosť charakterizuje aj Hlaváčkovu melódiu („zvuk, jenž nesmělý, přec jemný, smysly má“ — Svou violu jsem naladil co možno nejhloběji).

Motív strachu je u oboch autorov uplatnený vo viacerých významových odtieňoch (plachosť, obava, bázeň, ustrašenosť a pod.). U Hlaváčka je však zrejma väčšia pestrosť jeho významových konkretizácií, pokrývajúca najmä polohy vysokej intenzity strachu (je tu prítomný až „orgiastický strach“). O exponovanejšom postavení tohto motívu u Hlaváčka svedčí aj jeho nepomerne väčšia frekvencia.

To isté platí aj o motíve únavy, s ktorým sa v rozličných modifikáciách stretáme takmer v každej Hlaváčkovej básni. U Krasku zaznievajú predovšetkým tóny únavy z duševných trápení (porov. básne: Nad ránom, Ó duša moja, Stesk). U Hlaváčka nachádzame obrazy nielen psychickej, ale aj fyzickej skleslosti, ktorá sa prenáša prakticky na všetko, s čím vo svojej poézii prišiel do styku. Navyše — a tu sa blížíme k odhaleniu závažnej odlišnosti poézie slovenského a českého autora — od Hlaváčkovej únavy je neoddeliteľný významový rozmer chorobnosti, ktorý je motivovaný nielen patológiou doby a básnikovým kontaktom s dekadentným umením, ale aj veľmi zlým zdravotným stavom autora. O kulte chorobnosti v Hlaváčkovej poézii svedčí už básnické využívanie lekárskeho termínu vzťahujúceho sa k chorobným stavom (mdloba, anémie, moróznosť, nervóza, kreténie, agónia a pod.). Nie všetko totiž v Hlaváčkovej poézii možno vnímať ako symbol doby, hoci ako celok jeho tvorba o jej morbidnosti nesporne vypovedá. Patologickosť Hlaváčkovej poézie znásobuje skutočnosť, že básnik sa štylizuje do podoby milovníka „všeho chorého, bledého“ (Upír), čiže negatívny stav esteticky sublimuje; zastiera trpkosť svojej situácie, vyhľadáva chorobné javy a hedonisticky sa opája chorobnými náladami.

Tieto konštatovania sa v plnej miere vzťahujú aj na motív strachu v Hlaváčkovej poézii, ktorý sa od obdobného motívu u Krasku odlišuje najmä prítomnosťou významu chorobnosti. V liste Stanislavovi Przybyszewskému Hlaváček o strachu napísal: „miluji Strach — vlastně vše, z čeho jde Strach. Miluji Strach pro Strach. Zpozdívám se často v Praze schválně, abych mohl v temné noci konati dvouhodinnou cestu k svému domovu skrz dlouhé, opuštěné předměstské aleje a kolem cihlen, jejichž pece slouží za noční útulek vagabundům celé Prahy. Jsem stížen srdeční vadou a největší rozkoší jest mi pocit strašného, orgiastického strachu, který třese celým ubohým organismem, když náhle nastanou bolestné perturbace s šíleným očekáváním onoho okamžiku, kdy to snad praskne... Tento základní rys, tuším, je podstatným celé mé povaze a je ve všem, co mi vyvě z duše. Strachem umrtvuji tělo a probouzím svou duši.“²⁶ Tento úryvok nám s patričnou názornosťou ukazuje

²⁶ Dopis Stanislavu Przybyszewskému. Dílo Karla Hlaváčka. Svazek III. Kritiky. Uspořádal dr. Antonín Hartl. Praha 1930, s. 12.

dekadentnú črtu Hlaváčkovej poézie — záľubu v agonických stavoch, rozkoš z bolesti.

U Krasku sa s rozkošou z utrpenia nestretávame dokonca ani v básňach pustovníckého odriekania Askéti a Eremita. Motív agónie objavujúci sa v druhej strofe Eremitu sa spája s aktívnym smútkom a celá báseň vyznieva ako trpká žaloba. Krasko nepozná smútok s epitetom ornans „delikátní“, „prevzácny a diskretní“.

Ak sú v traktovaní váhavosti, bojzlivosti, slabosti a smútku medzi Kraskom a Hlaváčkom závažné rozdiely, v ich motivácii možno identifikovať zreteľné podobnosti. Jedna z príčin pasivity ľudského subjektu Kraskovej a Hlaváčkovej poézie je videná v príslušnosti básnika k slabému, pasívnemu rodu. Krasko túto myšlienku vyslovil v závere prózy Almužna a najmä v Liste slečne L. G., v ktorom nejde len o kritiku vlastnej generácie — ako by sa to na prvý pohľad zdalo — ale aj o kritiku národa, od ktorého isté záporné vlastnosti dedí aj básnik. Na rodovú motivovanosť istých skutočností v Kraskovej poézii poukázal aj František Votruba, ktorý v súvislosti s týmto básnikom hovorí o smútku „pasívnej, rýdzo slovenskej citlivej povahy, skláňajúcej sa pod neúprosnou ťarchou života.“²⁷

Motív rodovej dedičnosti spomínaných vlastností nachádzame aj u Hlaváčka, hoci Krasko Čechom pripisuje diametrálne protikladnú národnú povahu. U Hlaváčka je však vyjadrovaný výrazovým aparátom dekadentnej proveniencie:

*Jdou tmavým údolem dědičné Anémie,
kde před věky vše vybledlo a vzduch je prořídlý,
kde měsíc morózní, jenž k ránu vzhází, mdlý je,
a kudy ať kdo šel, byl jednou provždy rovněž mdlý.*

(Anémie)

*Jsem pouze poslední chorobný výhonek bez vůle
předem již daný,
umdlený odlesk v tmách pyšného praporce
truchlivým sluncem dávno již vybarveného*

(Přišla...)

V súvislosti s rodovou determináciou sa u oboch básnikov zjavuje motív viny. Kraskovu poéziu preniká pocit viny za prečiny spôsobené vlastnou nerozhodnosťou, ktorá zasa korení v pasivite rodu. Pasivita rodu však nezbavuje jednotlivca mravnej zodpovednosti, a preto trpí. U Hlaváčka má tiež motív viny významné postavenie; koncentruje sa do obviňovania predkov („že otec vinen tým, že sebesladší přijď mi / nic vrátit nemohlo a nemůže a nevrátí“). — Anémie) i do sebaobviňovania

²⁷ VOTRUBA, F.: Literárne štúdie. Texty z rokov 1909—1922. Sväzok druhý. Bratislava 1950, s. 64—65.

(„márnotratný syn, jemž v smrtelném hříchu promrhal všechno své jediné, všechno své drahé a všechno své svaté“ — Rêverie). Obe polohy pozná aj Kraskova poézia. U oboch autorov sa stretáme s motívom dedičnej viny; kým však Krasko v básni Noc ako človek cíti zodpovednosť aj za viny svojich ľudských predkov, Hlaváček sa od vln predkov distancuje. Názorne to dokumentuje úryvok z Kraskovej Noci a z Hlaváčkovej básne Přišla...:

Blíží sa a začne trhať ducha, mozog i srdce zdedenými vinami mnohých storočí.

*mnou,
v něhož se vdědily veškeré slabosti našeho rodu impotentního (ač mladý můj život
jich nemůže vinen být Svatokrádeží a nemůže za všechnu zhýřilost uproklínaných).*

Kliatba viny leží na poézii oboch básnikov, no u Krasku vyznieva skutočnejšie.

Na porovnanie s Hlaváčkovou poéziou sa núka i motív „pozde“, ktorý u Krasku nachádzame najmä v básňach Pozde, Už je pozde..., To dravé kúzlo časov zašlých... a Ty si ich videla... U slovenského básnika sa týmto motívom vyjadruje najmä osudné časové oneskorenie, premeškanie životnej príležitosti:

*Čo je vina, kto mi povie,
žítia prúd že nepozhovie,
že len plynie, teče, hučí,
ani chvílku nezastaví,
by si načrel člověk z něho
vtedy, keď je číry, smavý?
Přídeš s džbánkom — pozde, pozde...*

(Pozde)

V inom význame — ako pomenovanie istého prírodného časového úseku — tento motív sa u Krasku zjavuje len ojedinele:

*V hlbokej, nekřudnej noci svietili oči.
Svietili modravo zažnuté oči.
A bolo pozde už...*

(Ty si ich videla...)

U Hlaváčka je frekvencia týchto dvoch významových modifikácií toho istého motívu opačná. Aj u Hlaváčka nachádzame „pozdniú litoť nad nevyužitým, zahozeným a marným mládím“²⁸, ktorá je pre sémantickú interpretáciu hĺbkovej štruktúry

²⁸ SOLDAN, F.: c. d., s. 48.

jeho poézie vonkoncom nie zanedbateľná, ale do popredia je vysunutý druhý význam tohto motívu — význam prírodnej časovej situovanosti. Nachádzame ho už v názve zbierky *Pozdĕ k ránu* a opakuje sa skoro v jej každej básni. V programových vetách vstupnej básne tejto knižky si Hlaváček kladie za cieľ „rozšlehnout v několika přibuzných duších krátkou modlitbou mága tu vzácnou a tajemnou náladu zakletou ve dvě slova: pozdĕ k ránu“. Hlaváček využíva predovšetkým náladotvornú energiu tohto motívu. V tejto funkcii sa motív „pozde“ u Krasku uplatňuje vari len v citovanom úryvku z básne *Ty si ich videla...* V ostatných prípadoch ide viac-menej iba o vonkajšiu slovnú zhodu týchto — pre oboch básnikov rovnako charakteristických — motívov. V tejto súvislosti sa žiada upozorniť na istú rozdielnosť Kraskových a Hlaváčkových náladových básní. Kým Kraskove nálady sú výrazom psychického stavu lyrického subjektu, Hlaváček si vedome kladie artistný cieľ: vytvoriť náladové kreácie, cez ktoré by ľudský subjekt jeho poézie splynul s neznámym, vábnym a tajomným svetom.²⁹

Rovnakým znakom lyriky oboch autorov je jej *passèistická* orientácia. Poéziu slovenského básnického symbolizmu a v rámci nej aj tvorbu I. Krasku charakterizuje St. Šmatlák z hľadiska času takto: „Poézia Moderny — to je lyrika spomienky na niečo minulé, hoci ešte stále pôsobiace, to je lyrika nostalgie za niečím vzdialeným, čo však zostáva stále blízkym, to je lyrika unikavej chvíle...“³⁰ A Hlaváčkovu poéziu, konkrétne jeho zbierku *Pozdĕ k ránu*, charakterizuje Arne Novák ako „tichý pláč houslí nad vším navždy ztraceným, nenávratným, marným“.³¹ Za výstižný príklad, ktorý Novákove slová potvrdzuje, môže poslúžiť Hlaváčkova báseň *Rêverie*.

Hlaváčkova poézia si na rozdiel od Kraskovej rada oblieka rúcho archaickej štylizácie; viaceré básne zbierky *Pozdĕ k ránu* sú časovo situované do feudálneho rytierskeho stredoveku a *Mstivá kantiléna* zasa oživuje atmosféru a udalosti geuzovského povstania zo 16. storočia. Krasko do hĺbky historického času zostupuje fakticky len v cykle básní s veľkomoravskou tematikou, no zostupuje tam z prítomnosti; historikum uňho nemá zástupnú, symbolickú platnosť toho typu ako u Hlaváčka. U Krasku je vecou ideovo-tematickou, u Hlaváčka viac-menej záležitosťou poetiky, spôsobu vyjadrenia.

Z cyklov prírodného času je v poézii oboch básnikov exponovaný nočno-denný.

²⁹ Porov. VOTRUBA, F.: c. d., s. 147—148: „Zdalo sa mi už i v prvej knihe Kraskovej dostatočne jasným, že básnik, dramatizujúci svoje skutočné životné osudy, používa v svojom lyrickom diele výrazové prostriedky symbolizmu nie k špekulatívnym cieľom artistickým ako symbolickí básnici nad Seinou alebo (s imażinistami) nad Nevou, alebo i v tvorbe napríklad Hlaváčkovej, ale že takto nachodí jedinečný spôsob, ako čím diskretnejšie, ale predsa splna a pravdivo, vyspovedať sa zo svojej ťažkej, zložitej a ešte komplikovanej dráhy osobného života.“

³⁰ Znie hudbou každý verš. Výber zostavil, štúdio, portréty a poznámky napísal Stanislav Šmatlák. Bratislava 1971, s. 13.

³¹ Citované podľa SOLDAN, F.: c. d., s. 104.

Pre Krasku aj Hlaváčka je typická noc, symbolizujúca i situáciu lyrického subjektu. Časový údaj o nočnej situovanosti nachádzame vo väčšine ich básní. Deň je u oboch zriedkavosťou a ešte zriedkavejší je jasný deň; obyčajne je to deň hmlistý alebo daždivý. U oboch je vysunutý do popredia západ slnka a čas pred úsvitom, pričom u Krasku viac to prvé a u Hlaváčka to druhé. U Krasku sa s nocou spájajú nie vždy tie isté významy ako u Hlaváčka. Ak u Krasku noc symbolizuje nenaplnenosť, krízu ľudského bytia a jeho naplnenie sa vzťahuje k očakávanému dňu, u Hlaváčka je popri tomto významovom chápaní noci a dňa (objavujúcom sa napríklad v básni *Podmořské pralesy* se ani nezachvěly) prítomné aj iné, antinómické, pre dekadenciu vari typickejšie, kladúce axiologicky noc pred deň:

Nevím to —

ale zdá se mi za nocí tesklivých, podivných,
že duše má dělí se od těla
a najednou dostává upří peruti,
pod jejichž rozmachy prýskají bez vzruchu hvězdy,
a krajinou bázlívou, rozplizlou, bez stínu, bez světla,
se zlatou skvrnou měsíce kdesi za mraky,
dává se tichounce v let.

... A pozdĕ pak k ránu až, vrací se zmámená
mystickou orgií —
a procítá ve všedním parazitu,
jenž bídně provleče zase den v profánním hluku ulice,
jak bylo to v prokletém včerejšku
a bude ve zhnuseném zítřku...

(Upír)

V poézii I. Krasku a K. Hlaváčka je evidentná podobnosť nočných scénérií, a práve v tejto oblasti možno s najväčšou pravdepodobnosťou hovoriť o recipujúcom vzťahu Kraskovej tvorby k Hlaváčkovej. Aj u Krasku sa totiž stretávame s typicky hlaváčkovskými prírodnými rekvizitami: s mesiacom, nehybnou vodnou hladinou, s hmlou, dažďom a chladom.³²

Konštantnou vlastnosťou mesiaca v Kraskovej a Hlaváčkovej poézii je jeho bledosť, chorobnosť, nedostatok života. Krasko: „veľký mesiac, nemý, bledý, / obličej sťa mrtvoly“ (Už je pozde...), „Hľa, luna bledá...“ (Hľa, luna bledá...), „Snáď vyjde mesiac bledý, obveselí...“ (Dnes zore...) a i.; Hlaváček: „Měsíc ohlašoval bledou září zašlého zlata za řekou svůj brzký východ“ (*Pozdĕ k ránu*), „až luna bledě zkalená, v nervóze churavíc“ (*Smutný večer*), „Pak únavou zapadla luna,

³² Porov. SOLDAN, F.: c. d., s. 63, 109, 114.

jež marně se vysilovala“ (Mstivá kantiléna, VII). S mesiacom (i nocou vôbec) sa u oboch spája chlad; Krasko: „Bez nehy vychodia mesiace večerov chladných“ (Askéti), Hlaváček: „byl měsíc v mracích, v mracích smutných, měsíc bez tepla“ (Mstivá kantiléna, IV).

Bližší vzťah v obraze mesiaca možno postrehnúť v Kraskovej básni Dnes zore... a v Hlaváčkovej básni Pozdě k ránu. Z Hlaváčkovej básne uvedieme charakteristický úryvok, Kraskovu báseň uvedieme celú.

Měsíc ohlašoval bledou září zašlého zlata za řekou svůj brzký východ, a celá krajina neurčitá, bez kontur, plující v sinavém a bázlivém světle, zdála se po celou noc již od časného večera očekávatí prvých paprsků jeho. Bylo takové zvláštní napnuté ticho, rušené jenom táhlými a hlubokými zvuky trumpet daleké vesnické nedělní hudby, která již asi dohrávala... Měsíc vyšel omrzele, zarudlý; bledl a počal se chvět na řece...

*Dnes zore nad obzorom jaksi rýchle zhasli.
Snáď vyjde mesiac bledý, obveselí...
Len čo sme si to vtedy rieknúť chceli,
keď sa nám hlasy príliš trpko triasli?!*

*A v oči sme si otvorene nazrieť chceli,
však príliš úzke, príliš chladné boli...
Čo je to za stesk, ktorý viacej bolí,
keď mesiac vyjde rudý, neveselý,
keď trbliece sa inovat?!*

*A iskriac jagala sa inovat,
keď veľké hviezdy plno, chladne vzpláli
a mesiac vyšiel v tmavorudom žiali.
Och, trpkosť, ktorá v nemých srdciach páli,
kde vzali sme, a kam ju dať?!*
Tak ostro iskrí inovat! — — —

Ak si všimneme postupné rozvíjanie obrazu mesiaca v oboch textoch, zistíme istú podobnosť. Najprv je naznačená prírodná situácia pred východom mesiaca, pričom sa v oboch prípadoch zjavuje epiteton bledý; potom nasleduje obraz východu mesiaca, objavuje sa tam nová farba — „zarudlý“, „tmavorudý“ a prvotné očakávanie (radostného) jasu je sklamané; u Hlaváčka vyšiel mesiac „omrzele“, u Krasku v „žiali“. Ako je už aj z poslednej fázy obrazu zrejmé, nejde o jeho totožnosť, ale iba o podobnosť. Závažnou odlišnosťou je napríklad anticipácia záveru v Kraskovej básni (vyjadrená v druhej strofe); u Hlaváčka ju nenachádzame.

V súvislosti s Kraskovou básňou Dnes zore... hodno upozorniť aj na istý aj v Hlaváčkovej poézii využívaný tvorivý postup spočívajúci v synchronizácii rozličných, no fyziologicky rovnako sa prejavujúcich pocitov v rámci jednej básne. Verš „keď sa nám hlasy príliš trpko triasli“ stvára pocit triašky; motív chladu, prítomný v ďalších veršoch, asociuje v prijímateľovi tiež triašku, no tú už autor explicitne nevyjadril. Podobný postup nachádzame napríklad aj v IX. speve Hlaváčkovej Mstivej kantilény, kde je však najprv implicitne vyjadrená triaška zo strachu a potom explicitne triaška z chladu:

*Byl deštivý soumrak — a vítr se za řekou bál,
a světla se bála, a báli se nemocní psi,
již bojácně štěkali chvílemi z rozmoklých skal,
oh — báli se od včera, báli se do prázdných vsí.*

*Ač včera již navečer hnali je důtkami z bud,
než odešli za řeku, vítr kde bojácně pěl,
psi nemocní štěkali, štěkali z rozmoklých hrud,
a hlas jejich vychrtlý chvílemi zimou se chvěl.*

Statický motív mesiaca sa u Krasku, podobne ako u Hlaváčka, často spája s motívom pokojnej vodnej hladiny, čím sa dojem statickosti stupňuje.³³

Hlaváček:
*V podzimní šero, slabě zamžené,
plá měsíc svitem lampy stažené,
a jeho kontura tak chorobně a mdle
se občas náhle zachví v řeky zrcadle.*

(Impromptu)

*Když k ránu měsíc padal karmínově zarudlý
za řeku, jeho zlat kde rozpuštěný tak se chvěl*

(Za noci březnové)

Krasko:
*Hla, luna bledá
tíško si sedá
za čiernu horu zvečera:*

³³ Porov. SOLDAN, F.: c. d., s. 63: „Motiv temné a klidné vodní hladiny, sám velmi statický, bývá Hlaváčkem spojován pro malířské zesílení statiky s motivem zářícího měsíce, s motivem, který také vyniká statikou dojmového obsahu.“

dnes ako vloni.
Vfba sa kloní
a v tichú vodu pozerá.

(Hľá, luna bledá...)

a luna, spoza hôf ustrašene vyšlá,
po vodách zarastlých močiarov bojácne sa triasla,
keď tá, ktorú hľadal som, konečne váhavo prišla.

(Tak nedočkave...)

Úryvok z básne Tak nedočkave... poukazuje na jej vzťah k Hlaváčkovej poézii. Popri motíve mesiaca a pokojnej vodnej hladiny tu nachádzame aj iné typicky hlaváčkovské motívy: motív bojzlivosti, váhavosti a chvejivého pohybu. Možno tu hovoriť o parafráze. Kraskova básneň Tak nedočkave... je blízka Hlaváčkovej poézii aj ďalšími motívmi: motívom božieho hodu (Krasko: „prichádza slávnostný boží hod uzdravených duší“, Hlaváček: „a krajem velké tajemství jde slavných Božích Hodů“ — Svou violu jsem naladil co možno nejhlouběji)³⁴ a vari aj motívom nedočkavosti (u Hlaváčka ho nachádzame napríklad v básni Podmořské pralesy se ani nezachvěly). Na obranu Kraskovej básne však treba povedať, že hoci šťastie využíva motivicko-obrazný inventár Hlaváčkovej poézie, v konečnom dôsledku nevyznieva hlaváčkovsky, ale kraskovsky.

Podobne ako u Krasku aj u Hlaváčka je všetko ponorené do šera. Motív hmly má u oboch autorov obdobné postavenie. Ak Turčány o Kraskovi hovorí, že hmla je uňho prítomná „priamo v autorovi, je to všednosť, život bezcieľny a neschopný ani cieľ si postaviť a vytrvať pri ňom“³⁵, platí to aj o hmle v poézii K. Hlaváčka. Hlaváčkova poézia je štylizovanejšia ako Kraskova a český básnik tento motív uplatňuje s takou dôslednosťou, že sa to blíži až maniére.

Istú súvislosť medzi Kraskom a Hlaváčkom možno pozorovať v motíve mŕtvej krajiny. U Krasku sa objavuje iba niekoľkokrát, najvýraznejšie v básni Sonet:

Len stromy práchnivé, kde pavúk nitky pradié
a úhor vyšľahaný ohnivými biči,
kde semä zasiaté už nikdy nevyklíči,
kde havran na zomretí starú hlavu kladie

a ticho straší trúchle, v zborenom stá hrade,
kde echa nevyvolá veselý ret ničí,

³⁴ Tento motív nachádzame aj v Kraskovej básni Kritika (Z reči v nížinách): „Nebude odpustené takým, / ktorí boli povolaní hovoriť slovo posvätené, / ale mlčali v čas Hodov božích...“

³⁵ TURČÁNY, V.: c. d., s. 108.

len v dierach plesňou zašlých občas zlostne syčí,
za bezmesačných nocí, smutné plemä hadie.

U Hlaváčka je mŕtvota príznačná pre krajinu väčšiny jeho básní a vrcholí v Mstivej kantiléne.

Jdou tmavým údolím dědičné Anémie,
kde před věky vše vybledlo a vzduch je prořídlý

(Anémie)

v krajině neznámé, bázlivé, rozplizlé, bez stínu, bez světla

(Upír)

Do pusté naší krajiny ni měsíc nezasvítí,
vše bez vůně je, bez tepla, a marno něco síti

(Mstivá kantiléna, II)

Motívom mŕtvej, sterilnej krajiny básnici symbolizovali predovšetkým domácu spoločenskú skutočnosť.

Vonkajší priestor Kraskovej poézie má oveľa bezprostrednejší vzťah k reálnemu priestoru ako Hlaváčkov. S fiktívnym priestorom básnickej vízie sa u Krasku stretáme iba v niekoľkých — a to najsymbolistickejších básňach; u Hlaváčka tvorí podstatu jeho tvorivej metódy. Hlaváček sa totiž vedome usiloval o tvorbu, „jež opovrhuje měšťáckým světem a proti němuž staví svět fikcí a symbolu.“³⁶ Z toho vyplynul Hlaváčkov hermetizmus a skutočnosť, že fiktívny vonkajší priestor buduje v rámci priestoru duše. Na ilustráciu stačí uviesť malý úryvok z básne Rêverie:

Znám ještě mlčelivé roviny dalekých rozloh v zapadlých věvodstvích své duše,
neznámé, neohraničené a zašeřelé od věku v podmravné, večerní šero agónie...

Aj u Krasku možno identifikovať tento postup symbolistickej poézie, ale je využitý v oveľa menšej miere ako u Hlaváčka a nevedie k hlaváčkovskému solipsizmu. Je uplatnený napríklad v básni Ó, duša moja.

Hlaváček zašiel nepomerne ďalej vo vytváraní fantastickkej skutočnosti v básni ako Krasko. Svet jeho poézie má vyslovene kreatívnu podobu. Oproti Kraskovmu ho charakterizuje exkluzívnosť daná posunom k historickosti a exotickosti, pričom nejde „o evokace historie nebo cizího prostředí“, ale o to, potlačiť „závislost na skutečnosti a na současné době.“³⁷ O exkluzívnosti Hlaváčkovej poézie svedčí už jej

³⁶ Karel Hlaváček. In: Čeští spisovatelé z přelomu 19. a 20. století. Napsal autorský kolektiv za redakce Zdeňka Pešata. Praha 1972, s. 58.

³⁷ SOLDAN, F.: c. d., s. 124.

lexikálna stránka, slová: delikátni, Palác, komnata, Kastel, kantiléna, viola, loutna, rytíř, abbé, markýza, arcivévodkyne, chrty, japonérie, pralesy, Byzance a pod. Ako prezrádza už tento výpočet, mnohé pomenovania sa vzťahujú k aristokratickému prostrediu. Tento kváziaristokratický nános je pre Hlaváčkovu poéziu typický a jeho proveniencia je v podstate literárna (autor sa inšpiroval najmä francúzskou literatúrou). Z toho vyplynula istá umelosť Hlaváčkovej poézie. Krasko je na rozdiel od Hlaváčka v tematicko-obraznom a lexikálnom inventári svojej poézie dôsledný plebejec.

Hoci Hlaváček v básni Pozdě k ránu nás nabadá čítať jeho básne ako „delikátni mystifikácie“, pre ktoré je príznačná dávka irónie, predsa tento kváziaristokratický nános často mýli a sťažuje odhalenie hĺbkovej štruktúry textu. Rozmer mystifikácie je ďalším znakom, ktorý Hlaváčkovu poéziu odlišuje od Kraskovej.

Kraskova a Hlaváčkova poézia vyniká sugestívnou obraznosťou založenou predovšetkým na personifikačnom princípe. Na podobnosť niektorých obrazov u oboch autorov sme už poukázali v súvislosti s konfrontáciou motívov; teraz sa sústredíme na charakteristiku trópov, ktoré používajú.

V. Turčány v štúdiu Kraskova metafora za najzávažnejšie trópy Kraskovej poézie považuje prirovnanie, synestéziu a oxymoron.³⁸ U Hlaváčka má prirovnanie nižší výskyt ako u Krasku, ale synestézia a oxymoron sú uňho nemenej frekventované.

Pre Kraskovu poéziu je charakteristická auditívno-vizuálna synestézia,³⁹ ostatné typy sú veľmi zriedkavé. Hlaváčkovu synestéziu vytvárajú predovšetkým sluchové a zrakové predstavy, ale vo väčšej miere sú v nej uplatnené aj predstavy chuťové, čuchové a hmatové; napríklad:

nahořklá vůně feniklového oleje

(Pozdě k ránu)

třtinou nasládlé vonné soumraky bambusových bařin

(Pseudojaponérie)

*a až jeho lepkavý, drsný jazyk v bolestném pocitu na ňadrech
jim zatrhá sladce chorými víčky očí zanícených.*

(Upír)

V prvom prípade splýva chuťová a čuchová predstava, v druhom chuťová, čuchová a zraková, v treťom hmatová, chuťová a zraková.

Ďalším typicky symbolistickým trópom, ktorý hojne využívajú obaja autori, je

³⁸ TURČÁNY, V.: c. d.

³⁹ Porov. BRTÁŇ, R.: c. d., s. 75; TURČÁNY, V.: c. d., s. 108.

oxymoron. Kým Kraskovi sú „vlastnejšie oxymorá malé, menej nápadné“⁴⁰, pre Hlaváčka sú príznačné skôr oxymorá s veľkou mierou frapantnosti, také, čo sa nám ihneď zafixujú do pamäti: „smích smutný“ (Anémie), „delikátní smutek“ (Smutný večer), „sliční kretén (nelitujte!) vybraného a delikátního mozgu“ (Subtilnost smutku, Předmluva), „vznešený šilenče“ (Upír), „barbaři bílí“ (Mstivá kantiléna, VI) a pod. Na Hlaváčkových oxymorách, v ktorých sa autor prejavuje najmä ako „mileneček všeho chorého, bledého“ (Upír), je dobre viditeľná jeho výrazná dekadentno-symbolistická orientácia. Ako ukazujú aj tieto príklady, od Krasku je Hlaváčkova obraznosť odlišná aj svojou bizarnosťou.

Ďalším rovnakým znakom poézie oboch autorov, ktorý je charakteristický pre symbolistickú poéziu vôbec, je záľuba v epitetách. Pritom u Hlaváčka sú epiteta ešte frekventovanejšie. U oboch básnikov prevládajú záporné epiteta. Kraskovu a Hlaváčkovu poéziu charakterizuje nedostatok svetelnej, farebnej a zvukovej intenzity⁴¹ aj absencia smelšieho pohybu (v Hlaváčkovej zbierke Pozdě k ránu je to takmer výlučne len chvejivý pohyb — inak častý aj u Krasku). Toto tlmenie intenzity u Hlaváčka (na rozdiel od Krasku) často pociťujeme ako vedomý estetický zámer, ktorý sa neustálym variováním stáva manierou. Hlaváček narúša mieru významu a výrazu v prospech výrazu a jeho verše sa menia na dekoratívne „vížky intimního formalismu“ (Subtilnost smutku, Předmluva) Kraskovi bytostne vzdialené.⁴²

Ako vyplynulo už z prvej časti tejto štúdie, dôležitým činiteľom zvukovej a významovej výstavby Hlaváčkovej a Kraskovej básne je opakovanie výrazu. Položme si otázku, ako vyzerá situácia z tohto hľadiska v celej Kraskovej a Hlaváčkovej básnickej tvorbe.

U oboch básnikov môžeme sledovať opakovanie výrazu na horizontálnej i na vertikálnej osi. Na horizontálnej osi sa stretávame najmä s epizeuxou, ktorá má zosilňujúcu funkciu.

Krasko:

snov mámych, mámych roje vábi

(To dravé kúzlo časov zašlých...)

Ó, múdri dávno, dávno dúfat prestali!

(Pieseň, Čnie clivo...)

Je nutné, nutné poznať vás i seba!

(Je nutné...)

⁴⁰ TURČÁNY, V.: c. d., s. 113.

⁴¹ U Krasku porov. TURČÁNY, V.: c. d., s. 110.

⁴² O manierizme a dekoratívnosti u Hlaváčka písal ŠALDA, F. X.: Několik poznámek k poesii Karla Hlaváčka. České medailóny. Výbor z kritických studií o české literatuře. Praha 1959, s. 231—241.

Epizeuxa je dôležitým výstavbovým činiteľom najmä v Kraskových básňach Pieseň (Zrála, plála...) a Balada o smutnej panej, ktorá umrela, kde má vysokú frekvenciu (v Piesni sa vyskytuje štyrikrát, v Balade dokonca až deväťkrát). Prvá z týchto básní názvom i úvodnými motívmi (ruža, láska) prezrádza, že pri určovaní genézy Kraskovej epizeuxy je nevyhnutné myslieť na ľudovú pieseň. Nesporná je tu však aj podobnosť s epizeuxou K. Hlaváčka:

A na zděděnou violu svou těm jen, těm jen hraji
(*Svou violu jsem nalaďil co možno nejhlouběji*)

jen tiše, tiše Geusové

(Mstivá kantiléna, II)

a marno vše, a marno vše

(Mstivá kantiléna, XII)

Aj u Hlaváčka nachádzame básne s vysokou frekvenciou tejto opakovacej figúry; v poslednom speve Mstivej kantilény sa epizeuxa vyskytuje štyrikrát.

Na horizontálnej osi možno u oboch autorov identifikovať aj rozličné typy modifikovaného opakovania. Na ilustráciu uvedieme trojnásobné významovo príbuzné modifikované opakovanie so slovom *že*, ktoré nachádzame u Krasku i u Hlaváčka:

že veril, že čakał, že starne, starne...
(Zmráka sa...)

Že marne vše. — Že nevzroste nic. — Že nic nevzeplá.
(Mstivá kantiléna, IV)

Veľmi pestrá je u oboch básnikov aj recidíva výrazu na vertikálnej osi. Obyčajne ide o anaforické opakovanie — buď doslovné alebo modifikované. Rozsah opakovania sa pohybuje od slova po strofu. Vertikálne opakovanie výrazu obaja autori využívajú kompozične — na rámcovanie básne. Jedným zo spôsobov rámcovania básne využitím recidívy výrazu je doslovné zopakovanie prvého alebo jedného z prvých veršov textu v jeho závere, pričom sa mení interpunkcia a intonácia verša. Ako príklad z Kraskovej poézie možno uviesť báseň *Moje piesne*, v ktorej sa tretí verš „Tú všednosť — mlhu niekedy vyhnať chce sa,“ v závere zopakuje, iba čiarku vystrieda bodka. To isté nachádzame v Hlaváčkovej básni *Svou violu jsem nalaďil co možno nejhlouběji*, v ktorej sa prvý verš totožný s názvom básne a interpunkčne neuzavretý (spojkou a sa k nemu pripája ďalší verš), na záver zopakuje ohraničený bodkou. Bodka v oboch prípadoch sugeruje predstavu relatívnej uzavretosti.

Ďalším podtypom je modifikované opakovanie obyčajne spojené s výraznejším významovým (najmä časovým a priestorovým) posunom.⁴³ Modifikované sa v rámcujúcej funkcii opakujú nielen verše, ale aj celé strofy. V Kraskovej poézii za príklad modifikovaného opakovania verša môže poslúžiť báseň *Zmráka sa...*, ktorej prvý verš „Zmráka sa, stmieva sa, k noci sa chýli“ zaznie na záver v podobe: „Zmráka sa, pôjdeme... Noc je už spolu.“ Z Hlaváčka možno uviesť V. spev Mstivej kantilény, v ktorom sa štvrtý verš „a večer byl tentokrát nezvykle smutný a tmavý —“ zopakuje v podobe: „To bylo, když večer byl pustý a nezvykle smutný a tmavý.“

Modifikované opakovanie strofy s rámcujúcou funkciou je u Krasku menej frekventované ako u Hlaváčka, ale takéto prípady uňho nachádzame. Napríklad v básni *Srdce moje* sa prvá strofa na záver zopakuje v novej verzii. U Hlaváčka sa s týmto postupom stretávame v celom rade textov, napr. v básni *Přišla...*

U Krasku sa vo väčšej miere využíva doslovné a modifikované opakovanie jedného, resp. dvoch veršov a u Hlaváčka opakovanie strof. Súčasne treba povedať, že hoci sa Kraskove opakovacie postupy do istej miery s Hlaváčkovými prekrývajú, u oboch básnikov jestvujú aj špecifiká bez analógie v poézii toho druhého. Tieto špecifiká vyniknú pri dostatočne jemnom pohľade na poéziu oboch autorov. Uvedieme po jednom príklade z poézie slovenského a českého básnika. V Kraskovi z hľadiska kompozičného využitia recidívy výrazu predstavuje originálny (u Hlaváčka neexistujúci) útvar napríklad báseň *Ty si ich videla...* Z Hlaváčkových básní nemajú z hľadiska recidívy výrazu v Kraskovej poézii obdobu napríklad básne typu *Chevalier Lauda — laudamus*. V tejto básni sa osemkrát v rýmových i nerýmových polohách vyskytuje adjektívum „bledé“.⁴⁴ Kým u Hlaváčka pri opakovaní podobného typu ide o „lexikálnu monotóniu“, u Krasku ide o „augmentáciu“, zosilnenie významu.⁴⁵

S opakovaním výrazu súvisí u oboch autorov využívaná synonymickosť, ktorá má náladotvornú funkciu. Pri čítaní Hlaváčkovej poézie máme často dojem variantnosti veršov, strof i básní, ktorý plynie z toho, že básnik neustále obmieňa neveľký okruh kľúčových slov. U Krasku je tomu inak. V tomto zmysle je teda Krasko menej synonymický.

Recidíva výrazu u oboch autorov prispieva k eufonickosti verša. Charakteristické sú pre nich najmä molové tóniny. Hlaváčkov verš v porovnaní s Kraskovým charakterizuje ešte väčšia miera zvukovej príznakovosti. Celkové porovnanie verša oboch básnikov by si žiadalo osobitný výskum.

⁴³ Porov. ŠMATLÁK, S.: Poézie Ivana Krasku, c. d., s. 222—223.

⁴⁴ Porov. MUKAŘOVSKÝ, J.: Poesie Karla Hlaváčka, c. d., s. 212.

⁴⁵ NOVÁK, L.: Karel Hlaváček: Žalmy. Slovenské pohľady, 51, 1935, č. 2, s. 125.

IVAN KRASKO A ČESKÉ PROSTŘEDÍ

V posledních letech svého života napsal Ivan Krasko v jednom svém dopise: „Rovnaký český pyl padal na všetky moje básnické kvietky. Som strom, vyrostlý v zeme slovenskej, no mnoho pôsobila na mňa kultúra česká.“ Přibližně ve stejné době na konkrétní otázky literárního historika však odpovídá, že Dyka ani Karáska nečetl, Březina se mu nelíbil, vlídné slovo našel jen pro J. Š. Baara, s nímž umělecky nemohl mít mnoho společného. Oba Kraskovy výroky si zřejmě vzájemně protirečí, ale není obtížné v nich najít společného jmenovatele. Snad by mohl znít přibližně takto: České prostředí působilo na Kraska především jako celek ve své celistvosti a úplnosti, což je v podstatě něco jiného než soubor jednotlivých příkladů a vzorů. Detailního zkoumání jednotlivostí se samozřejmě nemůžeme vzdát, avšak přesto je podnět, vycházející z Kraskových výroků zajímavý a konfrontace Kraskova díla s celkovým kulturním a uměleckým klimatem těchto let může vést k objasnění některých nejasných nebo sporných momentů Kraskova života a díla.

Dnes málo známy anglický cestopisec a světoběžník B. Kennedy kdysi napsal, že cizí zem může skutečně poznat ne turista nebo reportér, ale jen ten, kdo v ní pracuje. Z této stránky můžeme dát Kraskovi pokud jde o Čechy absolutorium. Krasko v Čechách žil a pracoval čtrnáct let a v těchto čtrnácti letech nebyl ani stín provizória. Od září roku 1900 studoval na pražské technice a byla to léta nejen studia, ale i velmi intenzivního kulturního života. K nim se patrně vztahují Kraskova slova z pozdějšího poválečného fejetonu k otevření Slovenského národního divadla o tom, že byl hostem kultur různých národů a viděl krásná divadla atd. Jeho kulturní zájmy zřejmě nebyly omezeny spolkovou místností Detvana jen na pražské Slováky. Když například Bohumil Haluzický po létech vzpomíná na české diskutující návštěvy v Detvanu v prvních letech našeho století, uvádí mezi nimi malíře Slavička, Lolka, Preislera, sochaře Štursu, dále Kotěru, Niederleho, Pastrnka, Pekaře, Vlčka, hudebníky Vítězslava Nováka a Karla Kovařovice. A to Haluzický opomíjí mezi Detvanci obecně známého Jana Herbena a Karla Tomana, o jeho přítomnosti máme svědectví jiného druhu.

Kraskův pražský pobyt měl však nejen tuto světlou kulturní stránku, přinášel i dost

starostí materiálního charakteru, které vykrystalizovaly až do zoufalého výkřiku, který můžeme číst v jednom Kraskově dopisu příbuzným na Slovensko z podzimu roku 1903: „Prosím Ťa teda, pošli mi na tento dlh a na živobytie, snad len uznáš, že z ničoho nemôžem žiť. Ak by som sa takto mal potĺkať celý rok, tak veru, radšej povesím chémiu na klinec.“

To, čím Krasko v závěru citovaného dopisu hrozil, se nestalo. Krasko dostudoval přesně v termínech, jak kdysi uznale komentoval Bohumil Haluzický. Tím však starosti ekonomického charakteru zřejmě neskončily. Na podzim roku 1905, přesně řečeno 27. září Krasko nastoupil na prozatímní místo technického asistenta v cukrovaru v Klobukách s platem 100 korun měsíčně. Původní smlouva zněla jen po dobu kampaně a teprve od počátku roku 1906 byl Krasko přijat definitivně s ročním platem. Záznam, který se vztahuje k 1. 10. 1906 říká, že to bylo 1540 korun. Někdy z jakéhosi obecného pohnutí tvrdíme, že naši staří jen trpěli a trpěli. V případě Kraska by to rozhodně nebyla pravda. Krasko zažil i jinou sociální situaci. Jeho příjem se zvyšoval a v roce 1912 dohodou a bez výpovědi odešel z cukrovaru v Klobukách do chemické továrny ve Slaném. Ve slánské továrně měl Krasko zřejmě dobré postavení; spolupracoval na jakémsi vynálezu společně s ředitelem továrny, jak o tom svědčí koncepty dopisů patentnímu úřadu, podepsané inženýry Jánem Botto a Emilem Butta. Novou sociální situaci charakterizuje i tento úryvek z dopisu Vajanskému asi z roku 1912, v němž Krasko trošku z vysoka píše: „Aby som sa vrátil tam, odkiaľ som vyšiel, nuž, čo sa specielne mňa týká, já som kedykoľvek hotový ísť na Slovensko, len mi povedzte, čo tam so svojím remeslom budem robiť, ako budem žiť. Rád opustím materiálne výhody aj ev. kariéru, ba zahodím aj diplom, len keď budem môcť byť na Slovensku a hoci pisárom alebo pokladníkom v banke. Zaisti mi 4000 korún ročne, hneď som na Slovensku, trebárs že tu mám viac.“

To se ovšem už týká posledních let Kraskova českého pobytu, když vše ničící válka byla téměř přede dveřmi. Středem našeho zájmu není však chemik inženýr Ján Botto, ale básník Ivan Krasko, je nutno proto se po tomto exkursu vrátit zpátky do let, kdy Krasko vstupuje na českou půdu poprvé.

Zde považujeme za potřebné poznamenat, že Krasko přichází už jako básník, i když jeho umělecké dílo tvoří několik rukopisů a jedna publikovaná báseň, Pieseň nášho ľudu, kterou mu jako jedinou v Slovenských pohľadoch otiskl Jozef Škultéty. Proto můžeme klidně předpokládat, že Krasko jako básník, třeba ještě spíš v zárodečné podobě, se v novém prostředí zajímal o literaturu víc než o co jiného. Předpokládají to a dosvědčují to všichni, kdož se podrobněji zabývali Kraskovým životem a dílem. Brtán v první knižní monografii o Kraskovi z roku 1933 připomíná z české literatury jako objekty Kraskova zájmu Machara, Sovu, Březinu, Karáska, Bezruč a především Hlaváčka, mezi nimiž a Kraskem je podle něho možno vycítit nebo i dokumentovat určitý vztah. J. B. Čapek přidává ještě Theera, Březina ve své záslužné knize z roku 1946 připojuje Tomana a Dyka. Obdobným způsobem se vyjadřují i jiní kritici Kraskova díla z Čech i ze Slovenska.

Na tomto výčtu je příznačné, že všichni jmenovaní tvoří vlastně celou generaci devadesátých let a Krasko je vědomě nebo mimoděk řazen do skupiny, v níž nejstarší, Machar a Sova, jsou o dvanáct let starší a nejmladší, Dyk a Toman, o rok mladší než on. Bylo už bezpočtukrát zdůrazňováno, že je to generace, někdy se mluví o generacích dvou, přelomu století, fin du siècle rozkladu všech jistot, rodiny a měšťácké společnosti vůbec. Generace je termín, který je v minulosti často přeceňován a pak zas zcela zavrhován, obojí však zbytečně a marně. Generace a vnitřní generační soudržnost nepochybně existuje, ne vždy však má toto generační úsilí stejnou intenzitu a přináší nějaký pozitivní, někdy dokonce jen hmatatelný výsledek. Existence generace, o níž mluvíme, však takové výsledky přinesla, a také intenzita jejích dostředivých sil je taková jako u málokteré jiné. To si uvědomovali už sami její příslušníci v době své tvůrčí činnosti. Karel Toman píše například svému příteli a mecenáši Emanuelu Haunerovi: „Konec Hackenschmidův je velmi dobrá kniha v mých očích, nejlepší próza mé generace.“

Avšak co činí právě tuto generaci generací. Zmínili jsme se již o vědomí vratkosti všech dosud neotřesitelných hodnot. Není to sice docela přesné, ale v podstatě tato charakteristika platí. Platí to však i pro oblast jevů vysloveně literárních, které sice nikdy nejsou samoučelné, ale mají značnou autonomii, což jinak řečeno znamená, že různé věci lze říci různými způsoby a že tu není vždy bezprostředního vztahu.

Česká generace tak zvaných devadesátých let se začala formovat už v polovině předcházejícího desetiletí vystoupením Macharovým a v polovině let devadesátých vystoupila kolektivně Manifestem české moderny. I když kolektiv, který Manifest podepsal, velmi rychle se rozpadl, to, co bylo v Manifestu podstatné, zůstalo: socialistické dělnictvo je součástí národa a tvůrčí osobnost má právo, aby se svými problémy a bolístmi zaujala místo v literatuře. Toto druhé je zřejmě v souvislosti s jakousi explozí subjektivní lyriky, v níž už první místo nedrží J. S. Machar, ale noví, mladší: Hlaváček, Toman, Dyk, Karásek — právě ti, které, jak nedávno zjistil Jan Zambor, měl Krasko ve své knihovně v prvních vydáních. Připočteme-li k těmto jmenovaným zvolna se vyvíjejícího Antonína Sovu, máme před sebou skupinu, která dalekosáhle změnila obsah i tvar české poezie, která dokázala zachytit poetičnost chvíle a současně ji povýšit do obecné platnosti.

Není důvod nevěřit těm českým i slovenským literárním kritikům a historikům, kteří viděli Kraskovo dílo ve větší či menší blízkosti oněch již jmenovaných tvůrců české moderní poezie. Jak je vidět, je jich dost velký počet, není proto vhodné propadat lehkovážnému nadšení a jejich počet dále rozmnožovat. Proto je patrně vhodné brát velmi skepticky obsah pozdravného dopisu Jiřího Karáska, který ke Kraskovým šedesátinám otiskly Slovenské smery a v němž Karásek označoval Krasku za příslušníka dekadentní generace, to jest generace Moderní revue. Karásek má přitom zřejmě především na mysli Karla Hlaváčka, avšak generace či lépe řečeno skupina Moderní revue a poezie Karla Hlaváčka jsou dvě různé věci. Naproti tomu jistě lze věřit Brtánovi, který například mluví o blízkosti Hlaváčkovy Modlitby

a Kraskova Solituda, což nakonec je věc zcela nesporná. Toto je počátek Hlaváčkovy básně.

*Ó, Bože, tichý, silný, mlčenlivý,
Ty, jehož tuším všady v strachu mdlém,
slyš tiché modlitby mé smutek živý,
jak teskně lká mé duše pode sklem.*

A toto je počátek Kraskova Solituda, které ostatně při prvním otištění ve Sborníku slovenskej mládeže roku 1909 mělo rovněž název Modlitba:

*Ó, Bože ubohých a ponížených
modlitbu moju milosrdne přijmi!
Ty velký, protože si Bohom malých,
u noh, ó, uzri Svojho najmenšieho,...*

Shoda, jak je v tomto případě zřejmé, je velmi hluboká a netýká se jen začátku básně, ani jen této jediné básně, i když v jiných případech podoba není tak nápadná. Ovšem při srovnávání Kraska a Hlaváčka je třeba postupovat velmi opatrně ať už se dokazují shody anebo rozdíly. Přinejmenším musíme brát v úvahu dvě skutečnosti. Předně, že Hlaváček umírá ve stejném stáří, v jakém Krasko přichází do Prahy a že celý jeho umělecký vývoj probíhá velmi rychle. První Hlaváčkovy sbírka Sokolské sonety vychází tři roky před jeho smrtí. Za druhé, že Krasko se v Praze může seznámit jen s posmrtným ohlasem Hlaváčkovy díla, s tím, jak se v Čechách přijímá toto dílo v letech výrazného uměleckého nástupu Karla Tomana, Viktora Dyka, Fráni Šrámka a dalších.

Zdá se však, že existuje ještě jeden okruh české literatury, který můžeme dávat do určitého vztahu s Kraskovým literárním dílem. Jsou to umělecké překlady z různých jazyků do češtiny. To je ovšem otázka neobyčejně složitá a obtížná, protože, možno říci bez nadsázky, devadesátá léta a počátek století žila překlady. Omezíme se proto jen na dva příklady, pro jejichž uvedení máme jistou věcnou oporu.

Je obecně známo, že kolem roku 1910 Krasko přeložil dvě úvahy německého básníka Richarda Dehmela. Dehmel byl tehdy v Čechách znám nejen jako teoretik, ale především jako básník a měl také se svým dílem značný ohlas. Až dojemným dokladem toho je Tomanova báseň Richardu Dehmelovi z Melancholické pouti, datovaná zimou 1904.

A druhý detailní příklad z oblasti překladů je tentokrát z literatury francouzské, která na sklonku 19. století se v českém uměleckém prostředí stává významným pojmem. Při počátku tohoto vývoje stojí Jaroslav Vrchlický svými překlady francouzské poezie z roku 1877, které doplňuje roku 1894 novou antologií Moderní básníci francouzští. V tomto druhém výboru objevuje Vrchlický pro českého čtenáře

Verlaina, který postupně přitahuje stále větší pozornost mladých básníků. Třetí svazek *Moderní revue* z roku 1896 je málem jakoby věnován Verlainově památce a o rok později píše sedmnáctiletý Otakar Theer Janu z Wojkowitz: „Vážím si víc a více Verlaina. Ne toho Verlaina ze Sagesse — protivného plácala o lásce — nýbrž z *Romances sans paroles* a *Fêtes galantes*.“

Konečně roku 1905 dočasně vrcholí zájem o Verlaina výborem Františka Škaniny, který má pro nás docela zvláštní význam. Škanina totiž v něm poprvé k nám uvádí Verlainovu programovou báseň evropského symbolismu *Umění básnické*. Význam překladu této Verlainovy básně spočívá především v tom, že přibližně ve stejné době (přesné datování není zcela jisté) píše jakousi programovou báseň i Krasko. Je to *Poetika* starší lyriky, kterou však autor poprvé otiskl až v roce 1954 a která od té doby právem k sobě přitahuje pozornost. Zdá se však, že při dosavadních rozborech se vycházelo především ze začátečních veršů básně, kde se mluví o základním charakteru poezie, o její veselosti nebo o jejím smutku, což, jak je vidět, je výměr značně široký. Bylo právem zdůrazňováno Kraskovo sociální citění i snaha po pravdivosti. Verše:

*obchádzej krasomluvu jako mor
a vyhoď z textu slovo jalové;*

jsou jistě jednoznačné a výrazné. Báseň však pokračuje verši stejně jednoznačnými, avšak jiného charakteru:

*nech hudbou zneje každý malý verš,
obrazem blýska každé slovíčko — ...*

Právě tyto dva verše vzbuzují v nás otázku: Odkud tento Kraskův požadavek hudby? Krasko sám kdysi mluvil o štúrovcích, avšak tam jde o píseň. A to je něco jiného než hudba. Ale v Škaninově výboru veršů Paula Verlaina ve zmíněném už *Umění básnickém* můžeme najít kromě dosti neobratného odmítnutí krasomluvy — což jde ovšem na vrub překladatele — Krk zakrout však poezii, také dvojí zvolání:

Především hudbu sonorní

.....

A proto hudbu především.

Totožnost požadavku hudebnosti v básni Verlainově a Kraskově — i když hudebnost byla požadavkem symbolické poezie vůbec — je víc než nápadná.

Působení určitého prostředí nelze však podle našeho názoru redukovat na blízkosti a shody mezi dvěma básníky nebo jen mezi dvěma básněmi, tento vztah se projevuje i u otázek mnohem obecnějších, vztahujících se k citění a myšlení člověka

i tvůrce. Jednou z těchto velmi obecných otázek a přitom pro Krasku zásadně důležitých je problém, jakým způsobem autor předstupuje před své čtenáře, to jest otázka uvádění či zatajování vlastního jména. To je věc pro Krasku skutečně důležitá, neboť ten, pokud je známo, nepodepsal jedinou uměleckou práci svým skutečným jménem Ján Botto, a když byl k tomu Vajanským přímo vyzván, tuto možnost odmítl. Nevíme dost přesně, proč tak udělal, ani proč si volil tak podivný první pseudonym — Janko Cigán, který Škultétymu i Vajanskému velmi vadil, ani proč bez většího odporu přijal jméno, které mu oba jmenovaní vymysleli.

Nepochybně tu hrály úlohu důvody osobní, ale obecně lze říci, že těmito důvody se Krasko velmi dobře začleňoval do obecné situace české literatury přelomu století, to je doby umělecké aktivity generace, jež byla již uváděna. Devadesátá léta a počátek století jsou dobou takové frekvence pseudonymů jako nikdy jindy. V české literatuře se jich objevovaly snad stovky. Vyskytovaly se ovšem již dříve, avšak pohnutky k jejich užívání se nyní mění. Není to už jen ochrana autora před disciplinárním školním řádem nebo jinými nebezpečími. Otakar Fischer ve svém článku v *Kritice* v roce 1924 píše o historické podmíněnosti tohoto jevu a přímý aktér těchto let S. K. Neumann, který sám užíval mnoha pseudonymů, o tom po odstupu několika let píše: „Proč spisovatel užívá pseudonym, to bývá věc dosti složitá, především snad citová.“

Toto zjištění do jisté míry dobře vystihuje situaci. Jsou totiž právě v této generaci autoři, kteří jakoby za žádnou cenu nechtěli spojovat uměleckou tvorbu se svým občanským jménem. Za všechny uveďme Petra Bezruče, který žádný svůj verš nepodepsal jako Vladimír Vašek, Otakara Březinu, který se s Václavem Danšovským podělil o prózu i verše tak, že Václav Jebavý vyšel zcela naprázdno, nebo Karla Tomana, který nikdy do literatury nepřipustil Antonína Bernáška. Právě tak je tomu u Ivana Kraska. K tomu poznamenáváme, že jmenujeme takto stále básníka, ačkoliv toto jeho jméno se poprvé objevilo až pod názvem knížky *Nox et solitudo* v roce 1909 a první báseň, podepsaná jménem Ivan Krasko, *Balada o smutnej panej*, která umrela, je až z listopadového čísla *Průdů* ze stejného roku. Původní pseudonym Janko Cigán básník užíval až do zmíněného roku 1909. Určitý podiv vzbuzuje skutečnost, že Krasko užíval tento pseudonym i po roce 1906, kdy byla Františkem Votrubou vypátrána jeho totožnost. Zdá se však, že je tu trochu příliš věreno básníkovi, který se údajně zlobil na Votrubu, že odhalil jeho tajemství. Pak totiž ovšem zůstává otázkou, proč je tedy sám prozradil Ivanu Gallovi a Ludmile Groeblové, což je možno považovat za prokázané. Z toho všeho je zřejmě možno vyvodit jen ten závěr, že pseudonymy Janko Cigán a Ivan Krasko nebyly užívány ani ze strachu, ani ze studu, ani nebyly projevem nějakého dělení času na všední a sváteční. Proti tomu by asi protestoval sám Krasko, který po letech vzpomínal, jak nosil papíry a náčrty básní stále u sebe i v práci v cukrovaru.

Šlo tu však zřejmě o jiné dělení, a to o dělení nebo lépe řečeno členění osobnosti, o podivnou složitou hru s vlastním životem, která byla příznačná pro generaci, o níž

mluvíme. Nebylo tehdy výjimkou, když jeden autor používal současně více pseudonymů, přestože poměrně široké kulturní společenství vědělo, kdo je jejich uživatelem, jak to dosvědčují F. X. Šalda, S. K. Neumann, Otakar Fischer a další. Pseudonymy cosi symbolizovaly, jako zřejmě Kraskův (či přesně Bottův) Janko Cigán, a byly často voleny velmi podivně. Otakar Theer, který rovněž patří do této generace, vydává například svou první knížku pod jménem Otto Gullon, šťastnější Kraskův sok v lásce, později známý historik Václav Chaloupecký, podepisuje své mladistvé verše jménem V. Ch. Banjom. Někdy bylo občanské jméno vylepšováno, aby bylo vhodnější pro uměleckou činnost, jak to udělal Jiří Karásek; jindy občanská činnost byla považována za tak bezvýznamnou, že vlastně nezasluhuje ani označení, a jméno zvláště pokud cizokrajně znělo, bylo vázáno jen na činnost uměleckou, jako tomu bylo u nešťastného dandyho české literatury Artura Breiského. Bylo saháno i k mystifikacím. Zmíněný Artur Breiský doplnil překlad Stevensonových povídek dvěma svými prózami, které označil rovněž jako překlady. Také Antonín Sova označuje svou Zlomenou duši v předmluvě za kapitoly vytržené z deníku předčasně zemřelého přítele. Někdy jsou pseudonymy voleny nelogicky, nebo mají logiku jinou, nepostřehnutelnou. Příkladem tu může být sám Krasko, který podepisuje své prózy v Denici ženským jménem Bohdana J. Potokinová, přestože povídka Svadba (což je pozdější název) vypráví v „ich“ formě muž.

Prostě řečeno skutečností svých literárních pseudonymů Ivan Krasko velmi dobře zapadá do českého literárního ovzduší své doby a jakkoliv jde o básníka jiné národnosti, poskytuje vhodný materiál pro zkoumání této otázky v české literatuře.

Otázka pseudonymů je zřejmě v jisté souvislosti s otázkou u Kraska literární historii velmi frekventovanou, totiž s problémem předčasněho ukončení jeho tvůrčí činnosti. Objevují se sice stále názory, že Kraskovo odmítnutí nebylo absolutní, že nezmizela vůle a touha být básníkem a poukazuje se na určitý, byť nevelký počet básní, které ještě po roce 1912 napsal, z nich dvě nebo tři dokonce až na samém závěru života. Upozorňuje se také na některé studie z dvacátých let na úpravy veršů při pozdějších vydáních atd. Zdá se však, že předčasné ukončení literární činnosti je skutečností i když ne absolutní. Krasko sice nikdy nebyl příliš plodným básníkem, přece však počet básní, napsaných po zmíněném roce 1912 je velmi malý. Pokud jde o vůli k poezii, je pochopitelně možno uvést důkazy různého druhu, mezi jinými však i tento, který je úryvkem konceptu Kraskova dopisu z roku 1933 a který mluví o všem jiném, jen ne o chuti dál básnický pracovat ať už v jakémkoliv formě. Na otázku, proč nechce vydat své starší básně, si Krasko sám odpovídá: „Preto, že mi je velmi odporné dávat svoje city, svoju dušu znovu na výstavu, kde by sa mohol ktokoľvek dívať na ňu. Je nahá! Odi profanum... Za mladých liet to bolo celkom iné. Vtedy podobala sa ona vtákom na pustom ostrove, ktoré sa neboja človeka, keď navštívi ich ostrov, prídu k nemu... veľmi som rád, že už sošitky mojich veršikov nepredávajú v knižkupectvách. Pomaly sa zabudne na ne vôbec. A to je dobre.“

Že Krasko podobným způsobem i hovořil, to dosvědčuje ve své vzpomínce

spisovatel Jaroslav Marcha, který se s ním v době meziválečné stýkal v pražském parlamentu.

Zmínili jsme se v souvislosti s Kraskovými pseudonymy o jakési básnickově rozdvojenosti nebo snad dokonce dvojnickví. Podle různých známek můžeme soudit, že u Kraska umělecká i občanská stránka byly až do roku 1912 celkem v rovnováze. Nikdy například u něho nebyl občan inženýr, chemik v nějakém opovržení jako například Breiského celní úředník. To se však ve Slaném po roce 1912 podstatně změnilo v neprospěch básníka. Krasko měl určité ambice i jako odborník chemik, pracoval už jako student u docenta Hanuše, nyní ve Slaném měl možnost se uplatnit jako vedoucí technik. Koncepty jeho dopisů z jara 1913, které se zachovaly, ukazují takovou intenzitu odborné práce, že na uměleckou tvorbu prostě nebyl čas. A také pominula nešťastně šťastná samota Klobuk, která, pokud se nerozrostla na krizi přelomu let 1910—1911, byla přirozenou základnou tvorby a která, jak píše Ivan Gall, kromě kompaně poskytovala „dost času pre zadumanie, túžby, stesk a smútok“.

A konečně se vraťme k tomu, co jsme říkali již o užívání pseudonymů. Ta generace, o níž stále mluvíme, která žila literaturou víc než kterákoliv jiná, dobře rozpoznala dráždivou chuť fragmentů. Vzpomeňme jen třeba na Karáskovo nadšení nad nedokončeným dílem Karla Hlaváčka, ale i na mnohém serióznější oslavu F. X. Šaldy díla Rimbaudova. Touha neopakovat se, přísná sebekritičnost, snaha vládnout sobě i svému dílu do všech důsledků vedla k tomu, že dva z největších českých básníků doby přelomu století vědomě vytvářejí ze svého díla jakési fragmenty — Petr Bezruč a Otakar Březina. To jsou příklady nápadné a známé, ale budou patrně i jiné, snad méně vyhraněné. Uveďme si aspoň jeden. Prozaička Božena Benešová začíná svou literární dráhu v roce 1909 sbírkou básní Verše věrné i proradné, která svým laděním není Kraskovi tak docela vzdálená. Od doby této prvotiny již verše nepublikovala, avšak celý život je psala a několik dní před smrtí požádala Pavlu Buzkovou, aby rukopisy těchto netištěných básní zničila. Prostě, lidé přelomu století milovali tajemství do všech důsledků a Krasko velmi pěkně vystihl situaci, když v již citované Poetice staré lyriky píše:

*A nezabúdaj, náznak tajomna
že tisícimi tónmi znie.*

Na závěr jen už několik slov o česko-slovenských literárních vztazích. Při jejich studiu se někdy dostáváme do nesnází zvláštního druhu. Existují rozsáhlé materiály o těchto vztazích, ale sami činitelé, tvůrci těchto materiálů, jsou příliš nevýrazní. Nebo existuje druhá možnost: jsou činitelé, tvůrci neobyčejného formátu, ale materiály o něž jde, jsou příliš drobné a leží jaksi až na okraji. Při studiu díla Ivana Kraska z hlediska česko-slovenských vztahů žádná z těchto krajních potíží neexistu-

je: je zde velký básník, jsou tu životně důležité vztahy a kontakty. Můžeme tedy z hlediska studia těchto vztahů uzavřít naše téma slovy starých latiníků: Hic Rhodus, hic salta.

EMA PANOVOVÁ

KRASKO A LERMONTOV

Niektoré paralely ich tvorby

Hľadať súvislosti medzi Kraskom a Lermontovom sme oprávnení aj preto, lebo bádateľom sa vynára nejedna analógia medzi Kraskom a romantikmi, domácimi aj svetovými. Stanislav Šmatlák, keď určuje miesto Krasku vo vývine slovenskej lyriky, nachádza najbližšie súvislosti s Jankom Kráľom. V Kraskovi vidí bezprostredne dediča tohto „najromantickejšieho zo slovenských romantikov“; obdobu nachádza v ich básnických osudoch i v „priepastných rozporoch v pomere k bytiu subjektívnemu i objektívnemu“.¹ Krčméry vidí Krasku v jednej línii s najlyrickejšími lyrikmi 19. storočia, s veľkými romantikmi. Aj Krasko sám sa hlási k tejto svetovej a domácej tradícii.

Chcela by som tu poukázať na súvislosť medzi charakterom poézie Krasku a slovenskej Moderny a celkovou orientáciou na ruskú literatúru v tomto období. Na súvislosť, ktorá tu existuje napriek tomu, že Krasko bol odchovancom pre Slovensko netradičnej kultúrnej klímy.

Spoločenská a psychologická atmosféra u nás na prelome storočí, atmosféra, v ktorej tvorili básnici slovenskej Moderny, ktorých najvýraznejším predstaviteľom bol Krasko, ovplyvnila aj charakter vzťahov k ruskej literatúre. Už v deväťdesiatych rokoch 19. storočia sa prejavuje v záujme o ruskú poéziu odklon od tradičných tém a druhov. Pozornosť sa sústreďuje čoraz viac na ľúbostnú tematiku, na bohatú škálu subjektívnych citov a myšlienok často rozporného hrdinu, na jeho sebavyjadrenie prostriedkami odpatetizovaného scivilneného umeleckého prejavu. Namiesto vysokej lyriky ódického typu a mravoučnej bájkky sa do popredia pozornosti dostáva balada, a to aj s predtým neželateľnými „strasťami jednotlivca“, fantastikou, teda atribútmi typickými pre romantickú baladu; ďalej Puškinova i Lermontovova lyricko-epická poéma v celom jej rozsahu, s problematikou zbytočného človeka, protestom jednotlivca proti spoločnosti, ako aj intímna lyrika, a po prvý raz aj

¹ ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976, s. 134.

Puškina slobodymilovná poézia a poetická tvorba predstavujúca syntézu folklóru a umelej poézie. Až teraz nadišiel čas pre úplnú recepciu Puškinovho diela, pre pochopenie životného pocitu jeho hrdinu doby. Súčasne s plným prijímaním Puškinovho diela začína k nám — i keď menej výrazne — prenikať aj Lermontovova poézia.² Jesenský uvádza Lermontova medzi tými svetovými básnikmi, čo ho nielen upútali, ale aj zavše tvorivo podnietili. Príklon k tomuto u nás dlho nepovšimnutému ruskému romantikovi signalizujú prvé tri preklady z druhej polovice deväťdesiatych rokov: ide o preklady básní z raného obdobia Lermontovovej tvorby, reprezentujúcich ľúbostnú lyriku. Zmysel tohto záujmu pochopíme v súvislosti s predtým spomínaným celkovým vzrastajúcim podielom tohto druhu lyriky v našej literatúre. I keď tu išlo len o náznak, o nepatrný posun v smere k inonárodnému autorovi a druhu jeho poézie, predsa bol tento náznak symptomatický pre celkový vývinový trend domácej literatúry. Básnici Moderny majú už k Lermontovovi bytostný vzťah. Každý člen tejto skupiny má medzi literárnymi láskami a sympatiami na poprednom mieste Lermontova. U Krasku je Lermontov dokonca pred Puškinom a nechýba tu ani Byron. Do svojho zápisníka si vpisuje Byronove Hebrejské melódie, ktoré svojho času prekladal Lermontov. Roy preložil z Lermontova dve básne (Naše hviezdy a Väzeň) a v svojej tvorbe, konkrétne v básni RT sa inšpiroval Lermontovou básňou Anjel.

Ucelenejší obraz o charaktere vzťahu tejto básnickej generácie k Lermontovovi a k poézii individualistického typu si možno urobiť na základe Votrubovho zápasu o Krasku. Tento generačný kritik slovenskej Moderny, ktorý sám prekladal Lermontova a písal o ňom na stránkach Dennice, bojoval za Krasku a iných mladých autorov proti nepochopeniu predchádzajúcej generácie. Pritom sa prejavil nielen ako hlboký znalec podmienok, z ktorých vyrastala poézia individualistického typu, ale aj ako zasvätený znalec Lermontova a ostatných predstaviteľov európskeho romantizmu. Práve toto mu umožňovalo vidieť nové prúdy domácej literatúry v širšom kontexte a sprístupňovať z diel svetových romantikov básne zodpovedajúce domácemu vývinovému trendu. A tak uverejnil popri prekladoch Puškinových slobodymilovných básní (Dedina, Ančar) aj Lermontovove folklórne ladené ľúbostné básne, ktoré korešpondovali s domácim záujmom o syntézu folklóru s prostriedkami umelej vysokej poézie.

Básnici Moderny, ako ukazujú tieto fakty, sú v slovenskej literatúre prvou básnickou skupinou, ktorej každý člen sa hlási k poetickému dedičstvu M. J. Lermontova. M. Chorváth právom píše, že „počnúc od Moderny žil jeho (Lermontov — E. P.) duch v našej poézii“.³ Básnikov Moderny, najmä Krasku a Jesenského, nadosobné, národné záujmy neodpúšťali, nezachraňovali pred „čírym subjektí-

² Porovnaj podrobnejšie PANOVOVÁ, E.: K recepcii poézie M. J. Lermontova na Slovensku. Slovenská literatúra 1971, č. 4, s. 349—373.

³ CHORVÁTH, M.: Lermontov v dobrom slovenskom rúchu. Elán XI, č. 8, s. 14.

vizmom“. Príčina toho bola v celom komplexe momentov spoločenského života, pričom hlavné korenili v súvekom stave národného hnutia, v otrasených pozíciách martinského vedenia, v triednej diferenciácii slovenskej spoločnosti, v tom, čo Matuška označil ako „europeizáciu slovenského meštiactva“.⁴ Staré ideály buď stroskotali, alebo sa ukázali nereálne a nové sa ešte nečrtali. Z toho pramenilo rozčarovanie, ktoré vyvolávalo u nás v tomto období, podobne ako v Rusku v prvej polovici 19. storočia, rovnaký ohlas v literatúre: zdanlivý odklon od spoločenských problémov, psychologické ponáranie sa do vnútra človeka, rozpolteného a drásaného hlbokými rozpormi. A toto je základňa pre recepciu A. S. Puškina aj M. J. Lermontova, ako aj iných básnikov svetového romantizmu, ktorí boli našim básnikom bližší ako kedykoľvek predtým. Naša národná literatúra si v svojej pôvodnej tvorbe vypracovala nový typ poézie, a to ju uspôsobilo aktívnejšie a plnšie spracúvať nové podnety z inonárodných literatúr.

Krasko je prvým lyrikom par excellence v slovenskej literatúre a prvý sa vyznačuje „moderným slovenským lyrickým prejavom“.⁵ V tom je Krasko blízky Lermontovovi, ktorého špecifický prínos je takisto v lyrike; v nej bol kľesniteľom ruského byronizmu. Lermontov pociťoval blízkosť k Byronovi ako k človekovi, ktorý „vyjadril vo svojej poézii tragický individualizmus porevolučného obdobia.“⁶ Byronova poézia mu pomáhala vidieť príčiny vlastných duševných bôľov, uvedomovať si vlastné city. Celý systém Byronovej poetiky bol Lermontovovi vzorom.

Keď hovoríme o blízkosti Krasku k Lermontovovi, natíska sa otázka, či je to len blízkosť životného pocitu, vyjadreného v jeho lyrike, alebo tu ide o blízkosť celého systému zobrazovacích prostriedkov. Nachádzal Krasko v Lermontovovi len príbuznú dušu, alebo ho inšpirovala aj Lermontovova poetika a jej prostriedky, a ak áno, tak ktoré.

Krasko v svojej poézii prvý „neutahuje osobné smútky v mene misie“, tlmočí „vedomie slabosti, márnosti, vzdoru“, sám o sebe hovorí ako o rozorvancovi. Tieto nálady stvárnené v jeho poézii, veľmi blízke náladám Lermontovovej poézie a iných romantikov, pociťujú sa u nás ako čosi nové, cudzie, akoby neorganické v slovenskej literatúre. Aj keď tieto nálady a Kraskova lyrika mali celkom odlišné historicko-spoločenské pozadie ako Lermontovova lyrika, predsa tu boli niektoré základné momenty spoločné. Oboch básnikov spájal pocit márnosti boja. Na Lermontova doliehala porážka dekabristov, na Krasku bezvýchodiskovosť boja martinských kruhov za národné práva a rozpory vo vnútri národného spoločenstva. Špecifickosť slovenskej situácie však spočívala v tom, že štafetu boja preberala jedna národnobuditeľská generácia za druhou, a to v situácii, ktorá neposkytovala neohraničený

⁴ MATUŠKA, A.: Nové profily. Bratislava 1950, s. 91.

⁵ ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976, s. 5.

⁶ GINSBURG, L. J.: Tvorčeskij put' Lermontova. Leningrad 1940, s. 110.

⁷ ŠMATLÁK, S.: ct. d., s. 70.

priestor osobným smútkom, pretože „misia“ pretrvávala. Ruská spoločnosť nepoznala národný útlak, zato sa však tam dynamicky striedali obdobia spoločenskej aktivity a úpadku v boji za demokratické slobody a v nich sa nálady hrdinského odhodlania a optimistických nádejí striedali so smútkom a beznádejou. Preto tam mohol vzniknúť typ rozorvaného lyrického hrdinu, ktorý naplno prejavuje svoje osobné smútky a pocit osobnej slabosti. Tento hrdina niebol výrazom abstraktného zovšeobecnenia, ale prejavom neopakovateľnej individuality. U nás sa podobný typ hrdinu mohol objaviť až na prelome storočia, keď sa stali zrejmy rozpory v samom národnom spoločenstve. A tak Kraskov lyrický hrdina je podobne ako Lermontovov hrdina nielen autobiografický, ale aj historicky konkrétny; je výrazom nielen osobnej skúsenosti básnika, ale aj typický pre celú generáciu.

U oboch, Krasku aj Lermontova, lyrický hrdina sa stotožňuje s básnikom. Obidvaja podobne ponímajú postavenie básnika. Básnik už nie je vyvolencom božím, ale synom svojho národa; je práve taký bezmocný ako dav; reprezentuje generáciu pozbavenú ilúzií a ničím sa od svojich rovesníkov neodlišuje. U oboch básnikov prevláda sprvoti ľúbostná lyrika a evolúcia ich poetickéj tvorby je v mnohom podobná. Nezblízuje ich len podstata ich lyriky, hľadanie človeka, smútok z bezútešnosti tohto hľadania a určitý citový maximalizmus, ale spájajú ich aj spôsoby, akými prekonávajú ľúbostnú tému svojej poézie. Obidvaja hľadajú najbezprostrednejšiu a najemocionálnejšiu cestu pre vyjadrenie vlastného duševného života. Lermontov sa stáva zakladateľom ruskej psychologickéj prózy a psychologického realizmu, ktorý sa vyznačuje úsilím o analýzu ľudských vzťahov a vzťahov človeka k spoločnosti. Krasko vo svojich nemnohých prózach taktiež podrobuje rozboru citové vzťahy a podáva psychologické štúdie hrdinov individualistov.

Tak ako je obom básnikom spoločný lyrizmus ich tvorby, tak v ďalšom vývoji ich spája aj to, že svoju lyriku objektívizujú. Občianske postoje sa u oboch básnikov stávajú organickou súčasťou ich lyrického hrdinu. Ak sa o ruskom byronizme hovorí, že je vždy tak či onak spojený s problematikou sociálneho protestu, platí to aj o Kraskovej poézii, ktorá evolucionizuje k sociálnej problematike. Toto smerovanie uskutočňujú obaja básnici neraz zhodnými postupmi. U Lermontova dochádza k symbolickému vyjadreniu emócií vo veľmi krátkych lyrických novelách a k premennej subjektívnej lyriky na občiansku lyriku. Krasko, ktorý sa na lyriku orientuje viac než Lermontov, uplatňuje symbolické postupy predovšetkým tam, kde v jeho lyrike zaznieva kritika spoločenských pomerov. V týchto symbolistických a alegorických postupoch nachádza S. Šmatlák príbuznosť s alegorickou poéziou Jána Bottu. Na rozdiel od Bottu, Krasko, hovoriac so Šmatlákom, „neabsorboval úplne alegorický oblúk dúhy — nádeje a symbolická perspektíva dňa, ktorý musí raz prísť...“⁸ V tejto oblasti je Krasko bližší Lermontovovi, u oboch totiž vystupujú do popredia ich subjektívne problémy. Krasko je v tomto ohľade mimoriadnym javom v slovenskej

⁸ Tamže, s. 185.

poézii v porovnaní s jej predstaviteľmi v minulosti. Jeho blízkosť k ruskému básnikovi „najromantickejšiemu z ruských romantikov“ neznamená totožnosť vo všetkých sférach umeleckého prejavu. Životný pocit démonického charakteru,⁹ aký vyjadruje Lermontov, Krasko nepozná. Démon vystupuje u Krasku iba príležitostne, ako symbol zrady, ako „démon škaredý“ (Baníci), nie ako démonizmus; pocit tragickej nedosiahnuteľnosti osobnej slobody a nie ako revoltujúca sila, stelesňujúca aj spätosť sociálnej a osobnej slobody.

Obaja básnici používajú zhodne neosobnú formu ako prostriedok objektivizácie lyriky (Krasko: Zmráka sa, stmieva sa... Lermontov: I skučno i grustno...). Ňou nahrádzajú monologické autorské ja a vyjadrujú stotožnenie lyrického ja s celým pokolením.

Lermontovova poézia svojím vysokým romantizmom, patetickým jazykom, vzneseným rečnícko-deklamačným štýlom, hyperbolou, grandióznymi porovnaniami a pritom jasnou a jednoznačnou metaforou predstavovala osobitný typ lyriky. Bola to reakcia na salónny, elegický štýl. Viacerými takýmito črtami je táto poézia spätá s ruskou tradíciou archaistickej poézie, ktorá mala u nás počas celého 19. storočia najväčší ohlas. Zodpovedala jej aj hviezdoslavovská vysoká lyrika. K nám však prichádza Lermontovova poézia v situácii, keď je u nás odklon od hviezdoslavovskej tradície. Výrazne ho reprezentuje Krasko. A keďže Kraskova poézia predstavuje takto v oblasti štýlu vývinovú tendenciu odlišnú od Lermontovovej poézie, niet tu medzi oboma básnikmi typologických zhôd. Na rozdiel od lermontovského princípu „maximálneho slova“ (expresívnosť, patetickosť, hyperbolickosť) Kraskov lyrický hrdina hovorí prevažne v stlmených náznakoch.

★

Pokúsili sme sa naznačiť niektoré oblasti, v ktorých možno nájsť obdoby medzi oboma básnikmi, ktoré mohli tvoriť predpoklad blízkosti I. Krasku a jeho generačných druhov s poéziou M. J. Lermontova. Zistili sme, že tu nešlo len o základný životný pocit, ktorý vyjadrovali vo svojej poézii Krasko a Lermontov, ale aj o určité zhodné funkcie, ktoré spĺňali obaja básnici v domácom literárnom kontexte. Táto konfrontácia, i keď zbežná, potvrdila nielen oprávnenosť nastolenej témy — Krasko a Lermontov — ale priblížila a objasnila nám aj podstatu a zmysel prihlásenia sa slovenskej Moderny k Lermontovovi a tým aj jej vzťah k romantizmu, a to nielen ruskému. V tomto vzťahu, ktorý napokon svedčí aj o blízkosti dvoch literárnych smerov, symbolizmu a romantizmu, uskutočnilo sa veľa z toho, čo zostalo v 19. storočí nerealizované.

⁹ Príbeh anjela, ktorý sa vzbúril proti vládcovi nebies, poskytoval materiál pre symboliku revolúcie a protestu. Počnúc Miltonom spracúvala literatúra tento mytus rozličným spôsobom.

KRASKOVA SYMBOLISTICKÁ POŠMÚRNOSŤ

Bulharský autor Simeon Chadžikosev konštatuje, že sa u Krasku tak ako v poézii Antonína Sovu preplietajú modernistické motívy so sociálnymi a vlasteneckými motívami, a v istej miere spochybňuje príslušnosť oboch básnikov k symbolizmu.¹

Vlastenecká tematika bola v bulharskom symbolizme veľmi vzácna a sociálne motívy prenikali do neho iba sporadicky a okrajovo. Napriek tomu sa literárna história v minulosti často pokúšala na základe takých motívov sproblematizovať samu existenciu symbolizmu v bulharskej poézii. V „modernistických“ motívoch hľadala sociálnu a vlasteneckú náladovosť, ktorej mali byť podriadené a slúžiť. Podobné otázky sa vynášali aj pri interpretácii Kraskovho básnického diela, a najmä príznačnej náladovosti jeho veršov. Ide o rozličné špecifické črty, ktoré však neanulujú bulharský a ani Kraskov symbolizmus. Podieľajú sa na ich individuálnej podobe. Zaujímajú prirodzené miesto v systémoch a bolo by chybou, keby sme ich posudzovali izolovane.

V období bulharského symbolizmu (1905—1918) bol bulharský obrodenecký ideál vo veľkej miere skutočnosťou (národný štát) a krajina prežívala búrlivý pooslobodenecký rozmach a vzostup, najmä do vojen. Literatúra vyrastala na tradíciách nedávnej minulosti, ktoré najvýraznejšie reprezentoval a rozvíjal Ivan Vazov, a nový ruch prinášala slavejkovovská moderna. Slovenská spoločnosť v tom čase zápasila o svoju duchovnú, národnú existenciu a ťarchu zápasu niesla literatúra ako neraz jediný prejav národného verejného života.

¹ V súvislosti s vlasteneckou tematikou („Zde Čechy — nejsou Čechy, zem tato není zemí naší“) píše o Sovovi, že ho možno „iba podmienenčne priradiť k symbolistom“. Hneď za týmto pokračuje: „Analogicky vyznieva vlastenecká téma v lyrike Ivana Krasku“ a zmieňuje sa o otázke matiek v jeho básni: „Prečo vy otrokov rodíte na svet“. V celej práci venuje Kraskovej poézii značnú pozornosť. Citáty z nej a zmienky o nej sú rozptýlené po celej knihe, kde autor porovnáva niektoré tematické prvky v bulharskom, francúzskom, ruskom, poľskom, českom a slovenskom symbolizme. V samostatnej kapitole sa zaoberá bulharským, českým a slovenským symbolizmom. Porovnaj CHADŽIKOSEV, Simeon: Balgarskijat simvolizam i evropejskijat modernizam. Sofia 1974. Citáty sú zo s. 200.

Do takej spoločenskej a literárnej situácie prichádzal básnický symbolizmus, ktorý sa podľa rozličných programových teórií nezaujímal o „sociálnu anekdotu“, o vlasteneckú a inú tradičnú tematiku. Symbolisti mali hľadať to, „čo je večné v prechodnej rôznorodosti foriem“ (R. de Gourmont),² a ich tvorbu mala charakterizovať náladovosť smútku, „najzákonnejšieho“ citu v poézii. Symbolistickí básnici bývali „smutnými samotármi“, ale súčasne mali veľký zmysel pre farby a tóny, rozkoš, eros, exotiku. Symbolistický smútok je „smutnejší“, beznádejnejší ako sociálny, ale je esteticky pôžitkácky a rozkošnícky. Tento jeho charakter mal azda na mysli Hviezdoslav, keď písal v známej básni Nové zvuky počujem:

„... do mohyly
zaľúbený/skôr len bruškom,
rozkoš chlípuce pritom dúškom/“...

Pravda, ani v oneskorenej tvorivej praxi nebolo nikdy všetko celkom také ako v teórii. Symbolizmus dosahoval neraz pozoruhodné výsledky pri interpretácii preň atypickej tematiky (vlasteneckej, sociálnej). Napokon, ani teória ju celkom nevykazovala zo symbolistického umenia. Symbolom je totiž vraj všetko, čo jestvuje, „čo sa javí“ (André Gide).³ A javili sa dosť okato i sociálne javy. V nijakom prípade nemôžu byť pochybnosti o tom, že aj Kraskove vrcholné básne so sociálnou tematikou (Otrok, Otcova roľa) sú básňami symbolistickými. Stačilo by z hľadísk slohovej typológie porovnať niektorú z nich s rovnako vynikajúcou a reprezentatívnou básňou P. O. Hviezdoslava Roľník, aby sme získali všetky dôkazy o ich vyhranenom slohovom charaktere. Hviezdoslavova báseň je realistická, Kraskova symbolistická. Medzi také slohovo vyhranené Kraskove sociálne básne však nepatrí Fragment (Eli, Eli, lama sabachthani), ktorý svedčí o nastupujúcej rozkolísanosti básnikovho štýlu. Zachovaný text je realistický a hviezdoslavovský. Autor sa zrejme dostal do neriešiteľných rozporov medzi realistickou expozíciou (známy text) a jej symbolistickým rozvinutím (náčrt), medzi realistickou a symbolistickou rovinou svojho zámeru. Sú to zaujímavé javy v Kraskovom vývine a nimi možno vysvetliť nedokončenosť básne a vari aj odmlku básnika.

Básnická zbierka Nox et solitudo vyšla roku 1909 s Vajanského priáním na cestu mladému básnikovi: „Šťastlivú cestu z tieňov na svetlo!“ Vajanský vyslovil potom v recenzii popri uznaní aj myšlienku o mysli „nevdojak dotknutej pesimizmom,

² Ide o formuláciu z diela L'Idéalisme, Paris 1893. Podľa M. Podraza—Kwiatkowska, Symbolizm i symbolika, Kraków 1975, s. 52.

³ „Pravdy tkví za Tvary — symboly. Každý jev jest Symbolem nějaké Pravdy.“ „Básník uhaduje skrze každou věc — a jediná mu stačí, symbol, aby odkryl její arcitýp; ví, že jev jest pouze její záminkou, šatem, jenž jí zakrývá a na němž stane profanní oko, ale jenž nám ukazuje, že Ona tu jest. Pochopili jste, že zovu symbolem všechno, co se jeví.“ GIDE, A.: Pojednání o Narkisovi, Theorie symbolu vo vydání Narkissos, Filoktéses a Prometheus. Praha 1912, s. 12, 13.

nadýchnutým nie práve vetrom tatranským“. Aj Hviezdoslav sa zmienil v básni Nové zvuky počujem o pošmurnosti Kraskovej poézie („čosi rúcha pošmurného“) a trochu ju upodozrieval aj z „módy ducha“ na západe, z citov „bez krištáľu“. Podobné myšlienky, len v oveľa ostrejšej forme, vyslovil o rok (1910) aj Ivan Vazov o bulharskom symbolizme, akoby sa bol dohovoral s Vajanským a Hviezdoslavom. Symbolizmus prichádzal u nás i v Bulharsku do dosť podobnej literárnej situácie, hoci za odlišných spoločensko-politických okolností. Vazov sa nazdával, že sa mladá poézia odcudzuje „národnej duši“ a ide nesprávnou cestou. Mladí básnici „sa odtrhli od národnej pospolitosti a zaspievali podľa západoeurópskej literatúry (...). Je to poézia studená, kozmopolitická, nebulharská, cudzia bulharskému duchu“. Vyzýval: „Mladí básnici, buďte Bulharmi, synmi svojho národa. Čítajte a píšete po bulharsky. Čerpajte inšpiráciu nie z cudzích duší, ale z bulharskej, z bohatej a zdravej bulharskej duše.“⁴

Ako je známe, v súvislosti s Kraskom sa myšlienky o akejsi neobvyklej a cudzej genéze jeho poézie objavovali aj neskôr. A na druhej strane sa rozvíjal názor, že básnik nie je nijakým „produktom“ cudzích literatúr, že „zo slovenského koreňa vyrastá jeho smútok i hlboká záduša“ (František Votruba), že je to smútok človeka „do zalknutia precitujúceho národný a sociálny útlak“, že „nevidieť hlboké príčiny tohto smútku, ktoré sú príčinami predovšetkým sociálnymi, značí nedohmatať sa vlastného jadra Kraskovej poézie“ (Jozef Felix).⁵

Ide o zásadnú otázku nakoniec i medziliterárnych vzťahov a zdá sa, že pravda leží niekde uprostred. V Bulharsku, ktoré v období zrodu a vrcholenia bulharského básnického symbolizmu prežívalo veľmi slubnú epochu radosti z oslobodenia po päťstoročnom tureckom jarmu a rozmachu svojich síl, bol symbolizmus ešte smutnejší ako u Krasku. Bol menej sociálny, utápal sa v „beznaďejnom“ smútku, ktorého príčiny na rozdiel od sociálnych príčin sa nedajú odstrániť. Avšak ani u Krasku nemožno predsa len všetko vysvetliť sociálnym a národným postavením slovenského ľudu v Uhorsku, hoci mnohé áno. Slovensko na pokraji národnej záhuby a Bulharsko zo záhuby vyslobodené nežili na inej planéte. Takmer v rovnakom čase sa objavili v literatúre tu i tam symbolistické „pošmurné“ nálady — možno z veľkých objavov minulého storočia, možno z poznania osamelosti človeka. Ich genéza je nepochybne sociálna, ale generálnejšia. Tento svetový symbolistický smútok sa v Kraskových básňach často prelína so slovenským sociálnym smútkom, azda sa i vlieva do neho, akoby si hľadal národné a osobné podoby, ale nie je vôbec ťažké ukázať básne, príznačné najmä pre „čistú“ náladovosť smeru (Askéti, Balada o smutnej panej, Jak rudý obľoboký koráb) a s jeho ideovo-estetickými vzormi. Napríklad úzkostné modlitby a sebaanalýzy, „stesk“ nad nenávratnou, mŕtvou

⁴ VAZOV, I.: *Sabrani sačinienija*. Sofia 1956, zv. 4, s. 259, 261.

⁵ Pozri KRASKO, I.: *Dielo*. Bratislava 1954. Bibliografické poznámky a vysvetlivky Jozefa Felixa, s. 171—172.

mladosťou, nad „prázdnu a nemou“ budúcnosťou môžeme uviesť aj do súvislosti so „smrťou boha“, ktorú oznamovali niektorí inšpirátori symbolizmu (Nietzsche). Boh „navždy“ zomiera i v náčrte nedokončenej skladby.

Krasko nie je len originálny básnik slovenskej literatúry, ale aj európskeho básnického symbolizmu. Nestojí mimo európskeho vývinu, nie je dajakou okrajovou raritou.

SRBSKÁ BÁSNICKÁ MODERNA A LYRIKA IVANA KRASKU

Poézia Ivana Krasku aj s tým, čo reprezentovala vo vývine novodobého slovenského básnictva tento krátky, ale intenzívny časový úsek zo začiatku storočia naznačuje novú etapu aj vo vzťahoch slovenskej a srbskej literatúry. Sústredenie na človeka ako individualistu a jeho umelecké zobrazenie prostredníctvom vnútorného, subjektívneho sveta myšlienok, citov, nálad a vidín značne redukuje a modifikuje viditeľné známky objektívnej skutočnosti, konkrétneho historického prostredia a situácie, v ktorej básnik žije a tvorí. Táto realita nevystupuje tak zjavne do popredia ako v poézii štúrovcov a P. O. Hviezdoslava alebo v prácach M. Kukučina a ostatných realistov, v ktorých sa epicky objektivizuje, ale sa mnohonásobne transponuje prostredníctvom individuálneho lyrického výrazu. Platí to nielen o Kraskovi alebo Royovi, ale aj o básnikoch srbskej Moderny.

Z druhej strany majú pre porovnávanie dvoch národných lyrik tohto obdobia priaznivý význam niektoré iné dôležité momenty. Je to predovšetkým súbežnosť porovnávaných javov, ich umelecká intenzita a náročná miera realizovaných hodnôt. Ide o literatúru na začiatku storočia, ktorá sa v podobe lyrickej poézie konkretizovala v krátkom časovom rozpätí necelého poldruhadesaťročia, zhruba od konca minulého storočia do začiatku prvej svetovej vojny. Toto obdobie vošlo do srbského kultúrneho vedomia ako „zlatá doba srbskej lyriky“, zatiaľ čo „nové zvuky“ Kraskovej poézie, najlepšie reprezentujúce aj nové básnické videnie a cítenie celej jednej tvorivej generácie, znamenajú vývinový prelom a základný impulz pre novodobú slovenskú poéziu vôbec. V slovenskom a srbskom prípade šlo o obdobnú úlohu uzavierania jednej umeleckej epochy a otvárania brány do druhej, čo znamená aj o dôkladnú inováciu tematického repertoáru, tvorivých postupov, charakteru obraznosti, ako aj typu lyrického subjektu a jeho prostredníctvom vzťahu básnika k svetu.

Modernú srbskú poéziu na prelome storočí reprezentovala pozoruhodná plejáda výrazných básnikov, ktorí sa — pokiaľ ide o domáce korene — opierali o poéziu

Vojislava Ilića (1862—1894). V nejednom ohľade Ilić zaujíma podobnú pozíciu v srbskom básnictve ako Hviezdoslav v slovenskom, iba s menším tematickým a žánrovým rozpätím a kratším tvorivým a životným oblúkom. Sústredíme však svoju pozornosť na troch najvýznamnejších básnikov tohto obdobia, lebo v nich je zaokrúhlený básnický svet, ktorý môže byť najprimeranejším „partnerom“ básnického sveta I. Krasku. Je to Jovan Dučić (1871—1943), Milan Rakić (1876—1937) a Vladislav Petković Dis (1880—1917). Osudy týchto básnikov boli diametrálne rozdielne. Prví dvaja, Dučić a Rakić, sa stali nekorunovanými kniežatami srbskej poézie počas takmer štyroch desaťročí. Ich mená jedným dychom vyslovovali dobové kritiky, literárna história, básnické antológie i poslucháči na skúškach. Predstavovali lesk a eleganciu srbskej poézie, jej urýchlené a intenzívne kontakty so svetovou lyrikou, predovšetkým francúzskou, ktorú obaja poznali z autopsie. Obdobie ich básnického dozrievania a definitívneho formovania je späté s niekoľko-ročným pobytom v Paríži, v ktorom na prelome storočí bezprostredne prežívali atmosféru umeleckej bohémy, živo korešpondovali o jej básnických javoch s priateľmi vo vlasti a posledných parnasistov i symbolistov aj osobne poznali (S. Prudhomme, G. Rodenbacha, J. Moréasa, H. de Régniera, A. Samaina). Ich domáce „vojislavovské“ korene vsiakli mocnú dávku cudzokrajných, francúzskych živín.

Vladislav Petković Dis stačil vydať iba dve neveľké básnické zbierky, ale už po prvej z nich — Utopljené duše (1911) sa naň vyrútil uragán vedúceho dobového kritika Jovana Skerlića, ktorý sa o jeho veršoch vyjadril krajne nelichotivo: „Jeho poézia je afektáciou bolestí, ktoré necíti, napodobňovaním básnikov, ktorých popravde nechápe, básnickým cvičením študentika, ktorý sa trochu priučil písaniu veršov... Je to nekultivovaný človek, ktorý málo čítal, málo toho vie, ktorý sa nepohol ďalej od Zemunu a menej ako ktokoľvek iný je povolaný podať nám výraz modernej duše, tak mimoriadne zložitej a umenia vo výsostnej miere intelektuálneho.“¹

Bol to tvrdý, najmä však nespravodlivý rozsudok, ktorý značne prispel k tomu, že básnik počas celého svojho nedlhého a tragicky ukončeného života živil v podpalubí srbskej poézie i umeleckého vedomia vlastnej doby aj dosť dlho po nej. Svetielkoval odtiaľ z jeho pochmúrnych, priepastných hĺbok tajomným signálnym svetlom, ktorému súčasníci poväčšine nerozumeli. Básnikovo znamenie sa dostalo do zorného poľa iba mysliteľsky najodvážnejších a básnicky najnekonformnejších, ktorí ochraňovali ponorný prúd srbskej poézie tohto storočia. Na povrch ho však vyniesla, vyhrabala z pahreby krutého ortielu dobového vládcu myšlienok, ktorý ju umlčal ako „falošný modernizmus“ a na dôstojné miesto postavila mladšia vlna povojnových básnických generácií socialistickej Juhoslávie. Disova tvorba prvýkrát zažiarila v žiživom teple hlbokého porozumenia; mŕtvy básnik sa novému pokoleniu odvdčil živým impul-

¹ SKERLIĆ, J.: Lažni modernizam u srpskoj književnosti. In: Sabrana dela, knj. 4. Beograd 1956, s. 78.

zom svojho diela. Bez znovuobjaveného Disa ťažko by sa dali vypátrať hlbšie domáce korene v lyrike Vaska Popu alebo Miodraga Pavlovića. Je v tom aj akt takmer historickej spravodlivosti: básnik Utopených duší sa stratil v jadranských vlnách, keď jeho loď zasiahlo r. 1917 nepriateľské torpédo tesne pred dotykom s vyslobodzujúcim pobrežím. „Utopenú dušu“ jeho poézie vzkriesila po polstoročí mladá básnická generácia. Ako to pri náprave krívd často býva, aj ona mala sklony ku krajnostiam: podceňiť, ba skoro zavrhnúť poéziu Dučića a Rakića, básnikových oveľa šťastnejších súčasníkov, oficiálne vládnúcich na srbskom Parnase po celý tento čas, a jednoznačne sa vinúť k Disovi ako k predchodcovi.² V skutočnosti ide o vývin, v ktorom dialektický protiklad zostal pod povrchom, málo nápadný, v hĺbkach však zreteľne prítomný: Dučić s Rakićom na jednej strane a Dis na druhej strane predstavujú dve navzájom protikladne späté a nerozlučné podoby novodobej srbskej poézie.³

Keďže je poézia srbskej Moderny v našom prostredí pomerne málo známa, pokúsime sa stručne charakterizovať jej najdôležitejších predstaviteľov.⁴

★

Na prvý pohľad sa zdá, že Dučićova lyrika nemá nič spoločného s konkrétnou skutočnosťou, prostredím a dobou, v ktorej básnik žil a pôsobil. V jej značne obmedzenom tematickom repertoári sa opakujú dve alebo tri motivické jadrá: príroda, žena a básnikovo „ja“, jeho vnútorné situácie. Dučić svoje básnické krédo, trochu zúžene a provokatívne, vyslovil v básni *Moja poézia*. Žiadal od vlastnej poézie, aby bola „ľahostajná“, „pokojná ako mramor, chladná ako tieň“, „príliš krásna na to, aby sa páčila každému“, „príliš hrdá, aby žila pre iných“, „vznášajúca sa v opare tajomnej hmly“. Básnik sa tu stotožnil s poetikou lartpourlartizmu a parnasizmu. Chcel byť básnikom povzneseným nad fakty života, nad vlastné prostredie a čas, vytrvalo sa upínal k tzv. večným témam lásky, prírody a subjektívneho života ľudskej jednotky, vyňatej zo spoločenského kontextu. V erotickej lyrike má radšej predstavu o milovanej žene, ako jej konkretizáciu, svoje city a túžby venuje „večnej žene“, roznežňuje sa nad ďalekým a neznámym ideálom a pochybuje, či je to „žena alebo fantázia“, presvedčený, že akékoľvek konkretizovanie túžby by bolo sklamaním a zrušením skutočnej hodnoty. Ustavične odďaľovaná a nenaplnená túžba je básnikovým najhlbším zážitkom, trvalým zdrojom jeho poetických vzrušení.

² Nová jednostrannosť charakterizuje väčšinu statí k päťdesiatemu výročiu básnikovej smrti r. 1957. Porovnaj: TEŠIĆ, M. G.: Bibliografija Vladislava Petkovića Disa (1903—1975). Književna istorija, 1975, VII, 28, s. 727 n.

³ V krátkom období po r. 1945 sa diela Dučića a Rakića nevydávali a Petković Dis nebol ešte „znovuobjavený“, čo skreslovalo pohľad na vývin modernej srbskej poézie.

⁴ Slovenskú verejnosť s ňou prvý oboznámil František Votruba (A. Klas) v *Prúdoch* 1912 vlastnými prekladmi i komentármi v č. 1 a 5—6.

Bohatšia je Dučićova paleta obrazov prírody, ktorá kvantitatívne zaberá najviac miesta v jeho lyrike, tvorí rámec alebo psychologické východisko jeho meditácií a nálad vyjadrujúcich básnikovu filozofiu. Básnik dáva prednosť prítlmeným farbám, vyžíva sa najmä v obmenách sivých a šedivých odtienkov. Jeho cyklus *Slnečných básní* nemá nič z jasavosti, radosti a svetelnosti svojho zdroja: slnko sa najčastejšie objavuje na svojej končiacej púti, pre Dučića sú západy slnka vyjadrením nálad smutnej krásy a zániku. Naopak, oblasť zvukových senzácií je jeho pravým poľom, vie ho rozohrať v bohatej škále jemných prechodov.

Dučićov programový parnasizmus nie je taký jednoznačný: štylizovaným gestom často zakrýval svoj nepokoj a hlbšie vrstvy vlastného zložitejšieho básnického a ľudského bytia. „Tajomná hmľa“, naznačená v jeho kréde, naozaj zatemňuje básnikovu podstatu, ktorá sa neprekryva s autoportrétom, aký načrtol pre dôverčivého čitateľa. Básnikovu autoštylizáciu vystihol jeden z jeho súčasníkov, P. Slijepević, prenikavý znalec jeho diela: „... pod naučenou formou cítiť predsa len v jeho poézii osobný temperament, ba aj čosi z primitívnosti nášho kmeňa... Jeho skepsa nie je z rodu starých kultúr, ani z principiálnych pochybností francúzskych moralistov, ani z metodickéj skepsy R. Descarta. Zadívajte sa ponad jeho verše a dovidíte na každom mieste tejto poézie obrovskú, barbarskú chuť do života... Ak po francúzsky rozmyšľa, cíti po srbsky.“⁵ Autor dobre vystihuje básnikovo pomedzné, ba až rozporné postavenie: „Dučić je v základe romantickým typom básnika symbolistu, ale má klasicistickú ambíciu parnasistu.“⁶

Podobný únik pred dobovou srbskou realitou, búrlivou, nabitou dynamizmom a možnosťami dejinných alternatív, charakterizuje aj Dučićovho druhu Milana Rakića. Dvojica vedúcich básnikov krajiny sa takmer nedotýkala páľčivých otázok vlastného spoločenstva, domova a doby, a predsa svojich súčasníkov vzrušovala a znepokojovala. Výčitky na ich adresu, týkajúce sa spoločenského postoja, západníctva a elitárstva však neustávali, takže sa Rakić ohradil proti nim básňou-vyznaním. V nej sa hlásil proklamatívne k národným historickým tradíciám a kultu kosovskej tragédie, odmietol podozrenie, že ich „deti tohto storočia“ „uchvátila západnícka rieka“ a prehlásil, že je ochotný dať svoj život „v poslednom boji“. Svoje básnické vyznanie situoval na Kosovskom poli, aby touto svätyňou, symbolizujúcou národnú tragédiu, podoprel vážnosť svojich slov.⁷

Základom Rakićovej lyrickej výpovede je pesimizmus, vyplývajúci z chápania života ako jednotvárneho opakovania foriem, ústiacich do pomínutelnosti. Problémy života a smrti sú najčastejším motívom jeho veršov, takže si u súčasníkov vyslúžil uznanie reflexívneho a filozofického básnika. Veľký obdiv svojich súčasníkov

⁵ SLIJEPEVIĆ, P.: *Ogledi*. Beograd 1934, s. 13.

⁶ Tamže, s. 17. Bohatú literatúru o vzťahu Dučićovej a Rakićovej lyriky k francúzskej poézii s vlastným komentárom pozri: KOŠUTIĆ, V.: *Parnasovci i simbolisti u Srba*. Beograd 1967.

⁷ Básň *Na Gazi-Mestanu* Votruba preložil ako doklad básnikovho nepatetického vlastenectva.

z kultúrnych kruhov si získal obdivuhodnou znalosťou francúzskej poézie, ktorú poznal od čias V. Huga zväčša spamäti a rád ju recitoval. Bol najvýrečnejším predstaviteľom „francúzskej školy“. V skúmaní básnikových vzťahov k francúzskej poézii nebolo však jednoty. Jedni ho spájali s Baudelairom ako básnikom „splénu, smútku, nudy, večného umierania, večného rozkladu, večnej hniloby, večnej smrti v živote“ (A. G. Matoš⁸), iní nachádzali v jeho spôsobe myslenia a básnickom výraze rozhodujúci vplyv parnasizmu a pre jeho racionálnu podstatu, mravný stoicizmus a lartpourlartistické uzavieranie sa do „veže zo slonovej kosti“ hľadali vzor v Leconte de Lislovi (J. Skerlić⁹), zatiaľ čo Rakićov francúzsky monografista Jean Mousset je presvedčený o určujúcom vplyve Alberta Samaina, ktorý „svojimi symbolmi očaril mladého Srba“.¹⁰

Francúzske vplyvy sú v Rakićovej poézii nepopierateľné. Básnik mal však dosť tvorivých síl, aby cudzie podnety pretavil v súlade s vlastným básnickým typom. Ťažko by sa dal vysvetliť mocný a dlhotrvajúci ohlas jeho poézie iba sprostredkovaním kontaktu s rozvinutejším básnictvom, keby jeho verše nepadli na úrodnú pôdu domáceho prostredia a neboli impulzom pre ďalší vývin srbskej lyriky. Dučićova a Rakićova poézia zohrala v novodobom srbskom básnictve progresívnu a pretvárateľskú úlohu, lebo zodpovedala jej vývinovým potrebám, podnecovala skryté, vnútorné sily, ktoré bolo treba uvoľniť a usmerniť. Na vyjadrenie novej, zložitejšej ľudskej a spoločenskej situácie na prelome dvoch storočí bolo treba vypracovať básnický normatívnejší jazyk bez rozkolísanosti medzi jeho folklórnou podobou a hovorovým, drsným a nepružným výrazom, s ktorým zápasili už romantici a po nich aj Vojislav Ilić, predchodca „modernistov“. Srbský básnický výraz potreboval väčšiu umeleckú disciplínu, schopnosť náznaku a sugescie, ako aj možnosť zachytiť zložitejšie psychické stavy a myšlienkové svety. Kľúčovou otázkou v poézii bola úloha obohatiť jej obraznosť, vypracovať nový metaforický jazyk, poukázať na jeho vývinové možnosti, a to v období, keď v bežnej literárnej produkcii ešte vždy prevládala vypáchnutá a skostnatená dikcia oneskoreného romantického typu. Metafora, ako ju rozvinuli parnasisti alebo symbolisti, stala sa pre Dučića i Rakića mocným vyjadrovacím nástrojom, ktorý pomáhal rozšíriť básnickú výpoveď o dovtedy netušené priestory a možnosti.

Poézia Vladislava Petkovića Disa zostala torzom. Nie preto, že by publikoval málo. Nestačil však dozrieť a vyhraniť sa, vytvoriť svoj vlastný typ. Opakoval sa, šiel neraz pod vlastné možnosti, zostal umeleckým samoukom a improvizátorom. Vytvoril vo chvíľach šťastnej pohody a tvorivej koncentrácie niekoľko vynikajúcich básní. Mal skromné vzdelanie a nerozvinutú básnickú kultúru, v tom neprekročil

⁸ MATOŠ, A. G.: Eseji i feljtoni o srpskim piscima. Beograd 1952, s. 146.

⁹ SKERLIĆ, J.: Pesme Milana Rakića, c. d., s. 38.

¹⁰ MOUSSET, J.: Milan Rakić, poète de la Yougoslavie. Paris 1939, s. 4. Aj SLIJEPEVIĆ, P.: Rakićeva poezija. Beograd 1938.

bežnú úroveň učiteľa v zapadnutých srbských dedinkách. A keď sa dostal do metropoly ešte hlboko uviaznutej v štýle tureckého orientu ako colník na dunajskej hranici, osviežoval svoju chudobu a suché zamestnanie v belehradských „kafanách“, kde mu vzdelanejší priatelia prekladali verše súčasných francúzskych básnikov. V tomto šlabikovaní mohol iba vytušiť rozmery a pohyby básnických svetov, ku ktorým sa sám v najsvetlejších chvíľach predieral, zajakavo a drapľavo, ale s hlbokým vnútorným zmyslom pre hudobnosť a básnické vizionárstvo. A tak zanechal niekoľko básní mimoriadnej sily. V nich prejavil vzácny dar odmaterializovania vizuálnych a auditívnych senzácií, ktorými naznačoval bohatstvo tušených významov.

Vo vrcholných číslach básnickej výpovede Dis vyslovil veľký nepokoj nastávajúceho storočia a odhalil nové zdroje básnického vedomia. Hľadal ich tam, kde sa jeho súčasníci neopovážili ísť: v hlbokých, najskrytejších kútoch ľudského bytia, tam, kde sa sen a skutočnosť prepletajú a splyývajú v zázračných väzbách ponorných tušení. V takých chvíľach vytryskli z básnika tajomné a čisté slová a splynuli v harmonickej stavbe. Bol to básnik pochmúrny, temný, posadnutý myšlienkou ničoty a záhrobného života, tragicky konštituovaný, ale obdarený vizionárskou schopnosťou vytušiť zložité a vyššie ľudské svety, pomocou ktorých bolo možné prekonať príbuznosť a úbohosť reality, v ktorej žil.¹¹

V tomto bode sa Dis stretával so svojimi antipódmi — Dučićom a Rakićom. Oba póly srbskej Moderny spájali kritický postoj k vlastnej skutočnosti, k rodnému Srbsku, umáranému neplodnými partajníckymi a dynastickými zápasmi. V ňom nepostrehli utajenú ľudovú silu, ktorá sa neskoršie uvoľnila v oslobodzovacích balkánskych vojnách a podala doklady mimoriadnej vytrvalosti a statočnosti, aby z nej vyťažili iní. Trápila ich obľudnosť prostredia, v ktorom sa krížili záporné dva svetov: orientálny despotizmus nových domácich vládcov a zaostalosť i divosť mravov s európskou rafinovanosťou ovládania davom pomocou narýchlo vytvorenej byrokracie, policajného systému a úplatkárstva, čím sa v zárodku udúšali všetky veľké nádeje a objektívne dejinné možnosti, ktoré sa odkrývali pred Srbskom na úsvite nového storočia.

Dučić s Rakićom sa od tejto skutočnosti odvracali do ríše krásna. Rakić však aj tam našiel motívy pre svoj smútok a rezignáciu. Dučić, mentálne dravší a optimistickjší, vyludzoval bezpočetné variácie ideálnej krásy, stelesnenej v prírode alebo imaginárnej žene, s prítajeným žiaľom, sprevádzajúcim nereálnosť vlastných túžob. Dis sa ponáral do prepadliska vlastného bytia a z neho vydolovával svety snív, imaginárne, odsunuté do neznámej budúcnosti, jestvujúce „mimo akéhokoľvek zla“, „mimo vecí, ilúzií, mimo života“.

¹¹ Dôležitejšie novšie štúdie o Petkovićovi Disovi: GAVRILOVIĆ, Z.: Od Vojislava de Disa. Beograd 1958; MIŠIĆ, Z.: Antologija srpske poezije. Beograd 1967; PAVLOVIĆ, M.: Vladislav Petković Dis. In: Vladislav Petković Dis: Utopljene duše. Beograd 1968; STEFANOVIĆ, D.: Pesnički jezik i stil Vladislava Petkovića Disa. Beograd 1974.

Srbská básnická Moderna nemala dotyk s revolučným hnutím, ktoré v zárodku existovalo v Srbsku, udúšané policajným terorom, i v susedných etnicky spríbuznených krajinách, úpiacich pod cudzou mocou. Vnútorne sa mu však približovala svojím vzdialeným a hmlistým obrazom života dôstojného ľudskej existencie.

★

Zhruba načrtnutá situácia srbskej lyriky na začiatku nášho storočia, reprezentovaná troma jej najcharakteristickejšími básnikmi, ponúka iba nevyhnutnú mieru informácií, na základe ktorej možno pristúpiť k porovnávaniu. Konfrontácie sa dožadoval už František Votruba v čase zrodu a formovania modernej slovenskej i srbskej lyriky na začiatku storočia. V Prúdoch obsérnoval Antológiu novšej srbskej lyriky Bogdana Popoviča, dnes už klasické dielo, a nastolil plodnú úlohu:

„Pre nás, pre život náš, ktorého kultúra je tiež ešte len mladá, a ktorého sily sú dosiaľ málo podobne vyvinuté ako u Srbov, bolo by zvlášť zaujímavé porovnať, na akom stupni stojí srbská poézia voči našej. Má rad pozoruhodných talentov, ačkoľvek básnika takej sily a významu, ako je náš Hviezdoslav, by sme v nej nenašli. Kým však literatúra naša javila v poézii najčulejší život vo svojich začiatkoch (škola Štúrova) a od tých čias jej silných predstaviteľov ubúda, je u Srbov pomer obrátený.“¹²

Historická situácia na Slovensku na prelome storočí nie je natoľko vysunutá do priestoru mocenských záujmov, ktoré sa v Srbsku a na Balkáne vôbec tak ostro zrážali. Národnooslobodzovacie hnutie je v latentnej podobe. Je to spoločenstvo národne i sociálne utláčané. Nemá podobu slobodného národa so samostatným štátnym útvarom, ako to bolo u juhoslovanských národov so Srbskom, pred ktorým stálo aj dejinné poslanie predvoja oslobodzovacích hnutí porobených národov na Balkáne. Zložité otázky národného etnika, najmä jeho sociálne a ideologické rozpory boli na Slovensku zastreté dominujúcim faktom národnej neslobody. Pritom kultúrne vedomie, ktoré vyjadruje spoločenskú situáciu, ale ju aj prekonáva a relatívne sa osamostatňuje, obsahuje analogicky tie konštitutívne prvky a prúdy na Slovensku, ktoré sú príznačné aj pre srbský a juhoslovanský kultúrny život tej doby. Platí to najmä pre nové tendencie v literárnom a umeleckom myslení. Básnické úsilie vyjadriť subjektívnu svedčnosť intímnu krajinu vlastnej duše a v napätí básnického subjektu so skutočnosťou vysloviť priamo alebo sprostredkované nespokojnosť so sociálnou a ľudskou podobou vecí a napokon vyostrovať vlastný nekonformizmus kritickým pátosom alebo snom a víziou, ba neraz aj únikovosťou a rezignáciou — to je rovina, na ktorej sa stretávajú obe podoby srbskej Moderny s poéziou I. Krasku, J. Jesenského a V. Roya.

Votruba, ktorý vrelo privítal Kraskovu lyriku a bol jej najhlbším tlmočníkom

¹² KLAS, A.: Srbská poézia. Prúdy 1912, č. 5—6, s. 215.

a zástancom, predstavuje najprirodzenejší most pre konfrontáciu oboch lyrik týchto čias. Keď v Prúdoch uverejnil ukážky „Z novšej srbskej poézie“ vo vlastnom preklade, vysvetlil jej korene: „Bola tu doba, aká sa javí v istých periódach v každej literatúre: dané myšlienky, formy, city už sú vyslovené, precítené, prežité, každý nový pokus vysloviť ich je už opakovaním, ponáškou, neuspokojujúcim rozriedením; cíti sa, že v srdciach, v dušiach rodia sa pocity a pomysly, čo i nie cele iné, ale predsa s iným odtienkom, inou náladou, vyžadujúce iného rázu vyslovenie, inej formy. Veď pôsobia na ne iné okolnosti: mladšie pokolenie vyrastá v novej situácii politickej, v meniacich sa názoroch spoločenských, v novom ovzduší myšlienkovom, s inými sympatiami a nenávisťami — a tieto rozdiely dostávajú výraz predovšetkým v umení, hlavne v lyrike.“¹³

Votruba súčasne vystihuje napätie medzi konzervatívnymi a modernými prúdmi v srbskej poézii i kultúrnom živote a nachádza v srbskej situácii analógiu vlastnej, slovenskej: „Mladšia poézia, V. Iličom počínajúc, dlho bola vystavená nápadom starých, že je nenárodná, cudzotárska, že oslabuje národné čítanie, že sa spreneveruje ideálom atď. Zľakané oči starých, ktoré v každej úchylke od bežnej konvencie videli zradu. Ovšem neprávom.“¹⁴

Napriek mnohonásobnej odlišnosti srbskej a slovenskej kultúrohistorickému situácii Votruba postrehol a na prvý plán vysunul to, čo v kultúrnom vedomí oboch spoločenstiev, v literatúre a jej vedúcom žánri — lyrike, bolo typologicky príbuzné a súčasne rozhodujúce.

Nemožno v rámci vymedzeného priestoru štúdie pristúpiť k celkovej konfrontácii srbskej a slovenskej básnickej Moderny. Veľa podstatného povie sústredenie sa na charakter básnickej výpovede, ktorá sa realizuje postupmi a prostriedkami, príznačnými pre „novú poéziu“ srbskú i slovenskú, pre ich vnútorné spojenie s dobovou poéziou symbolizmu. Na typických ukážkach sa nám konfrontáciou odhalí nielen upriamenie na symbol ako základ básnickej výpovede, ale súčasne sa nám v lyrike Ivana Krasku a jeho srbských básnických vrstovníkov odhalí svojráznosť, neopakovateľnosť v používaní symbolického básnického jazyka, jeho odlišná interpretácia a napokon aj iná atmosféra a hodnotenie života.

Jedna zo základných situačných polôh srbského a slovenského básnika Moderny je pocit spútanosti, uväznenia, neslobody. Kľúčová téma-symbol romantikov sa tu objavuje v novej podobe. V tomto zmysle má k romantikom, najmä k Jankovi Kráľovi, veľmi blízko Ivan Krasko v Otrokoví, stotožňujúc v básnických symboloch lyrický subjekt s predmetom básne, so sociálnym i nacionálnym osudom vlastného národa. U básnikov srbskej Moderny ako príslušníkov slobodného národa, kategória spútanosti a neslobody nadobúda nadnárodný, univerzálnejší zmysel. Kraskov „otrok“ je vzbúrencom proti nespravodlivému poriadku, jeho revolt má silný

¹³ KLAS, A.: Z novej poézie srbskej. Prúdy 1912, č. 1, s. 62.

¹⁴ Tamže, s. 65.

sociálny akcent: keďže je sám cez generácie už od detstva napájaný nenávisťou — piesňou k utlačovateľom, čaká na signál — poplašný zvon, aby zbraňou — zubáľmi dračími vybojoval ľudské právo pre seba a seba podobných. Báseň, úzko nadväzujúca na tradíciu štúrovcov a Hviezdoslava, bola vo svojej dobe aktuálnou výzvou s konkrétnou adresnosťou a odpoveďou mladej poézie „nápadom starých, že oslabuje národné cítenie“, ale zároveň už vtedy aj potom celým svojim posolstvom mierila ponad dobový historický rámec ako apoteóza ľudskej slobody vôbec. Typom básnickej výpovede patrí k symbolom jednoznačným, nesugerovaným, „prieťažným“, predstavuje jeden z pólov Kraskovho výrazového registra, uzemnejší, priamočiarejší s dôrazom na kontinuitnosť básnikovej vývinovej krivky. Kľúčový symbol i s ním súvisiaci snop metaforických obrazov je tesne „našitý“ na realitu a s ňou takmer splýva.

Väzeň v básni Milana Rakića U Kvirgama (V putách) je skôr do seba zahľadenou obeťou ako bojovníkom, nepozná svojho protivníka, utlačateľa a väzniteľa, ani sa oň nezaujíma, sám nepatrí k trpiacemu davu, ani ho nezastupuje, ale je nad ním povznesený. Necíti svoju vinu, a teda ani zmysel a príčinu vlastného utrpenia a odboja. Nad všetkým sa vznáša silou vlastného ducha ako „morská lastovička nad morom“ (pripomínajúc obraz z Baudelairovej básne L'élévation). Máme do činenia s básnickou podobou intelektuálneho protestu ako sebestačného aktu, stoeckej, patetickej, ale trochu aj elitárskej vzbury.

Celkom inak vyznieva Tamnica (Temnica — žalár) Petkovića Disa. Lyrický subjekt v nej predstavuje nevinnosť ľudskej nevedomosti s pocitmi nekonečnosti času, priestoru a z toho vyplývajúcich neohraničených možností. Pád z vesmíru na zem sa rovná aktu uväznenia, obmedzenia priestoru i času, nastolenia poriadku vecí a z toho prýštiaceho sveta utrpenia a bolesti: „utiekli hviezdy z očí, zem zostala“. Oproti Kraskovej jednoznačnosti v Otrokov Disova báseň je komponovaná ako viacvýznamové básnické posolstvo.

Iný, opačný pól s bohatými „strapcami“ významov, odkrývajúcimi takmer bezdno možných interpretácií, predstavuje značná časť Kraskovej tvorby nielen z obdobia Veršov, ale aj v zbierke Nox et solitudo. Tento základný smer jeho tvorby dobre reprezentuje báseň Topole, vhodná pre komparatívnu operáciu — okrem iného — aj pre motivickú totožnosť s Topoľmi Jovana Dučića (Jablanovi), ako aj pre hlbšiu tematickú a koncepčnú súvislosť s Disovou básňou Nirvana.

Pre Dučića sú „topole“ signatúrou krajiny a atmosféry samoty, neistoty, úzkosti, strachu i výstrahy. „Lyrický dej“ sa presúva z obrazu topoľov na básnikov subjekt a myšlienka opustenosti a tiesne sa v básni vyslovuje už nezávisle od vstupného, náladového obrazu stromov. Topole zohrali úlohu vonkajšieho impulzu, zostali napokon iba rámcom a atmosférou obrazu, vo vnútri ktorého sa odohrala samostatná dráma.

Kraskove „topole“ majú bohatšiu funkciu, ktorá sa plodne rozkonáruje už z odlišného východiska: z tvorivého aktu identifikácie lyrického subjektu a obrazu-

-symbolu. „Vysoké“ (topole) a „široké“ (pole), kategórie kontrastu človeka a sveta, bezbrehá miera bolesti a samoty, „ošarpané“, „nahé“, „holé“, „bez žitia“ — kategórie totálnej redukcie, negácie až po hranicu smrti, ale predsa „hrdé“ — mocné jadro potencionálneho kladu, opakovaného, teda kľúčového. Preto nie smrť, ale nirvána, nie už ani topole, ale ich metamorfóza na dynamický, hoci temný a zlovestný obraz havrana. Metamorfóza symbolov v relácii strom—vták a tým aj hodnotové povýšenie z bezdna pesimizmu a ničoty na útek z nich, na svetielko nádeje. A napokon predsa len nie nirvána, ale menej beznádejná „noc“. Noc nie je taká nekonečná, ani taká bezútešná: z nej sa rodia rána.¹⁵

Od Kraskovej „nirvány“, symbolu ako miery zúfalstva a nožnej smrti, je už len krôčik k bezdnu Nirvány Petkovića Disa. Srbský básnik ju chápe ako úplnú negáciu všetkých životných hodnôt, nielen kladných — lásky, radosti, prírodných krás, ale aj záporných — bolesti, utrpenia. V Kraskovej nirváne zostáva tenká niť spätosti s ľudským bytím v podobe páliaceho ohnivka „bolesti“. U Disa zaniká aj vedomie záporného znaku bytia, akoby sa stratilo v beztvorosti, ničote, ne-bytí. Oproti indickému pochopu nirvány ako stavu večnej blaženosti, Krasko ju chápe ako bolesť, zatiaľ čo srbský básnik smeruje k totálnej negácii a prijíma ju ako bezodné nič. Disovo „nič“ má svoju genézu, je popretím niekdajšieho „niečoho“: básnika navštevujú mŕtve oblaky a vetry, mŕtve ruže a jari, mŕtve bolesti i mŕtve lásky, symbolizujúce zánik všetkého, „čo bolo kedysi“. V tejto duševnej krajine-púšti niet už ani kraskovského havrana lietajúceho do noci. Zostala len totálna ničota, priepastná hĺbka pesimizmu.

Intímna, ľubostná lyrika predstavuje pre Krasku aj pre jeho srbských rovesníkov nielen jednu z hlavných tematických oblastí, ale aj kľúčovú podobu vzťahu básnického subjektu ku skutočnosti. Nie je preto prekvapením, ak srbskí básnici, podobne ako I. Krasko, použijú na vyjadrenie tohto vzťahu totožné alebo podobné metafory a symboly, vnútorne blízky poetický jazyk. Symbolika očí je jedným z najstarších básnických obrazov, ktorým sa v poézii všetkých národov vyjadrovalo vnútorné citové vzplanutie, ľubostná túžba, ošial alebo utrpenie ako „zrkadlo duše“. Symbolisti tento obraz intenzívne rozvíjajú, variujú, objavujú nekonečné nuance a potvrdzujú jeho nevyčerateľné možnosti. Potvrdzujú to aj Kraskove, Dučićove a Disove básne. V nich sú oči nielen jedným z básnických obrazov, ale aj hlavným symbolom básne, majú charakter témy. Dučić vysunul „oči“ aj od titulu jednej z básní, u Krasku frekventujú v priamom i prenesenom význame v básni Tys' ich videla s dôrazom na ich „akciu“, Dis si v duchu svojej poetiky častých paradoxov volí symbol očí v ich snovej podobe, vo vnútornej aktivite (Sa zaklopljením očima, Možda spava).

Dučić koncipoval svoju báseň Oči ako bohatú a pestrú škálu metafor. Oči sú „dva

¹⁵ Porovnaj interpretáciu Kraskovej básne Topole v diele ŠMATLÁK, S.: Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976, s. 152 n.

dlhé večery v púšti mora“, „dve pochmúrne rozprávky“, „dve pokojné lode s čiernymi vlajkami“, „dve ženy v čiernom pri nemej modlitbe“, „dve ponorné rieky v kraji kamenistom“, „dva posli bôľu, čo náhlia nocou“. Po sérii obrazov, v ktorých sa hlavný symbol zhmotňuje a nadobúda výraznú podobu auditívnej alebo vizuálnej konkretizácie, nasleduje sled abstraktných prirovnaní a metafor, ktorým sa téma sublimuje, symbolika sa dostáva do vyššej, odmaterializovanej roviny akoby sa tým naznačoval aj vzostupný proces etického hodnotenia: oči sú „opojené večnou túžbou“, „žiaria ďalekým a čudným svetlom nadšenia“, v nich sú „všetky temné extázy snov“. Vrchol však naznačuje aj prudký pochod opačným smerom — dolu do temna a priepasti. Pád je v obrazovom procese neporovnateľne kratší, údernejší. Oči sú „nepreklenuteľné“, na ich dne leží „veľký a temný príznak zúfalstva“. Zostáva posledný akt identifikácie symbolu aj jeho ľudského nositeľa, oči a milej — ženy s neľútostným, takmer cynickým, biologickým hodnotením — pointou, ktorá je v básni opozíciou a negáciou všetkých predchádzajúcich poetických obrazov a hodnôt: „oči mojej ženy, temný triumf pudu“.

V tomto zmysle východisková pozícia i celková koncepcia ľúbostnej lyriky Petkovića Disa i nášho Krasku predstavuje oproti Dučićovi výrazný protipól.

V Kraskovej básni oči sú vizuálne určené iba jedinou metaforou „svietili modravo zažnuté oči“. Ich vysunutie na rovinu symbolu je umocnené redukciami ľudského bytia (milej, ženy) na jediný znak — oči — ako koncentrát ľúbostnej túžby, rovnako podobným opakovaním motívu, ale intenzívnejším a vzrušenejším ako u srbského básnika a dôraznejším presunom do duchovnej sféry, umocnenejším sublimovaním obrazu (bôľ, túžba). U oboch básnikov sa objavujú príbuzné alebo totožné motívy, ktoré sú členmi básnického prirovnania: u Dučića v podobe jednoduchého prirovnania, u Krasku nadobúdajú symbolický význam a dokresľujú emotívne mimoriadne vzrušenú vypätú atmosféru. Je to motív *nocí, mora a lode*. U Dučića tieto motívy neprekračujú funkciu komparácií, v Kraskovej básni vyjadrujú uzlovú situáciu hlavného motívu očí: noc je temným pozadím, na ktorom mocnejšie vynikne svetlo očí, more širokým priestorom ako metaforické pozadie, v ktorom sa umocňuje osamelosť ľúbostnej drámy ľudskej dvojice a intenzita bolesti milujúceho, a napokon, loď je symbolom unikajúcej ľúbosti, za ktoru oči „jako bludičky leteli“ — oproti pokojným lodiam Dučićovej básne. Tie isté motívy — obrazy, aj báseň ako „makroobraz“ inklinujú u Dučića k istej statickosti a objektívnemu pozorovaniu, deskripcii, zatiaľ čo u Krasku sú dynamizované a dramatizované, majú charakter mimoriadne vzrušenej subjektívnej výpovede. Na príbuznosti témy a mnohých motívov — obrazov možno demonštrovať rozdielnosť básnických typov a životných koncepcií. Dučićov symbolizmus je poznačený parnasovským chladom, deskriptívnosťou a objektívnym odstupom básnického subjektu od témy, Kraskov symbolizmus predpokladá stotožnenie subjektu a témy (napríklad aj v takých tematicky objektívnych básňach, ako sú *Otrok, Otcova roľa alebo Jehovah*), charakter výpovede lyrického subjektu je vnútorne mimoriadne angažovaný.

„Oči“ sú kľúčovým symbolom intímnej lyriky Petkovića Disa. V básni *Možda spava* (Možno spí) sa — podobne ako u Krasku — naznačuje výpoveď, pohybujúca sa na hranici skutočnosti a obrazotvornosti. Lyrickému subjektu sa zjaví vo sne — oči. Najprv celkom neurčité „akési“ a „čiesi“, potom sú to oči, s ktorými sa lyrický subjekt istým spôsobom stotožňuje: sú to oči „moja duša mimo mňa“, napokon si vibrujúca predstava definitívne ustáli v podobe očí milovanej ako stelesnenie pokoja, nehy, jari, šťastia a lásky. Výstavba obrazu vzdialene pripomína Dučića: postup stupňovania až po sám vrchol a potom náznak obráteného pohybu. Lenže vystupňovanie u Disa nesmeruje k dezilúzii, biologickému obnaženiu a totálnej redukcii ľúbostného motívu, ale k jeho sublimácii prostredníctvom tragizmu v podobe motívu smrti, keď titul básne „Možno spí“ a jej — súbežne s „očami“ najfrekvencovanejší — motív sen nadobúda hlbší a tragickejší význam:

*Možda spava sa očima izvan svakog zla,
Izvan stvari, iluzija, izvan života,
I s njom spava, nevidjena, njena lepota;
Možda živi i doći će posle ovog sna.
Možda spava sa očima izvan svakog zla.*¹⁶

Dučić tému zmalicherňuje, Dis a Krasko ju monumentalizujú. Pritom monumentalizácia symbolu očí, zastupujúceho ľubosť, má u Krasku a Disa protichodný pohyb: všetky Kraskove mohutné a intenzívne miery (more, noc, vietor, loď, bludičky) smerujú k vnútru subjektu, vtekajú doň ako do ústia. Disova láska - oči sa odpútava od ľudského subjektu a prekračuje hranicu života a smrti, je „mimo zla, vecí, ilúzií, života“, je teda večná, nekonečná a nezmerateľná.

★

Do akých záverov ústí naše porovnanie?

Novodobá srbská a slovenská lyrika sa konkretizovala každá v súlade i napätí s dobovou situáciou vlastnej krajiny, jej duchovných väzieb, básnických tradícií a charakteru tvorivých osobností.

Srbská lyrika Moderny sa utvárala v prudkom napätí dvoch pólů. Jeden z nich predstavovala poézia Jovana Dučića a Milana Rakića, dvojice básnikov, ktorí takmer neobmedzene dominovali v súdobej i neskoršej srbskej poézii. Dobové kritické myslenie ich postavilo na najvyšší rebríček básnických hodnôt v národnom etniku, čitatelia s pochopením prijímali ich verše, epigóni a dorastajúce básnické generácie ich napodobňovali. Bol to artistný typ poézie blízky parnasizmu s kultom formy. Dôraz na básnický výraz mal plodný význam pre ďalší vývin srbskej poézie,

¹⁶ Cit. podľa vydania VLADISLAV PETKOVIĆ DIS: *Utopljenе duše. Pesme. Izbor i predgovor* Miedrag Pavlović. Beograd 1968, s. 93.

bol jednou z jej kľúčových otázok. Dušić a Rakić mimoriadne rozšírili metaforické pole srbského básnického jazyka, zdokonalili a obohatili básnickú reč i jemnejšie, zložitejšie nástroje, a pripravili vhodnú pôdu pre nové básnické výboje. Odvracajúc sa od konkrétnej dobovej skutočnosti, ktorá sa ťažko vpratávala do ich poetického sveta, unikali do prírody i vlastného bytia a v jeho túžbach a predstavách vyslovovali konfliktové napätie s realitou, nadväzujúc s vlastnou prítomnosťou dialóg, preniknutý smútkom a skepsou. Prerastali tak artistno-parnasovské rámce svojej lyriky, sformované aj na podnetoch francúzskej poézie, a v symbolických predstavách odkrývali hlbšie zopätie vlastného bytia so životom a jeho pohybom.

Druhý pól srbskej lyriky, reprezentovaný Vladislavom Petkovičom Disom, predstavuje oproti dušićovsko-rakićovskej cizelátorskej vybrúsenosti a formovej suverenity typ básnickej spontaneity, ktorá vo chvíľach intenzívnej a hlbkej realizácie vydávala zo seba vzácne ucelené plody sugestívnej sily, odkrývajúce nielen hĺbky ľudského subjektu, ale — neraz v naivnej podobe — aj tušenie čohosi, čo je za hranicami historického diania a ľudskej existencie. V jednote bolestného výkriku priduseného básnického a ľudského bytia a kozmogonických výprav a vizionárskych snov Petković Dis pripomínal „prekliatych básnikov“, typ lyriky „veľkých symbolistov“ v jej robustnejšej a naivnejšej balkánskej podobe. Priniesol do vývinového rytmu najnovšej srbskej lyriky chýbajúce ohnivko, oneskorený, ale plodný impulz.

Napriek odlišným spoločenským a kultúrnym pomerom Slovenska stála slovenská poézia na prelome storočí pred podobnými úlohami ako poézia srbská. Na ich plnení sa aktivizuje viacero básnikov; najlepší z nich vnášajú do jej vývinu vlastnú črtu: nonkonformizmus až po satirický výsmech v poézii J. Jesenského, publicistický pátos vo veršoch M. Rázusa, náladovosť, krehkosť a neurčitost v lyrických arabeskách V. Roya.

Všetky tieto momenty, ako aj ďalšie dôležité zložky obsiahla lyrická výpoveď Ivana Krasku. V nej sa skoncentrovala vývinová zákonitosť slovenskej modernej lyriky. Básnikov nevšedný talent sa upriamil práve na kľúčové ohnivko, ktorým pohol reťaz slovenskej lyriky o milový krok dopredu. „Táto poézia so svojim trpkým heroizmom a nezavinenou tragickosťou bola svetlom v temnotách súmrakej doby, do ktorej sa rodila... stávala sa aj bitevným poľom zápasov o víťazstvo nad trpkosťou bytia, nad osudom.“¹⁷ Dynamickú polarizáciu vývinu srbskej lyriky analogicky obsiahla v jednotnom básnickom svete Kraskova poézia. Je v nej nový metaforický jazyk a sugestívna reč symbolov so suverenitou formálneho výrazu bez jeho zbožšteného kultu. Je v nej ponor až na dno ľudského bytia i smerovanie ponad hranice reality aj keď bez krajných polôh utopizmu a kozmogonického vizionárstva. Prichádza s rozpätím, aké slovenská lyrika na takom koncentrovanom priestore predtým nepoznala — medzi priepastným temnom zúfalstva a svetlom nádeje ako miery človeka.

¹⁷ ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 203 n.

VIERA DUBCOVÁ

LATINSKOAMERICKÁ „MODERNA“ A DIELO IVANA KRASKU

(K typologickému zaradeniu Kraskovej poézie)

Úvodom tohto príspevku sa žiada povedať niekoľko slov o tom, prečo porovnávame javy zo zemepisne tak vzdialených oblastí, ktoré boli na rozhraní storočí bez priamych literárnych kontaktov.

Dejiny slovenskej literatúry sa formovali v podmienkach zložitého, hateného spoločensko-historického vývoja; tento príznak charakterizuje v ešte vystupňovanejšej podobe aj dejiny literatúr latinskoamerických krajín. Sprievodným znakom takéhoto vývinu býva jeho *nepravidelnosť*, ku ktorej sa zvyčajne pripája zaostávanie nástupu jednotlivých období vzhľadom na prevládajúce tendencie vo svetovej literatúre; ďalším znakom je výskyt *hybridných foriem*, spájajúcich do zvláštnej syntézy prvky rôznych — ba až zdanlivo nezlučiteľných — estetických princípov. A tak sa stretávame s odchýlkami vo formovaní a vývoji literárnych slohov, vo vývine žánrov i v utváraní mikroštruktúr. Môžeme uviesť príklad hoci z formovania realistického románu v slovenskej a českej literatúre i v literatúrach latinskoamerických krajín. Vo všetkých týchto oblastiach sa spoločenský román dlho nevedel oslobodiť od romantických prvkov a konvencií (na Slovensku sa dokonca objavuje v jeho funkcii veršovaná epika Hviezdoslavových eposov, ktorá prichádza už po sérii viac alebo menej vydarených pokusov v próze). S nepravidelnosťou a hybridnosťou vývinu súvisí aj odlišné utváranie pojmu tradície, jeho voľnosť, pružnosť a variabilita.

Porovnanie vývinu literatúr, formovaného naznačeným spôsobom, i porovnanie jeho jednotlivých javov je veľmi zložitá: to, čo majú spoločné, je predovšetkým rozmanitosť. Preto treba situáciu každej literatúry posudzovať osobitne a vystríhať sa apriorného sledovania vývinových analógií. Zároveň však takéto porovnanie poskytuje lákavú možnosť konfrontácie viacerých podob poetiky, ktorá z hľadiska diachronického vývinu spoločnosti a literatúry zodpovedá rámcovo analogickému obdobiu.¹

¹ Ide tu o porovnanie latinskoamerického modernizmu (pojem použitý vo význame technického termínu pre časovo limitované obdobie) a *slovenskej literárnej moderny*. Ide o termíny aj obsahovo

Toto sú hlavné dôvody, prečo sa vo svojom príspevku zameriavam na porovnanie Kraskovho diela s príbuznými javmi v latinskoamerických literatúrach, nechávajúc stranou možné analógie v španielskej literatúre, ktoré by boli tiež len typologickej povahy. No je tu ešte ďalší dôvod, ktorý mi umožňuje takéto vymedzenie témy, a to relatívna stagnácia španielskej literatúry v období, ktoré nás zaujíma, nepôvodnosť a malá obsahová nosnosť jej foriem len pomaly sa oslobodzujúcich od nežiadúcej závislosti voči už vtedy vývinovo aktívnejšej latinskoamerickej literatúre. O poézii, ktorá nás teraz zaujíma predovšetkým, platí toto konštatovanie v ešte väčšej miere.²

Latinskoamerická literatúra je pre nás zaujímavá i spôsobom prekonávania svojho historického handicapu. Zmocňuje sa svojej špecifickej funkcie v spoločnosti mierou úmernou jej schopnosti odrážať reálne protirečenia amerického vývoja a zaujímať k nim stanovisko; rovnakou mierou sa však stáva nezávislou na imitovaní hotových foriem európskej literatúry, vytvárajúc si svoje formy a normy, súbežne s celkovým smerovaním vývinu svetovej literatúry, avšak postavené pred nevyhnutnosť vyrovnáť sa s podstatne komplikovanejšou spoločenskou základňou. V tom spočíva objektívna potreba istej hybridizácie slohových prejavov latinskoamerickej literatúry, nedovoľujúca nám prijať pejoratívny odtieň, ktorý by mohol obsahovať použitý termín. Literatúra národov Latinskej Ameriky stojí pred ťažšou úlohou ako tvorba národov bez výraznejších vývinových deformácií. Nie vždy — a len postupne sa jej darí vyrovnávať sa s ňou; tým väčšiu obsahovú nasýtenosť majú však tie diela, ktorým sa podarilo citlivo, adekvátnou formou zaujať vzťah ku zložitej americkej skutočnosti.³ Podobné hľadisko sa žiada vziať do úvahy aj pri interpretácii vývojových problémov slovenskej literatúry, determinovanej a modifikovanej iným spôsobom. Literárneho historika i estetika zaujímajú tieto konkrétne prejavy vývinu tvorby, odlišný obsah, odlišná dynamika a napokon aj odlišná intenzita jeho jednotlivých diachronických segmentov.

Náročnosť problematiky a obmedzený rozsah tohto príspevku mi nedovolí

neekvivalentné, na čo upozorňujeme v ďalšej časti tejto práce. Z tohto hľadiska by bolo lepšie použiť v titule príspevku presnejší termín *latinskoamerický modernizmus*; nerobíme tak zatiaľ pre obmedzenú známosť jeho obsahu a možnosť zámeny s iným výkladom pojmu.

² Aj v próze dosiahla španielskoamerická literatúra významné úspechy už koncom 19. storočia najmä v prepracovaní výrazových prostriedkov na úrovni vety a kontextovej výstavby, v čom dosiahla, ba i prekročila úroveň európskeho španielskeho jazyka. (Pozri podrobnú analýzu štýlu J. Martího v porovnaní s jazykom jeho súčasníkov v španielskej próze, ktorú urobil taliansky semiotik G. M. Zilio (ZILIO, G. M.: José Martí, Tres estudios estilísticos. In: Anuario martiano N. 2, Biblioteca Nacional José Martí, 1970, Havana.) Avšak na úrovni textu, teda vo vlastnom rozpracovaní špecifických žánrov umeleckej prózy, dospela latinskoamerická literatúra k syntetickému výrazu, závažnému z hľadiska vývoja druhu vo svetovom meradle, približne v štyridsiatych rokoch 20. storočia.

³ Niekoľko takých diel vzniklo na základe prvého a spontánneho kontaktu španielskej a domorodej civilizácie, v ďalšom vývoji však došlo k ich umelému a násilnému oddeľovaniu. Originálna tvorba národov Latinskej Ameriky sa opäť začína rozvíjať — nie bez súvislosti so spoločenským pohybom — až v priebehu 19. storočia.

sledovať všetky spomínané aspekty; pokúsim sa aspoň o viac-menej globálnu charakteristiku najmarkantnejšieho z nich. Zameriam sa na sledovanie odlišnej dynamiky vývoja literatúry na rozhraní storočí u nás a v Latinskej Amerike. Porovnať vývojové periódy znamená predovšetkým identifikovať ich z hľadiska obsahu.⁴ Tu sa odvolávam na práce latinskoamerických i slovenských literárnych historikov, opierajúc sa aj o vlastné analytické sondy do materiálu.⁵ A predsa — majú na zreteli všetky tieto zistenia — prichodí mi konštatovať, že práve obsahová charakteristika sledovaného obdobia je príčinou náročnosti konfrontácie; nedovolí nám spoliehať sa ani na časovú, ani na obsahovú analógiu.

Naznačilo sa už, že vývin slovenskej, no najmä vývin latinskoamerickej literatúry treba charakterizovať ako zložitý. Literatúra národov Latinskej Ameriky vznikala za podmienok násilného navrstvovania civilizácií, ktorého dôsledkom je dynamická koexistencia prvkov jednotlivých výrobných spôsobov od prvotne-pospolnej spoločnosti až po súčasnosť, čo nemohlo ostať bez dôsledkov pre formovanie jednotlivých literárnych slohov. Z tohto hľadiska sa nám javí ako relatívne určitý, markantný a jednoduchý vývin francúzskej literatúry, ktorá sa rozvíjala na charakteristickej základni feudálnej a kapitalistickej spoločnosti až po obdobie nástupu imperializmu a obdobie Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie na druhej strane. Vo francúzskej literatúre budeme teda hľadať najmarkantnejšie stelesnenie historických slohov i princípov dobovej poetiky na rozhraní storočí. Z čisto orientačného komparatívneho hľadiska ich môžeme hodnotiť ako akúsi normu, brať ju však záväzne pre iné literatúry by znamenalo vnášať teleologický aspekt do vývoja literatúry a spoločnosti.

Z nášho hľadiska je najaktuálnejšou požiadavkou mať na zreteli princípy poetiky francúzskeho symbolizmu. Napriek syntetizujúcemu programu ortodoxnej symbolistickej doktríny musíme však povedať, že už v samom Francúzsku to nie je zďaleka jednotný prúd; výrazne sa priblížil k syntetickej koncepcii symbolizmu iba jej autor Stéphane Mallarmé.⁶

⁴ Ide vlastne o vymedzenie vzťahu všeobecného a zvláštneho vo vývoji sledovaných literatúr, čiže o vzťah literárnohistorických kategórií „symbolizmus, moderna, modernizmus, parnasizmus, realizmus“ a ďalších v konkrétnom vývinovom kontexte. Sledovaniu tejto zložitej problematiky v úplnosti nemôžeme v tomto príspevku venovať pozornosť.

⁵ Porovnaj ANDERSON—IMBERT, C.: Historia de la literatura hispanoamericana II, Fondo de Cultura Económica 1954, México; HENRÍQUEZ UREÑA, Max.: Breve historia del Modernismo, Fondo de Cultura Económica 1954, México; CARILLA, E.: El romanticismo en la América hispánica, Gredos 1958, Madrid; Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava 1965.

Pojem modernizmus použil vo význame identickom vzhľadom na náš text z československých bádateľov Karel Krejčí v práci Vznikání a život literárních termínů. In: Příspěvky k morfologii a sémantice literárnovědných termínů, Praha 1974, s. 11—48.

⁶ Bádatelia zvyčajne uvádzajú tri základné prúdy francúzskeho symbolizmu: verlainovský, mallarméovský a rimbaudovský. Sú navzájom dosť rozdielne; nie je ľahké charakterizovať ich v rámci jednej a tej istej kompaktnej poetiky, najmä ak vezmeme do úvahy aj chronologickú diferenciáciu jednotlivých tendencií.

Rozdielnosť, ba až protirečenie vo vnútri symbolistickej poetiky jasne vidieť na vzťahu ku kategórii času.⁷ To, čo spája všetkých, je úsilie sprítomniť si čas a v sprítomnenom čase vyjadriť čo najvernejšie — čo najpresnejšie svoj subjekt, svoj subjektívny pocit a zážitok. Niektorí autori (Verlaine, Rimbaud) pokiaľ „nežijú v prítomnosti“, si sprítomňujú minulosť, spomínajú, spoliehajú sa na hudbu slova, že dopovie to, čo nemôže vyjadriť obraz: „De la musique avant toute chose!“⁸ Marcel Schwob volá po absolútne prítomnej chvíli, vyhýbajúc sa vedomiu kontinuity a transcendencie; Verhaeren je už však zahľadený do budúcnosti. Len Mallarmé si chce sprítomniť čas v jeho absolútnej hodnote, v tom, čo bolo i bude, „zrušiť čas, napísať jedinú knihu kníh, rovnú Genéze“. Najvyššie štádium symbolizmu sa nám takto javí ako volanie po absolútnej (a nemožnej) intuitívnej syntéze ľudskej skúsenosti, ktorá znamená spojenie začiatkov a koncov, nehybnosť, Nirvánu. Je to obraz Narcisa v zrkadle vody (Valéry), je to motív lesbickej lásky, ľahostajnej k pretrvaniu v čase a prinášajúcej obraz úplnej symetrie. Avšak predstava absolútna je studená a desivá, Mallarmého jeho „Azúr“ láka a zároveň plní hrôzou; ani jeho verš nie je vždy sluch pohľadajúca melódia, lež dunenie ozvien opakovaných hláskových skupín a francúzskych nosoviek. Symbolistický básnik vyhľadáva formu sonetu, ktorá mu je vzácna pre koncentrovanosť významu i uplatnenie obkročného rýmu (vyskytujúce sa občas aj v strofe bez sonetovej konštrukcie). Je syntetikom obsahu i syntetikom formy: hľadá maximum formy na čo najmenšej ploche. Preto nerozbíja verš (ak len nesignalizuje rozklad svojej poetiky a prienik za jej hranice); naopak, v symbolistickom verši vidím vrcholné štádium poetiky viazaného verša, ktoré odhalilo maximum rezerv a možností metrickej inovácie v rámci noriem zaručujúcich jeho identitu. Úsilie o vyjadrenie absolútna poznamenáva aj výrazové prostriedky vyšších rovín, uplatňuje sa synestézia a postupy vyjadrujúce nekonečnosť a neurčitnosť — i rôzne formy naznačujúce univerzálnosť, neosobnosť lyrického subjektu.

Naostatok ešte otázka, prekračujúca úzke medze poetiky: čo viedlo symbolistického básnika k tomuto volaniu po absolútne, po nemožnej harmónii, v ktorej sa rozplývajú protirečenia, ale aj čas, pohyb a život? Jednu z príčin treba iste vidieť

⁷ Už Mukařovský charakterizuje poéziu symbolizmu ako poéziu prísudku, pri ktorej podmet ostáva skrytý, nedefinovaný, všeobecný. Nie je to teda poézia deja vo vlastnom slova zmysle, pretože dej predpokladá podmet aj prísudok; je to abstraktnejšie, transcendentálnejšie zameraná poézia času. Opäť sa však treba v symbolizme zamyslieť nad veľmi aktuálnym napätím normy a realizácie. Len cez mnohosť foriem tu máme nádej zrekonštruovať podstatu. V tejto súvislosti je zaujímavá poznámka V. Mikeša, autora a prekladateľa českého výberu z poézie a dokumentov symbolizmu o tom, že autori osemdesiatych a deväťdesiatych rokov objavili trojaký prítomný čas: *présens stratený*, *présens diela*, *zotrúvania v diele* a *présens snívavý už teraz* (Francouzský symbolizmus, Klub přátel poezie, Praha 1974. s. 130—131).

⁸ Hudbu, hudbu predovšetkým (Verlaine, *Art poétique*). Prvý verš známej Verlaineovej básne zo zbierky *Jadis et naguère* (1884), ktorú mnohí vtedajší poeti prijali za svoj básnický manifest. Zvukovú rovinu poézie vypracúva symbolistický básnik priam po hranicu dokonalosti; pravda, pokiaľ ide o spomínanú hudobnosť, tak ako sama symbolistická poézia má aj ona niekoľko podôb.

v ovzduší neistoty, spoločenského úpadku a krízy hodnôt buržoáznej spoločnosti na konci 19. storočia. Je to zúfalá túžba po istote, ktorá sa zrodila z hlbokkej negácie, ostáva však len túžbou a tušením, ktoré autor ani nedokáže vyjadriť púhym slovom a priberá si na pomoc jazyk zvuku, jazyk hudby.

Ostáva ešte spomenúť premenu francúzskeho symbolizmu v 20. storočí, charakterizovanú vo Valéryho diele zosilneným vedomím súvislosti (Večery s pánom Testom), s realizovaným obrazom subjektu, ktorý ako časť univerzálneho celku rozlíštil „rébus svojej synekdochy“ a obsiahol sám v sebe plnosť bytia. Valéryho dielo nám ozrejmuje márnosť a desivý chlad takéhoto víťazstva — a je tým vlastne autoreflexiou symbolizmu, jeho popretím.

Mallarméovská koncepcia symbolizmu, počítajúca predovšetkým s abstraktným časom, je sama v sebe rozporná — neplodná v tom, že autor z túžby po maximálnej plnosti života sa vzdáva jeho protirečenia a relativity, jeho pohybu — popiera jeho podstatu, rezignuje na jedinú možnú formu jeho apercepce. Vlastná symbolistická tvorba — ale aj poézia Mallarmého — vznikala akosi „naprotiveň“ tejto koncepcii, bola jej vytváraním a popieraním zároveň — a neraz sa od nej i v samom Francúzsku veľmi vzdalovala. Predstava titanskej syntézy, založenej na schopnosti abstrakcie ľudského mozgu, realizovala sa ako neúplná, ľudsky pravdivejšia, naznačujúca alebo odhaľujúca rozmer subjektívneho ľudského konfliktu a zápas o jeho prekonanie. Mallarméovi, ktorý sa jej usiloval najviac priblížiť, neostalo veľa priestoru pre tvorbu, zatiaľ čo Verlaine, ktorý sa skôr pohrával s vidinou absolútna, vydáva pomerne bohaté a diferencované dielo.

Nie div, že v európskych — a tým skôr latinskoamerických krajinách, ktoré sa nachádzali koncom storočia v inom vývinovom štádiu — v tom čase sa utváral viac alebo menej odlišný model literatúry. A predsa, keď si všimneme literatúrnú situáciu v krajinách Latinskej Ameriky toho obdobia, azda budeme prekvapení množstvom genetických kontaktov s predstaviteľmi francúzskeho romantizmu (Hugo), no najmä parnasizmu (Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme) a symbolizmu (Verlaine, Mallarmé).⁹ Latinskoamerická spoločnosť prechádza totiž v tom období zrýchleným vývojom a nachádza sa na križovatke svojich dejín, keď sa končí jedna a začína sa druhá etapa jej historického vývoja. Koniec storočia jej prináša oslobodenie poslednej krajiny spod španielskej nadvlády (je to Kuba r. 1898); zároveň vstupuje do závislosti od najvyspelejšieho priemyselného kapitálu sveta, ktorým je najprv kapitál anglický a čoskoro kapitál severoamerický. Dochádza k hlbokým zmenám ekonomickej štruktúry, latinskoamerický peon sa stáva robotníkom imperializmu. Krajina, v ktorej je ešte živá skúsenosť feudalizmu s prvkami predfeudálnych výrobných foriem, zrazu nadobúda skúsenosť impe-

⁹ Hojnosť dokladov nájdeme predovšetkým v diele Rubéna Daria a J. Martího, ale aj v tvorbe M. Gutiérreza Nájera, J. Herreru y Reissiga, L. Lugonesa (v súvislosti s ktorým sa uvádzajú aj mená Ch. Baudelaire a L. Laforgue), J. Casala a ďalších básnikov. Mnohí modernistickí básnici žili istý čas v Paríži alebo aspoň túžili dostať sa do centra francúzskej kultúry.

rializmu, s ktorej ukazovateľmi nie je v plnosti súmerateľný ani vývin vo Francúzsku.¹⁰ V 19. storočí sa tieto okolnosti priamo dotýkajú len Argentíny a Uruguaja (ďalších krajín iba v malej miere); hlboko však zasahujú do vedomia celého kontinentu, ako to najlepšie vidieť z diela Kubánca José Martího, ale aj z tvorby ďalších básnikov, spisovateľov a mysliteľov. Tým sa však aktualizuje ďalší kultúrny kontext — kontext severoamerický, aktuálny už dielom E. A. Poea, no predovšetkým poéziou Walta Whitmana, ktorej recepcia mala na vývoj latinskoamerickej poézie veľmi vážny (a ešte nie dost preskúmaný) dosah.¹¹

Tým sa dostávame k trom hlavným prameňom literárnej tradície v Latinskej Amerike z konca 19. a začiatku 20. storočia, ktorými sú: 1. tradícia španielskej renesancie a baroka, teda obdobie, ktoré najviac znamenalo vo vývoji španielskeho písomníctva a literárneho jazyka; 2. široká škála podnetov zo súdobej francúzskej literatúry; 3. pôsobenie severoamerickej literatúry a ideológie, či už v zmysle pozitívneho impulzu (Whitman, Emerson), alebo s polemickým zameraním (ideológia imperializmu). Sú to rôznorodé zložky, avšak hľadisko výberu je už hľadiskom básnika Latinskej Ameriky, s hlbokým, i keď niekedy intuitívnym vedomím svojho osobitného postavenia a osudu. A tak sa pomaly aktualizuje aj vlastná kultúrna tradícia národov a rás Latinskej Ameriky, mierou a spôsobom, ktoré zodpovedajú estetickým požiadavkám — estetickým normám — a historickým okolnostiam doby.

Tak vzniká široko rozvetvené literárne hnutie, ktorému domáca literárna história dala názov modernizmus, globálne vymedzené rokmi 1880—1915.

Je zrejmé, že termín „latinskoamerický modernizmus“ nie je totožný svojím obsahom s pojmom literárnej moderny (v zmysle variantu symbolistickej poetiky). Vidieť to aj z jeho miesta v literárnohistorickom procese: modernizmus sa rozvíja už ako reakcia na romantizmus — má v literárnej histórii Latinskej Ameriky tú funkciu, ktorá u nás patrí dielu Vajanského, Hviezdoslava a Ivana Krasku (ak sa chceme orientovať kľúčovými javmi vývinu slovenskej poézie). Jeho charakteristikou je markantnejší štýlový synkretizmus popri relatívne veľmi výraznej amplitúde realizovaných princípov poetiky.

Najnázornejšie stelesňuje synkretickú podobu modernizmu vo svojom diele iniciátor hnutia, nikaraguajský básnik Rubén Darío (1867—1916), literárne aktívny od 80. rokov 19. storočia do konca svojho života. Darío, ktorý už roku 1888 nazýva svoju zbierku veršov a krátkych lyrických próz Azúr, pravdepodobne podľa spomenutej Mallarmého básne, a v úvode k Svetským sekvenciám (*Prosas profanas*, 1896) volá: „Čo chcete? Ja pohrdam životom a dobou, do ktorej mi prišlo narodiť

¹⁰ Rozdiel je daný spomenutým rýchlejšim vývojom amerického imperializmu a jeho zásahom do vývoja Latinskej Ameriky.

¹¹ Porov. aspoň SÁNCHEZ MEJÍA, Ernesto: *Las relaciones literarias interamericanas*. Zona franca, año 1967, No. 41, s. 12—15.

sa...“¹², v skutočnosti sa nikdy celkom nedokáže obrátiť chrbtom k životu, takže literárny historik Anderson-Imbert charakterizuje jeho prínos slovami: „S nedosiahnuteľnou bravúrou zbásnil rozkoš zo života i strach zo smrti.“¹³ Darío urobil so španielskym veršom to, čo urobil Verlaine s veršom francúzskym. K Verlaineovej poézii sa Darío hlási v nejednom zo svojich najsubjektívnejších vyznaní, avšak v jeho diele nenájdeme lesbický motív (a neobjavuje sa ani v latinskoamerickej poézii tých čias); naopak, v jeho poézii pripadá významné miesto erotickému motívu v obojse-
xuálnej podobe. Ak Darío „pohrdá svojou dobou“, je to len preto, že by želel Amerike slávnejšiu históriu; úzkosť o osud krajín svojho kontinentu formuluje básnik už v nasledujúcej zbierke z roku 1905¹⁴ do podoby neinotajného, symbolom nezastretého politického motívu (Rooseveltovi). Cez obraz ženy i cez politickú skutočnosť sústavne preniká do Daríoovej poézie konkrétny čas a priestor, ktorý v jeho poslednom diele (*Spev na Argentínu*) z roku 1914 úplne podmieňuje charakter jeho štýlu: privádza autora k novému realizmu, na začiatok kreatívne koncipovanej avantgardy. Avšak pohyb lyrického subjektu v Daríoovej poézii nemožno redukovať na jednoduchú schému: jeho začiatky sú silno ovplyvnené parnasizmom, ktorý oveľa viac ako symbolizmus zodpovedá autorovej vitalistickej koncepcii života; od parnasistickej parafrázy sa oslobodzuje až v zbierke *Spevy života a nádeje* (1905), ktorá však už ruší ambíciu intuitívneho videnia skutočnosti whitmanovskou dôverou v život a spontánnym prijímaním jeho foriem. Darío dospieva k svojskej predstave absolútnej harmónie; stáva sa ňou predstava jednoty dobra a krásy. Neponecháva si ju však pre svoj subjektívny svet, ale potrebuje ju, aby sa mohol zmieriť s konkrétnou podobou skutočnosti: interpretuje ju ako kvalitu vlastnú svetu mimo jeho subjekt, tušiac v nej objektívny zákon a záruku víťazstva dobra nad zlom, života nad smrťou. Zhmotnené riešenie tajomstva rovnováhy života mu predstavuje obraz labute, ktorý má byť básnikovi príslubom nevyhnutnosti úsvitu nad krajinami Latinskej Ameriky.

Darío dospieva teda k originálnej koncepcii, nachádza dôveru v život a kontakt so skutočnosťou cez návrat k pojmu kalokagátie.

V latinskoamerickej poézii však nachádzame ešte výraznejšie úsilie zrehabilitovať skutočnosť, zargumentovať krásu jej pohybu, odhaliť relatívnosť jej rozpornosti,

¹² DARÍO, R.: *Prosas profanas* (1896), *Palabras liminares*. Zmyslom tohto výkriku je výraz túžby po exotike, ktorý však nebol — ako u Baudelaira — výrazom nudy, skôr výrazom hladu po poznaní a zážitku, po poznaní vlastných koreňov. V tom istom texte Darío nostalgicky pripomína možnosť svojho indiánskeho alebo černoškého pôvodu.

¹³ ANDERSON—IMBERT, E.: c. d., s. 198.

¹⁴ *Cantos de vida y esperanza* (*Spevy života a nádeje*). Titul Daríoovej zbierky ako obvykle ani teraz nezodpovedá jej obsahu, ktorý je skôr dumnou reflexiou nad pominuteľnosťou života, zamyslením nad vlastným osudom a osudom človeka. Nazdávam sa, že titul fixoval autor až po dokončení zbierky; smeruje totiž svojou stylistickou hodnotou k ďalšej vývinovej fáze básnikovej tvorby, realizovanej v zbierke *Canto a la Argentina*.

priať ju v celom bohatstve jestvujúcich foriem. Takéto poslanie majú Prosté verše Josého Martího (Versos sencillos), ktoré už roku 1890 prinášajú akoby vnútornú polemiku so symbolizmom ešte predtým, ako dospeje do svojho druhého štádia. Túto charakteristiku musíme dielu pripísať napriek tomu, že vzniklo takmer ako „intímny denník autora“¹⁵, z vnútornej potreby nájsť pre seba, pre svoj národ a pre svoj kontinent perspektívu, ktorá by do budúcnosti mobilizovala jeho tvorivé sily. Avšak už okolnosti vzniku Martího Prostých veršov, podmieňajúce nadosobné zameranie tejto poézie, sú podstatne odlišné, v mnohom protikladné okolnostiam genézy francúzskeho symbolizmu, preto možno pochopiť, že stimulujú tvorbu odlišnej charakteristiky. Ich autor pozná aj zlo „konca storočia“; pozná ho najprv vo Francúzsku — a potom ináč v Latinskej Amerike: už ako zlo, proti ktorému je nevyhnutné sa brániť. V pozadí rozpoznávame príklad Whitmanovej poézie, ale Martího koncepcia i forma je výrazne originálna, prináša novú syntézu:¹⁶

*Všetko je trvalé a jasné,
všetko je hudba, príčina;
svetlo — ten oblúk dúhy básne —
v podzemných šachtách počína.¹⁷*

Pokiaľ máme na zreteli situáciu v Latinskej Amerike, môžeme povedať, že ak niekto napísal onú mallarméovskú „Knihu kníh“, bol to José Martí; nenapísal ju však pohľadom do seba, ale, naopak, pozorovaním knihy prírody, v ktorej akoby prečítal, vedený veľkou intuíciou skryté zákony života a našiel pre ne pôsobivé

¹⁵ Martí premýšľa o svete a pozoruje ho cez sumu svojej životnej skúsenosti. Hoci to nie je skúsenosť na prahu staroby, predsa je to výpoveď takmer na prahu smrti, záznam človeka unaveného bojom a prácou, ktorý vznikol vo chvíli uvoľnenia. Porov. predslov k 1. (newyorskému) vydaniu P. v. z r. 1891: „... tá hrôza a hanba, v ktorej ma držala odôvodnená obava, že my Kubánci by sme mohli otcovražednou rukou podporovať nerozumný plán odtrhnutia Kuby (od Latinskej Ameriky — poznámka autora) jedine pre zisk nového zatajeného pána — od tej vlasti, ktorá si ju nárokuje a ňou sa dotvára, od latinskoamerickej vlasti, ktorú nám berú sily podnecované neoprávnenými bolesťami“ ... „Doktor ma poslal na hory: tiekli potoky, prevažovali sa mraky; písal som verše.“ Martí sleduje tieto jednotlivosti a konkrétnosti sveta a hľadá syntézu; jeho vnútorný zápas dostáva napokon zovšeobecňujúcu podobu:

*Keď človek krížom zlomený
zvoliť chce vykúpenie smrti,
čistý štít zdvihne na zemi
a premáha zlo, čo ho škrtí.*

(Versos sencillos XXVI, prel. V. D.)

¹⁶ Tu vlastne vytvára Martí jadrou, ľudovou a zároveň kultivovanou formou písanú svetskú sekvenciu, ktorá sa o päť rokov dostáva do titulu zbierky na vývoj tiež veľmi citlivého Rubéna Daría.

¹⁷ Orig.: Todo es hermoso y constante, / Todo es música y razón, / Y todo, como el diamante, / Antes que luz es carbón. Versos sencillos I. Prel. V. D.

básnické vyjadrenie. Martího čas preto nie je abstraktným časom, hoci smeruje k abstrakcii a aj k nej dospieva; nikdy sa nevzdáva vedomia procesualnosti sveta.

Nebudeme sledovať všetky podoby latinskoamerickej poézie na rozhraní storočí; uvedieme iba niekoľko odlišných reprezentatívnych podôb. Jednou z nich je Pezoovo¹⁸ dielo v intenciách komorného realizmu so sociálnym zameraním (Chile), ďalej spomeňme uruguajského básnika Herreru y Reissiga,¹⁹ jeho záľubu v krčovitých a neobvyklých situáciách, ale i jeho smelú metaforu, nemilosrdnú voči skutočnosti, v ktorej Guillermo de Torre vidí zárodok avantgardnej ultraistickej metafory.²⁰ Peruánec Eguren (1882—1942), autor zbierok Simbólicas (1911) a La canción de las figuras (Pieseň tvarov, 1916) predstavuje svojou tvorbou opačnú polohu ako Kubánc José Martí. Jeho dielo, štýlovo prekvapujúco jednoliate, znamená krajinu amerického symbolizmu — bez toho, žeby opakovalo postupy, ktoré sme mohli pozorovať vo francúzskej literatúre. Snový svet Egurenovej poézie zaznamenáva skutočnosť výlučne cez filter intuície (ktorá má iba krok k rozprávke a integruje niektoré rozprávkové motívy). Reálny svet sa dostáva do tejto poézie celkom ojedinele (miestny názov a dievčenské meno), predsa však Egurenova poézia pravdivo a presne, v bohatej zvukovej inštrumentácii reprodukuje objektívnu skúsenosť autora, sprostredkovane vyjadrujúc aj časť sociálneho obsahu doby. Eguren si nerobí nároky na poznanie absolútneho princípu života; uspokojuje sa s tým dielom „absolútna“, ktorý jemu samému náleží — avšak cezeň hľadá na svet, ktorý je akoby zakliaty, posunutý do polohy mimo dobra a zla, ovládnutý osudom — a básnikovi ostáva iba sledovať osud tvarov. V „absolútne“ sa stráca aj subjekt básnika: v tomto diele sa nevyskytuje tvar 1. osoby jednotného čísla; napísané je vlastne v 3. osobe, akoby zvonku objektivizované, odosobnené. Je to poézia zaklínania úzkosti bezbranného vo svete obľudných dejov (pozri peruánsku realitu tých čias²¹), ale napokon i poézia, ktorá podáva kľúč k úsmevu a k potrebnej troche radosti zo života. Egurenovo dielo je — dvadsať rokov po

¹⁸ PEZOA VÉLIZ, Carlos (1897—1908).

¹⁹ HERRERA y REISSIG, Julio (1875—1910), autor siedmich zbierok, z nich uvádzame Poemas violetas-Sonetos vascos (1906) a Los parques abandonados (1908).

²⁰ Ultraizmus — avantgardný smer, ktorý vznikol v Španielsku začiatkom 20. rokov. Hlavným propagátorom a najvýznamnejším predstaviteľom bol Guillermo DE TORRE (nar. r. 1900 v Madride); ďalšími prívržencami smeru boli Gerardo Diego, Jorge Guillén i niektorí latinskoamerickí básnici. De Torre vydáva r. 1920 Vertikálny manifest ultraizmu; poetika smeru však nebola dôsledne vypracovaná, išlo predovšetkým o negáciu klasického štýlu tvorby, o jej zlodenie s duchom modernej civilizácie. Najmarkantnejším znakom ultraizmu je práve jeho metafora, ktorá cez vonkajškovú podobnosť javov navodzuje voľnú predstavu ich funkčnej závislosti v nečakaných, často bizarných až šokujúcich súvislostiach.

²¹ Vývoj v krajine je poznamenaný ťažkými rasovými a sociálnymi antagonizmami, dochádza k brutálnemu útlaku indiánskeho obyvateľstva.

vzniku Prostých veršov J. Martího — novým dôkazom toho, že žiadny zápas nemôže ľudstvo ani literatúra vybojovať raz navždy — a cenné je tým, že nie je opakovaním starých foriem, lež pokusom o aktuálne vyjadrenie nového životného pocitu.

Argentínčan Enrique Banchs (1888—?) sa už stavia skutočnosti tvárou v tvár, i keď si trúfa vypovedať len o sebe, o svojich subjektívnych zážitkoch. Viac než čokoľvek je to záznam rán a porážok, ale básnik si nepripúšťa bolesť: dôverujúc v krásu života nedôveruje svojmu utrpeniu, premáha ho krásou básnického tvaru.

Pri pohľade na latinskoamerickú literatúru obdobia modernizmu nám nešlo o hľadanie analógie k dielu Ivana Krasku. Sledovali sme vzťah lyrického subjektu ku skutočnosti, jeho špecifické zvláštnosti a mnohotvárne podoby. Videli sme, že domáce modernistické hnutie, už ako prvá reakcia na romantizmus, prináša niektoré príznaky symbolistickej poetiky, na rozdiel od situácie na Slovensku, ktorá sa v tomto zhoduje so situáciou väčšiny európskych krajín. Spomalený vývoj literatúry Latinskej Ameriky vystrieda koncom storočia zrýchlený pohyb, takže literatúra v tomto období už prekoná svoj stáročný handicap, a to najmä v druhu poézie. Vzniká synkretický variant symbolistickej poetiky, ktorý je svojráznou konfrontáciou intuitívneho a objektívneho nazerania na svet; zároveň však vzniká poézia realistického zamerania, ktorá v jednom prípade — v poézii J. Martího — má podobu dialektickej negácie mallarméovskej koncepcie symbolizmu, čím dokonca prináša vývinové momenty v Európe dovtedy neznáme. Avšak vývoj neprúdi jedným korytom; najmä začiatkom 20. storočia ustupuje štýlový synkretizmus a markantnejšie sa prejavujú podmienky jednotlivých krajín. Vzniká niekoľko podôb poézie, vnútorne od seba dosť vzdialených, realizujúcich sa v odlišných poetikách. Jednou z nich je ešte stále podoba symbolistická, ktorá prekonáva vnútorný vývin, dospejúc napokon k štýlovo jednoznačnej forme, aká sa nevyskytla v čase nástupu modernizmu. Sledovanie cesty latinskoamerickej poézie ukázalo, že podoba štýlu nezávisí od ľubovôle autora, ani sa nedá importovať z inej krajiny. Potvrdila to najmä poézia Rubéna Daría a Josého Martího, ktorá sa stala originálnym výrazom latinskoamerickej skutočnosti.

Ako sa nám bude javiť na pozadí latinskoamerickej skúsenosti slovenský vývin a Kraskovo miesto v ňom? Kraskova tvorba prináša sémanticky neobyčajne bohatý materiál. Jeho zbierka *Nox et solitudo* je prvým a súčasne vrcholným dielom, ktoré sa vo svojom celku vyrovnáva s poetikou symbolizmu a realizuje jeho slovenskú obdobu. Prichádza o 20 rokov neskôr ako analogické úsilie v latinskoamerickej literatúre, nenachádzame v nej však už prvky parnasizmu, oveľa radikálnejšie sa vzdáva poetikám 19. storočia. Krasko vo svojich dvoch zbierkach, publikovaných v malom časovom odstupe, reaguje na všetky závažné signály, ktoré prináša poetika svetovej moderny v širokom zmysle slova od jej vzniku po dobu ich publikácie.

Prvá Kraskova zbierka *Nox et solitudo* je štýlovo veľmi ucelená a pri jej vzniku sa uplatňuje autorovo jednotiace hľadisko, ktoré nedovolí začleniť básne signalizujúce

výhľad k odlišným poetickým princípom.²² Básnik sa nevracia k mallarméovskej totalitnej koncepcii, ktorá je zrejme vývinovo už prekonaná a predovšetkým neaktuálna pre slovenské pomery; v pozadí jeho *Nox et solitudo* je však vedomie absolútne. Z pôvodnej koncepcie symbolizmu sa v zbierke uplatní predovšetkým program pravdivého sebayvyjadrenia, vyjadrenia zážitku sveta cestou sebaopozorovania a intuície. Kraskova zbierka — podobne ako Egurenovo dielo v Latinskej Amerike — je akousi synekdochou mallarméovskej koncepcie: básnik cíti svoje dielo ako súčasť celku. Neznepokojuje ho však podoba úplnosti, ale podoba jeho vlastnej tváre ako jej súčasť, konkrétna a presná. Básnik akoby tušil, že práve týmto skonkrétnením pohľadu, jeho vedomým individuálnym vymedzením môže pravdivejšie vypovedať o svete, ktorého je súčasťou a smelo odhaľuje podobu svojej psychiky. Tým vlastne Krasko bezprostredne pripravuje cestu poetike realizmu 20. storočia, rozpracúvajúc princíp synekdochickej drobnokresby,²³ ktorý sa v nej bude vyskytovať v najrozmanitejších kombináciách a ktorému bude patriť podstatná funkcia pri organizovaní štýlotvorných prvkov. Od realistickej poetiky delí Krasku teda len zameranie na svoj básnický subjekt, ktorý je kľúčom pre interpretáciu autorovej sémantiky, odlišnej od komunikačného kódu realizmu, obohatenej o komunikačnú platnosť na rovine symbolu; to podmieňuje aj osobitosť a menšiu významovú priehľadnosť jeho kompozičných postupov.

Čo vidí básnik „v oku svojej duše“? Vidí bolesť — a priznáva si ju; preto vidí aj vzdor. Vidí vinu — a tá sa ho najbezprostrednejšie dotýka; za ňu je totiž sám zodpovedný. Musíme si všimnúť, že sú to obrazy a postoje opäť neobvyklé v kontexte staršej podoby tejto poetiky: signalizujú skrze vedomie konkrétneho časopriestoru už perspektívu pohybu a zmeny. Kraskove miery sú však odvodené z absolútne: je prísny k sebe aj prísny k svetu.

Tu poznamenávame, že tak ako vlastný subjekt priťahuje Kraskovu pozornosť subjekt národa; od jedného k druhému je u básnika veľmi blízko. Preto vzniká báseň *Jehovah*, ktorej sémantické pole súvisí s básňami *Otrok*, *Otcova roľa* a *Banici*, a k obrazu národa sa logicky pripája obraz matky (*Vesper dominicae*). Básnik neodtahuje svoje rany — ako Banchs — naopak vrhá ich do tváre svet, cíti svoje právo na život a na radosť, obviňuje svet, ktorý jeho národu, jeho národom — i jemu upiera to, čo človeku patrí.

U Krasku nachádzame teda vedomie všeobecnej súvislosti, ale jeho čas je *konkrétny* a má svoju perspektívu: v jeho poézii má práve tak miesto spomienka ako apel, výzva k činu, výzva do budúcnosti. A tak sa Krasko stretáva i s verlainovskou poetikou a tvorbou ďalších básnikov. Svedčí o tom i báseň *Poetika starej lyriky*, v ktorej je prekvapujúca zhoda východiskových formulácií so známou verlainovou

²² Porov. Súborné dielo Ivana Krasku I. Bratislava, 1966, s. 411.

²³ Pod synekdochou tu nerozumiem konkrétny trópus, ale princíp zobrazovania — zamerania na detail (časť skutočnosti, individuálny subjekt), ktoré má určitú reprezentatívnu hodnotu.

programovou básňou.²⁴ Avšak stupeň tejto časovej konkrétnosti nie je rovnaký, markantnejší je práve v druhej zbierke, ktorá celkove predstavuje voľnejšiu realizáciu poetiky moderny.²⁵ Paradoxne tu nachádzame vedľa seba postupy, ktoré signalizujú jednak väčšiu súvislosť s parnasistickou poetikou (citeľnejšia ornamentálnosť); jednak predznamenávajú — opierajúc sa o hviezdoslavovskú tradíciu — nástup avantgardy kreatívneho zamerania (List slečne L. G., aj List mojej Ilke, nezaradený do zbierky)²⁶ a napokon naznačujú cestu k slovenskému nadrealizmu. Na toto upozornil už Brezina vo svojej monografii.²⁷

Zbierka Verše je teda posledným slovom slovenského symbolizmu v jeho základnej podobe a otvára už doširoka dvere iným poetikám; dokonca obsahuje báseň — je to vstupná báseň Ó duša moja, ty si z čiernej noci pila — ktorá je (v inom zmysle než Valéryho Pán Test) sebareflexiou symbolizmu, aj iné básne ironizujúce jeho noetický postoj.

Ján Zambor preverujúc vzťah Kraskovho diela k českej poézii zistil, že všetky základné postoje českého symbolizmu sú po určitej, niekedy dosť podstatnej transformácii v Kraskovi prítomné.²⁸ Zamborovo svedectvo z inej strany potvrdzuje bohatú sémiologickú nosnosť poetiky Ivana Krasku, jej schopnosť byť základom celého súboru aktuálnych tradícií slovenskej poézie.

Kraskovo dielo je teda komplexnou hodnotou nielen typom svojej poetiky, ale aj spôsobom jej realizácie (čo nám definuje už vzťah tejto poézie k francúzskemu symbolizmu). Vývojovo predstavuje pomallarméovské štádium, otvorené už poetike realizmu. Vzhľadom na analogické tendencie v latinskoamerickej literatúre prichádza Krasko o dvadsaťročie neskôr, avšak jeho poézia reaguje hneď na najaktuálnejšie momenty poetiky moderny, obsahujúc implicitnú tvorivú negáciu vrcholného obdobia symbolizmu.

Krasko preukazuje vo svojom diele zriedkavú citlivosť voči vývinovým momentom svetovej poézie a jeho poézia posúva vývin slovenskej básnickej tvorby o štvrtstoročie dopredu.

²⁴ Tento vzťah analyzuje J. Felix v tu publikovanej štúdii.

²⁵ Na rozdiely medzi Kraskovými zbierkami upozorňujú viacerí bádatelia, napr. S. Šmatlák (Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava 1976), V. Turčány a iní.

²⁶ Kraskova báseň List slečne L. G. je z roku 1906, autor ju však vzhľadom na jej štýlovú charakteristiku nezaradil do prvej zbierky (pozri Súborné dielo Ivana Krasku I. Bratislava 1966, s. 410). Preukazuje isté spoločné znaky s poetikou P. O. Hviezdoslava, ktoré však básnik posúva do polohy travestie (A stesky u nás tečú tokom; / nám v golier ovšem. Jako žarotokom / nás páli Titan, drahá šedá hlava...). Báseň tým nadobúda silné ironické podfarbenie, ktorého účinok zvyšuje expresívny, silne kontrastný, svojím ironickým významovým nábojom šokujúci rým: Hímaláje — primalá je; veľký — lelky; piesku — stesku; skala — stála; jak mám Boha v viere — perennius aere a pod. Tým sa už báseň približuje štýlovému čítaniu avantgardy; spôsobom využitia travestujúcich prvkov signalizuje najmä niektoré postupy L. Novomeského. Neskôr Krasko nerozvíja tento štýl, naopak, až do r. 1909 sa v jeho tvorbe zvyrazňujú prvky symbolistickej poetiky. Vracia sa k nemu až v období Veršov, keď píše báseň List mojej Ilke, ktorá preukazuje vzhľadom k charakterizovanej básni najviac príbuzných štýlových znakov.

²⁷ BREZINA, J.: Ivan Krasko. Bratislava, 1946, s. 99.

²⁸ ZAMBOR, J.: Ivan Krasko a česká poézia. Slovenské pohľady 1976, č. 7, s. 58—69.

MANFRED JÄHNICHEN

NOVÉ NEMECKÉ PREKLADY IVANA KRASKU

1

Nevyhnutnou podmienkou a súčasťou socialistickej kultúrnej revolúcie, ako sa ona realizuje v krajinách spoločenstva, je, že kultúry spriatelených národov sa recipujú doteraz netušeným spôsobom. Týka sa to najmä kultúrnych úspechov súčasnosti a jej bezprostredných tradícií, ako aj daného dedičstva vcelku.

Pri parciálnej tradícii recepcie, ako to asi bolo charakteristické aj pre slovensko-nemecké literárne vzťahy predsosocialistickej epochy v smere slovensko-nemeckom, má táto recepcia dedičstva o to väčší význam. Zreteľnejšie sa ukázu historické línie tradícií iného národa i jeho národná špecifickosť, odzrkadlená v literatúre; súčasne sa prekoná zväčša jednostranne vykonštruovaný obraz vplyvu z buržoáznej epochy. Sprostredkujú sa tak základné poznatky o inom národe a národná špecifickosť sa včlení do šírky medzinárodného pokladu skúseností.

Recepcia súčasnej literatúry a jej — ideologicky videné — lineárnych línií tradícií sa v tomto procese uskutočňuje spravidla rýchlejšie. Základné zhodné spoločenské cieľové postoje a prevratné procesy rezultujú pri všetkej národnej špecifickosti východiskovej situácie aj identické alebo podobné vytvárania konfliktov v súčasnej literatúre a zosilňujú takto u čitateľa iného socialistického národa záujem o tieto diela. Napríklad recepcia Mínačových alebo Jilemnického diel v NDR to potvrdzuje.

Recepcia dedičstva musí naproti tomu siahnuť po literárnych dielach, v ktorých sa dnes konflikty a riešenia už objektívne podmienené často chápu ako prekonané. Špecifická slovenská situácia z konca 19. storočia so silným maďarizačným tlakom a často smiešnymi nacionálnymi kotrmelcami ekonomicky slabého slovenského malomeštiactva je pre čitateľa NDR bez ďalšieho nezrozumiteľná, celkom odhliadnuc od rôzneho stupňa zrelosti umeleckej tvorivej sily. Každá recepcia tohto dedičstva, vedomá si zodpovednosti, je teda zdĺhavý proces, ktorý sa začína vhodným výberom a siaha až k múdrej interpretácii.

Poézia to má pritom mimoriadne ťažké. Stoja tu vedľa podmieneného záujmu čitateľa v NDR pridobre známe zvláštne ťažkosti adekvátneho prekladu. Každý pokus prekladať slovenskú poéziu má tak už predom mimoriadny význam, keďže od J. Kollára a Janka Kráľa sa veľká časť ešte dnes platnej slovenskej literárnej tradície uskutočňuje cez poéziu. Pritom sú, pravda, nevyhnutné dva predpoklady: voľba básnika a výber jeho básní so zreteľom na súčasného čitateľa a výsledný kvalitatívny preklad v súčasnej jazykovej forme, pre ktorý sa hodí pojem adekvátnosť. Prebásnenia Krasku od Annemarie Bostroemovej sú toho najnovším dôkazom v slovensko-nemeckých literárnych vzťahoch.

2

Podnetom pre preklad boli oslavy 100. výročia narodenia tohto veľkého slovenského symbolika, ktorému je venované aj toto sympóziu. Impulz vyšiel so slovenskej strany — a spomenúť to, neuberá nikomu na cti, lebo je to výraz zrelej spolupráce aj na kultúrnom poli. Konkrétne Zväz slovenských spisovateľov sa obrátil na referenta o pomoc pri preklade Šmatlákom vybraných 12 básní Ivana Krasku. Referent sa spojil s Bostroemovou, poetkou a prekladateľkou neobyčajnej senzibility a jazykovej disciplinovanosti, ktorá sa predstavila predovšetkým svojimi viackrát vydanými ľubostnými básňami „Tercíny srdca“ i prekladmi Hikmeta, Martiho, Novomeského a iných, a ktorá bola schopná spojiť jazykovú kultúru H. v. Hofmannsthal, Rilkeho a R. Dehmela (ktorí tu typologicky čiastočne zodpovedajú Kraskovi) s jazykovým citom vzdelaného nemeckého čitateľa súčasnosti. Išlo teda o to — hovoriac prekladateľsko-teoreticky — priniesť symbolickú jazykovú formu silne emocionálne poznačenej poézie do súčasného nemeckého jazyka tak, aby bol zreteľný vysoký kultivovaný úspech historického kontextu originálu, bez toho, že by sa zranili výrazové formy nemeckého súčasného básnictva, smerujúceho skôr k vecnosti. Ináč vyjadrené, bol to problém tlmenia časovo a štýlovo raziacich patetizmov originálu a ich reprodukcie v súčasných, pôsobivých jazykovo-výrazových prostriedkoch, bez toho, že by sa zranili normatívy, zvýrazňujúce Kraskov štýl. Na základe interlineárnych prekladov od K. Jähna a M. Šamku to A. Bostroemová v časovej tiesni zvládla.

3

Závazné pre Bostroemovú od začiatku bolo dodržiavanie vonkajšej štruktúry originálu. Napríklad Kraskov „Sonet“ konštruovala prekladateľka tak zhodne až po zoradenie rýmov do tercín: ABC — ABC.

Táto snaha sa týkala aj eufonických zvláštností originálu. Bostroemovej ide

282

s takmer vášnivou posadnutosťou o to, aby ich bezpodmienečne transponovala, respektíve pri nevyhnutnej strate citlivo kompenzovala asi takto:

...žaluje zúfale žaloby márne
> verzweifelte Klagen gleich flatternden Faltern
(báseň: Zmráka sa, II, 2)

alebo:

Prší, prší, neprestáva...
Trudnou myslou plná hlava
v chladné dlane kloní čelo
(báseň: Prší, prší, II, 1n.)

> Regen Regen ohne Ende...
Müde auf die kühlen Hände
sinkt der Kopf voll Nachtgedanken...

Z tejto bezpodmienečnej služby originálu ako základného postoja senzibilnej a jazykovo zručnej prekladateľky vyrastajú aj lineárne jej úsilia principiálne dodržať výpoveď originálu v celkovej sústave asociácií. Najdôležitejším predpokladom toho je pokiaľ možno exaktná reprodukcia originálnej obraznosti. Keď Bostroemová nie je priveľmi obmedzovaná metricko-rytmickými podmienkami, ktoré sú dané rozdielnymi štruktúrami oboch porovnávaných jazykov, dodržiava túto originálnu obraznosť vo vzornej básnickej disciplinovanosti, takto:

... a s úklonom až po pás /mne snád, a či komu?/
prevážne usadil sa k rodinnému stolu.
A dávno zabudnutý chorál začali pieť zo žaltárov spolu
hlbokým, prísny basom — tvrdá kási nôta
o trpkom ovocí, čo rodí strom života,
o stave matky zeme, v jakom na počiatku bola,
o trikrát kliatej túžbe hada diavola...

(Hostia, 6h)

Mit tiefer Verbeugung /vor mir, vor wem wäre es sonst?/
setzten sie feierlich sich zum Familienmahl
und sangen gemeinsam einen längst vergessnen Choral
aus den Psaltern in tiefem Bass, hart und blank, wie ein Schild,
von der bitteren Frucht, die dem Baum des Lebens entquillt,
vom Zustand der Mutter Erde seit ihrem Anbeginn,
bis zur dreimal verfluchten Verführung der Schlange hin...

283

Bostroemová využíva aj legitímne možnosti enjambementu. Tak núti zhustená štruktúra originálu k zmenám, ale to sú také čiastkové zmeny v obraze, ktoré vcelku neubližujú základnej výpovedi, miestami ju dokonca — pre dnešného čitateľa bez násilného aktualizovania — zhustujú takto:

*Ach, všednosť v dušu jako mlha šedá
v dolinu mlkvo, jednotvárne sedá >*

(Moje piesne)

*Der Alltag sinkt — wie Nebelgrau ins Tal —
mir in die Seele, monoton und schal*

alebo:

*Tak smutno znela, divným bojazlivým bôlom
sa tíško niesla naším úhorovým poľom,
až chytila sa v detskej trasúcej sa duši*

(Otrok, I, 3)

*Seltsame Furcht und Trauer, aller Schmerz der Welt
zog leise über unser unfruchtbares Feld
und frass sich in die bange Kinderseele.*

Preklady toho druhu sú charakteristické. Bostroemová pritom citlivo predstavuje — ako ukazujú príklady — často jednotlivé elementy celkového obrazu (porovnaj posledný príklad) alebo zosilňuje v sémantickom ohraničení intenzitu zvoleného slovesa: sa tíško niesla > zog leise, chytili > frass sich.

Na práve uvedených príkladoch sa zreteľne ukazuje, že prekladateľka sa ďalej usiluje reprodukovať jazykové zvláštnosti originálu. Miestami sa to deje až na hraniciach možností normovania, dnes pocítovaného ako patetické; takto:

*Zmráka sa, stmieva sa, k noci sa chýli
.....*

*Od hory, od lesa, tak plače, kvíli...!
Výčitky neznámych duše sa chytia...>*

(Zmráka sa)

*Es dämmert, es dunkelt, die Nacht sinkt hernieder
.....
Von Bergen und Wäldern hallt stöhnend es wider...
Stumm bleiben der Fremden Anklagen und Wunden*

Bostroemová siaha často po štylistických zvláštnostiach, ktoré sú príznačné pre nemecký symbolizmus, resp. novoromantizmus zo začiatku nášho storočia, hádam sémanticky, keď prekladá:

*soll dort erklingen dürfen wie ein Frühlingswehen
preklad:
zaznievať bude tam sta kvetnej na záhrade*

(Sonet, IV, 1)

alebo v situovaní jazykovej formy do blízkosti biblického spôsobu vyjadrovania, ktoré je napr. platné pre poéziu R. Dehmela a v ktorom potom originál a preklad korešpondujú, takto:

*Ó, Bože úbohých a ponížených,
modlitbu moju milosrdne prijmi!
Ty veľký, pretože Si Bohom malých,
u ňoh, ó, uzri Svojho najmenšieho,
jak bez nádeje predkladá Ti*

(Solitudo)

*O Gott der Erniedrigten und der Armen,
empfang mein Gebet Du mit Erbarmen!
Gross bis Du, Du, auch der Kleinen Gott,
siehe den Kleinsten zu Deinen Füßen,
wie er Dir darbringt, ohne zu hoffen...*

Prekladateľka však vie s bezpečným citom pre neprekročenie miery prijať tie zvláštnosti originálu, ktorých automatické transponovanie by sa dnes pocítovalo ako patetické, napr.:

*Som ten, čo dozrieval pod bičom otrokára,
denne znovu pootvára >*

(Otrok II)

Auch ich bin einer, der des Sklavenhalters Peitsche kannte

Tu prekladateľka to dosiahla syntaktickými zjednodušeniami ako „som ten, čo“ — „auch ich bin einer...“. V iných prípadoch sú to sémantické zjednodušenia, takéto:

tú všednosť — mlhu niekdy vyhnať chce sa

(Moje piesne, 14)

Man möchte diesen Alltagsdunst zerteilen.

Bostroemová pritom spravidla siaha po kompozitách, ktoré, ako „Alltagsdunst“ alebo, ako sme videli, „Frühlingswehen“, sú nanajvýš poetické a volí zároveň slovesá, ktoré — v porovnaní s originálom — zhustujú a čiastočne dynamizujú výpoveď, napr.:

*...motýľa na nej s krivolakým letom
a topoľ štíhly, jako vozvých pne sa*

(Moje piesne, 8n)

*wo taumelnd tausend Schmetterlinge ziehen
und schlanke Pappelhände immer höher greifen.*

Zmeny tohto druhu spočívajú v zmysle výpovede originálu, pretože slovenský, ako aj nemecký jazyk prešli od Kraskovej tvorby značným vývinom. Bostroemová teda dynamizuje výpoveď niekedy aj variovaným použitím slovies, takto:

*Poddaných krvou napitá pôda
domov ma volá*

(Otcova roľa, IV, 3n)

*der mit Leibeigenblut getränkte Boden
rief mich und flehte mich an*

(Tu je ostatne aj jedna z mála metricko-rytmických zmien v porovnaní s originálom.)

Len v básni „Baníci“ nedodržia Bostroemová celkom inak múdre a s veľkou poetickou senzibilitou volené hranice voči štylistickému preťaženiu prekladu; jednotlivé verše prekladu sú preto hádam diskutabilné:

*Démon kys škaredý, chvost vlečúc po zemi,
ku mne sa priplazil, do ucha šepce mi*

*Ein hässlicher, teuflischer Dämon kam zu mir gekrochen,
den Schwanz nachschleifend hat er mir zischend ins Ohr gesprochen.*

Toto hromadenie participií prézens zbytočne zafažuje výpoveď. Týka sa to v niektorých iných prípadoch aj nadmerného hromadenia genitívnych inverzií, ktoré sa dnes pociťujú ako jazykové normy nemeckej klasiky, takéto:

*Výčitky neznámych duše sa chytia,
... Vyplniť nádej nebolo sily*

(Zmráka sa, 3n)

*Stumm bleiben der Fremden Anklagen und Wunden.
...Der Hoffnung Erfüllung versagten die Glieder.*

Tým sme sa nedotkli, aby sme to znovu zopakovali, interpretačných otázok, ale problému kontinuitnej jazykovej adekvátnosti. Ako v každom preklade, aj v tomto sú pasáže, ktoré by sa dali vylepšiť. Ale to sú výnimky.

4

Vcelku možno konštatovať: výraznou tendenciou nového nemeckého prekladu I. Krasku od A. Bostroemovej je adekvátna reprodukcia. Vyplýva to zo zodpovedného, úctivého postoja prekladateľky k originálu a z jej jazykových tvorivých schopností. Originálna jazyková norma sa transponuje na základe metricko-rytmického zosúladenia a adekvátnej obraznosti tak, že vyvoláva asociačné pole symbolizmu, ale súčasne je dostatočne moderná, aby nepôsobila archaizovane. Krasko sa tak vo väčšine z 12 básní, ktoré Bostroemová preložila, javí ako význačný básnik v dedičstve zo začiatku nášho storočia. Chmúrne-magické, naliehavé zaprisahanie, asi ako v básňach „Jehovah“ alebo „Hostia“, alebo umocnená sila hnevu asi ako v básňach „Otrok“ alebo „Otcova roľa“, alebo profetická veštbá v básňach ako „Solitudo“ alebo „Zmráka sa“, v ktorých je zahalená obrazná sila symbolizmu, je tak súčasnému nemeckému čitateľovi zrejme. Báseň „Jehovah“ to napr. ukazuje s takmer demonštratívou výstižnosťou.

*Ó, hrozný Jehovah! Ty bez milosrdenstva,
čo pomstou stíhaš mnohé pokolenia,
čo vyhladil Si v suchej púšti semä
načuchlé puchom cudzích mravov:
ja pravicu Ti trestajúcu vyzývam,
na vlastné plemä Tvoju volám pomstu!*

*Furchtbarer Jehovah, Du ohne Barmherzigkeit,
der Du so viele Generationen mit Rache verfolgst,
der Du in öder Wüste den Samen verdorren liessest,
der von Gestank der fremden Sitten durchtränkt war:
Ich rufe Deine strafende rechte Hand,
herab auf das eigene Volk beschwöre ich deine Rache!*

OBSAH

ÚVOD	5
RÚFUS, Milan: Ivan Krasko	13
ŠMATLÁK, Stanislav: Psychický a sociálny štatút slovenskej Moderny	15
TOMČÍK, Miloš: Kraskovo dedičstvo vo vývine slovenskej poézie 20. storočia	23
BREZINA, Ján: Krasko a Novomeský	45
MIKO, František: Lyrická próza Ivana Krasku	52
ŠTEVČEK, Ján: Tematika symbolistickej poézie	62
TURČÁNY, Viliam: Stretnutie dvoch poetík	70
KRAUSOVÁ, Nora: Kraskova poézia a žánrová forma	86
BARBORICÁ, Corneliu: Ivan Krasko a stará poetika	94
PIŠŮT, Milan: Symbolizmus a spoločenská angažovanosť v poézii Ivana Krasku	99
BERAN, Zdeněk: Zmyslové ladenie Kraskovej poézie	102
MIKULA, Valér: Dva jazyky Ivana Krasku	106
ŠVANTNER, Ján: Dielo Ivana Krasku v slovenskej literárnej kritike	114
KASÁČ, Zdenko: Poézia Ivana Krasku v antifašistickom hnutí	123
FELIX, Jozef: Ivan Krasko na pozadí francúzskeho symbolizmu	130
KOLBUSZEWSKI, Jacek: Problematika interpretačných kontextov poézie Ivana Krasku	154
ROSENBAUM, Karol: Ivan Krasko a Richard Dehmel	164
NIEDZIELA, Zdislav: Poslanie modernistického básnika	171
ŠERLAIMOVA, Svetlana: K problému Ivan Krasko a symbolizmus	180
SZIKLAY, László: Jedna z charakteristických črt nášho symbolizmu	188
BURIÁNEK, František: Český symbolizmus v evropském kontextu	193
JANÁČKOVÁ, Jaroslava: Kraskovo Romaneto	198
ZAMBOR, Ján: Ivan Krasko a Karel Hlaváček	203
FORST, Vladimír: Ivan Krasko a české prostředí	238
PANOVOVÁ, Ema: Krasko a Lermontov	247
KOŠKA, Ján: Kraskova symbolistická pošmurnosť	252
KLÁTIK, Zlatko: Srbská básnická Moderna a lyrika Ivana Krasku	256
DUBCOVÁ, Viera: Latinskoamerická „moderna“ a dielo Ivana Krasku	269
JÄHNICHEN, Manfred: Nové nemecké preklady Ivana Krasku	282

IVAN KRASKO

LITTERARIA XX—XXI

Obálku navrhla *Viera Miková*,

redaktorka publikácie *Božena Kustrová*,

technická redaktorka *Oľga Urbaníková*

korektorky *Eva Hapčová* a *Mária Kocholová*

Vydanie prvé. Vydala Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
v Bratislave ako svoju 2033. publikáciu. Strán 292 AH 20.23 VH 21.01
Náklad 400 výtlačkov. Vytlačila Kníhtlačiareň Svornosť, n. p., Bratislava.

1197/1—1973

71—135—78

509/58 12/15

Kčs 37,— I