SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED

LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV SAV

VEDECKÝ REDAKTOR

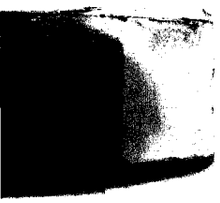
PhDr. Ondrej Marušiak, CSc.

RECENZENTI

PhDr. Vladimír Čerevka, CSc.
Doc. PhDr. Dionýz Ďurišin, DrSc.

VÝKONNÁ REDAKTORKA

PhDr. Soňa Lesňáková, CSc.



LITTERARIA XXII

SOCIALIZMUS A NÁRODNÉ LITERATÚRY

MEDZILITERÁRNY KONTEXT SLOVENSKEJ SOCIALISTICKEJ LITERATÚRY II

AUTORI

KAROL ROSENBAUM, EMA PANOVOVÁ, SOŇA LESŇÁKOVÁ, ONDREJ MARUŠIAK, ZOLTÁN RAMPÁK, JÁN KOŠKA, ZLATKO KLÁTIK, PAVOL WINCZER, JOZEF HVIŠČ, RUDOLF CHMEL, IVAN CVRKAL, VLADIMÍR OLERÍNY, VIERA DUBCOVÁ

1980
VEDA, VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA

LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV KNIŽNICA SAV

39.–

© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1980

KAROL ROSENBAUM

NÁRODNÉ LITERATÚRY A FORMOVANIE SVETOVEJ SOCIALISTICKEJ LITERATÚRY

Socialistická literatúra sa rodí v 19. storočí ruka v ruke so vznikom marxizmu, z ktorého čerpá svoju revolučnú ideológiu. No nie je nejakým „vedľajším produktom" marxizmu. Prvé významné diela socialistickej literatúry sa objavujú už pred vznikom prvého socialistického štátu na svete, Sovietskeho zväzu, a to tak v ruskej literatúre, ako aj v literatúre nemeckej, francúzskej a inde. Súčasne s genézou týchto diel sa marxistickí estetici zaoberajú otázkami kultúrneho a umeleckého dedičstva, ktoré by malo slúžiť ako štartovacia plocha pre kultúrnu tvorbu v socialistickom spoločenskom systéme.

V názorovej konfrontácii je postupne stále jasnejšie, že klasický odkaz literatúry minulosti treba chápať ako spojenca socialistickej literatúry. Ako rozhodujúci moment pre toto spojenectvo sa ukazuje kritický postoj literatúry k realite. Vieme, že týmto spojencom chcelo byť v prvom rozbehu socialistickej literatúry aj európske avantgardné umenie. Nie je ani tajomstvom, prečo sa časť umeleckej avantgardy v rozhodujúcich rokoch po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii a po revolučnom rozhýbaní más v Európe a na iných kontinentoch rozišla s revolučným vývinom. Hoci boli tieto integračné tendencie vo vtedajšej situácii svetovej literatúry perspektívne alebo prechodné, zákonite prídeme na to, že súvisia s Veľkým októbrom.

Takisto v ďalších etapách, keď sa sovietska literatúra ako literatúra prvého socialistického spoločenského systému rozvinula do bohatého organického celku mnohých národných literatúr, keď sa rodia iné národné socialistické literatúry, keď prichádza znovu do úvahy nielen vzťah k predsocialistickej literatúre, ale už aj k vlastným začiatkom samej socialistickej literatúry aj k súčasným prúdeniam a predstaviteľom pokrokovej a buržoáznej literatúry vo svete, nie je možné nemys-

lieť na druhú svetovú vojnu, na oslobodenie európskych národov od fašizmu zásluhou antifašistickej koalície — v ktorej o porážke Hitlerovej tretej ríše rozhodol Sovietsky zväz — ako aj na vznik ďalších socialistických štátov. To sú historicko-spoločenské medzníky, dôležité pre vznik nielen socialistických literatúr ako národných literatúr, ale aj pre procesy, ktoré v nich prebiehajú do dnešných dní a ktoré skúmame.

Takto vzniká aj potreba marxistickej komparatívnej literárnej vedy a potreba ujasňovať si v nej základné prístupy k týmto rozvíjajúcim i novovznikajúcim javom literárneho procesu. Marxistické porovnávacie skúmanie má dnes pred sebou veľké úlohy a ciele. Nestojí však pred nimi bez skúseností. Počas dvoch desaťročí sa komparatistika pokúsila analyzovať veľké množstvo materiálu, týkajúceho sa najmä vzťahov medzi literatúrami socialistických krajín a literatúrou Sovietskeho zväzu. Ukázalo sa pritom, akú významnú úlohu mali ako podnecujúce prototypy prvých socialistických literárnych začiatkov nových socialistických krajín a súčasne ako prvé medziliterárne zárodky pre budúce spoločenstvo socialistických literatúr veľké diela a veľkí autori vlastnej „socialistickej klasiky". Tak dielo Maxima Gorkého sa nám vybavuje ako mohutný impulz pre socialistickú cestu mnohých európskych autorov. Podobne je to pri tvorbe Vladimíra Majakovského, pri tvorbe Bertholta Brechta a i.

Tieto súvislosti ani zďaleka nevyčerpávajú zložitú problematiku medziliterárnych vzťahov jednotlivých národných literatúr socialistických krajín, a tým menej všeobecnú problematiku socialistického medziliterárneho kontextu. Ostávajú tu ďalšie úlohy, v rámci ktorých treba „porovnať" vývin literatúr v 20. storočí ako celku a v jeho rámci osobitne národné literatúry v epoche po porážke fašizmu. Máme v pamäti skúsenosti s nastoľovaním otázok socialistického realizmu, s pokusmi o interpretáciu jeho genézy, o jej odvodenie predovšetkým zo sovietskej literatúry. A práve sovietsky literárny vedec D. F. Markov ukázal v práci Genéza socialistického realizmu, že tento historicky nový princíp a systém vznikal v rámci viacerých národných literatúr. Nešlo a nejde o import, ale o organický produkt, ktorý sa samostatne rozvíja ďalej a nadobúda podoby, pre ktoré čerpal podnety z prameňov vlastnej národnej tradície. Ak aj podľa nás zodpovedá takáto interpretácia skutočnému stavu vecí, ktorý najnovšie výskumy komparatisticky stihli už konkrétne doložiť, nepopierame ani my, ani D. F. Markov, že sovietska literatúra mala prvoradý a mobilizujúci vplyv na formovanie socialistických literatúr v jednotlivých krajinách.

Poučenie pre zrod socialistických literatúr ako historicky nového javu a pre ich formovanie vo vyšší celok hľadá marxistická literárna

veda u K. Marxa a F. Engelsa. Je známe miesto v Komunistickom manifeste, kde Marx a Engels definujú vývinové tendencie vo svete, ako ich videli na konci prvej polovice devätnásteho storočia: „Namiesto starej miestnej a národnej sebestačnosti a uzavretosti nastupuje všestranný styk, všestranná vzájomná závislosť národov. To sa rovnako vzťahuje na materiálnu i na duchovnú produkciu. Plody duchovnej činnosti jednotlivých národov sa stávajú všeobecným majetkom. Národná jednostrannosť a obmedzenosť sa stáva čoraz nemožnejšou a z mnohých miestnych literatúr sa utvára nová svetová literatúra."

Marx i Engels vytyčujú túto tézu ako vyjadrenie zákonitej nevyhnutnosti vo vývine kapitalizmu v jednotlivých krajinách, nevyhnutnosti, ktorá silou medzinárodného kapitálu viedla k rušeniu „národných hraníc". Táto myšlienka o vytváraní medzinárodného literárneho kontextu v rámci rušenia národných a štátnych „enkláv" v dôsledku ekonomických a spoločenských faktorov nie je svojím dosahom obmedzená iba na 19. storočie. Ona vystihuje zárodky procesu, ktorý sa v plnej miere mohol rozvinúť v rámci spoločenských systémov, kde sa národné bariéry začali prekonávať principiálne. Marxova a Engelsova myšlienka je vlastne plne aktuálna v dnešnej situácii literatúr socialistických krajín.

Aj keď sa „národná jednostrannosť a obmedzenosť" aj v socializme javí ako prekážka vo vývine, sú tu podstatné rozdiely. V socializme — a vlastne až v socializme — dochádza v skutočnosti k plnému rozkvetu národných literatúr. Ich zbližovanie nie je likvidáciou ich národnej osobitosti, ale ich najplnšou realizáciou. Tento vývin sa však už neuzaviera do vlastných zdrojov a determinácií, ako to robieval v minulosti — najmä u menej vyvinutých národov, a to, predovšetkým z obranných dôvodov — ale otvára sa bez obáv medziliterárnym podnetom a výmene, aby tým silnel vo svojej osobitosti.

Pravda, organickou zložkou tejto osobitosti sa takto stávajú nevyhnutne aj tie vzťahy a podnety, ktoré v sebe vývin národnej literatúry v novom, socialistickom kontexte literatúr obsiahol. Prirodzene, aby systém národnej literatúry v tejto medziliterárnej výmene niečo prijal, musí zrušiť isté národné zvláštnosti. Ruší však iba tie, ktoré obmedzujú samu národnú kultúru. V súvislosti s ich prekonávaním musí neraz a podľa potreby bojovať národná kultúra proti domácim prvkom reakčnej ideológie. Práve to však znamená potom prehĺbenie tvorivého charakteru národnej kultúry.

Platí teda, že nastolenie socialistického spoločenského systému neruší národný charakter jednotlivých literatúr, ale robí ho pregnantnejším. To však už neznačí ako doteraz oddeľovanie jednotlivých literatúr.

V procese vzniku a vývinu sú totiž prítomné a pôsobia dôležité integračné a jednotiace faktory: socialistická ideológia, socialistické spoločenské vzťahy a formovanie sa svetovej socialistickej sústavy. Nepochybne tieto faktory pôsobia na vývin literatúry intenzifikujúco. Nestávajú sa však výlučnými, lebo každá národná literatúra v epoche socializmu pokračuje aj vo svojom vývine v spätí s národnou tradíciou, vychádza — podľa Leninových slov — z „najlepších" vzorov v minulosti, rozvíja klasické dedičstvo.

Ako skúmať proces vznikania svetovej socialistickej literatúry v týchto dvojitých reláciách a určeniach? Kde začať?

Ako sa odôvodnene domnievam, je tu jediná schodná cesta. Je to analýza jednotlivých socialistických literatúr. Je to cesta „zdola". „Zdola" nielen metodologicky, zvoleným postupom, ale aj ontologicky, postupom, ktorý zodpovedá procesom v samej skutočnosti, teda postupom, ktorý nie je záležitosťou voľby, ale vecou adekvátnosti. Nie je to pritom už metóda jednoduchá v tradičnom zmysle. Keď sme totiž hovorili o jej adekvátnosti, platí to ešte v jednom zmysle. Utváranie kontextu svetovej socialistickej literatúry je komplexný proces. Je tu marxistická ideológia ako spoločný socialistický základ, je tu socialistická spoločnosť ako rovnaký i spoločný cieľ a je tu aj vzájomnosť konania, pomoc a spolupráca, ktoré ústia do integračného zväzku. Na druhej strane sú aj špecifické národné zdroje literatúry, tradície a psychosociálne a kultúrnohistorické dispozície, ktoré sa v tejto tradícii vyjavujú, čo všetko podmieňuje svojbytný pohyb pri iniciovaní socialistickej literatúry. Pretože tu spolupôsobia aj spomenuté spoločné a jednotiace činitele, ide tu o zložitý ústretový a interakčný proces.

Aj metóda, ktorá chce byť adekvátna tejto novej literárnej skutočnosti, zlučuje, musí zlučovať v sebe dva prístupy, ktoré v doterajšej literárnej historiografii vystupovali oddelene: sústredenie sa na procesy vnútri samej národnej literatúry, sústredenie sa na medziliterárne vzťahy. Organickým prepojením týchto prístupov dostávame komplexný prístup, v ktorom sa sledovanie medziliterárnych vzťahov integruje do sledovania procesov vnútri samej národnej literatúry. Hľadisko, ktoré stojí za týmto komplexným prístupom, by bolo možné súhrnne vyjadriť chiazmou:

proces národnej literatúry v medziliterárnych vzťahoch, prítomnosť inonárodných literatúr v procese národnej literatúry.

Týmto intímnym symetrickým zviazaním, ktoré prekonáva metodologickú dichotómiu tradičnej literárnej vedy a ktoré je pregnantným vyjadrením kvalitatívne nových javov v socialistickom medziliterárnom

procese, výskum národnej literatúry sa podstatne zjednocuje. Tradičný rozdiel medzi národnou literárnou históriou tým, prirodzene, nezaniká. Uchováva sa relatívnou rôznosťou smerovania výskumu: k národnej literatúre ako cieľovej jednotke a k svetovej socialistickej literatúre ako cieľovej jednotke. Čo je tu nové, je ich komplementárnosť, dvojdomosť, „dvojstrednosť", „dvojsmernosť".

Inými slovami povedané, aby sme vychádzali z tradičných predstáv, v analýze procesu národnej literatúry sa žiada prítomnosť komparatívnej metódy, lebo práve jej pomocou „doobjavujeme" jednak národnú špecifickosť literatúry, jej hodnoty, a jednak blízkosť alebo vzďaľovanie sa národných literatúr návzájom, ich spoločnú alebo príbuznú cestu v ďalšom vývine a výsledok tohto smerovania.

Pri hodnotení jednotlivých národných literatúr epochy socializmu musíme odpovedať na otázku, v akej miere, v akom smere, z akých východísk sa skúmaná národná literatúra včleňuje do vyššieho celku a čím sa doň včleňuje. V procese konštituovania národných literatúr v perspektíve spoločného socialistického celku, ako aj v procese konštituovania tohto celku v retrospektíve národných literatúr a ich súčinnosti sa vynára ako dôležitý moment ideovo-estetickej hodnoty a hodnotenia. Literatúra obsahovala a obsahuje hodnoty a pahodnoty, nadpriemer, priemer i podpriemer. Literárny historik nemôže zabúdať na tento hodnotový diapazón. Musí pracovať s hodnotením, byť kritický k faktom. Ide totiž o to, aby ústretový proces formovania národných literatúr a formovania ich socialistického medziliterárneho kontextu prebiehal v znamení hodnotiacich kritérií. Aby sa, konkrétne, vo vzájomných vzťahoch neuplatňovala živelnosť, ktorá by pripustila vplyv menejhodnotných diel, alebo ktorá, v kladnom prípade, by nemala osobitný záujem na redukovaní tohto vplyvu na najnižšiu možnú mieru.

Možno na rozličných príkladoch dokumentovať, že na umelecké formovanie národnej literatúry nevplýva svetová socialistická literatúra ako celok. Pravidelne tu vystupujú ako gestori vzájomného pôsobenia, tvorivého podnetu, hlavne hodnoty, ktoré znamenajú vrcholky národných literatúr. Sú to hodnoty, ktoré majú schopnosť pôsobiť univerzálne, všestranne. Slovo „pravidelne" sme nepoužili náhodne. Pôsobiť môže totiž, a nie je to zriedka, aj dielo priemerné. Je tu však proti predchádzajúcim dielam podstatný rozdiel. Kým prvé pôsobia, ako sme povedali, univerzálne, všestranne, slabšie diela sa uplatňujú len parciálne, iba svojou určitou zložkou alebo stránkou. Práve preto je ich vplyv menej zakotvujúci, väčšmi efemérny, plytší.

Iná zaujímavá črta, ktoré charakterizuje ingerenčné vzťahy medzi literatúrami, spočíva v systémovosti medziliterárnych procesov. Skúse-

nosti komparatisticky jednoznačne ukazujú, že dotyk literatúr alebo diel rôznych literatúr sa šíri systémovo na koncepciu daného diela, v prípade viacerých diel na skupinovú a generačnú koncepciu alebo poetiku a v širšom rámci vyvoláva i rozsiahlejšie zmeny v samej národnej literatúre.

Z toho musí potom vychádzať aj porovnávacia metóda. Komparatistika má dostatok skúseností; nestačí jej súhrn „komparatívnych" prvkov, ktoré sa z mnohostranného dotyku literatúry s inými literatúrami ponúkajú na spracovanie, iba pozitivisticky alebo mechanicky zhromažďovať, evidovať, opisovať. Od materiálového povrchu treba prejsť k analýze procesov vo vnútri národnej literatúry, k zmenám, ktoré ju špecificky zasiahli práve v dôsledku kontaktov s inonárodnými literatúrami.

Najmä prácami o vzťahu slovenskej a českej literatúry, ktorý máme denne pred sebou a ktorého program vlastnou praxou napĺňujeme, došli sme k záveru, že najbližšie k zisteniu podoby skutočných vzťahov sa dostaneme, ak použijeme známu tézu o troch vzťahových funkciách a procesoch: integračných, diferenciačných a komplementárnych. Nie každý z týchto procesov prebieha s rovnakou intenzitou, no literatúra, ktorá nechce žiť ako uzavretý samotár, musí vedieť o ich pôsobení. Možno namietať, že to nie je nič nového, že tieto procesy prebiehali aj medzi literatúrami predsocialistických epoch, že pôsobili na sformovanie jednotlivých národných literatúr vôbec. Rozdiel tu však predsa len je. Socialistický spoločenský systém vytvára totiž pre literatúru nové podmienky, bohatšie, podnetnejšie. Socialistické literatúry majú oveľa viac „sociálnych" skúseností ako literatúra minulosti. Aktuálny vzťah k tvorbe sa dnes neredukuje na niekoľko diel, ktoré fakticky pôsobia. Čitateľ, kritik, spisovateľ je dnes v čo i len informatívnom dotyku s veľmi mnohými dielami. Zbytočná by tu bola obava, že integračné faktory, medzi ktoré patrí predovšetkým marxistická filozofia a spoločensko-politická realita, pôsobia v národných literatúrach unifikačným smerom, že nivelizujú, obrusujú hrany národnej špecifickosti. K tomu by mohlo prísť iba vtedy, keby sa literatúra neriadila pravdivým vzťahom ku skutočnosti, keby bola voluntaristickým, falošným odrazom skutočnosti. Spomenutá spoločenská realita ako integračný faktor je súčasne sama i silným diferenciačným faktorom.

Pre národné literatúry je dôležitý okrem iného aj pojem komplementárnosti. Máme na mysli dopĺňanie, ktoré vzniká z podnetov nových socialistických literatúr. Keďže skúsenosti každej národnej pospolitosti sú rozdielne, je medziliterárny dotyk spravidla vždy takýmto dopĺňaním. O veci sme sa tu zmienili len rámcovo. Problematika je však v detailoch zložiitá a mimoriadne zaujímavá.

Ak sme sa na začiatku svojho príspevku zmienili o predmete, metóde a cieli komparatívneho skúmania, treba tu pridať niekoľko poznámok práve k otázkam cieľa. Ako sme povedali, pre dnešnú komparatistiku je základným cieľom zisťovanie zákonitostí medziliterárneho procesu, a to bez ohľadu na to, či sa to deje v perspektíve marxistického svetového názoru a socialistickej spoločnosti alebo nie. Pre nás, ktorí z takejto perspektívy vychádzame, je rozhodujúci aj moment priamej socialistickej a internacionalistickej angažovanosti v analýze vzťahov. Tieto vzťahy sú už samy osebe ideovo „príznakové". No to by nestačilo z hľadiska intenzity a plánovitosti, ktoré požadujeme v socialistickej spoločnosti aj od literárneho procesu. Socialistickej literatúre má pomáhať v jej rozvoji aj samo zisťovanie jej zákonitosti. Komparatistika, ktorá získava širší pohľad na literatúru ako literárna kritika, má lepší prehľad o medziliterárnom procese, a tým aj lepšiu možnosť doň pragmaticky zasahovať. V súvislosti s tým treba uvažovať ešte o jednom komplexnom a komplementárnom prístupe, ktorý požaduje súčasná literárna skutočnosť. Je to spojenie literárnej kritiky s komparatívnym hľadiskom. A to nie len náhodne, z osobných dispozícií alebo záľub, ale programovo, ako aktuálna úloha, ktorú socialistický literárny dnešok kladie.

Zostáva nám napokon zodpovedať otázku, čo rozumieme z hľadiska dnešnej komparatistiky pod svetovou socialistickou literatúrou. Pozeráme sa na to opäť „zdola". Sám vznik socialistickej literatúry nie je jednorázová udalosť, ale proces. Najprv sa objavujú v lone buržoáznej spisby jednotlivé diela zamerané socialisticky ako zárodok narastajúceho literárneho hnutia. Po istý čas „žijú" vedľa seba a súčasne, vo vzájomnom nápätí a kontaktoch (podľa ideovej orientácie), diela socialistické a nesocialistické.

V slovenských reláciách sa takto časť literatúry stáva v priebehu dvadsiatych a tridsiatych rokov socialistickou. Po oslobodení sa v kultúrnej politike koncepčne presadzuje tendencia, aby sa i z radov autorov predtým neorientovaných socialisticky získalo pre socialisticky angažovanú cestu čo najviac talentovaných spisovateľov. V mnohých prípadoch sa to podarilo, niekde išlo aj o „premenu", ktorá nepriniesla veľa osohu socialistickej literatúre. V jednotlivých literatúrach socialistických krajín je aj dnes taká situácia, že tvoria (a môžu tvoriť) aj autori, ktorých diela nevychádzajú z marxistického svetonázoru, no socialistická kultúra ich považuje za spojencov pri uskutočňovaní socialistického humanizmu.

Tento zložitý proces integrácie tvorby bratských socialistických krajín pod širším heslom socialistického humanizmu v jednotlivých národ-

ných literatúrach je potom podkladom a základom pre pôsobenie medziliterárnych vzťahov, z ktorých vyrastá celok svetovej socialistickej literatúry.

Aj tento dnes už komplementárny proces nie je nejaká krátkodobá záležitosť, ale vlastne permanentný, t. j. stály program súčinnosti obidvoch princípov, ktoré sme uviedli v záhlaví tejto úvahy, národného princípu a princípu nadnárodného, „všesocialistického", t. j. internacionalistického. Pri všetkej svojej osobitosti sú to princípy komplementárne.

Znovu sa však treba vrátiť k našej prvotnej formulácii, a to, že je tu niečo, čo je faktické — národné literatúry, a je integračná perspektíva, to, čo sa rodí súčinnosťou národných literatúr — svetová socialistická literatúra.

„Je svetová socialistická literatúra reálnym faktorom?" pýtajú sa nedočkaví empirici, „alebo zbožným želaním?" pýtajú sa im blízki skeptici. „Alebo je to hypotéza, resp. teoretický postulát komparatistiky?" pýtajú sa napokon scientisti, ktorí sú zdanlivo na opačnom póle, no ťahajú spolu s predchádzajúcimi za jeden povraz. To si rozhodne žiada marxistickú odpoveď. Je to jedno i druhé i tretie, v istej proporcii a v istom diferencovanom vzťahu ku skutočnosti, ale nie s negatívnym akcentom, ktorý z otázok vyplýva.

Pojem svetovej socialistickej literatúry je reálnym faktom v tom zmysle, že národné literatúry sú v stave premien na socialistické literatúry, a to znamená na literatúry, ktoré zo samého princípu socializmu smerujú k vzájomnej kooperácii. Tento pojem je v zmysle perspektív, ktoré tento fakt v sebe obsahuje, aj programom. A napokon, v teoretickej reflexii, je vedeckým odrazom reálnych dejov.

Vznikli a vznikajú už práce (v ZSSR, NDR, u nás) z „nadhľadu", z pozorovania vývinu socialistických literatúr, ktoré ukazujú, že premeny a tendencie týchto literatúr sú si v mnohom podobné. Väčšiu časť výskumného programu však má komparatistika ešte len pred sebou. Pritom má možnosť dvojakého postupu, „zdola", o ktorom sme hovorili, ale aj „zhora". Pohľad „zhora" upozorňuje na typologické súvislosti, na konštituovanie toho, čo voláme svetovou socialistickou literatúrou. Pravda, to všetko neznamená, že je to pojem hotový a že je všetko okolo neho jasné. Bude sa tu nepochybne opakovať séria diskusií o jej definícii, ako to bolo a je pri termíne svetová literatúra? Myslím, že sa tomu nevyhneme.

Ak sa teda máme napokon pokúsiť o zhrnutie vlastného názoru, treba svetovú socialistickú literatúru pokladať za súbor umeleckých literárnych prejavov, ktoré sú koncepčne socialistické, so socializmom

ideovo a tematicky spojené, a to tak, ako ich prinášajú jednotlivé národné literatúry. Ide pritom o otvorený súbor jednotiek literatúry s diferencovanou hodnotou. Diferencovanou v tom zmysle, že čo je hodnotou v jednej národnej literatúre, v druhej hodnotou byť nemusí. Svetovú socialistickú literatúru chápeme ako vyšší celok, ktorý vzniká tým, že jednotlivé literatúry a ich diela sa vzájomným podnecovaním a súvislosťami, ktoré z toho vychádzajú, zúčastňujú na realizovaní jej zákonitostí a jej vnútornej skladby. Tento prístup nazerá na svetovú socialistickú literatúru ako na neukončený a stále sa vnútorne meniaci proces. Celkom isto je svetová socialistická literatúra hodnotou, ktorá má nové poslanie, t. j. socialistickú premenu sveta. Literárna komparatistika má skvelú príležitosť účinne pomáhať pri tejto úlohe. Kolektívne dielo „Socializmus a národné literatúry" je pokusom o riešenie niektorých problémov, uvedených a systematizovaných v tejto úvodnej stati.

КАРОЛ РОЗЕНБАУМ

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОРМИРОВАНИЕ ВСЕМИРНОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Резюме

Автор анализирует процесс формирования всемирной социалистической литературы, причем его сопоставляет с процессом развития отдельных национальных литератур. Расцвет отдельных национальных литератур связан с установлением социалистической общественной системы в той или другой стране, причем составной частью этого расцвета является воздействие интеграционных факторов, дейцствуъщих в рамках социалистического сообщества: социалистической идеологии, социалистических общественных отношений и формирования всемирной социалистической общественной системы.

Наиболее эффективным путем исследования процесса возникновения всемирной социалистической литературы автор считает анализ развития отдельных социалистических литератур, значит путь „снизу".

Этот путь предполагает соединение двух подходов: сосредоточения на процессы внутри самой национальной литературы и сосредоточения на междулитературные отношения.

Компаративистский анализ этих двух подходов, объясняющих процессы внутри национальной литературы, и изменения, которые в ней произошли вследствие контактов с другими литературами, может привести к ценным результатам.

В заключение автор формулирует концепцию всемирной социалистической литературы.

KAROL ROSENBAUM

DIE NATIONALLITERATUREN UND DIE HERAUSBILDUNG DER SOZIALISTISCHEN WELTLITERATUR

Zusammenfassung

Der Autor analysiert den Ausbildungsprozeß der socialistischen Weltliteratur, wobei er ihn mit dem Entwicklugsprozeß der einzelnen Nationalliteraturen konfrontiert. Die volle Entfaltung der einzelnen Nationalliteraturen ist mit der Herausbildung des sozialistischen Gesellschaftssystems im jeweiligen Land verbunden. Ein Bestandteil dieser Entfaltung ist der Einfluß von Integrierungsfaktoren, die im Rahmen der sozialistischen Gemeinschaft wirksam sind: die sozialistische Ideologie, sozialistische Gesellschaftsverhältnisse und die Herausbildung des sozialistischen Gesellschaftssystems.

Als die effektivste Art von Erforschung des Bildungsprozesses der sozialistischen Weltliteratur betrachtet der Autor die Analyse der Herausbildung einzelner sozialistischer Literaturen, d. h. den Weg „von unten".

Diese Arbeitswise setzt eine Verknüpfung von zwei Verfahren voraus: Konzentrierung auf Prozesse innerhalb der einzelnen Nationalliteratur und Konzentrierung auf interliterarische Beziehungen.

Eine vergleichende Analyse dieser beider Verfahren, die sowohl Prozesse innerhalb der Nationalliteratur als auch Veränderungen, die sich in ihr infolge von Kontakten mit anderen Literaturen vollzogen haben, erklären, kann zu wertvollen Resultaten führen.

Im Schlußteil formuliert der Autor eine Konzeption der sozialistischen Weltliteratur.

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED ÚSTAV SAV Konventná 13 KNIŽNICA

EMA PANONOVÁ

SLOVENSKÁ SOCIÁLNA BALADA

(Vzťahy a typologické paralely s českou, ruskou klasickou a sovietskou poéziou)

Pri konfrontácii slovenskej a sovietskej balady je naša situácia neporovnateľne priaznivejšia ako pri skúmaní zhôd a rozdielov v charaktere ďalšieho lyricko-epického žánru medzivojnového obdobia, poémy. Tam sme konštatovali nielen relatívny, ale aj absolútny nepomer v zastúpení tohto literárneho žánru v oboch literatúrach. Niet skoro básnika v slovenskej medzivojnovej literatúre, ktorý by sa nepokúsil o baladu, o žáner, ktorý aj v 19. storočí v slovenskej poézii v porovnaní s poémou prevládal. S baladou alebo skladbami baladického charakteru sa stretávame u predstaviteľov slovenskej Moderny i u príslušníkov ďalších básnických generácií, u básnikov rôzneho politického i literárneho smerovania.

Najmä v tvorbe ľavicovo orientovaných básnikov vzniká v tomto období osobitný typ balady, ktorý predstavuje vo vývoji poézie 20. storočia nóvum — balada sociálna. V slovenskej medzivojnovej poézii je sociálna balada v porovnaní s inými druhovými formami lyricko-epického žánru tak bohato zastúpená, že to umožnilo hovoriť o presile sociálnej rétoriky, ktorá vystriedala národnú rétoriku, ba dokonca o určitej „inflácii" žánru.[1] S týmto typom sociálnej balady sa stretávame v poézii J. Poničana, L. Novomeského, D. Okáliho, Fraňa Kráľa, ale aj u básnikov druhej povojnovej generácie, Plávku, Kostru a iných.

Zaujímavé je, že aj v štúrovskom romantizme bola v žánrovej štruktúre slovenskej poézie v popredí balada a nie poéma, ktorá dominuje zase v ruskej poézii. Za touto orientáciou na rôzne druhové formy možno tušiť súvislosť s určitým typom literatúry, vidieť prejav určitých vývino-

[1] TOMČÍK, M.: Vzťah estetickej funkcie k mimoestetickým funkciám v slovenskej poprevratovej literatúre. In: Básnické retrospektívy. Bratislava 1974, s. 168.

vých zákonitostí. (Nie náhodou aj v ukrajinskej poézii je žáner balady v porovnaní s ruskou výraznejšie zastúpený.) Po roku 1918 je teda u nás žáner balady opätovne rozšírený.

Po vzniku Československej republiky sa postupne odbúravali ilúzie, že spravodlivému spoločenskému usporiadaniu prekážala len národná nesloboda. Ostré sociálne rozdiely a konflikty, ktoré charakterizovali spoločenský život v buržoáznej republike, nezamestnanosť, hlad a bieda značnej časti obyvateľstva burcovali svedomie pokrokovej inteligencie. Spisovatelia a básnici vnímali tieto neduhy tým bolestnejšie, že sa už tradične cítili byť súčasťou ľudu a tlmočníkom jeho túžob. Neduhy kapitalistickej spoločnosti akoby zaskočili tých, ktorých osud národa znepokojoval, pociťovali sa ako niečo nemiestne, s čím sa v slovenskom národnom živote nerátalo. Vytvorila sa atmosféra zvýšenej citlivosti voči sociálnym a etickým otázkam spoločnosti. Bola tu pripravená pôda nielen pre prijímanie revolučných podnetov, ale aj pre tvorbu, ktorá manifestovala túžbu revolučnou cestou odstrániť krivdy páchané na robotníkoch a chudobe vôbec. No burcovať do boja mohla len poézia, ktorá vo všetkej nahote stavala pred oči drsnú realitu nespravodlivého spoločenského poriadku. Najvhodnejšou formou pre to bola práve sociálna balada a najpríťažlivejším príkladom, ako túto formu naplniť pôsobivým obsahom, bol Wolker.

Je známe, že slovenská sociálna balada dvadsiatych a tridsiatych rokov vykazuje genetické väzby s Wolkrovou baladou. Podľa Poničana balady tohto českého revolučného básnika „rozširovali obzory citového sveta, vyzývali do boja, burcovali za lepší zajtrajšok..."[2] K Wolkrovej tradícii sa hlásia jeho súčasníci, davisti, ale aj naše ďalšie básnické generácie. „Wolker, to je v našej pamäti udalosť, akú máloktorá generácia zažije"[3] (Kostra). „...sme neviem už koľká, no iste nie posledná generácia, ktorú toto dielo zasahuje, a to v mnohých prípadoch tak citeľne, že ho bolo treba premáhať, aby sme boli sami sebou"[4] (Rúfus). Pri mnohostrunnosti ohlasu Wolkrovej poézie na Slovensku vystupuje výrazne do popredia vzťah k wolkrovskej tradícii sociálnej balady. „Celú jednu zložku nášho básnictva uhranula čarovná moc Wolkrovej sociálnej baladičnosti..."[5] (M. Pišút).

Nebola to však len sila a originalita Wolkrovho talentu, ktorá pôsobila na rozvoj slovenskej sociálnej balady; boli to predovšetkým osobitné historické podmienky, niektoré z nich zhodné s českými, ktoré dali

[2] VAŠKO, I.: Jiří Wolker náš a v nás. In: Wolker u nás. Bratislava 1975, s. 107.
[3] Tamže, s. 93.
[4] Tamže, s. 105.
[5] Tamže, s. 94.

vzniknúť balade tohto typu a vytvorili priaznivé predpoklady pre jej rozsiahlu tvorbu a recepciu dokonca aj v nekomunistických kruhoch. Preto dielo tohto básnika „nebolo treba ani propagovať, stal sa obľúbeným básnikom slovenských robotníkov hneď, ako sa s jeho dielom oboznámili ...“ a „aj slovenskí revoluční básnici jeho generácie išli zväčša jeho cestou“[6] (Poničan). Preto mal Wolker na Slovensku väčší a hlavne bezvýhradnejší ohlas ako v Čechách.

V Sovietskom zväze po víťaznej revolúcii prevládol prirodzený pocit zásadnej novosti toho, čo sa vytvorilo. A to malo dôsledky aj pre literatúru; jasne sa tu formulovala požiadavka vytvoriť nový literárny systém. To malo dôsledky aj pre rozvoj a podobu balady; stala sa, podobne ako iné literárne žánre, predmetom odmietania (lebo sa asociovala so starou aristokratickou kultúrou) a regenerácie. V žánrovej sústave, ktorá sa vytvárala v dvadsiatych rokoch najvýraznejším typom novej podoby sovietskej balady bola balada „hrdinská“.

S pocitom zásadnej novosti všetkého, čo vzniklo po revolúcii, súviseli aj spory sovietskych kritikov o tom, čo väčšmi zodpovedá novej spoločnosti, lyrika alebo epika. V sporoch sa sformovali protichodné tábory: baladici (zástancovia lyriky) a fejtonisti (zástancovia epiky).

Tieto rozdiely v charaktere spoločenských zmien spôsobili väčšiu kontinuitnosť slovenskej balady, v podstate zachovanie jej modifikácií (od fantastickej cez historickú po sociálnu) 19. storočia. Nie je tu však zastúpená hrdinská balada, čerpajúca zo súčasnosti, typická pre tento žáner v porevolučnej sovietskej literatúre. A zas sociálnu baladu, ktorá u nás vo svojej povojnovej podobe znamenala nóvum, nenachádzame v súvekej sovietskej, ruskej poézii, ale určitú jej obdobu vidíme v sociálnej lyrike N. A. Nekrasova.

Na rozdiel od presily lyrických foriem v slovenskej povojnovej poézii v sovietskej literatúre badať rozvoj fabulárnych foriem, ktoré kritika všetkých smerov podporovala pre ich údajnú objektívnosť. Básnikom baladikom začala vyčítať nedopovedanosť tohto žánru, jeho mnohovýznamovosť a symboliku. Do popredia sa dostávali básnici fejtonisti.

No kým v sovietskej poézii k baladikom patrili predovšetkým básnici romantického ladenia (Tichonov, Bagrickij, Jesenin, Svetlov), slovenskí autori sociálnej balady, z ideového hľadiska sovietskej poézii najbližší, vyznačovali sa realistickým videním sociálnej skutočnosti, ktoré hraničí až s naturalizmom. Budovateľský revolučný romantizmus, ktorý vyvolala v Rusku revolučná prestavba spoločnosti, nemal u nás v medzivojnovom období predpoklady. No v porovnaní so sociálnou baladou 19. storočia

[6] Tamže, s. 79.

v tvorbe autorov medzivojnovej sociálnej balady je nádej a viera v reálnosť sociálnych premien.

V sovietskej literatúre existovala satirická balada (V. Majakovského, D. Bedného); naša sociálna balada má viacero analogických čŕt (Poničan — Demontáž, Okáli — Osem detí a dáma a iné) v rovine negovaných javov.

Sovietsku medzivojnovú baladu reprezentuje Tichonovova tvorba. Jej témou je ozbrojený revolučný boj sovietskeho ľudu. Jej hrdinom sa novátorsky stáva *hrdinský* súčasník, kladný typ. Je dynamická, lakonická (ako to rodové črty balady vyžadujú) a obsahuje dokumentárne prvky. Okrem tohto typu má Tichonov balady, kde alegorickými prostriedkami vystupuje za myšlienku revolúcie. (Aj u Poničana a Plávku pociťujeme takisto dva typy.)

Romantizmus Tichonovovej balady sa zakladá na revolučnom príkaze a jeho plnení za takých okolností, keď zázrak sa stáva reálnosťou a legenda skutočnosťou. Jej dramatizmus nespočíva vo fantastike, ale v kolíziách súčasnosti; a jej nová obraznosť súvisí s novým životným materiálom. No v sociálnej balade wolkrovského typu, s ktorou je slovenská sociálna balada najtesnejšie spätá, hrdina nie je subjektom histórie, jej hrdinom, ale jej obeťou. Tematicky a ideovou náplňou predstavuje fázu, ktorá v Rusku predchádza revolúcii.

Tieto základné rozdiely v medzivojnovej balade sovietskej a našej, podmienené rozdielnou spoločenskou situáciou a životnými pocitmi, prejavujú sa i v ďalšej vývinovej fáze, keď v sovietskej poézii sa objavuje subjektívnešie ladená Asejevova balada piesňového charakteru.

Niektoré balady A. Plávku a J. Poničana, koncipované v duchu Kraskovej balady, vykazujú určitú blízkosť k maximálne lyrickej a minimálne dejovej Pasternakovej balade, zachycujúcej scenériu plnú vnútorného nepokoja.

*

V medzivojnovom období sa mesto dostáva do popredia pozornosti slovenských básnikov. Slovenská sociálna balada je takmer výlučne venovaná mestu s jeho ostrou sociálnou problematikou videnou cez novú sociálnu optiku. Možno to povedať aj tak, že mesto tu tvorí baladickú scenériu. Pritom sa aj tu — podobne ako v lyrike — stretávame s rôznymi citovými vzťahmi lyrického subjektu k mestu. Od ostrého vnímania neduhov a záludností až po určitú poetizáciu mesta s jeho civilizáciou. Novomeský, pre ktorého je najviac charakteristická novosť dojmov a poetizácia mestskej romantiky, aj vo svojich lyrických básňach (Ná-

vrat, Vo vlaku, Mesto, Perokresba duše veľkomesta) sa hlási k mestu ako k svojmu živlu: „to je svet iný, ja som chlapec z mesta /už ťažko poznám ľudu toho reč/".[7] Spretrhanie zväzkov s dedinou pociťuje najbolestnejšie spomedzi autorov sociálnej balady mestu najvzdialenejší Plávka. V nostalgicky ladenej balade U dvier starého domu do určitej miery poetizuje baladickú atmosféru biedy „starého domu": „Tu smrad je, pleseň smeje sa zo všetkých strán / avšak nádherne je tiež!." No súčasne v tej istej balade prežívame spolu s básnikom jeho dezilúziu a triedne uvedomelú vzburu baladického hrdinu: „Dom, starý dom, už zrúť sa..."[8] Rozdiely vo vzťahu k mestu, odrážajúce sa v sociálnej balade, sú súčasne obrazom špecifickej slovenskej spoločenskej situácie, pre ktorú je príznačný zväčša tragický pocit prelomu. Tento pocit dáva slovenskej sociálnej balade *jeseninovské* zafarbenie. Pritom blízkosť k Jeseninovi sa prejavuje nielen vo sfére pocitovej, ale aj v spôsobe zobrazenia objektívnej reality.

Z reality vyrastá aj baladický hrdina, ktorý je v porovnaní s baladou 19. storočia i ostatnou súvekou baladou nový a pritom sociálne diferencovaný. Poničan si prevažne všíma biedu proletariátu, fabrických robotníkov. Novomeský zaľudňuje svoje balady aj slúžkami, chudobnou bohémou (hudobníkmi, tanečnicami, klaunmi, prostitútkami). D. Okáli aj chudobnými študentmi a Fraňo Kráľ vojakmi. Na rozdiel od sovietskej balady, ktorej hrdina je aktívnym faktorom histórie, hrdina českej a slovenskej sociálnej balady medzivojnového obdobia je obeťou. No je to už hrdina triedne uvedomelý, proti krivde sa búri, lebo pozná jej korene a básnikovo lyrické ja poznamenáva historický optimizmus (na rozdiel od Nekrasovovej i našej balady 19. storočia).

Vajanský a Hviezdoslav, zaostrujúc svoj pohľad na ťažký údel ľudu, neubránili sa určitej poetizácii jeho životných podmienok.[9] Davisti prví vnášajú do slovenskej poézie drastické, neprikrášlené zobrazenie biedy a jej deformujúcich dôsledkov. Kým niekdajšiu idealizáciu pomerov možno vysvetliť úsilím národovcov ospievať slovenské národné etnikum a diferencovať ho od cudzieho utláčajúceho živlu, tak zaostrený pohľad davistov na biedu v sociálnej balade súvisí s väčším priestorom, ktorý dáva súčasná koncepcia umenia pre zobrazenie bezprostrednej reality,

[7] NOVOMESKÝ, L.: Básnické dielo I. Bratislava 1971, s. 30.

[8] PLÁVKA, A.: U dvier starého domu. In: Pramene. Bratislava 1972.

[9] Slovenskú biedu Vajanský v poéme Herodes vidí takto: „Domčeky ako kvietniky, každý z nich rastlinku živí... Takto svoj život temnistý / skazkami ružovo jasnia / snami a hrami naplnia / nizúnkej chalupky kúty / potom im chlebík ovsený / so suchým zemiakom chutí..."

ale aj s programovým úsilím burcovať prostredníctvom svojej tvorby a napomáhať triednemu uvedomeniu.

V podmienkach, keď národný útlak prestáva byť problémom a triedne rozpory vo vlastnom národnom spoločenstve už nič nezastiera, vystupuje svet biedy v slovenskej sociálnej balade bez akýchkoľvek príkras, v celej svojej nahote.[10]

Na rozdiel od hmlistého zobrazenia sveta v romantickej balade 19. storočia je svet sociálnej balady medzivojnového obdobia konkrétny a dobový. Problém sociálnej biedy a pestrá škála jej prejavov a podôb, ktorú v českej poézii zobrazil už Machar a v ruskej Nekrasov, stáva sa u nás — v kvalitatívne novom osvetlení: básnici už vyzbrojení novým sociálnym videním a perspektívou — ťažiskovou tematikou.

Úplne novou tematickou oblasťou medzivojnovej sociálnej balady sa stáva priemysel, priemyselný proletariát so všetkými pre krízovú situáciu príznačnými konfliktmi, nezamestnanosťou, hladom, štrajkom, streľbou do bezbranných štrajkujúcich, väznením. Toto sa v lapidárnej, dosť málo transformovanej podobe stáva poetickým námetom predovšetkým Poničanovej tvorby (balady Demontáž, Mŕtvola, Balada o Jánovi Chlapovičovi a mrežiach, Balada o továrni, Smutná pieseň o žiarovke a Evke a iné).[11] Nová tematika a nové oblasti sociálneho poznania sa prejavujú v slovníku týchto balád, v slovníku slovenskej poézii do tých čias neznámom. Ide tu o pojmy z oblasti ekonomiky, techniky, priemyslu (práca, pláca, telefón); zo sveta kapitálu (akcie, krach, zmluva); proletariátu (stávka, bodáky, súdruh); zo sveta práce (stroje, pece, čakany, dynamit). Už tieto pojmy naznačujú problematiku balád i charakter ich konfliktu. Poničanova baladická tvorba zachycuje sociálnu skutočnosť priamo a bezprostredne so znalosťou sociálnych a triednych príčin zla. Tú istú problematiku, podanú však v sprostredkovanejšej forme a z osobnostného aspektu nachádzame aj v baladách iných básnikov.[12]

[10] KRÁĽ, F.: Smrť státisícov: „... A potom nedostatkov spev havraní / rozprávku detstva spieval, / panské krivdy mu ju hrali, / ústrky rozprávali, rany krvou maľovali..."; Poničan „Mŕtvola" zb. Angara: „... odpadky železa žerie hrdza / hrajú si s nimi deti bledé / vydané hladu / vydané biede / ..."

[11] Refrén v Demontáži: Musí prísť dačo / musí prísť... Hroziace ruky / napnuté pľúca, škrípanie / Prácu a chlieb, prácu a chlieb / ... Po svete však vzrastá divoký huk: akoby doňho bilo / tisíce / milión / miliard / zlobivých rúk / ". Zo zbierky Angara báseň Mŕtvola: „... plamene zoschlých rúk / vyrastú z tvorivých múk / ..." alebo refrén v Balade o Jánovi Chlapovičovi: „... za prácu plácu! za prácu chlieb! / ... nech žije stávka! nech žije boj! / ". U Fraňa Kráľa v básni „Kosec". „Cveng kosy zvoní / hynúcim v skon, / oslička plače / mozolných ston: / pracujúci nemá chleba, / pracujúcim chleba treba. /Kosím / v zraku bolesť nosím... /"

[12] A. Plávka „Balada o dvoch krížoch": „... U lesa borového stoja kríže dva... Na

Medzivojnová sociálna balada odkrýva sociálne korene a súvislosti tuberkulózy, a demonštruje ich na osudoch chudobných študentov (Okáli: Študentom, ktorí vo veľmeste umierajú), vojakov (Fraňo Kráľ: Vojakov deň sviatočný), deklasovaných živlov (Okáli: Nevesty ulíc) a formuluje ju i vo všeobecnejšej podobe (Poničan: Mladíci) no s konkrétnejšími a adresnejšími básnickými otázkami, ktoré nútia pochopiť a uvedomiť si jej sociálne korene.[13]

Je pozoruhodné, ako slovenská sociálna balada neomylne v duchu Wolkrovej balady U roentgenu akcentuje sociálny aspekt tejto témy.[14]

V slovenskej sociálnej balade medzivojnového obdobia je výrazne zastúpená problematika ženy iste preto, lebo ona trpí v neblahých sociálnych podmienkach dvojnásobne. Stretávame sa s ňou u Novomeského, Okáliho i Fraňa Kráľa. Básnici ju osvetľujú z rôznych aspektov a stvárňujú v rozličných prejavoch a podobách. Všeobecne sa konštatuje, že na rozdiel od klasickej balady v popredí je tu motív lásky materinskej, menej mileneckej: tragika matky, ktorej dieťa zomiera v biede (Novomeský: Tma pred putikou), ťažkými sociálnymi podmienkami vynútený potrat (Okáli: Balada o tehotnej), sociálne ponímaný problém slobodnej matky (F. Kráľ: Mária), predajná láska s jej neblahými dôsledkami (Okáli: Nevesty ulíc; Novomeský: Noc). Všetky tieto básne vyznievajú

jednom človek potupený / že sa bohom zval, / na druhom Juraj Páleník krvavo žaluje, / že prácu nedostal / ... zem neni viacej materou, keď deti neuživí, až dodnes vrúcne čakal som / tak márne tvoje divy /" a i.

[13] Drsné a choroby plodiace sociálne podmienky biedy prenikajú, či už do „Divíznej nemocnice č. 11", kde v peci dohorieva posledné kilo prideleného uhlia a vojaci chorí na TBC ležia v decembrovej zime (F. Kráľ), alebo do študentskej podkrovnej izbietky, kde smrť ukončila „pesničku lásky, hladu, pesničku večne mladú..." (Okáli); inokedy ich básnik naznačí letmým detailom / „temnú hruď si odhalila tuberkulóznym gestom" / (Okáli: Nevesty ulíc). (M. Haľamová ponímа tuberkulózu väčšmi ako všeľudskú tragédiu, preto jej balady s touto tematikou sem nezaraďujeme.)

[14] Wolker napísal o tuberkolóze dve balady: Balada z nemocnice a U roentgenu. V Balade z nemocnice nie je baladický konflikt bezprostredne sociálne motivovaný, i keď je baladický hrdina—montér, snívajúci o lepšom svete, „kde chudák lehko nezahyne". Príznačný baladický motív viny a trestu sa tu rieši v duchu tradičnej balady 19. storočia. Trest stíha chorého z tmavého kúta za to, že urýchlil smrť svojho druha zo slnečného lôžka. Sociálnej motivácie tu niet, je tu len biologický existencionálny zápas o život. Trest stíha previnilca. V balade U Roentgenu dramatický dialóg medzi lekárom a pacientom robotníkom odhaľuje jasne TBC ako súčasť sociálnej drámy (fabrika, hlad). Pritom básnik nekončí týmto odhalením, akoby ani nie najstrašnejším. Najstrašnejšie sú poriadky, deformujúce prirodzenú túžbu po harmonickom, zdravom živote plnom lásky, ktorá je povolaná zmeniť svet („a srdce lehčej smrť dovede snést / než nemilovat"). Aj táto viera v premenu spoločenských poriadkov a poznanie hybných síl spoločnosti, ktoré ju uskutočnia, nachádza ohlas v slovenskej medzivojnovej sociálnej balade davistov, kým tradičný baladický konflikt prvej ostáva bez ozveny.

ako obžaloba nespravodlivého spoločenského systému. Básnici si v tejto tematickej oblasti všímajú nielen spomínané krajné situácie, ale aj tragiku všedného dňa (Novomeský: Slúžka, Fiasko). Život slúžky vidí básnik z určitého nadhľadu, ktorý mu umožňuje vysloviť zovšeobecňujúci poznatok: „Z kuchyne k radosti neschodná vedie cesta".[15] Vyslovuje sa za právo každej ženy na krásu, radosť, šťastie, za právo snívať a žiť plnohodnotný ľudský život. Básnik sa domáha pre ženu práva na vyššie hodnoty života. Ťažký údel ženy a sociálne protiklady spoločnosti ukazuje Novomeský z neočakávaného zorného uhla v básni Fiasko. Akoby tu nebolo tragiky v bežnom zmysle, možno tu hovoriť o subtílnejšie chápanej sociálnej tragike. V tom je osobitý prínos L. Novomeského v porovnaní s ostatnou domácou tradíciou a Wolkrovou baladou, hoci jeho vnímaniu sociálnych skutočností je najbližší.

Baladu Fraňa Kráľa Mária zbližuje téma nešťastnej matky dokonca s Puškinovou Romancou. U Puškina je ťažiskom balady duševná dráma ženy, ktorú pokrytecká morálka núti pohodiť dieťa na cudzí prah. Puškin pranieruje spoločenské predsudky v rámci jednej triedy. Na rozdiel od Puškina Kráľ svoju hrdinku sociálne presne zaraďuje, a tým dostáva baladický konflikt slúžky Márie aj vyhranený sociálny zmysel. Na jednej strane akcentuje, ba až naturalisticky zobrazuje neľudské sociálne podmienky, na druhej strane ospevuje hrdinstvo, s akým nesie kríž svojho materinstva: „... bez otca, bez mena / kráčaš, krížovú cestu závej zdobí ..."[16]

Keď sa z aspektu tejto témy rozhliadneme po ruskej poézii, tak sa nám nad všetko očakávanie vynorí Nekrasovova lyrika plná sociálnej tragiky. Pravda, nemožno hovoriť o nekrasovovskej tradícii v slovenskej sociálnej balade. Genetickej blízkosti — ako v prípade Wolkrových balád — tu niet. No tým zaujímavejšia je určitá typologická príbuznosť. Sme však v období, keď sa u nás Nekrasov začína prvý raz prekladať a keď Nekrasovovo jubileum zaznamenáva Ján Poničan.[17]

Takmer so všetkou, v slovenskej poézii novou problematikou sa stretávame u Nekrasova, ktorý vo svojej poézii výrazne stvárnil smutný údel ruských žien najrozličnejších vrstiev. Od žien mužíkov cez ženy mestskej chudoby až k ženám ruských šľachticov — dekabristov. Pre porovnanie uvádzame ukážky z Nekrasovovej básne Trojka a Novomeského Slúžky:

[15] NOVOMESKÝ, L.: Básnické dielo I. Bratislava 1971, s. 71.

[16] KRÁĽ, F.: Mária. In: Žltá ľalia, Výber zo slovenskej balady. Bratislava 1975, s. 222.

[17] Dve spisovateľské jubileá v ZSSR. Slovenské smery, r. 5, 1937, s. 189—190.

Nekrasov:

Prv než vo kvet rozvinieš sa, zvädneš,
robota ti krásu bude sať,
do mrákot a do snov večných padneš,
budeš drieť v nich, jesť i kolísať.
.....
Keď deň tvoj do noci sa schýli,
pochovajú do studených hrúd
tvoje sny a premárnené sily,
tvoju nikdy nezohriatu hruď.[18]

Novomeský:

Ja,
Furko Mária,
prišla som na svet,
aby som žalovala,
že z krásy v svete dostala som málo,
z radosti života sa mi nedostalo
a šťastia som si neurvala,
že musela som bdieť,
keď som chcela sniť
a plakať
keď sa mi chcelo smiať.
Len to neviem, prečo som musela žiť
a prečo umierať.[19]

I keď Novomeského balada vyjadruje v prvej osobe pocity lyrického hrdinu, je súčasne aj sebavyjadrením lyrického subjektu. Nekrasovova báseň je výpoveďou lyrického subjektu o osude lyrického hrdinu. Obidvaja básnici si uvedomujú, že sociálne podmienky determinujú život ženy, obaja veria v silu intelektu hrdiniek a jeho možnosti v priaznivejších podmienkach, obaja sa vyslovujú za právo ženy na slobodný intelektuálne a citovo bohatý život. Toto ich spája, hoci ich svetonázory a výrazové prostriedky v mnohom patria rôznym epochám; Nekrasovova naratívna lyrika je epicky opisná a ladená elegicky, jej štvorveršie je pravidelne rýmované. Novomeského voľný verš je zas bohatý na metafory. Kým Nekrasov, básnik 19. storočia, v zhode s možnosťami poézie

[18] NEKRASOV, N. A.: Žaloby a piesne. Bratislava 1974, s. 38.
[19] NOVOMESKÝ, L.: Básnické dielo. Bratislava 1971, s. 71.

svojej doby sa dotýka prostitúcie ako sociálneho zla, sústreďuje sa na predhistóriu javu,[20] no jeho sociálne korene a konkréta obchádza, autori slovenskej sociálnej balady ich práve akcentujú.[21]

Slovenská sociálna balada sa sústreďuje na podstatu tohto sociálneho neduhu, zobrazuje ho bez náznakov, drsne a nezaobalene. V Novomeského balade Noc sa stretávame s mnohými reáliami hodinového hotelu: „A z lásky slečny Vandy / narieka syfilis / ... chorobné bozky v snách / a v duši ťažký, bôľny strach /.

Táto tematika slovenskej sociálnej balady má osobitý akcent i v porovnaní s Wolkrom. V Balade o žene, bohu a muži ide v podstate o idealizovaný pohľad„ Tragédia nenaplnenej lásky, a to v dvoch krajných polohách, v kláštore a nevestinci sa chápe veľmi „čisto". Novomeský a v zhode s ním Okáli vidia zlo prostitúcie v celej jeho drsnej podobe.[22] „Čisté" ponímanie tejto podoby sociálneho zla azda umožňuje Wolkrovi symbolicky oslobodiť od kríža tú, ktorú robotník volá „sestrou, ženou, človekom", aby spolu s ňou rozbil spoločenské okovy. Tento motív ženy — inšpirátorky a partnerky v triednom boji (v Balade o snu švadlenky Marie) je pre českú literatúru charakteristický. V slovenskej sociálnej balade ho nenachádzame, tu je žena bližšia žene obeti, akú zobrazil Nekrasov. Aj v tom sa prejavuje konkrétna historická determinovanosť.

Nekrasova a slovenských autorov sociálnej balady spája však súcit so ženami, obeťami predsudkov pokryteckej spoločnosti, a takisto aj odsúdenie spoločenskej pretvárky. Nešťastnej žene, ktorá si musí na ulici zarobiť peniaze na rakvu svojho dieťaťa, Nekrasov sa súcitne prihovára: „Kde teraz si, či bieda neustála / ťa morí... či s ňou vedieš tuhý boj? / či na obvyklú cestu si sa dala / takže tým napĺňa sa osud tvoj? / kto zastane sa ťa? Och, mrzké meno / ti všetci ľudia dajú. Jedine / ja vzkvpím vzburou kliatbou znásobenou, / no tá sa bez účinku pominie." Po-

[20] Tak napríklad v známej Nekrasovovej básni „Keď po ulici kráčam v nočnej tme" čítame: „... Od detstva stíhala ťa súdba zlá / chudobný otec tvoj bol tyran krutý. / iného ľúbiac si sa vydala / ..." atď.
[21] Pre porovnanie uvádzame Nekrasovovu báseň Keď po ulici kráčam v nočnej tme a Novomeského báseň Noc. Nekrasov: „zaspal som. Tíško z domu odišla si, jak by si mala šaty svadobné, / a o hodinu náhle priniesla si / synkovi rakev a večeru mne / ... pomohla náhoda? A či sám boh? / So smutným priznaním si sa nenáhlila, / ja na otázku som sa nezmohol / ...". Novomeský: „... A stále, ešte / a ešte / ukladaj na rty bozky roztopašne sýte, / kým desať písmen na vývesnom štíte / Hotel Adria / rozkáže vkročiť do mŕtveho domu, kde nedám ti to, o čom stále sníš, / a ty, / ty ma tam nežne zavraždíš! / ...".
[22] Realisticky až naturalisticky stvárňuje túto tému D. Okáli. V balade Nevesty ulíc hneď na začiatku spolu so vstupnou scenériou naznačuje súvislosti aj riziká tohto „povolania".

dobne deklaruje Kráľ svoj súcitný vzťah a obdiv k martýriu ženy: „Mária, matka! Bolesti plná . . .“.[23]

D. Okáli hovorí o tragédii žien z ulice priamo: „a ony šli, šli s hluchým večerom / bo chceli žiť, / bo museli žiť / a predávali seba svetle pri šerom / za kúsok handry, za zdrap papiera / a nedbali . . .“. Aj tu zaznieva zo slov básnika súcit: „Železné prúty telo nezlomia, / dušu nezohnú: zlomil ho život; zohla ju bieda / a v náhradu im nik lásky nedá, lásky nedá . . .“[24]

Celkove ide o stotožnenie sa s nešťastím biednych ľudí, čo v minulosti neboli témou poézie a predmetom súcitu básnikov. „Smútočná vŕba za vysokým múrom / v sústrasti živej strúha poklony / Nad vaším nešťastím: / neviestky / tuláci / väzni / nik iný v smútku hlavy neskloní. . .“ (Novomeský)

Opäť tu možno poukázať na česko-slovenský kontext. Wolker ide v mene lásky a ľudského šťastia do boja za spravodlivý sociálny poriadok. Vidina budúcnosti („tíha krásnych snů“), je u Wolkra veľmi častá — zvýraznená baladickým konfliktom. V Balade o nenarozeném dítěti tento konflikt naznačuje už v názve a v závere ho jasne a pritom vrcholne poeticky formuluje: „mnoho milenců smutných je / že to, co žít mohlo, nežije . . .“ . . . „lidé se na zemi milují / a láska nenarodí se“. Wolker tu nielen klasicky vyjadruje tragický sociálny konflikt, príznačný pre sociálnu baladu 20. storočia, ale súčasne spochybňuje nevyhnutnosť daných poriadkov, vytvára atmosféru otvorenosti do budúcnosti, perspektívy. V tom je novosť medzivojnovej sociálnej balady v porovnaní s baladou 19. storočia alebo Nekrasovovou sociálnou lyrikou. Nový tragický konflikt Okáli stvárňuje v Balade o tehotnej. Zobrazuje tu podobné osudy ženy ako Nekrasov v prvej časti básne Keď po ulici kráčaš v nočnej tme: smrť nemluvňaťa, ktoré sa narodilo do biedy predmestia. Presným situovaním tragédie do predmestia kapitalistického mesta Okáliho báseň vyznieva už ako otvorená obžaloba spoločenského poriadku. Podobné reálie zachycuje aj Novomeský v básni Tma pred putikou; aj tu zomiera dieťa chudoby.

Osudy detí chudoby tvoria ďalší tematický okruh nami sledovaných analógií. Aspekt tejto témy má Okáli v Balade Osem detí a dáma: „Však mater neprichváta, / bielym šípom prs / hlad decka neprekole / v pole ďaleké ju zahnala práca / krik decka sa stráca“. Ten istý motív nachádzame u Plávku v balade U dvier starého domu: „Stôl, kráľovstvo to črvo-

[23] KRÁL, F.: Mária. In: Žltá ľalia, Výber zo slovenskej balady. Bratislava 1975. s. 222.

[24] OKÁLI, D.: Nevesty ulíc. In: Ozvena krvi a zápasov, reedícia. Bratislava 1973.

točov o pol štvrtej nohe / a pri ňom na zemi sa dieťa topí v plači. . . / je samo, chúďa, zachodí sa v plači . . . / ó, biedne dieťa! Rodičia? Tí v práci a ono samo tuná . . .“

Osudy detí sú nerozlučne späté s osudmi matiek. Nekrasov sa v závere básne Keď po ulici kráčam v nočnej tme pýta na ďalší osud nešťastnej matky. Decentne, v zhode s konvenciou lyriky 19. storočia naznačuje ulicu ako východisko. Sociálna balada 20. storočia túto tému otvorene pertraktuje. Báseň Smrtný list č. 443 Okáli venuje krajnej alternatíve, samovraždе . . . „tak ak to urobila / mládenca neznámeho milá / Forintoš Jolán služobná / náboženstvo: ev. a. v. / alebo snáď cele bezbožná, / keď uložila v srdce Dunaja / 21 rokov / a svoju lásku nešťastnú“. Samovraždu ako daň za chvíľu rozkoše naznačuje aj Novomeský v balade Slúžka: „studený zákon odvážnych / tak kruto, kruto trestá . . . lež sladko chytiť v dlane / raz krásu, radosť malú, a potom / potom nech prsty primknú k ústam fľašu veronálu.“

Osobitné miesto zaujímajú v slovenskej sociálnej balade Poničanove balady Jánošík (1941) a Čierny kvet (1942) a Plávkova Jedna noc s Jankom Kráľom. Na rozdiel od väčšiny dosiaľ spomínaných balád dvadsiatych a tridsiatych rokov nie je ich tematika ani konkrétna ani dobová. Do tradičnej témy ľudovej balady 19. storočia preniká tu svetonázor a sociálne videnie komunistu, no revolučný postoj je vyjadrený známymi symbolmi a motívmi štúrovskej poézie, ktorú básnici aktualizujú. Osobitosť ponímania tradičnej témy u Poničana a Plávku si uvedomíme, ak sa rozpomenieme na tradičnú realizáciu jánošíkovskej témy. Botto hôrnych chlapcov poetizuje a idealizuje „To sa chlapci, to sa, jak oltárne sviece . . .“ /, neevokuje ubíjajúcu biedu poddanstva; stavia ich do protikladu s panským svetom utláčateľov slovenského národa. A podobne si počína aj Poničanov súčasník Krčméry v balade Jánošíkova skala,[25] ktorá má charakter hrdinskej balady. Vidieť, že básnikovi ide o poetizáciu ľudového hrdinu a nie o aktualizáciu tradičnej témy.

Poničan v neveľkej 23 veršovej balade vytvára tajomnú náladu, veštiacu živelný revolučný výbuch. Ťažiskom prevažne lyrickej básne s aktualizovanou symbolickou postavou Jánošíka (okrem nadpisu sa jeho meno v básni nevyskytuje) a historicky nesituovanými „svižnými šarvancami“ je zobrazenie revolučnej atmosféry. Dosahuje to kontrastnými metaforami „jagavá vatra na pohorí, / dlhá je, čierna je noc / “ a pod. a revolučnou symbolikou: / „do dolín švihá buričský plameň / . . . nad snopom náhle vystrie sa chrbát / do taktu kosa cvendží takt / z očú priepasti šľahajú túžby / krepčiť na rumoch, kde bol hrad . . . Na panskej streche

[25] KRČMÉRY, Š.: Výber z diela I. Bratislava 1953, s. 139. Báseň je z roku 1929.

svižní šarvanci / v kabankách rudých / ... Kremnický toliar v želiarskej hrsti / pekelne zvoní: boj, boj, boj! / "[26]

Intelektuálne autorské ja sa prejavuje v koncepcii dejín a v charakteristike dejinnej situácie: „labyrint duší, labyrit moci, labyrint hôr / chodníčky strmé, / stratení vlci — / jagavá vatra na holiach dejín / v dolinách tône šíbeníc /." U Poničana ide o transformáciu tradičného jánošíkovského námetu do moderného útvaru sociálnej balady s alegorickým podtextom.

Podobne Plávka v básni Jedna noc s Jankom Kráľom vykresľuje búrlivú a pochmúrnu nočnú scenériu, do ktorej zasadzuje postavu romantického básnika buriča. Samej básni určuje burcujúce poslanie: „zaleť pieseň moja / zaleť ponad dvory / šepni ľuďom dole / horí ohník, horí /".

V básni Čierny kvet Poničan na rozdiel od niekdajšej svojej vlastnej baladickej tvorby vytvára hmlistú, pochmúrnu náladu taktiež pomocou aktualizácie štúrovského verša.

V Poničanovom Jánošíkovi je zmena témy a odlišnosť použitých umeleckých prostriedkov determinovaná pravdepodobne aj vonkajšími okolnosťami. V období, keď ho písal, bol nútený podobne ako v Divnom Jankovi zašifrovať svoje revolučné postoje a názory. To sa týka aj Plávkovej balady, no, na rozdiel od Poničana, umelecké prostriedky, ktoré Plávka tu používa, súvisia organicky s charakterom jeho predchádzajúcej baladickej tvorby, väčšmi spätej s ľudovou poetickou kultúrou.

Ak by sme mali tieto balady oboch básnikov charakterizovať podľa kritérií zaužívaných v slovenskej literárnej vede,[27] zaradili by sme ich medzi balady kraskovskej tradície, na rozdiel od ostatnej Poničanovej baladickej tvorby, ktorá je epickejšia a bližšia Wolkrovej tradícii.

*

Hoci sa budeme v niečom opakovať, pokúsime sa zhrnúť poznatky, ktoré sme získali konfrontáciou veľkej časti baladickej tvorby slovenských básnikov s Nekrasovom a Wolkrom, takto: U Nekrasova nachádzame podobnú alebo veľmi blízku poetickú atmosféru ako u Wolkra a davistov; sú to zhodné témy a intonácie, niektoré zhody v hodnotení ľudí a ich činov i určité blízke hľadiská. Nekrasov rovnako ako naši revolučníí básnici odmietal svet a poriadky, ktoré ho obklopovali. Pravda, konkrétna podoba, sociálny charakter zavrhovaných poriadkov neboli to-

[26] PONIČAN, J.: Jánošík. In: Žltá ľalia. Výber zo slovenskej balady. Bratislava 1975, s. 221.

[27] Porov. HVIŠČ, J. a KRAUS, C.: O slovenskej balade. In: Tamže, s. 31. a TOMČÍK, M., s. 118.

tožné, ale revolučný prístup básnikov k neľudským, hoci rozdielnym, poriadkom dával poézii tu i tam podobné emocionálne zafarbenie a pátos. Sila a novosť ich poézie korení predovšetkým vo výraznom sociálnom cítení básnikov. Tak ako sa Nekrasov svojou poéziou nabitou „pocitom sociálnosti"[28] stáva priekopníkom novej emocionality básnickej tvorby v Rusku, tak aj Wolker a davisti básnici predstavujú svojím „básnickým eticizmom"[29] novú etapu vo vývine našej poézie. U Nekrasova, tak ako v našej sociálnej balade, tlmočí poézia nový sociálny obsah. Do poézie sa dostáva človek z ľudu. U Nekrasova je to dedinská a mestská chudoba, biedny študent, samovrah, prostitútka; u Wolkra, Novomeského, Okáliho, Poničana je to ešte navyše už triedne videný proletariát, robotníci, nezamestnaní ako nositelia revolučných myšlienok a revolučného odporu. Zhoda je tu aj v spôsobe zobrazovania nového hrdinu. Nekrasov a takisto aj priekopníci našej socialistickej poézie svojich hrdinov neidealizujú, ukazujú každodenný život a súkromie človeka. Poetickou témou je odchod z rodičovského domu, hladná a vysilujúca mladosť, práca ako drina len pre zabezpečenie holej existencie, choroby, opustenosť. Takúto sociálnu problematiku v takej podobe a v takom rozsahu pred Nekrasovom v ruskej a Wolkrom v našej literatúre nik nezobrazoval. Aj téma lásky a smrti sa tu i tam dostáva veľmi blízko k sebe; zhodne sa nastoľuje problematika potratov, podvýživy a smrti detí. Sociálna podmienenosť týchto základných existencionálnych javov je zrejmá tak revolučnému demokratovi Nekrasovovi, ako aj našim básnikom komunistom. Ich poézia hovorí drsnú pravdu o živote, akú predtým nebolo zvykom básnikov hovoriť. Naša sociálna balada, rovnako ako Nekrasovova lyrika, zachytáva príbeh hrdinu a nie izolovanú epizódu z jeho života; život hrdinu stvárňujú v oboch prípadoch osvietení autori, ktorí sa neoddávajú ilúziám, vedia, čo hrdinu očakáva, aký osud stihne jeho túžby, lásku, rodinný život v daných sociálnych podmienkach.

Nekrasov básne podobného poslania a intonácie nenazýva baladami, hoci v skutočnosti sú skvelým materiálom pre sociálnu baladu (napr. básne Úbohá a vyfintená, Trojka, Ťažký kríž jej pripadol a iné). Nekrasov neuznával tento žáner, lebo sa mu videl byť spätý s aristokratickou kultúrou.

Nekrasova a našich básnikov — komunistov spája teda veľmi podobný komplex problémov a rovnaké úsilie o ich realistické videnie a zobra-

[28] Vychádzam zo štúdie B. O. Kormana, Liričeskaja systema Nekrasova. In: N. A. Nekrasov i russkaja literatura. Moskva 1971, s. 81—130.

[29] Porov. ŠTEVČEK, J.: Možnosti socialistickej poézie. In: Genéza slovenskej socialistickej literatúry. Bratislava, 1972, s. 117—184.

zenie. Blízka tonalita ich tvorby je vyjadrením zhodných postojov, identifikovania sa básnikov s ľudom, prejavom ich lásky a súcitu s lyrickým hrdinom, pobúrenia nad nespravodlivosťou a viery v nevyhnutnosť aj reálnosť revolučných zmien. A tak môžeme v oboch prípadoch hovoriť o type „sociálnej poézie výzvy",[30] aj keď sa uskutočňuje rozdielnymi prostriedkami.

Okrem určitých významových zhôd, ktoré však, ako sme videli, nevylučujú určité rozdiely, nachádzame aj niektoré zhody v umeleckej štruktúre Nekrasovovej lyriky a sociálnych balád našich básnikov — davistov. Je to — síce v rôznej miere — prítomnosť epických a dramatických prvkov, rozprávanie v priamej reči, ľudová lexika, hovorová reč a používanie dialogickej formy.

Napriek zhodám, koreniacim v revolučnosti prístupov a postojov básnikov k obklopujúcej ich realite, prejavujú sa tu predsa rozdielne spoločensko-historické podmienky, v ktorých pôsobil na jednej strane revolučný demokrat Nekrasov a na druhej strane naši básnici — komunisti. Kým u Nekrasova napriek ostrému videniu problémov chýba jasná sociálna perspektíva a často sa ho zmocňuje beznádej, naši priekopníci socialistickej poézie sú, podobne ako ich hrdinovia, predchnutí revolučným optimizmom. Víťazstvo Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie a existencia prvého socialistického štátu im dáva pocit reálnej perspektívy, možnosti revolučného riešenia nahromadených sociálnych problémov a odstránenia vlastných príčin sociálnej nerovnosti a nespravodlivosti. Konkrétna historicko-spoločenská situácia a svetonázorové východiská našich revolučných básnikov tvoria bázu a predpoklad organickej blízkosti ich poézie k poézii sovietskych básnikov, i keď odrážajú problémy predrevolučného stavu našej spoločnosti. Prejavuje sa to v optimistických intonáciách v celkove tragicky a protestne ladených básňach.

Zložito a sprostredkovane sa to prejavuje v celkovej koncepcii básnickej tvorby, v jej spoločenskej funkcii a vo výbere umeleckých prostriedkov. A práve v skúmaní týchto stránok porovnávaných literatúr pôjde nám predovšetkým o to, čím sa od všeobecných tendencií súvekej poézie odlišujú tie, ktoré sú príznačné pre baladu a tvoria jej špecifiku. Najprv rozoberieme umelecké postupy charakteristické pre jednotlivých autorov sociálnych balád, potom poukážeme na spoločné znaky umeleckých prostriedkov v tomto žánri.

*

Hoci Novomeského prínos v sociálnej balade, ako sme videli, spočíva v novej tematike, nevyčerpáva sa len ňou. Rozbíjanie konvencií sa v jeho sociálnej balade medzivojnového obdobia prejavuje nielen v umeleckej téme, ale aj v umeleckých prostriedkoch. Nadväzuje v nich na Kraskovu symbolistickú poetiku, ale súčasne ju zjavne vo svojej poetike popiera. Jeho impresionistický obraz komponovaný v duchu Kraskovej poetiky je kombinovaný s výraznou dejovosťou. Kraskovský rytmus a intonácia mu pomáha vytvoriť baladickú atmosféru a zas dejovosť mu umožňuje vniesť do balady sociálnu realitu s jej dramatickými konfliktmi. Výsledkom týchto Novomeského umeleckých postupov je sémanticky aj formálne zložitá výpoveď. Preto nie je ľahké určiť bezprostredný a jednoznačný zdroj, ktorým sa Novomeský inšpiroval. Pociťujeme tu nejednu črtu zbližujúcu Novomeského baladu s Majakovského poéziou (ale inak a aj inými zložkami než u Poničana), Blokom, Wolkrom i Pasternakom, ale výsledná umelecká konkretizácia je osobitá, svojská.

Ak hovoríme o vzťahu jednotlivých slovenských básnikov k Majakovskému, zisťujeme, že u každého z nich ide o blízkosť k inému Majakovskému. Ak Poničanovi bol blízky objektívny, agitačný, úderný Majakovskij, nadväzujúci na tradíciu Okien ROSTA, tak Novomeskému je popri tomto blízky aj subjektívny Majakovskij z obdobia poém Milujem, O tom, Plným hlasom. U Novomeského, podobne ako u Majakovského, má vedúce postavenie metafora, uplatňovaná moderne, a princíp polytematickej výstavby. Novomeský si tak ako Majakovskij uvedomuje protiklady sveta. Prejavuje sa to zhodne i vo voľbe básnického pomenovania, kde sa u oboch stretávame s napätím konkrétneho a univerzálneho, reality a princípov. Hľadanie čo najširšej významovej (i zvukovej) škály slov u oboch zhodne vedie k otvorenosti umeleckej koncepcie. Aj Novomeského poézia si vyžaduje spoluprácu čitateľa, keďže buduje na jeho asociatívnej schopnosti. Jednota individuálneho a kolektívneho je takisto vlastná jemu, ako aj Majakovskému. Napokon s Majakovským ho spája aj to, že vo svojej tvorbe, a to aj v sociálnej balade, vidí veci komplexne a hlavnú pozornosť venuje človeku.

S poetikou, vlastnou balade, súvisí aj význačné miesto, ktoré básnik udeľuje symbolike farieb, najmä využívaniu ich kontrastov. V baladách Čierna a červená, Čierna a biela, Dvojspev, Slnko na vodách sa využívanie kontrastných farieb pre umelecké ciele asociuje s podobnými postupmi A. Bloka.

Hovoriť o Novomeského spätosti s českým poetizmom nie je nové, ani objavné. Menej je však známe, že existuje určitá blízkosť základných východísk poetizmu a ruskej avantgardy: hravosti, experimentovania, princípu polytematickej výstavby a novej obraznosti spôsobenej vedúcim postavením metafory. Všetko to nachádzame predovšetkým u Majakov-

[30] Tamže.

ského.[31] Aj poetistické objavovanie čara vecí, a to najmä v tej realizácii, v ktorej sa k nám dostáva bezprostredne pod vplyvom J. Wolkra a jeho poézie, je príbuzné, ako na to upozorňuje Mathauser, s lefovsko-konštruktivistickou „súdružkou vecou".[32] Hoci je táto blízkosť zrejmá, predsa boli tu isté rozdiely: hravosť v prístupe poetistov sa inšpirovala francúzskou poéziou, jasnosť a strohosť v ponímaní veci v ruskej a sovietskej avantgarde odzrkadľovala atmosféru ruskej revolúcie.

Ukazujú sa tu teda širšie umelecké súvislosti, ktoré pomáhajú preklenúť nielen štátne hranice a geografické vzdialenosti, ale umožňujú nájsť širšieho spoločného menovateľa v literárnej orientácii nielen Novomeského, ale aj ďalších súvekých básnikov.

Viaceré črty zbližujú Novomeského sociálnu baladu s ruským konštruktivizmom. Tento literárny smer bol u nás v dvadsiatych a tridsiatych rokoch veľmi populárny; v ňom videli naši básnici stelesnenie princípov revolučného umenia. V tomto vzťahu sa prejavoval základný prístup k umeniu, povolanému zasahovať do súčasnosti. Pre tento prúd bola príznačná odvaha vnášať v dosiaľ nebývalej miere do poézie bezprostredný životný materiál (Novomeského sociálna balada Noc, Okáliho Nevesty ulíc a iné). No prejavoval sa on aj vo výstavbe verša. M. Tomčík vidí v Novomeskom predstaviteľa „konštruktivistického prúdu" v poetizme, básnika, ktorý pracuje cieľavedome nad všetkými zložkami umeleckej organizácie verša.[33] Ako príklad premyslenej jednoty významových a slohových zložiek básnického textu uvádza eufonickú organizáciu balady Slnce na vodách. Ako vidíme, je to ďalší z mnohých aspektov, spájajúcich základný prístup Novomeského k básnickému dielu vôbec a k sociálnej balade najmä s ruským konštruktivizmom.

Ak tematika slovenskej sociálnej balady v konfrontácii so sovietskou baladou zostáva špecifickou a bližšou sociálnej lyrike predrevolučnej etapy vývoja ruskej poézie, tak ponímanie funkcie poézie zbližuje nielen Novomeského, ale aj Poničana a ďalších autorov sociálnej balady s prístupom ruských konštruktivistov k poézii.

Poničana, rovnako ako Novomeského, upútava spoločenská problematika. No kým Novomeský odkrýva spoločenské javy tak, že sa sústreďuje na jednotlivca, u Poničana sú v strede pozornosti predovšetkým spoločenské javy ako také.

Svojou teoretickosťou, strohosťou a vážnosťou je Poničan azda bližší

[31] Porov. MATHAUSER, Z.: Umění poezie, Vladimír Majakovskij a jeho doba. Praha 1974, s. 26.

[32] Tamže, s. 211.

[33] TOMČÍK, M.: Básnické retrospektívy. Bratislava. 1974.

literatúre faktu ako Majakovskij, o našich poetistoch ani nehovoriac. Spoločné pre Majakovského a Poničana je to, že pracujú s najsúčasnejším politickým materiálom a napĺňajú svoju poéziu problematikou kapitálu a proletariátu a ich bojom. Kým Majakovskij má širokú škálu polôh od objektívnej po subjektívnu u Poničana prevažuje poloha objektívna.

V Poničanovej baladickej tvorbe sa azda najvýraznejšie prejavuje ozvena víťaznej revolúcie v Rusku. Sila, istota, suverénnosť, s akou hlása víziu nového sveta (napr. refrén: „príde, bo prísť musí..." v básni Demontáž), je črta, ktorou sa časť Poničanových sociálnych balád odlišuje od celkového charakteru našej súvekej baladickej tvorby. Poničanova pozornosť fabrike, robotníckemu kolektívu a jeho problémom má dôsledky aj pre poetiku — používa prostriedky, ktoré sú v zhode s takto ponímanou témou. Odtiaľ pramení prevaha básnického pomenovania v jeho baladách a maximálne úsilie Poničana o zrozumiteľnosť básnického prejavu, o agitačné a organizačné pôsobenie poézie. Má to dôsledky i pre lexiku, je jednoduchá, jednoznačná, slová sú sugestívne. Poničan používa ošúchané, všedné slová, bez poetizmov. Básnický slovník ho zbližuje so sovietskou literatúrou faktu. Hovorili sme o ňom podrobne v prvej časti štúdie, venovanej obsahovej analýze. Napriek vedecko-politickému charakteru slovníka má však jeho poézia pôsobiť na city, vôľu, burcovať. Prvkom, ktorý je povolaný pôsobiť na city je opakovanie, súčasne je to prvok príznačný aj pre baladu. Určená je na hlasné čítanie, recitovanie, je — podobne ako agitačná poézia Majakovského — rétorická. Autorský subjekt je v Poničanovej poézii redukovaný, ťažisko poézie je mimo lyrický subjekt, v popredí je subjekt kolektívny. Poničanove verše tohto typu nie sú mnohovýznamové, ani syntetizujúce. Viacerými týmito novými umeleckými postupmi a prostriedkami (sugestívnosť výrazov, nové, nezvyčajné používanie burcujúcich slov a viet, nová kadencia veršového rytmu, jej ostrosť a výbušnosť) sa Poničanova poézia približuje Majakovského agitačnej poézii porevolučného obdobia a obdobia Okien ROSTA. Hlavným estetickým prvkom jeho poézie sú: významová oblasť, vetná intonácia a nie rytmus, „emotívne, voluntaristické vyhlásenia, útočiace nie na rozum, ale na cit, vôľu posluchača."[34] Víťazstvo revolúcie v Rusku ožaruje tieto verše optimizmom, nezávisle od neradostnej skutočnosti, ktorej sú venované. U Poničana nachádzame Majakovského dikciu, schodkovitý verš, ale nie jeho obraznosť.

Od Majakovského verša sa Poničanov verš odlišuje neprítomnosťou metafory. Toto všetko sa týka prevažnej väčšiny Poničanvých sociálnych

[34] Porov. CHORVÁTH, M.: Literárne dielo Jána Poničana, kapitola Charakter Poničanovho verša. Bratislava 1972, s. 69—86.

balád. No, ako v poézii vôbec, Poničan má aj v oblasti sociálnej balady zastúpené dve vývinové línie. Tá druhá (o ktorej sme doteraz nehovorili) je nerétorická, zachycuje subjektívne pocity. Patria sem balady s jánošíkovským motívom (Jánošík, Čierny kvet). Je to reflexívna lyrika s melodickým veršom, ktorá pôsobí rovnako ako predošlý typ na city, ale inými prostriedkami; aktualizuje a funkčne využíva štúrovskú poetiku. Ak Poničanovi v prvom type išlo o jednoznačné ponímanie vlastnej poézie, tak táto línia jeho poézie je mnohovýznamová a bližšia tradícii kraskovskej balady.

V Okáliho baladách je, podobne ako u Novomeského a Wolkra, v strede pozornosti človek. Jeho baladický hrdina je menej aktívny a „uvedomelý" ako Poničanov, je to obeť sociálnych pomerov, zato básnikovo lyrické ja sa vehementne búri proti utrpeniu človeka a ľudu, je všade prítomné a vstupuje do deskripčných partií. Tým, že expresívne opisuje biedu a utrpenie, chce vyvolať súcit a burcovať; priamo neagituje, ale chce, aby čitateľ emocionálne zareagoval a sám si urobil záver. Tejto funkcii svojich balád podriaďuje Okáli aj ich slovník. Ak sme si u Poničana všímali podstatné mená, charakteristické pre nové tematické oblasti, ktorých sa básnik zmocňoval, tak pre Okáliho sú príznačné predovšetkým prídavné mená, epitetá, povolané pôsobiť na emócie. Azda aj preto nie je Okáli taký dynamický ako Poničan. Aj keď prevahu tvoria epitetá späté s negatívnymi emóciami, stretávame sa u neho — podobne ako u Novomeského — často s kontrastnými dvojicami epitet a medzi nimi hojne s typickými blokovskými farebnými kontrastmi (biela-čierna; čierna-červená) v rovnakej funkcii ako u Bloka: („na bielom tele s ružou krvavou"; papršlek slnka krvavého na zamazanom trotoári si rozbil hlavu a umiera").

Zámer vyvolať hlavne emocionálny účinok sa prejavuje u Okáliho okrem iného v určitom zanedbávaní logického sledu, až sa neraz stráca prehľad a súvislosť; aj v tom sa diametrálne rozchádza s Poničanom, ktorý úzkostlivo a dôsledne zachováva logickú súvislosť. S dôrazom na emocionálny účinok súvisí aj časté opakovanie slov na konci každej strofy, v rýmovej polohe alebo v jednom verši, ktorý sa delí na dve časti s prerývkou uprostred, pôsobiac nielen zdôrazňujúco, ale aj piesňovo. Akoby básnik aktualizoval štúrovský piesňový verš. Strofy sú nerovnako dlhé od 10—13 veršov, verše 2—13 slabičné, lexika jeho balád je akoby programovo nepoetická.

Väzby s inonárodnými predstaviteľmi sociálnej balady alebo poézie vôbec zisťujeme u Okáliho vo viacerých zložkách. Podľa Tomčíka je Okáli sociálnou apelatívnosťou a sujetovosťou spomedzi všetkých autorov sociálnej balady najbližší Wolkrovi.[35] Ďalšie konkrétne prejavy Okáliho blízkosti k Wolkrovi nájdeme nielen v tematickej oblasti (deti zrodené v biede predmestia, tragédie nenarodených, osudy chudobných slúžtičiek, študentov, neviestok), ale aj v tom, že básnik, podobne ako Wolker, zdôrazňuje subjektívny aspekt ľudských drám a že mestská baladická scenéria týchto balád je odvodená z ich tematiky. Nachádzame tu aj ďalšie prvky spoločné pre ruskú porevolučnú poéziu, Wolkra i poetizmus — motív sna, pozornosť k veciam, ich zrovnoprávnenie a personifikáciu. Wolkrovská inšpirácia pri uplatnení týchto prvkov je však z ich konkrétnej podoby u Okáliho zrejmá. („Z nažltlej tvrdej zeme / nasleplá lucerna vyrastá / by otrokom, ktorých je tisíce a stá, / nezabila svetlom krajších svetov sny, / by človek, vo dne nešťastný, / nemusel v noci svoju biedu zrieť, / by celučký, celučičký svet, / v náruče tvrdé mohol brať a milovať / milovať šialene"). Okáli používa wolkrovské zdrobneliny, hoci je newolkrovsky strohý. Veci v jeho sociálnych baladách sú personifikované, majú sociálne príznakovú charakterizačnú funkciu. („v predmestí zmiera križovatiek krik" / „dva choré kandelábre", ..." Krok tehotnej mŕtvolne znie" ...).

Pri týchto zhodách s jednotlivými črtami raz Wolkra, raz Bloka (zhodné používanie symboliky farieb a farebných kontrastov) sa Okáli zas viacerými inými poetickými zložkami od nich odlišuje. (Je to prirodzené a bez toho by nebolo básnickej individuality a neopakovateľnosti.) Ak je zhodne s Wolkrom a Novomeským upriamený na subjektívny aspekt ľudských drám (na rozdiel od Poničana sústredeného na výrobno-ekonomické procesy), tak ho na rozdiel od Wolkra charakterizuje určitá triezvosť, racionálnosť pohľadu, ktorá zas robí z použitej zdrobneliny wolkrovského typu cudzorodý prvok v poetickom organizme jeho balád a expresívne epitetá nadobúdajú v tomto kontexte prehnané, silácke intonácie. Ak aj povieme, že na rozdiel od Poničana používa metaforu, neznamená to ešte, že tu ide o ten typ metaforickosti, ktorá zbližuje Novomeského s Majakovským.

V každom prípade ide o špecifický umelecký komplex, s umelecky nerovnakými kvalitami, ktorý napriek tomu spája spoločné, možno povedať „konštruktivistické" ponímanie funkcie poézie, zacielenosť na rovnakú, najsúčasnejšiu spoločenskú problematiku s ambíciami pôsobiť prostredníctvom poézie na city ľudí, a tým ovplyvniť aj samú realitu.

Plávkova sociálna balada (Balada o dvoch krížoch, U dvier starého domu a Jedna noc s Jankom Kráľom — s aktualizovanou štúrovskou po-

[35] TOMČÍK, M.: Druhové a žánrové vlastnosti lyriky v modernej slovenskej literatúre. In: Básnické retrospektívy. Bratislava 1974, s. 118.

LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV SAV KNIŽNICA Bratislava

etikou) sa na rozdiel od balád predchádzajúcich básnikov neviaže tematicky na mesto s jeho sociálnou problematikou a scenériou. Je spätá s dedinou, no zďaleka už nie patriarchálnou, ale s dedinou, do ktorej prenikajú neduhy krízovej kapitalistickej spoločnosti, predovšetkým nezamestnanosť so všetkými sprievodnými znakmi pauperizácie, ktorá sa tu stáva príčinou baladického konfliktu. Bieda dvadsiatych a tridsiatych rokov na rozdiel od chudoby minulosti burcovala, nútila revidovať zaužívané postoje, rozkolísavala staré a viedla k hľadaniu nových istôt.

Lyrický subjekt autora preniká do epickej tkáne, prelína sa s novým postojom baladického hrdinu a odráža nostalgiu nad tou dedinou, ktorá nenávratne odchádza do minulosti. Táto nostalgia pripomína do určitej miery náladu Jeseninovej poézie (sotva možno hovoriť o priamej inšpirácii).

Plávka narába s kontrastom, konfrontuje paralelne dva osudy (Kristus pribitý na kríži a obesený Páleník), dve postavy, symbolizujúce dva postoje, vieru a obžalobu, revoltu, i keď vyúsťuje v sebazničenie. Sú to postoje vôbec charakteristické pre sociálnu baladu, ako útvar reagujúci na sociálne protiklady.

Epitetá sú na rozdiel od Okáliho nenápadné, nevyčnievajú z textu, Plávka s nimi narába úsporne, funkčne, zvýrazňuje nimi to, čo sleduje samým príbehom, prehlbuje príbeh. Kontrastné epitetá nie sú drastické, ich určitá naivita, detskosť vyvoláva asociácie s Wolkrovou poetikou („nebo je hrozne vysoko a život ružolíci zablúdil"). Záver balady kontrastom viery a sklamania naznačuje svetonázorovú zmenu: „... Plechový Kristus sa díva do zeme, zťažka hovorí... až dodnes vrúcne čakal som, tak márne tvoje divy...".

V balade U dvier starého domu sú epitetá v súlade s goticky pochmúrnou atmosférou. Pritom aj tu záver balady („dom starý, už zrúť sa, / bo budíš vo mne city dosiaľ neznáme...") naznačuje svetonázorové zmeny. Ale napriek aktivizácii sociálnych momentov je Plávkova balada spojená pevnými zväzkami s minulosťou nielen v tematickom pláne, ktorého odrazom je i jej nostalgia, ale aj v umeleckom výraze, v jej celkove tradičnej podobe. Prejavom toho je aj rytmická organizácia: pravidelné striedanie šesťveršových strof so 4 a 5 stopovými daktylskými veršami s dierézou po druhej stope, obrazno-logickou samostatnosťou verša, ktorý je bez presahov a vyznačuje sa rytmicko-syntaktickým paralelizmom.[36] Preto je tu aj ťažšie hľadať obdoby so súčasnou modernou poéziou, či domácou alebo sovietskou.

*

[36] Porov. GREGOREC, J.: Syntéza Andreja Plávku. Bratislava 1972.

Našich básnikov teda spája so súvekou modernou poéziou českou i sovietskou celý rad zhodných postupov. Súčasne sa však slovenská sociálna balada vyznačuje viacerými zvláštnosťami, jednak príznačnými pre tento žáner a jednak koreniacimi v špeciálnych historických podmienkach.

Pri všeobecnej prevahe lyriky v poézii medzivojnového obdobia badáme u básnikov—komunistov vôbec určité uprednostňovanie žánrov s epickými prvkami: poémy a sociálnej balady. Tento úkaz je príznačný tak pre sovietsku porevolučnú poéziu, ako aj pre súvekú tvorbu českých ľavicovo orientovaných básnikov. Nie je to náhoda, lebo spoločensky angažovaný básnik sa nezauujíma o izolovaného jednotlivca a jeho vnútorný život, ale o problémy a osudy spoločnosti. Ale tu nevystačí s lyrikou. K epizácii, ktorá na pozadí domáceho trendu pôsobila cudzorodo, Wolker sa programovo hlási. Kým lyrika je podľa jeho slov stav, epika je čin a poézia má byť — úplne v zhode s vyznaním sovietskych básnikov — spoločenským činom. Preto sú aj sociálne balady písané tak, aby sa mohli, podobne ako básne Majakovského a iných sovietskych básnikov, verejne recitovať davom. Vyznanie tejto básnickej generácie, že boj proti sociálnej krivde nemôže byť vybojovaný etickou premenou jednotlivca, ale sociálnou premenou spoločenského poriadku, spája našich revolučných básnikov s ich sovietskymi druhmi aj v oblasti umeleckých prostriedkov, ako je epickosť a monumentalita.

Takisto nie je náhoda, že zrod našej socialistickej poézie sa výrazne manifestoval v sociálnej balade a že práve v tomto žánri sme našli viaceré črty, ktoré nám pripomínajú N. A. Nekrasova a zároveň sa približujú k dobovej sovietskej poézii.

Blízkosť k sovietskej poézii sa prejavila predovšetkým v blízkosti ku konštruktivistickým teóriám i básnickej praxi (najmä Majakovskému), v konštruktivistickom chápaní poézie, jej funkcie i so všetkými z toho vyplývajúcimi dôsledkami pre poetiku.

Autori slovenskej sociálnej balady uplatňujú vo svojej tvorbe Majakovského umelecké krédo tohto obdobia, sú proti estetizácii a psychologizovaniu, za agitku, publicistiku a kroniku; týka sa to predovšetkým Poničana a Okáliho a do istej miery aj Novomeského a Fraňa Kráľa. Tak ako Majakovskij aj títo básnici videli v umení aktívnu zložku skutočnosti.

Pokiaľ ide špeciálne o poetiku sociálnej balady (dramatizmus, skratka, kontrasty, opakovanie), našli pre ňu podnety nielen v poetike V. Majakovského, ale aj v Blokovej poetike, a to najmä v poéme Dvanásti, v jej baladických prvkoch, dramatizme a využívaní farebných kontrastov (Novomeský, Poničan, Okáli), ďalej v literatúre faktu, čo sa prejavilo v nových umeleckých témach a „veščizme".

Podnety Majakovského rétorickej poézie sa prejavili v realizáciách J. Poničana a L. Novomeského, takých vzdialených od seba. Inšpirácie sovietskej poézie sa v slovenskej sociálnej balade medzivojnového obdobia uplatňujú napriek tomu, že niet priamych tematických paralel, lebo sovietska balada dvadsiatych rokov je vedome zacielená na kladné stránky života. V téme sa slovenská balada stretáva predovšetkým s baladickou tvorbou J. Wolkra.

No slovenská sociálna balada mala aj svoje osobité črty a sama bola špecifickým prínosom do pokladnice socialistickej poézie. Súviselo to s osobitnou historickou situáciou. Sociálna diferenciácia slovenského národného spoločenstva sa tu dostáva prvý raz do pozornosti básnikov, ktorí nové sociálne vrstvy a témy vnímajú novo, lebo sú poučení revolučnými udalosťami v Rusku; vnímajú ich so všetkou tragikou, ale nie bezvýchodiskovo.

S novosťou tematiky, ktorá vtrhla do poézie, súvisí aj spôsob jej podania: nové fakty sú menej ozvláštnené, akoby samy osebe už boli dosť pôsobivé (Poničan, Okáli). Básnici sa opájajú novosťou odhaleného a menej ich zaujíma osobitnosť umeleckého stvárnenia. Dôraz je tu predovšetkým na sociálnej stránke. Od sociálnej balady v jej priamom tematickom zmysle dospieva slovenská poézia v Novomeského tvorbe k zložitej a náročnej básnickej výpovedi, v ktorej nachádzame, podobne ako u Wolkra, spájanie individuálneho ľudského so spoločenským a triednym.

ЭМА ПАНОБА

СЛОВАЦКАЯ СОЦИАЛЬНАЯ БАЛЛАДА

(Связи и типологические схождения с чешской, русской и советской поэзией)

Р е з ю м е

Автор статьи исследует источники вдохновения словацкой баллады 20—30-х гг. и особенно ее генетические связи с социальной балладой Волькера, ее типологические сходства с русской социальной поэзией и советской балладой. Автор исследует одновременно обстоятельства и факторы, способствовавшие различиям в развитии и характере между советской межвоенной балладой (героической) и словацкой социальной балладой этого периода: романтическое отражение мира революционной борьбы и строительства с одной стороны и реалистическое видение социальных противоречий и их критика с другой стороны и т. д.

Отдельная часть работы посвящена исследованию аналогии между словацкой социальной балладой и социальной лирикой Некрасова. Автор находит здесь близкие темы и мотивы, взгляды и художественные средства и пытается на основе анализа объяснить причины близости и аналогии поэтической атмосферы, тем, авторских интонаций, балладических героев и некоторых знаков художественной структуры.

Во второй части работы автор анализирует факторы, влиявшие на типологические сходства и различия между словацкой социальной балладой, советской и чешской поэзией. Элементы близости отдельных авторов словацкой социальной баллады, советской и чешской поэзии она находит в художественной области, а также в отношении к задачам поэзии. Автор находит их прежде всего в близости словацких балладиков к теориям конструктивизма и поэзии Маяковского конструктивистского периода, к некоторым чертам поэтики поэмы Блока „Двенадцать“, но и в „вещизме“ литературы факта, а также в отношении к искусству как составной части действительности, призванной содействовать при революционной перемене действительности. Автор пытается также найти ответ на вопрос, почему при общем тяготении словацкой поэзии к лирике поэты—коммунисты (они же являются главным образом авторами соцальной баллады) тяготеют к эпике.

EMA PANOVOVÁ

SLOWAKISCHE SOZIALE BALLADE

(Beziehungen und typologische Parallelen mit tschechischer, russischer klassischer und sowjetischer Poesie)

Zusammenfassung

Die Autorin erforscht Quellen, von denen sich die soziale Ballade der Zwischenkriegszeit inspirieren ließ, allem voran ihre genetische Bindungen mit der sozialen Ballade J. Wolkers, sowie ihre typologischen Übereinstimmungen mit russischer und sowjetischer Poesie und Ballade. Gleichzeitig geht die Autorin auch denjenigen Umständen und Faktoren nach, die eine unterschiedliche Ausprägung und einen andersartigen Charakter der sowjetischen (heroischen) Ballade der Zwischenkriegsperiode und unserer (sozialen) Ballade derselben Zeit zur Folge hatten: auf der einen Seite ein romantisches Bild der im Aufbau und in revolutionären Umwandlungen begriffenen Welt, auf der anderen Seite realistische Betrachtung sozialer Wiedersprüche und deren Kritik und dergleichen. Ferner findet die Autorin eine Analogie der slowakischen sozialen Ballade in der russischen realistischen Poesie Nekrassows, in seiner sozialen Lyrik der Zeit vor der Revolution. Sie geht übereinstimmenden Themen, Motiven, Haltungen sowie künstlerischen Mitteln im Schaffen der slowakischen Vertreter der sozialen Ballade und in der Lyrik Nekrassows nach und sie versucht, auf Grund einer Analyse die Ursachen von Nähe und Analogie in poetischer Atmosphäre, in Themen, Intonationen, Haltungen, sowie bei balladesken Helden und einigen Elementen der künstlerischen Struktur zu erklären.

Im zweiten Teil der Studie befaßt sich die Autorin mit einer Untersuchung der Faktoren, die typologische Übereinstimmung und Unterschiede zwischen slowakischer sozialer Ballade und sowjetischer Poesie bewirkten. In Ausdrucksmitteln und in Gesamtauffassung des poetischen Auftrags sucht sie nach Ähnlichkeiten einzelner slowakischer Schöpfer der sozialen Ballade mit sowjetischer und tschechischer Poesie. Diese Ähnlichkeiten findet sie in der Verwandtschaft der slowakischen Balladendichter mit konstruktivistischen Theorien und der dichterischen Praxis Majakowskis, mit einigen Ausdrucksmitteln des Poems „Die Zwölf" von Blok, mit dem Besingen von Dingen — demsgn. „veščizm" der Tatsachenliteratur, sowie mit der grundlegenden Auffassung der Kunst als eines Bestandteils der Wirklichkeit, der bei der Veränderung der Gesellschaft mithelfen soll. Die Autorin stellt abschließend fest, daß beim Gesamttrend der slowakischen Poesie zur Lyrik die kommunistischen Dichter zur Epik neigen.

SOŇA LESŇÁKOVÁ

SLOVENSKÁ PRÓZA PRVÝCH POVOJNOVÝCH ROKOV A TVORBA MAXIMA GORKÉHO

(V. Mináč a R. Jašík)

Azda máloktorá komparatistická téma zo slovenskej literatúry sa na prvý pohľad zdá taká samozrejmá ako vzťah významných autorov k dielu M. Gorkého. Vyplýva to však skôr zo všeobecných, čiže aj dosť neurčitých a paušálnych znalostí o tomto vzťahu i o samom diele „prvého reprezentanta socialisticko-realistickej literatúry" ako z ozajstného poznania alebo aspoň tušenia vecného obsahu tejto témy. Napokon dodnes vzniklo pomerne málo prác, konkrétne analyzujúcich aspoň čiastkové okruhy, súvislosti alebo aspekty tejto neobyčajne širokej a mnohostrannej problematiky, z ktorých by sa dal časom zostaviť komplexný obraz vzťahu.

Táto štúdia sa usiluje zistiť určité súvislosti vzťahu slovenskej literatúry k M. Gorkému v konkrétnom historickom období, a to v prvých rokoch po roku 1945. Aj toto časové zacielenie možno prijať so samozrejmosťou i počudovaním. Hoci je jasné, že v uvedenom období sa u nás programovo a v celej šírke začala presadzovať socialistická koncepcia literatúry, ktorej predbojovníkom bol M. Gorkij, jednako ide o súvislosti medzi podstatne odlišnými spoločenskými a literatúrnymi kontextmi aj situáciami, navyše z našej strany o odstup niekoľkých desaťročí, teda o vzťah k nežijúcemu spisovateľovi.

Ukazuje sa však, že literárna komparatistika odôvodnene nielen pripúšťa, ale aj preferuje zmysel takéhoto porovnávacieho skúmania. Hlavným dôvodom k tomu je pre ňu „charakteristická spoločná ideovo-politická základňa, ktorá na jednej strane vedie k utváraniu podmienok pre typologické analógie a na druhej strane má za následok v dejinách nebývalú intenzifikáciu kontaktových foriem vzťahu".[1] Takýto prístup ku

[1] ĎURIŠIN, D.: Možnosti a perspektívy komparatívneho skúmania literatúry socialistického realizmu. In: O socialistickom realizme. Bratislava 1976, s. 275—276.

skúmaniu medziliterárnych vzťahov poskytuje navonok voľnejšie, ale vnútorne zásadovejšie hľadanie súvislostí, ako aj vecnejšiu porovnávaciu analýzu samých literárnych diel a špecifických javov, nezávislú od dokázateľného deklarovania vzťahu, násilného hľadania vplyvu jedného diela na druhé, subjektívneho výkladu náhodných podobností javov atď.

Situáciu v slovenskej literatúre po roku 1945 možno len ťažko, resp. len v niektorých aspektoch porovnávať s tou, v ktorej vznikali najvýznamnejšie a pre vtedajšieho slovenského spisovateľa najinšpiratívnejšie Gorkého diela. Hoci v medzivojnových rokoch buržoáznej republiky sa zrodili prvé slovenské sociálno-revolučné diela (P. Jilemnického, F. Kráľa), vyznačujúce cestu k socialistickej literatúre, po vojne, v podstatne zmenenej situácii a v rokoch ďalších prudkých politických, hospodárskych, spoločenských i kultúrnych zmien, vynorilo sa pred literatúrou toľko nových úloh i problémov, že na ich riešenie nemohla vystačiť ani vlastnými teoretickými poznatkami, ani praktickými skúsenosťami.

Tematická i žánrová šírka a rozmanitosť Gorkého tvorby — od jeho revolučno-romantických vízií cez obrazy otvorených bojov starého s novým až po umelecké svedectvo o živote sovietskeho človeka — to všetko predstavovalo celistvý súbor poučení aj podnetov pre literárnu tvorbu, vrátane novej koncepcie literatúry. Táto komplexnosť a univerzálnosť spisovateľskej osobnosti Gorkého mohla byť pre slovenského spisovateľa, ktorý hľadal nové cesty svojej tvorby, optimálnym a súčasne akoby kondenzovaným poučením z hľadiska historického i osobnostného, tematického i umeleckého. (Uvedomujeme si však, že je ťažko určiť, čo znamenal Gorkij osobnostne pre slovenskú literatúru, a čo ako reprezentant celej sovietskej literatúry. A ďalej, čo slovenskí spisovatelia preberali bezprostredne z Gorkého a čo možno považovať za samozrejmosť socialisticky koncipovanej literatúry vôbec.)

Gorkij sa aj v kontexte vlastnej, ruskej literatúry javil ako výnimočný typ človeka s nohami pevne na zemi, ale s hlavou v oblakoch, tvrdý realista a súčasne zasnený romantik. Lunačarskij o Gorkom napísal, že „bol prvým zo spisovateľov, ktorý pocítil veľkosť približujúcich sa udalostí. Bol vzrušený a vzrušoval iných a svoje vyznanie, tento most od seba k iným budoval v nadnesených obrazoch, pretože predovšetkým bolo treba ľuďom povedať, že prišla neobyčajná doba, že sa viac nemožno uspokojiť so všednosťou ...“[2] Takýto typ spisovateľa nepochybne imponoval ľuďom a literatúram v každej „neobyčajnej dobe“.

Prv než budeme podrobnejšie sledovať prozaickú tvorbu niektorých slovenských spisovateľov po roku 1945 a typologicky ju porovnávať s jednotlivými dielami Gorkého, pokúsime sa z rôznych období Gorkého tvorby uvedomiť si tie jej stránky, témy alebo postupy, ktoré na základe uvedených analogickostí a odlišností mohli slovenskí spisovatelia pociťovať a prijímať ako inšpiratívne nevšednosťou Gorkého výpovede o človeku a jeho dobe.

[2] LUNAČARSKIJ, A.: Stať ji o Gorkom. Moskva 1957, s. 25.

Na prelome storočí, keď Gorkij začal literárne tvoriť (1892), v Rusku sa čoraz výraznejšie pociťovala potreba novej literatúry. Čitateľ začal od nej naliehavo žiadať odpovede na otázky: čo robiť, ako žiť? Úsilie vytvárať novú literatúru neznamenalo však diskontinuitu jej vývinu: Gorkij plne nadväzuje na svojich literárnych predchodcov, ale nadväzuje netradične, neraz polemicky. V poviedke Čitateľ (1895) vo forme dialógu medzi čitateľom a spisovateľom podáva Gorkij svoje názory na poslanie literatúry a vyjadruje v istom zmysle svoj spisovateľský program. Uvedomuje si svoju povinnosť naučiť čitateľov pochopiť zmysel života, ktorý je „v kráse a sile úsilia dôjsť k cieľom ...“, lebo „každá chvíľka bytia musí mať svoj vysoký cieľ; to by bolo možné — ale nie v starých rámcoch života, v ktorých je každému tak tesno a kde ľudský duch nemá slobody ...“[3] Gorkij považuje za nevyhnutné silou obraznosti vytvárať také obrazy o živote, ktoré „vyvolajú v človeku pomstivú hanbu a pálčivú túžbu utvoriť inakšie formy bytia“. Nevyhnutnosť určitej nadnesenosti, hrdinského pátosu, slov, ale najmä skutkov, zdôvodňuje Gorkij aj vo svojom známom, neraz citovanom, liste Čechovovi z roku 1900, v ktorom konštatuje nedostatočnosť realizmu, lebo „nastala doba, vyžadujúca hrdinskosť“.[4]

Na dosiahnutie pôsobivosti literárneho diela a na aktivizovanie čitateľa Gorkij zámerne využíva a spája prvky a postupy rôznych štýlov; realistického, romantického, ba i symbolistického. Pritom nejde o realizmus ani o romantizmus ako o historicky konkrétny literárny smer, ale o určitý prejav spisovateľovho postoja ku skutočnosti a k ľuďom, o prejav spisovateľovho chápania i hodnotenia života i človeka.

„Vy ste záhadný človek, v literatúre vari dobrý realista, ale vo vzťahu k ľuďom romantik“,[5] tak vystihol výnimočnosť Gorkého osobnosti V. I. Lenin. A V. G. Korolenko sa po prečítaní poviedky Čelkaš takto vyjadril: „Však som vám už dávno vravel, že ste realista!“ A po krátkom zamyslení: „Ale zároveň romantik!“[6] Dôležité je ešte aj to, že Gorkij síce tvorivo využíval romantické postupy, ale pritom dôkladne poznal aj tvor-

[3] Poviedky. Spisy Maxima Gorkého, zv. 1. Bratislava 1955, s. 343—344.

[4] GORKIJ, M.: Sobranije sočinenij v tridcati tomach, zv. 28. Moskva 1954. s. 113.

[5] GORKIJ, M.: V. I. Lenin. In: Rozpomienky. Spisy Maxima Gorkého, zv. 12. Bratislava 1955, s. 524.

[6] GORKIJ, M.: V. G. Korolenko, tamže, s. 411.

bu kritických realistov, zužitkúval aj ich skúsenosti a bezprostredne na ne nadväzoval. Jeho romantizmus sa preto podstatne odlišuje od romantizmu 19. storočia, ktorý realizmu predchádzal.

Aj Tolstoj s Čechovom tušili a cítili približovanie sa očistnej búrky, ktorá by od koreňov vymyla a vyvrátila starý svet. Gorkij však v tom čase už nielen zreteľne videl blížiace sa prevratné zmeny, ale spoznával i hlavný smer i rozhodujúce činitele týchto zmien. Ako vieme, na samom začiatku storočia zblížil sa s členmi marxistických krúžkov, stretával sa s účastníkmi robotníckych nepokojov a nachádzal medzi nimi mnohé typy nových hrdinov, nadšených bojovníkov za sociálny pokrok. Začiatkom roku 1901 píše Gorkij v liste K. Piatnickému: „Nové storočie som privítal vynikajúco, vo veľkej spoločnosti optimisticky naladených ľudí, živých duchom, zdravých telom. Oni sú spoľahlivou zárukou toho, že nové storočie bude naozaj storočím duchovnej obnovy . . ."[7]

Slovenskí spisovatelia po roku 1945, v období prvého širokého rozmachu na ceste novej orientácie literatúry — obdobne ako na začiatku storočia M. Gorkij — verili v duchovnú obnovu celej spoločnosti a v nový ideál človeka. V. Mináč r. 1948 o tom píše: „Socializmus, to je okrem iného viera v človeka. A my veríme v človeka, veríme v pokrok hospodársky práve tak, ako veríme v pokrok mravný. A preto veríme v zrodenie nového človeka, novej spoločnosti. Nový človek ešte neprichádza, ale príde, lebo to, čo dnes robíme, je prípravou jeho príchodu."[8]

Socialisticky orientovaní spisovatelia sa od začiatku usilovali nielen veriť v príchod nového človeka, ale aj pomáhať jeho zrodu tým, že svojou tvorbou načrtávali jeho obraz, že sa pokúšali o nový typ literárneho hrdinu i jeho konkrétnej životnej varianty. Samozrejme, toto úsilie nebolo vecou náhody alebo prechodného záujmu spisovateľov. „Predovšetkým s novou koncepciou ľudskej osobnosti je spätá kvalitatívna odlišnosť socialistickej literatúry od iných literárnych smerov . . . objavenie hrdinu — nositeľa socialistických ideálov — značilo odhalenie nových princípov zobrazovania človeka."[9]

Práve v umeleckej konkretizácii nového a vyššieho humanistického ideálu sa ukazuje najdôležitejší význam diela M. Gorkého pre slovenskú socialistickú literatúru vôbec. Gorkij znovu objavil a povýšil ľudskosť na dominantný aspekt spisovateľovho pohľadu na život a urobil z neho hlavné kritérium hodnotenia literárneho diela. Ako to potvrdili mnohí slovenskí spisovatelia, najmä v ankete Kultúrneho života Čo mi dal Gorkij

[7] GORKIJ, M.: Sobr. soč. v 30 t., zv. 28. Moskva 1954, s. 150.
[8] MINÁČ, V.: Za novú spoločnosť. Obrana ľudu, *4*, 1948, č. 76.
[9] MARKOV, D.: Problemy teoriji socialističeskogo realizma. Moskva 1975, s. 18.

(1951), gorkovský socialistický humanizmus sa pre nich stal presvedčivým dokladom nového vzťahu k človeku a hlbokým podnetom pre vlastnú literárnu tvorbu.

Gorkého koncepcia človeka sa vyvíja a formuje postupne od nečinného deklarovania túžby po novom živote po osobnostné, životne i psychologicky presvedčivé realizovanie tohto ideálu. Spočiatku ešte niet celistvej súhry medzi hrdinom a ideálom, medzi charakterom a novým svetonázorom. Avšak ani vtedy Gorkému nejde o lásku k abstraktnému ľudstvu, ale ku konkrétnym ľuďom, nie o lásku všetko odpúšťajúcu, ale o hľadanie pozitívnych čŕt v každom človeku. Smelého, slobodného, hrdého a krásneho človeka vyhľadával Gorkij všade, i medzi ľuďmi „z dna spoločnosti". Gorkého rozprávanie o ľudskej realite bosákov nie je len opisom ich konania a myslenia s im príslušnou sociálnou podmienenosťou. Z Gorkého opisov a charakteristík bosákov neustále cítiť vieru v človeka, aj toho, ktorý sa všeobecne pokladá za najhoršieho. Práve v tomto zdôrazňovaní pozitívnych vlastností človeka a lásky k nemu, v akomsi romantickom odhade jeho síl, možností a nádejí, majú svoj pôvod gorkovské sny o budúcnosti ľudstva.[10]

Svoje vysnívané predstavy o človeku vyjadril Gorkij spočiatku vo fantastických a alegorických postavách (Danko, Sokol, Burlivák, Človek). Možno povedať, že Gorkij hľadá východisko zo všeľudských problémov doby tak, že sa na jednej strane programovo zameriava na reálne zobrazovanie ľudí v ťažkých životných situáciách a na druhej strane s romantickým pátosom píše o hrdinoch a ich hrdinských činoch, aby vzbudil v ľuďoch aktívny protest proti bezcieľnosti života a ukázal im nejakú perspektívu. Nachádzame uňho pestrú galériu hrdinov, a to počnúc tými, čo si začínajú uvedomovať svoju ľudskú dôstojnosť, cez tých, u ktorých sa rodí sociálne uvedomenie, až po nový ideál človeka — aktívneho bojovníka za novú spoločnosť. Nil z hry Meštiaci (1901) sa nielen vyznáva zo svojej túžby po novom živote, ale aj zo svojho úsilia všetkými silami urýchliť jeho príchod.

V spomínanej poviedke Čitateľ sa človek, čo zablúdil v tme života, dožaduje spisovateľovej pomoci, a spisovateľ mu ju ponúka najprv v alegorickej postave Danka, ktorý svetlom vlastného horiaceho srdca vyvedie ľudí z tmy života. Po desiatich rokoch v Gorkého románe Matka dostáva už čitateľ v postavách Pavla Vlasova, jeho matky a priateľov konkrétnu a reálnu pomoc pri hľadaní cesty z „temnej noci života". V zá-

[10] V článku Mladá literatúra a jej úlohy Gorkij napísal: „. . . ja hľadám v každom jave jeho kladné stránky, v každom človeku — jeho prednosti." (GORKIJ, M.: State o literatúre I, Spisy M. Gorkého, zv. 24. Bratislava 1958, s. 237.)

vere románu matka vyzývajúca ľudí, aby uverili jej srdcu, a sama šťastná, že im vidí v očiach horieť rovnaký plameň, aký spaľuje aj jej srdce, vyvoláva v čitateľovi priame asociácie so známym obrazom z poviedky o Dankovi. Príznačné je aj matkino zvolanie: „Vzkriesenú dušu nezabijú". Práve tieto špecifické črty Gorkého humanizmu, hovoriace o jeho maximálnom zainteresovaní o ľudí najbiednejších, najviac potrebujúcich pomoc na ceste k ľudskej dôstojnosti, javili sa ako mimoriadne inšpiratívne pre slovenskú prózu po oslobodení, zobrazujúcu prvé kroky a prvé roky života nášho ľudu na jeho ceste z vojnovej hrôzy a sociálnej biedy.

Tu je ešte aj ďalšia zovšeobecniteľná paralela alebo aspoň porovnateľný znak povojnovej slovenskej prózy a ideovo-umeleckého zacielenia Gorkého diela. V jeho postavách zbedačených a ponížených ľudí sa už v podmienkach sociálnej diskriminácie „kriesi duša" a víťazí duch slobody, a to predovšetkým vďaka práci. Aj matka mala spočiatku „dušu nepriedušne zadebnenú", aj ona patrila medzi ľudí „čiernej práce", ktorí „nezmyselne a mlčky pracujú celý svoj život a nič od neho nečakajú". Pod vplyvom názorov i osudov syna i jeho priateľov, pod vplyvom revolučných okolností a udalostí, na ktorých sa nakoniec aj ona sama zúčastňuje, prebúdza sa v nej pocit vlastnej ľudskej dôstojnosti, prejavujú sa jej najrôznejšie schopnosti a ľudské kvality. Práca jej syna sa stala jej vlastnou prácou. Predstavitelia dvoch generácií stoja vedľa seba, a nie proti sebe.

Roku 1928 Gorkij vyhlásil: „Keby som bol kritikom a písal knihu o M. Gorkom, povedal by som v nej, že sila, ktorá urobila Gorkého tým, čím je, tým spisovateľom, ktorého si tak prehnane ctíte, tkvie v tom, že on prvý v ruskej literatúre, a azda aj prvý v živote pochopil obrovský význam práce, ktorá na tomto svete vytvára všetko najcennejšie, krásne a veľké..."[11] Hoci takéto chápanie zmyslu práce bolo Gorkému vlastné od začiatku, predsa len sa naplno stalo skutočnosťou — v živote i v jeho diele — až v spoločnosti, ktorá skoncovala s prácou zotročujúcou a telesne i duševne ubíjajúcou. V jednej poviedke z cyklu Po Zväze sovietov (1929) Gorkij opisuje prácu stoviek robotníkov na Dneprostroji, ako pomocou vrtákov, rýpadiel a rôznych iných mechanizmov „menia obrysy a tvár zeme" a „budujú nový život". Gorkého obdiv voči „obyčajnému robotníkovi, nepatrnému človiečikovi", ktorému sa „pokorne podriaďuje zem", ostro kontrastuje s úbohosťou, akou na Gorkého pôsobili v deväťdesiatych rokoch nakladači a prístavní robotníci, vykreslení v poviedke Čelkaš. Už jej úvodný obraz prístavu navodzuje veľmi ponurú, ťaživú a dusnú atmosféru, v ktorej sú ľudia „smiešni a úbohí", lebo všetko, čo

[11] Sobr. soč. v 30 t., zv. 24. Moskva 1953, s. 395.

vlastnými rukami vytvorili, „zotročilo ich a zotrelo im ľudskú tvár".[12]

Tragický rozpor medzi túžbou pracovať a bezcieľnosťou akejkoľvek práce v starej spoločnosti si uvedomoval aj Čechov: „vrúcne túžil pracovať" napríklad jeho hrdina Tuzenbach a aj jedna z troch sestier — Irina — hľadala zmysel a cieľ života v práci. Každá práca musí mať však vznešený sociálny zmysel, ktorý jej nemôže dať subjektívne želanie ani vôľa jednotlivca. A preto Irina nakoniec vyhlási: „Nemôžem pracovať, nezačnem pracovať..." Oproti tomu Gorkého Nil, strojvodca na železnici, má radosť zo svojej práce, lebo cíti jej význam a dôležitosť. Rozdielnosť medzi Čechovom a Gorkým je vysvetliteľná „nielen neopakovateľnosťou tvorivej individuality autorov, ale má aj spoločensko-historický charakter".[13] Oslavou slobodného človeka a slobodnej práce možno nazvať Gorkého tvorbu po vzniku sovietskeho štátu. Gorkij cestuje takmer po všetkých mestách, ktorými prechádzal ešte koncom minulého storočia a neustále porovnáva. Obdivuje divotvornú silu ľudskej vôle i ľudskej práce, ktorú podľa neho treba ľuďom čo najčastejšie pripomínať. Je pochopiteľné, že téma tvorivosti práce ako matky pokroku a všetkých hmotných i duchovných hodnôt človeka bola pre slovenskú prózu v prvých rokoch budovania nového života u nás maximálne aktuálna a jej gorkovské poňatie pre slovenského prozaika priamo inštruktívne.

A tak z úvodných všeobecných úvah o vzťahu povojnovej slovenskej prózy k M. Gorkému môžeme vyvodiť zistenie o troch hlavných potenciálnych faktoroch v tvorbe tohto spisovateľa, ktoré odôvodnene mohli pôsobiť inšpiratívne a stimulatívne na vtedajšiu tvorbu našich autorov:

1. hlboký humanizmus Gorkého koncepcie človeka s osobitne silným a povznášajúcim vzťahom k ľuďom sociálne najnižším;
2. tematická i žánrová šírka Gorkého literárnej tvorby a jej vývinovo zložitá ideovo-umelecká celistvosť;
3. oslobodzujúce a zošľachťujúce poslanie práce, ktoré Gorkij vtelil do postáv literárnych hrdinov nového typu.

Z aspektu týchto znakov Gorkého osobnosti i tvorby budeme teraz sledovať prozaické diela niektorých slovenských autorov po roku 1945, v ktorých možno vystopovať určité príbuzné alebo analogické znaky. Súčasne si budeme všímať tieto diela aj z aspektu literárnej metódy, charakterizujúcej Gorkého tvorbu, v ktorej sa spájajú a prekonávajú niektoré

[12] GORKIJ, M.: Po Zväze sovietov. In: Na konci sveta. Spisy Maxima Gorkého, zv. 15. Bratislava 1961, s. 128. Čelkaš. In: Poviedky. Spisy Maxima Gorkého, zv. 1. Bratislava 1955, s. 128.

[13] KUZMENKO, J.: Miera pravdivosti. Bratislava 1973, s. 22.

protikladné polohy zobrazenia. Sú to najmä: spájanie lyrického a epického prvku, subjektívne ľudského a objektívne spoločenského aspektu, vecnej dokumentárnosti a fantazijnej alegorickosti, autenticity a štylizácie literárneho prejavu. Pôjde teda o analýzu v rovine ideovo-tematickej i výrazovej, ako aj o sledovanie syntézy spomínaných protikladných polôh literárneho zobrazenia človeka a jeho životnej skutočnosti.

Mnohí slovenskí prozaici — podobne ako Gorkij — vo svojich dielach objavili krásu človeka z ľudu, ktorý sa stal bojovníkom za realizovanie myšlienok socializmu (napr. F. Hečko: Červené víno, 1948, Drevená dedina, 1951; J. Horák: Šachty, 1953; M. Krno: Dve cesty, 1953; V. Mináč: Na rozhraní, 1954; M. Figuli: Mladosť, 1956; R. Jašík: Na brehu priezračnej rieky, 1956).[14] Mnohí verne zachytili a presvedčivo dokázali, že formovanie a rozvoj ľudskej osobnosti sú podmienené práve jej účasťou v boji starého s novým, v uskutočňovaní nových vzťahov medzi jednotlivcom a spoločnosťou a novej jednoty všeobecného a osobného šťastia.

Niektoré doterajšie výskumy modernej slovenskej prózy (I. Kusý, J. Noge, S. Šmatlák, J. Števček) poukázali na jednu jej zaujímavú a príznačnú črtu, a to na prekonávanie napätia medzi dvoma typologickými prúdmi: objektívno-analytickým a subjektívno-lyrizujúcim a na úsilie o ich syntézu. Keďže tieto dva typy prózy tvoria do značnej miery jadro jej vývinovej dynamiky, najmä v druhej polovici päťdesiatych rokov, pre typologickú konfrontačnú analýzu sme si zvolili dvojicu spisovateľov Jašík—Mináč, reprezentatívnych predstaviteľov práve týchto dvoch protikladných prozaických typov. V problematike vzťahu slovenskej literatúry ku Gorkému síce uvedenú dvojicu spisovateľov predchádzal F. Hečko; pre vývin slovenskej socialistickej literatúry v prvých rokoch po oslobodení malo jeho dielo veľký význam. Na tvorbe Mináča a Jašíka však možno názornejšie demonštrovať protipólnu odlišnosť umeleckého zobrazovania skutočnosti a konfrontovať ju s dielom Gorkého, pre ktorého je príznačné spomínané spájanie a prelínanie protikladných polôh zobrazovania.

V. Mináč už roku 1951 na otázku ankety Kultúrneho života „Čo mi dal Maxim Gorkij" odpovedal: „... najväčšie poučenie z Gorkého: láska k ľuďom, veľká a opravdivá láska, bez ktorej nemôže spisovateľ žiť a písať, vedie nevyhnutne na stanovisko robotníckej triedy. Zachoval všetko vysoké majstrovstvo starých realistov: smelé koncepcie, hlboký pohľad

[14] Bližšie o tom v štúdii LESŇÁKOVÁ, S.: Význam M. Gorkého pre vývin slovenskej socialistickej prózy (po r. 1945), ktorá sa dotýka aj problematiky podmienenosti vzťahu ku Gorkému slovenskou politicko-spoločenskou a kultúrno-literárnou situáciou v päťdesiatych rokoch. (Litteraria XIX, 1976, vyšlo Bratislava 1977.)

do psyché človeka, krásny jazyk..."[15] Samozrejme, nielen takto deklarovaný Mináčov vzťah ku Gorkému je dôvodom k typologickej konfrontácii časti ich tvorby: Ani to, že obaja spisovatelia začínali prácou v novinách: Gorkij v novinách Samarskaja gazeta (pseud. Jegudil Chlamida) a Mináč najmä v Obrane ľudu, hoci práca publicistu, ktorý sa zameriava na otázky kultúrno-spoločenské a literárne, poznačila Mináča podobne ako Gorkého a obaja jej ostali verní aj popri svojej umeleckej tvorbe. Podstatnejším sa nám javí to, že Mináčova kritická činnosť je dôkazom takého chápania socialistickej literatúry, ktorá postuluje „predovšetkým hodnotu človeka, jeho osobnosti, životnej plnosti — humanizmus"[16], a že Mináčova umelecká tvorba je u nás možno najpodnetnejšou realizáciou gorkovskej teoretickej orientácie.

Postavenie spisovateľa v spoločnosti sa po víťazstve pracujúceho ľudu — povedané Mináčovými slovami — zmenilo tak, že „z bojovníka za pokrok proti vládnúcej triede sa stal bojovník za pokrok s vládnúcou triedou".[17] Mináč poznal nielen Gorkého umelecké diela, ale aj jeho literárnokritické práce. V niektorých svojich publicistických prejavoch sa aj odvolával na Gorkého, napr. pri vysvetľovaní princípu typizácie, podľa ktorého má spisovateľ postupovať od konkrétneho k všeobecnému a späť, alebo pri uvažovaní o optimizme, ktorý u Gorkého nespočíva v „ilúziách alebo poverách", ale „vo viere v človeka a jeho dobrú silu". Gorkého cítime aj na pozadí Mináčových myšlienok, že spisovatelia „sú inžiniermi ľudských duší, a nie ľudských činov", že „témou literatúry je človek, ktorý stavia priehrady a nie stavba priehrad", alebo, že dnes „človek si po prvý raz organizuje svoje dejiny".[18]

Z určitej príbuznosti názorov na niektoré estetické a etické kategórie, pochopiteľne, nemusí vyplývať podobnosť ich realizovania vo vlastnej umeleckej tvorbe. J. Noge charakterizuje Mináča ako „autora analytického typu", ktorý aj keď ide o konflikt lyrickej povahy, o konflikt medzi autorom a dobou, „nesmeruje k lyrizácii prózy, ale k objektivizácii vlastného zážitku".[19] Za predmet výskumu typologických analógií s Gorkým sme zvolili spisovateľovu poviedkovú tvorbu — zbierky próz Na rozhraní (1954) a Tmavý kút (1960). Uvedomujeme si pritom, že nejde o najzávažnejšie Mináčove diela a že monumentálnejšiu i umelecky plnšiu výpoveď o človeku a jeho svete poskytol v románovej trilógii Ge-

[15] Kultúrny život 1951, č. 24. s. 1, 4.

[16] ŠABÍK, V.: Mináčova koncepcia socialistickej literatúry. In: MINÁČ, V.: O literatúre. Bratislava 1972, s. 123.

[17] MINÁČ, V.: O literatúre. Bratislava 1972, s. 15—16.

[18] MINÁČ, V.: c. d., s. 8, 12, 14, 23, 40.

[19] NOGE, J.: Prozaik Vladimír Mináč. Bratislava 1962, s. 25, 57, 59.

nerácia, s ktorou sa mimovoľne asociuje Gorkého Život Klima Samgina. (Hoci u Mináča ide o životné osudy jednej generácie v priebehu štyroch rokov a u Gorkého o život a formovanie jedného človeka — podmienené mnohými historickými a politickými okolnosťami, zachytenými v románe — počas štyridsiatich rokov.) Z rozsiahleho umeleckého diela M. Gorkého vyberáme taktiež jeho poviedkovú tvorbu. Práve ona sa nám javí ako veľmi vhodný objekt komparatívnej analýzy v súvislosti s časťou Mináčovej a Jašíkovej tvorby, a to pre svoju rôznorodosť, vyplývajúcu zo spisovateľovej schopnosti tak epicky neosobného, akoby nezainteresovaného opisu, ako aj lyricky podfarbeného opisovania skutočnosti.

Obe Mináčove zbierky próz sú príkladom gorkovského prístupu k človeku a k sociálnym determinantom jeho osudov. V prvej zbierke Na rozhraní je zrejmé Mináčovo nadväzovanie na domáce kukučínovsko-tajovskovské tradície, najmä čo do rozprávačských postupov. A. Mráz v recenzii týchto próz najviac hodnotil ich „dejovú výstavbu" a „ideologickú náplň".[20] Ide o vyrozprávanie dlhšieho príbehu (Skaliny, Papuľa, Kotrmelec, Marka Nalezenka) alebo kratšieho úseku zo života hlavnej postavy (Na rozhraní, Žiaľ, Súd). Hoci sa v nich spisovateľ pokúša o psychologické zdôvodnenie premeny v zmýšľaní a konaní svojich postáv, neraz je táto premena podmienená len nejakým citovým otrasom (J. Noge hovorí o „citovom útoku", zameranom na postavu i čitateľa[21]) a nemá hlbšiu motiváciu.

V referáte na II. zjazde čs. spisovateľov (pod názvom Pravda života a pravda literatúry) sa Mináč kriticky vyslovoval o neživotných, nepresvedčivých optimistických záveroch niektorých slovenských románových diel, i svojich vlastných.[22] Medzi také jeho prózy možno priradiť aj Marku Nalezenku, ktorá vyznieva sentimentálne; Mináč však hlavnej hrdinke pripísal niektoré „gorkovské" vlastnosti — „hrdosť", „protestujúcu pokoru", „vnútornú silu", „vieru v spravodlivosť", nesmiernu pracovitosť, túžbu po vzdelaní a lásku ku knihám. Pri jej uvedomovaní si svojej ľudskej hodnoty a dôstojnosti zohrala rozhodujúcu úlohu práve oslobodzujúca a zošľachťujúca sila práce.

Iným spôsobom autor koncipuje prózy Papuľa a Kotrmelec, postavené na charakterovej kresbe: v prvom prípade človeka, ktorý neustále hľadá a obhajuje pravdu, najprv proti pánom a neskôr proti nepravým súdruhom, a v druhom prípade na vykreslení viacerých „prižívateľov" na socializme a ich konfrontácii s čestnými ľuďmi. Tieto prózy svojou kompozíciou i tematikou, ako aj niektoré aktuálne problémy z ostatných próz sú už blízke Mináčovej druhej zbierke poviedok nazvanej Tmavý kút. Podobne ako v niektorých Gorkého črtách dokumentárneho a autobiografického charakteru,[23] aj tu sa stretávame s odľahulizovaným rozprávaním autora, ale častejšie s viac-menej monologickým rozprávaním jednej z postáv. Takmer každá próza je portrétom nejakého človeka, žijúceho kdesi na konci sveta v zastrčenom kúte.

Celú zbierku tvorí šesť próz, spojených postavou autora, ktorý príde do tmavého kúta úzkej doliny, aby si oddýchol. V jeho pokoji ho však hneď v prvý večer vyrušia dvaja z blízkeho Podlazu. Najmä malý starký — talent — odhaľuje si pred autorom i čitateľom svoje vnútro v takmer monologizovanom rozprávaní. Je to človek s otvorenými očami, ktorý rád pozoruje svet a rád žije. Vie, že „beh sveta nevyvráti",[24] že i jeho syn ide so svetom („otcovská vôľa je teraz len také nič"), ale on sa vzpiera novým poriadkom, ani nie z tvrdohlavosti, ale „keby sme sa len tak zľahka poddali, čo by nám ostalo z celého života?"

Spisovateľ preklína „tuposť a lieň, nedvižnosť" tmavého kúta, ktorý treba „vyvrátiť z koreňov a znovu usporiadať, ľudsky, pre ľudí".

V predposlednej a poslednej poviedke sa so starkým stretávame znovu a poznávame aj jeho dcéru Johanku, odhodlanú bojovať s otcom, neustúpiť, začať iný život: „Čo som ja? Otrok! A chcem sa z otroctva vyslobodiť, musím sa vyslobodiť a vyslobodím sa... Mám dvoje rúk a nebojím sa nijakej roboty, len aby mala dáky význam..." V poslednej poviedke Útok nechce sa dať starký presvedčiť, že ho „búrka zmetie ako kamienok", ak sa sám nepohne. Do poslednej chvíle oponuje: „Nech ma aj búrka odnesie, ale sám sa nepohnem". Prihlášku do družstva podpíše len kvôli tomu, aby mu dcéra neodišla, žiadne iné argumenty neuznáva. Hodno pripomenúť, že podobný typ starého človeka stretávame v jednej z Gorkého Poviedok o hrdinoch (1931). Na svojich cestách po sovietskej vlasti má spisovateľ neraz náhodných spolubesedníkov. Tak si vypočuje aj názor starca, ktorý síce uznáva, že „štát praje človeku", ale „dobrovoľne odovzdať majetok do kolchozu — to nemôžem pochopiť; dobrovoľne nikto nič nerobí, všetci ľudia robia z prinútenia".[25]

Aj hrdinovia ostatných troch poviedok (Urazený, Výtržník, Proku-

[20] MRÁZ, A.: Vladimír Mináč „Na rozhraní". Slovenské pohľady *70,* 1954, č. 7—8.
[21] NOGE, J.: c. d., s. 59.
[22] MINÁČ, V.: c. d., s. 12.
[23] Spôsobom umeleckej výpovede sú také napr. črty Po Rusku, Z môjho denníka, Rozpomienky, a pokiaľ ide aj o tematickú podobnosť (rozprávanie o živote po socialistickej revolúcii) — Po Zväze sovietov, Na konci sveta, Poviedky o hrdinoch a pod.
[24] Tento i ďalšie citáty podľa MINÁČ, V.: Tmavý kút. Bratislava 1960, s. 10, 29, 30—31, 123, 128, 129, 143.
[25] GORKIJ, M.: Poviedky o hrdinoch. In: Na konci sveta, Spisy Maxima Gorkého, zv. 15. Bratislava 1961, s. 179—180.

rátor) sa vyrozprávaním svojho osudu predstavia spisovateľovi v temnej doline. V týchto poviedkach nejde o problém „generačný", ani o problém proti sebe stojacich názorov, ale o opísanie konfliktnej situácie, ktorá vznikla v socialistickej spoločnosti. Autor do rozprávania postáv zasahuje minimálne, je iba ich počúvajúcim svedkom. V tejto súvislosti sa núka priama analógia so slovami M. Gorkého: „Používal som prevažne autobiografický materiál, ale staval som sa do pozície svedka udalostí, vyhýbal som sa vystupovať ako konajúca sila, aby som nezavadzal samému sebe, teda rozprávačovi o živote".[26]

Pre črty z Tmavého kúta je príznačné symbolické využívanie pojmov tmavý, temný, potemnieť, posmutnieť, tma, mrak, atď.; až v záverečnej poviedke je Podlaz osvietený slnkom, ale zdá sa to byť „večné a nepremenné svetlo: pevnosť nehybnosti". Aj záverečný obraz vyznieva symbolicky: „Na tmavý kút zaľahla mäkkučká tichota a zdalo sa, že sa v ňom nič nedeje." Spisovateľ si uvedomuje, že ťažko pohnúť ľuďmi, keď im v tom bráni „stará, nepriateľská nedôverčivosť voči všetkému, čo nie je roľnícke, gazdovské..." Predsa však odchádza z doliny bez pesimistických nálad. Gazda, ktorý sa do poslednej chvíle bránil novému spôsobu hospodárenia, hovorí: „Aspoň je už koniec tomu hryzovisku. Či veríte? Na duši mi je ľahšie. Ospoň je tomu koniec, aspoň sa rozhodlo." A sused mu pritakáva: „Vždy som žil z roboty, vyžijem i teraz."[27]

Z rámcovej charakteristiky oboch poviedkových kníh V. Mináča sú zrejmé určité voľné analógie s obdobnými prózami M. Gorkého nielen v tematike a myšlienkovom zacielení, ale aj v niektorých postupoch zobrazovania postáv a podania príbehov. Súčasne však treba povedať, že je to analogickosť neúplná, čiastková, akoby polovičná. Ak sme sa totiž zmieňovali o dvoch prúdoch modernej slovenskej prózy — objektívno-analytickom a subjektívno-lyrizujúcom prúde — a ak sme za charakteristickú črtu Gorkého označili spájanie obdobných dvoch radov protikladných prvkov, potom Mináčove poviedky reprezentujú predovšetkým ten prvý, objektívno-analytický prúd.

Aj preto je vhodné po poviedkach V. Mináča vo vzťahu ku Gorkému podrobnejšie si všimnúť prozaické dielo iného povojnového slovenského spisovateľa, ktorý je typickým predstaviteľom druhého prúdu, pritom taktiež s mnohými gorkovskými črtami. Ide o román R. Jašíka Na brehu priezračnej rieky. Zaujímavé je práve v tejto súvislosti uviesť slová V. Mináča, ktorými privítal toto Jašíkovo dielo: „Je to román jeho skúse-

[26] GORKIJ, M.: Ako píšem. In: State o literatúre I. Bratislava 1958, s. 459.
[27] MINÁČ, V.: Tmavý kút, cit. úryvky zo s. 5, 26, 148, 149.

ností, jeho srdca, jeho viery. Nič, alebo málo vonkajškovo autobiografického, ako to býva v prvých románoch, ale všetko autentické, prežité, aj pretrpené. Jašík je zranený človek a človek nevzdávajúci sa. Hľadá krásu pri zemi, v trpkých a prostých veciach a nachádza ju: to je víťazstvo!..."[28] Hodno pripomenúť, že román vyšiel v tom istom roku (1956), keďInáč v spomínanom prejave na II. zjazde čs. spisovateľov slovenským prozaikom vyčítal absolútny nedostatok jedinečnosti ich pohľadu na život, z čoho vyplývala stereotypnosť literárnych hrdinov, schematickosť situácií, zatiaľ čo práve „ozvláštnenie a výnimočnosť sú jedným zo zákonov umenia".[29] V citovanej recenzii Jašíkovho románu označilInáč jeho „vnútorný organizmus" za „svojský a svojrázny, neopakovateľný".

Jašíkov román zachycuje predovšetkým prebúdzanie sa ľudskej dôstojnosti, sebauvedomovanie, proces „odkliatia duše" najmä starého Džijanu — najlepšieho šindliara z Hrubého pľacu na Kysuciach. Naproti tomu postava komunistu Štefana sa v priebehu deja nevyvíja, prichádza ako hotový, silný charakter, ktorého zásluhou sa začína uvedomovať kysucký bedár Džijano. Na začiatku románu sa pohoršuje nad Štefanovou vzpurnosťou: „Buntošil si proti pánom? Ej, ej, taký nerozum! Tu je všetko večné! Hory, rieka, chudoba, aj páni".[30] Na konci románu však práve Štefanovi zveruje svoju dcéru i vnuka, aby z nich vychoval „dobrých ľudí". Prvý a posledný rozhovor oboch postáv akoby uzatváral kruh. To je však len zdanlivé, pretože nejde o pohyb po kružnici, ale po špirále.

Vstup komunistu Štefana do románu je priam symbolický: prepláva rozvodnenú rieku, čo ešte pred ním nikto nikdy nedokázal. Je silnejší ako veľký smrek, ktorý rozbúrená rieka prelomila vo dvoje. Starec videl víťazný boj človeka so živlom a na chvíľu v kútiku srdca zaúfal, či by ho taký silný človek — víťaz nad riekou — neoslobodil z odvekého zakliatia, ktorým ho diabol naveky odsúdil žiť na Hrubom pľaci. Rôznymi peripetiami prechádza vzájomný vzťah Džijana i jeho dcéry Márie k Štefanovi, ale motív odkliatia starcovej duše a sveta, v ktorom žije, Štefanom a jeho súdruhmi sa objavuje v románe viac ráz a ním sa dielo aj končí: „... nech priezračná rieka odplaví všetko, čo ostalo ešte zo šindliarovho zakliatia. Žiť, žiť, možno len s odkliatou dušou..."

Jašíkovi nešlo o historicky vecné a verné zachytenie robotníckeho hnutia na Kysuciach a o vykreslenie jeho konkrétnych predstaviteľov.

[28] MINÁČ, V. v Mladej tvorbe 1956, č. 1, s. 32—33.
[29] MINÁČ, V.: O literatúre. Bratislava 1972, s. 9.
[30] Uvedené citáty z Jašíkovho románu Na brehu priezračnej rieky sú z vydania v Tatrane. Bratislava 1972, s. 11, 26, 150, 216, 236—237, 241.

V Štefanovi vystihol „črty prastarej protipanskej nenávisti, veľkorysosť, divosť a nežnosť . . .“ Štefan je „akousi glorifikáciou slovenského romantického hrdinstva, spájaného s novými úlohami národného a sociálneho odboja“.[31] Autor opísal neznesiteľné životné podmienky na Kysuciach tak presvedčivo, že ony priam volali po zmene, po odstránení zdanlivo večnej a neotrasiteľnej moci „diabla“ nad svetom i ľuďmi. „Lyrizujúcim štýlom, ladeným takmer baladicky, vedel autor podať prostredie roztratených pľacov a kamenistých roličiek. Na pozadí sugestívne opísanej minulosti vyrastá dnešný život i sily, ktoré sú schopné bojovať proti odvekej biede a zaostalosti“, napísal v recenzii roku 1956 R. Fabry.[32] Jašík vo svojom diele spojil postupy lyrizovanej prózy a prostriedky samej poézie nielen so sociálnym cítením, ale aj so socialistickým svetonázorom, jeho lyrizmus je v svetonáhľadovej rovine.[33]

Tieto zobrazovacie postupy a prostriedky Jašíkovho románu možno porovnávať s obdobnou poetikou Gorkého Rozprávok o Taliansku. Každá z nich, či je to poviedka, lyricky podfarbená črta alebo legenda, tvorí uzavretý celok a všetky spolu vyznievajú ako „jediná poéma o proletariáte i ľude, ktorý vedie oslobodzujúci boj“.[34] Jašíkovi baladickí hrdinovia z Hrubého pľacu, ktorí žijú na brehu „priezračnej rieky“, sa ešte len pripravujú na boj, aký vedú talianski robotníci, žijúci na brehu mora. Kysučania sa naň pripravujú aj tým, že sa učia od svojich susedov v Potokoch. Najmä „dobrý človek“ Štefan im dáva lekcie, ako sa možno vymaniť z „moci diabla“. Gorkého Rozprávky vyznievajú optimisticky, hoci nevykresľujú nijakú rozprávkovo ľahkú cestu boja robotníkov ani ich definitívne víťazstvo. Naproti tomu Jašíkov román ostáva „baladou“, ktorá až v závere naznačuje, že šindliar Džijano sa vymanil z „diablovho zakliatia“ a že ľudia jemu podobní sa pridajú na stranu Štefana a jeho priateľov. Je zaujímavé, že jašíkovský motív „dobrých ľudí“ — ako o nich hovorí Džijano — socialistov sa nachádza takmer v každej z Rozprávok o Taliansku. Jedna z nich (XIV.) sa končí zvolaním: „O všetkom sa dá pekne hovoriť, ale najkrajšie je slovo o dobrom človeku, pieseň o dobrých ľuďoch!“

Gorkého Rozprávky o Taliansku sú skutočne piesňou o človeku, o jeho práci, láske a prírode, čo ho obklopuje. Rozprávky oplývajú množstvom prirovnaní, metafor, epitet, písané sú nadneseným, romantico-lyrickým štýlom a ich jazyk je nanajvýš básnický. Ako sme už naznačili, podobné prostriedky charakterizujú aj Jašíkov román. Jeho štýl ozvláštňuje nezvyčajne veľa prirovnaní, metafor, obrazov, personifikácií, čím sa približuje básnickej reči. „Poézia vo vlastnom zmysle slova je v románe z moci autorovej, jeho autorskej reči . . . Z postáv preniká poézia do románu najviacej cez Máriu, ona nie je partner iných osôb, je partner Jašíkov, je prvkom, funkciou poézie . . .“[35] Na porovnanie možno dodať, že aj Gorkij postavy žien, najmä matiek, obdaril vo svojich Rozprávkach mimoriadnou poetickosťou („Preslávme ženu — Matku“, začína sa napr. IX. Rozprávka). Ešte niekoľko ďalších analogických prvkov možno uviesť o Jašíkovi v súvislosti s Gorkým. V Jašíkovom románe cez dcéru, zaťa a jeho priateľov starý Džijano dospeje pomaly k „odkliatiu“ svojej duše. V Gorkého románe Matka dostane Nilovna svoju dušu zo „zadebnenia“, „vzkriesi si ju“ cez syna a jeho súdruhov. Týmito motívmi „odkliatej“ alebo „vzkriesenej“ duše končia sa oba romány. Deti a ich rodičia stoja v jednom rade.

O neustálom rozpore medzi zošľachťujúcim poslaním práce a nezmyselnosťou práce v starej spoločnosti podáva Gorkij svedectvo v nejednom svojom diele. Jašíkov šindliar Džijano, majster svojho remesla, pri strúhaní šindľov pociťuje radosť, ale jeho dokonalé šindle kysuckí bedári nepotrebujú, a tak si ich strúha sám pre seba, veď „by sa vedel aj zblazniť bez roboty“. V Jašíkovom románe je okrem Džijana mnoho ďalších postáv, ktoré čakajú na svoje „odkliatie“. Sú to „bytosti elementárne a animálne, tupé, o ľudskú dôstojnosť obraté, ale — a to je umelecká stránka Jašíkovej dôvery a viery v človeka — pod týmito vrstvami, pod neuvedomelým a inštinktívnym, pod degradovanou ľudskosťou nachodí Jašík toľko zatajenej ľudskosti, toľko charakteru i umu, že sa živelné a ubité javí ako povlak a nános“.[36] Netreba vari ani pripomínať, že takto charakterizovaný Jašíkov pohľad na ľudí spoločensky ubitých a zaostalých vyznieva takmer ako parafráza gorkovského vzťahu k človeku vôbec a osobitne k tejto kategórii ľudí, aj keď v inej dobe, na inom mieste a v odlišných sociálnych okolnostiach.

A tak možno konštatovať, že kým niektoré poviedky Vladimíra Mináča ako predstaviteľa predovšetkým objektívno-analytického typu slovenskej povojnovej prózy sú dokladom jeho intenzívneho aj osobne deklarovaného vzťahu ku Gorkému, najmä v rovine námetovej a ideovo-spoločenskej, zatiaľ Rudolf Jašík ako reprezentant predovšetkým subjektívno-lyrizujúceho prúdu prózy, hoci podľa doterajších zistení sa sám nevyjadroval o svojom vzťahu k dielu Gorkého, v spomínanom románe

[31] TRUHLÁŘ, B.: Rudolf Jašík. In: Literatúra a skutočnosť. Bratislava 1976, s. 193.
[32] FABRY, R.: Výsledky Veľkej jubilejnej súťaže Slovenského literárneho fondu. Kultúrny život 1956, č. 2, s. 5.
[33] MATUŠKA, A.: Rudolf Jašík. Bratislava 1964, s. 7, 19.
[34] MICHAJLOVSKIJ, B. — TAGER, J.: Tvorčestvo M. Gorkogo. Moskva 1954, s. 141.
[35] MATUŠKA, A.: c. d., s. 108.
[36] Tamže.

zanechal literárny doklad Gorkému príbuzného nazerania na človeka, a najmä emocionálne funkčnej poetizácie obrazu „ľudí z dna“. Samozrejme, zámerom ani rezultátom týchto pozorovaní nie je tvrdenie o subjektívnej inšpirovanosti alebo o vedomom akceptovaní akýchkoľvek podnetov z Gorkého diela v tvorbe spomínaných autorov.

Naše úvahy o ideovo-umeleckých zvláštnostiach prozaickej tvorby V. Mináča a R. Jašíka, porovnateľných s tvorbou Maxima Gorkého, možno zhrnúť do nasledujúceho konštatovania: V uvádzaných dielach slovenských spisovateľov sú fakticky prítomné tri spomínané hlavné znaky tvorby Gorkého, ktoré z objektívnych dôvodov mohli pôsobiť inšpiratívne a stimulatívne na povojnovú slovenskú prózu, hoci v rôznej miere a na odlišný spôsob. Boli to: ideovo-umelecká celistvosť, tematická i žánrová šírka a vývinová procesuálnosť Gorkého literárnej tvorby, jeho koncepcia človeka, najmä sociálne najbiednejšieho, humanizačné poslanie práce na vývin jeho literárnych postáv, ako aj komplexné zobrazenie vývinu spoločenského pokroku človeka od jeho najponíženejšej polohy až po víťazstvo človeka nad sebou i nad sociálnym zlom.

СОНЯ ЛЕСНЯКОБА

СЛОВАЦКАЯ ПРОЗА ПЕРВЫХ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ И ТВОРЧЕСТВО МАКСИМА ГОРЬКОГО

(В. Минач и Р. Яшик)

Резюме

Целостность личности М. Горького как писателя была для словацкого прозаика, изображающего первые годы новой жизни у нас и ищущего новые формы своего творчества, универсальным и одновременно как бы сконцентрированным поучением с исторической, индивидуальной, тематической и художественной точек зрения. Вдохновляющим был также самобытный характер типично горьковских вариаций на тему концепции человека. Последующим фактором, который мог влиять стимулирующим образом, была освободительная роль труда, которую ему приписывал М. Горький и воплотил в персонажи литературных героев нового типа.

В исследовании уделено внимание творчеству Горького также и с точки зрения применяемого им метода, соединяющего и преодолевающего некоторые противоречивые стороны литературного изображения: лирический и эпический элемент, индивидуально человеческий и общественный аспект, рациональность и эмоциональность, сугубая документарность и воображенческая аллегорийность, аутентичность и стилизация литературного проявления.

В некоторых, прелшествующих исследованиях современной словацкой прозы (И. Кусы, Й. Ноге, Й. Штевчек) подчеркивается одна ее аналогичная черта, а именно — преодоление напряженности между двумя типологическими течениями: объективно-аналитическим и субъективно-лиризирующим, а также стремление к их синтезу. Предметом сравнительного анализа проведенного в исследовании являются две книги рассказов В. Минача „На рубеже“ и „Темный угол“, которые представляют прежде всего первое течение, т. е. объективно-аналитическое, и роман „На берегу прозрачной реки“ Р. Яшика, являющегося типичным представителем прежде всего второго — субъективно-лиризирующего течения.

Исследование этих конкретных произведений на фоне идейно-художественного наследия М. Горького подтверждает, что большие художественные ценности рождаются именно на основе творческой интеграции идейно-этических и эстетических требований к литературе и их наполнения правдивым жизненным содержанием.

SOŇA LESŇÁKOVÁ

DIE SLOWAKISCHE PROSA DER ERSTEN NACHKRIEGSJAHRE UND DAS WERK MAXIM GORKIS

(V. Mináč a R. Jašík)

Zusammenfassung

Für den slowakischen Schriftsteller, der die ersten Jahre des Aufbaus eines neuen Lebens bei uns gestaltete und nach neuen Schaffensformen suchte, war die Integrität der schriftstellerischen Persönlichkeit von Maxim Gorki eine universalle und zugleich gleichsam kondensierte Lehre in sowohl historischer und persönlicher als auch in thematischer und künstlerischer Hinsicht. Inspirierend wirkten auch die Eigenarten von typisch gorkischen Variationen über das Thema der Konzeption des Menschen. Ein weiterer Faktor, der sich stimulativ auswirken konnte, war die befreiende Sendung der Arbeit, die ihr Gorki zuschrieb und in Gestalten seiner literarischen Helden eines neuen Typs verkörperte.

Die Studie betrachtet die Ausstrahlungskraft Gorkis auch unter dem Aspekt seiner literarischen Methode, die einige gegensätzliche Darstellungsarten vereinigt und überwindet: lyrisches und episches Element, individuell menschlicher und gesellschaftlicher Aspekt, Rationalität und Emotionalität, sachliche Dokumentarität und phantastische Allegorität, Autentizität und Stilisierung des literarischen Ausdrucks.

Einige bisherige Erforschungen der modernen slowakischen Prosa (I. Kusý, J. Noge, J. Števček) weisen auf einen ihr analogen Grundzug, und zwar auf die Überwindung der Spannung zwischen zwei typologischen Strömungen: zwischen der objektiv-analytischen und der subjektiv-lyrischen, sowie auf das Bemühen um deren Synthese. Gegenstand einer vergleichenden Analyse bilden in dieser Studie zwei Erzählbände V. Mináčs und zwar „Na rozhraní“ und „Tmavý kút“, die vor allem die erste Strömung repräsentieren und der Roman „Na brehu priezračnej rieky“ von R. Jašík, der ein typischer Vertreter vor allem der zweiten, der subjektiv-lyrischen Strömung ist.

Die Betrachtung dieser konkreten Werke auf dem Hintergrund des ideell-künstlerischen Vermächtnisses M. Gorkis bestätigt, daß hohe künstlerische Werte eben aus der schöpferischen Integrierung ideell-ethischer und ästhetischer Ansprüche auf die Literatur und aus deren Erfüllung mit einem wahren Lebensinhalt resultieren.

ONDREJ MARUŠIAK

AUTORI A DIELA VEĽKÝCH PRELOMOV

*(Krížová cesta a Generácia)**

Genézu každého pozoruhodného tvorivého výsledku v socialistickej literatúre možno vyjadriť všeobecne prijatým a uznávaným vzorcom: skutočnosť — autor — dielo, ktorého cieľom je čo najmasovejší, v optimálnych prípadoch mnohonárodný, celosvetový príjemca, a funkciou — špecifické pôsobenie na osobný a spoločenský život. Teda všetko, čo jestvuje v hmotnej podstate, ako aj stavy vedomia, ľudská emotivita a zovšeobecňujúce abstrakcie sú dané ako faktický a potencionálny objekt umenia. Mnohé univerzálne súvislosti materiálneho i duchovného sveta vo viacerých krajinách na relatívne analogických stupňoch spoločenského vývinu (zároveň i časove rozdielne) sa vnucujú na umelecké stvárnenie v rozličných druhoch a žánroch umenia.

V jednom tvorivom procese v krátkom živote tvorcu nemožno obsiahnuť všetko. Na cestách k nekonečne vzdialeným, absolútnym syntézam sú zatiaľ aj najväčšie čiastkové úspechy veľmi relatívne — aj to je zákonitosť. Preto prijímame nevyhnutnosť volieb, ktorých dôsledkom sa stávajú stvárnené výseky z univerza, fragmenty historických dejov, chvíle a mikrosituácie v priestore a čase. A každé kvantum skutočnosti v jednotlivom diele treba tolerovať, ak spracovanie prináša vlastnosti, ktoré pokladáme za špecificky umelecké a zodpovedajúce teóriou rozpracovaným a praxou utvrdzovaným kritériám. Samospasiteľnosť objektu, témy ani jej žánrovej modifikácie dávno už pre nás neplatí. No tak ako v živote nie je všetko rovnocenné, ani v teórii a kritike umenia nemožno vy-

* a) Kvôli skráteniu vynechávame kapitolky Typológia a rozostavenie postáv v epopejách a Motívy, kompozične a inak zvýraznenej postoj.

b) Čísla v zátvorkách po citovaných textoch odkazujú na knihy: A. Tolstoj: Polnoje sobranije sočinenij v 15-ti tomach. Moskva, V. Mináč: Generácia. Bratislava 1969.

chádzať z absolútneho priznania a rovnoprávnosti tém. Preto najviac obdivu, uznania, ako aj čistej ľudskej úcty musí patriť voľbám a za nimi umeleckým transformáciám tých výsekov ľudskej problematiky, od ktorých závisia osudy veľkých spoločenstiev, národov a ľudstva s pravdivým ponorom do bytia jednotlivých ľudí.

Prvoradé románové témy z tohto hľadiska sú veľké prelomy — zániky a vzniky spoločenských formácií, základné zmeny vzťahov medzi ľuďmi, prudké premeny perspektív človeka v jeho sociálnom zaradení aj súkromnom živote. Kvalifikujeme ich ako primárnu objektívnu danosť, ktorú len vo veľmi skromnej miere pripravoval aj predchádzajúci vývin literatúry.

Avšak celá poznaná minulá tvorivá skúsenosť vo veľkej miere determinuje tvorcu. V každom národnom spoločenstve sa zákonite objavuje tvorivý subjekt, ktorý prijíma inšpirujúce signály základnej skutočnosti, odhodlá sa na voľbu hlavnej témy a v tvorivom vzopätí relatívne najúplnejšie vyjadrí podstatu konkrétneho historického údelu veľkého spoločenstva i jednotlivých ľudí v modifikácii pôsobiacej novo, priekopnícky.

Vieme, že národy neprekračujú prah medzi predsocialistickými a socialistickými formáciami v rovnakom čase. Rozhodujúce prelomy sa neuskutočňujú ani odrazu, ani vo vopred narežírovanom poradí. Sú však jednotypné vo svojich podstatách napriek rozdielom v rozmachu, dynamickosti, konkretizáciách. Rozdielnosti určujú dejiny v súlade s civilizačnou úrovňou a so zemepisnými rozlohami revolučných spoločenstiev, s množstvom zjavných aj skrytých determinánt. Preto potom aj genézy a tvorivé procesy — napríklad ich románovo-epopejických modifikácií (dve z nich sú objektom tejto štúdie) — na rozličných národných pôdach majú korene vždy vo svojom čase. Časová variabilita stvárňovania základných epických tém sťažuje literárnovedné konfrontácie, no neznemožňuje ich. Práve táto sféra tvorivého činu sa stala jednou z najzákladnejších zložiek literárneho procesu.

Okrem toho v praxi nikdy nemôžeme rátať s rovnakou mierou talentu, intelektuálnych, morálnych dimenzií, celkovej zdedenej a získanej kultúry, absorbovaných tradícií tvorby a novátorstva v danej oblasti tvorivých činov. Preto konfrontované literárne diela z rozličných národných pôd sú i zostanú iba dosť podmienečne vhodné na výskum jednotypných osobitností a zákonitostí, majúcich nadnárodnú platnosť. Naše úsilia vychádzať za hranice domácej literárnej skúsenosti sťažujú zavše rozličné hodnoty objektívne súvisiacich a nami usúvzťažňovaných javov, a neraz nám nezostáva iné iba konfrontovať inonárodné geniálne dielo s naším talentovaným, veľké s menším, svetoznáme s prenikajúcim do sveta aj

v dôsledku toho, že svojou typológiou patrí k najzvrchovanejším činom vo vzťahu k stvárňovaniu objektu.

Genézy a najzákladnejšie významy

„Vidíte: dráma sa začala v kruhu rodiny,
a bohvie, kde sa skončila...
M. Saltykov-Ščedrin."[1]

Ako je všeobecne známe, Alexej Nikolajevič Tolstoj (1883—1945) predstavuje svojím tematicky veľmi košatým a žánrovo rozvetveným dielom kontinuitu literárneho vývinu medzi zavŕšenou veľkosťou ruského klasického realizmu a rozvíjajúcou sa literatúrou socialistickej epochy. Svoje hlavné dielo, trilógiu Krížová cesta, vytváral a dotváral od roku 1919 do (presne) 22. júna 1941.

„Témou trilógie Krížová cesta sa stala stratená a prinavrátená vlasť... Dielo je krížovou cestou autorovho vedomia cez utrpenie, nádej, nadšenia a pády, zúfalstvo vzopätia, transformovaným znovuprežitím celej obrovskej epochy, začínajúcej sa v predvečer prvej svetovej vojny a končiacej sa prvým dňom druhej svetovej vojny" (8—668—69). Toto nezanedbateľné autorské hľadisko nám výrečne pripomína tvorcove životné osudy a subjektívne stavy pri kryštalizácii zámerov a v zápase s objektom. Autor je „hrdinom"[2] literárnovedných štúdií. Tolstoj zobrazil vo svojej trilógii Rusko — osud významnej časti jeho inteligencie a ľudu i niektoré ďalšie európske skutočnosti v búrlivom desaťročí na rozhraní dvoch epoch — s nevšednou silou originálneho, bodrého talentu, s epickým rozmachom i ponorom do hlbín a zákrut ľudských duší. Historické deje, sociálna, filozofická a iná dobová problematika, osudy ľudí sú rámcované dvoma začiatkami: začiatkom konca starého sveta pred prvou svetovou vojnou; záverečným projektom fantastického budovania po dlhých krvavých a hladných rokoch v poslednej scéne veľkolepej fresky.

Prvý diel Krížovej cesty, v berlínskom vydavateľstve Moskva roku 1922, prvý raz knižne vydané Sestry, začína sa mottom, patetickým zvolaním zo Slova o pluku Igorovom „Ó, ruská zem..." (7—7). Keď ich autor písal v emigrácii, nepredpokladal, že sa rozrastú v román epopeju, mnohými stránkami zovšeobecňujúcu i detailizovanú panorámu búrlivého

[1] V knihe POĽAKOVÁ, L.: Alexej Tolstoj — chudožnik. Izdateľstvo „Nauka", Moskva 1964, s. 309.
[2] MATUŠKA, A.: Človek proti skaze. Bratislava 1963, s. 6.

desaťročia, v ktorom zanikali staré a zrodili sa nové podstaty života. Prvý variant Sestier bol tradičným rodinným psychologickým románom, no v mučivom hľadaní východísk pre seba a svoju vlasť autor pozmeňoval žáner.

Nevyhnutne treba zopakovať ustálenú mienku, že v čase záverečných prác na románe autor už nepochyboval o humanistickej podstate a perspektívnosti Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie. Ešte však nemohol jej sily a uskutočňujúce sa ideály literárne stvárniť, dokonca „zbežné epizódky Z Baltického závodu, figúrky robotníkov v Sestrách mohol načrtnúť iba veľmi jednostranne a zavše dokonca karikatúrne“,[3] ako konštatuje literárny historik. Neprekonateľne však zobrazil skepsu, rozklad a intelektuálnu i mravnú sterilitu buržoáznej inteligencie, problematiku dekantského umenia; umožňuje nám urobiť si dnešné i budúce, objektívnej pravde zodpovedajúce predstavy veľkých dejinných otrasov vo vedomí a citoch exponovaných postáv ruských intelektuálov. Mnohými scénami z prvej svetovej vojny neobyčajne účinne pripomína, ako to bolo na frontoch, keď cárska vláda a skorumpované štáby hnali na jatky roty a pluky ruských sedliakov a robotníkov.

Sestry teda boli a zostávajú obrazom nielen tých sociálnych skutočností, ktoré A. Tolstoj už vtedy dôsledne odmietal, ale aj takých, s ktorými sa vedel citovo a racionálne stotožniť v abstraktnej, životu pritakávajúcej viere, ako o tom nezabudnuteľne hovoria v záverečných scénach dvaja zo štyroch hlavných hrdinov — Roščin a Telegin: utíchnu vojny, prehrmia revolúcie, a zostanú nežné milujúce srdcia; veľké Rusko, hoci by aj len jediný újezd z neho zostal, povstane z trosiek s vesmírnym rozmachom.

„Vo tri vrhy nás topili, vo tri vrhy v krvi močili, vo tri vrhy v lúhu varili. Nad úbeľ belší sme“ (7—289). Tento epigraf pred prvou kapitolou druhého dielu Krížovej cesty, ktorým je román Osemnásty rok, časopisecky vychádzajúci roku 1927, signalizuje novú ideovo-estetickú orientáciu autora, zmenenú štruktúru, iné kvality žánru i štýlu. Postupnosť epizácie zámeru a tvaru vystihuje K. Fedin v okrídlenej skratke: „Do románu Sestry vošli spočiatku tiché, potom jasne rozlišiteľné, úporné, tvrdé a napokon všetko zahlušujúce kroky histórie ... Začínajúc písať druhý diel trilógie, Tolstoj púšťa cez všetky dvere a okná búrku histórie, ktorá v knihe, dýchajúcej životom, rozmetala, ako prach rozvírila malé, milé, zúfalé osudy hrdinov.“[4]

[3] ALPATOV, A.: Tvorčestvo A. Tolstogo. Učpedgiz, Moskva 1956, s. 60.
[4] FEDIN, K.: Sočinenija v 6. tomach, t. 6, GIChL, s. 516.

A. Tolstoj sa v polovici dvadsiatych rokov zaraďuje medzi autorov, v tom čase už pripravených vytvoriť historicky najpravdivejší a umelecký najplnokrvnejší obraz občianskej vojny. Študuje archívne pramene, počúva živých účastníkov bojov, cestuje po krajoch, kde sa odohrávali opisované deje. Rozmýšľa o udalostnokronikárskej stránke, politickom a ideovom zaostrení svojho románu. Finálnym výsledkom štúdia, ciest, úvah sa stali pozoruhodné výseky z panorámy bojov v osemnástom roku na šestine sveta. Nové a nové pokolenia sa stávajú nad stránkami diela svedkami bojov za sovietsku vládu v Moskve, na brehoch Dona i Volgy, na Ukrajine, Kubáni, Kaukaze. Rýchlo letiaci čas nestiera prudkú životnosť scén, ktoré obrazne sýtia poznatky o márnom úsilí Dobrovoľníckej bielej armády, bujnej Machnovej anarchie, kontrarevolučných povstaní donského a kubánskeho kozáctva i československých légií na Volge utopiť v krvi nový svet.

A. Tolstoj už patrí k autorom, ktorí v období upevňovania sovietskeho štátu, stvárňujú najzákladnejší historický prelom, hybné sily pravdy a pokroku z najprogresívnejších dobových stanovísk. O svojej práci na Osemnástom roku písal, že ho „umelecký inštinkt viedol sformovať, usporiadať, oživiť obrovskú, ešte sa dymiacu minulosť (13—563). Autor, po svojom návrate z emigrácie bytostne zrastajúci so životom v znovu získanej vlasti, polemicky sa vyrovnáva so základným životným pocitom hlavných postáv Sestier, osobitne výrazným v berlínskom vydaní: faktické osudy sestier a ich mužov, zovšeobecňujúce diferencované zblíženie s ľudom, s revolúciou, utvrdzujú v druhom diele tie nové postuláty, ku ktorým autor dospel pre seba i pre mnohých ľudí, že totiž nie je a nemôže jestvovať nijaká enkláva osobného šťastia v závetrí dejín a bojov. Vo všetkých zložkách Osemnásteho roku sa aktualizuje súvislosť živelného pohybu revolučných davov i jednotlivcov a vedomej organizovanosti síl zjednotenia, schopných ovládnuť, usmerniť, využiť živelne vybuchujúcu a soptiacu energiu vzdoru a neuvedomelej revolučnosti. Okrem hrdinov prvého dielu prichádzajú na scénu ďalšie románové fiktívne postavy z oboch táborov i skutočne žijúci revolucionári a ich odporcovia.

Chmúrne ráno zostáva panorámou bojov červenoarmejcov pri Caricyne, v Jekaterinoslave, na brehoch Manyča i Kubáne, na Done i na Ukrajine. Autor završuje príklon štyroch hlavných hrdinov k revolúcii, v porovnaní s predchádzajúcimi dielami neobyčajne výrazne aktivizuje viacerých predstaviteľov zo širokých ľudových vrstiev. Nielen objekt vcelku — posledné deje občianskej vojny — ale určite aj odstup, mierové rozvinutie odkazu Októbra, sociálne a politické skúsenosti za časovými hranicami deja v období písania vnucovali včlenenie problematiky perspektív, napríklad školstva a osvety.

Charakteristiky najrozličnejších situácií a postáv sa zhutňujú, spresňujú, získavajú na prekvapivosti. Spojenia veľkých davových scén, bojov a zátiší so sociálnymi a psychologickými charakteristikami vojenských zoskupení, menších jednotiek i jednotlivých postáv pôsobia čoraz organickejšie. Surovo realistický román sa stáva — vďaka filozofickému prehlbovaniu autorských postojov a funkčnej variabilite zobrazovacích postupov — neobyčajne poetickým a optimistickým.

Epigraf pred textom Chmúrneho rána „Buď život víťazný alebo slávna smrť...“ (8—7) sa objavuje až roku 1943, v prvom vydaní celej trilógie v jednom zväzku. Jeho zmysel a pátos zostáva v súlade nielen so vtedajším, dobovým prízvukovaním základnej významovosti záverečnej časti trilógie, ale aj s aktuálnou rezonanciou Krížovej cesty po rokoch a desaťročiach. Tolstoj systematicky anticipuje budúce obsahy života vo viacerých motívoch a scénach najmä tým záverečným aktom, keď na konci obrovskej krížovej cesty ruského ľudu Lenin a delegáti zjazdu sovietov rokujú v moskovskom Veľkom divadle o najzákladnejších predpokladoch nadchádzajúcej výstavby.

*

„... nové slovo o celospoločenských, o celonárodných problémoch, o kontinuite histórie a prítomnosti, o meste a inteligencii, o filozofii a etike z hľadiska víťaznej robotníckej triedy povedala Mináčova trilógia... objala celú rozlohu života na Slovensku v ‚čase dlhého čakania' a v čase ‚živých a mŕtvych', ale aj myšlienkove aj umelecky ukázala príklad novej interpretácie“.[5]

Keď Vladimír Mináč začal písať trilógiu, ktorej prvý diel vyšiel roku 1958, druhý o necelý rok neskôr a tretí o ďalšie dva roky, mal zhruba desaťročný odstup od stvárňovaných dejov a problémov. O niečo menší odstup mala od svojich prvých krokov historicky nová literatúra, vytváraná už v detskom veku nášho socializmu. Začiatok druhej polovice päťdesiatych rokov znamenal pre jej tvorcov etapu revízie hodnôt, najmä základných princípov v pretvárajúcej sa ideovo-politickej klíme po XX. zjazde KSSZ.

V. Mináč bol už vtedy nielen výrazným prozaikom, ale aj teoreticko-publicistickým utvrdzovačom — trochu nadnesene — zásluhy a slávy našej socialistickej literatúry, sudcom jej omylov a scestí, ale najmä hľadačom nových ciest k originálne, príťažlivo, syntetizujúco vyslovovanej pravde. To si treba uvedomovať aj pri návratoch ku Generácii. Teraz tým väčšmi, že sa pokúšame pochopiť práve toto dielo ako náš slovenský variant prózy, modifikujúcej sa do románu epopeje, ktorú možno trochu odvážne usúvzťažňujeme, so vzácnou a s podnetnou, klasickou skúsenosťou.

Nevyhnutne si ešte uvedomujeme, že práve rozhranie päťdesiatych a šesťdesiatych rokov znamenalo — viacerými románmi, skoro románmi epopejami — aj prelomovú kvalitu slovenskej prózy. Zovšeobecnenie preberme z pera J. Nogeho, ktorý roku 1975, spomínajúc typologicky príbuzné diela Urbana, Bednára, Hečku, Tatarku, Mináča, Ťažkého, čas vzniku Generácie charakterizuje takto: „V slovenskej próze úsilie preniknúť k epickej totalite objektov aj subjektov i výsledky tohto úsilia sú také presvedčivé a impulzívne, že toto obdobie je v dejinách slovenskej literatúry jedným z mála, keď vývinovú iniciatívu v celom literárnom procese preberá próza, ba na istý čas, začiatkom šesťdesiatych rokov ju má v celom československom literárnom kontexte.“[6]

V jubilejnej ankete Slovenských pohľadov k desiatemu výročiu Slovenského národného povstania aj k desaťročiu veľkej inšpirácie slovenskej literatúry V. Mináč napísal, že práve „všetko obsahujúce odrazenie dejov a osudov, veľký román—epopeja chýba aj čitateľovi aj slovenskej literatúre“ a zároveň čitateľom, literatúre, sám sebe vyhlasuje zjavne premyslený, skromne aj úprimne vyznievajúci záväzok: „Neviem ešte ako, ale chcel by som raz — smiem to povedať? — napísať veľký román na túto tému.“[7] V referáte, prednesenom na II. zjazde československých spisovateľov (1956) čítame: „Nový slovenský román, vidí sa mi, je skôr románom témy ako románom charakteru. Harmónia medzi objektívnym a subjektívnym sa narušuje v prospech objektívneho — okrem niektorých výnimiek, kde je to naopak.“[8] A do tretice ešte citát z interview bezprostredne po knižnom vydaní prvého dielu: „Áno. Pomôcť svojej generácii orientovať sa dnes; uvedomiť, pochopiť sa — prečo sme takí, akí sme. Neosvetľovať tie časy faktograficky — to sa už stalo, ale morálne a psychologicky — prečo a ako sa menil pocit života.“[9]

Prvé dve konštatovania chápeme aj ako kryštalizáciu tvorivého zámeru. Zovšeobecnenie románopiseckej skúsenosti z desiatich-dvanástich

[5] KUSÝ, I.: Premeny povstaleckej prózy. Bratislava 1974, s. 153 a 155.

[6] NOGE, J.: Pokusy o epickú syntézu. Slovenská literatúra 1975, č. 4, s. 333—334.
[7] Slovenské pohľady 1954, s. 629.
[8] MINÁČ, V.: O literatúre. Bratislava 1972, s. 22.
[9] MINÁČ, V.: Súvislosti. Bratislava 1976, s. 499.

ÚSTAV SAV KNIŽNICA Konventná 13 Bratislava

rokov v národnej literatúre tu nevyhnutne znamená aj vedomé úsilie o novátorskú nápravu poznanej deformácie, o novú kvalitu zobrazenej súvzťažnosti dejín, osudu národa v historicky prelomovom čase a jednotlivých ľudských aktivít a údelov. Zámery sa v tvorbe nemenia vždy na činy v súlade s deklaráciami. Na najlepších stránkach Generácie takýto súlad môžeme pocítiť. Dôkazom sú tu početné analýzy, utvrdzuje nás v tom aj nové čítanie.

Pri návratoch k dielu máme právo aj nebrať celkom na vedomie ohraničujúce generačné hľadisko, môžeme pokladať prinajmenšom za nedomyslené a činom nepotvrdené predsavzatie, vopred vylučujúce príťažlivosť dobre zobrazených historických dejov. No záver Mináčovho vyznania — to „morálne a psychologicky" — obrana vtedy nových a dodnes základných mravných hodnôt v našej spoločnosti vyjadruje aj ideovo-estetickú novosť literatúry socialistického spoločenstva vôbec. Aj to nám teraz opodstatňuje presvedčenie, že Generácia má ideovo-estetickú paralelu s trilógiou A. Tolstého v ruskej sovietskej literatúre, lebo predovšetkým ide o stvárňovanie veľkých prelomov, o žánrové modifikácie, ktoré, každá inou mierou, tendujú od jednoduchého románu k románu epopejí.

„Dlhý čas čakania je obrazom generačného pocitu, Živí a mŕtví obrazom generačnej skúsenosti a Zvony zvonia na deň obrazom generačného poznania."[10]

Sú charakteristiky Mináčovho monografistu spred pätnástich rokov presné a dostatočné? Neizoluje sa prílišne od seba, čo je síce relatívne samostatné, ale predsa tvorí celok aj ako pocit, skúsenosť, poznanie? Neabsolutizujeme ani zistenia, ani otázniky, ktoré nepriamo signalizujú objavovanie predtým akosi nezbadaných hodnôt, predvídavo i nečakane aktualizovaných v pohybe času. Lebo generačný pocit pamätníkov vojny, literárne transformovaná skúsenosť slovenského ľudu z odboja a poznanie ďalších dejinných zákrut a podstát života získava — najmä pre súčasnú i budúcu mládež — širšie rozmery, presahujúce generáciu a dokonca národ, bez oslabenia danej úrovne určitosti v neopakovateľnosti osudov a atmosféry času čakania, pohybu i činu, prepodstatňovania bojovníkov na tvorcov novej spoločnosti a nového súkromia.

Často hovoríme o modeloch, modifikáciách. Akiste je to dôležité, najmä v komparatistike. Modelom Generácie, diela, v ktorom sa u nás najvýraznejšie spája historická súvzťažnosť osudu národa a osudu človeka, by teda malo byť uskutočnené úsilie zanedbať, potlačiť faktografiu,

[10] NOGE, J.: Próza Vladimíra Mináča. Litteraria V, 1962, s. 257.

vyhnúť sa jej skutočnému pomenúvaniu, viac-menej zásadne dávať priestor románopiseckej fikcii a „predrieť sa",[11] „prepáliť sa[12] k zmyslu vývoja životného pocitu a života vôbec.

Ale bez reality času, bez fakticky zemepisne i vymyslene pomenovaného priestoru, ľudí a dejov nič nie je v próze možné. V najvšeobecnejšej rekapitulácii plasticky určitých, ideových a emocionálnych hodnôt Generácie si musíme pripomenúť, že ide o štyri prelomové roky našej histórie, o skutočné mestá Bratislavu, Banskú Bystricu i Košice, aj o fiktívne nazvané Priehyby, dediny, doliny i lazy na miestach partizánskych bojov, podľa všetkého kdesi v južnejších častiach stredného Slovenska. V Generácii máme pomerne hlbokú diagnostiku slovenskej a nie nejakej národne neurčitej spoločnosti, umelecky materializovaný život triedne aj inak rozčlenených síl v dusnom čase temna (Dlhý čas čakania), potom v ozbrojenom boji proti slovenským a nemeckým fašistom (Živí a mŕtvi) a napokon v ostrom, prevažne politickom zápase za upevnenie vybojovanej, krvou a útrapami zaplatenej perspektívy dôsledných revolučných premien (Zvony zvonia na deň). A tak vlastne modelom sa tu stáva jednoducho odlišnosť „od onej pomalej epiky, ktorá verí na samospasiteľnosť historiek v histórii a rozpráva hore-dolu o tom, čo je všetkým známe".[13]

Ak teraz znovu obsiahneme rozmery a hodnoty diela, ak si dokážeme sprítomniť a povedzme na základe iných prameňov rekonštruovať základné dejinné fakty a konfrontovať ich s mozaikou nastolených problémov, s galériou charakterov a spleťou osudov Generácie, priznáme: áno, obraz pomerov a ľudí je v pozoruhodnej miere verný. Pravdaže, nie úplný — všetko v literatúre je výsek, ide iba o mieru štylizácie. Zostáva v platnosti výčitka, že v Mináčovom obraze nedostali dosť možností prehovoriť tí, čo v ilegalite, v Slovenskom národnom povstaní, v pamätnom Februári konali uvedomele a cieľavedome, že skrátka, autor zobrazuje „predovšetkým stupeň živelného odporu proti fašizmu".[14] No napriek tomu, predsa máme obraz, ktorý zoširoka, správne, a nie bez úžitku povie svojskú pravdu o tom, ako to bolo, akí sme boli, národ i jednotlivci. Osobitne aktuálne vyznieva ústredná myšlienka veľkým zmyslom naplnenej aktivizácie ľudí, vnútorne zdravých, ktorých osobnostné dispozície, udalosti, múdrejší a lepší ľudia strhujú a vedú. Aj naopak to býva — aj naopak

[11] MATUŠKA, A.: V recenzii: Nový výklad a prínos. Kultúrny život 1959, č. 9, s. 4.
[12] PETRÍK, V.: Zážitok a poznanie. Slovenská literatúra 1974, č. 3.
[13] MATUŠKA, A.: Nový vklad a prínos. Kultúrny život 1959, č. 9, s. 4.
[14] ŠPITZER, J.: Spoločenská analýza. Kultúrny život 1959, č. 16, s. 4.

je to na tých stránkach Generácie, kde autor predstavuje kreatúry, ktoré spojili svoje osudy s umierajúcim svetom.

Hlavné kolízie, čiastkové konflikty

Tvorba A. Tolstého je ostro konfliktná, dramatická v obrazoch situácií a vzťahov. No v predrevolučných dielach „jeho konflikty mali za všedných okolností morálno-psychologický charakter, niekedy jednoducho šlo o málo dôležité, náhodné nedorozumenie".[15] Napriek tomu vždy bola zjavná tendencia k ozajstnému dramatizmu, k životným konfliktom. Keď si Tolstoj organicky osvojil vedeckú, marxisticko-leninskú filozofiu dejín, zbavoval sa idealistických absolutizácií a kultivovania živelnosti masových aj individuálnych úsilí. Jeho prozatérska výpoveď — o tektonických zlomoch, o zápasoch medzi odchádzajúcimi a nastupujúcimi historickými silami, a jednotlivými ľuďmi, o rozporoch v ľuďoch — získala novú kvalitu.

Prvé diela sovietskej literatúry autori začali vytvárať na základe hlavného konfliktu epochy. Priekopnícke činy sú už aj u nás dostatočne známe. V každom z nich vždy šlo o zápasy s objektom, o hodnotu a pôsobivosť tvarov, ktoré závisia od všestranne chápaných autorských dispozícií, ale aj od presvedčivosti a účinku literárnoteoretických postulátov v rozpätí od najprehĺbenejších teórií cez utvrdzovanie faktografickej popisnosti k známej „teórii" bezkonfliktovosti.

K nezanedbateľnej diagnostike tvorivého subjektu určite patrí Stalinov list M. Gorkému, v ktorom si treba podčiarknuť súvetie: „Nemajú všetci také nervy, natoľko sily charakteru a schopnosti vnímať obrovské búranie a horúčkovitú výstavbu, aby vo všetkom nachádzali obraz danej, a teda žiadúcej skutočnosti, málo pripomínajúcej rajskú idylu všeobecnej dobročinnosti."[16] A. Tolstoj zjavne mal toľko sily a také nervy. Bol veľkým umelcom, a marxistickým mysliteľom sa stal vtedy, keď prestal podriaďovať zobrazované konflikty subjektivistickej predstave napríklad o všetko prekonávajúcej sile erotických vzťahov. K pochopeniu dejinných zákonitostí sa ako každý vývojaschopný človek približoval, no vždy výborne chápal, že „ak je jeden z dvoch protivníkov veľmi slabý a bezvýznamný, zobrazovanie boja proti nemu stráca svoj zmysel, bude nezaujímavé."[17]

[15] ŠČERBINA, V.: A. N. Tolstoj. Sovetskij pisateľ, Moskva 1956, s. 366.
[16] STALIN, J.: Sočinenija, t. 12, s. 174.
[17] ŠČERBINA, V.: A. N. Tolstoj. Sovetskij pisateľ, Moskva 1956, s. 370.

A tak už román Osemnásty rok stvárňuje tri sily, adekvátne realite a vo svojom vnútri realisticky rozdiferencované: proletariát si v priebehu bojov pod vedením svojej strany vychováva vojvodcov, uvedomuje sa, získava nových bojovníkov z iných spoločenských vrstiev, zbavuje sa dobrodruhov a zradcov; roľníctvo najmä v kozáckych krajoch na Done a Kubáni, menej aktivizované izolacionistickými tradíciami a väčšmi upadajúce do kulackej anarchie ako v Tichom Done; jedna časť inteligencie prijíma revolúciu, bojuje v jej radoch a druhá sa zúrivo vrhá do boja proti nej.

V Chmúrnom ráne zostáva trojstrannosť konfliktu. Autor však dosahuje vyššiu kvalitu tým, že ústredný konflikt organickejšie predurčuje čiastkové konflikty a splieta príbehy a kolízie jednotlivých životov. Záverečný diel trilógie sa stáva najsyntetickejším, a najmä prehĺbenejším obrazom globálnych dejov a osudov postáv spomedzi ľudu. Hlavný dejinnotvorný subjekt, majúci hlavné slovo v riešení historického konfliktu, takto vystupuje určitejšie vcelku, ale najmä reprezentatívne vo všestrannejšie predstavovaných „ľudových" typoch.

*

Vladimír Mináč je, podľa Ivana Kusého tretím v rade autorov (pred ním Vajanský a Jilemnický), ktorí sa u nás „v širokom románovom zábere pokúsili zachytiť zároveň základné spoločensko-národné problémy zobrazovaných a svojich čias".[18] Románový, presnejšie románovo-epopejický záber si nemožno predstaviť ako bezproblémový, bez hlavného konfliktu a hlavných dobových konfliktov. Vo všeobecnosti konštatujeme zhodu s A. Tolstým: v podstate tri sily na aréne novodobých dejín.

V dramatickom deji a príbehoch sa však u Mináča aktivizujú sociálne zoskupenia a jednotlivé ľudské intelektuálno-etické ustrojenia v inom vzájomnom pomere ako v Krížovej ceste. Náš autor predstavuje najviac a najplnokrvnejšie inteligenciu a maloměštiacky živel na oboch stranách v celkovom konflikte s jeho dozrievaním, bojmi, zvonením na deň alebo na noc a začiatkami tvorby nových podstát. Málo, zato silných stránok venuje roľníckym vojakom: najmenej priestoru tvorivej invencie a evokačných rezerv si ponechal na stvárňovanie najhybnejšej sily v dejinách, ako si uvedomujeme čitateľsky aj literárnovedne. Isteže, v exponovaní tejto hlavnej sily dobového konfliktu na stránkach Generácie zostáva uplatnené viac právo na autorskú voľbu objektu stvárňovania podľa daných dispozícií, sklonov a možností ako súlad s historicky pod-

[18] KUSÝ, I.: Premeny povstaleckej prózy. Bratislava 1974, s. 150.

mieneným organizmom národného života od jeho uspôsobovania na otvorený boj cez vyvrcholenie revolučného odhodlania v povstaní a cez partizánsku zimu, po zavŕšenie vo Februári roku 1948, keď sa u nás nové spoločenské zriadenie stáva definitívnym.

Keďže sa Mináč „emancipuje od prepisu skutočnosti, dej sa nevytvára na základe historickej chronológie a historické udalosti vstupujú do deja logického vývinu postáv",[19] hlavný konflikt a všetko, čo možno pokladať za jeho výraz, sa jednak kvantitatívne ohraničuje bez oslabenia evokácie v polohách podtextu, myslenia a emócií, jednak dostávajú maximálny priestor čiastkové konflikty vnútri polárne rozčlenených sociálnych síl (rozpory medzi vojskom a partizánmi, medzi komunistami a demokratmi; v tábore reakcie v prehrávanom a prehratom zápase), ale najmä prichádza k slovu dialektika duše jednotlivých ľudí, kladné i záporné premeny postáv v korelácii so základným historickým dianím (Ema a Marek) i na nižšej úrovni — jednoducho v zmenených podmienkach života (Olina, Labuda, Koza).

Žánrotvorné postupy a zobrazovacie prostriedky

Sotva možno niečím podstatným prekonať zistenia sovietskych výskumov románov epopejí, v ktorých sa konštatuje, že totalitou doby vyostrený pocit historizmu a dialekticko-materialistické postoje viedli tvorcov „uvidieť a hodnotiť každý reálny fakt, každú udalosť stvárňovaného života v celkovej reťazi historického procesu a vyjadrovať dynamiku času",[20] dávnominulého i celkom včerajšieho. Keďže hlavným objektom umenia je človek, zo všeobecných postulátov vyplývajú čiastkovejšie vyjadrenia epickej korelácie osudu človeka a historického údelu ľudu, čo „tvorí podstatu ideovo-filozofickej koncepcie každého románu epopeje. Na tomto základe je vybudovaná trilógia A. N. Tolstého Krížová cesta."[21] A tak teda udalosti, problémy a ľudia v dejinnom pohybe a dramatizme sociálnych bojov — to bol hlavný ideovo-estetický princíp v procese kryštalizácie zámeru i v dlhotrvajúcom tvorivom procese. Aj každá ďalšia interpretácia architektoniky diela môže stavať na hotových zisteniach v autorovej vlasti. No rozsah a príťažlivosť tvorivého činu, zjavné i skryté rezervy aktuálnych hodnôt v starších zisteniach zaiste umožnia nejedno svieže nové slovo.

[19] Tamže, s. 160.

[20] POĽAKOVÁ, L.: Alexej Tolstoj — chudožnik. Izdateľstvo „Nauka", Moskva 1964, s. 314.

[21] Tamže, s. 321.

Kompozícia udalostne širokoformátneho, filozoficky hlbokého diela, spájanie relatívne samostatných blokov celkového tvaru, odráža formovanie základnej románovo-epopejickej súvzťažnosti. V Sestrách prúd histórie nejde pomimo ľudských životov, ale sa takmer nedotýka faktických záujmov, žiaľov, a radostí štyroch hlavných a mnohých vedľajších postáv. Korelácie duchovných, mravných, psychologických podstát človeka a doby od prvých stránok trilógie až do konca sú, pravda, celkom iný problém. Avšak začiatočné oddelenie súkromia od historických dejov, ako aj postupné zjednocovanie oboch stránok bytia sa stalo významným prostriedkom na vyjadrenie premien človeka nielen v mučivých hľadaniach pravdy, ale aj jeho spoločenskej aktivizácie na základe poznania pravdy a mravnej obrody.

Názorne nám to ilustruje scénosled, začínajúci sa asi tak v prvej tretine prvého dielu, keď Daša s Teleginom prežívajú svoje slnečné stretnutie na volžskej lodi z Rybinska do Samary. Šťastím rozsvietená Teleginova tvár sa odrazu zamračí a nasleduje pre Dašu i čitateľa historiografické rozprávanie o stávke v Baltickom závode. Ďalší kompozičný krôčik je zasa hodnotiaci návrat k subjektivite do seba uzavretej: „historický" opis reagovania iného hrdinu na správu o zavraždení rakúsko-uhorského arcivojvodu v Sarajeve, Katin list z Paríža o najnovších výkrikoch módy. Vojna a revolúcia, dejiny síce vtrhnú do života sestier už v prvom dieli (búriaci sa vojaci usmrtia Katinho muža), ale v dňoch februárového prevratu idú hrdinky do moskovských ulíc ešte iba „pozerať revolúciu" (7—253).

V Osemnástom roku, a to sa zachová až do konca, podstatne rozsiahlejšie kapitoly a zavše graficky pooddeľované bloky v rámci kapitol sa pravidelne začínajú historickými náčrtmi, opismi politickej, frontovej a inej situácie. Autor je na mnohých miestach dokumentárne presný — na rozličných úrovniach nasledujúceho zovšeobecnenia (v jednej kapitole máme napríklad celkovú ruskú panorámu i užšiu sociologickú a národnostnú charakteristiku Oblasti vojska donského a Kubáne s mnohými časovými a inými údajmi). Rozprávanie o ľuďoch v politike, v bojoch a súkromí sa takto včleňuje do historického diania. Postavy sú už objektívne účastníkmi a viac-menej tvorcami dejín. V Chmúrnom ráne A. Tolstoj priam virtuózne spája — kompozičnými skokmi a prestrihmi — rozličné priestorové a časové rozlohy. Informatívne odbočenia od vlastnej dejovosti sa stávajú štylisticky diferencovanejšími a zároveň organickejšími. Množstvo scén, nálad, uhlov pohľadu neprivádza k pocitu fragmentárnosti a kostrbatosti celkového tvaru. Búrlivý prúd historického diania tečie v pevných brehoch.

Roku 1939 — v čase intenzívnej práce na Chmúrnom ráne — vyjad-

ril autor v liste synovi veľmi presne a koncentrovane to, čím si tu môžeme pomôcť pri uvedomovaní konkrétnej jednoty obsahu a formy, spojenia objektu tvorby so žánrom, kompozíciou a štýlom diela, psychológiu tvorivého procesu, typológiu výsledku: „Cítim, že som našiel štýl a vôbec formu pre tento veľmi ťažký román. Štýl a forma — to je ten reaktív, v ktorom dávno zhnité predmety, zdrapy odevov, fragmenty udalostí, prach epochy, hrdzavé železo, myšlienky, dnes už banálne, zabudnuté výkriky, náreky prepadnuté v nebytí, repliky, bozky, nadávky, krvavé fľaky, atď. v akomsi nezrozumiteľnom, akoby čarodejnom autorovom táraní ožívajú a menia sa na živý organizmus so všetkými príznakmi skutočného, presvedčivo prítomného, hoci aj netelesného života." (13—594)

A. Tolstoj je na obrazy prírody podstatne skúpejší ako napríklad Šolochov. Sociálny pôvod a intelektuálnejšie ustrojenie určujú iný vzťah k prírode, ako majú ľudia, ktorí sami alebo ich bezprostrední predkovia orali zem a brali z nej úrodu. U Tolstého možno predpokladať odstup i nadhľad. V Krížovej ceste sa každý prírodný záber dôsledne spája s epickým rozprávaním o ľuďoch a s chvíľami ich duší. Možno povedať, že tu niet prírodných záberov, ktoré by boli relatívne samovýznamovým vybočením z deja. Ide skoro vždy o takmer absolútny paralelizmus, keď sa niekoľko súvetí o vonkajšom svete rozmanito strieda s niekoľkými súvetiami o stave vnútornom. Možno spomenúť desiatky takých scén, v rozpätí od hravého relatívne málo znamenajúceho spojenia daného stavu prírody a chvíle v ľudskej duši až po nesmierne dramatické situácie medzi nebom a zemou, na rozhraní života a smrti. Napríklad na začiatku Chmúrneho rána Daša počúvala aj nepočúvala vytrvalé sentencie svojho spoločníka, keď pri ohníku v ľudoprázdnej stepi odpočívali na ceste krvácajúcim Ruskom: „Možno preto, že nekonečne smutný tulák vietor tuho pohvizdoval v pšeničných steblách, chcelo sa jej plakať, ustavične sa odvracala, hľadiac na černejúci západ. Bola zúfalá, v nekonečných priestoroch chcela hľadať Ivana Iľjiča, chcela hľadať Kaťu, chcela hľadať seba" (8—12).

A tak pozorujeme, že objektívne epické rozprávanie autor preplieta s lyrickými, patetickými, otrasne tragickými, ale aj s dobrodružnými, dramaticky pozauzľovanými situáciami. Rozmanitá štylistika je adekvátna významom konkrétnych partií, je podriadená epickej šírke objektu a mysliteľskej hĺbke zámeru.

A. Tolstého dráždila „rozličnoštýlovosť" diel zo začiatku jeho tvorivej cesty. Zaujímavo píše napríklad o svojom štúdiu juridistickej dokumentácie zo 17. storočia. „V súdnych listinách", čítame v teoretickej úvahe, „tam, kde zapisovatelia nepohŕdali ‚plebejskou' rečou, prehovorilo, stonalo, klamalo, kvílilo bôľom i strachom ľudové Rusko. Reč čistá, presná, obrazná, pružná, ako stvorená pre veľké umenie" (13—567). Tam a vo folklóre tvorca Krížovej cesty „našiel, pocítil, nahmatal: ruskú reč" (13—567) a vytvoril si „vlastnú metódu, ak sa vám páči, svoju filozofiu literárneho vyjadrovania".[22] Podstatu metódy a filozofie literárneho vyjadrovania A. Tolstého nachádzame v tom, že „reč umeleckého diela je zhustená a organizovaná, ale celá jej štruktúra musí zostať štruktúrou hovorenej reči ľudu" (13—289).

Pravdaže, nie primárne s týmto najzásadnejším prístupom k rečovému materiálu, ale aj s ním, súvisí dôležitá typologická zvláštnosť Krížovej cesty: minimálna, štylisticky vyjadrená, autorova účasť v rozprávaní, maximálny, aj štýlom vyjadrený, odstup od rozprávania. Z tohto hľadiska je tu viac tradície drámy ako eposu. Maximálna striedmosť v exponovaní bezprostredne autorských prvkov štýlu vytvára originálne rozprávanie v spomínaných vstupoch do jednotlivých románov, kapitol a blokov, ale aj v charakteristikách drobnejších situácií, rozličnej problematiky a postáv. Autorská reč sa v „najautorskejších" polohách stáva veľmi premenlivou a dynamickou. Raz hovorí autor ako pozorovateľ a komentátor, inokedy sa prejaví ako lyrik, satirik, ako veľmi vážny, zavše patetický človek a nezaprie sa v ňom ani šibal, využívajúci humorné prvky hovorovej ľudovej reči alebo archaické syntagmy starých letopisov. Premeny rozprávačského štýlu podmieňuje to, o čom sa práve dozvedáme: Petrohrad pred vojnou v dekadentských kŕčoch, hladujúca Moskva roku 1920, roznecujúci sa plameň lásky hrdinov na volžských priestoroch, revolučné odhodlanie revolucionárov i davu, bujná Machnova „sloboda", kontrastne exponované sentimentálne záľuby a krvavé činy kontrarevolučného generála Denikina atď. Slovom, „mnohohlas, polyfonickosť štýlu zodpovedá epickej šírke diela mnohých plánov a s mnohými hrdinami".[23]

Štylistika autorskej reči sa ukážkovo koncentruje napríklad v záverečnej kapitole Osemnásteho roku. Čítame svojráznu bilanciu reálneho historického diania v celej krajine i románového deja. Mocne a čisto znie akord, publicistický, a predsa nerušiaci románovosť celku, zamyslenie sa nad cestou, po ktorej šli hlavní hrdinovia, po ktorej šiel ľud. Prirodzene, že práve tu nechýba ani príznačné splývanie objektívneho autorského opisu so stanoviskom sociálnych síl, o ktoré práve ide. Prechody do nevlastnej priamej reči bývajú častým prostriedkom na charakteristiku sociálnych sfér i jednotlivých ľudí. Nevlastná priama reč má zavše po-

[22] Literaturnyj Leningrad, 20. VI. 1934.
[23] ALPATOV, A.: Tvorčestvo A. Tolstogo. Učpedgiz, Moskva 1956, s. 109.

kračovanie vo vnútornom monológu. Na ilustráciu tohto ďalšieho zistenia si pripomeňme veľmi pôsobivú scénu z tretieho dielu, v ktorej zúfalý Vadim Roščin, ten Grigorij Melechov drobnostatkárskeho pôvodu, prichádza do chalupy, kde žila jeho Kaťa po ich ideovo motivovanej rozluke. Hrdina si predstavuje pravdepodobnú situáciu, autorský opis jeho vnútorného stavu — sklamania, zúfalstva, žiarlivosti — prechádza do nevlastnej priamej reči: „Vadim Petrovič si sadol na posteľ z nehoblovaných dosák. Táto, či tá druhá bola ich manželským lôžkom . . .“ (8—219). Autor virtuózne rozvíja práve prechody. Niekoľko krátkych viet štylizuje v autorskej reči. Vpletie krátku dialogickú repliku. Ďalšia nevlastná priama reč získava zjavné kvality vnútorného monológu: „Vadim Petrovič behal po chalupe, dupkal po prázdnych plechovkách od konzerv . . . Trp, skladaj skúšku bolesti . . . Prišlo napokon strašné utrpenie! . . . Nevydržíš viac? Nie, vydržím, vydržím! Budem, budem hľadať Kaťu . . .“ (8—219).

Táto transcendentná tendencia ako typologická kvalita veľmi diferencovaného a nesplývavého rozprávania, keď niekedy ťažko rozhraničujeme hľadiská autora, hrdinov, sociálnych živlov a ľudu, preniká do rozličných blokov rozprávania a dokonca do obšírnej sféry dialógov. Hrdinu autor spravidla prvý raz ukáže v očiach a hodnotení druhého hrdinu. Davové scény štylizuje živým, plastickým opisom buď podľa logiky akejsi univerzálnej predstavivosti, inokedy zasa akoby z hľadiska určitého kolektívu alebo v meradle optických možností človeka v dave, človeka v obloku mestského domu nad rozhorčeným, búriacim sa, manifestujúcim davom na ulici; nezriedka si autor vynaliezavo pomáha optickým prístrojom, ďalekohľadom, cez ktorý sa veliaci dôstojník pozerá na veľké pole boja. Príťažlivo funkčnou sa stala poetika dialógu medzi nepomenovanými postavami. Ilúziu davu, jeho charakteristiku i posúdenie autor vyjadrí buď koncentrovaným opisom množstva: Na koľajniciach hučali skupinky Varnavského pluku . . . Plášte, polokožúšky, mestské kabáty prepásané motúzmi. Na mnohých guľometné pásy . . .“ (7—334) alebo reťazou dialogických replík z úst nepomenovaných jednotlivcov z davu, čo je príznačné najmä v druhom a treťom diele. „Na míting, vojaci! / Všetko vysvetlíme! / Málo nás hnali na jatky! . . . (7—334).

Tieto aj ďalšie štylistické postupy a prvky v komplexe vytváranej atmosféry okolo hrdinov sú celkom určite uskutočnením teoreticky formulovanej zásady, že v umení má zobrazovaný človek hovoriť za seba v najväčšej možnej miere. Krížová cesta demonštruje možnosti slova aj jeho štylistickým využitím. „Slovo je myslenie . . . ľudia predovšetkým

vidia to, o čom hovoria“.[24] Súvetie — veta — slovo neraz roztína nastolený problém, vystihne situáciu, vyjadrí zmysel celého diela.

A. Tolstoj pokladal splynutie pravdy života so špecificky vyjadrenou pravdou umenia za najväčší zákon literárnej tvorby. V Krížovej ceste mu išlo zaiste predovšetkým o filozofické, zmyslovo konkrétne utvrdenie istôt, majúcich zároveň nadosobnú platnosť. V úvahe, prednesenej na známom zhromaždení spisovateľov na obranu kultúry v Paríži roku 1935 napísal (a tým môžeme aj skončiť interpretujúce dotyky k jednému pólu konfrontačnej úvahy): „Odmietame naturalizmus, bezkrídlo a prízemne sa vlečúci za sovietskym pluhom. Sme realisti. Vidíme zázrak: zrod nového človeka, pretavovanie vedomia, činností, návykov, zotrvačnosti v obrovských ľudských davoch. Všetko je to v pohybe, vo výstavbe. Nás, účastníkov dosiaľ nevídanej epochy, spoločnosť zaväzuje, aby sme plasticky dali formu jej ideálom a jej človeku“ (13—97).

*

Ak si, usmernení konfrontačným aspektom, uvedomujeme základnú žánrovú príznakovosť Krížovej cesty, v ktorej sa vzostupne posiľuje organická jednota mnohých stránok literárne transformovaného bytia, a najmä vzrastá počet všestrannejšie zobrazených ľudových postáv, tak musíme konštatovať, že A. Tolstoj dospel k podstatne vyššej románovo-epopejickej typológii (od ostatných kvalít sa tu abstrahujme) ako priekopník tohto žánru u nás. Mináč práve v záverečnom diele trilógie oslabil spoje medzi apoločenským a psychologickým plánom, čo literárnemu historikovi dalo možnosť napísať, že pozorujeme „skôr len technické a nie ideovo-umelecké riešenie problému“[25] dvoch stránok ľudského života: spoločenská aktivita postáv rozličnej úrovne je vskutku viac v opise a súkromie v obraze.

J. Noge pripomína veľa z podstaty Mináčovho štýlu, chápajúc ho „ako základný ideovo-kompozičný princíp, základný pocit života, dovedený v umeleckom diele až po vyjadrovacie prostriedky“,[26] prehľadne klasifikuje premeny štylizácií, bezprostredne v autorovej reči do rozličných, graficky nevyčleňovaných dialogických replík a monológov, nahlas vyslovovaných i zostávajúcich v myšlienkach postáv a čistých dialógov. (Tu nachádzame priamu, pre nášho autora veľmi dôstojnú analógiu s Krížovou cestou.) Na čítanie Generácie môžu inštruktívne pôsobiť, po-

[24] TOLSTOJ, A.: O literature. Sovetskij pisateľ 1956, Moskva, s. 390—391.
[25] NOGE, J.: Literatúra v pohybe. Bratislava 1968, s. 106.
[26] NOGE, J.: Prozaik Vladimír Mináč. Bratislava 1962, s. 86.

vedzme, zovšeobecnenia, že v prvom dieli sa dej hýbal autorskou rečou, vyrozprávaním situácií, v druhom sú spoločenské i privátne veci najviac zobrazené ako pohyb i čin, a v treťom sa najmä osobné konflikty riešia v dialógoch. Presvedčivo vyznieva zistenie, že narušovanie spisovnej normy v reči niektorých postáv, najmä komisára Bendeho, sústavne školiaceho svoje okolie, znamená aj cestu, „ktorou autor obchádza konvenčné frázy".[27] Rezervovanejším nám zjavne treba ostať tam, kde Noge pokladá nadraďovanie autorskej reči nad dialogickou formou rozvíjania deja nie za jednu z možných typológií (A. Tolstoj sa programovo odstraňoval z diela), ale za autorovu suverenitu nad postavami. Sporné je konštatovanie, že splynutie dialógu s autorskou rečou, pre Mináča charakteristické, uplatňuje sa ako prevládajúca tendencia aj vtedy, keď ide o „dialóg problémovo nefunkčný, viacmenej ilustrujúci, dokresľujúci situáciu . . .".[28]

Dôkazy na to Noge uvádza. Ale najčastejšie býva celkom naopak: Mináč sa najobsažnejšie a najpôsobivejšie vyjadruje tam, kde autorská reč splýva a prudkejšie sa strieda s variabilnými prvkami replík a monológov postáv. Románovo-epopejická mnohoproblémovosť a rozmanitosť života nachádza azda najprirodzenejší výraz práve v zavše veľmi dlhých splývavých odsekoch. Vety sú tam zdĺhavé i krátke ako ívery tvrdého dreva od sekery, skladá sa z nich nielen plastická určitosť chvíle na istom mieste dejov, ale aj predstava o širokom svete a všetko dopĺňujú občas aj asociácie v primeraných zvukoch. A protikladne: niektoré čisto dialogické bloky, ako je ten, v ktorom sa Marek ponúka Oline za muža a za otca jej dieťaťa a ona ho so svojou láskou k Labudovi zatiaľ odmieta, sú pre konkrétnu románovo-epopejickú modifikáciu zjavne najmenej produktívne. „Nechceli by ste ísť so mnou, Olina, nechceli by ste byť mojou ženou?" / „Ženou?" / „Ženou, manželkou. Najbližším človekom; všetkým." / „Marek, Marek, vy ste nenapraviteľne dobrý. To hovorí vaša ľútosť?" / „Nemôžem bez vás žiť, Olina" (177) atď. v desiatich pároch, z hľadiska žánru aj inak bezvýznamných replík, neprerušených autorskou rečou.

Súvzťažnosť bezprostredne autorských a dialogicko-monologických prvkov v texte Generácie pomáha lepšie pochopiť aj podstatu všeobecne uznávaných kvalít Mináčovej politickej, historicko-kultúrnej a literárnokritickej eseje. A naproti tomu si sotva môžeme predstaviť autora Generácie ako dramatika na úrovni jemu vlastnejších druhov a žánrov.

V Krížovej ceste sme si na mnohých miestach všimli skvelý, neper-

[27] Tamže, s. 126.
[28] Tamže, s. 94.

sifikovaný dialóg, keď dynamický sled výstižných replík charakterizuje dobu, určitú sociálnu silu na historickej scéne a v nemalej miere i jednotlivcov, ktorí pri veľkej zaľudnenosti diela nemôžu byť všetci popredstavovaní. Takýto spôsob epickej koncentrácie Mináč nevyužíva, a nemožno to pokladať za zásluhu ani za vinu: absencia zobrazovacieho postupu v rámci analogického žánru znamená jeho ozvláštnenie. Zjavnú, zo strany nášho autora asi nezámernú tendenciu k typologickej zhode s A. Tolstým predstavujú početné reportérsko-publicistické a esejistické panorámne výklady situácií a davové scény, vytvorené z autorovej evokačnej pamäti a predstavivosti ako autorské opisy alebo pohľady hrdinu z obloka nad mestskou ulicou alebo cez sklá ďalekohľadu v bojovej činnosti.

Tieto strategizujúce obzory na začiatkoch i vnútri viacerých kapitol, zavše v zátvorkách, medzi textom iných významových a štylistických kvalít vo všetkých troch dieloch, no najmä v druhom, tvoria veľmi podstatnú časť epického plánu. Sú to východiská dejových pásiem. Sú koncentrovaným výrazom doby, Slovenska v dobe, dočasne vedno idúcich i proti sebe postavených síl a zoskupení v našej malej vojne za tej veľkej druhej svetovej vojny a povojnového zápasu doma i okolo nás. Sú to obrazy, funkčne diferencované od názorovo i mentálne heterogénnej skupinky intelektuálov, oddeľujúcich seba od skutočnosti v prvých scénach, cez opis hodovania rovnako zmýšľajúcich gardistov, povedzme, k „celoslovenskému" zhromaždeniu pred Národným divadlom, kde reční nepomenovaný Vojtech Tuka, od cvičení zbrojníkov a skupiníkov gardy cez obrazy ich zverstiev a scén chaotického úteku občanov mestečka pred Nemcami, obsadzujúcimi slobodné povstalecké územie, k diagnóze konkrétnej dejinnej chvíle národa vo farárovej modlitbe v horskej osade alebo štylisticky autorskej charakteristike roľníckych vojakov v zátvorke medzi dramatickým opisom skladania zbraní časti povstaleckého vojska: „Lebo . . . na druhej strane neboli len strach a dezertérstvo, ale aj žena a deti, voly a ovce, včelíny a ovocné záhrady a všetko ostatné, čo považovali za svoj majetok. A majetok si bolo treba chrániť, lebo prichádzali časy veľkého zmätku. Lebo roľníci vojaci aj teraz hľadeli na mušku pušky len pol okom; ostatným poldruha okom poškuľovali na svoj majetok, na všetko, čo museli opustiť, čo znamenalo pre nich presne toľko ako ich život; roľníci vojaci boli len z jednej tretiny vojakmi, z dvoch tretín ostávali roľníkmi." (423)

Ak sa u nás reportážna publicistickosť (v strategizujúcich polohách) obraznej epickej štruktúry už ako postup zdôraznene pokladá za akúsi nižšiu, nerománovú kvalitu, jednoducho ide o nedorozumenie, ktoré pre-

káža pochopiť novátorstvo žánru, umožňujúceho — s podmienkou kvalitnej realizácie — aj šírku aj prienik.

Dej Generácie plynie z minulosti, pomaly a prudko, s detailizáciou určitých, konkrétnymi príbehmi naplnených časových výsekov. Retrospektívy netvoria nikdy ucelené bloky, relatívne samostatné, vsunuté časti kapitol alebo celé novely, čo v analogických typológiách i u A. Tolstého nachádzame často. Keďže však syntetizujúci zámer si nevyhnutne žiada vychádzať z celej životnej skúsenosti postáv, V. Mináč veľmi vhodne vplieta do rozprávačsky prítomného času minulosť, najčastejšie ako lakonické pripomínania takých chvíľ detstva v rodinných prostrediach, ktoré poukážu na determinanty v ustrojeniach dospelých ľudí z prevratnej doby. Ide o premyslený a v celej trilógii uplatnený, v jednotypnosti diferencovaný postup. Po vyčerpaní akoby mimovoľných návratov vari všetkých hrdinov do detstva, prichádzajú vynaliezavé návraty do iného života, v ktorom sa začínala zobrazovaná súčasnosť, dnes už vzdialená minulosť: uväznený antifašista, anarchista a skeptik profesor Markech pozoruje napríklad na výsluchu, ako vyšetrujúci gardista vytiahne hodinky, tie isté, čo kedysi v jedno nedeľné odpoludnie položil na stôl celkom iný človek, žid Rösler pri kartách. Retrospektívy, ktoré sú spojivami veľmi vzdialených priestorov (Labudova skúsenosť z východného frontu, rozložená na viacerých miestach trilógie, ako hrdinove spomienky), pôsobia iba ako málo presvedčivý výsledok pre danú žánrovú modifikáciu prirodzeného úsilia nevynechať podstatnú súvislosť.

Možnosti žánru autor Generácie podnetne využíva vďaka vzácnej schopnosti evokovať pocit simultánnosti príbehov a vnútorných stavov viacerých ľudí v jednom a tom istom časovom rozpätí. Nevyhnutne sa zobrazuje všetko jedno za druhým, ale ilúzia jednočasovosti určite zostáva. Čas ako abstrakcia nepravdy a hnusu, výbojného zla sa fixuje už na samom začiatku trilógie v nekonkretizovanom, neurčitom vedomí niekoľkých, neskôr exponovaných a rozlične ustrojených hrdinov, ktorí si medzi sebou a dobou vytvárajú priehradu v rozhovoroch a opitom speve. Nepriama epická dimenzia získava rýchlo konkrétny obsah: Labuda s Emou v posteli, Marek u chorej Ireny; v meste horí, sirény trúbia, prebúdzajú pomenovaných ľudí, celé mesto. Žánrotvorný inštinkt v narábaní s časom sa veľmi dobre zíde, až sa začnú diať historicky najdôležitejšie veci. Po mnohých ďalších stránkach diela gardisti chytajú rukojemníkov a v tom istom čase sa inde deje niečo protikladné tak, že úspech jednej sily v danej chvíli znamená oslabenie ba i záhubu druhej. Možno najprínačnejším je z tohto hľadiska záver druhého dielu: Olina prichádzą z povstaleckého územia do vily svojho otca a konflikt pre jej dieťa medzi

ňou a ním sa opäť vyostruje; nadzbrojníka Ulricha vidíme v byte v Horskom parku, hneď nato v kasárňach medzi gardistami s ich kolektívnou predtuchou pohromy; partizáni sa prebíjajú z obkľúčenia, Labuda si poraní chrbticu a povie Krapovi, ako to bolo s jeho sestrou — a to je už odstup z „jednočasovosti" do minulosti. A hneď prudký kompozičný skok do povojnového sveta a iného mesta, kde partizán začína krčmáriť. To všetko má pre žáner produktívny význam ako realizácia zaujímavých ciest k obrazu spoločenského pohybu a v ňom množstva súvislostí, tvar, variant žánru sa dynamizuje a ozvláštňuje.

Veľká časť Generácie je mestská, ale partizánske deje sú najviac v prírode. Vonkajší svet vôbec autor včleňuje do tvaru podobne ako retrospektívy: zbežne a priebežne. Má ich trochu menej ako A. Tolstoj, podstatne menej ako Šolochov. Večná príroda stojí na strane životného kladu. Čestný idealista Marek Uhrín, ktorý sa na začiatku dištancuje od všetkého mimo svojho ducha, má v prírode spojenca: spolu sú proti všetkým neprávostiam za čistotu a večnú harmóniu. „... kúpal si dušu v bolestnom tichu. Dolu sú ľudia, zlí, nebezpeční, zradní ... Hore sú šíro šíre priestranstvá, kde sa voľne pohybuje myšlienka, predstava, sen". (158) Lenže zloba sveta ničí nielen nezávislosť ľudí, ale aj prírodu v nezmyselnej inflácii obetí, ako to Mináč definuje pre subjektívno-ideologické vedomie tam, kde sa jeho postava na prechádzke „hore" stáva vo svojich meditáciách svedkom chvíľkového zániku prírody: „Marek sa rozhliadol, z toho, čo bolo, nezostalo nič." (117) No v diametrálnom protikladnom vedomí je spoľahlivo stála príroda verným spolubojovníkom, poskytuje možnosti zápasu, ktoré treba rozumne využiť. Janko Krap mal svoje „chodníčky a cestičky, strmé stráne a hlboké doliny a v jeho očiach to boli výpadové a ústupové cesty, kóty a oporné body" (255).

Na najlepších miestach druhého dielu — tretí je na prírodné zábery najchudobnejší — vonkajší svet a prírodu fixuje autor v miere, ktorú si vyžaduje celkový obraz a myšlienka. Najčastejšie ide o najbližšiu, viac alebo menej neutrálnu súvislosť deja a miesta. Nič nevyhnutné ani nadbytočné. Občas únosná miera artizmu. Zavše sa, povedzme, vo chvíli pozorovania terénu pred bojom cez ďalekohľad oživuje pocit nádhernej rozmanitosti sveta a vlastenectvo bojovníka, ktorý ešte nevybojúva domovine aj sociálnu spravodlivosť (Labuda). Pre podstatu žánrovej modifikácie sú najnevyhnutnejšie tie paralelizmy alebo kontrasty prírodných daností a prežívania ľudí, ktoré zdôrazňujú hlavné súvzťažnosti človeka a doby. Nepokoj Oliny, najmenej žijúcej dobou a v dobe, pred pôrodom v horskej osade mnohovýznamovo korešponduje s tým, čo je za železnou mrežou oblôčka na komôrke — „svet vo svete, otvorený vetrom a uza-

vretý sám do seba“ (344). A inokedy prírodný záber umocní odsudzujúci sarkazmus, pátos usvedčovania a nemilosrdné analýzy zla v človeku: „Lesy akoby boli tu od vekov a na veky, a ticho akoby tu bolo tiež od vekov a na veky, bola to pochmúrna, mlčanlivá večnosť, ktorá vedela o svojej prevahe a ktorá akoby sa zbrojníkovi Filipovi Hrachovi posmievala: Kde ideš, ľudský červík?“ (517).

K najsilnejším stránkam Generácie patrí aj to, čo dosť zriedkavo, ale predsa súzvučí s hlavným princípom A. Tolstého, ktorý v oveľa väčšej miere chce zostať v úzadí a usiluje sa rozprávať priamo alebo nepriamo prostredníctvom postáv, cez prežívanie hrdinov. Komisára Bendeho sme vnímali v opise, keď autor bezprostredne za seba vraví o ňom zdĺhavo, formou dotazníkového životopisu alebo ho podstatne zaujímavejšie predstavuje akoby očami inej postavy, či v prudkých dynamických, sviežich dialógoch, a vcelku sa charakterotvorné postupy dostatočne funkčne prelínajú. Z tohto hľadiska sú po štylistickej i významovej stránke príznačné súvetia, keď autorský opis a graficky nezvýrazňované repliky postáv, celý obsah jednej historickej chvíle pre mnohých ľudí, sprievodné zvuky a farby — všetko sa obdivuhodne organicky spája: v scéne, v ktorej vojaci zaisťujú gardistického pohlavára, „Čačková kričala, to je on, to je on, berte ho, oplana, vedela som, že tu musí byť. Davaj, kričali vojaci, davaj, kričali a hnali ho pred sebou, štuchali ho automatmi do rebier, davaj, kričali a on šiel, pokorný, poblednutý, takmer zelený v tvári, a ľudia sa naň dívali a odprevádzali ho pohľadmi, kliali a odpľúvali si a on šiel cez námestie, nad ním viali tie odporné zástavy a do očí ho udieralo hnusné, ostré svetlo, obloha bola belasá, na námestí stála regulerovščica a zo striech kvapkal sneh a odkiaľsi znela harmonika“ (619—620).

Odklonenia od spisovnej normy v slovníku i vetnej skladbe dostávajú všade epický a charakterotvorný zmysel: Bendeho hatlanina, bratislavský kaviarenský a šmelinársky slang, gemerský monológ furmana, ktorý vezie raneného Krapa, povzdych starej ženy na úteku pred Nemcami, vystríhajúcej partizánov: „Tam už veru darmo tájdete, povedela jedna zo stareniek, ta si len po smrť idete“ (389). Naproti tomu na viacerých miestach by sa prípadne zniesol dialekt, ako v rozhovore vo vlaku, keď Janko Krap vezie rozmnožovací stroj a cestujúci sa zhovárajú o guľometoch, diviakoch a ovse, ale rozprávanie zostáva spisovné, zato organicky vyznieva Ezopova reč, príslovie, ľudová obraznosť. Dali by sa citovať celé odseky a stránky kvalitnej lyriky, satiry, sarkazmu pri charakteristikách záporných daností. („Šturmführer Willi Krebs bol človek zásadový, ale nebol proti úplatkom, ak boli dostatočne vysoké“. — 551) Naproti tomu sarkazmus pozitívnych polôh je prevenciou proti polopatistickej sentimentalite (takmer všetky manželské rozhovory Janka Krapa s Emou).

Vynára sa aj otázka, na ktorú môže odpovedať iba príkladne erudovaný výskum: je Mináč priekopník alebo epigón v ozvláštňovaní rozprávania relatívne prebrúseným systémom opakovaní tých istých zvukovo alebo významovo podobných slov vo vete i vetných konštrukciách? Dosť jednotypný, vo veľkom tvare kvantitou predimenzovaný postup sa miestami preexponúva. Najorganickejšie plní funkciu psychoanalýzy. Keď sa Marek Uhrín ustavične vracia k svojim „neistým istotám“, a „pohŕda svojím pohŕdaním“ (156) vo víroch veľkej drámy sveta, keď sa mladé dievča teší a trápi z prvej lásky tautologickým monológom: „páči sa vám, že ste sa niekomu páčili, a ten niekto sa vám páči, lebo ste sa mu páčili“ (s. 291), tam hra slov sa stáva primeranejšou ako napríklad v pozdrave pri stretnutí po rokoch: „Skutočný Uhrín s uhrami. Máte ešte toľko uhrov. Uhrín!“ (377). Pomerne často môžeme v tejto štylistickej polohe zaznamenať nadbytočné expresie, zavše silácke, niekedy nevkusné, alebo pomerne lacno sentimentálne: „Kapitán Labuda vedel, tieto horiace cigarety znamenajú vzburu, to sú cigarety vzbury a chcelo sa mu tieto horiace cigarety povrážať do hnusných odporných papúľ . . .“ (419).

A tak tvorba získava dobré poučenie, že produktívny postup v menej univerzálnom uplatnení znamenal by možno pre oba póly v súvzťažnosti dejín a človeka viac v kritickom prehodnotení v striedmejšom uplatnení.

A. Tolstoj sa veľmi zodpovedne usiloval po časovom odstupe od práce na prvých vydaniach jednotlivých zväzkov skvalitňovať a kompozične aj štylisticky zjednocovať text Krížovej cesty ako celku. Analogický, bezpečne nasledovania hodný prípad v našej socialistickej literatúre nie je ešte známy. Ako vieme, svojho času sa autor Generácie veľmi skromne, takmer placho priznal k veľkému zámeru, k voľbe veľkej témy. Po rokoch dosť nostalgicky tvrdí: „V literatúre, o povstaní je mnoho dobrých aj vynikajúcich jednotlivostí, ba sú v nej obsiahnuté aj koncepcie, v ktorých sa chápe aj veľkosť revolučného činu, a jeho významu pre moderné slovenské dejiny. Literárnemu historikovi by vlastne ani nemalo nič chýbať. Nám alebo mne chýba jediné dôležité, ono unum necessarium: geniálne dielo o povstaní, také, ktoré by ho nevymazateľne potvrdilo pre budúce veky, také, ktoré by ho znovu stvorilo, aby pateticky hovoriac, horelo večne živým ohňom“.[29] Takéto myšlienky sa nemôžu vznášať vo vetre ako nezáväzné.

*

[29] Nové slovo, 21. VI. 1973.

Pre výklad sa tu spojili diela značne odlišné. Také odlišné, ako je nepodobné desaťročie búrlivej histórie Ruska s veľkým októbrom v centre autorovej pozornosti (Krížová cesta) zhruba štyrom slovenským rokom, pre ktoré sa „stredou ústrednou" stalo Slovenské národné povstanie (Generácia). Také odlišné a v prísnom zmysle slova neporovnateľné, ako sú nepodobné — a porovnateľné iba relatívne — formujúca sa socialistická literatúra početne malého národa, ktorý mal v druhej svetovej vojne svoju „malú vojnu", literatúra, ktorá možno najvýraznejšie začína vstupovať do spoločenstva socialistických literatúr práve Generáciou a epické tradície obrovskej literatúry národov Sovietskeho zväzu pred druhou svetovou vojnou v desaťročiach vzniku Krížovej cesty. Také odlišné, ako sú nepodobné peripetie bývalého emigranta, ktorý v rozkvete svojho talentu znova našiel vlasť a stal sa jedným z najväčších spisovateľov sovietskej krajiny, životopisu slovenského intelektuála, mnohými gestami a činmi chlapa vyberaného, ktorý možno na hornej hranici románopiseckej veľkosti prestáva písať romány, vytvára seriál pozoruhodných esejí na literárne a historické témy a provokujúco zavše pomôže slovenskej kritike.

Voľná konfrontácia dvoch modifikácií románovo-epopejickej typológie azda prehĺbila a trochu ozväštnila pohľady na oba obrazy veľkého prelomu, historických dejov, na procesy ich stvárňovania v rozličnom čase. Možno tento výklad urovná cestu k analýzam skutočných zákonitostí vo vzťahu života a tvorby nielen u pozorovateľa pocitov a vedomia tvorcov literárneho obrazu veľkých prelomov, ale aj širšie.

Pomerne dávno pred touto konfrontáciou dvoch výrazných hodnôt z dvoch národných kultúr (vo vlasti A. Tolstého) sovietsky literárny vedec v kontexte širšej analýzy napísal takú charakteristiku Generácie, ktorá sa v plnom rozsahu vzťahuje aj na Krížovú cestu a na analogické žánrové modifikácie vo viacerých literatúrach, a poukázal na základný atribút literatúry socialistického realizmu vôbec, na zákonitosť, znovu a znovu utvrdzovanú tvorbou a poznávanú vedou. „Heroický pátos osloboditeľskej vojny v trilógii V. Mináča nie je v protiklade k hrdinstvu mierovej každodennosti; zrodený v odpore voči nespravodlivej vojne, prináša utvrdenie v živote, zrnká budúcnosti. Mináčova trilógia týmto vyjadruje jednu z najdôležitejších zákonitostí literatúry socialistického spoločenstva."[30]

[30] TOPER, P.: Radi žizni na zemle. Sovetskij pisateľ, Moskva 1975, s. 338.

ОНДРЕЙ МАРУШИАК

АВТОРЫ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ БОЛЬШИХ ПЕРЕЛОМОВ

(„Хождение по мукам" и „Генерация")

Резюме

Автор соотносит известные романы-эпопеи „Хождение по мукам" А. Н. Толстого и „Генерация" В. Минача. Целью исследования является объяснение общественно-политических условий возникновения панорамных прозаических произведений, в которых воплощены бои за новый мир и начала принципиальных общественных изменений, разработка эпической реализации аналитическо-синтетических произведений. Исследование обрамлено введением и заключением, в которых автор обосновывает выбор сопоставляемых произведений и теоретические аспекты одной из самых основных в социалистических литературах тем. Собственное исследование произведений обобщает процессы возникновения романа-эпопеи. Автор целенаправленно исследует „национальные" модификации и варианты одного жанра, по следующим проблемам: Генезис и наиболее общее содержание, Основной и частные конфликты, Жанрообразующие принципы и средства изображения. Названия отдельных глав обобщают одновременно разграничение исследуемой проблематики. Текст, посвященный А. Толстому, автор чередует с аналогической интерпретацией текста В. Минача. Исследование типологических соответствий и отличительных особенностей позволило автору, помимо анализа закономерностей возникновения эпических произведений, перейти к анализу приемов и средств изображения, присущих даному жанру, а также к исследованию психологии творческих процессов.

В этом сборнике исследование печатается в сокращенном виде.

ONDREJ MARUŠIAK

AUTOREN UND WERKE GROSSER UMBRUCHSZEITEN

(Der Leidensweg und Die Generation)

Zusammenfassung

Der Autor analysiert und setzt in Beziehung die beiden bekannten Romanepopöen — A. N. Tolstois „Der Leidensweg" und V. Mináčs „Die Generation". Zum Forschungsziel setzt er sich eine Erhellung der sozial-politischen Bedingtheit der Entstehung von panoramatischen Prosawerken, in denen die Autoren das Ringen um eine neue Welt und die Anfänge von prinzipiellen Gesellschaftsveränderungen gestalten, sowie die Ausarbeitung der Problematik epischer Selbstrealisierung der Schöpfer von analytisch-synthetischen Werken. Im Eingangsteil und im Schlußteil begründet der Autor die Wahl der zu konfrontierender Werke sowie die theoretischen Aspekte eines der grundlegendsten Themen der sozialistischen Literaturen. Der eigentliche Interpretierungsteil verallgemeinert die Entstehungsprozesse der Romanepopöe. Der Autor erforscht programmgemäß die „nationalen" Midifizierungen und Varianten im Rahmen eines Genres, wobei er sich in theoretischer und interpretativer Hinsicht auf folgende Elemente und Gestalten stützt: Entstehungsgeschichte und Grundbedeutungen; Hauptkollisionen und Nebenkonflikte; genrebildende Verfahren und Darstellungsmittel. Die angeführte Bezeichnung der Forschungsthematik wird auch bei den Benennungen der einzelnen Kapitel verwendet, wobei der Autor die A. Tolstoi gewidmeten Textblöcke parallel mit analoger Auslegung der Werke V. Mináčs variiert. Auf Grund der Erforschung von typologischen Übereinstimmungen und Unterschieden gelangt der Autor sowohl zur Analyse der Gesetzmäßigkeit von Entstehung epischer Werke als auch zur Analyse der Darstellungsweisen und -mittel, die dem gegebenen Genre eigen sind, sowie zur Psychologie der Schaffensprozesse. Bei der für diesen Sammelband verwendeten Studie handelt es sich um eine verkürzte Fassunf.

ZOLTÁN RAMPÁK

SLOVENSKÁ PROLETÁRSKA DRÁMA

(Medziliterárne a divadelné súvislosti)

1

V rámci medziliterárnych súvislostí sa treba zapodievať príbuzným typom drámy v Čechách a v ZSSR (postupne to bude treba preskúmať aj inde) a v rámci mimoliterárnych súvislostí spojivami medzi vývinom drámy ako literárneho druhu a vývinom divadla. Tieto dva okruhy otázok sa vo výskume vzájomne prestupujú, tak, ako sa prestupovali vo vývinovom procese v dvadsiatych a tridsiatych rokoch.

Prvé pokusy o proletársku drámu vznikali u nás paralelne so začiatkami robotníckeho amatérskeho divadla, ktoré dosiahlo približne do polovice dvadsiatych rokov predtým nebývalý kvantitatívny rozmach a ideovú priebojnosť.[1] Jedno i druhé bolo súčasťou tej aktivity na kultúrnopolitickom fronte, ktorá sa rozprúdila po založení KSČ roku 1921. Rozvoj slovenského robotníckeho divadla bol spätý s činnosťou tohto typu v Čechách, kde sa popri inom nadväzovalo aj na viaceré sovietske skúsenosti. Spätosť sa prejavovala veľmi výrazne aj v repertoári. Možno to doložiť recitáciami českej proletárskej poézie (veršov Konstantina Biebla, Josefa Horu, S. K. Neumanna a Jaroslava Seiferta), inscenáciami hier F. X. Šaldu (Dieťa) a Jiřího Wolkra (Najvyššia obeť) alebo recitáciami veršov sovietskych básnikov (Demiana Biedneho, Alexandra Bloka, Vladimira Majakovského) a uvádzaním hier sovietskych autorov (napr. Prehlásenia komúny P. Bľachina a Želiara V. Šiškova) na slovenských robotníckych scénach v prvej polovici dvadsiatych rokov.

Spočiatku možno hovoriť aj o akomsi celoštátnom, nadnárodnom zreteli na niektoré vývinové otázky českej a slovenskej drámy. Ovplyvňo-

[1] Táto úvaha vychádza z príspevku RAMPÁK, Z.: Slovenská proletárska dráma v dvadsiatych a tridsiatych rokoch (Slovenská literatúra 1978, č. 4, s. 417—438 a č. 5, s. 521—540) a nadväzuje naň. Uvádza sa v ňom aj literatúra o robotníckom divadle na Slovensku.

vala ho aj zjednocovala tendencia, ktorá zreteľne vystupovala v činnosti českých a slovenských marxistických kritikov, o ktorej píše — i keď v iných reláciách — J. Bogdanov.[2] Prispievala k tomu však aj okolnosť, že česká a slovenská proletárska poézia, ktoré boli hegemónom proletárskej literatúry na začiatku dvadsiatych rokov, tvorili najbližší spoločný kontext.[3] To napomáhalo prenikať vedomiu o spoločnom kontexte aj do iných literárnych druhov. Mimoriadne kladný ohlas poézie J. Wolkra na Slovensku v radoch mladej, marxisticky sa orientujúcej kritiky — zjavný napr. v hodnoteniach Daňa Okáliho, Jána Poničana a Eda Urxa[4] — ovplyvňoval bezpochyby aj pozíciu, ktorú si tu získal Wolker ako dramatik. Dosť podobné to bolo aj s F. X. Šaldom. Kladné hodnotenie jeho komédie Dieťa D. Okálim[5] a jej uvedenie na javisku ružomberských robotníckych ochotníkov súvisí podistým aj s tým, že jej autor sa ako literárny kritik začiatkom dvadsiatych rokov, „hoci nie nadlho, zbližuje s marxizmom."[6]

Na Slovensku sa v tomto čase začínala v radoch najmladšej generácie prejavovať nespokojnosť so situáciou domácej drámy. Vyčítala sa jej vývinová oneskorenosť, chudobnosť námetov, absencia sociálnych otázok a vyslovovala sa požiadavka odhaľovať „nahý slovenský život so všetkými jeho chybami a prednosťami" aj postaviť sa „po bok" „európskej drámy".[7] Výčitky a požiadavky boli zhruba oprávnené. Ako pre celú slovenskú literatúru z konca devätnásteho a zo začiatku dvadsiateho storočia, aj pre drámu týchto čias bolo príznačné, že v nej „skoro ani nestretneme postavu robotníka."[8]

Kryštalizácia predstavy o východisku z toho stavu nebola jednoduchou vecou. Spájala sa s porovnávaním medzi domácim a inonárodným vývinom v tomto literárnom druhu aj s kritikou oficiálneho divadelníctva, ktoré poskytovalo pre spoločensky progresívny vývin domácej drámy málo podnetov.[9] Zo strany mladej, socialisticky orientovanej generácie sa táto kritika postupne priostrovala, až kým v niektorých príspevkoch Daňa Okáliho a Laca Novomeského[10] nedosiahla podobný stupeň záporného postoja voči súčasným hodnotám oficiálneho divadelníctva a drámy, ako to bolo približne v tom čase v Čechách v radoch marxisticky sa vyhraňujúcich kritikov.[11] Kým rozličné vládne i opozičné skupiny buržoázie na Slovensku a zavše i v Čechách hľadeli na novo založené Slovenské národné divadlo ako na potenciálneho vyjadrovateľa celonárodných úsilí, prejavovali voči nemu davisti (resp. pred založením svojho časopisu budúci davisti) podobné zavše ostro formulované kritické výhrady ako voči ostatným oficiálnym prejavom literatúry a verejného života.

Medzi revolučne najexponovanejšie náhľady D. Okáliho a L. Novomeského patria tie, v rámci ktorých sa priamo, či nepriamo vyslovuje požiadavka, aby dráma odrazila spoločenské antagonizmy. Napr. Okáli žiadal vystupňovanie „životných *kontrastov*" do maxima (zdôr. Z. R.).[12] Novomeskému zase chýbala na oficiálnom javisku „revoltujúca *vzbura*", ktorá by chcela zničiť všetko, čo človeka ubíja a drása (zdôr. Z. R.).[13] Okrem toho Okáli priamo konfrontoval Šaldov kolektivizmus v komédii Dieťa, na ktorú nazeral ako na podobenstvo o súčasnej spoločnosti, s individualizmom Josefa Čapka V krajine mnohých mien.[14] Okáliho hodnotenie Šaldovej komédie má niektoré príbuzné črty s názormi, ktoré vyslovil Zdeněk Nejedlý v časopise Var roku 1923, kde poukázal na spoji-

[2] BOGDANOV, J. V.: Slovenská marxistická kritika v boji za novú koncepciu literatúry. In: ŠERLAIMOVOVÁ, S. A. — BOGDANOV, J. V.: Formovanie marxistickej literárnej kritiky v Československu. Bratislava 1977, s. 93.

[3] KLÁTIK, Z.: Obraz revolúcie v slovenskej a slovanskej poézii dvadsiatych rokov I. Slovenská literatúra 1970, č. 4, s. 397 n.

[4] Porov. D—A—V: Básnik a človek Jiří Wolker zomrel. Mladé Slovensko *6*, 1924, č. 1, s. 1 n.; PONIČAN, J.: V ohni a búrkach. Bratislava 1961, s. 193; URX, E.: V prvních řadách. Praha 1962, s. 59 n.

[5] Porov. D—A—V: Dva protiklady. Mladé Slovensko *5*, 1923, č. 6, s. 122—124.

[6] ŠERLAIMOVOVÁ, S. A.: Formovanie českej marxistickej kritiky. In: ŠERLAIMOVOVÁ, S. A. — BOGDANOV, J. V.: c. d., s. 28.

[7] KRIŽKA, A. — OBTULOVIČ, Ľ.: Príčiny stagnácie slovenského dramatu. Mladé Slovensko *5*, 1923, č. 2, s. 41—43.

[8] BOGDANOV, J. V.: c. d., s. 95.

[9] Porov. D—A—V: Divadlo. Mladé Slovensko *6*, 1924, č. 2—3, s. 80 n.; fox: Pred začiatkom sezóny v SND. Mladé Slovensko *7*, 1925, č. 6, s. 28.

[10] Porov. napr. N-ý: Činohra Slovenského národného divadla. Mladé Slovensko *6*, 1924, č. 4, s. 120 n.; GOROD, N.: SND. Mladé Slovensko *7*, 1925, č. 1—2, s. 64; GOROD, N.: Kultúrna Bratislava. Mladé Slovensko *7*, 1925, č. 4—5, s. 55 n.

[11] Porov. napr. príspevok Zdeňka Nejedlého Kríza divadelníctva, kde už r. 1919 postuluje, aby „divadlo s pochopením a vážne predvádzalo sociálny problém, ktorý je dnes životnou otázkou celého ľudstva", alebo príspevok Réžia z r. 1924, kde proti individualizmu vo vtedajšom oficiálnom divadle presadzuje zásadu kolektívnosti (In: Z české kultury. Praha 1951, s. 158—166 a 214—218); ako jednu z ukážok postoja českej marxistickej kritiky k dobovej domácej oficiálnej dráme porov. článok Júliusa Fučíka Rok dramatickej biedy (1924), kde bilancuje uplynulú sezónu: „... tragické súkromničenie sa skončilo prvým rokom vojny a *vo svete sa niečo deje*, čo treba v dráme zachytiť, ak sa nemá zrodiť mŕtva." Konštatuje tiež, že v uplynulej sezóne boli české drámy na najlepšej ceste vyhovieť tým, ktorí tvrdia, že „oficiálna dráma, oficiálne divadlo" je mŕtve (In: Divadelní kritiky. Praha 1916, s. 166 n., zdôr. Z. R.).

[12] D—A—V: Divadlo. Mladé Slovensko *6*, 1924, č. 2—3, s. 80.

[13] GOROD, N.: SND. Mladé Slovensko *7*, 1925, č. 1—2, s. 64.

[14] Porov. poznámku. 5.

tosti medzi dejom a postavami tohto Šaldovho diela a medzi procesmi v súčasnej českej spoločnosti.[15]

Svetonázorová stránka predstáv o novej, triedne funkčnej dráme sa rodila u nás pomerne priamočiaro. No v spájaní tejto stránky s predstavou o umeleckom výraze sa prejavovali prvky hľadania, ktoré boli v tom čase príznačné aj pre inonárodné literárno-dramatické kultúry. Medzi také prvky patrí napríklad neurčitosť predstavy o bližšej náplni tzv. európskej drámy,[16] odvolávanie sa na „kubisticky zdôrazňované etické a estetické hrany diania", na dramatikov nemeckého expresionizmu bez ohľadu na rozdiely medzi nimi, prípadne zazlievanie, že v SND sa odmietajú réžie K. H. Hilara.[17] Súvisí to s tým, že teória a prax slovenskej proletárskej drámy sa rodila v tesnom susedstve takých literárnych a umeleckých smerov ako expresionizmus, futurizmus, kubizmus a pod. V tomto ohľade bola v niečom obdobná aj situácia v bezprostredne porevolučnej sovietskej dráme, kde expresionizmus v tvorbe niektorých sovietskych dramatikov (napr. A. N. Tolstého a Alexeja Fajku) zastupoval spočiatku vlastné umelecké videnie revolučnej skutočnosti.[18] Dosť podobná však bola aj situácia v sovietskom repertoári, kde v rokoch 1922—1925 dočasne „nahradila časť Tollerových, Werfelových a Kaiserových drám sovietsku revolučnú dramatiku, ktorá sa ešte len utvárala."[19]

Na rozdiel od proletárskej poézie, ktorá sa formovala u nás v dvadsiatych rokoch nášho storočia a vyúsťovala v zárodky „historicky nového riešenia vzťahu medzi... vývinovým procesom spoločenským... a umeleckým",[20] formovanie slovenskej proletárskej drámy sa ani v nasledujúcom desaťročí umelecky nevypointovalo. Napriek dlhšiemu časovému trvaniu sa nedospelo k výsledku, ktorý by sa dal zhrnúť do formulácie čo len sčasti pripomínajúcej Novomeského výrok o vzájomnej dialektickej súvislosti medzi „revolúciou poézie" a „poéziou revolúcie".[21]

Teda — na rozdiel od proletárskej poézie — nemožno vravieť v oblasti slovenskej drámy o urýchlenej „akcelerácii" vývinového procesu pod vplyvom zmien, ktorými prešiel náš „duchovný a literárny život na začiatku dvadsiatych rokov".[22] Veľká októbrová socialistická revolúcia síce poskytla aj našej dráme množstvo nových ideovo-estetických podnetov. Chýbala však dostatočná intenzita v ich vnútornom prežití a umeleckom stvárnení a chýbal aj širší záujem autorov spracovať tieto podnety do literárnych tvarov drámy. Za jediného kontinuitného reprezentanta jej „proletárskej" vetvy možno u nás označiť Jána Poničana. Hoci bol jeho osobný vývin na tomto poli relatívne pestrý, nestihol dosiahnuť ani napriek značnej časovej rozlohe toľkú myšlienkovú a umeleckú mnohostrannosť a neprebiehal v rámci takej dialektickej procesnosti, akou sa vyznačovala v dvadsiatych rokoch naša ostatná proletárska literatúra.

Zárodky proletárskej drámy sa u nás rodili spočiatku v sprievode kritickej aktivity mladej, marxisticky sa orientujúcej generácie. Jej aktivita na poli teórie a kritiky drámy však predsa len zaostávala za kvantitou a kvalitou súdov o ostatných literárnych druhoch. Ak napríklad žiadal Edo Urx roku 1924 od proletárskej poézie, aby „pretvárala proletársku realitu v nový, fantáziou systemizovaný svet krásnych tvarov"[23] bolo to v súlade s jeho kritickou praxou, ktorá hodnotila stupeň triednosti pohľadu na realitu v jednote so stupňom jej umeleckého pretvárania. V posudzovaní drámy taká dvojjedinosť názoru chýbala a ani v praxi sa nie veľmi stretávame s jej uplatňovaním.

Akési hľadanie a čiastočne pohyb v tomto ohľade možno vyrezultovať z rozdielu medzi výstupom robotníckej autorky Boženy Rézlovej—Švarcovej V čakárni, aktovkou Petra Jilemnického Štrajk, Poničanovou scénkou Hra a jeho drámou Dva svety. Vo výstupe V čakárni,[24] ktorý sa uspokojil výlučne s agitačným poslaním, z postulátov toho druhu, aké vyslovil Edo Urx, nerealizovalo sa nič. Jilemnického Štrajk[25] inklinuje tézovitými replikami mužských protagonistov smerom k agitačne zacielenému dialogizovanému útvaru. No v osobe robotníkovej manželky už nastáva pokus o umelecké usúvzťažnenie proletárskej problematiky. Jeho základ je v premene učiteľovej rozprávky (ktorá je triedne nezainteresovaná) v ústach robotníckej ženy a matky na rozprávku naplnenú revolučne mobilizujúcim proletárskym humanizmom, a v tom, že v robotníckej žene nastáva napätie medzi takto pozmeneným príbehom a osobne prežívanou životnou skúsenosťou proletárky. Tým sa Štrajk približuje Urxovým nárokom, ktoré kládol na proletársku literatúru. Lež obmedzením sa na „vnútornosť" konfliktu v robotníckej žene, a tým, že ho iba voľne spojil s dejom, v ktorom niet dramaticky vyjadreného medziľudského konfliktu, smeruje Jilemnický skôr ku kratšiemu epickému útvaru, k poviedke.

---

[15] NEJEDLÝ, Z.: Z české kultury. Praha 1951, s. 178—187.
[16] Pozri poznámku 7.
[17] Pozri poznámku 9.
[18] Porov. MARTÍNEK, K.: Dějiny sovětskeho divadla 1917—1945. Praha 1967, s. 166 n.
[19] MARTÍNEK, K.: c. d., s. 165.
[20] ŠMATLÁK, S.: Program a tvorba. Bratislava 1977, s. 71 n.
[21] Cit. podľa ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 72.
[22] KLÁTIK, Z.: c. d. II. Slovenská literatúra 1977, č. 5, s. 537.
[23] URX, E.: Básnik v zástupe. Bratislava 1961, s. 23..
[24] RÉZLOVÁ-ŠVARCOVÁ, B.: V čakárni. Proletárka 2, 1923, č. 14—16; knižne: V čakárni. Vrútky, nedatované.
[25] JILEMNICKÝ, P.: Štrajk. Proletárska nedeľa *4*, 1925, č. 89, 92, 98, 101, 104.

V porovnaní s prevažne epickým smerovaním P. Jilemnického v Štrajku inklinuje Poničan vo svojich prvých dramatických pokusoch — i keď v nich dôrazne uplatňuje subjekt a subjektivitu — ku konfliktom v medziľudských vzťahoch, ktorých interpretovanie poskytuje v dráme plodné možnosti. Je to zjavné už v scénke Hra,[26] kde ide o výlučne erotické problémy a kde v konflikte medzi Básnikom a Ženou víťazí konkrétne uzemnená láska nad nereálnymi predstavami. Hoci možno odhaliť súvislosť medzi scénkou a veršami Poničanovej silne sociálnej odbojnej básnickej zbierky Som (1923),[27] nemožno o Hre vravieť ako o príspevku k proletárskej dráme. Chýba tu totiž práve „proletárska realita". Rozhodne je však prvým slovenským výrazným príspevkom k proletárskej dráme hra Dva svety.[28]

Pre úlohy, vytýčené v tomto príspevku, netreba sa znovu podrobnejšie zapodievať tými Poničanovými drámami, ktoré možno zaradiť do proletárskej literatúry.[29] Možno hneď pristúpiť k ich porovnávaniu s dramatickými textami niekoľkých českých autorov i V. Majakovského.

Spomedzi českých dramatických autorov máme na mysli hlavne tých, ktorí smerovali priamo alebo nepriamo k podávaniu umeleckého obrazu proletárskej revolúcie v dráme, umeleckého obrazu jej dozrievania, prípadne umeleckého obrazu dozrievania jednotlivcov na revolučný čin. Priame smerovanie k podávaniu niektorého zo spomínaných obrazov nachádzame v Šaldových Zástupoch (1921) a v komédii Dieťa (1923), vo Wolkrových dramatických dielach Hrob a Najvyššia obeť (1922) a u Nezvala v Scéne z revolúcie (1922), Depeši na kolieskach (1922) a Druhej epoche (1922), o viac alebo menej nepriamom smerovaní v Delfskej veštiarni (1932) a v Milencoch z kiosku (1932), v Učiteľovi a žiakovi (1926), Chorom dievčati (1928, titul originálu je Nemocná dívka) a Jazere Ukereve (1935) Vladislava Vančuru.

Nápadné je, že o priamom zobrazení možno hovoriť v spojitosti s dielami, ktoré vznikli v prvej polovici dvadsiatych rokov, o nepriamom v spojitosti s tými, ktoré vznikli neskôr, niekedy dokonca až v nasledujúcom desaťročí. Približne to zodpovedá aj členeniu Poničanovej dramatickej tvorby. Dva svety a Všetkostroj (hoci jeho rukopis vznikol údajne

[26] PONIČAN, J.: Hra. Mladé Slovensko *5*, 1923, č. 7—8, s. 182—184.

[27] Porov. KUBIŠ, P.: K začiatkom dramatiky Jána Poničana. Slovenské divadlo *19*, 1971, č. 2, s. 175 n.

[28] PONIČAN, J.: Dva svety. Vrútky 1924; uverejnené aj v Proletárskej nedeli *3*, 1924, č. 84, 87, 90, 93 a 96.

[29] O hrách B. Rézlovej-Švarcovej, P. Jilemnického a J. Poničana podrobnejšie: RAMPÁK, Z.: tamže. Porov. aj CHORVÁTH, M.: Dramatické dielo Jána Poničana. In: PONIČAN, J.: Drámy. Bratislava 1962, s. 275—295.

až v tridsiatych rokoch) majú bližšie k vlastnostiam Poničanovej proletárskej poézie ako jeho hry z nasledujúceho desaťročia (Vzbura na rozkaz, Stávka, Boj a Iskry bez ohňa).

Diela českých dramatických autorov, ktoré sa tu spomínajú, nemožno všetky zahrnúť medzi proletárske drámy. Takými sú hlavne Wolkrov Hrob a Najvyššia obeť, a veľmi blízko k tomuto typu drámy majú Šaldove Zástupy a Dieťa,[30] čiastočne aj Nezvalova Scéna z revolúcie. Z ďalších úvah vyplýva, v čom sa blížia proletárskej dráme a v čom sa od nej odlišujú ostatné spomínané Nezvalove a Vančurove dramatické práce. Treba však hneď zdôrazniť, že vzťah medzi Poničanovými dramatickými prácami z dvadsiatych a tridsiatych rokov a javiskovou tvorbou sa podstatne odlišoval od podobného vzťahu spomínaných dramatických textov v Čechách.

Poničan nemal ambície písať „pre veľkú scénu, chcel... písať pre scény proletárske."[31] Aj na nich však bol počet inscenácií jeho hier malý a bol neúmerný značnému počtu titulov aj úsiliu, ktoré autor vynaložil na literárnu činnosť tohto druhu (v rokoch 1925—1937 boli štyri predstavenia Dvoch svetov, dve predstavenia Iskier bez ohňa a jediné predstavenie Boja). Jednu z príčin možno vidieť v nedotvorenosti a fragmentárnosti Poničanových drám. Ďalšia však bola v tom, že v robotníckom amatérskom divadle, ako v jedinom predstaviteľovi neoficiálnej javiskovej tvorby na Slovensku, niet — napriek jeho početnej aktivite — stôp po umeleckej kontinuitnosti a raste.

V českom neoficiálnom divadelníctve bola v predmníchovských rokoch po tejto stránke priaznivejšia situácia. Niektorí umeleckí spolupracovníci robotníckeho amatérskeho divadla (hlavne Jindřich Honzl a E. F. Burian) sa postupne profesionalizovali. Režisérom Wolkrovej Najvyššej obete (v Tylovom divadle v Nusliach, 1922) bol dokonca Honzl ešte v čase svojej intenzívnej spolupráce s robotníckym amatérskym divadlom v rámci Proletkultu a Svazu DDOČ. Nezvalove a Vančurove hry režírovali príslušníci českej ľavicovej avantgardy (popri Honzlovi a Burianovi aj Jiří Frejka) najprv v neoficiálnych, neskôr aj oficiálnych divad-

[30] Vychádzame z dobovej charakteristiky J. Fučíka z r. 1923. Označil Šaldu ako prvého, ktorý tvoril *v mene novej viery* a „túto pôdu tvorenia už neopustil ani v komédii Dieťa". V recenzii Wolkrových Troch hier označil Fučík ich autora za jediného, ktorý z generácie „najmladších korešponduje zatiaľ s dramatickým prejavom F. X. Šaldu i s našou žiadosťou po novej dráme vôbec" (FUČÍK, J.: c. d., s. 25). Aj na Slovensku sa nazeralo na Dieťa ako na hru, z ktorej vyplýva neudržateľnosť kapitalistického spoločenského poriadku, a to, že záchrana pre svet prichádza z proletariátu (pozri: K proletárskej kultúre. Pravda chudoby *5*, č. 13, 30. 1. 1924).

[31] PONIČAN, J.: Búrlivá mladosť. Bratislava 1975, s. 256.

liách (podobne aj Šaldovo Dieťa v tridsiatych rokoch) v predmníchovských desaťročiach. I keď sa režiséri — príslušníci českej ľavicovej avantgardy — postupne prestávali celkom stotožňovať s programom robotníckeho amatérskeho divadla, neprestali bojovať za spoločensky pokrokové umenie a svetonázorove sa s robotníckym divadlom stotožňovali. Bolo by možno uviesť veľa svedectiev o svetonázorovej a umeleckonázorovej príbuznosti medzi Nezvalom alebo Vančurom a režisérmi—príslušníkmi českej ľavicovej avantgardy, aj o vzťahoch týchto režisérov k dielu spomínaných autorov.[32]

Vo vývine Poničana-dramatika chýbalo vedomie podobnej spolupatričnosti alebo partnerstva s inscenátormi. Spomedzi svojich pražských divadelných zážitkov uvádza len také, ktoré pochádzajú z čias, keď sa ešte (s výnimkou vzťahu medzi Wolkrom a Honzlom) nezačala formovať spolupráca medzi významnými komunisticky orientovanými dramatikmi a javiskovými tvorcami a ktoré poukazujú (okrem Marinettiho Ohnivého bubna) aj na tradičné zložky pražského divadelného života.[33] Naproti tomu Nezval — popri predstavení Marinettiho hry — sa v prvých rokoch svojho pražského pobytu oduševňuje aj niektorými inscenáciami, ktoré pokladá za vrcholy Hilarovho režisérskeho umenia.[34] Očitým sledovateľom rastu pražskej ľavicovej avantgardy a jej postupujúcej symbiózy s tvorbou komunisticky cítiacich dramatikov sa Poničan nestal.

Aj tak sa však ponúkajú mnohé analógie medzi tými Poničanovými drámami, ktoré možno pokladať za súčasť slovenskej proletárskej literatúry, a dielami podobného typu (Šalda a Wolker), alebo s drámami takých autorov, s ktorými ho spájala téma revolučného boja (Nezval), prípadne svetonázor (Vančura). Ide hlavne o to, ako podávali Poničan a viacerí českí autori v dráme obraz revolúcie alebo to, čo s ňou viac alebo menej bezprostredne súvisí. Takmer všetci ho podávali podľa vlastnej predstavy. Tým sa odlišoval napríklad od Majakovského, u ktorého v Mystérii—Buffe aj inde dochádza k umeleckej interpretácii osobne prežívaného. No aj obraz, vytvorený podľa predstavy, závisí od modifikácie, „spresnenia“ témy a jeho premietnutia do konfliktov dramatických osôb,

[32] Porov. napr. Nezvalove výroky o svetonázorovej aj umeleckej spriaznenosti s Frejkom, Burianom a Honzlom (NEZVAL, V.: Z mého života. Praha 1965, s. 94 n.), Vančurovo vychádzanie v ústrety Honzlovmu umeleckému stanovisku názorom na drámu ako na „hromadnú básnickú akciu“ (STÝSKAL, J.: Vančurův Učitel a žák v kontextu vývoje české divadelní avantgardy. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, 1975, Philologica 37, s. 50), alebo Honzlovo oceňovanie básnickosti Vančuru-dramatika (MUKAŘOVSKÝ, J.: O Vančurovi — dramatiku. In: VANČURA, V.: Hry. Praha 1959, s. 391 n.).

[33] Porov. PONIČAN, J.: c. d., s. 50.

[34] Porov. NEZVAL, V.: c. d., s. 72.

od spôsobu pomenovania predmetu konfliktov (ktoré je zároveň výrazom stupňa emotívnosti v ich hodnotení) a od žánrových vlastností. To ďalej určuje členenie nášho príspevku.

2

Z hľadiska spôsobu nastolenia konfliktov a ich premietnutie do dramatických osôb sú si v niečom blízke Šaldove Zástupy a Poničanove Dva svety, pretože v obidvoch prípadoch sa protagonisti a súčasne vedúce osobnosti revolúcie (Lazar a John) vyrovnávajú so svojou osobnou problematikou, pričom zhruba možno povedať, že sa tu rieši aj vzťah medzi jednotlivcom a kolektívom. Lež, na rozdiel od jednoznačného Poničanovho riešenia (John sa spamätáva zo svojho sklamania v láske a neproblematizuje svoju vedúcu úlohu v revolúcii), Lazar sa dostal do pozície „zaslepenca myšlienky“;[35] aby mohol obnoviť svoju vieru v zástupy, musí s nimi splynúť. Okrem toho Poničanove konflikty sa vyvíjajú lineárne (a obmedzujú sa na tri osoby), no v Zástupoch nastáva ich postupné navrstvovanie, ktoré zahŕňa nepomerne väčší počet dramatických osôb a smeruje k umeleckému zobrazeniu diferencovaných spoločensko-etických procesov v ľuďoch.

Vo Všetkostroji uplatnil Poničan úplne opačný postup než Šalda v komédii Dieťa. Poničan nahradil medziľudské konflikty doslovne vyhrotením zovšeobecnených triednych antagonizmov. Podnikateľ výslovne stelesňuje funkciu monopolistického kapitálu, Merník so svojím vynálezom strojcu a funkciu vedecko-technického pokroku, a rozličné varianty zboru zastupujú svetový proletariát. Nevdojak sa vynára predstava o tých veršoch Majakovského poémy 150 000 000, kde básnik hovorí o vtesnaní rokov bývalých a nebývalých bitiek do piatich minút jedného zo svojich spevov,[36] alebo o tých veršoch, kde bieli a červení zápasili medzi sebou so spevom.[37] Majakovskij je však zhustením a hyperbolou konkrétny, kým Poničan zostáva v oblasti hesiel. V Šaldovej komédii sa pociťuje téma smerovania spoločenského procesu k revolúcii úplne v úzadí a do popredia sa dostávajú vzťahy medzi dramatickými osobami a konflikty medzi nimi. Známe poukázanie Nejedlého na nadindividuálny spoločenský zmysel Šaldovej komédie treba chápať tak, že ku spoločenskému sa dostal Šalda práve cez prenikavý pohľad (podľa Nejedlého ide o hlboký

[35] ŠALDA, F. X.: Zástupové. Praha 1921, s. 66.

[36] Porov. MAJAKOVSKIJ, V.: Spisy II. Přel. J. Taufer. Praha 1957, s. 191.

[37] MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 193.

pohľad) na konkrétne javy (ktoré Nejedlý označil ako ojedinelé).[38]

Podľa Štěpána Vlašína podáva Wolkrov Hrob „konflikt osobného šťastia a spoločenského poslania" a Najvyššia obeť „konflikt citu s nadosobným príkazom".[39] V rámci takých konfliktov prekonávajú protagonisti úsek životnej cesty, kde sa preveruje ich schopnosť stať sa aktívnymi činiteľmi v revolúcii. Ide teda o umelecký obraz rozhodovania sa k činu. V Hrobe je symbolický, v Najvyššej obeti reálny a má znaky revolty, i keď jej hodnota je z hľadiska proletárskej revolúcie sporná.

Aj Poničanov konflikt medzi Johnom a Ellis spočíva na rozdielnosti názorov, podobne ako konflikt medzi Lekárom a Evou v Hrobe. Sujetom (pokiaľ ide o konflikt medzi osobným a spoločenským), realistickou dejovou výstavbou a príbuznou symetriou medzi mužskými a ženskými hlavnými osobami sa Dva svety zasa veľmi blížia Najvyššej obeti. Je však podstatný rozdiel v nastoľovaní konfliktov, ktorý možno charakterizovať ako protiklad medzi Poničanovou zjednodušene, lineárne chápanou triednosťou a jej subtílnejším Wolkrovým chápaním. Vo vzťahu medzi Lekárom a Evou nejde totiž o dvoch na prvý pohľad nerovnako hodnotných nositeľov konfliktu, ale o zrážku takých dvoch etických nazeraní, ktoré sú, ak berieme do úvahy Evino materstvo, takmer rovnocenné. Namiesto zjednodušujúcej dilemy medzi pozitívnym a negatívnym, „starým" a „novým", je tu teda nevyhnutnosť voľby medzi dvoma alternatívami, z ktorých je každá, pravda, v odlišných reláciách, nejako mravne záväzná. Tým si Wolker sťažuje úlohu profilovania revolučných kvalít v človeku.

Aj napriek paralelnosti medzi Soňou (ktorá sa v Najvyššej obeti zaľúbi do policajného komisára, hoci ho ide z zvlastného presvedčenia zabiť) a Poničanovým Johnom (ten sa tesne pred revolúciou zaľúbi do Ellis, napriek tomu, že chce zničiť triedu, z ktorej Ellis, pochádza) je medzi nimi podstatný rozdiel. Poničanov protagonista so svojou láskou po zrade milovanej osoby skoncuje, Wolker však zaangažúva Soninu lásku dôsledne do dramatického konania a vystupňúva ju bezprostredne pred rozhodným činom, pretože „horoucí je potřeba dávat, když beřeme tolik, jako je život."[40] Zapojenie protirečivostí v Soninej osobe do konfliktu zľudšťuje vyznenie Najvyššej obete a svedčí o Wolkrovom citlivom prístupe ku zložitostiam v človeku, hoci nezabraňuje vnímateľovi stotožniť sa s Petrovým nekompromisne revolučným postojom. Poničan chcel možno eliminovaním takého prístupu v podaní obrazu o vyústení Johnovho konania nepriamo polemizovať s Wolkrom vo veci, ktorá sa mu zdala v danej chvíli nevyhovujúca pre potreby triedneho boja.

Nezvalova Scéna z revolúcie (napísaná spoločne s Karlom Schulzom) je načisto lyrická a na rozdiel od Poničanových hier nemá konflikt, obmedzuje sa na zobrazovanie atmosféry. Depeša na kolieskach obsahuje iba náznaky viacerých, príčinne nedostatočne spätých konfliktov, ktoré sa nastoľujú a riešia v rámci básnikovho programového úsilia vypúšťať zo zorného poľa niektoré prvky triedneho zápasu. Ako príklad tu možno uviesť obraz porážky triedneho nepriateľa následkom výbuchu veselosti.[41] Podobne ťažko by sa — bez súčasného zreteľa na pomenúvanie vecí — jednoznačne definovali aj príčinne nedostatočne späté konflikty v Druhej epoche.

V Delfskej veštiarni a Milencoch z kiosku vnímame vzťah medzi témou revolúcie a konfliktmi dramatických osôb v celkom inej rovine ako vo Všetkostroji a v Šaldovej komédii. Poničan smeruje napriek nekonkrétnosti osôb a konfliktov jednoznačne k náznaku obrazu o revolučnom výbuchu a Šaldova analýza rodinných vzťahov je neodškriepiteľne umeleckým zrkadlením procesu smerujúceho k „obrode sveta".[42] V Delfskej veštiarni ustupuje jednoznačnosť viacvýznamovosti. Jej základ treba vidieť v básnikových odlišných postojoch voči osobe Robotníka a voči vzťahom, do ktorých sa zapája v dramatickej akcii. Zachováva si od Robotníka odstup vo chvíľach jeho zúfalstva a stotožňuje sa s ním v tej časti záveru, kde vraj treba zúčtovať s dejinami.[43] Robotníka tu raz vidíme ako zaváhajúceho jednotlivca, raz ako predstaviteľa proletárskych triednych perspektív. Prejavuje sa v tom čosi z Nezvalovej požiadavky „vidieť fakty z najrozličnejších stanovísk a v mnohých podobách."[44] V Milencoch z kiosku nastáva ešte užšia špecifikácia revolučnej témy než vo Všetkostroji alebo Šaldovej komédii. Hierarchizácia v ľuďoch, ktorá sa realizuje na základe konfliktov a iných vzťahov v rodine veľkoobchodníka, smeruje ku zdôrazňovaniu jednoty medzi kladným, konštruktívnym stanoviskom voči revolučnému procesu a požiadavkami krásna. Vystihuje sa to v časti repliky jednej z osôb: „Svět je v nepořádku jako bazar jeho květ je zničen cizopasníkem slož jej do strof budeš básníkem."[45] V porovnaní s Alešovým odmietnutím umenia (v Šaldovej komédii), kto-

[38] Porov. NEJEDLÝ, Z.: c. d., s. 182.
[39] VLAŠÍN, Š.: Jiří Wolker. Praha 1974, s. 170 a 173.
[40] WOLKER, J.: Próza a divadelní hry. Praha 1974, s. 220.
[41] NEZVAL, V.: Scénické básně, hry, scenária a libreta. Praha 1964. s. 68 n.
[42] ŠALDA, F. X.: Dítě. Praha 1954, s. 55.
[43] NEZVAL, V.: c. d., s. 337.
[44] Cit. podľa BLAHYNKA, M.: Nezval dramatik. Praha 1972, s. 35.
[45] NEZVAL, V.: Milenci z kiosku. Praha 1959, s. 216.

ré mu doteraz *nahrádzalo* život, ale nestačilo na boj so zlom,[46] ide Nezvalovi o rehabilitáciu umenia v tomto boji.

Paralelnosti medzi Vančurovými drámami a Poničanovou proletárskou dramatikou nie sú ani v prípadných príbuzných črtách natoľko očividné ako v predchádzajúcich prípadoch. Namiesto dozrievania Poničanovho protagonistu v Dvoch svetoch na revolučný postoj možno vravieť v Učiteľovi a žiakovi iba o smerovaní k náznaku takého postoja a namiesto Poničanovej negácie individualistického postupu, špecifikovanej na otázky triedneho boja (v Boji a Iskrách bez ohňa), vo Vančurovom Chorom dievčati treba vidieť zdôraznenie kolektívneho prístupu ako celkového životného princípu. V Učiteľovi a žiakovi je kolísanie medzi neurčitosťou cieľa odchodu z blahobytnej meštiackej domácnosti (na ktorú upozornil už F. X. Šalda[47]) a medzi tým, čo napovedúva jednak rytmus pochodu Doktora, ktorý vykročil do sveta ľavou nohou, jednak jeho vyjadrenie o potrebe vystavať niečo lepšie a od začiatku.[48] Na rozdiel od Poničanovho Boja a Iskier bez ohňa niet v Chorom dievčati mentorujúceho raisonneura (akými sú Brown a Chabada). Potreba kolektívneho prístupu ako celkového životného princípu sa rezultuje len z dramatických akcií. Podobne je to aj vo Vančurovom Jazere Ukereve, kde sa spoločenské rozpory skonfliktňujú nie v domácich, ale v svetových reláciách.

Na základe komparácie modifikácií revolučnej témy, nastolenia konfliktov a ich premietnutia do dramatických osôb v Poničanových proletárskych drámach a v drámach českých dramatikov s príbuznými ideovými zámermi možno dospieť k niektorým pozorovaniam, ktoré prispievajú ku spresneniu autorských postojov voči revolučnej skutočnosti.

V Poničanovom postoji v dvadsiatych rokoch sa prejavuje snaha uplatniť v dráme revolučnú tematiku komplexne, reprodukovať ju v čo najcelistvejších črtách a súčasne uplatniť čo najviac teoretických poznatkov o triednom boji. Možno tu tiež vravieť o úsilí podať akúsi syntézu revolučných procesov a činov, či už v aplikácii na konkrétne udalosti a konkrétnych ľudí (v Dvoch svetoch), alebo v podobe obrazného zovšeobecnenia (vo Všetkostroji). Revolucionár a básnik John dovádza revolúciu do víťazného konca, v ďalšej hre sa ničím nespochybňuje priamočiarosť revolučného procesu.

V Šaldovom postoji v Zástupoch sa zračí zvažovanie súvzťažností

[46] Porov. ŠALDA, F. X.: c. d., s. 53 a 63.

[47] Porov. MUKAŘOVSKÝ, J.: c. d., s. 387.

[48] Porov. súznenie viacerých veršov v Ľavom pochode V. Majakovského (c. d., s. 33 n.) s Vančurovým trikrát opakovaným „levá" v závere jeho hry (VANČURA, V.: c. d., s. 54).

medzi myšlienkou revolúcie a ľuďmi, ktorí ju realizujú, pričom realizácia je súčasťou dramatických akcií. Pokiaľ ide o Zástupy, možno vravieť aj o Šaldovom syntetizme. No v komédii Dieťa sa téma špecifikuje v tom, že rodinné konflikty síce naznačujú diferenciáciu v spoločenskom procese, ale rozhodujúci zvrat sa v ňom pokladá za otázku času.

Spomínané hry V. Nezvala, J. Wolkra a V. Vančuru sú síce dôsledkom aktívneho revolučného postoja autorov, no nie sú preniknuté zámernou snahou o jeho komplexné vyjadrenie. Možno vravieť skôr o zámernej snahe po výbere z mnohostrannej revolučnej tematiky a z toho, čo s ňou súvisí, aj z mnohostranných žánrových možností jej umeleckého spracovania. Dôraz na žánrový zreteľ, prispôsobenie témy žánru, prevláda najmä v Nezvalových dramatických textoch, čo je v dvadsiatych rokoch najzjavnejšie v rozdiele medzi náladovosťou Scény z revolúcie, kde sa spájajú tragizujúce momenty s optimizmom a medzi jednoznačnou optimisticky vyznievajúcou komedijnosťou v Depeši na kolieskach a Druhej epoche.

Wolkrov a Vančurov postoj možno označiť — popri všetkých rozdielnostiach v textoch — za analytický. Predchádza mu veľmi jednoznačný výber v modifikácii revolučnej témy. V Hrobe je to dozrievanie k činu, v Najvyššej obeti dozrievanie v revolucionára. V Učiteľovi a žiakovi sa dokonca „podobenstvo o čine" dáva len do vzdialenej súvislosti s revolučným činom a v Chorom dievčati sa princíp kolektívnosti uplatňuje bez priameho spojenia s ním. Vlastné dramatické akcie sa potom dôsledne pridržiavajú analýzy ľudského konania z týchto hľadísk.

3

V prvých dvoch Poničanových proletárskych drámach smerujú protagonisti zväčša k abstrahujúcemu pomenovaniu protichodných činností a javov, ktoré sa dotýkajú predmetu konfliktu: boriť—tvoriť, drsný—hladký, boj—pokoj, jednotlivci—ľudstvo, nenávisť—láska, mŕtvy—živý sú dvojice slovies, substantív a adjektív, ktoré sú charakteristické pre repliky Johna, Mary a Ellis v Dvoch svetoch.[49] Zodpovedá to lineárnosti konfliktov, ktoré chcú jednoznačne vyjadriť protiklady medzi „starým" a „novým" svetom, a čiastočne aj ich literárnu podobu, pravda, zjednodušenú.

Aj pre nastoľovanie a riešenie hlavných konfliktov v Šaldových Zástupoch zostávajú rozhodujúce tie pomenovania, ktoré sa dotýkajú ich myšlienkovej problematiky, teda abstrahujúce. Majú však širší register

[49] PONIČAN, J.: Dva svety. Vrútky 1924, s. 17, 18, 20, 21, 26, 27 a 56.

a v Lazarových replikách sa neraz dotýkajú rozličných oblastí ľudskej činnosti. Popri substantívach ako raj, zem, skutočnosť, rozkoš, sloboda, veľmi často sa frekventujú pomenovania ako remeslo, tvorba, myšlienka, dielo a pod. Zvlášť závažné pre chápanie predmetu konfliktu sú spojenia týchto alebo podobných abstrahujúcich substantív so slovesami, ktoré naznačujú zvýšený stupeň dejovej dynamiky vo vzťahu medzi jednotlivcom a kolektívom: vojsť do zástupu, vylúčiť sa z neho, splynúť so zástupmi, „býti srovnán s nimi a v nich".[50] Pritom však zaľudnenosť Zástupov konkrétnymi charaktermi a typmi z rozličných spoločenských tried a skupín umožňuje stálu konfrontáciu Lazarových názorov a vnútorných svárov s ozvenou revolučných ideí aj spôsobu ich uskutočňovania medzi diferencovane zobrazenými príslušníkmi ľudových más aj iných jednotlivcov. V ich replikách nie sú vzácnosťou pomenovania, ktoré označujú potravu, nápoj a iné životné potreby, ani výrazy, smerujúce k označeniu konkrétnych morálnych kvalít.

Z povahy konfliktov aj pomenovaní ich predmetu v Zástupoch a Dvoch svetoch si možno vyvodiť aj odlišnú predstavu autorov o svetovej proletárskej revolúcii. Poničanova predstava je jednoznačne optimistická, ale jej obsah je neurčitý, revolúcia sa redukuje jedine na označenie pojmu. Šaldova predstava popri nadšení aj problematizuje, pričom sa v jednom i druhom opiera o zobrazenie celého radu zreťazených konfliktov a typove i charakterove diferencovanej škály ich nositeľov.

V komédii Dieťa sa síce Šalda nevzdal viery v obrodu sveta proletariátom, ale vyhol sa umeleckému zobrazovaniu predstavy o revolúcii. Poničan však zopakoval vo Všetkostroji nielen mladícky optimizmus, ale aj nekonkrétnosť svojej predstavy. V jej rámci sa pátos v replikách osôb i zborov viaže na skonvencionalizované pomenovania agitačných hesiel. Hlad je napríklad protikladom hojnosti, záhuba protikladom blahobytu a pod. V tejto súvislosti treba upozorniť na Nezvalove dynamizujúce obrazné pomenovanie (v Delfskej veštiarni je hlad „všemocný generál", ktorého armádou je proletariát a ktorý „jednoho dne dá povel k útoku"[51]) alebo Majakovského (v Mystérii-Buffe hlad „hrá na svoje kosti" a potraviny vycierajú na hladných robotníkov „cenami ozubenú tlamu", v poéme 150 000 000 sa smeje „miliónozubý hlad", zahryzne sa do mesta a rozlúskne ho ako orech[52]).

Kým Šalda vo svojej komédii niečo pomenúva, upozorňuje na reálnu existenciu veci. Františkinmu zvolaniu „jsou všichni *bohatí, tak ukrutní*

[50] ŠALDA, F. X.: Zástupové. Praha 1921, s. 27, 77 a 91.
[51] NEZVAL, V.: Scénické básně, hry, scenária a libreta. Praha 1964, s. 310.
[52] Parafrázované podľa MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 195, 263 a 316.

a zlí?" (zdôr. Z. R.) prechádza rozvinutie niektorých triedne motivovaných i charakterových čŕt jej panej, Alešovej apoteóze jednoduchého denného života („nic není mimo něj, nic nad něj") predchádzajú skúsenosti, ktoré spôsobili stratu jeho viery v umenie.[53] Šaldove pomenovania tu súvisia so štúdiom človeka, jeho spoločenského zaradenia i charakteru, teda s kontempláciou, ktorá privádza až ex post k paralele medzi osobným a spoločenským.

Wolkrovo pomenovanie dramatických akcií v Hrobe aj predmetov ich konfliktov smeruje k symbolike. Odhaliť prameň a napojiť smädných za cenu vlastnej existencie je symbolom sebaobetovania za každú nadosobnú vec, ktoré potom v Najvyššej obeti nadobúda individuálnu podobu. Spomedzi Wolkrových pomenovaní dramatických akcií a príčin konfliktov má osobitnú dôležitosť to, ktoré sa viaže k nejakej premene. Keď Lekár naznačuje v Hrobe svoj budúci čin, pomenúva ho ako svätú premenu a po uvedení príkladov z konkrétnej ľudskej činnosti pokračuje: „Já jsem dostal hrob, abych odevzdal pramen." Počas Lekárovho konfliktu s Evou dochádza najprv k ironizácii premeny („Dostal jsi ženu —, odevzdals *hrob*. Já jsem tvůj čin", zdôr. Z. R.) a v závere k Evinmu popretiu ironizácie.[54] To potvrdzuje v Hrobe spätosť dramatických akcií a predmetu konfliktu s týmto pomenovaním. Podobne je tomu v Najvyššej obeti, kde Soňa „komisaře Alexandra v Petra dělníka ... chtěla proměnit".[55]

Naznačovanie súvisu ľudského konania s premenou je súčasťou celkového ideovo-umeleckého prístupu vo Wolkrovej literárnej tvorbe. Popri drámach sa s ním stretávame napríklad v poviedke Slúžka (kde sa v podobnom zmysle interpretuje Mariino stretnutie s cudzincom), Muž bez farby (kde sa takto vykladá zmena pouličnej dievky z otroka na otrokárku), v Rozprávke o Johnym v cirkuse (kde sa v mrzákovi rodí niečo dravčieho) i v Balade o kuričových očiach (spomeňme si na apostrofu „který se na sebe díváš, ač sám ležíš slepý").[56] Obraz takého premieňania energie je jedným z dôkazov ideovo-umeleckej jednoty medzi Wolkrovou poéziou, prózou i drámou. V porovnaní s tým sa v Poničanových drámach stretávame po skonfliktnení jeho subjektívnych rozporov zo zbierky Som vždy s novším a novším experimentovaním, ktoré súvisí čoraz menej s vlastnosťami jeho poézie.

[53] ŠALDA, F. X.: Dítě. Praha 1954, a. 30 a 63.
[54] WOLKER, J.: c. d., s. 178, 179 a 192.
[55] WOLKER, J.: c. d., s. 220.
[56] Porov. WOLKER, J.: c. d., s. 62, 79, 119 a antológiu pripojenú k VLAŠÍN, Š.: c. d., s. 267.

Polemický a často aj konfliktný vzťah medzi Lekárom a Kňazom vedie v Hrobe k častej frekvencii náboženských symbolov, čo je tiež príznačnou črtou Wolkrovej literárnej tvorby a svedčí o jej usúvzťažnenom postoji k náboženskej problematike. Vo Dvoch svetoch sa ku frontálnej metóde ironizovania a popierania náboženských symbolov, ktorá je charakteristická pre Poničanovu poéziu,[57] pridružuje polemika operujúca proti personifikácii boha obvyklým Poničanovým abstrahovaním: „My sme na oltár Neznámeho položili *ľudstvo*" (zdôr. Z. R.).[58] Je to jediné miesto v tejto dráme, kde je o niečom podobnom reč. Vo Wolkrovom Hrobe však nastáva neraz konfrontácia abstraktného náboženského symbolu s pomenovaním niečoho konkrétneho, čo vyjadruje v danej dramatickej situácii základné ľudské potreby: pre Lekára „Bůh jest *žízeň*", pre inú osobu je „nebe ... sklenice *vody*" (zdôr. Z. R.).[59] Cesta ku konfrontácii abstraktnej predstavy s niečím konkrétnym vedie od Šaldových Zástupov. V nich dochádza počas polemiky Lazara s mníchom Petrom jednak k odlišnému homonymickému výkladu predstavy o bohu („byla-li *slova táž, smysl* jest přece *různý*"), jednak k nahradeniu predstavy radom ďalších (keď Lazar vyjadruje túžbu „po svobodném, živém bohu, který by byl důvodem a smyslem ... nové *tvorby*" — zdôr. Z. R.).[60] Ku spomínaným konkrétnym pomenovaniam protikladu predstavy sa dostáva Wolker cez Lekárovo konštatovanie o formálnosti slova (ktoré sa ponáša na Lazarov výrok). „Bůh odešel z těchto *písmen*, byl-li tu kdy vůbec" zdôr. Z. R.).[61]

Predstava nesmrteľnosti „již zde na zemi"[62] a rozborenia nábožensky chápaného neba i nahradenie synonym tohto druhu konkrétnym pomenovaním nadobúda v revolučnej dráme dvadsiatych rokov najkonfliktnejšiu podobu v Majakovského tvorbe. Od požiadavky neba na zemi v Našom pochode a ironizácie slastí „raja" a múk v „pekle" v 150 000 000[63] vedie cesta k mnohým satiricky nazeraným replikám, osobám a konfliktným situáciám nielen v Mystérii-Buffe, ale aj v Majakovského drobnejších scénických útvaroch, napr. v Scéne o tom, aký zmätok panuje v hlavách popov ...[64] V replikách Človeka budúcnosti v Mystérii-Buffe Šaldovo abstrahujúce pomenovanie („tvorba") akoby dostávalo konkrétny zmysel v celom rade takých pomenovaní, ktoré sa viažu k ľudskej ruke ako tvorkyni reálnych hodnôt.[65] Aj túžba Šaldovho Lazara po slobodnom živom bohu slobodných živých ľudí sa konkretizuje v Mystérii-Buffe prostredníctvom obraznej premeny, ktorá nemá ďaleko k wolkrovskému typu premeny: keď sa Človek budúcnosti stratil, Kováčovi sa zdá, že ho má v sebe a v Želiarovi akoby niečo z neho zostalo.[66]

Na rozdiel od Mystérie-Buffy, kde sa ponímajú slasti i strasti práce ako tvorby, kladie Nezval dôraz len na prvú stránku. V Majakovského vízii o človeku budúcnosti a jeho raji „sladká práca" bude kvitnúť ako „ruža na dlaniach" a slnko tam vraj bude robiť *„farebné evolúcie,* že každý krok je v nich pestrou *dúhou"* (zdôr. Z. R.).[67] Aj v Nezvalovej básnicky skonkrétnenej vidine pozemského raja vydobytého revolúciou nastáva v Druhej epoche radosť zo *sladkého* okamihu a z hodiny práce. Majakovského obraz *„ruže* na dlaniach" sa mení v predstavu o *vôni,* ktorá sprevádza prácu, Majakovského spomínaná optická predstava sa Nezvalovi koncentruje do „nejkrásnější panorámy." V ďalšom vystupňúva český básnik obraz slasti z práce až po predstavu erotického pôžitku.[68] S Majakovským sa stretáva aj v spôsobe pomenovania konkrétnych vecí v protiklade k abstraktu. V prvej redakcii Prológu (z r. 1918) k Mystérii-Buffe zbor siedmich párov „nečistých" odmieta živiť sa „božím *slovom"* a chce zakrojiť „do žitného *chleba",* sprotivili sa mu *„papierové* vášne" a chce žiť so *„živou* ženou" (zdôr. Z. R.).[69] V Depeši na kolieskach znamená revolúcia pre Predavačku rýb konkretizované ľudské šťastie a nie myšlienku. Aj také kontrastné pomenovania sú súčasťou polemiky. Kým v Mystérii-Buffe ide o polemiku alebo konflikt s triednymi protivníkmi, v Depeši na kolieskach je to polemika „proti asketickej prísnosti a životnému slohu, znásilňujúceho ľudskú prirodzenosť."[70] Kým Majakovského pomenovania tohto druhu vedú najčastejšie k nezmieriteľnému konfliktu, v Nezvalových hrách ide zväčša iba o polemiku.

Vo Vančurovom Učiteľovi a žiakovi má básnická realizácia v označovaní protikladu medzi starým a novým svetom skonfliktňujúcu funkciu. Pomenovanie meštiackeho rozkladu tu neraz súvisí s označovaním staroby a smrti ako symbolu odumierania, pričom sa uprednostňuje výber substantív, slovies a adjektív, ktoré poukazujú na konkrétnu realitu (mrtvolné postavy *„chřestící* kostmi ...", *„zelenavá ruka* smrti", *„archívy*

[57] KLÁTIK, Z.: c. d. II. Slovenská literatúra 1977, č. 5, s. 533.
[58] PONIČAN, J.: c. d., s. 19.
[59] WOLKER, J.: c. d., s. 187 a 189.
[60] ŠALDA, F. X.: Zástupové. Praha 1921, s. 83.
[61] WOLKER, J.: c. d., s. 188.
[62] ŠALDA, F. X.: c. d., s. 25.
[63] MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 17 a 199.
[64] MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 339—350.
[65] MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 268 n.
[66] MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 269.
[67] Parafrázované podľa MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 266.
[68] NEZVAL, V.: c. d., s. 81 n.
[69] Parafrázované podľa MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 217.
[70] BLAHYNKA, M.: c. d., s. 23.

smrti či hladu“ a pod., zdôr. Z. R.). Inde patria medzi označenia prízemnosti meštiackeho života pomenovania ako kuchyňa, hostiny (aj tu „vystrojené na počest mrtvol“), peňažná truhlica a rátanie peňazí. Na iných miestach sa pomenúva meštiacka ustálenosť ako opak tvorivého činu (prsty „vykloubily ... vrub“ na nástrojoch meštiaka, v režijných poznámkach príbuzní „odějí Jana do obleku strýcova“, čím sa podčiarkuje Janovo uviaznutie v kolobehu meštiackeho života). Napokon sú tu pomenovania späté s odľudštením meštiaka ako „havran“ a „sliepka“ (spojené v režijných poznámkach zakodkodákaním vysmievajúcej sa osoby). Naproti tomu pomenovania, ktoré chcú označiť opak meštiackeho rozkladu, majú podstatne menej určitý ráz. Ide zväčša o „hviezdy“, ktoré žiaria nad počítačmi peňazí, alebo o „hviezdne nebo“ nad mŕtvym.[71] V Chorom dievčati sa upevňuje spätie medzi pomenovaním v replikách a pomenovaním dramatických akcií v režijných poznámkach. Konkretizácia konania smerom od slova k javiskovému gestu sa v hlavných konfliktoch demonštruje v ironizujúcej scénickej symbolike zápasu (pohrávanie sa s „dlahou, která pravděpodobně znamená meč“, kord a maska, „na níž je namalována smrt“), pričom sa popri režijných poznámkach aj slovné konanie opiera o výrazy z oblastí boja a zápasu (nôž, bitka, helma, vojny, výpad a pod.).[72]

Z uvedeného vyplýva, že spätosť pomenovania s konfliktom alebo s jeho predmetom nie je v skúmanej skupine hier na rovnakom stupni. Popri Majakovského dramatických dielach sa prejavuje najintenzívnejšie vo Wolkrovom Hrobe a Najvyššej obeti, v Šaldovej komédii a vo Vančurovom Učiteľovi a žiakovi a Chorom dievčati, najmenej v Nezvalových revolučne ladených hrách z dvadsiatych rokov. Umelecky najúčinnejšie sa toto spätie javí tam, kde dochádza k simultánnosti pomenovacieho aktu dramatických osôb a ich konania. Tým sa napríklad vo svoj prospech odlišuje Wolkrov Hrob od Šaldovej komédie, ale aj od Najvyššej obete, kde sa pomenovací akt vyrezultúva až dodatočne z konania. Pokiaľ zasa ide o náplň pomenovacieho aktu, javí sa to tak, že v skupine hier na revolučnú alebo príbuznú tému spĺňajú ideovo-umelecky účinnejšiu funkciu pomenovania, ktoré síce rátajú s myšlienkovým zovšeobecnením, no nezahalene uprednostňujú pred ním poukazovanie na bezprostrednú životnú realitu. Tým sa zasa najviac odlišuje Wolkrova a Vančurova dramatika od Poničanovej.

[71] Pozri príklady vyrátané doteraz v odstavci vo VANČURA, V.: c. d., s. 23, 30 a 50—52.

[72] VANČURA, V.: c. d., s. 63 a 68.

Zo žánrového hľadiska charakterizuje českú a slovenskú revolučnú a vôbec ľavo orientovanú drámu dvadsiatych a tridsiatych rokov spočiatku sklon k drobnejším, teda nie celovečerným alebo nie celkom celovečerným útvarom. Až v tridsiatych rokoch badať u Nezvala a Vančuru trend k rozsiahlejším celovečerným hrám, čo platí čiastočne aj o Poničanovi. Počiatočný sklon k drobnejším útvarom si možno vysvetliť prevažne agitačnou funkciou tejto dramatiky. Ako príklad možno uviesť aj päť Majakovského scénok a veršovaných výstupov z r. 1920—1921.[73] Pritom posledná z nich, Včerajší veľký čin ..., má charakter dramatizovanej reportáže, ku ktorej smerujú aj Poničanove scény a scénky vo Vzbure na rozkaz a Stávke. Rozdiel je v predmete ich politickej angažovanosti. Zámerom Majakovského reportáže je pomáhať v konsolidácii porevolučných pomerov, kým Poničanove scény a scénky majú sociálne burcujúci ráz. Na rozdiel od Majakovského predchádzajúcich štyroch scénok nie sú satirické.

Nezvalova Depeša na kolieskach, Druhá epocha a Delfská veštiareň inklinujú ku komedijnému alebo satirickému ladeniu, no medzi nimi a Majakovského štyrmi scénkami je popri odlišnom vzťahu k revolúcii (Nezval vzýva jej príchod, Majakovskij je už v pozícii obrancu jej výdobytkov) aj ďalší rozdiel. I keď ani jeden zo spomínaných troch Nezvalových textov nemá podtitul, ktorý by vystihol ich lyrický ráz (scény Druhej epochy sú v podtitule označené ako dobrodružné grotesky), predsa je len taký ráz pre ne veľmi príznačný. Majakovskij priamo a nezastreto útočí na zvyšky maloměšťactva a na popov, interventov, rozvratníkov a iných nepriateľov revolúcie. V troch Nezvalových textoch je však badateľné napätie medzi autorskými ideovými zámermi a tým, v čom sa prejavuje osobitnosť tvorivých postupov. V nich zohrávajú veľmi dôležitú úlohu voľné lyrické asociácie, umožňujúce ľubovoľne narábať s časom, priestorom, dramatickými osobami (aj s ich prípadnou zámenou), prítomnosťou, minulosťou i budúcnosťou. V tom je Nezval rozhodne bližší Mystérii-Buffe než Majakovského štyrom satirickým scénkam a výstupom.

Jednostrannosťou pohľadu na revolúciu sa však Nezval autorovi Mystérie-Buffy neblíži, pretože revolučný zápas sa v jeho lyricky ladených dramatických textoch odsúva nabok. Napr. v Depeši na kolieskach je pre triedneho nepriateľa najväčšou úľavou nárek utláčaných a najväčším nebezpečenstvom ich veselosť. Ide, prirodzene, o hyperbolu, akou je aj Majakovského satirická scénka Šampionát svetového triedneho boja.

[73] Pozri MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 329—404.

Ten však vyúsťuje vo výzvu, aby sa diváci hlásili do boja proti interventom. Naproti tomu Depeša na kolieskach sa končí vyčarovaním „rozkošného domčeka“ pre milencov, Druhá epocha želaním, aby všetko prekliate zlato vytvorilo na dne oceánu „kouzelnou horu“ a Delfská veštiareň upozornením na svoju hravosť a snovosť.[74] Aj to chcelo byť, ako sa neskôr Nezval vyjadril v spomienkach na poetické obdobie svojej tvorby, súčasťou parku „kultúry a oddychu v ríši poézie.“[75] Depeša na kolieskach vyšla prvý raz knižne v zbierke Pantomíma (1924), ktorú Poničan recenzoval. Jeho slová o tom, že Nezval „nemá zmyslu pre starosti, bôle a biedy“, a že „nemôže dôjsť ani k prostriedku ich odstránenia“,[76] možno teda vzťahovať aj na túto z Nezvalových dramatických prvotín. V Poničanovej dramatickej tvorbe sa v dvoch predmníchovských desaťročiach vôbec nestretávame s komédiou na revolučnú tému. Taký žáner nepokladal za primeraný jej vysokému hodnoteniu zo svojej strany.

Do rámca problematiky žánru patrí aj satirizujúci a ironizujúci pohľad na meštiaka, zreteľný v dramatickej tvorbe Majakovského i Nezvala, taktiež využitie cirkusových i clownských motívov. Majakovského nenávisť voči meštiakovi sa javí ako stály veľmi výrazný znak jeho hier a má rozmanité literárne podoby. V ich rámci badať smerovanie od zdôrazňovania jedinej stránky v človeku (napr. meštiak—kompromisník v Mystérii-Buffe, meštiak—chameleón v troch krátkych výstupoch s titulom A čo keď predsa len...? alebo meštiak—nenásytník v satirickej scénke Ako rozliční ľudia rozlične čas trávia...[77]), ktoré vedie miestami až k dejovej stereotypnosti (napr. časté zdvojené výprasky Kompromisníka v Mystérii-Buffe od obidvoch strán, ktoré chcel „zmierovať“), ku komplexnejšiemu portrétu, zachytávajúcemu viaceré znaky spoločenského typu ako napríklad v Prisypkinovovi v Ploštici (1929) alebo v Pobedonosikovovi v Kúpeli (1930).

Aj v Nezvalových revolučných alebo revolučne ladených dramatických textoch badať smerovanie od epizodickosti (obchodníci v Depeši na kolieskach) alebo jednostrannej typizácie (Fabrikant a Diplomat v Druhej epoche) k meštiakom—protagonistom nerozlučne spätým s celkovou ideovo-umeleckou výstavbou. Dve podoby Kartárky aj Ministra v Delfskej veštiarni sú satirou antihumánneho kontrarevolučného postoja a súčasne ironizáciou meštiackej ilúzie o tzv. demokracii. V Milencoch z kiosku dochádza Nezval už k diferencujúcemu pohľadu na ľudské

[74] NEZVAL, V.: c. d., s. 71, 119 a 338.
[75] NEZVAL, V.: Z mého života. Praha 1965, s. 97.
[76] PONIČAN, J.: V ohni a búrkach. Bratislava 1961, s. 196.
[77] MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 329—338 a 351—362.

vlastnosti, ktorý sa prebíja na povrch popri všetkom spoločensko-typizačnom zreteli. Odlíšením svojich osôb spúšťal presnú sondu „do spoločenských pomerov a psychológie doby“[78] a odhaľoval možnosti procesu diferenciácie medzi príslušníkmi neproletárskych tried.

V aplikácii cirkusových a clownských motívov možno poukázať na príbuznosť medzi akrobaciou clowna v Depeši na kolieskach, ktorá — celkom v rámci poetiky tejto lyrickej komédie — čelí veselosťou úkladom triedneho nepriateľa, a Majakovského Šampionátom svetového triedneho boja,[79] ktorý sa realizoval ako clowniáda v Druhom moskovskom štátnom cirkuse.[80] Príbuzné je úsilie obidvoch básnikov podať optimistický umelecký obraz o triednom boji, pričom Majakovskij protivníka nebagatelizuje.

V protiklade s Nezvalovými dramatickými textmi s revolučnou tematikou, v ktorých prevláda komedijné žánrové zacielenie, a s väčšinou Majakovského satirických scénok i s Plošticou a Kúpeľom, sa v Prológu druhej redakcie Mystérie-Buffy (napísanom pre predstavenie na počesť III. kongresu Kominterny, 1921) zdôrazňuje jej žánrová dvojjedinosť (proletárska mystéria a buffa buržoázie).[81] Zobrazenie ťažkej cesty proletariátu ku konečnému víťazstvu aj buffonádne nazeranie na triedneho nepriateľa je v niekoľkých dejových a významových rovinách hypertrofické. Potopa v Mystérii-Buffe paroduje biblický príbeh a súčasne sa stáva podobenstvom o revolúcii, ku ktorej symbolickému náčrtu dochádza ešte v niekoľkých ďalších dejových variáciách. Cez všetky buffonádne situácie, v ktorých sa vystavujú výsmechu nepriatelia revolúcie, postupne sa navrstvuje mýtizovanie bojovej cesty proletariátu, vrcholiace v piatom dejstve, ktoré je predobrazom socialistickej výstavby. V ňom už takmer niet buffonádnych prvkov, a vôbec ich niet v šiestom dejstve, kde celkom ustupujú porovnávaniu „zasľúbenej zeme“ s minulosťou proletariátu.

„Zasľúbená“ krajina (s domčekom) sa zjavuje v závere Depeše na kolieskach ako niečo dosiahnuté bez bojovej cesty. V Druhej epoche je zasa „zasľúbenou“ krajinou „země bez peněz“ kdesi v zámorí, a revolučný boj, ktorý bol potrebný na jej vznik, sa takisto nezobrazuje. V Delfskej veštiarni sa naznačuje bojová cesta do takej krajiny v jednej z Robotníkových replík: „Jeden po druhém se dobrovolně hlásí k jeho rudému praporu jak *myši* vylézají ze dvorů kde žili z drobečků a zbytků Za-

[78] BLAHYNKA, M.: c. d., s. 36.
[79] MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 363—372.
[80] Porov. TAUFER, J.: Poznámky a vysvětlivky. In: MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 417.
[81] MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 219.

LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV SAV Konvolútna 25 KNIŽNICA

číná to jak tanec *skřítků* a končí velkým náporem pod rudým praporem."[82] Až po ten veľký nápor pod červenou zástavou sa v citovaných Nezvalových veršoch stretávame s deminutívom, označením drobného tvorstva a konečne prirovnanie k tancu škriatkov tiež prispieva k celkovému dojmu groteskności v obraze o začiatkoch bojovej revolučnej cesty. Zobrazenie toho, čo malo prísť po nich, vymkýnalo sa celkovému lyrickému a komedijnému charakteru Nezvalových dramatických textov. Básnik, ktorý v nich vynaložil toľko fantázie na utvorenie radostného obrazu revolúcie, nedostal sa k obrazom o jej existenčnej problematike. K tomu sa nedostal ani Poničan, ktorému v dramatických pokusoch na túto tému chýbajú aj komedijné prvky.

Jednako však majú Poničan i Nezval v žánrových alebo im príbuzných otázkach prístupu k revolúcii niečo spoločného s Majakovským: stanovisko k umeleckej situácii súčasného divadla. Majakovskij ironizuje v dvoch Prológoch Mystérie-Buffy tzv. kukátkové javisko a vôbec konvencie oficiálneho divadla, načrtáva znaky konštruktivistickej scény, uškŕňa sa nad vlastnosťami Čechovových drám, sľubuje uvedenie skutočného života (ale v „neobyčajnej" podobe) a prekonanie „staroby" „novotou", čo sa rovnako vzťahuje na ideový obsah i na kompozičné vlastnosti jeho diela.[83] V Poničanovom Prológu ku Všetkostroju je zjavné úsilie doviesť diváka do dobrej nálady a vzbudiť v ňom optimistickú vieru v budúcnosť. Majakovského sľubovanie obrazu skutočného života na javisku v neobyčajnom prevedení pripomína Poničanovo poukazovanie na to, že jeho hra je „len výmysel, čo vyrastá zo *zeme.*" Poničan označuje síce Všetkostroj ako „kruté *pestvo*" (zdôr. Z. R.),[84] no náznak smerovania ku komédii sa predsa len nerealizuje. Nezval tiež brojí na začiatku Depeše na kolieskach proti oficiálnemu divadlu ironizovaním vrátnika, ktorý reprodukuje konvenčné názory o tom, čo je umenie. Reakcie z davu zdôrazňujú potrebu demokratizácie a žánrovej mnohostrannosti divadla a požiadavku, aby do neho prenikal ozajstný život.[85] Polemikou o tom, čo je a čo nie je v divadle umením, Nezval sa už približoval Pobedonosikovovej polemike s Režisérom v treťom dejstve Majakovského Kúpeľa, kde sa ironizujú predstavy byrokrata o vzťahu medzi umením a životom.[86]

Napriek tomu, že ostatné texty českej a slovenskej revolučnej alebo revolučne ladenej drámy sa neraz blížia skôr k ustáleným dramatickým

[82] NEZVAL, V.: Scénické básně, hry, scenária a libreta. Praha 1964, s. 310.
[83] MAJAKOVSKIJ, V.: c. d., s. 213—215 a 217.
[84] PONIČAN, J.: Drámy. Bratislava 1962, s. 10.
[85] NEZVAL, V.: c. d., s. 53 n.
[86] MAJAKOVSKIJ, V.: Kúpeľ. Rozmnož. DILIZA. Bratislava 1960, s. 24 n.

útvarom než k novátorským experimentom, predsa len majú v porovnaní s oficiálnou českou a slovenskou drámou niektoré zvláštnosti, ktoré zasahujú aj do ich žánrového určenia. Napríklad Poničanove Dva svety sa niektorými replikami (medzi Johnom a Ellis alebo medzi „pánmi" v salóne hotela) chcú blížiť rutine konverzačnej hry. V spomínaných českých dramatických textoch ide zasa v niektorých prípadoch o rozlične chápané prvky lyrizácie.

Šaldove Zástupy smerujú k tragédii — zavše nebadateľne v nich splýva lyrizmus s filozofickou meditáciou alebo rétorikou. Tento druh lyrizmu, badateľný hlavne v replikách osôb, ktoré sú zástankyňami rozličných protichodných názorov, zakladá sa najmä na hojnosti prirovnaní majúcich podporiť myšlienkovú, ale často rečnícky formulovanú argumentáciu. Prispievajú k tomu, že v replikách sa často odbočuje smerom k nadmernému zdôrazňovaniu subjektívne prežívaného obsahu na úkor aktívneho zasahovania do dramatického deja. Teda lyrizmus spolu s meditatívnosťou a retorstvom pôsobí v Zástupoch decentralizačne, čo sa prejavuje v nadmernom rozsahu mnohých replík aj celku.

Vo Wolkrovom Hrobe sa lyrizmus zreteľne oddeľuje od rétoriky, t. j. od spôsobu, akým chce Lekár alebo Kňaz ovplyvniť masy v chráme. Pritom v Hrobe i v Najvyššej obeti treba rozoznávať dva druhy lyrizmu. Jeden z nich sa zakladá na objektivizácii vonkajšieho sveta a je ním, povedzme, problematizácia, ba popieranie náboženských symbolov a ich nahrádzanie realitou. Ďalší druh lyrizmu smeruje k pochopeniu reality sveta prostredníctvom autorovho subjektu, ktorý sa v danej situácii stotožňuje s dramatickou osobou — v Lekárovom názore na prácu ako „svätú premenu" alebo v Evinom prirovnaní sa najprv k hrobu a potom k prameňu.[87]

Učiteľa a žiaka označil Vančura ako scénickú báseň a také označenie je prijateľné aj pre Choré dievča. Ani jednej z nich síce nemožno jednoznačne naimputovať žáner lyrickej komédie, no nemožno poprieť ani smerovanie k nej. Prejavuje sa v obidvoch prípadoch najmä prostredníctvom irónie. Má lyrické zameranie, lebo sa realizuje hlavne prirovnaniami. V Učiteľovi a žiakovi sa zacieľujú najčastejšie na to, aby podceňovali, bagatelizovali veci, ktorým pripisuje partnerská osoba značný význam. V Chorom dievčati sa napätie medzi precenením a podcenením zo strany partnerov ešte väčšmi vystupňuva.

Stručný prehľad o mnohostranných žánrových možnostiach, ktoré poskytovala revolučná a jej príbuzná tematika rozličným autorom, dokresľuje povahu Poničanovho postavenia v rámci slovenskej proletárskej

[87] WOLKER, J.: c. d., s. 178 n. a 192.

drámy. Špecifickosť tohto postavenia je hlavne v tom, že Poničana nemožno porovnávať s domácimi zjavmi, ale výlučne iba so zjavmi z iných národných literatúr, pričom sa nevyhnutne ukazuje aj veľká variabilita zobrazovacích možností, ktoré nemohol využiť jediný tvorca.

Na záver

Pozícia českej proletárskej, revolučne ladenej a ľavicovo orientovanej drámy vôbec bola v umeleckom i spoločenskom živote od samého začiatku dvadsiatych rokov odlišná od pozície slovenskej proletárskej drámy. Spomínané dve Šaldove hry, Tri hry J. Wolkra aj Vančurov Učiteľ a žiak a Choré dievča sa pociťovali nielen vo vedomí českých avantgardných divadelníkov, ale aj vo vedomí marxisticky sa orientujúcej kritiky ako hry perspektívne z hľadiska ideových a umeleckých tendencií, blízkych k záujmom utláčaných más. V tom sa videli ich prednosti v porovnaní s dielami predstaviteľov českej oficiálnej drámy, vrátane najlepších, t. j. Josefa a Karla Čapka a Františka Langera.

Zdeněk Nejedlý, ktorý napísal, že v hrách bratov Čapkovcov je „všetko rozkolísané, vnútorne nezjednotené, nevyrovnané“,[88] prejavil porozumenie nielen voči myšlienke a architektúre Šaldovej komédie, ale o takmer celé desaťročie neskôr aj voči ideovým kvalitám a architektúre Milencov z kiosku, hoci ide o celkom iný typ drámy než je Šaldova. Napriek tomu, že Nezvalovu komédiu uviedlo oficiálne divadlo, Nejedlý rozlišoval medzi hodnotami jej textu a medzi spôsobom, akým ho tlmočili herecký predstavitelia oficiálnej reprezentačnej scény, v prednese ktorých vraj prišla básnikova melódia a rytmus „takmer celkom navnivoč“.[89] To zasa svedčí, že hry komunisticky orientovaných dramatikov v tridsiatych rokoch podnecovali už k porovnávaniu svojich kvalít s umeleckými potenciami hoci aj tej najreprezentatívnejšej oficiálnej scény. Tým viac podnecovali — a to už oveľa skôr — kritiku k úvahám o tom, ako sa utváral vzťah medzi nimi a avantgardným divadelníctvom. O predstavení Vančurovho Učiteľa a žiaka v Osvobozenom divadle Fučík napísal, že réžii J. Honzla a javiskovej konštrukcii V. Obrtela neuniklo nič „z jemného organizmu Vančurovej básne, žiadna z možností scénickej emotívnosti.“[90] To však už nepoukazuje iba na rozdiel medzi tým, ako sa hrali hry komunisticky orientovaných autorov na oficiálnych a avantgardných scénach, ale privádza to k oveľa širším súvislostiam.

[88] NEJEDLÝ, Z.: c. d., s. 180.
[89] NEJEDLÝ, Z.: c. d., s. 213.
[90] FUČÍK, J.: c. d., s. 273 n.

Keď totiž Fučík písal o Vančurovej lyrickosti v Učiteľovi a žiakovi, odvolával sa na Apollinairove Tiresiove prsia. Hry tohto druhu (ako ďalšiu možno spomenúť napríklad Nemého kanárika P. Ribbemonta-Dessaigna) tvorili jednu zo zložiek repertoáru avantgardného divadelníctva v druhej polovici dvadsiatych rokov. Popri viac alebo menej sociálnom ladení doteraz spomínaných Nezvalových a Vančurových hier treba ich vnímať aj na pozadí takéhoto repertoárového zamerania českej ľavicovej divadelnej avantgardy. Nezval preň dokonca určil svoju drámu Strach a niekoľko iných dramatických i pantomimických scén a scénok.

Vo výpočte a charakteristike rozličných literárnych i mimoliterárnych súvislostí, na pozadí ktorých treba vnímať existenciu revolučnej alebo revolučne ladenej drámy dvadsiatych a tridsiatych rokov v Čechách, by bolo možné pokračovať. Spomeňme len, popri protiklade medzi ňou a tendenciou bratov Čapkovcov a F. Langera v dvadsiatych rokoch „harmonizovať životné a spoločenské rozpory“,[91] zložitosť protikladu medzi revolučnou alebo revolučne ladenou dramatikou a dramatikou českého expresionizmu v dvadsiatych rokoch (Jan Bartoš, Edmond Konrád, Lev Blatný), jednoznačný protiklad medzi hrami Šaldu, Wolkra, Nezvala a Vančuru a medzi priam oslavnou oficiálnou poprevratovou českou dramatikou (S. Mojžíš-Lom, R. Medek), prípadne otvorene reakčnou dramatikou (J. Hilbert, F. Zavřel), alebo komerčnou dramatickou perifériou.[92]

Možnosti porovnávania slovenskej proletárskej drámy s ostatnými javmi daného druhu u nás — a, prirodzene, aj divadla — sú oveľa menšie. Naša proletárska dráma pociťovala sa zväčša ako osihotená nielen vo vzťahu k nedostatočne rozvinutým progresívnym tendenciám v javiskovom umení, ale aj vo vzťahu k dramaturgickým tendenciám vtedajšieho slovenského profesionálneho divadelníctva. Chcela ideovo-spoločensky obsiahnuť bezpochyby viac (a zo správnejšieho zorného uhla) z problematiky spoločenských rozporov než napr. v dvadsiatych rokoch K. F. Urbanovič, neskôr Ivan Stodola a v druhej polovici tridsiatych rokov Július Barč-Ivan. Najmä Stodola a Barč-Ivan sa vo svojich konfliktoch nevyhýbali sociálnym otázkam, hoci k ich nastoľovaniu a riešeniu nepristupovali z marxisticko-leninských, ale skôr zo všeobecne humanistických a zavše aj nábožensky motivovaných pozícií (Barč-Ivan). Obidvaja utvorili občas aj také diela, ktoré vo svojom výsledku poukázali — i napriek netriednemu videniu problematiky — na negatívne stránky me-

[91] KUDĚLKA, V.: Drama a doba. Česká literatura 1975, č. 6, s. 527.
[92] Jej autormi sa obšírnejšie zapodieva KUDĚLKA, V.: Hry na úspěch. Česká literatura 1976, č. 4, s. 330—343.

štiackej demokracie a pritom ich umelecký tvar bol výsledkom solídnej literárnej práce (napr. Stodolov Jožko Púčik a jeho kariéra, 1931, alebo Barčov-Ivanov Človek, ktorého zbili, 1936). Na druhej strane viaceré iné hry týchto autorov boli výsledkom literárnej improvizácie a miestami sa popri negatívnych umeleckých vlastnostiach dostávali do popredia aj protikomunistické invektívy (napr. Stodolov Banking house Kuvich and comp.) alebo také hľadiská, ktoré spočívali na vyslovene náboženskom idealizme (3000 ľudí Barča-Ivana). Na profesionálne javisko sa však predsa len dostávali. Lež tým Poničanovým hrám, ktoré sa stali predmetom porovnávaní v tomto príspevku, zostávala cesta na profesionálne javisko uzavretá. V rámci občasných výpadov marxistickej kritiky proti profesionálnej dramaturgii pôvodných hier[93] sa Poničanovými drámami ako pozitívnym príkladom neargumentovalo.

Vývin českej revolučnej i revolučne ladenej drámy smeroval k postupnému zbližovaniu sa s určitou časťou oficiálnej drámy a oficiálneho divadla. Také zbližovanie nebolo jednostrannou záležitosťou ani jedného z týchto partnerov a nebolo ani vecou nejakého kompromisu. Komunisticky orientovaní dramatici (Nezval a Vančura) sa postupne ešte väčšmi pripútavali k problematike závažnej nielen z hľadiska proletariátu, ale aj z hľadiska jeho potenciálnych spojencov z ostatných spoločenských vrstiev (Nezval v Delfskej veštiarni a v Milencoch z kiosku, Vančura v Jazere Ukereve). Pre oficiálne divadlá vznikli v tridsiatych rokoch „reálnejšie podmienky a predpoklady vyjadriť ozajstný obsah sovietskej dramatiky adekvátnym javiskovým naštudovaním“[94] a spolu s tým aj predpoklady na uvádzanie domácich autorov, ktorých ideológia bola v protiklade s tou, ktorá doteraz prevládala na oficiálnych javiskách. Súviselo to čiastočne so snahou oficiálneho divadla o „regeneráciu pôvodnej dramatiky“,[95] čiastočne s nástupom hitlerovského fašizmu, proti ktorému sa utváral spoločný front komunisticky orientovaných umelcov s pokrokovo zmýšľajúcimi nekomunistami. V jeho rámci môže byť napr. reč o príbuzných protiimperialistických ideových prvkoch vo Vančurovom Jazere Ukereve a v Čapkovej Bielej nemoci. V slovenskej dráme nenastáva v bezprostredne predmníchovských rokoch nijaké podobné zbližovanie na spoločnej platforme.

Iba v perspektívach, ku ktorým smeroval v Čechách i na Slovensku predmníchovský vývin, možno vidieť určitú paralelnosť. Nezval napísal r. 1939 básnickú hru, Manon Lescautovú, ktorá vyjadrovala napriek námetu z francúzskej literatúry veľa z aktuálnej domácej problematiky. Vančura zasa napísal počas tzv. protektorátu hru plnú optimizmu, Jozefinu, ktorej ústrednou postavou je osoba z ľudu a ktorá sa stala významným aktivizujúcim činiteľom v českej dráme a v českom divadle po oslobodení. Podobné úsilia mal aj Poničan vydaním veršovanej historickej drámy Jánošík (1941), ktorá sa chcela z javiska prihovárať prítomnosti i bezprostrednej budúcnosti a ktorá vyúsťuje v hrdinovu vieru v ľudové masy. Paralela však obstojí iba v príbuznosti zámerov, ale nie v umeleckých výsledkoch a možnostiach javiskového pôsobenia.

---

[93] Porov. napr. kritiku V. Clementisa na 3000 ľudí Barča-Ivana: -cis: Jeden čin režiséra J. Borodáča. Dav 7, 1934, č. 3, s. 42.

[94] KUDĚLKA, V.: Meziválečné české drama a svět. Česká literatura 1977, č. 6, s. 521.

[95] KUDĚLKA, V.: Drama a doba. Česká literatura 1975, č. 6, s. 535.

ЗОЛТАН РАМПАК

СЛОВАЦКАЯ ПРОЛЕТАРСКАЯ ДРАМА

(Межлитературные и театральные взаимосвязи)

Резюме

Первые попытки создания словацкой пролетарской драмы имели место в первой половине двадцатых годов и связаны с началами пролетарского театра в Словакии и Чехии, которые во многом исходили из подобных стремлений в СССР. В это время большую роль сыграла также критическая активность единомышленников журнала „Дав".

В последующие годы осталась, однако, пролетарская драма количественно и качественно наименее развинутым видом словацкой пролетарской, а позднее — и социалистической домюнхенской литературы. За малым исключением, ее единственным представителем становится Ян Поничан. Несмотря на это автор считает целесообразным сравнить его наиболее значительные пьесы с некоторыми, подобными по своей тематике, произведениями чешских современников и Владимира Маяковского. Сравниваются прежде всего модификации темы, далее конфликты и жанровые особенности.

В своих драмах „Два света" (1924 г.) и „Вшеткострой" (рукопись написана приблизительно в половине тридцатых годов) Я. Поничан стремился показать революционную тематику в ее комплексности, т. е. начиная подготовкой и кончая полной победой революции. Это почти соответствует стремлениям Ф. Шальды к синтетизирующему пониманию проблематики революции в его произведении „Заступы". Наоборот, некоторые драмы В. Незвала, Й. Волькера и В. Ванчуры характеризуются стремлением к определенному выбору из богатой революционной тематики.

Конфликты в драмах Я. Поничана зачастую основываются на абстрагирующем и противоречивом перечислении явлений и действий, в то время как В. Незвал, Й. Волькер и В. Ванчура дают преимущество непосредственной конкретной реальности.

В. Маяковского и отмеченных чешских авторов революционная и родственная ей тематика вдохновила к применению многосторонних жанровых возможностей, что особенно заметно в жанрово богатом драматическом творчестве советского поэта и в лирических комедиях В. Незвала и В. Ванчуры. В отличии от них, Я. Поничан избегал комедийной настройки.

Постановка драм Я. Поничана на сцене была в двадцатых и тридцатых годах значительно реже, чем это было в случае Маяковского, Шальды, Незвала, Волькера и Ванчуры, которые часто находили общую речь с представителями советского или чешского театрального авангарда. Особенности пьес представителя словацкой пролетарской драмы взаимосвязаны, следовательно, также и с недостаточным развитием словацких домюнхенских театральных отношений.

ZOLTÁN RAMPÁK

DAS SLOWAKISCHE PROLETARISCHE DRAMA

(Zwischenliterarische und Theaterzusammenhänge)

Zusammenfassung

Erste Ansätze zum slowakischen proletarischen Drama gab es ungefähr in der Mitte der zwanziger Jahre, und sie hingen mit den Anfängen des slowakischen und tschechischen proletarischen Theaters zusammen, die in mancher Hinsicht an analoge Bestrebungen in der UdSSR anknüpften. Zu dieser Zeit spielte eine wichtige Rolle auch die kritische Aktivität von Mitgliedern der DAV-Generation.

In den weiteren Jahren verblieb jedoch das proletarische Drama sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht die am wenigsten entwickelte Gattung der slowakischen proletarischen und später auch sozialistischen Literatur des vormünchener Zeitabschnitts. Bis auf geringe Ausnahmen wurde Ján Poničan eigentlich sein einziger Repräsentant. Dennoch scheint es nützlich, seine wichtigsten Stücke mit einigen thematisch verwandten Werken seiner tschechischen Zeitgenossen und Wladimir Majakowskis zu vergleichen. Dies betrifft vor allem die verschiedenen thematischen Modifizierungen, die Konflikte und die Gattungseigenschaften.

Poničan wollte in den Stücken „Dva svety" (Zwei Welten, 1924) und „Všetkostroj" (Die alles arzeugende Maschine; das Manuskript stammt ungefähr aus der Mitte der dreißiger Jahre) die revolutionäre Thematik in ihrer Komplexität geltend machen. Dies entspricht ungefähr dem Bestreben F. X. Šaldas um eine synthetisierende Auffassung der Revolutionsproblematik in „Zástupy" (Die Massen). Demgegenüber zeichnen sich einige Stücke Vítězslav Nezvals, Jiří Wolkers und Vladislav Vančuras durch das Streben aus, an die vielseitige Revolutionsthematik möglichst selektiv heranzugehen.

Die Konflikte in Poničans Stücken beruhen meistens auf abstrahierender und gegensätzlicher Benennung von Erscheinungen und Tätigkeiten. Nezval, Wolker, und Vančura bevorziehen jedoch den Hinweis auf die unmittelbare konkrete Realität.

Majakowski und die erwähnten tschechischen Autoren wurden durch die revolutionäre und ihr verwandte Thematik zur Anwendung vielseitiger Gattungsmöglichkeiten inspiriert, was vor allem in dem gattungsmäßig reich differenzierten dramatischen Schaffen des sowjetischen Dichters sowie in Nezvals und Vančuras lyrischen Komödien ersichtlich ist. Im Unterschied zu ihnen verzichtete Poničan auf den Anspruch Komödien zu schreiben.

Poničans Stücke aus den zwanziger und dreißiger Jahren gelangten viel seltener zur Bühnenaufführung als dies bei Majakowski, Šalda, Nezval, Wolker und Vančura der Fall war, die mit Repräsentanten der sowjetischen bzw. tschechischen Theateravantgarde oft gemeinsame Sprache fanden. Dei Eigenschaften der Stücke des Vertreters des slowakischen proletarischen Dramas hängen also auch mit dem geringeren Entwicklungsstand der slowakischen Theaterzustände der vormünchener Zeit zusammen.

JÁN KOŠKA

ZÁPAS O LENINSKÝ PRÍSTUP K PROLETÁRSKEJ LITERATÚRE

(Dav a bulharský Relef)

V dejinách slovenskej a bulharskej socialistickej literatúry majú zvláštne miesto časopisy Dav (1924—1937) a Relef (Rabotničeski literaturen front alebo Relef, „relief", 1929—1934). Porovnávacou konfrontáciou ich zápasu o leninský prístup k otázkam proletárskej literatúry chceme prispieť k ďalšiemu poznávaniu rozhodujúceho vývinového procesu v našich literatúrach novšej doby, jeho špecifických i spoločných znakov a zákonitostí.

Dobre je známa vynikajúca úloha davistov a ich spolupracovníkov a žiakov v našom verejnom a kultúrnom živote.

V Dave sa zoskupovali alebo vystupovali najlepšie sily mladej slovenskej medzivojnovej marxisticky orientovanej inteligencie. To isté môžeme z bulharského hľadiska konštatovať o Relefe. Jeho organizátori a spolupracovníci (Georgi Bakalov, Todor Pavlov, Sava Ganovski, Christo Radevski, Nikola Lankov, Georgi Karaslavov, Angel Todorov, Mladen Isaev, Ivan Martinov, Pavel Vežinov, Andrej Guľaški, Ivan Ruž a iní), to bol výkvet medzivojnovej marxistickej vedeckej a umeleckej inteligencie v Bulharsku. Mnohí z nich zaujali po oslobodení vedúce miesta v kultúrnom živote.

Dav vychádzal v podmienkach buržoáznej demokracie a Relef v podmienkach fašizmu, čo spolu s ďalšími okolnosťami ovplyvňovalo ich charakter. Je potrebné osobitne upozorniť na krízové javy v bulharskom robotníckom hnutí po jeho ťažkých porážkach v rokoch 1923—1925, ktoré poznačili i proletársku literatúru a tlač.

Krízovým javom bolo predovšetkým ľavicové sektárstvo. Politické sektárstvo odmieta spoluprácu s organizáciami a jednotlivcami inej orientácie a kladie premrštené požiadavky na svojich stúpencov. Jeho podstatou je nedôvera k tvorivej iniciatíve a činnosti ľudu a charakteristickým prejavom dogmatizmus. Ľavicové sektárstvo sa rozrástlo v Bulharskej komunistickej strane najmä v druhej polovici dvadsiatych rokov. Utvorilo frakciu, ktorá sa zmocnila i vedenia strany a stála na jej čele práve v období, keď vychádzal Relef (1929—1935). Vyhlásila za fašistické i organizácie demokratických spojencov robotníckeho hnutia v boji proti fašizmu, najmä Bulharský roľnícky ľudový zväz a sociálnu demokraciu. Marxisticko-leninské vedenie strany, ktoré viedlo bulharský ľud do protifašistického povstania v septembri roku 1923 (preto sa nazýva často septembrovým vedením), zvádzalo s ľavicovými sektármi v ťažkých podmienkach emigrácie a ilegality nekompromisný zápas.[1]

Krízové javy v robotníckom hnutí (fašizmus fyzicky zlikvidoval veľkú časť jeho vedúcich kádrov; mnohí skúsení funkcionári na čele s Georgi Dimitrovom a Vasilom Kolarovom museli pracovať v emigrácii) značne negatívne ovplyvňovali nastupujúcu generáciu proletárskej literatúry. Jej najvýznamnejšia tribúna Relef sa sústavne venuje metodickým otázkam ľavicového sektárstva v oblasti literatúry a umenia, čo nemá v Dave obdobu, no pre lepšie poznanie obidvoch časopisov je užitočné porovnávať i kontrastné stránky.

Relef začal vychádzať ako otvorene triedny časopis, čo sa manifestuje i v úvodníku prvého čísla s príznačným názvom „Na jasnej triednej pozícii". Literárny front pokladá za súčasť triedneho frontu a boja proletariátu. Vychádza z jasnej koncepcie dvoch literatúr: jedna oslavuje utlačovateľov, druhá utlačovaných. Zdôrazňuje, že v Bulharsku najmä po občianskej vojne (udalosti z rokov 1923—1925) niet nezávislosti, dajakej strednej pozície, ale iba dve jasné triedne pozície. Proklamuje názor, že maloburžoázna literárna inteligencia sa už úplne sfašizovala. Cieľom Relefu je vybudovať triedny literárny front proti frontu triedneho protivníka, postaviť aj na úseku literatúry a umenia triedu proti triede. Na spolupracovníkov kladie sektárske požiadavky: „Relef nebude uverejňovať práce tých autorov, ktorí sa pridali k nám, ale ďalej spolupracujú aj s časopismi, čo nedodržiavajú krok s prijatou triednou taktikou robotníckych organizácií, hoci by to boli práce i na najvyššej úrovni. S nami — alebo proti nám! Neuznávame strednú cestu!"

Toto upozornenie sa ešte zdôrazňuje v odkaze spolupracovníkom, ktorý prinieslo v poradí štvrté číslo: „Nemôžeme však trpieť pisateľov, ktorí sa stavajú do ľavicovej pózy a pritom horlivo spolupracujú s buržoáznymi časopismi. Nesmú sa domnievať, že prechod *zvonka* k nám je ľahký (podč. redakciou RLF)." Všetci musia prerušiť styky s buržoázny-

[1] Pozri CHADŽINIKOLOV, A. a kol.: Životopis Georgi Dimitrova. Bratislava 1973, s. 101—102.

mi vydavateľmi a korigovať odchýlky od správnej proletárskej línie.[2]

Todor Pavlov, ktorý mal v kruhu relefovcov najväčšiu autoritu, vyznačil triednu líniu v oblasti spoločenských vied.[3] On i ďalší uviedli pojmy „otvad" (vonku, na druhej strane) a „otsam" (na tejto strane), ktoré charakterizujú prístup Relefu k vtedajšiemu vedeckému, literárnemu a kultúrnemu životu.

Otvorili sa takto nazvané kritické rubriky, ktoré vychádzali graficky kontrastne vedľa seba. Pravda, také usporiadanie kritického oddielu ešte nemusí byť prejavom kultúrneho ľavicového sektárstva. Jednoznačne sektársky charakter literárnej a umeleckej kritiky v Relefe určuje koncepcia „druhej strany", pretože sa tam zaraďovalo so všetkým nepokrokovým i všetko pokrokové v bulharskej kultúre od minulých čias po súčasnosť, čo podľa názorov redakcie slúžilo záujmom vykorisťovateľských tried.

„Na druhej strane", na druhom brehu sa hneď objavili aj časopisy, ktoré stáli objektívne „na tejto strane" a neraz i programovo sa hlásili k boju proletariátu a k marxizmu.[4] Kritický komentátor Relefu o nich píše: „Podľa všetkého je jasné, že nie sú robotníckymi, že sú protirobotníckymi, a keď si ich kúpiš, div sa nepopletieš od ich revolučnej frazeológie."[5]

Relefu prekážali rozličné veci — zásadné i menej zásadné — od „lakovaných topánok, hodvábnych košieľ s briliantovými gombíkmi a tvrdých golierov" autorov až po ideovo-umelecké rozdiely. Relef bol „veľmi na čistom" najmä pri otázke triedneho rozdelenia literatúry a umenia. Relef propagoval názor, že v oblasti umeleckých foriem je boj štýlov nielen prejavom a odrazom triedneho boja, ale aj skutočným triednym bojom formami a metódami umenia. Okrem boja medzi triedami sa hovorilo aj o vnútrotriednom boji medzi pokročilými a zaostalými vrstvami. Pokročilé vrstvy reprezentoval Relef, zaostalé alebo zaostávajúce ostatná publicistická a literárna produkcia ľavicového charakteru. Avantgardistické smery v umení sa všetky stotožňovali s buržoáznou dekadenciou.[6] Z týchto pozícií Relef odmietal Lamarovu umeleckú líniu v časopise Novis ako „dávno odsúdenú reakčnú jeseninčinu." V každom riadku Novisu nachádzal slová protest, revolúcia, masy, barikády, sloboda, boj atď. „Človeku by sa zastavil rozum: veď je to proletárska stať! A to tá prastará ‚revolučnosť ducha' ... Novis nie je s nami."[7]

Relef nenašiel „styčné body" s robotníckym hnutím a myslením ani v Slove (Duma). Tam vraj uverejňujú úryvky z diel veľkých marxistov len na pomýlenie publika. Propagujú „mystika Bloka" a pacifistického Remarqua, čo svedčí o maloburžoáznom vkuse. Slovo je pasívne pri vyznačovaní neprekročiteľných hraníc a Relef sa čuduje, ako možno uviesť v jednom rade básnikov Boteva, Javorova, Debeľanova a Smirnenského. Navrhuje nahradiť označenie „sociálny" označením „triedny", čo by spresnilo hranicu vo vnútri literatúry a štvorica básnikov by sa mohla úspešne rozdeliť na dva myslené tábory: „na druhej strane" (Javorov, Debeľanov) a „na tejto strane" (Botev, Smirnenski). Redaktori a spolupracovníci Slova dostali stabilnú pejoratívnu prezývku „slovotári" (dumatite).[8]

Relef pokladal za potrebné vysvetliť, prečo sa hneď od prvých čísel pustil do vehemantnej kritiky Slova (Dumy) a Novisu, časopisov, ktoré stáli najbližšie k jeho programu triedneho proletárskeho frontu v literatúre. Urobil to v článku Christa Radevského s názvom „Zašto ..." (prečo) na prvej strane šiesteho čísla. Zaumienili sme si vybudovať proletársky robotnícky front — pripomína sa v článku — ale prečo sme zaútočili najprv na ľavicové časopisy? Bojujeme proti otvoreným nepriateľom „i proti všetkým z vlastnej triedy, čo nestoja *presne* (točno, podč. Radevski) na pozíciách triedy". Ešte výraznejšie vymedzujeme svoju pozíciu bojom proti tým, čo stoja najbližšie. Pre nás je umenie len jemnejším prostriedkom triedneho boja. Takto odpovedal Radevski. Proklamovaná sektárska pozícia bola pre neho a jeho druhov akiste i platformou, na ktorej mohol vyniknúť nový program a koniec-koncov nový prínos mladej generácie proletárskej literatúry od konca dvadsiatych rokov.

[2] Za saidejnicite na RLF. RLF, č. 1, s. 3. — Za satrudnicite na Relef. Tamže, č. 4, s. 4.

[3] PAVLOV, T.: I na naučnofilosofskija front. Tamže, s. 4.

[4] Boli to vydania Duma, Novis a Obzor. *Duma* (slovo, 1929—1931) bol týždenník pre literatúru, umenie a spoločenský život. Stál na platforme socialistickej ideológie, kultúrneho reformizmu a humanizmu. Chcel vyjadrovať „stanovisko chudoby" bez ambície založiť „literárnu alebo politickú stranu" (úvodník prvého čísla). *Novis* (1929—1932) bol časopis pre umenie a kultúru. Viedol ho básnik Lamer, žiak Geo Mileva. Vyjadroval názory bulharských anarchokomunistov a propagoval nové umenie (novo izkustvo — odtiaľ konštrukcia názvu „Novis"), avantgardizmus v spojení s revolučnými politickými heslami. Nové umenie malo byť spojené „s prameňmi života novou etikou, novým vitálnym pocitom" a vyznačovať sa ľudskosťou, sociálnosťou a internacionalizmom, revolučnosťou, konštruktivizmom, dynamizmom a konkrétnosťou. Týždenník *Obzor* (1928—1931) chcel byť programovo opozičnou tribúnou na báze anarchizmu. Pozri BOGDANOV, I.: Balgarska literaturna periodika. Sofija 1972, s. 197—198.

[5] Dam. K.: Iz protivnija lager. RLF, č. 3, s. 3. (Damjan Kalinov je pseudonym Angela Todorova.)

[6] MACA, I.: Borba na stilovete — borba na klasite. Tamže, č. 4, s. 1. MACA, I.: Izkustvoto prez epochata na zrelija kapitalizam. Tamže, č. 2, s. 2.

[7] Kak se reve proletarskata poezija (Ako revať proletársku poéziu). Tamže, č. 2, s. 4. — RIZOR: Novis, pisateľat-partiec i nie. Tamže, č. 10, s. 3.

[8] Zventov, M. (pseudonym A. Bakalova): Duma. Tamže, č. 4, s. 2—3.

Relef bojoval proti Slovu a Novisu počas celej ich existencie. Sektárske chápanie proletárskeho literárneho frontu sa konkretizovalo i v stanoviskách k ďalším veľkým i malým faktom bulharskej literatúry a kultúry, súčasnosti i minulosti.

Skupina Relefu zastávala tak ako dovtedajšia bulharská proletárska literatúra ostrý odmietavý postoj k dielu národného spisovateľa Ivana Vazova. Vazov je podľa jej názoru zjednocujúcim článkom celého buržoázneho tábora. Odviedol buržoázii dobrú prácu. Jeho dielom sa vinie ako čierna niť buržoázny triedny charakter. Ešte od školských lavíc sputnáva ducha dorastajúcich generácií. „Bulharská robotnícka literatúra buduje krok za krokom (tehla ku tehle) front proti poézii Ivana Vazova a jeho nasledovníkov. A bliží sa deň, keď sa Vazovove piesne čítať už nebudú."[9]

Vývin dávno prekonal názory a prognózy takéhoto typu: socialistické Bulharsko sa hlási k Vazovovmu literárnemu odkazu, Vazovove piesne sa dnes čítajú ako nikdy v minulosti.

Bulharská proletárska poézia si vždy viedla svoj rodokmeň od revolučného básnika a utopického socialistu Christa Boteva. Aj Relef pokladá Botevovo básnické dielo za začiatok „svetlej línie revolučnej poézie, ktorá sa postupne vyvinula na proletársku", ako sa uvádza aj v citovanom článku o Vazovovi.

Obraz bulharskej revolučnej a pokrokovej literatúry bol v Relefe veľmi úzky. „Naša strana", to bol fakticky iba Christo Botev, Dimitar Blagoev, Dimitar Poľanov, Christo Smirnenski, čiastočne Geo Milev a mladí prispievatelia Relefu, väčšinou začínajúci autori. Všetko ostatné bolo „na druhej strane", v buržoáznom tábore. Okrem Vazova tam boli aj všetci ďalší vedúci predstavitelia národnej literatúry: Vazovov oponent Penčo Slavejkov, P. K. Javorov, Elin-Pelin, Jordan Jovkov, Stefan L. Kostov, Bagrjana a iní. Ľavicové sektárstvo demonštratívne odovzdávalo všetky tieto kultúrne hodnoty a tradície triednemu protivníkovi.

Mimoriadne ostro vystupoval Relef proti tzv. „doľava strečkujúcim" (leveešti), ako aj proti spisovateľom, ktorých označoval za zapredancov a renegátov (Nikola Furnadžiev, Angel Karaliičev, Asen Razcvetnikov, Georgi Canev — „famózna štvorica", ako ich ironicky prezýval). Prirodzene, väčšinou to neboli „doľava strečkujúci", zapredanci a renegáti, ale presvedčení komunisti a antifašisti, mnohí s veľkými aktívami literárnej tvorby a revolučnej aktivity za sebou (okrem „famóznej štvorice" aj Orlin Vasilev, Emil Koralov, Ľudmil Stojanov, Svetoslav Minkov a ďalší).

[9] Ilija Todorov (pseudonym Vladimira Topeničarova): Ivan Vazov. Tamže, č. 60, s. 2.

Pripustili sme možnosť, že ľavicové sektárstvo poskytlo ideovú platformu i obvyklému mesiášstvu, ktoré je vlastné každej mladej generácii. Hoci medzi nositeľmi sektárskych tendencií boli ľudia rozličného veku, predsa najaktívnejšie ich pestovali mladí a veľmi mladí autori. Táto platforma — na druhej strane — neposkytovala dostatočný priestor na tvorbu mnohým spisovateľom, ktorí vstúpili do proletárskej literatúry už v prvej polovici dvadsiatych rokov. Jeden zo záporných hrdinov Relefu, príslušník „famóznej štvorice" Georgi Canev podrobne opisuje dôležitú roztržku s Georgi Bakalovom, ktorou sa začalo „všetko". Bakalov sektársky odsudzoval Javorova ako buržoázneho individualistu. Canev a jeho druhovia boli obdivovateľmi Javorovovej poézie i jeho umeleckých výbojov.[10]

Vzťah k dedičstvu je tu vzťahom k súčasnosti. Nešlo len o vzťah k Javorovovi, ale najmä o vzťah ľavicového sektárstva k nim, spisovateľom a básnikom, tvorcom, a o ich vzťah — prostredníctvom klasika — k samým sebe. Sektársky program bol taký úzky, že ich zbavoval tvorivých šancí. Canevovej generácii, ktorá bola hlboko ovplyvnená programovým smerovaním bulharskej literatúry dvadsiateho storočia k modernosti a svetovosti, očividne nevyhovovali sektárske tendencie.

Orlin Vasilev sa vraj tiež zmenil zo spojenca na protivníka. Jeho román (Biela cestička, 1929) je podľa recenzie Angela Todorova znesväcujúcim pokusom zobraziť život „našej triedy", vstúpiť „na cudzie územie".[11]

Emil Koralov si naproti tomu nezasluhuje ani prezývku „renegát", lebo bol vždy cudzím a stál oboma nohami v buržoáznom tábore, aj keď publikoval v socialistických orgánoch, ako tvrdí ten istý recenzent vo štvrtom čísle Relefu, v príznačnej rubrike „Na druhej strane".

Ako konštatujú súčasní skúmatelia tejto problematiky, Relef prichádzal často až k neuveriteľným záverom o fašistickom zameraní aj pri takých dielach, za ktoré fašizmus autorov prenasledoval a väznil. Vo väzení pykal za svoju literárnu činnosť i „fašistický spisovateľ" Orlin Vasilev.[12]

Porovnanie s Davom — uvidíme v ďalších prípadoch — núka sa samo. Dav, naopak, nikdy nezabudol uvítať a vyzdvihnúť taký fakt, keď nielen

[10] GANEV, G.: Srešta s minaloto. Sofija 1977, s. 120—159 (Nov pat). O „štvorici" píše i v nasledujúcej kapitole (Naša četvorka, s. 160—232).

[11] TODOROV, A.: Bjalata pateka. RLF, č. 2, s. 3.

[12] KOLEVSKI, V.: RLF, borec za partijnata literatura. Sofija 1964, s. 67—68. — ISAEV, Ml.: Leniniziraneto na literaturata ni prez 30-te godini. In: Plamak. Sofija 1978, č. 9, s. 144—153.

bývalý spojenec a komunista s hlbokým a nezmeniteľným presvedčením, ale aj každý talentovaný a čestný spisovateľ vstúpil „na cudzie územie", na územie zápasu pracujúcich, a nastolil ich sociálne a politické problémy.

Relef nenachádzal nič cenné v úspešných realistických dielach typu románu Anny Kamenovovej Charitinin hriech (1930), ktoré pravdivo a kriticky zobrazovali sociálne vzťahy. Kamenovová zobrazila sociálne súvislosti ľúbostných vzťahov, ale časopis vylučoval zo svojho ideálu literatúry lásku ako tému, ktorá je dôležitá „vôbec iba pre buržoáznych spisovateľov". Odvolania na „buržoáznu hnilobu v oblasti psychiky" pri komentovaní diel „z druhého brehu" sú v relefovskej kritickej praxi bohato zastúpené.

Niektoré diela sa kvalifikovali ako fašistické, napríklad spomenutý román Orlina Vasileva Biela cestička. Hľadali sa v nich fašistické heslá ako „Dolu k ľudu!" alebo „Za rodné umenie!", demagogická nadtriednosť fašistickej ideológie.[13] O ideológii fašizmu vznikla i najväčšia diskusia na stránkach Relefu, ktorú vyvolala konkrétna situácia, pokusy o fašizáciu kultúry i praktické metodické potreby ľavicového sektárstva v literárnej kritike. Bolo potrebné si ujasniť objektívne rozpoznávacie metódy na zisťovanie prvkov fašistickej ideológie v literárnych dielach a objektívne kritériá, pomocou ktorých by sa mohli vynášať globálne úsudky o tom, ktorá kniha je fašistická a ktorá nie je, úsudky o úplnej alebo čiastkovej fašistickosti básní a próz. Vyhranili sa dva názory. Podľa radikálnejšieho postačuje jeden prvok fašistickej ideológie na označenie diela za úplne fašistické. Podľa druhého musí dielo obsahovať všetky prvky fašistickej ideológie alebo jej špecifický, dominantný prvok (boj proti proletariátu a komunistickej strane), aby sa mohlo označiť za fašistické. Proti krajným prejavom ľavicového sektárstva sa postavil autor druhého názoru Todor Pavlov: „Prečo by sme mali kolísavých umelcov darovať fašizmu, a to niekoľko rokov vopred, v očakávaní, že sa nakoniec rozhodnú pre fašizmus namiesto toho, aby sme ich získali pre seba?"[14]

Objavila sa i klasifikácia fašistickosti literatúry so štyrmi stupňami: od konzekventnej realizácie fašistickej ideológie po jednotlivé príznaky. V priebehu diskusie sa revidovali niektoré staršie úsudky o konkrétnych knihách. O novej knihe Orlina Vasileva (Prosté ruky, zborník poviedok,

[13] N. Stomanarski (Nikola Lankov): Charitinijat grjach. RLF, č. 11, s. 2. — Z buržoáznej hniloby je obvinená zbierka L. Kasarovovej Ľuľakovi ľulki. Ľuľakovi ľulki, tamže, č. 21, s. 2. — O fašistických dielach písal M. Zventov (A. Bakalov): 9. junij v buržoaznoto izkustvo. Tamže, č. 20, s. 1—2.

[14] PAVLOV, T.: Trudovo-spatničeska literatura. Sofija 1930, s. 27—28.

1930) jedni tvrdili, že je fašistická, druhí, že nie je. Časopis síce upozorňoval, že „za jednotlivosti nemôžeme vyhlásiť autora rovno za fašistu", avšak ďalej označoval za fašistov aj autorov, ktorí stáli na protifašistických pozíciách. Robil to v presvedčení, že sa fašizmus rafinovane maskuje, ako svedčí kritika Georgi Bakalova s charakteristickým názvom „Fašizmus pod rozličnými maskami" na adresu bývalého spolubojovníka — marxistu Georgi Caneva.[15]

V Relefe rozmýšľali aj o tom, či je správne priznávať umelecký talent autorom z buržoázneho tábora. O Atanasovi Dalčevovi napísali v deviatom čísle, že je mladým buržujom, ale pri iných príležitostiach mu priznávali istý básnický talent.[16] Priznanie talentu Dalčevovi vyvolalo nepriaznivú ľavicovosektársku reakciu. Nikola Lankov radil radšej mlčať, než zasievať „nemarxistické" názory. Môže vari jestvovať „čistá estetická kritika" — pýta sa a ironicky poznámenáva: „Akoby úlohou marxistickej kritiky bolo objavovať talentované napísané knihy." Ivan Ruž sa znepokojene ozval: „Prečo ich chválite?" Je Relef literárnou tribúnou robotníckej triedy, a či orgánom na uznávanie talentov druhej strany?[17]

Ľavicovosektárska orientácia Relefu predurčovala i jeho vzťah k „nezávislým" spisovateľským, umeleckým a kultúrnym organizáciám. Relef ich ignoroval a paušálne odmietal. Pokúsil sa založiť vlastný, triedny zväz spisovateľov, čo sa mu aj podarilo. Otázka nezávislosti bola preň „priveľmi jasná". Vždy proklamoval otvorenú triednu závislosť literatúry. Obhajoval i podriadenosť literárneho frontu politickej organizácii robotníckej triedy a záväznosť organizačnej disciplíny ako na ostatných úsekoch revolučného robotníckeho hnutia.[18]

Pri budovaní triednej spisovateľskej organizácie musel zápasiť so sektárskym názorom (vlastným), podľa ktorého sa mali stať jej jadrom robotnícki a roľnícki dopisovatelia. Už prv sa v súvislosti s úlohou získavať nové kádre pre triedne hnutie zdôrazňovalo, že na úseku literatúry

[15] PERFANOV, I.: Praktičeskijat izvod. RLF, č. 50, s. 2. — [O]: Ne e fašistski. Tamže, č. 35, s. 3. — BARUCH, A.: Stiga greški! Tamže, č. 40, s. 2. (Autor pokladá za chybný názor T. Pavlova, že Biela cestička nie je fašistickým románom.)

BAKALOV, G.: Fašizam pod različni maski. Tamže, č. 110, s. 3.

[16] VI. V. (Christo Radevski): Beznadeždna poezija. Tamže, č. 31, s. 3.

[17] K. Stom (Nikola Lankov). Samokritika za generalnata linija. Tamže, č. 36, s. 3. — RUŽ, I.: Zašto gi chvalite? Tamže. Pojem sebakritika (samokritika), ktorý sa vyskytuje v názve Lankovovho článku, nemá dnešný, osobný význam. Autor nekritizuje seba, Lankova, ale Radevského. V kritickej praxi Relefu ide o kritiku adresovanú do vlastných radov. A pod pojmom „kritika" sa rozumelo kritizovanie protivníkov, kritizovanie druhej strany, cudzích, nie svojich.

[18] Chr. R., L. Ort. (Radevski, Ogňanov—Rizor): Zadrenkite na „Duma". Tamže, č. 14. s. 3.

ich treba hľadať v robotníctve, a nie medzi ľavicovo naladenými kruhmi inteligencie. Z kolísavých inteligentov môžu vzísť len „postranní pomocníci", „prívesok nezrastený s robotníckym hnutím".[19]

Ťažko preložiteľný názov organizácie „Sajuz na trudovo — borčeskite pisateli" (zväz spisovateľov-bojovníkov práce) mal byť nevyriešiteľným hlavolamom pre fašistických cenzorov, pomýliť ich, a mal vyjadriť i postupné prekonávanie ľavicovosektárskych krajností, zjednotiť na báze proletárskej revolučnej literatúry širší okruh spisovateľov.[20] Vstúpili do neho i ľudia, ktorí neboli členmi strany a nestáli na jednej platforme s proletársko-stranníckymi alebo jednoduchšie (ako sa písalo i z cenzúrnych ohľadov) s proletárskymi spisovateľmi okolo Relefu. Aj preto sa pôvodný názov „Zväz proletárskych spisovateľov" zmenil na ten, čo sme uviedli, na širší.[21] Stranícka príslušnosť nebola podmienkou prijatia do zväzu, stačil súhlas s triednou líniou, s programom, a literárna aktivita. Zväz nemal byť straníckou, ale triednou organizáciou.

Aj Dav stál ako Relef jednoznačne na triednych pozíciách socializmu, ale z rovnakého východiska nedochádzali tieto časopisy k rovnakej praxi. Davu bola cudzia ľavicovosektárska metodika a problematika, vôbec v ňom nie je zastúpená. Dav systematicky vytváral spojenectvá proti buržoázii, budoval jednotný protiburžoázny kultúrny front a pozadie bulharskej spoločenskej a literárnej situácie, ako ju znázorňuje ľavicovosektárska problematika Relefu, nám túto stránku davistickej tradície ešte zvýrazňuje. Dav z vyhranených triednych pozícií revolučného marxizmu-leninizmu ovplyvňoval celý verejný život. Riešil zásadné otázky *celej* národnej literatúry. Svedčí o tom napríklad jeho anketa o orientácii slovenskej kultúry, v ktorej vystúpili najpoprednejšie osobnosti vtedajšieho kultúrneho života. Poskytoval miesto na svojich stránkach aj autorom, ktorí sa vo všetkom nestotožňovali s jeho politickou líniou a s ktorými sa vo všetkom alebo i v ničom nestotožňoval. Smelo vyhľadával spoluprácu s ľavicovo naladenými literárnymi autoritami a využíval ju pre potreby zápasu robotníckej triedy. Nebál sa konfrontácie s odlišnými názormi, plne využíval silu svojej argumentácie.

Na Dav nepôsobili ani medzinárodné ľavicovo-sektárske vplyvy, ktoré sa niekedy spomínajú pri Relefe.[22] Ľavicové sektárstvo zavrhuje ako

[19] Vl. Vedov (Chr. Radevski): Ošte za verbuvnata akcija. Tamže, č. 35, s. 1. — N. Stom (N. Lankov). Pred učreďavaneto na našija sajuz. Tamže, s. 68, s. 1.

[20] MILEV-OGIN, B.: Iz preživjanoto. Literaturen front. Sofija 1978, č. 23, s. 7.

[21] KOLEVSKI, V.: c. d., s. 51.

[22] Tamže, s. 68—69. Autor okrem iného píše: „Bez akéhokoľvek pokusu zľahčiť

niečo vzdialené, síce neaktuálne, ale hlboko škodlivé. Aj zmienky o ňom sú veľmi zriedkavé. Z typického hľadiska slovenskej marxisticko-leninskej umeleckej kritiky, z hľadiska hodnôt, odvoláva sa pri jednej príležitosti na klasický leninský prístup k triednym kultúram:

„Práve tak ako Gejza Vámoš i mechanisticky zmýšľajúca ‚proletkultovčina' považovala iné triedne kultúry za hromadu hnoja... Dialekticky mysliaci marxizmus hodnotí triedne kultúry takto: Proletariát je jediným nositeľom všetkých hodnôt kultúry vytvorenej ľudstvom. Nepokračuje mechanicky v starej kultúre ani ju mechanicky nepopiera. Používajúc kritické zbrane marxizmu-leninizmu, proletariát z tohto hľadiska prehodnocuje všetky kultúrne hodnoty, nazhromaždené ľudstvom, preberajúc z nich tie, ktoré môžu byť použité pri výstavbe proletárskej kultúry."[23]

Relefu sa nepodarilo vybudovať si vplyvnú a pevnú pozíciu v centre literárneho života. Nedovoľoval mu to fašistický režim, ale nemožno nevidieť i to, že sám odstupoval priestor oficióznym časopisom. Neohrozil postavenie a neoslabil vplyv vedúceho literárneho časopisu Zlatorog (1920—1943), ktorý dokázal dlhý čas sústreďovať najvyspelejšie literárne sily. K leninskému chápaniu otázok proletárskej literatúry sa relefovci prebojúvali a tento ťažký zápas využili ako cenný kapitál v ďalšej činnosti a tvorbe.

Dav ostáva príkladom a predobrazom vyspelej proletárskej literárnej tvorby, literárnej kritiky a teórie. Znamená cenný a inšpirujúci odkaz i pre súčasnosť. Aj Relef je významným faktom v dejinách bulharskej proletárskej literatúry. Prirodzene, nie ľavicovosektárskymi krajnosťami, ale ich húževnatým prekonávaním. Stal sa školou nastupujúcej generácie. Pre rad príčin takmer až do konca podliehal ľavičiarskym náladám, aké sa objavili i v mladom sovietskom porevolučnom umení. Ako je známe, často ich komentoval aj Lenin, so zhovievavým úsmevom i s principiálnym nesúhlasom.

V kritickej a teoretickej praxi Davu nájdeme aj prvky ľavičiarskeho prístupu k tradícii, no nikdy neboli rozhodujúce a neprerástli do ľavicového sektárstva. Davisti neodhadzujú demonštratívne celé literárne dedičstvo do panteónu buržoázie. Nevracali sa sústavne k jeho prehodnocovaniu. V Dave sa literárne hodnoty minulosti prirodzene pokladali za

tieto chyby je potrebné povedať, že vo veľkej miere odzrkadľujú spoločnú slabosť v proletárskych literatúrach toho obdobia."

[23] R.: Krach slovenskej literatúry. Dav, *4*, č. 12. s. 4.

súčasť pokrokovej tradície vtedajšej proletárskej a budúcej socialistickej kultúry. Dav sa zaoberal takmer výlučne najpálčivejšími súčasnými otázkami, ale keď sa naskytla príležitosť, odhaľoval podnety u Hviezdoslava alebo v diele ešte žijúceho, už nečinného klasika modernej poézie, symbolistického básnika Ivana Krasku. A akú pozornosť venoval Dav Šaldovi, ktorého by istotne nijaký sektár nepostavil na „našu stranu". Marxista-leninovec áno.[24]

Dav sústavne vyzdvihoval pokrokové momenty v dielach buržoáznych spisovateľov, čo mu však nebránilo ostro napadať reakčné stránky ich literárnej a verejnej aktivity. Celá inštruktáž o nesektárskom prístupe by sa dala spísať na základe vzťahu davistov k protirečivému spisovateľovi a politikovi Martinovi Rázusovi od uverejňovania jeho básní so sociálnou tematikou až po najostrejšie odsúdenie jeho naozaj fašistického publicistického vzplanutia.[25] Podobne o vzťahu k ďalším popredným spisovateľom, ktorí stáli mimo Davu (Milo Urban, Emil B. Lukáč, Gejza Vámoš, Jozef Gregor Tajovský a iní), ale niekedy — poniektorí i veľmi často — stávali sa jeho spojencami.

Davisti vyzývali na spoluprácu všetkých a bez podmienok. Nebáli sa spolupráce. Talentovanú skupinu mladých spisovateľov a kritikov, „ročník 1910" neposlali do náručia buržoázie, ale jej dali k dispozícii stránky časopisu, ktorý viedli.[26]

Dav neignoroval jestvujúce kultúrne ustanovizne a organizácie, ale sa úspešne pokúšal budovať aj na ich pôde front proti buržoáznemu zriadeniu. Známe je jeho účinkovanie v Umeleckej besede Slovenska, ktorá sa stala tribúnou marxisticko-leninskej ideológie. Komunisti — davisti sa dožadovali, aby štát podporoval „buržoázne" národné divadlo. Známa je aj ich aktivita v rámci Spolku slovenských spisovateľov. Zaujímali stanovisko ku všetkým celonárodným kultúrnym otázkam (Matica, pravopis). Časopis sa zastával celej slovenskej národnej kultúry, utlačovanej a znevažovanej zo strany vládnúcej českej buržoázie. Neodsudzoval mechanicky všetko mimo seba, organizácie, inštitúcie, jednotlivcov, ale pristupoval ku všetkému veľmi konkrétne a diferencovane.

[24] CHORVÁTH, M.: Ivan Krasko, dátum nového obdobia slovenskej poézie. Tamže, *9*, č. 3, s. 14—15. — Anketa Čím nám bol? (Šalda). Tamže, s. 7—10.

[25] RÁZUS, M.: Verš o láske a nenávisti. Tamže, *3*, č. 1, s. 39. (...) CLEMENTIS, V.: Pán učiteľ Adolf Hitler a jeho slovenskí žiaci. Tamže, *6*, č. 4, s. 50—51.

[26] Ročník 1910. Tamže, *6*, č. 11—12, s. 163. V článku sú i tieto slová: „... vítame medzi sebou nových, mladých hosťov, kamarátov, azda spolupracovníkov a spolubojovníkov." Ako vidieť i z krátkeho citátu, Dav nekládol nadaným hosťom žiadne podmienky.

Pozície Reliefu a Davu boli dozaista dôsledkom odlišného spoločenského a kultúrneho vývinu, odlišných tradícií, a najmä konkrétnej situácie. Podľa klasickej formulácie Georgi Dimitrova vyhĺbilo Septembrové povstanie (1923) v Bulharsku „takú hlbokú krvavú brázdu medzi ľudom a fašistickou buržoáziou, ktorá sa už ničím nedala zasypať."[27] Túto brázdu cítiť i v príkrom delení literatúry na dva tábory, ktoré nájdeme v Relefe.

Relef sa riadil pokynmi vtedajšieho vedenia Bulharskej komunistickej strany, ktoré organizačne zabezpečovalo i jeho vydávanie. Táto okolnosť vysvetľuje aj to, prečo Relef na rozdiel od Davu veľmi oneskorene a skromne, iba rozličnými okľukami reagoval na hrdinský súboj Dimitrova s hitlerovským režimom v Lipsku. Dimitrov bol totiž veľkým odporcom ľavicového sektárstva, ktoré sa po stratách osvedčených kádrov dočasne zmocnilo vedenia v strane a sabotovalo medzinárodnú kampaň v súvislosti s lipským procesom.

Aj napriek všetkým uvedeným nepriaznivým okolnostiam má Relef veľký význam v dejinách bulharskej proletárskej literatúry. Bolo to najvýznamnejšie proletárske literárne periodikum v Bulharsku medzi dvoma vojnami. Vyrástla v ňom nová generácia talentovaných spisovateľov, priekopníkov socialistického realizmu, ktorá niesla dlhé roky hlavnú ťarchu úloh literatúry v boji proti fašizmu a po víťazstve pri budovaní socialistickej spoločnosti. Mnohí sú ešte i dnes literárne činní a vytvárajú nové literárne hodnoty (Christo Radevski, Mladen Isaev, Angel Todorov, Ivan Martinov a ďalší).

Relef sa zaslúžil o triednu orientáciu nových literárnych talentov a podnecoval kryštalizáciu názorov na charakter a úlohy bojovnej proletárskej literatúry. Proletárska literatúra sa poučila i z jeho chýb a neúspechov, najmä po definitívnej porážke a odstránení sektárskeho vedenia vo vnútri strany (1935). V tejto sfére kryštalizácie názorov na charakter a úlohy proletárskej literatúry sa objavujú i analógie s Davom. Oba časopisy riešili i podobné problémy a majú i rovnaké zásluhy.

Relef je prvým bulharským literárnym časopisom, ktorý povýšil na hlavnú zásadu proletárskej literatúry a dôsledne uplatnil princíp stranníckosti umenia. Dovtedy sa tento základný princíp literatúry socialistického realizmu proklamoval iba sporadicky a v nerozvinutej forme, živelne, pojem sa ešte nepoužíval.[28]

Existencia a všetka činnosť Relefu bola časťou zápasu robotníckej triedy. Organizovanie a redigovanie sa uskutočňovalo pololegálne. Sku-

[27] DIMITROV, G.: Izbrani proizvedenija, zv. 8. Sofija 1972, s. 192.

[28] Porov. KOLEVSKI, V.: c. d., s. 42—43.

točných redaktorov a prispievateľov chránilo asi štyridsať formálnych šéfredaktorov, ktorých vyberala strana. Podľa fašistických zákonov v Bulharsku zodpovedala za tlačené slovo jedna osoba. Takmer v každom čísle Relefu je iné meno šéfredaktora. Tieto mená literárnemu historikovi nič nepovedia. Nastrčení šéfredaktori prijímali „čestnú funkciu" s vedomím, že im môže privodiť nepríjemnosti, vypočúvania a žalár. Boli na to, aby nastavovali polícii chrbát (v prenesenom i v konkrétnom zmysle). Sami neboli spisovateľmi a novinármi. Prichádzali z radov zamestnaných i nezamestnaných robotníkov a ostatných komunistov. Mali poverenie a museli v prípade vypočúvania vypovedať, že nepoznajú nikoho zo spolupracovníkov, že všetok materiál dostávajú poštou. Ani nikoho nevyzradili. Väčšina príspevkov aj z konšpiratívnych dôvodov vychádzala pod pseudonymami — niektoré sa ani nepodarilo dešifrovať.[29]

Ale nielen organizačne bol Relef súčasťou revolučného robotníckeho hnutia. Takým bol celým svojím obsahovým zameraním, aj chybami. (Jeho ľavicové sektárstvo odzrkadľuje krízový moment bulharského robotníckeho hnutia.) Relefovský programový pojem „proletárska literatúra" je totožný s pojmom straníckej literatúry. Strana, ktorá stála za časopisom, sa nemohla uvádzať a spomínať.

Relef hľadal leninskú koncepciu proletárskej literatúry. Druhý okruh otázok (po ľavicovosektárskej problematike), ktorými sa zaoberal, tvoria otázky charakteru proletárskej triednej alebo straníckej literatúry. Aká má byť proletárska literatúra? Na stránkach bulharského časopisu nájdeme diskusie a úvahy o únosnosti prvej osoby jednotného čísla a zámena „ja" v lyrike, o umeleckej náročnosti veršov i prózy, o proletárskom (straníckom) charaktere Smirnenského literárnej tvorby, o jej štýle aj o štýle proletárskej poézie vôbec.

Proti extrémnym ľavicovosektárskym požiadavkám, ktoré na istý čas vyradili osobné zámeno „ja" z básnickej produkcie relefovcov, zasiahol podobne ako v diskusii o príznakoch fašistickej ideológie Todor Pavlov. Napísal: „Proletársky básnik nielenže môže, ale aj musí hovoriť ako veľké, bohaté proletárske ‚ja', a nie ako neosobná beztvárnosť a nula, ktorá sa skrýva za ‚kolektivistické' slovká."[30] Autor pokladá kampaň proti prvej osobe jednotného čísla v poézii za veľmi nebezpečnú, za úder do vlastných radov a po vlastnej hlave.

Typickým postupom Relefu — rozdeľovaním — dospel k obhajobe práv básnického subjektu Christo Radevski. Podľa neho jestvujú dva typy proletárskych básnikov. Jedni žijú priamo v robotníckom kolektíve,

[29] Tamže, s. 21—22.
[30] PAVLOV, T.: „Az" i „nie". RLF, č. 22, s. 2.

poznajú do podrobností jeho psychiku a verne ju zobrazujú. Sú to opravdiví proletárski básnici. Druhí sú pozorovateľmi a zobrazujú iba vonkajšiu stranu bojov proletariátu. „Takí básnici sú len revolučnými, ale nie aj proletárskymi (rozumej: straníckymi, pozn. J. K.). Sú individualistami, a to aj v prípade, že vždy používajú zámeno ‚my' namiesto ‚ja'. Za tým ‚my' sú iba oni sami."[31]

Ľubomir Ogňanov-Rizor sa prihovára za poéziu hrubého, reálneho života a jednoduchého štýlu, akú pestujú nemeckí proletárski básnici Becher a Weinert. Je presvedčený, že proletárska poézia má svoje charakteristické črty v štýle, jazyku a v rytme: absencia tradičného rytmu a „čisto poetických" obrazov.[32] Vychádza zrejme z poetiky expresionistickej avantgardy a konštruktivizmu.

Otázky štýlu proletárskej poézie sa riešili aj na základe skúseností jej klasikov, najmä Christa Smirnenského a Geo Mileva. Relefovci niekedy nachádzali v poézii Mileva „výrazný prejav prvkov proletárskeho literárneho štýlu", konkrétneho, úsporného a energického, aktuálnosť a politickosť. Tento ich dojem umocňovala štýlová podobnosť jeho poézie s tvorbou nemeckých expresionistov, ktorí boli pôvodne Milevovými učiteľmi.[33]

Nad základnými otázkami štýlu proletárskej poézie sa znova zamýšľal i vedúci básnik Relefu Christo Radevski. Nesúhlasí s jednostranným posudzovaním štýlu a s vyzdvihovaním konštruktivistických umeleckých postupov. Úsilia o proletársku poéziu, to nie sú podľa Radevského úsilia o nový štýl, ale o nový obsah. Milevov September nie je proletárskym dielom vďaka štýlu, ale vďaka motívu. Milev má konštruktivistické knihy, ale číta sa nekonštruktivistický Smirnenski. Štýl proletárskej poézie, to je vyššia syntéza pozitívnych prvkov klasiky a nového obsahu. Príkladom je práve Smirnenski.[34]

Analogické problémy rozvíja i autor ďalšej state: niet fyzických rozdielov vo výrazových prostiedkoch (prívlastky ako také, rytmus ako taký, výber slov), medzi starou a novou poéziou je rozličný len spôsob, ako sa tieto prostriedky využívajú. Možnosť využívať jestvujúce prostriedky však nevylučuje vývin nových. Čo proletariát prijme za proletárske umenie, to je proletárskym umením.[35]

Ogňanov-Rizor sa nevzdal tézy o nevyhnutnosti nových výrazových prostriedkov. Nové triedne umenie môže byť len novým. Úsilie o novú

[31] Vladimir Vedov (Chr. Radevski): „Az" v proletarskata poezija. Tamže, č. 10. s. 1.
[32] L. Ognev (Ogňanov-Rizor): I vse pak... Tamže, s. 4.
[33] Tenže: Do sredpat. RLF, č. 20, s. 3.
[34] V. V. (Chr. Radevski): Za stila na proletarskata poezija. Tamže, č. 23, s. 2.
[35] S. Krasnov (nezistený pseudonym): Oprosteni izrazni sredstva? Tamže, č. 28, s. 2.

tematiku, obsah, je zároveň úsilím o nový štýl. Na otázku, aký by to mal byť štýl, znova odpovedal: konštruktivistický. Uviedol príklady a argumenty z nemeckých prameňov.[36] Istý programový príklon k štýlu expresionizmu a konštruktivizmu poznačil i grafickú úpravu publikovaných materiálov (nechuť k interpunkčným znamienkam, ľubovôľa pri používaní veľkých písmen).

Aj v Dave sa objavilo také slovo (konštruktivizmus), ale sa neudomácnilo. „Je to teda snaha o umeleckú syntézu, ktorá bude tvorená z prvkov konštruktivistických a spätá v živý a sociálne účinný celok revolučnou ideológiou" — napísal Daniel Okáli o proletárskom umení.[37] Táto platforma sa ukázala úzkou. Davistická koncepcia proletárskeho umenia, to je širšia syntéza výrazovej a obsahovej modernosti. Umožňuje používať všetky jestvujúce formy a vytvárať nové. Bližšia je „antikonštruktivistickej" programovej opozícii v Relefe.

Programové úvahy a kritické hodnotenie konkrétnej tvorby viedli pred zánikom Relefu aj k odhaľovaniu ľavicovosektárskych extrémov. Svedčí o tom príspevok Georgi Karaslavova, najvýznamnejšieho prozaika skupiny. Autor vystúpil proti deleniu tematiky. Tematika proletárskej literatúry sa nemôže obmedzovať na „stopercentných" revolucionárov. Proletársky spisovateľ môže zobraziť z marxistického hľadiska i milionára. Tento aspekt vedie Karaslavova ku kritike hodnotenia diel i autorov: treba vidieť pozitívny prínos aj pri takých dielach, ktoré si nekladú za cieľ zobraziť triedne uvedomelých bojovníkov, pretože spoločnosť netvoria len oni, treba získavať aj prechodné elementy. „V procese boja pochopia jeho zmysel a potreby."[38]

Karaslavova úvaha o tematike proletárskej literatúry poukazuje na súvislosť medzi ľavicovosektárskym dogmatizmom a literárnym schematizmom. Na zjednodušovanie obrazu života upozorňoval v rovnakom čase i Christo Radevski. „Neuvedomelý robotník si prečíta výzvu strany a *hneď* (podč. Radevski) sa v ňom odohrá prelom, vykročí do boja." Uvedomelí bojovníci sú v literatúre bez slabostí, bez chybičky a všetky akcie bývajú úspešné. „Keby sa naši vedúci súdruhovia riadili umeleckou literatúrou, istotne by hneď na zajtra naplánovali prevzatie moci." V tematike sa prejavuje sektárstvo. Slabo sú zastúpené mimostranícke vrstvy, robotnícke a maloburžoázne, nepriateľský tábor, intímne stránky života, psychológia kolísavých elementov. Naši spisovatelia v úprimnom želaní

[36] L. Ortov (Ogňanov-Rizor): Fantastičeski ili proletarski konstruktivizam? Tamže, č. 29, s. 2.

[37] OKÁLI, D.: Umenie. Dav, jar 1925, č. 2, s. 6.

[38] KARASLAVOV, G.: Granici. RLF, č. 40, s. 1—2.

slúžiť robotníckemu hnutiu „vypichujú oči namiesto maľovania obočia", nie sú ako marxisti dostatočne pripravení a ideologicky vyzbrojení. Nechcú zle, počúvajú hlas srdca, ale to nestačí. Proletárska literatúra sa nedá tvoriť bez jasného leninského pohľadu.[39]

Relef — ako svedčí i táto kriticky prenikavá samoreflexia v Radevského článku — sa v mimoriadne ťažkých podmienkach fašizmu v krajine a krízy v strane prebíjal k „jasnému leninskému pohľadu", bez ktorého sa nedá tvoriť proletárska literatúra. Dospel k presvedčeniu o nevyhnutnosti primeranej marxistickej prípravy a z nej vyplývajúceho leninského pohľadu na úlohy proletárskej literatúry, ak tvorivé úsilia majú prinášať zrelé ovocie. To je všeobecne platná skúsenosť a zákonitosť proletárskych literatúr.

Doterajšie výskumy potvrdzujú, že Dav dospel k leninským riešeniam mnohých otázok proletárskej literatúry v konkrétnych domácich podmienkach. Davisti odpovedali aj na otázky proletárskej a „čistej estetickej" kritiky, ktoré si hneď na začiatku naliehavo kládol Relef. Odpovedali na ne opačne, ale správne. Vladimír Clementis sa nazdával, že kultúru nemožno redukovať na ideológiu, hoci obsahuje v sebe aj triedny aspekt. „Žiadne kultúrne hodnoty nezanikajú, pokiaľ je v nich len trocha životaschopnosti." Správny vzťah k hodnotám vedie k ich reintegrácii a asimilácii, nie k odhadzovaniu všetkého, čo ľudstvo vytvorilo.[40]

Davisti zásadne inak ako Relef pristupovali k revolučným umeleckým avantgardám a k súčasnému buržoáznemu umeniu. „Aj v umení, hodnotným umením sa slúži revolúcii" — písal Edo Urx. Dnes „je každý nový objav vo vede i každý hodnotný progresívny prínos všetkých tých moderných izmov v umení už objektívne obrátený proti triednym záujmom kapitalizmu — slúži sociálnej revolúcii."[41] Ten istý autor priznával nepriamy význam aj meštiackemu umeniu a vede (opravdivému umeniu a vede). Marxisti nesmú hádzať do koša ani tú najidealistickejšiu filozofiu, „lebo i v nej môže byť utajené veľké bohatstvo hoci na hlavu postaveného a jednostranne vypestovaného poznania sveta a človeka."[42] Nad proletársky naturalizmus (básnický žurnalizmus), „hoci proletársky, ale predsa len naturalizmus", kládol „čisté umenie" poetistov. Prvé

[39] RADEVSKI, Chr.: Borba za chudožestveno kačestvo na našija literaturen front. Tamže, č. 111, s. 3.

[40] CLEMENTIS, V.: Akultúrny boľševizmus. Dav, 1925, č. 2, s. 50.

[41] URX, E.: Básnik v zástupe. Bratislava 1961, s. 63. Prvýkrát publikované: Bedřich Václavek v rozpacích. Tvorba, 1930, č. 49—51.

[42] URX, E.: V prvních řadách. Praha 1922, s. 126. Prvýkrát publikované: Československá filosofie. Tvorba, 1938, č. 2.

by totiž bolo podľa jeho názoru krokom späť. V druhom, hoci sa nenazýva proletárskym, Urx vidí „vyššie kvality oproti minulému meštiackemu umeniu, prvky budúceho umenia komunistickej spoločnosti."[43]

Tento logický a predvídavý prístup ku kultúrnym hodnotám vyzdvihujú S. A. Šerlaimovová a J. V. Bogdanov, keď píšu: „Ako protiváhu 'ultralevým sklonům, házejícím přes palubu existující tvoření a hlásající kulturu třeba nedokonalou, ale naši', Novomeský — mimochodom, solidárne s Urxom — nastoľuje veľkolepú perspektívu nastávajúcej novej epochy literárneho vývinu, zákonitého štádia umeleckého pokroku ľudstva. Z takého nadhľadu vyzerali osobitne primitívne pokusy opätovne obmedzovať proletársku literatúru kodifikáciou tém, sujetov, hrdinov i zobrazovacích prostriedkov."[44]

Davisti vo svojej kultúrnopolitickej a kritickej praxi nezavrhovali slepo ani umenie, ktoré sa jednostranne zameriava na hru a pôžitok a rozvíja emocionalitu človeka. Pochybovali o opodstatnenosti módneho pejoratívneho označovania „umenie pre umenie". Mali na mysli umenie určené pre človeka, nie „pre umenie". Umelecký pôžitok je sám osebe čosi kladné a „ak konečným a ústredným cieľom komunizmu je harmonický rozvoj všetkých intelektuálnych síl človeka, potom uvedené úsilie (umelecké, pozn. J. K.) možno chápať ako parciálnu zložku tejto veľkej úlohy".[45]

Ide o koncepciu bohatej a mnohotvárnej proletárskej literatúry a umenia. Preto nemôže prekvapiť nesektársky vzťah jej tvorcov a stúpencov k iným pokrokovým umeleckým prúdom. Ladislav Novomeský odmietal stavať proletársku literatúru proti poetizmu. „Súdružská kritika a súdružská spolupráca, to sú zásady pomeru zväzu k poetistom" — napísal v úvahe o zamýšľanom zväze revolučných proletárskych spisovateľov. Nijaké vyobcovanie do tábora buržoázie, „na druhý breh".[46]

Skúmatelia, ktorí porovnávali Dav so skúsenosťami iných literatúr, konštatovali jeho pozoruhodnú odolnosť voči ľavičiarskym krajnostiam. Davisti (Okáli, Sirácky, Clementis) narábali v teórii s trockistickou dogmou o nemožnosti vytvoriť kvalitné proletárske umenie v prechodnom období od kapitalizmu k socializmu (musí sa tvoriť od začiatku, bez zväz-

[43] URX, E.: Básnik v zástupe, c. d., s. 59—60. Prvýkrát publikované: Bedřich Václavek v rozpacích, c. d.

[44] ŠERLAIMOVOVÁ, S. A. — BOGDANOV, J. V.: Formovanie marxistickej literárnej kritiky v Československu. Bratislava 1977, s. 131.

[45] OKÁLI, D.: Literárna teória a kritika davistov. Bratislava 1976, s. 191. Autor hodnotí niektoré úvahy A. Siráckeho.

[46] NOVOMESKÝ, L.: Svaz proletářských revolučních spisovatelů Československa. Tvorba, 1931, č. 8.

kov s minulosťou), ale — ako konštatujú Šerlaimovová a Bogdanov — v praxi sa s ňou vedome alebo nevedome dostávali do jasného rozporu.[47]

Držali sa zrejme vlastného základu, ktorý určovala možno Clementisova ešte preddavistická koncepcia vzťahu k tradíciám. Mládež obyčajne nenachádza na svojich predchodcoch nič dobré, ale Clementis — ako uvádza Štefan Drug — nepodlieha slepej generačnej emócii. Uznáva zásluhy a pokrokovosť hlasistov a prúdistov v minulosti. Pravda, v nových podmienkach už nie je ochotný pripisovať ich programu pokrokový význam a rátať s nimi, pretože ich cieľom stále zostáva čechoslovakizmus a nie sú schopní odpovedať na nové sociálne otázky. Tradícia bola východiskom k činnosti. Nemala byť programom a nesmela zväzovať ruky. Doba vyžadovala antitézu, prekonávanie tradície — tézy, nové činy.[48]

Davisti si radikálne uvoľňovali ruky z pút tradície, môžeme hovoriť až o „žeravom radikalizme" (Okáli), ale nie o ľavicovom sektárstve. Zdá sa, že si problémy sektárstva neuvedomovali. Clementis cituje kritika Averbacha: „Nie je kritériom proletárskej literatúry, kto ju píše a pre koho. Ideový obsah (nie tematika — pozn. V. C.) je rozhodujúcim; prostredie, z ktorého literatúra vzniká a ktorému slúži". Touto citovanou antisektárskou úvahou si však pomáha zdôrazniť celkom iný problém: „Proletársky spisovateľ má možnosť použiť všetky existujúce formy, ale aj dosiaľ nebývalé a nepoužité varianty."[49]

Pre ľavicové sektárstvo, ako ho poznáme z dejín bulharskej proletárskej literatúry, je rozhodujúcim kritériom, kto píše a pre koho. Relefovci zatracovali Vazova, za to, že svojím vynikajúcim umením (ako sa nazdávali) bol v službách buržoázie (písal „pre buržoáziu"), že odviedol buržoázii dobrú prácu. Sektárstvo im nedovoľovalo vidieť, že urobil vynikajúcu službu najmä bulharskému ľudu a budúcej bulharskej socialistickej a komunistickej kultúre. V Relefe ešte nebola známa ani dialektika umeleckého odrazu prostredia, ktorá presvitá z Averbachovej formulácie.

Ak sa davisti niekedy, a najmä v začiatkoch hnutia, vyslovovali znevažujúco o tradícii („tu odpočíva tradícia" — A. Sirácky), išlo o negativistické hodnotenie, o dezidealizovanie vlastenecky prikrášľovanej minulosti, o generačné mesiášstvo, o proletkultovské ľavičiarstvo, o všetky iné prímesi, len nie o ľavicové sektárstvo, ktoré ako cudzopasný organizmus nemôže jestvovať mimo svojho hostiteľa, prísne uzatvorenej a izolovanej organizácie. Davisti boli aj „širokou mierou subjektívnej tvorivej slobody"[50] veľmi vzdialení rigorizmu sektárskych požiadaviek.

[47] ŠERLAIMOVOVÁ, S. A. — BOGDANOV, J. V.: c. d., s. 109.

[48] DRUG, Š.: Vladimír Clementis. Bratislava 1967, s. 21.

[49] CLEMENTIS, V.: V pléne i kuloárach charkovského kongresu. Tvorba, 1931, č. 4.

[50] Formulácia z diela ŠMATLÁK, S.: Básnik Laco Novomeský. Bratislava, 1967.

Slovenské literárne dedičstvo je vo všeobecnosti málo triedne diferencované, málo príznakové z hľadiska služby utlačovateľom. V minulosti sme nemali buržoáziu s utlačovateľskými tradíciami. Literatúra neslúžila cudzej vládnúcej buržoázii, ktorá od nej žiadala iba jednu službu — odnárodnenie sa v mene uhorského veľkopanského vlastenectva, čiže samovraždu. Už používať jazyk znamenalo odporovať. Literatúra v slovenskom jazyku vyslovovala hľadiská utlačovaných. Jedny obranné koncepcie v nej odumierali a iné sa rodili, stále však boli obrannými koncepciami utlačovanej strany. Sektársky prístup k tradícii vyžaduje dve nezmieriteľné, proti sebe stojace strany. Vo vnútri našej literárnej tradície ich jednoducho nebolo.

Z hľadiska tradícií nejestvoval objekt a ani subjekt ľavicového sektárstva. V našom robotníckom hnutí a v proletárskej literatúre nebolo toto nebezpečenstvo nikdy dlhotrvajúcim a typickým. Nestalo sa tradičným. Robotnícke hnutie a literatúra zápasili s inými nebezpečenstvami. Bulharské robotnícke hnutie muselo naproti tomu i v minulosti húževnato zápasiť s ľavicovými oportunistickými tendenciami. Podliehanie sektárstvu bolo jednou zo slabých stránok predleninského úzkeho socializmu. Georgi Dimitrov povedal na zjazde strany roku 1948: „Úzky socializmus premenil na dogmy rad marxistických poučiek, v dôsledku čoho strana upadala do sektárstva a sťažovala si spojenie s masami pracujúcich." Úzky socializmus nedokázal tak pochopiť poslanie robotníckej marxistickej strany, aby nebola len jednou stranou medzi inými, ale avantgardou, predurčenou viesť aj iné organizácie a zjednocovať všetky pokrokové sily v záujme víťazstva proletariátu a vybudovania beztriednej spoločnosti. „Strana ešte nevidela v sebe takú vyššiu formu organizácie robotníckej triedy, ktorá by mala viesť všetky iné organizácie pracujúcich, uskutočniť najužšie spojenie s masami a zabezpečiť úspešnú revolučnú aktivitu."[51]

Proletárska literatúra, prirodzene, úzko súvisí s hnutím proletariátu. Tieto špecifické stránky v tradíciách bulharského robotníckeho hnutia — a nielen tieto — znova sa odzrkadľujú i v zápase Reliefu o leninský prístup k otázkam proletárskej literatúry. Tento zápas a toto smerovanie je samo osebe dôkazom pozitívnych tradícií, revolučnej obetavosti a vôle hľadať nové riešenia.

Ľavicové sektárstvo v teoretickej a kritickej praxi Reliefu redukovalo kultúru na ideológiu. Viedlo to aj k redukcii literárnej teórie a kritiky, k strate ich špecifického jadra, ktoré je späté s problematikou kultúrnych hodnôt. To je aj špecifický a podstatný príznak ľavicového sektárstva v literárnej teórii, histórii a kritike. Relief, ako sme videli, odmietal i práce „na najvyššej úrovni", a to iba zo sektárskych dôvodov. Aprioristicky vylučoval hľadisko ideovo-umeleckých hodnôt tak vo vzťahu ku klasike ako vo vzťahu k súčasnej literatúre. Zápas o leninský prístup k proletárskej literatúre v Reliefe je preto predovšetkým zápasom o prekonanie ľavicového sektárstva.

Dav, aj keď zo začiatku podceňoval literárny odkaz minulosti, viedlo práve kritérium ideovo-umeleckých hodnôt. Davistov neuspokojovala spoločenská a estetická produktívnosť klasických diel. Zároveň si jasne uvedomovali, že socialistické umenie je jediným zákonitým dedičom všetkého cenného, čo vytvorilo ľudstvo v minulosti a čo bez ohľadu na politickú a triednu zaradenosť tvorcov vytvára v súčasnosti. Preto zápas o leninský prístup k proletárskej literatúre v Dave nemá charakter prekonávania ľavicového sektárstva, ale prebieha viacej vo sfére diskusií o koncepčných otázkach socialistického umenia a o jeho vzťahu k odkazu minulosti a k súčasnej buržoáznej kultúre. V praxi potom davisti vyhľadávali pozitívne a perspektívne prvky aj u súbežcov robotníckeho hnutia a v buržoáznom umení, hodnoty z hľadiska smerovania k budúcej socialistickej a komunistickej kultúre.

Pravdaže, v tejto štúdii nešlo o nadraďovanie Davu nad Relief. Konfrontácia poplatnosti sektárskym tendenciám na rozličných národných pôdach sa môže ohraničiť neveľkým časovým výsekom iba veľmi podmienečne. Ak si teraz predĺžime pohľad na domáci pól konfrontačného výskumu do povojnových rokov, tak si musíme spomenúť, že antisektársky Dav sa v päťdesiatych rokoch stal obeťou sektárstva. A to je už celkom iná téma, pre ktorú by sa akiste našiel iný konfrontačný pól.

[51] DIMITROV, G.: Izbrani proizvedenija, zv. 8. Sofija 1972, s. 176—177.

ЯН КОШКА

БОРЬБА ЗА ЛЕНИНСКИЙ ПОДХОД К ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(„Дав“ и болгарский „Релеф“)

Резюме

Автор сравнивает литературно-критические и литературоведеческие позиции журналов „Дав“ и „Релеф“, которые были наиболее значительными представителями пролетарской литературы в Словакии и в Болгарии в период между двумя мировыми войнами. Общей чертой этих позиций является борьба за ленинский подход к пролетарской литературе. Их сравнение указывает, что здесь имели место общие закономерности.

Борьба за ленинский подход к пролетарской литературе в болгарском журнале является прежде всего борьбой с проявлениями левого сектанства, которые не имеют аналогии в словацком „Даве“. Хотя „Дав“ тоже прошел определенным периодом левого уклона, в основном относительно классического наследия, ему были чужды специфические сектантские позиции. Борьба за ленинский подход к пролетарской литературе не имела здесь характер преодоления левацкого сектанства, а происходила в основном в сфере дискуссий о вопросах концепции социалистического искусства и его отношении к наследию прошлого в современной буржуазной культуре.

Левое сектанство в начальной теоретической, критической и организационной деятельности „Релефа“ привело к потере точки зрения идейно-художественных ценностей, что является специфическим признаком левого сектанства в литературной теории, истории и критике. „Дав“, хотя и не дооценивал литературное наследие прошлого, подходил к нему именно с позиции ценности, т. е. его не удовлетворяла лишь идейно-художественная продуктивность произведений классиков. Одновременно журнал всегда осознавал, что социалистическое искусство является единым законным наследником всего ценного, что создало человечество в прошлом, а также того, что действительно ценное, невзирая на политическую и классовую принадлежность авторов, создает в настоящее время. „Релеф“ в начале своего издания совершенно исключал такое воззрение на оценку ценностей также и в отношении классической литературы, подобно как и в отношении совеременной. Сознательно исключал и те произведения, которые были известны своим высоким идейно-художественным уровнем. Постепенно в журнале стало преобладать ленинское мировоззрение, а в конце своего издания он исправлял свою отрицательную оценку части болгарской классической и современной литературы, имевшую место в прошлом.

JÁN KOŠKA

DAS RINGEN UM LENINISTISCHE AUFFASSUNG DER PROLETARISCHEN LITERATUR

(Dav und der bulgarische Relef)

Zusammenfassung

Der Autor vergleicht literaturkritische und literaturtheoretische Positionen der Zeitschriften Dav und Relef, die in der Zwischenkriegsperiode bedeutendste Tribünen proletarischer Literatur in der Slowakei und in Bulgarien waren. Gemeinsames Merkmal dieser Positionen ist das Ringen um leninistischen Zugang zur proletarischen Literatur. Der Vergleich zeigt, daß es sich hier um eine allgemengültige Erfahrung und Gesetzmäßigkeit handelt.

Das Ringen um leninistischen Zutritt zur proletarischen Literatur in der bulgarischen Zeitschrift ist vor allem ein Ringen mit Erscheinungen des linken Sektierertums, die jedoch in der slowakischen Zeitschrift Dav nicht auftraten. Die Zeitschrift Dav setzte sich zwar auch mit linken Tendenzen — vor allem in Bezug auf das klassische Erbe — auseinander, aber spezifisch sektiererische Standpunkte waren ihr fremd. Das Ringen um leninistischen Zutritt zur proletarischen Literatur hat in ihr nicht den Charakter von Überwindung des linken Sektierertums, sondern es verläuft mehr in Form von Diskussionen über Konzeptionsfragen der sozialistischen Kunst sowie über deren Beziehung zum Vermächtnis der Vergangenheit und zur bürgerlichen Kultur der Gegenwart.

Das linke Sektierertum in der anfänglichen theoretischen, kritischen und organisatorischen Praxis von Relief, führte zum Verlust des Gesichtspunktes von ideel-künstlerischen Werten. Dies ist ein spezifisches Merkmal des linken Sektierertums in der Literaturtheorie, -geschichte und -kritik. Obwohl auch die Dav das literarische Vermächtnis der Vergangenheit unterschätzte, betrachtete sie es eben vom Standpukte der Werte aus: sie fand die ideel-künstlerische Produktivität von Werken der Klassiker ungenügend. Gleichzeitig war sie sich stets bewußt, daß die sozialistische Kunst der einzige gesetzmäßige Erbe von all dem Wertvollen ist, das die Menschheit in Vergangenheit, schuf, und daß sie auch in der Gegenwart schafft, ohne Rücksicht auf die politische und klassenmäßige Position der Schöpfer. Die Relef schloß anfangs diesen Gesichtspunkt der Werte sowohl in Beziehung zur Klassik, als auch in Beziehung zur Gegenwart völlig aus. Sie lehnte bewußt auch solche Werke ab, von denen sie wußte, daß sie sich durch hohes ideell-künstlerisches Niveau auszeichnen. Sie lehnte sie auf Grund linkssektiererischer Standpunkte ab. Sie rang sich allmählich zu lininistischen Standpunkten durch und am Ende ihres Erscheinens korrigierte sie die älteren, negativistischen Wertungen eines Teils der bulgarischen klassischen und gegenwärtigen Literatur.

ZLATKO KLÃTIK

PRÍBUZNOSŤ TYPOV SOCIALISTICKEJ POÉZIE

(S. Kosovel — J. Wolker — L. Novomeský)

Porovnávacie skúmanie slovenskej a juhoslovanskej literatúry má do konca minulého storočia k dispozícii pomerne vďačný a bohatý materiál. Je tu široké kontaktové podložie, ktoré tvorí pestrú škálu: od ohlasov, stykov, tematickej inšpirácie a ideových impulzov, vyplývajúcich z analogického politického a kultúrneho postavenia, až po preklady a vzájomné hodnotenia. Opierajúc sa o toto zázemie možno podniknúť spoľahlivejšie výpravy aj na vyššej úrovni porovnávania, ktoré si vytyčuje cieľ vystihnúť základné smerovanie oboch literatúr. Situácia sa náhle mení začiatkom tohto storočia. Už pri skúmaní moderny sa ocitáme v tomto zmysle takmer vo vzduchoprázdne. Potom v 20. rokoch sa staré politické a kultúrne predpoklady a impulzy vzájomného záujmu vytrácajú, dezaktualizujú a nové v duchu kvalitatívne odlišných historických potrieb, spätých s perspektívou socializmu ešte sa nevytvárajú.

V takejto situácii sa takmer nezávisle a navzájom sa nepoznajúc rodí slovenské (i české) ohnisko socialisticky orientovanej literatúry, ako aj ohniská v slovinskej, chorvátskej a srbskej „ľavej" avantgarde.

Druhá ťažkosť spočíva v tom, že sa rozličné poetické systémy, avantgardné prúdy a školy, ktoré v neobvyklej hojnosti vznikali v tomto storočí, dotýkajú so socialisticky orientovanými smermi v umení iba v živelnom odmietaní buržoáznej spoločnosti, nie však v pozitívnom programe. Tvoria tak pestrý a ideovo nevyhranený protipól „ľavej" avantgardy, zacielenej na socialistickú perspektívu. Táto polarizácia prebieha dokonca aj v rámci toho istého prúdu, na čo je školským príkladom príkra ideová antitéza ruského a talianskeho futurizmu. Na vymedzenejšej ploche nášho záujmu pôjde obdobne — aj keď nie s takými krajnosťami — o silné expresionistické prvky v tvorbe Slovinca Srečka Kosovela a Chorvátov Miroslava Krležu a Augusta Cesarca, ktorých život i dielo je úzko späté s revolučnou perspektívou a socializmom, oproti srbskému expresionizmu.

V období po prvej svetovej vojne niet v Juhoslávii výraznej proletárskej poézie, ktorá mala jedno z kľúčových postavení v dobovej konfigurácii tak českého, ako aj slovenského básnictva. Možno hovoriť iba o niektorých náznakoch v neveľkej skupine slovinských básnikov a prozaikov. Ide len o jednotlivé básne (menej o prózu), pri úplnej absencii reflexií nad dielom a programov, čo predstavuje nepatrné východisko pre hľadanie súvislostí na rovine príbuzných poetík.

Na druhej strane juhoslovanská poézia sa po prvej svetovej vojne vyznačuje ozajstnou explóziou básnických programov a škôl.[1] V nich sa odzrkadľujú takmer všetky dobové európske avantgardné prúdy, ale existujú pokusy aj o vytvorenie originálnych smerov a poetík, ktoré vyrastajú na nacionálnej pôde, alebo sú dokonca pokusom jediného autora dať svojej tvorbe nadosobný význam v zmysle básnického programu. O to sa pokúsil Miloš Crnjanski, ktorý k svojej básnickej zbierke Sumatra vydal obšírny komentár s ambíciou vytvoriť vlastnou básnickou praxou a jej teoretickým reflektovaním samostatnú školu, tzv. sumatraizmus. V podstate šlo o určitú verziu dobového expresionizmu.[2] Okrem sumatraizmu, ktorý je spätý s menom skutočného tvorcu, existovali aj prúdy — hypnizmus, zenitizmus ap., ktoré nezanechali nijaké umelecké hodnoty. Zenitizmus sa vyznačoval veľkými ambíciami, časopis Zenit získal pre spoluprácu niektoré významné mená dobovej avantgardy, uverejňoval príspevky vo svetových jazykoch a chcel sa stať celoeurópskym avantgardným orgánom. Jeho aktivita sa však vybíjala v ustavičnom formulovaní programov bez adekvátnych výsledkov v dielach. Relatívny význam zenitizmu zachraňuje iba fakt, že jeho iniciátor Ljubomir Micić prinášal v časopise informácie o literárnom živote v Sovietskom Rusku a ukážky z rodiacej sa sovietskej poézie a prózy.[3]

Vzhľadom na tieto skutočnosti sa nám javí ako jedna z možných ciest predbežné sústredenie sa na dielo konkrétneho autora, ktoré vý-

[1] O tom podrobnejšie: Književni pokreti i tokovi izmedju dva svetska rata. Beograd 1970. Aj WIERZBICKI, J.: Programy serbskiej awantgardy. In: Tradycja i nowatorstwo v literaturzach slowianskih XX wieku. Varšava 1976.

[2] VITOŠEVIČ, D.: Posleratna avangarda i Miloš Crnjanski. In: Književno delo Miloša Crnjanskog. Beograd 1972, s. 5 n.

[3] So Zenitom spolupracovali Gorkij, Blok, Majakovskij, Jesenin, Chlebnikov, Pasternak, Erenburg, Lunačarskij, Tairov, na Západe Iwan Goll a i. V češtine Zenit uverejnil aj príspevky príslušníkov Devětsilu — Seiferta, Hoffmeistra, Voskovca a i. O tom a o zenitizme: MARKUŠ, Z.: Zenitistička poezija. Delo 1975, br. 8., s. 1216 n. Beograd. Heslo: Zenitismus. In: VLAŠÍN a kol.: Slovník literárních směrů a skupin. Praha 1976.

razne vyjadruje avantgardnú orientáciu tak v zmysle umeleckom, ako aj svetonázorovom, aj keď sa pritom nevyhneme nebezpečenstvu, ktoré vždy hrozí, ak sa básnická skúsenosť jednotlivého tvorcu povýši na reprezentáciu s ambíciou zastúpiť literárny prúd alebo školu.

V juhoslovanskej literatúre 20. rokov, zacielenej na revolúciu a socializmus, v tomto zmysle sa do pozornosti vtláčajú dvaja autori — Chorvát Miroslav Krleža a Slovinec Srečko Kosovel. Krležovo dielo trvá už siedme desaťročie, je nielen rozsiahle, ale aj bohato členené, mnohostranné a rozmanité pokiaľ ide o vývinové fázy, literárne druhy a inšpiračné zdroje. Kosovel a jeho básnická tvorba sa ponúkajú ako prístupnejšia brána do zložitej a pre nás málo prehľadnej situácie v juhoslovanskej literatúre 20. rokov, najmä v spojení s tým prúdom, ktorý bol nesený ideami marxizmu a socializmu. Básnik žil veľmi krátko — iba dvadsaťdva rokov — z čoho štyri posledné roky patrili literárnej tvorbe. Ide teda o dielo definitívne uzavreté a neveľmi rozsiahle (hoci Kosovel písal v horúčkovitom tempe a za krátky čas vytvoril úctyhodný počet štyristo básní). Básnikova tvorba je aj druhovo jednotná: písal iba verše, a to výlučne lyrické s prevládajúcou krátkou, zovretou formou. Napriek tomu ide o tvorbu vnútorne dynamickú a premenlivú, v ktorej sa svojsky modifikujú mnohé impulzy dobovej poézie, prerastajúce slovinský alebo juhoslovanský priestor. Svojimi estetickými hodnotami sa Kosovelova lyrika začleňuje do náročného radu, ktorý tvoria kľúčové básnické realizácie v komplexe slovanských a balkánskych literatúr, vstupujúcich do syntézy svetových socialistických literatúr.[4]

V nasledujúcich častiach štúdie, tvoriacich jadro nášho príspevku, pôjde o sledovanie dvoch navzájom spätých úloh: o priblíženie na Slovensku málo známej tvorby Srečka Kosovela v jej vnútornej dynamike a vývinovej kontinuite a potom o pokus vystopovať jej typologické príbuznosti s analogickými javmi v českej i slovenskej poézii 20. rokov.

[4] Kosovelovu poéziu objavujú aj na Západe: vo francúzskom Seghersovom vydaní ho autor vystupnej štúdie nazval „slovanským spolubratom Rimbauda". Pozri VUKADINOVIČ, A.: Srečko Kosovel. In: Književnost u školi 5. Beograd 1967. Básnik sa narodil r. 1904 v Sežane a umrel r. 1926 v Tomaji. Za života uverejnil málo veršov, pripravovaná zbierka Zlatý čln vyšla až posmrtne r. 1927. Ďalšiu zbierku Integrály objavili v rukopisnej pozostalosti r. 1967. Súborné dielo — Zbrano delo, Ljubljana 1964. Kosovelovu poéziu sprístupnili u nás Vilém Závada (V malém plášti slov. Praha 1974) a Fero Lipka (Rozlúčka so sebou. Košice 1974) pri príležitosti básnikových sedemdesiatin. V básnikovej korešpondencii sa spomínajú českí básnici (Březina, Machar, Bezruč a i.), zo slovenskej literatúry je zaujímavá autorova kladná zmienka o Vajanského Letiacich tieňoch. Pozri GSPAN, A.: Neznani Srečko Kosovel. Ljubljana 1974, s. 45.

Slovinská socialistická poézia (a literatúra ako celok) nachádzala mimoriadne silný podnet v diele svojho bezprostredného predchodcu Ivana Cankara, básnika, prozaika, publicistu, a najmä vynikajúceho dramatického autora, ktorý sa vo svojom vývine dostal až k socializmu. Keďže umrel na vrchole tvorivých síl koncom prvej svetovej vojny, nemohol bezprostredne zasahovať do búrlivých ciest literatúry a kultúry v oslobodenom Slovinsku a Juhoslávii. Vytvoril však predpoklad na formovanie neveľkých skupín autorov, zjednotených spoločným socialistickým presvedčením a programom (Bratko Kreft, Tone Seliškar, Mile Klopčič a i.). K jednej z týchto skupín, k literárnemu študentskému združeniu Mladina (1922—1924), patril aj Srečko Kosovel. Podľa charakteru môžeme slovinskú Mladinu prirovnať skôr k Mladému Slovensku, ako k neskoršiemu Davu, komunisticky vyhranenému, čo v Juhoslávii po zákaze Komunistickej strany r. 1921 vôbec nebolo možné.

Kosovelove predpoklady na básnika socialistického cítenia a videnia spočívali v jeho mimoriadnej emotívnosti, v nesebeckej zaujatosti o ľudské osudy. Reaguje spontánne a prudko na všetko, čo je vznešené, ušľachtilé, krásne, podobne, ako aj na to, čo je jeho opakom: na sebectvo, nespravodlivosť, poníženie, biedu, vykorisťovanie človeka človekom. Básnikova cesta k socializmu bola živelná. Mladý Kosovel začína svoju púť naivnou vierou v harmonickosť sveta, načúva prírode i vnútornému rytmu „duše", nesie v sebe predstavu ľudského dobra a krásy nezaťaženú skúsenosťou, ale ňou ani nepreverenou. Reálnym východiskom jeho lyriky je rodný Prímorský Kras s drsnou, okúzľujúcou prírodou. Vyspieva o nej veľa básní, v ktorých osou bude charakteristický strom básnikovho rodného kraja — borovica. Objaví v nej symbol kraja, národa i podobu vlastného vnútra (Borovice, Videl som borovice rásť, Dedina za borovicami, Stromy v doline a i.). Stromy, vtáci, dedina, kras, najužšie okolie, matka, otec, bratia a priatelia — to je pôvodný svet pôvabu, porozumenia, pokoja a istôt, svet idylický a nekomplikovaný.

Po prvých zrážkach so skutočnosťou iného rázu musel nastať otras aj so známkami obratu a prudkými krajnosťami. Dôveru v ľudí vystrieda „túžba po samote", ba aj „výkrik po samote". Básnik uniká z ulíc i z ľudskej húšťavy, v ktorej sa všetko naháňa, štve a prahne po hmotných a iných výhodách. „Ranený som ľuďmi v hĺbke srdca" volá a uchyľuje sa do krajiny polnoci, v ktorej žiaria hviezdy, chvejú sa jazerá a kolíšu tiene stromov. Strata nedávneho idylického sveta je bolestná, ale básnik ju maľuje poeticky: „v rosnatej zlatej žiare horela / krajina z popola mladých snov" (Večerni oblaki).[5] Jedinou oporou sú najbližší, najmä

[5] Zbrano delo, s. 80.

matka, kútik nádeje, kam možno uložiť mladú a prvými tvrdými údermi pootĺkanú hlavu, skúsenosť premietnutú do obrazu lampáša, ktorý matka dáva do okna, aby privítala a povzbudila syna, vracajúceho sa na sviatky domov (Mati čaka).[6]

Básnik si však uvedomuje, že nemôže byť večne chlapcom, odkázaným na materinskú ochranu, že sa musí postaviť na vlastné nohy. V tomto prvom rozbehu ani lúbosť nie je dosť silná na to, aby lyrickému hrdinovi pomohla. Je pritlmená, plachá, ostýchavá a mlčanlivá, je skôr tichým prejavom blízkosti duší, ako vyslovením mužnej odhodlanosti a vášne. Básnik si neverí a neprivoláva už samotu, lebo tá ho rozkladá a plodí utrpenie, ale priamo smrť, schopnosť ponoriť sa do temnôt, poslednýkrát zažiariť ako hviezda, onemieť a poklesnúť do bezdna, „odísť od ľudí, odísť a nevrátiť sa" (Želja po smrti). Motív smrti vstupuje do básnikovej lyriky a natrvalo si v nej uchováva jedno z rozhodujúcich miest.

Zrážka so skutočnosťou znamená jej odmietnutie, radikálny negativizmus a rezignáciu: „Unavený, ubitý kráčam z rána k večeru, / na mojich perách niet už modlitby, / v duši sú mi kruté žaloby, nespokojný som a pokoja nikde niet / (Truden, ubit).[7] Lyrický hrdina nevidí zmysel existencie, pokladá ju za hrôzu: „Jedna je hrôza a tou hrôzou je: byť — / uprostred chaosu, uprostred noci, / hľadať východisko a tušiť, / že východiska niet" (Ena je groza).[8] Básnik nenachádza uspokojenie a úľavu ani v prírode — tam, kam sa dosiaľ uchyľoval, ba ani v povedomí domova a spolupatričnosti s najbližšími. Niet spásy ani v naivnej viere sprevádzanej náboženskými obrazmi. Symbolika Krista a kríža zotrváva, ale sa nemení — ako napríklad u Bloka a Majakovského — na obraz revolúcie. A podobne aj insitný obraz starého, dobráckeho boha prostých ľudí, tak príbuzného prostoduchému bohu chudobných z Wolkrovho Hosta do domu, bez stopy sa rozpadáva. V lyrickom hrdinovi zostáva po ňom len páliaca rana, čo „čnela a mlčala" (Bolest)[9].

Na okraji zúfalstva básnik Kosovel uniká žieravému smútku, prekonáva svoju osamelosť, vracia sa medzi ľudí. V samote a bolesti premyslel svoju situáciu, pochopil beh udalostí aj sveta a našiel východisko v kolektívnom zápase o oslobodenie ľudstva. Namiesto únavy, prázdnoty, úniku, ničoty a tmy tlačia sa mu na pery nové, nádejnejšie slová: láska, práca, vzbura, boj, dav. Dostáva sa na pozície proletárskeho humanizmu. Jeho verše nadobúdajú obžalobný, úderný a bojovný tón. Objavuje spoločné nálady, bolesti i vzbúreneckú odhodlanosť v básnických autoštylizáciách, v ktorých je tak mnoho spoločného s jeho vlastným prípadom a osudom slovinského ľudu. Básnik slovinského Krasu nachádza príbuzného v Bezručovi, bardovi baníckeho Sliezska. Spoločný osud zvestuje budúcu vzburu: „Kto to chodil po těch polích? / Ve všem podobal se Petru. / Krev mu od úst tekla proudem, / na svých bedrech nosil hory, / trochu pohnul svými zády / a tu hory zaduněly, / potom vztáhl svoji ruku, / okovy se rozlámaly, / potom rozpráhl své paže, / v lomech temně zadunělo." (Kdo to chodil.)[10]

Lyrický hrdina hľadá predovšetkým v sebe samom možnosti novej cesty, cesty k človeku. Načrtáva svoj básnický a ľudský vývin, aby cez zúfalstvo a beznádej došiel poznaním k novým silám. Tie sily zobudili mŕtve srdce, bijúce spoločne so všetkými ponížených: „V mojom srdci šumia slová, / človek sa v tichom srdci zobúdza, / preň bijú všetky moje sily, / preň, pre človeka, ľudstvo, ľudí." (Pot do človeka.)[11] Básnik je schopný pomôcť aj iným, ubitým a zúfalým, zaháňa príšeru smrti a oslavuje život, lebo „život je krajší ako sny." (Opolnoči.)[12]

Kosovel ešte nemá jasnú predstavu o revolučnom, kolektívnom boji a ani neodráža tento stupeň revolučnej skutočnosti. Jeho obrazy sa pohybujú v rozpätí medzi človekom—jedincom, ktorý narastá na symbol, zastupujúci trpiace a bojujúce ľudstvo, a zovšeobecneným obrazom tohto ľudstva. Polarizácia a vnútorná dynamika, ktorá z nej vyplýva, charakterizuje jeho postoj k svetu, uvedomenie ostrých hrán i krajností i úsilie obsiahnuť ich a vyjadriť. Abstraktné vízie a zovšeobecnenia sa náhle striedajú s najintímnejšími konkrétami, poznatky skľučujúce a tragické nahradzujú mäkké tóny, plné nádeje. Aj sám lyrický subjekt sa zmieta medzi vzburou, mužným odhodlaním a občas i siláckym gestom na jednej strane, a na druhej chvíľkovým odkrývaním krehkého a splašeného chlapčenského srdca, ktoré by sa chcelo pokonať so svetom podobrotky, láskavo a trpezlivo.

Extatické výkriky, ostré vízie, občasné drastické obrazy — to je iba obrátená minca najautentickejšej stránky básnikovho bytia: spravodlivej rozhorčenosti dobrého a nežného človeka, ktorý vo chvíľach výbušného hnevu vie byť príkrejší ako iní. Aj po uvedomenom prijatí revolučného odhodlania ako osobnej zástavy, z hlbín jeho osobnosti zaznie akoby nečakane krehká neha i rozpačitý, bezradný tón. Často sa obe

[6] Zbrano delo, s. 123. Preklad autora štúdie. (Aj ďalej, ak sa osobitne neuvádza.)
[7] Tamže, s. 194.
[8] Tamže, s. 198.
[9] Tamže, s. 201.
[10] KOSOVEL, S.: V malém plášti slov. Praha 1974, s. 28—29.
[11] Zbrano delo, s. 251.
[12] Tamže, s. 257.

polohy stretávajú v jedinej básnickej výpovedi. V širokom zábere robotníkov, fabrík, sirén, rámcovaných európskym priestorom, objaví sa Nový človek a básnik, „v mysli miliónom brat, / brat novému človeku / v neznámom čase", povie milej v okne: „Daj mi ruku, / zaželaj mi šťastia!" — a pokračuje v ceste „uprostred toho umierajúceho storočia". Od intímneho, subjektívneho detailu obraz v závere prechádza k pôvodnej širokej panoráme s robotníkmi, továrňami, sirénami, strojmi a ich hlukom i s obrazom-vidinou budúcnosti, poznačenou pruhom krvi (Alarm).[13]

Kosovel prijal socialistickú revolúciu, no v jeho Slovinsku sa v dvadsiatych rokoch iba prebúdzali a váhavo narastali sily, ktoré vstúpia do otvoreného boja až o jedno desaťročie neskoršie. Doba, v ktorej sa básnik rozhodol pre revolučnú zrážku s meštiackou spoločnosťou, bola v jeho vlasti ešte historicky nezrelá a nejasná. „V posledných rokoch Kosovelovho života", poznamenáva Janko Kos, „rebélia sa ešte vždy musela obliekať do abstraktných kultúrologických foriem. Nepokora zostala na rovine drsného slova, solidarita s proletárskou triedou na rovine deklarácie. Humanizmus sa ešte nestal konkrétnym premieňaním sveta, ale abstraktnou krásou všeľudského etosu. Budúcnosť v slobodnej robotníckej spoločnosti bola romantickou víziou. Vzbura ešte neotvárala bránu pre skutočnú revolučnú akciu a pre ozajstný kontakt so skutočnosťou."[14]

Konštruktívne prvky, z ktorých vyrastala básnikova socialistická vidina, stali sa predmetom útoku reálnej skutočnosti juhoslovanského štátu s jeho národnostnými rozkolmi, potlačením občianskych slobôd, surovým útokom na robotnícku triedu, črtajúcou sa diktatúrou, ktorá sa chystala rozmetať aj posledné zvyšky buržoáznej demokracie. Kosovel sa však nezriekol svojich historických vidín. Ale keďže im vo svojom konkrétnom zemepisnom pásme nemohol dať presvedčivejšiu náplň, uchyľoval sa k metafyzike, ktorá nebola cudzia jeho romantickému vzťahu k svetu. Akokoľvek sa zásadne rozišiel s náboženským svetonázorom, jeho stopy prenikli ponad tento racionálny postoj a nadobudli básnickú podobu, do ktorej sa obliekala idea morálnej obrody očistením a apokalyptické i katastrofické vízie, príbuzné dávnym biblickým mýtom. Nástojčivo sa opäť objavuje motív smrti, ktorý z jeho poézie nikdy nevymizne, ale nadobúda iný zmysel a rozmer. Nie je poslednou stanicou živého človeka—jednotlivca, ale stáva sa nástrojom obrodenia ľudstva a zrodu nového človeka.

Básnikova revolučná koncepcia sa ocitá v kríze. Historicky opodstatneným kladným jadrom v tomto metafyzickom opare je myšlienka

[13] Tamže, s. 281—284.

[14] KOS, J.: Pogovor. In: KOSOVEL, S.: Ekstaza smrti. Novi Sad 1964, s. VII.

nevyhnutnosti obetí, ktorú vyžaduje revolučná premena spoločnosti. Konkretizácia tejto myšlienky je sporná: básnik ju z reálneho dejinného procesu, z objektívnych polôh, v ktorých sa stáva hnacou silou, prenáša do uzavretého individuálneho ľudského vnútra alebo rozpúšťa v metafyzickej abstrakcii, v nepostihnuteľných silách, stojacich mimo človeka.

V básni Tragédia na oceáne Kosovelove katastrofické obavy a apokalyptické vízie, smerujúce k zániku sveta, nadobúdajú monumentálnu podobu: všetko pohltí oceán, geológovia ďalekej budúcnosti (možno až o dvadsaťtisíc rokov) budú sa márne namáhať a skúmať, nenájdu však žiadnu stopu po pradávnej existencii ľudského života a kultúry.

Podobného rázu je aj jedna z jeho umelecky najnáročnejších básní — Extáza smrti. Básnik osobne nezmierený s kapitalistickou skutočnosťou a veriaci v budúci spravodlivý svet, nemá možnosť zúčastniť sa konkrétneho zápasu, keďže objektívne revolučná situácia v jeho prostredí už pominula a nová sa pod surovým tlakom nedemokratického režimu nezrodila, hľadá pre svoj smútok a rezignáciu aj zdroje, cudzie revolučnej ideológii a marxizmu. Mocne zapôsobí naň dobová lektúra, najmä Spenglerovo dielo Zánik Západu, v ktorom sa predpovedal rozklad západnej civilizácie podľa autorových vykonštruovaných analógií so zánikom antickej epochy a iných civilizácií. Básnik sa uchyľuje k tejto myšlienke a prispôsobuje ju svojim vlastným názorom a skromným životným skúsenostiam. S tragickým gestom privoláva: „Ó Krásna, ó, krásna bude smrť Európy, / umrie ako v prepychu odetá kráľovná v zlate, / ľahne si do sarkofágu storočí."[15] Hriechy Európy sa však tým nevykúpia, vykúpiť sa môžu iba morom krvi. Do ideovej osnovy básne Kosovel včleňuje kresťanský mýtus o všeobecnej vine a zániku sveta: nebude nadostač vody, aby zmyla toľkú krv, preto všetci „vymrieme do ostatného".

Katastrofické a apokalyptické vízie buržoáznych filozofov s rodokmeňom v biblických mýtoch a proroctvách evanjelií nezastreli úplne obzory zúfalému mladému básnikovi. Aj keď sa do textu Extázy smrti nedostali slová nádeje, zostali v náčrtkoch, z ktorých vidno, že v tom čase pracoval na dvoch príbuzných básňach súbežne: Extáza a Európa umiera. Apokalyptické proroctvá zhrnul do jednej z nich a nazval ju Extázou smrti. Druhú nedokončil, zostala iba v stručných náčrtkoch. V záverečnom dvojverší čítame: „Európa umiera, / Rusko vstáva."[16]

Nejde o náhodný, ojedinele sa vyskytujúci motív v Kosovelovej poézii. V rukopisnej pozostalosti táto nedokončená báseň úzko súvisí s inou, nazvanou O smrti Lenina, ktorá je však natoľko nečitateľná, že sa jej

[15] KOSOVEL, S.: Rozlúčka so sebou. Košice 1974, s. 34.

[16] A. OCVIRK: Pripombe k izdaji. Zbrano delo, s. 485 a 487.

obsah nedá zrekonštruovať. K dešifrovateľným veršom, pravdepodobne iba v pracovnej podobe, patrí aj tento: „Celým svetom tiahneš, / lebo si zaň bojoval."[17]

Aj iné zlomky a náčrtky potvrdzujú, že mladý básnik úporne hľadal cestu k revolučnému socializmu, že maják, ktorý znamenali Rusko s víťaznou revolúciou, Lenin a potenciálne revolučné sily v jeho rodnej krajine, zastierali podchvíľou prvky kresťanských mýtov i novodobých temných proroctiev buržoáznych filozofov. Všetko to podáva zriedkavé otrasné svedectvo o zložitom a namáhavom smerovaní nielen básnika ako jednotlivého tvorcu, ale je i svojráznou a pozoruhodnou kapitolou poézie jedného národa.

Ešte pred desiatimi—dvanástimi rokmi sa v podstate tým aj uzavieral obraz o básnikovi a jeho tvorbe. Pôsobil ako viacnásobné torzo tak v zmysle tvorivého nenaplnenia, ako aj z hľadiska prerušeného myšlienkového vývinu. Kosovel pripravoval do tlače jedinú zbierku Zlatý čln, ale sa jej vydania nedožil. Vydal ju rok po básnikovej smrti jeho blízky druh z Mladiny A. Gspan. Ale v básnikovej pozostalosti bola r. 1967 objavená ďalšia zbierka. Už jej názov Integrály prezrádza oproti Zlatému člnu charakteristickú antitézu. Predstava o básnikovej poézii sa posunula do nového svetla.

Napohľad sa ani v Integráloch nezmenil základný básnikov tón. Z veršov vystupuje postava lyrického hrdinu, rozhorčeného a deptaného zápornými stránkami prítomnosti, „evakuáciou ducha". Aj tu sa objavujú motívy „unaveného európskeho človeka" i „mŕtveho človeka", všeobecnej „deštrukcie", do ktorej zaznie „hlas zo žalára." Nielen svet ako celok sa občas básnikovi podobá na „delírium", ale v ňom aj konkrétny básnikov etnický a zemepisný priestor, do ktorého z výšin padá moderný Ikarus, jeho Slovinec, zakrvavený a po smrteľnom páde „čerňou obrúbený", inokedy zase uväznený v graficky znázornenom obraze „štvorca dvier".

Jedno je však isté, básnik nachádza opäť pevnú pôdu na zemi, akokoľvek rozmetávanej temnými silami. Vracia sa z kozmu, zbavuje sa apokalyptiky a chytá sa pevných bodov na zemi. Už nie duše alebo snov, ale hmatateľných javov a vecí — „predmetov bez duše". Drží sa zeme, aj keď je zotročená, často stiesňujúca človeka do rozličných ohrád a žalárov. Lenže z tých žalárov „svietia ohne snov". Kozmické javy a úkazy zostupujú na pevnú zem k básnikovi, ktorý ich po susedsky familiarizuje, ba aj ironizuje, čím naznačuje, že ako básnik a človek stratil nedávny strach pred bezodnosťou, neohraničenosťou vesmíru: „Tučné slnko

[17] Tamže, s. 459.

sa prechádza / ako tučná mäsiarka / po dedine. / T o s l n k o j e s m u t n é." /[18] Ale personifikácia kozmických javov má aj inú polohu: znamená nielen zníženie vesmírneho na obyčajné ľudské, ale aj povýšenie ľudského na kozmické, človeka na slnko: „Jen to je ještě / pěkné na světě, že svítí slnce. / A jen to je ještě veliké: slunce — člověk" (Soudobé umrtvování).[19] Kozmická symbolika pretrváva aj v tomto novom aspekte Kosovelovej poézie, ale je uzemnená, začlenená do sledu vecí a predmetov, prístupná a ovládateľná človekom.

Možno hovoriť o básnikovom syntetickom úsilí: včleniť vizionársko-kozmickú motiviku, pozbavenú pesimistickej idey katastrofizmu a apokalypsy, do prostého sveta vecí s ich výraznou jasnosťou, pevnými líniami a hmotnou podstatou, ktorú básnik občas aj graficky znázorňuje. Krátke, ale intenzívne predsmrtné obdobie niekoľkých mesiacov vykazuje tak obdivuhodné básnikovo rozpätie — od bezprostrednej, skoro suchej predmetnosti, vecnosti až po astrálne motívy a obrazy, od irónie a sarkazmu k nadchnutým víziám, preniknutým reálnou vierou v ľudskú budúcnosť aj s pretepleným a rozochveným tónom výpovede, od spontaneity a impresií k prísne plánovaným stavbám, poetickým konštrukciám pevných a jasných línií.

V strede Kosovelovho kozmu je človek. Je to však už iný človek ako na samom začiatku, aj keď medzi básnikovým začiatkom a koncom uplynul krátky čas. No bol to čas mimoriadne bohatý, kondenzovaný, zastupujúci desaťročia. Pred básnikovým človekom sa otvára nekonečná perspektíva, vidina s ktorou organicky splýva, on „červený človek" — metafora i symbol víťazného ľudstva: „Jsem rudá raketa, zažíhám / se a hořím a hasnu. / Ó, já v rudém obleku! / Ó, já s rudým srdcem! / Ó, já s rudou krví . . . / Ó, já, jenž bych chtěl žít věčně. A / jdu, rudý člověk, zelenou loukou, / nade mnou po modrém jezeru ticha / železná oblaka, / ó, já však jdu, / jdu, člověk rudý!" (Rudá raketa)[20]. Kosovel a Majakovskij boli príkro od seba odlišné básnické typy, spájal ich iba spoločný cieľ. Ale obraz človeka v Kosovelovej Červenej rakete nachádza práve vzdialenú podobnosť v Majakovského predrevolučných poémach. Je vnútorne blízky početným variantom človeka v rovnomennej poéme, ako aj vo svojráznej autobiografickej Tragédii Vladimír Majakovskij i v Oblaku v nohaviciach, v onom nezabudnuteľnom „človeku na moste" i jeho dvojníku na plávajúcej ľadovej kryhe, ktorí nesú na svojich pleciach všetko bremeno ľudstva, jeho utrpenie i nádej. „Červený človek" je z tohto ro-

[18] KOSOVEL, S.: Rozlúčka so sebou. Košice 1974, s. 82.
[19] KOSOVEL, S.: V malém plášti slov. Praha 1974, s. 145.
[20] Tamže, s. 113—114.

du. Básnici vzdialení priestorom, kultúrou i odlišným pohybom národných dejín sa v určitom bode stretli.

Preto v inej polohe, aj keď sa poetická vidina oddialila a červená raketa nedoplula k cieľu, básnik mohol bilancovať svoju tvorbu i vlastný život človeka, túžiaceho po ľudskej kráse: „Jak rád bych stál uprostřed trav / jak strom zjara na výsluní, / když cítí příval míz a šťáv, / své větve hnal by do koruny. / / V zelené, chladné rose jak v plameni / jdu po kráse, která se oddaluje; / vzduch je nehybný, vítr skleněný, / a přece jaro, aleluja ...“ (Aleluja).[21]

Neexistuje presná chronológia Kosovelovej básnickej tvorby, preto sa ťažko rekonštruuje jej vývin a vymedzujú v nej jednotlivé etapy. Je isté, že posmrtne vydaná zbierka Zlatý čln a pred desaťročím objavený rukopis pripravovanej ďalšej zbierky Integrály predstavujú dve stanice básnikovej cesty. Určité situácie sa však opakujú, majú návratný charakter, jednotlivé motívy a charakteristické črty básnikovho rukopisu majú kľúčový význam, sú konštitutívnymi zložkami diela. Svoju úlohu zohrali aj dobové poetiky, manifesty, vyznania a programy, ku ktorým Kosovel nezostal hluchý. Ak sú prvé verše, inšpirované rodnou prírodou a rodiskom, poznačené poetikou impresionizmu a symbolizmu a poukazujú na slovinskú modernu, najmä na Ketteho a Župančiča, z ktorých Kosovel vychádzal, tak vo veľkej časti jeho tvorby možno nájsť súvislosti s poetikou expresionistov.

Nemecký expresionizmus vo výtvarnom umení i poézii tvoril stred s expanzívnymi prienikmi do oblastí tradične ovplyvňovaných nemeckou kultúrou. Zasiahol aj do slovinskej (Kosovel a i.) a chorvátskej (Krleža, Cesarec) povojnovej poézie, orientovanej socialisticky. Slovinský a chorvátsky básnický expresionizmus sa ideovo vyhraňuje v revolučnom smere, podobne ako aj jeho „ľavé“ krídlo v nemeckom expresionizme, reprezentované časopisom Aktion, a najmä básnikmi J. R. Becherom, neskoršie B. Brechtom a i. V tomto variante etické pojmy určujú model socialistického človeka. Hrdinom je človek utláčaný, vyvolávajúci súcit, neskoršie ho vystrieda proletár veľkomesta. Básnický subjekt cíti s novou triedou alebo je aj sám jej predstaviteľom. Lyrické „ja“ zaujíma — ako v expresionizme vôbec — dôležité miesto, ale na rozdiel od jeho egotického pólu často splýva s „my“. Oproti symbolistickej rozdvojenosti sa obnovuje jednota sveta, ktorú tvoria príroda i človek, vták, skala, kvet, kozmos i najdrobnejšia vec. Humanizmus má prevažne abstraktný charakter, prevláda kult všeobecnej lásky a všeľudského bratstva. Opakom

[21] Tamže, s. 174—175.

sú prorocké pózy a obľúbené predpovede o zániku ľudstva.[22] Kosovelova lyrika integrovala niektoré z týchto momentov, takže možno hovoriť o básnikovej „expresionistickej inšpirácii“ (A. Ocvirk).[23]

Kosovel sa však nepodával iba určitému impulzu. Jeho dielo bolo otvorené pre všetko nové, svieže, prekonávajúce schémy a konvencie. Pružnosť básnikovho talentu potvrdzuje aj záujem o výdobytky ruského konštruktivizmu. V krízovej chvíli, keď sa strácal v expresionistických apokalypsách a vesmírnych katastrofách, znamenalo ozdravenie i návrat na pevnú pôdu jeho stretnutie s básnickou a výtvarnou praxou ruských konštruktivistov, ktorí svoju poetiku postavili do služieb revolúcie v presvedčení, že otvárajú nedozierne výhľady pre socialistické umenie. Integrály nesú výrazné stopy tohto stretnutia, ktoré bolo pre Kosovela plodné, lebo pomohlo objaviť v ňom nový, utajovaný pól jeho básnickej osobnosti. Namiesto preexponovanosti pozície lyrického subjektu a jeho „všepohlcujúcej“ funkcie, vznikala poézia objektívna, konkrétna a neobyčajne výrazná. Od prírodných a dedinských motívov sa obrátil k životu mesta, kaviarní, cirkusov, námestí a novostavieb. Krehké lyrické miniatúry vystriedali básne formou odvážne, typograficky obrazové, neraz podobné moderným plagátom. Básnikova poézia sa obrodzovala, nadobúdala nové rozmery i kvality, o čom svedčí proces, ktorý zostal neukončený.

*

V predchádzajúcom prehľade šlo o pokus priblížiť obraz slovinského básnika, ktorý svoj krátky životný a básnický osud spojil s myšlienkou socializmu. Optiku priblíženia možno umocniť aj tak, že pri absencii kontaktov medzi slovinskou a slovenskou alebo českou revolučnou avantgardou 20. rokov pristúpime k tým stránkam Kosovelovho diela, ktoré v nás vyvolávajú asociácie s obdobnými znakmi poézie toho alebo onoho príslušníka rodiacej sa českej a slovenskej socialistickej poézie. Srečko Kosovel a jeho poézia predstavuje generačný a ideový pendant básnikov českého Devětsilu a slovenského Davu. Je len o čosi mladší ako Wolker, Nezval alebo Seifert, narodil sa však v tom istom roku, keď aj L. Novomeský (1904).

Porovnávací exkurz prispeje k osvetleniu básnikovho typu na urči-

[22] Porov. KUNDERA, L.: Expresionismus. In: Haló, je tady vichr-vichřice! Praha 1969, s. 5—29. Aj BOJTAR, E.: Vostočnojevropejskij avantgard kak literaturnoje napravlienije. In: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 15. Budapest 1973. s. 173—207.

[23] Porov. OCVIRK, A.: Pripombe k izdaji. Zbrano delo. Ljubljana 1964, s. 489.

tom nadnárodnom pozadí (v našom prípade blízkom ideologicky, kultúrnohistoricky aj etnicky), čo znamená aj čiastkovú etapu k postihnutiu internacionálneho významu jeho tvorby ako organickej súčasti historicky sa formujúcej syntézy socialistických literatúr, a na druhej strane, aj domácemu čitateľovi alebo odbornému pracovníkovi priblíži z pozícií intímnejšie známych a v literárnom vedomí pevne obsiahnutých blízky jav inonárodného básnika.

Do pozornosti sa vtláčajú dve mená: Wolker a Novomeský.

Na reláciu Kosovel — Wolker upozorňujú už niektoré vonkajšie — biografické a iné — okolnosti. Je to u oboch básnikov veľmi krátky a pritom mimoriadne intenzívny oblúk života a tvorby, skondenzovaný vývin, v ktorom sa neisté začiatky rýchlo prekonávali a samo dozrievanie prechádzalo viacerými fázami, pričom sa uchovávali kľúčové motívy ako základ ľudských a básnických istôt.

Nápadný je aj príbuzný všeobecný pohyb lyriky oboch básnikov od intímneho sveta, ohraničeného a pretepleného citom, upriameného na výber opakujúcich sa motívov aj so sprievodnými znakmi bezprostrednosti a naivity, k nadosobnej a nadnárodnej realite pohybu utláčaných davov, k problémom historických osudov človeka a ľudstva. Obaja sa nostalgicky lúčia s detstvom, bezstarostnou mladosťou, najbližšími ľuďmi, najmä matkou, prírodou a rodným krajom, aby sa vrhli do búrok triednych zápasov a priblížili svojím básnickým slovom vidinu ľudskejšej, socialistickej spoločnosti. Wolker i Kosovel prežívajú svoju „ťažkú hodinu" a z nežných, zasnívaných a citlivých chlapcov stávajú sa muži, revolucionári.

Obaja básnici sú si v tomto prerodnom procese príbuzní aj v spoločnom zacielení na pevnú a zvládnuteľnú os, okolo ktorej sa premena ľudských a spoločenských osudov uskutočňuje, zasahujúc pritom aj do kozmických priestorov. Je ňou človek. Od jednej k druhej podobe svojej lyriky uskutočňujú púť prostredníctvom obrazu človeka ako singularity: človek—jedinec je metonýmiou i symbolom, zastupuje dav, ľudstvo. Lyrické „ja" z prvej fázy sa premieňa na „ty" alebo „on", na ľudského spolubrata. Mimoriadne citlivo cítia pohyb tried, ľudských davov, ale ich v takejto podobe nezobrazujú. Ich básnická konkretizácia revolučného procesu je odlišná napríklad od Seifertovej proletárskej poézie zo zbierky Město v slzách, keď básnik, pevne včlenený do davu a s ním splynutý, tlmočí svojím veršom kolektívne vrenie, cítenie i myslenie. Tento „metonymický" princíp zobrazenia revolučných procesov a vidín bol napokon príznačný aj pre básnikov, typovo veľmi vzdialených Kosovelovi alebo Wolkrovi. Majakovskij v predrevolučných poémach kladie do centra nadosobných i svetových dianí svoje vlastné veľké „ja" ako sú-

bornú hodnotu, v ktorej sa odrážajú pohyby tisícov. V modernom epose 150 000 000 odkrýva aj iné, protikladné možnosti, aby vzťah jednotlivca a ľudských zástupov synteticky vyriešil v poéme Správna vec. Bez ohľadu na to, či by sa pre krátkosť tvorivej cesty Kosovel alebo Wolker dostali aj k iným spôsobom obraznej interpretácie nadosobného, všeľudského, zostáva ich básnická skúsenosť ako svojrázne umelecké riešenie tejto problematiky.

Súčasne na druhom konci stojí u oboch básnikov smrť ako veľká téma. Jedinec je smrteľný, aj keď obrazne zastupuje milióny: biologická konštanta určuje jeho dva krajné body. Frekventovanosť témy smrti v poézii oboch básnikov sa neprekrýva s jej postavením v ich filozofickom názore. Spoločná je iba tendencia prostredníctvom individuálnej smrti vyjadriť nadosobné pravdy a poznanie. Wolker nežiali nad sebou, ale nad bojovníkom a budúcim tvorcom inej skutočnosti, ktorý vypadol z bojového radu a povolaný k veľkým veciam nestačil splniť svoju úlohu. Takmer vždy ide o konkrétnu smrť, predovšetkým o zápas so smrťou lyrického hrdinu, samého básnika, ktorý podáva o tom otriasajúci dokument, svojou humánnosťou a poetickosťou mnohonásobne prerastajúci fakt smrti človeka ako jednotlivca. Preto pre Wolkra nie je hrozná smrť, ale umieranie.

Subjektívne umocnenie takej všeľudskej témy, akou je smrť, spôsobuje, že tento druh Wolkrových básní chápeme ako mimoriadne mobilizujúci, umocnený práve hlbokou emóciou, zvláštnou obrátenou projekciou, z ktorej nám život o to viac pripadá ako najcennejšia hodnota.

V Kosovelovej lyrike predstavuje motív smrti celý svojrázny cyklus (Opojenie smrťou, Smrť, Nie, ja nechcem ešte umrieť, Predsmrtná pieseň, Mŕtvy človek a i.). Pritom Kosovel, ktorý nebol opantaný tragickou predtuchou a neodvratnosťou vlastnej smrti (tá prišla rýchlo a nečakane po prudkom ochorení na chrípku), vytvára si k smrti ako individuálnemu prípadu familiárny, ba až zľahčujúci tón, pokúšajúc sa o jej poetizáciu, o eufemizáciu tragiky osobného konca človeka—jednotlivca: „Ó, smrt přec není, není smrti! / Jen ticho přehluboké. / Jako v zeleném, hlubokém lese. / / Jenom ustupuješ, / stávaš se tišší a tišší, / jenom zůstáváš sám, / sám a neviditelný, / / Ó, smrt přec není, není smrti! / Jenom padáš, jenom padáš, / padáš, padáš / do propasti nekonečné modři.[24]

Celkom inak pristupuje Kosovel k téme smrti v súvise s ohrozením ľudstva vo svojich apokalyptických a katastrofických básňach—víziách. Smrť je v jeho ponímaní sveta a vesmíru jedným z dvoch centier, t. j. zovšeobecňujúci filozofický protipól života, stavby, diela. Smrť tu vystu-

[24] KOSOVEL, S.: V malém plášti slov. Praha 1974, s. 189—190.

puje v nadosobných, všeľudských a kozmických rozmeroch ako možné ohrozenie a zánik planéty aj vesmíru. Aj keď pochmúrne vízie tohto druhu mohli mať isté sporné filozofické a ideové inšpiračné zdroje, s odstupom času sa nám u Kosovela javia opodstatnené a aktuálne najmä pokiaľ ide o ich básnické nadchnutie, etickú nástojčivosť a posolstvo.

Kosovelova lyrika tohto typu sa pripojuje po viac ako polstoročí od svojho vzniku k tým hlasom súčasných socialistických a humanistických básnikov, ktoré volajú proti šialenému zbrojeniu strojcov naskutku možnej a reálnej katastrofy, mnohonásobne prevyšujúc všetko, čo ľudstvu pripravil novodobý kapitalizmus. Lenže aj po týchto pochmúrnych a extatických víziách smrti, kozmickej katastrofy a zániku zaznejú prosté slová nádeje, ktoré sú opäť blízke wolkrovskému tónu, evokujúce z mnohých slov jediné — človek: „A predsa musí byť, musí existovať / ešte jedno slovo, ešte jedno! / Príď, nočný zranený človek, / nech ťa pobozkám na srdce“ (Eno besedo).[25]

Kosovelov katastrofizmus nemal historicky objektívne korene len v existencii temných a deštruktívnych síl v ľudstve samom, ktoré dnes nadobudli opätovne hrozivú aktuálnosť, ale aj v dobovej situácii jeho spoločenstva, v slabšej rozvinutosti revolučného hnutia v Slovinsku dvadsiatych rokov. Preto Wolkrov ničím neotrasený a v istom zmysle priamočiary nadosobný dejinný optimizmus, klenúci sa nad tragickosťou subjektívneho osudu básnika, mal svoje živné korene v bezprostrednej realite, v existencii a mohutnom pôsobení rozvinutého a marxisticky už zorganizovaného robotníckeho hnutia. Básnik sa mu podriaďuje ako jeho uvedomelý člen a je doň mnohonásobne, na rozličných rovinách začlenený, okrem iného aj na kultúrnom fronte ako príslušník revolučnej umeleckej skupiny. Naopak, Kosovel pomerne osamelo blúdi a prediera sa spoločensko-kultúrnym trasoviskom svojho prostredia na básnickom „zlatom člne“. Preto v jeho lyrike niet tej výsostne uvedomelej a programovej wolkrovskej služby proletariátu a revolúcii, ktorá svojou priam asketickou disciplínou a sebapotlačením vyvolala čoskoro reakciu u jeho generačných a ideových druhov, formujúcich poetizmus ako úsmevnejšiu a hravejšiu koncepciu poézie.

Poetiku oboch básnikov zbližuje aj korešpondencia s niektorými výraznými dobovými umeleckými prúdmi, najmä s expresionizmom. Jednou z čŕt expresionizmu je jeho zacielenie na človeka, utláčaného a poníženého, spoločenského vydedenca, ktorý už svojím osudom protestuje, búri sa. Expresionizmus absolutizoval túto podobu a povyšoval ju často do púhej abstrakcie. Chudák, utláčaný, žobrák alebo prostitútka — to sú

[25] KOSOVEL, S.: Ekstaza smrti. Novi Sad 1964, s. 134.

častí hrdinovia Wolkrových i Kosovelových básní, aby v programovejšej fáze ich vývinu ústili do podoby uvedomelého proletára.

S tým súvisí aj istá básnická koncentrácia na jednotlivé poeticky presvietené a symbolicky zvýraznené ľudské orgány: srdce, oči, ruky „duša“. To sú kľúčové metafory v lyrike oboch básnikov, os, okolo ktorej obaja snujú celkový obraz.

Ide o humanizáciu biologického: človek sa reprezentuje u Wolkra i Kosovela biologickým životom, organickým bytím, ktoré v krízových bodoch nezadržateľne vybúši, naplno sa realizuje. To znamená aj istú favorizáciu prírodného živlu oproti fenoménu kultúry, techniky, civilizácie. Pre Wolkra je to príznačné najmä v období Hosta do domu. Najvýraznejšie vo vstupnej básni Nejskromnější s obrazom kvietka, ktorý drží celú oblohu alebo v básni o slnku, píšucom na oblohu báseň. Nielen podobné motívy, ale aj prístupy nachádzame u Kosovela — napr. v obraze obrovskej slnečnice—slnka, zlatými zrnkami kŕmiaceho deti ap.

Do sveta oboch básnikov vstupuje príroda organizovaná človekom, raz ničivá, vymaňujúca sa z jeho rúk a obrátená proti nemu v podmienkach kapitalistickej výroby, inokedy nádejná a pomáhajúca. Svoje najmohutnejšie vidiny budúceho života ľudstva, pozbaveného strachu a vykorisťovania, spájajú zväčša s prírodnými živlami, s ich humanizáciou a poetizáciou. Tak sa pre Kosovela obraz drobnej trávičky stáva symbolom života, ktorý sa v mene „vesmírnej lásky“ rozzelená za pomoci všetkých „bratov búrok a bratov víchric, vzbúrencov zeme a ohňa“. Wolker svoju konkrétnejšiu a vyhranenejšiu ideu budúceho bratstva ľudí, oslobodených od útlaku, načrtol v mohutnom obraze mora, v ktorom plnšie a programovejšie vyjadril búrateľskú a staviteľskú funkciu revolúcie.

Kosovela s Wolkrom zbližuje ich príbuzný východiskový bod: básnický a ľudský typ emotívnosti, senzualizmu a spontánnosti. Wolker ho úspešne prekonával — aj za cenu niektorých strát — disciplínou ducha, uvedomelou službou veci proletariátu, vnášaním racionálneho prvku do stavby básnického sveta. Kosovelov obrat nemal také pevné zázemie, ktoré by mu ponúklo orientáciu. Ale aj on našiel cestu „z chaosu“. Určitý podiel mal v tom ruský konštruktivizmus, programovo podriadený revolučnému i staviteľskému procesu. Tieto podnety sa nestačili rozvinúť, prejavili sa predbežne v „organizovanej deštrukcii“, ktorou básnik premáhal chaos kapitalistického sveta. Ponad tento chaos sa dvíhala „zlatá opona“ revolúcie, k nej sa blížil: „Cez písmená kráčam / za zlatú oponu. / Cez zlaté písmená. / Revolúcia! / Hej. Hej. Hej!“ (Kaleidoskop).[26]

*

[26] KOSOVEL, S.: Rozlúčka so sebou. Košice 1974, s. 70.

Ak približovaniu básnického sveta Kosovelovho a Wolkrovho okrem všeobecnej zameranosti na socializmus a príklon k avantgardnému umeleckému hnutiu pomáha — ako sme si všimli — aj príbuznosť životných osudov, krátkosť a intenzívnosť tvorby, tak súvislosti s Novomeským sú skrytejšie. Za jedno z východísk pre porovnávanie možno pokladať charakter lyrického subjektu, jeho zatlačenosť do úzadia, pritlmená, nevtieravá, takmer anonymná pozícia, a najmä pre Novomeského príznačné tiché lyrické „ja". Obaja básnici sa nezverujú čitateľovi a svetu so svojím vnútorným životom, ťažkosťami, rozpormi, bolesťami vo forme priamej sebavýpovede, ale sú celí v službách iných, akoby sami žili niekoľkými životmi blízkych i celkom vzdialených ľudí. Kosovel poznáva, že je „ťažko byť človekom", preto odporúča iným i sebe, aby boli aspoň „svietidlom pri ceste, ktoré svieti na človeka". Zastretosť lyrického subjektu v Novomeského poézii spočíva v odsunutom, nepriamom lyrickom „ja", ktoré vystupuje v gramatickej podobe tretej osoby — je to „chlapec", ktorý „vravieť začal", „zo sveta mnoho nepozná" a jeho pieseň „podobu sveta nezmenila". Aj v takom najintímnejšom type básne s témou hlbokého vzťahu syna k matke básnik sa vyhýba priamej výpovedi a skutočnosť vlastnej rozlúčky s matkou podáva sprostredkovane, „objektivizovane" v podobe analógie a zvecňovania: „Vlak stratil v diaľke rovinu, / stratila matka syna" (Cesta).[27] Akokoľvek sú to citlivé ľudské seizmografy s bohatým vnútorným svetom, neuzavierajú sa doň, ale vychádzajú z neho v ústrety iným, aby ich povzbudili.

Zo syzifovského úsilia pomôcť iným, upriamenosťou na tých, čo v živote prehrávajú, strácajú a trpia, a tým tvoria armádu buričov a nespokojencov, pramení v lyrike Novomeského i Kosovela príbuzná atmosféra smútku a melancholie. U Kosoleva je neraz exponovaná aj v priamom pomenovaní básne: Smútok, Hodina smútku, V smutnej krčme, Melancholia, Melancholia hladu, Melancholická harmonika, Melancholia človeka, ktorý čaká. Ba ešte aj „kôň je melancholický". Až keď sa čaša tohto trpkého nápoja naplní, básnik zvolá: „Odhoďte melancholický závoj! / V smíchu je tvá budoucnost!" (Srdce v alkoholu).[28]

„Nateraz žičte krvi mojej / melancholiu Východu", odkazuje Novomeský v záverečnej básni Nedele, aby svojej smutnej nálade a nespokojnosti s priebehom vecí dal charakter ideovej symboliky, spätej s rodiacim sa nádejným svetom socializmu.[29] Smútok patrí ku kľúčovým slo-

[27] NOVOMESKÝ, L.: Otvorené okná. Bratislava 1964. s. 71.

[28] KOSOVEL, S.: V malém plášti slov. Praha 1974, s. 76.

[29] O tom podrobnejšie pozri ŠMATLÁK, S.: Básnik Laco Novomeský. Bratislava 1964, s. 65—75, ako aj Program a tvorba. Bratislava 1977.

vám Novomeského lyriky. Nefrekventuje len v priamom pomenovaní, ale tvorí jej spodný tón, je svojráznym pohľadom na skutočnosť v typicky básnikovom oxymorone „byť veselí v smútku a smutní v rozmare", ako aj „vravieť smutne o radosti". Je to lyrika zušľachťujúceho, povznášajúceho a svetlého smútku, ktorý má svoj dávny pôvod v prvotnej zrážke s realitou na hranici detstva, keď „smútok plače nad hračkou zlámanou", až po smútok s hlbokými gnozeologickými koreňmi, vyplývajúci z nadosobných, historických vecí, keď sa dávna detská hračka mení na krásny ľudský sen — socializmus a bratstvo ľudí. Sen sa oddiaľuje a človek sa mu približuje až prekonávaním hory utrpenia.

Tým je motivovaný smútok oboch básnikov. Úzko súvisí so zraniteľnosťou človeka i ľudstva. „Beze slova stojím / já raněný člověk", volá Kosovel. „Hledím do bezbřehé dálky, / všechny mé myšlenky — jedna rána, / celý můj život též — jedna rána, / trpím, jak bych šel do dálky. / Jak?" (Zlatá okna).[30] Rana a zraniteľnosť, zranenie nie je natoľko frekventovaným motívom, ako skôr citlivým miestom, z ktorého pristupuje k svojmu obrazu človeka i ľudstva, patrí k ideovým dominantám Kosovelovej lyriky. Motívy zranenia a krvi intenzívne frekventujú aj v lyrike Novomeského, objavujú sa nielen v priamom zmysle ako prudké narušenie biologického alebo psychického zdravia, ale aj v prenesenom význame ako prostriedok vyvolania intenzívneho zážitku prostredníctvom paradoxu, ktorým sa vysoká miera krásy — prírodnej alebo ľudskej — vyjadruje rovnako intenzívnou mierou zápornou: stratou, bolesťou, ranou. Tak v jednom obraze voda, nad ktorou zapadá slnko, „krváca svetelnú krv" a v druhom sa okúzľujúci zjav mladej dievčiny s korálovým náhrdelníkom podáva v šokujúcom farebnom dojme „na šiji rany hroznej", z ktorej „neznáma" „strašne krvácala".

Od tohto bodu je už len krok k bodu konečnému: smrti, k logickému vyústeniu hlboko odmietavého postoja k existujúcej podobe života a spoločnosti v mene historicky motivovaného a realizovateľného ideálu. Ak je u Wolkra smrť inšpirovaná subjektívnym faktorom a u Kosovela vyplýva z jeho katastrofických vízií a má nadosobný dosah, tak u Novomeského nadobúda formu dobrovoľného činu alebo nešťastia. V prvej zbierke má charakter sociálneho protestu (Slúžka, Dve balady ap.), v Romboide sa interpretuje nielen v priamom význame (Pieseň o pohrebe samovraha), ale — podobne motív rany a krvácania — aj v prenesenom zmysle: v podobe slnka, „bledého samovraha", ktoré sa vrhlo do hlbín „bozkať svoj žltý stín". Intenzitu estetického zážitku odrazu slnečných lúčov na hladine mestskej fontány Novomeský vyjadruje vysokou mierou smrti, spá-

[30] KOSOVEL, S.: V malém plášti slov. Praha 1974, s. 63.

jajúc ju — opäť paradoxne — práve so slnkom, notorickým „žriedlom života".

Všetko to poukazuje na istú zovšeobecňujúcu črtu básnickej výpovede oboch autorov ako na lyriku vnútornej dramatickosti. Vonkajšie udalosti objektívneho charakteru, upriamené najmä na utrpenie, stratu a bolesť iných (aj s ich sociálne triednym vymedzením), premietajú sa do najintímnejšej sféry lyrického subjektu a stávajú sa jeho vlastnou drámou. Pritom sú vonkajšie deje a fakty redukované na minimum aj s absenciou sprievodných znakov opisov, rozprávania, komentárov, aby sa o to viac zvýraznila podstata, ich vnútorná intenzita, vyjadrená maximálne hutnou rečou obrazu. Ak taký bytostný lyrik, akým bol Wolker, smeroval neraz aj k epike, aby v balade našiel jednu z vhodných foriem na riešenie vzájomného vzťahu subjektívneho a objektívneho, dočasného a historického, Kosovel a Novomeský boli a zostali autentickými lyrickými básnikmi, výsostným zintenzívňovaním prostriedkov lyrickej poézie, s ktorým súviselo aj formálne experimentovanie. Vyjadrovali všetku zložitosť sveta v napätí intimity a sociability, prírody a kultúry, prítomnosti a budúcnosti.

S priam programovým úsilím vyťažiť z možností lyriky jej maximum súvisí aj sklon oboch básnikov k lyrickým miniatúram, k nepretržitému procesu kondenzovania svojej výpovede a k tomu zodpovedajúcim citom pre kompozíciu, väčšou pre tvar básne. Pre Kosovela boli rozsiahlejšie básne výnimkou, naplno sa realizoval v básnických miniatúrach, v krátkom hutnom verši, v strofe, pozostávajúcej aj z troch alebo dvoch veršov. Novomeský podal ukážky maximálne zovretej básnickej formy už v Nedeli (Dve balady, Balada o šťastí a i.), aby sa v Romboide odpútal od deskriptívnejších zložiek prvej zbierky (Nedeľa, Slúžka, Noc a i.) smerujúc ku krátkemu básnickému útvaru, ktorý určuje podobu jeho medzivojnovej poézie.

*

Ak sme upozornili aspoň na niektoré momenty v poézii troch socialisticky orientovaných básnikov, ktoré sa môžu stať oporou budúcej širšie koncipovanej komparácie s cieľom odhaliť naozaj bohatý register *typov* socialistickej poézie, črtajúci sa už pri jej zrode, tak naše úsilie nebolo márne.[31] Za jeden z predbežných výsledkov možno pokladať aj

[31] Nadväzujeme na impulz v kľúčovej práci D. F. Markova Genéza socialistického realizmu, ktorý ďalej rozvíjajú teoreticky i v aplikácii na konkrétny materiál najmä sovietski a československí literárni vedci (S. Šerlaimová, S. Nikoľskij, Z. Mathauser,

poznatok, vyplývajúci z tejto štúdie, že tak Kosovel, ako aj Wolker a Novomeský, prostredníci jeho „priblíženia", charakterom svojej lyriky inklinujú k určitému širšie vymedzenému príbuznému typu socialistickej poézie, ktorý vynikne výraznejšie a plastickejšie na pozadí iných, neraz aj zreteľne odlišných a protikladných typov. Napríklad potlačenie lyrického subjektu v básnickej výpovedi J. Wolkra i L. Novomeského alebo jeho intímna miera v Kosovelovom lyrickom prejave vystúpi ako výrazný protipól lyriky s exponovaným lyrickým subjektom, ba s monumentálnym „ja" v poézii V. Majakovského. Ich príbuzný „tragický pocit života", aj keď zacielený na budúcnosť a komunizmus, vyvoláva samočinne celkom odlišnú lyriku životnej radosti, ústiacej až do bezstarostnej hry vo veršoch českých poetistov, najmä V. Nezvala. A opäť ich pritlmený tón, spôsob sprostredkovaného lyrického prejavu o veciach nadosobných, má svoj protipól v Neumannovej priamej agitačnej lyrike z Rudých zpěvov, v Poničanovom debute Som alebo v ešte jednostrannejšie ladenej poézii Demjana Bedného. Na druhej strane melancholický až tragizujúci spodný tón, prekonávaný obrovským vypätím Wolkrovho povedomia alebo nadľahčený prvkami burlesky a paradoxu v lyrike L. Novomeského, nikdy nenadobúda u oboch týchto básnikov rozmery a intenzitu apokalyptických vízií a katastrof. Tu sa Kosovelove expresionistické impulzy približujú k niektorým odvážnym, až monumentalizujúcim zovšeobecneniam Krležovej lyriky a drámy.

Všetko to odkrýva bohatú a zložitú problematiku vystopovania ciest, ktoré v prítomnosti organicky vedú k syntéze socialistických literatúr. Na začiatku tejto cesty stojí aj rozsahom neveľké, no intenzívne a svojrázne dielo slovinského básnika.

D. Ďurišin, K. Rosenbaum a členovia pracovných teamov LVÚ SAV), konkretizujúc tézu o syntéze socialistických literatúr. Na „predhistóriu" tejto syntézy upozorňuje L. N. Budagovová v štúdii Socijalističeskij realizm i zarubežnaja slavjanskaja poezija 20-ch godov XX v. In: VIII Meždunarodnyj s'jezd slavistov. Slavjanskije literatury. Moskva 1978, s. 405 n., ako aj cit. štúdia maďarského slavistu E. Bojtára.

ЗЛАТКО КЛАТИК

РОДСТВО ТИПОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

(С. Косовел — И. Волькер — Л. Новомеский)

Р е з ю м е

Творчество Сречка Косовела (1904—1926), словенского поэта междувоенного периода, тесно связано с поэзией социалистического типа. За свой краткий жизненный и творческий период поэт прошел по пути от лирики символистического типа к поэзии, навеянной экспрессионизмом и конструктивизмом его времени, а далее к стихам, которые выражали его социалистическое самосознание.

В первой части исследования дан краткий обзор этого процесса, чем были созданы предпосылки для конкретного сопоставления творчества Косовела с поэзией подобного характера в чешской и словацкой литературах двадцатых годов. Во выборе ключевых мотивов, в некоторых характерных взглядах на жизнь, в творческих приемах автор находит многие родственные черты между лирикой Косовела и поэзией Йржи Волькера и Лаца Новомеского. В результате их сопоставления, автор приходит к заключению, что отмеченные поэты составляют определенный родственный лирический тип в рамках своего времени и прежде всего славянской поэзии, которая ориентировалась на социалистический идеал и была более или менее связана непосредственно с революционным движением пролетариата. Этот тип сформировался как проявление многоразмерности и богатой внутренней дифференциации социалистически ориентированной поэзии уже в ее исторических началах, что лишь указывает на разнообразие форм, которые в полной мере проявились в более поздних, с социальной и культурной точек зрения более приемлемых условиях.

ZLATKO KLÁTIK

TYPENVERWANDTSCHAFT SOZIALISTISCHER POESIE

(S. Kosovel — J. Wolker — L. Novomeský)

Zusammenfassung

Das Schaffen des slowenischen Dichters der Zwischenkriegsperiode Srečko Kosovel (1904—1926) ist mit der Herausbildung der Poesie des sozialistischen Typs verknüpft. Innerhalb einer kurzen Lebens- und Schaffensperiode absolvierte der Dichter eine stürmische Entwicklung von einer Lyrik symbolistischer Prägung über eine durch Expressionismus und Konstruktivismus der Zeit inspirierte Poesie bis hin zu Gedichten, die dem sozialistischen Bewußtsein des Dichters den Ausdruck gaben.

Im ersten Teil der Studie wird eine kurze Übersicht dieses Prozesses gegeben, wodurch die Voraussetzungen für eine konkrete Konfrontierung von Kosovels Schaffen mit der artsverwandten Poesie in der tschechischen und slowakischen Literatur der zwanziger Jahre geschaffen werden. In der Wahl von Schlüsselmotiven, in einigen charakteristischen Lebensanschauungen sowie in einigen Darstellungsverfahren findet der Autor mehrere verwandte Züge zwischen Kosovels Lyrik und der Poesie Jiří Wolkers und Laco Novomeskýs. Der Autor gelangt durch diese Konfrontierung zu der Schlußfolgerung, daß die erwähnten Autoren einen verwandten lyrischen Typus im Rahmen vor allem der slawischen Poesie der Zeit bilden, die sich auf das sozialistische Ideal orientierte und die mehr oder weniger unmittelbar mit der revolutionären Bewegung des Proletariats verbunden war. Dieser Typus wird gebildet als Ausdruck einer Vieldimensionalität und einer reichen inneren Differenzierung der sozialistisch orientierten Poesie bereits in ihren historischen Anfängen, was schon der Formenreichtum andeutet, der unter späteren, sozial und kulturell güunstigeren Bedingungen zu seiner vollen Entfaltung gelangte.

PAVOL WINCZER

ZAČIATKY POĽSKEJ SOCIALISTICKEJ LITERATÚRY (1919—1932)

(Konfrontačný pohľad)

1. Teoretické východiská

Už pri zbežnom oboznamovaní sa s problematikou vzniku literatúry spätej s bojom revolučného robotníckeho hnutia v Poľsku a jej neskoršieho rozvoja a kľukatej cesty v dvadsiatych a tridsiatych rokoch bijú do očú analógie so situáciou u iných národov. Podobné sú problémy, podobné úspešné riešenia, ale i jednostrannosti a omyly, podobný je aj základný vývinový rytmus. D. F. Markov vraví o univerzálnej povahe týchto procesov, ktoré majú svoje národné osobitosti, o súbežnom vývine jednotlivých literatúr.[1]

Zbližujúco pôsobí už spoločné marxistické filozofické východisko. Ešte väčšmi v tomto smere zaváži analogická spoločenská funkcia, obdobnosť cieľov a úloh, ktoré pred revolučnou literatúrou v jednotlivých krajinách stáli. A do tretice, konvergentné tendencie posilňovali po r. 1918 spoločné podnety zo sovietskej literatúry a kultúry a z relatívne vyspelej revolučnej literatúry niektorých iných národov, či už išlo o teoretické koncepcie a ich zložky (prípadne o diskusie o týchto koncepciách a jednotlivé príspevky z nich) alebo o diela a tvorbu jednotlivých autorov (najmä Majakovského), ktoré mohli pôsobiť pri formovaní revolučnej literatúry ako konkrétny „vzor", hlas v permanentnej diskusii o jej podobe.

Naproti tomu diferencujúcim činiteľom bola jednak odlišná spoločenská situácia v tej-ktorej krajine a s tým späté odlišnosti v postavení

[1] MARKOV, D. F.: Socialistické literatúry slovanských krajín dvadsiatych a tridsiatych rokov a svetový literárny proces, v práci Genéza socialistického realizmu. Bratislava 1972, s. 265—308. Základné tézy predniesol autor v apríli 1967 v Moskve na sovietsko-poľskom sympóziu Poľská proletárska literatúra a poľsko-sovietske literárne vzťahy v medzivojnovom období. (Porov. referát Z. Žabického o sympóziu v Pamiętniku Literackom, 1967, č. 3, s. 282.)

strany, jednak rozdiely v literárnej tradícii a v súčasnom stave literatúry. Prenikavo sa líšili najmä úlohy a postavenie novej literatúry v revolučnom Rusku, kde zápas o moc bol už v podstate vybojovaný, od úloh a postavenia revolučnej literatúry inde. (Z nedocenenia tejto skutočnosti vyvieral nejeden prípad mechanického aplikovania sovietskych námetov a vzorov; napr. diametrálne odlišné vyznenie tzv. poézie práce v porevolučnom Rusku a v kapitalistickom Poľsku.)

Markovovu myšlienku o spoločných zákonitostiach sa pokúšame chápať ako paradigmu základných otázok novej literatúry. Boli to nové, pálčivo aktuálne otázky, ktoré sa protagonistom revolučnej literatúry, neraz aj inak zapojeným do politického boja a straníckej práce, javili často v dramatických alternatívach, vyvolávali prudké názorové zrážky, pri ktorých spravidla každá zo stránok sporu mala časť pravdy (ibaže nie rovnakú). Konfrontácia názorov o týchto otázkach prebiehala synchrónne, formou polemiky, či už priamej publicistickej alebo formou diel, ale aj diachronicky ako dialektická negácia koncepcie dominujúcej v predchádzajúcom podobdobí, pri ktorej sa časť nadobudnutých skúseností a výdobytkov čo i v prehodnotenej podobe zachováva. (Napr. začiatkom tridsiatych rokov negácia lefovskej koncepcie literatúry faktu odmietajúcej literárnu fikciu neodstránila úsilie o dokumentárnosť a presnú životnú empíriu.[2])

Častá krajnosť stanovísk, vehementnosť polemík, najmä v dvadsiatych rokoch, odrážajúca dynamiku ideových zrážok s nekomunistickou ľavicou a na druhej strane posilňovaná obrazoborectvom vtedajších umeleckých avantgárd, bola podmienená grandióznosťou revolučného spoločenského zvratu; veď išlo doslova o zrod nového sveta, o čosi v doterajších dejinách nebývalé, o čosi, čo sa jedni snažili teoreticky predvídať a čo bolo pre druhých krokom do neznáma, ak zostaneme len pri krajných póloch. V dvadsiatych rokoch pôsobilo súbežne aj opojenie technikou, civilizáciou, mestom, kolektivizmom, hmotou a zmyslovým svetom, javmi, ktoré samy osebe značne presahovali rámec revolučnej literatúry. Otrasná skúsenosť prvej svetovej vojny doslova volala po novom, účin-

[2] Ak si všímame celú časovú rozlohu od osemdesiatych rokov dodnes, badáme, že vývin neprebiehal vždy takto „po špirále", ale zaznamenáva, žiaľ, aj prípady mechanickej, nihilizujúcej negácie, event. zámerného alebo nezámerného „zabúdania" na predchodcov. Vyvoláva to diskontinuitnosť a regresy. V Poľsku sa dá o tom hovoriť takisto po prvej svetovej vojne, ako aj po r. 1949. Negatívny dopad tohto javu na marxistickú kritiku konštatuje napr. J. Z. Jakubowski v predslove k antológii Polska krytyka literacka. 1919—1939. Materiały (Warszawa 1966, s. 6). Bolo to zapríčinené zmenenou spoločenskou situáciou, ale aj situáciou v strane a širšie v medzinárodnom robotníckom hnutí.

nejšom humanizme. Vojna i povojnové obdobie sa vyznačujú v Európe okrem toho prenikavými spoločenskými preskupeniami a demokratizáciou života. Za týchto okolností, keď bolo všetko v pohybe. všade sa zákonite rozchádzali predstavy o tom, aká má byť nová revolučná literatúra. Chýbali skúsenosti, o ktoré by sa dalo oprieť. Preto neudivuje, že u jej tvorcov vzniká zdanie istej ruptúry, zlomu oproti predchádzajúcemu umeniu a kultúre iných tried; vládol pocit, že treba začínať všetko od začiatku, stavať od základov. Z toho potom vyplývala aj absolutizácia vlastných, často málo zrelých a veľmi jednostranných koncepcií a jednostrannosť pri ich prebojúvaní.

Z časového odstupu sa odpovede na spomenuté otázky ukladajú už nielen do opozícií, ale aj do istej škály medzi krajnými bodmi. Vytvára to predpoklady pre ich typológiu. Dobové spory marxistickej ľavice sa najväčšmi zauzľujú okolo istých otázok, s ktorými aj spisovatelia bolestne zápasia a podaktorí z nich sa zmietajú medzi protikladnými riešeniami.

Trvalú aktuálnosť si zachovali najmä štyri.

1. Predovšetkým je to vzťah novátorstva, nielen ideového, ale aj estetického ku komunikatívnosti, ktorá je podmienkou pôsobivosti na masy, a teda aj presvedčovacej sily, agitačnosti. 2. Vzťah k národnému dedičstvu ju rubom tejto otázky v komunikačnej rovine (prístupnosť); popri nej je tu ešte ideová rovina (pokrokovosť), otázka, či a nakoľko možno nadviazať na domáce a svetové umenie vytvorené nositeľmi cudzích ideológií a akceptovať ho. 3. Charakter lyrického subjektu, riešenie vzťahu medzi jeho chápaním ako neopakovateľného indivíduа s vlastným vnútorným svetom — a ako predstaviteľa istého ideového, prípadne aj sociálneho celku; s tým súvisí aj prevažná orientácia na subjektívnu (lyrickú) alebo objektívnu (epickú) zložku, ich vzájomný vzťah a jeho podoba.[3] 4. Dilema úzko utilitárneho alebo veľkoryso humanistického chápania úloh literatúry, najmä poézie, jej podriadenia bezprostredne publicistickým potrebám — alebo, naopak, pripustenie širokého spektra funkcií umenia a chápanie básnika ako mnohorozmernej a vnútorne bohatej osobnosti, čo je vôbec kardinálna otázka revolučnej literatúry a spôsob jej riešenia predurčuje aj odpovede toho-ktorého autora na prvé tri otázky.[4] Jedine metodické dôvody, úsilie o prehľadnosť výkladu nás nútia všímať si tieto otázky osobitne, hoci navzájom tesne súvisia.

[3] Porov BUJNICKI, T.: Trzy poetyki rewolucyjne (Bruno Jasieński, Władysław Broniewski, Lucjan Szenwald), v jeho práci O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki, Katowice 1978, s. 59 n.

[4] Veľmi poučný materiál dokladajúci toto tvrdenie obsahuje štúdia S. Šmatláka Kryštalizácia sebauvedomenia alebo Tvorba programu slovenskej proletárskej literatúry, najmä pasáž analyzujúca koncepciu socialistickej poézie S. K. Neumanna, v jeho

Iné otázky mali predovšetkým dobovú platnosť, vyriešili sa v analyzovanom období a rozhodla o nich životná prax; dnes sa javia ako pseudoproblémy, ale pre súčasníkov boli naliehavé. Sem patria spory o tom, či proletárska literatúra je literatúrou o proletariáte, pre proletariát, vytváraná proletariátom alebo z ideového hľadiska proletariátu. V druhej polovici dvadsiatych rokov sa zasa pretriasa pod vplyvom LEFu vzťah literatúry faktu a umeleckej fikcie, dokumentárnosť zaujíma vo vtedajších úvahách jedno z centrálnych miest.

Do stredobodu staviame jednotlivé otázky, konfrontáciu jednotlivých riešení. Zvolený prístup má tú výhodu, že zahŕňa pod spoločnú „strechu“ jednak programy a názory marxistickej kritiky, jednak samy literárne realizácie, ktoré sú významnými a často najpresvedčivejšími argumentmi v permanentnej diskusii o potrebe a možnostiach revolučnej literatúry, a najmä o tom, ako by mala vyzerať. Dostávajú sa tak na jednu rovinu fakty rozličnej podstaty: kritické prejavy — a umelecké texty ako manifestácie istých ideovo-umeleckých názorov a riešení. Pravda, to nesie so sebou isté riziko. K takémuto „rovnostárstvu“ nás však nevedú iba metodologické úvahy, ale núti nás k nemu aj nápadná disproporcia vo výskyte javov z obidvoch tried v skúmanom období, jednoznačná prevaha kritiky nad umeleckou tvorbou, kvantitatívna a diferencovanosťou stanovísk, najmä v prvej polovici dvadsiatych rokov. Postupujeme tak tým skôr, že i časť vtedajšej revolučnej tvorby si zachovala v podstate iba historicko-dokumentárnu hodnotu. Inak okrem tvorby W. Broniewskeho (knižný debut až r. 1925) ide o relatívne malý počet dosť osihotene stojacich diel a básnických zbierok niekoľkých autorov, ktorí ešte pred 1930 buď prestávajú tvoriť, alebo opúšťajú pole revolučnej literatúry, prípadne, ako je to s Jasieńskeho po rusky napísanými románmi Človek mení kožu a Sprisahanie ľahostajných, svojou tvorbou v inom jazyku sa začleňujú do inej národnej literatúry.[5] Od konca dvadsiatych rokov sa stretávame už s celkom novými menami revolučných a sociálne orientovaných autorov.

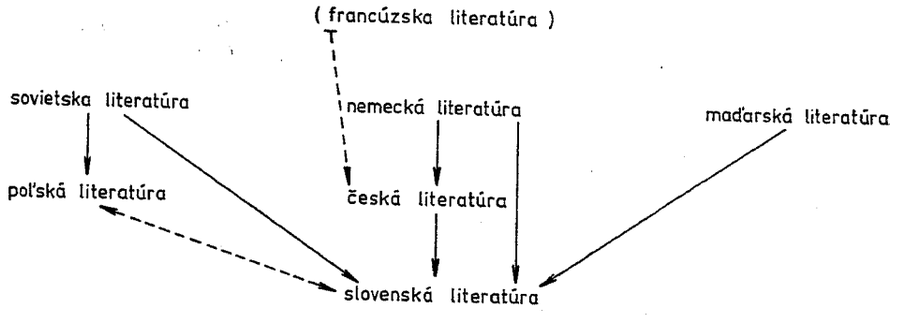
Konštantnosť základných otázok a opakovateľnosť niektorých riešení vytvára predpoklady pre pokusy podať viacnárodný obraz revolučnej literatúry medzi oboma svetovými vojnami a neskôr i pre mnohonárodnú syntézu. Pravda, je to iba vzdialená perspektíva. Najprv treba dostatok

práci Program a tvorba. Štúdie o slovenskej proletárskej literatúre. Bratislava 1977, s. 51 n.

[5] B. Jasieński emigroval roku 1925 do Francúzska a W. Wandurski roku 1928 do Nemecka a potom obaja r. 1929 do Sovietskeho zväzu, kam za nimi 1930 prišiel S. R. Stande. Všetci traja revoluční spisovatelia všade kultúrnopoliticky pracovali s početnými poľskými menšinami ako redaktori, vedúci divadelných súborov a pod.

parciálnych a syntetických prác o revolučnej tvorbe jednotlivých národov, spracovaných s náležitým historickým pohľadom a zároveň teoreticky poučených, nestrácajúcich sa v jednotlivostiach.

O revolučnej literatúre ktoréhokoľvek stredoeurópskeho alebo balkánskeho národa, najmä slovanského ťažko v dvadsiatych a tridsiatych rokoch hovoriť bez sovietskeho literárneho pozadia, ktoré spoluurčovalo jej tvárnosť; v niektorých krajinách (napr. v Bulharsku) v podobnom smere pôsobili aj iné revolučné literatúry, najmä nemecká. Zdrojom impulzov je teda nadnárodný celok socialistických literatúr, najmä jeho najvyspelejšia časť. V našom slovenskom prípade pristupuje na rozdiel od poľského úloha Čiech, nielen ako filtra a média sovietskych a nemeckých podnetov, ale aj ako mimoriadne silného a tvorivého centra európskeho revolučného hnutia a zdroja tvorivých inšpirácií. Bez českého prostredia, bez pražského ovzdušia a tamojších „otvorených okien" nebol by vznikol ani Dav, toto jadro slovenského revolučného intelektuálneho a literárneho pohybu a možno ho náležite chápať — aj v jeho slovenskosti — len v kontexte českých diskusií a tvorby. Bilaterálna typologická poľsko-slovenská komparácia sa teda ukazuje ako príliš úzka a nevyhnutne by musela prerásť do mnohostranného geneticko-typologického porovnávania so schémou:



Francúzska literatúra je v zátvorke, pretože tu málo pôsobia revolučné ideové podnety, väčšmi len umelecky novátorské (Apollinaire). Smer neprerušenej šípky označuje smer genetického vzťahu; postup výskumu môže byť aj opačný. Prerušovaná čiara so šípkami na obe strany znamená typologické vzťahy (analógie).

Takéto porovnanie by presahovalo možnosti tejto práce. Pravú stranu schémy budeme teda explicitne zohľadňovať iba príležitostne, formou priamych upozornení na analógie a rozdiely. Implicitne by sme ju zato chceli mať na pamäti neustále.

Ohľad na nášho čitateľa, ktorý osobitosti poľskej revolučnej literatúry vôbec nepozná, alebo iba v najhrubších obrysoch, nás núti rozvinúť informatívno-faktografickú zložku.

Nepoľskému adresátovi tejto state treba naostatok vysvetliť, prečo sme si zvolili rok 1932 ako dátum a quo. Najmä vďaka prácam S. Żółkiewskeho sa dnes zhruba tento rok pokladá v Poľsku za koniec jednej a začiatok novej vývinovej fázy tak z hľadiska spoločensko-politického[6] (zastavenie povojnového hospodárskeho rozvoja, zavŕšenie inštitucionálnej a kultúrnej integrácie pred r. 1918 rozdelenej krajiny, upevnenie politickej diktatúry), ako aj z literárnohistorického („tragickosť" a kváziabsurdný „posmech" ako znaky nastupujúcej literárnej generácie,[7] presunutie ťažiska literatúry do prózy, kvalitatívne nové javy v nej). Rok 1932 otvára zároveň podobne ako u nás nové podobdobie v dejinách robotníckeho hnutia (politika jednotného a neskôr ľudového frontu) a novú etapu vo vývine socialistickej literatúry (zameranie na poznávacie úlohy literatúry).

2. Predchodcovia

Literatúra spätá s myšlienkou socializmu a marxistická literárna reflexia nevznikli v Poľsku až po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii, ani po svetovej vojne. Revolučná literatúra bola o niekoľko desaťročí staršia a mala už svoje dejiny. Najmä v ruskej časti Poľska (a tu predovšetkým v priemyselných strediskách, ako napr. Varšava, Lodž, Żyrardów) organicky sprevádzala vývin robotníckeho hnutia, najprv v sedemdesiatych rokoch prvé socialistické krúžky a organizáciu L. Waryńskeho Wielki Proletariat (1882—1883), potom od začiatku deväťdesiatych rokov obe socialistické strany, vplyvnú Poľskú socialistickú stranu PPS orientovanú najmä na boj za národnú nezávislosť a revolučne dôslednejšiu Sociálnu demokraciu Poľského kráľovstva a Litvy (SDKPiL), podstatne slabšiu, pretože podceňovala národnostnú otázku, takú dôležitú v porobenom Poľsku. Aktivita socialistických strán vrcholí v revolučných rokoch 1905—1906, keď sa robotnícka trieda prejavila ako významná politická sila. Vtedy sa na ňu obracia pozornosť aj ľavicových intelektuálov.

Na prvom mieste treba spomenúť revolučnú pieseň. Najpopulárnejšie texty k nim boli výtvorom vzdelancov a spievali ich robotnícke masy.

[6] Pozri ŻÓŁKIEWSKI, S.: Kultura literacka 1918—1932. Wrocław 1973, s. 18 n.

[7] Porov. WYKA, K.: Tragiczność, drwina i realizm, v jeho práci Pogranicze powieści. Kraków 1948, s. 7—35.

Narábali všeobecne zrozumiteľnými výrazovými prostriedkami a symbolmi, pôvodom najmä z romantizmu. Populárne piesne, ako Varšavianka W. Święcického, Mazurek kajdaniarski L. Waryńského a Czerwony sztandar B. Czerwieńskeho zdomácneli aj v Rusku a boli známe v Nemecku. Iný typ veršov skladali anonymní robotnícki autori. Boli neraz dosť farbavé, mnohé z nich ťažko označiť za umelecké texty, ale svoju burcujúcu úlohu plnili dobre. Podľa zistení K. Sierockej nadväzovali na remeselnícky folklór (piesne, balady, satirické častušky).[8] Prvá zbierka revolučných piesní, s názvom Czegóż chcą, vyšla už r. 1882.[9] Bola to vyslovene masová a v masách hlboko zakotvená tvorba, bezprostredne spätá so sociálnym zápasom.[10] V našom období zachováva s touto tvorbou kontinuitu W. Broniewski, ale jej prvky povyšuje na umenie.[11] Treba mať na pamäti, že do r. 1918 revolučné vyznenie mala aj oslava národného boja v romantickej a poromantickej poézii, pretože vytrhávala z nehybnosti, mobilizovala proti jestvujúcemu spoločenskému stavu (najmä tvorba Mickiewicza a Słowackého).

Na opačnom, takrečeno exkluzívnom póle stoja začiatky marxistickej estetickej reflexie. Venujú sa jej buď trvale, alebo po isté obdobie intelektuáli — účastníci robotníckeho hnutia, prípadne s ním aspoň sympatizujúci. V osemdesiatych rokoch je to B. Białobłocki (asi 1861—1888), ktorý patrí do pozitivisticko-scientistickej duchovnej formácie a silne naň ešte pôsobili revoluční demokrati.[12] V deväťdesiatych rokoch a začiatkom storočia sú to myslitelia zasiahnutí ideami umeleckej moderny a zároveň odchovaní vlastenecko-demokratickou tradíciou poľskej romantickej poézie, čo všetko výrazne modifikuje ich prístup k problémom a vkus. Sem patria: ekonóm, sociológ, etnológ a psychológ Ludwik Krzywicki (1859—1941),[13] sociológ K. Kelles-Krauz (1872—1906), ekonóm L. Winiarski (1865—1915)[14], o niečo mladší revolucionári z povolania J. Marchlewski (1866—1925) a Róza Luxemburgová (1870—1919). Myslitelská aktivita sa zintenzívňuje okolo roku 1905, ktorý radikalizoval ideovo aj zemepisca a publicistu W. Nałkowského (1851—1911), autora state Proletariát i twórcy (1905) a podnietila v tom istom roku Kelles-Krauza napísať prácu Kilka zasad rozwoju sztuki, originálne domýšľajúce niektoré Marxove myšlienky o umení. Vzostup revolučnej vlny pritiahol načas k marxizmu aj najvýznamnejšiu kritickú a myslitelskú osobnosť tých čias Stanisława Brzozowského (1878—1911), ktorého idey a štýl myslenia výdatne a široko pôsobili aj v medzivojnovom období a hlásia sa k nemu vyznávačsky aj niektorí dnešní kritici (napr. T. Burek).[15]

Spomínaní myslitelia sa zapodievajú rozličnými aspektmi sociálnej determinovanosti umenia a umelca v kapitalizme (pričom v chápaní Kunstfeindlichkeit kapitalistickej spoločnosti sa zhodujú s názormi a životným pocitom vtedajšej moderny). Keďže boli v dosahu umeleckých koncepcií a duchovných prúdov z prelomu storočia, sú vnímavejší voči problematike tvorivého indivídua než Mehring, Lafargue alebo Plechanov, ktorých možno označiť za súčasníkov literatúry na prechode od realizmu k naturalizmu. Premýšľajú taktiež o otázke spoločenského poslania umenia, pričom do široko chápaného pojmu ideovosti zahŕňali aj vnútorne angažovaných demokratických a humanistických autorov.[16] Narážajú na otázku o sprístupňovaní umeleckých diel proletariátu. Zamýšľajú sa nad zrozumiteľnosťou umenia, ale pripúšťajú aj tvorivý experiment. Kelles-Krauz dokonca chápe umenie ako elementárnu ľudskú potrebu. Nastoľujú otázku o kritériách pri posudzovaní diel: psychologických, chápaných v dobovom duchu (úprimnosť autora, úloha zážitku), gnozeologických (pravdivosť), pragmatických (pôsobivosť), ideových a

[8] SIEROCKA, K.: U początków polskiej poezji „proletariackej". In: Rewolucja Październikowa a Polska. Warszawa 1967, s. 347 n.

[9] Porov. faksimilové vydanie z r. 1975 vo vydavateľstve Ossolineum. Pozri aj prvú časť antológie Polska poezja rewolucyjna. 1878—1945. Warszawa 1966.

[10] Kým masová pieseň bola organickou súčasťou a priamo nástrojom revolučného hnutia, skôr zvonku k nemu pristupovala románová próza autorov vyrovnávajúcich sa — niekedy aj tematicky — s revolúciou 1905, blízkych socialistickému hnutiu, najmä PPS, ale poznačených pozostatkami šľachtickej inteligentskej mentality a dobovými duchovnými prúdmi z prelomu storočia (A. Strug, A. Niemojewski, G. Daniłowski, S. Brzozowski). Túto tvorbu analyzuje K. Krejčí v práci Polská literatura ve vírech revoluce, 2. prepracované vyd. Praha 1949.

[11] SULIMA, R.: Twórczość Władysława Broniewskiego a tradycja poezji robotniczej, v jeho knihe Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej. Warszawa 1976, s. 60—83.

[12] Pozri SANDLER, S.: U początków marksistowskiej krytyki literackiej w Polsce. Bronisław Białobłocki, Wrocław 1954; Białobłocki, B.: Szkice społeczne i literackie. Warszawa 1954.

[13] KRZYWICKI, L.: Wybór pism. Warszawa 1978. Biblioteka Socjologiczna.

[14] STĘPIEŃ, M.: Teoria i krytyka literatury w pracach Leona Winiarskiego, Rocznik Komisji Historycznoliterackiej, zv. 8. Wrocław 1970.

[15] Tento protirečivý zjav sa stal na celé desaťročia predmetom vášnivých polemík a protichodných výkladov. (Porov. STĘPIEŃ, M.: Spór o spuściznę po Stanisławie Brzozowskim. Kraków 1976.) Vyváženejšie práce o ňom začínajú vznikať až v šesťdesiatych rokoch. Vyzdvihnúť treba najmä vecnú a prenikavú analýzu A. Walického v jeho knihe Stanisław Brzozowski — drogi myśli. Warszawa 1977. Brzozowského možno pokladať za marxistu v r. 1905—1908, keď hlásal, že „ľudstvo vytvára samo seba prácou", produktívnou činnosťou.

[16] „Iba ten je naozaj človekom, koho sa bytostne dotýkajú osudy ľudí, a tie sa neobmedzujú na osobné city a individuálne utrpenie", píše J. Marchlewski (Listy do Stefana Żeromskiego i Władysława Orkana. Kraków 1953, s. 92).

kreatívnych. Vynára sa aj myšlienka o neprebudených umeleckých vlohách v každom človeku (objavuje sa v tom istom čase aj u Čechova).[17]

V empiricky uzemnenejšej polohe sa pohybuje literárna kritika (R. Luxemburgová, J. Marchlewski, H. Stein-Kamieński a ďalší) v časopisoch a korešpondencii Marchlewského so spisovateľmi. Ide najmä o vzťah k demokratickej a sociálno-kritickej línii v súčasnej literatúre (napr. niektoré diela W. Orkana), k literatúre o revolúcii 1905 a k bytostne humanistickej tvorbe Żeromského. Ľavicoví marxisti ich zväčša pokladali v tom čase za cenných spojencov. Vysoko si vážili aj pokrokové dedičstvo poľského romantizmu, najmä Mickiewicza. V nasledujúcom povojnovom období sa toto všetko, žiaľ, sproblematizovalo. Pravda, voči ideám vlastenectva a národného zápasu v súčasnej literatúre prejavovali spomínaní kritici v duchu názorov SDKPiL odmietavý postoj.

Celkove vzaté, sú v porovnaní s týmito priekopníkmi mnohé názory po roku 1918 úzkoprsejšie. V tom čase sa totiž kultúrne otázky tesnejšie podriadili politickým cieľom strany. Práca sa totiž rozvíjala vo veľmi nepriaznivých podmienkach.

3. *Historické podmienky poľskej revolučnej literatúry v rokoch 1919—1932*

Musíme mať ustavične na pamäti, že postavenie literatúry a literárnej kritiky spätej po r. 1918 s komunistickým hnutím bolo v Poľsku neobyčajne ťažké a nemožno ho vôbec porovnať s podmienkami u nás, najmä nie v Čechách, ktoré boli v medzivojnovom období jedným z najvýznamnejších centier revolučného hnutia a revolučnej literatúry. Ide jednak o odlišný stupeň spoločenského a civilizačného vývinu, a tým podmienené sociálne zloženie, jednak sa prenikavo uplatňujú rozdiely v celej palete subjektívnych činiteľov, od historickej skúsenosti a národnej mentality cez odlišnosti domácich tradícií socialistického hnutia až po postoj spisovateľov a národné osobitosti literárnej situácie.

Isteže, vo vojnou vydrancovanom, viacnásobným prechodom frontu znivočenom Poľsku, postihnutom navyše infláciou, vznikla v rokoch 1918—1923 podobne ako takmer v celej Európe revolučná atmosféra. Treba si však uvedomiť, že odveký sen mnohých generácií, totiž obnova štátnej jednoty a samostatnosti, uskutočnila sa tam predovšetkým vďaka

[17] O názoroch Krzywického, Kelles-Krauza, Winiarskeho a Marchlewského píšem v článku Medzivojnová poľská marxistická kritika. Predchodcovia (Slavica Slovaca *8*, 1973, č. 2, s. 211—213). Základným prameňom je zborník Z dziejów estetyki polskiej 1890—1918. Warszawa 1972. Pozri aj STĘPIEŃ, M.: K. Kelles-Krauz o sztuce i literaturze, Pamiętnik Literacki, 1967, č. 1.

rozpadu cárskeho impéria, no národné cítenie sa dostalo do otvoreného konfliktu s revolučnosťou za protisovietskej vojny r. 1920. Veľmi rýchlo sa vytvorila okolo bývalého organizátora a veliteľa légií Józefa Pilsudského legenda vodcu-osloboditeľa a tvorcu nového štátu. Nekomunistická ľavica až do roku 1926 podporovala tohto pragmatického, autoritatívneho, antidemokratického štátnika, pretože mal socialistickú minulosť a videla v ňom hrádzu proti veľmi silnej nacionálno-klerikálnej národnodemokratickej strane. Kým v Čechách a čiastočne aj na Slovensku tradičné rusofilstvo napomáhalo prenikaniu revolučných myšlienok z Ruska, v Poľsku pre mnohé príčiny zostávali silné skôr protiruské nálady, čo sa premietalo aj do vzťahu k revolučným ideám prichádzajúcim z krajiny sovietov (hoci nejeden sovietsky úspech, najmä v hospodárskej a kultúrnej oblasti priznávali v dvadsiatych rokoch i niektorí buržoázni publicisti). Postavenie komunistického hnutia komplikovalo aj to, že bolo pomerne silné medzi národnostnými menšinami, ktoré nový poľský štát utláčal. A tak sa reakcii od začiatku podarilo zatlačiť poľskú komunistickú stranu do ilegality; za prácu v nej a šírenie „rozvratných myšlienok" hrozilo dlhoročné väzenie. Tlak úradov a tlak prevažne pravicovej verejnej mienky sa pritom navzájom umocňovali. Podmienky ilegality sťažovali spoluprácu komunistov s demokratickými zložkami, a najmä v dvadsiatych rokoch viedli zavše k sektárstvu, čo spätne posilňovalo ich izoláciu. Uľahčovala ju aj zaostalá, prevažne poľnohospodárska štruktúra krajiny s výdatnými pozostatkami feudalizmu, veľkými oblasťami bez priemyslu, ako aj malá kultúrna vyspelosť väčšiny obyvateľstva, najmä východných oblastí (ešte r. 1939 bolo 20 % negramotných). V tom istom smere pôsobil aj neobyčajne silný vplyv kléru, ktorý kontroloval zmýšľanie širokých vrstiev, najmä dedinských a malomestských. (Katolícka cirkev bola štátnou cirkvou a požívala autoritu aj preto, lebo pred r. 1918 pomáhala uchovať národ pred asimiláciou zo strany evanjelického Pruska a pravoslávneho Ruska.) Poľsko malo síce nezanedbateľné revolučné tradície z domácich a svetových národnooslobodzovacích bojov a z revolúcie 1905, lenže s dosť hmlistým spoločenským programom. Voľakedajší revolucionári z roku 1905, aktivisti nacionálne orientovanej PPS (Poľská socialistická strana) zastávali teraz vysoké miesta v štátnom aparáte. Agresívna pravica a tábor Piłsudského, politicky síce súperi a odporcovia, ale svorní vo svojom antikomunizme, mali výraznú prevahu nielen v mocenských pozíciách, ale aj v zastupiteľských zboroch.[18] V rukách pravice bola i prevládajúca časť tlače.[19]

[18] V prvej polovici dvadsiatych rokov mala pravica v Sejme spolu s centrom (kresťanskými demokratmi a roľníckou stranou) asi 50 % poslancov, ľavica asi 20 % a

Naproti tomu v buržoáznodemokratickej ČSR, pravdaže hlavne v Čechách, ľavica bola taká silná ako hádam iba vo Francúzsku. České, najmä pražské prostredie — bez ktorého si nemožno predstaviť ani slovenskú davistickú skupinu — bolo liberálne a prevažne voľnomyšlienkárske. K tomu pristupuje známa plebejská historická genealógia českej a slovenskej inteligencie i ľudový osobný pôvod mnohých vzdelancov, čoho dôsledkom je ich demokratizmus. Relatívna otvorenosť, nesektárskosť českého komunistického hnutia, prakticky masová základňa strany so širokým spektrom jej legálnej aktivity, to všetko poľské prostredie nepoznalo. V našom komunistickom hnutí popri spoločenskej kritike a myšlienke triedneho boja oveľa intenzívnejšie pôsobili najmä začiatkom 20. rokov predstavy o krajšom svete po revolúcii, čo zvyšovalo príťažlivosť komunistických ideí pre intelektuálov, najmä básnikov. Českou osobitosťou, ktorá zaručovala kontinuitnosť vývinu, bolo to, že sa k revolučnej myšlienke primkli okrem mladých devětsilovcov aj významní generačne starší básnici a prozaici, z ktorých napríklad S. K. Neumann mal už za sebou zložitý ideový a umelecký vývin. Učiteľom mladých devětsilovcov bol Z. Nejedlý so svojou úctou ku kultúrnemu dedičstvu, pokrokovej národnej kultúre a zdôrazňovaním historickej nadväznosti. Všetko to predstavovalo značný skúsenostný fond nielen v literárnom, ale aj v intelektuálnom a ideovom ohľade a pomáhalo vyhnúť sa proletkultovským krajnostiam. Sila hnutia žičila zároveň názorovej a umeleckej diferenciácii, vytvárala vhodnú klímu pre názorový kvas a permanentnú otvorenú diskusiu. Wolkrova koncepcia socialistickej poézie sa javí z časového odstupu ako neobyčajne vyspelá i v celoeurópskom meradle, najmä ak ju skúmame v dobových súvislostiach „proletárskej literatúry" prvej polovice dvadsiatych rokov a vo Wolkrových vlastných umeleckých realizáciách. Všetko toto bolo aj podhubím a kontextom slovenskej socialistickej literatúry u davistov.

Preto, kým v Čechách komunistický Devětsil tvorí popri K. Čapkovi hlavnú vývinovú os celej českej literatúry dvadsiatych rokov a na Slovensku obdobný zástoj zaujímajú davisti — aj keď sa to ich súčasníkom nejavilo také preukázateľné — v centre poľskej literatúry dvadsiatych rokov stoja autori humanistickí, demokratickí a liberálni: až do úmrtia

zvyšných 30 % pripadalo na národnostné menšiny. (ŻÓŁKIEWSKI, S.: cit. v kolektívnej práci Literatura polska 1918—1975. Zv. 1, 1918—1932. Warszawa 1975, s. 22).

[19] ŻÓŁKIEWSKI, S. (c. p., s. 15) uvádza, že zatiaľ čo koncom dvadsiatych rokov vychádzalo v Poľsku dvadsať ľavicových novín a časopisov s celkovým nákladom asi 100-tisíc, pravica, centrum a cirkev vydávali 265 novín a časopisov s nákladom takmer 1,2-milióna výtlačkov. — K dejinám KSP pozri: Dejiny polského dělnického hnutí. Praha 1975.

r. 1925 S. Żeromski, najväčšia morálna autorita poľského duchovného života, románopisci A. Strug, Z. Nałkowská, kritici T. Boy-Żeleński a K. Irzykowski, z mladých básnická skupina Skamander (Tuwim, Słonimski, Lechoń, Wierzyński, Iwaszkiewicz), z ktorých viacerí zohrali významnú úlohu v boji proti kultúrnej reakcii, ale aj autori programovo apolitickí (L. Staff), ba i oficiálni (románopisec J. Kaden—Bandrowski).

Poľská „proletárska literatúra" dvadsiatych rokov je čo do množstva chudobná, hlási sa obdobne ako slovenská oneskorene a je napospol výtvorom mladých autorov, za ktorými nestojí váha ich doterajšej tvorby. Až Spev o Jakubovi Szelovi od B. Jasieńskeho (1926) a ešte oveľa výraznejšie tvorba Broniewskeho nielen vedome čerpá z domácej slovesnej tradície, ale ju ako socialistické diela svojím umeleckým (teda pôvodným, ba novátorským) prínosom aj významne obohacujú. Jedine Broniewskeho poéziu, aj to nie celú, akceptovala ako hodnotu aj časť nemarxistickej kritiky; rozdiely oproti slovenskej situácii sú tu prenikavé.

4. Vývin poľskej revolučnej („proletárskej") literatúry do roku 1932

Upozorníme na základné fakty o vývine poľskej revolučnej literatúry v období rokov 1919—1932.[20]

[20] Základné pramene: STĘPIEŃ, M.: Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919—1939. Kraków 1974; Literatura polska. 1918—1975. Tom 1. 1918—1932; BUJNICKI, T., STĘPIEŃ, M.: Rozwój pojęcia „literatura proletariacka" v krytyce dwudziestolecia międzywojenneho. Rocznik Komisji Historyczno-literackiej, II. Wrocław 1964, s. 31—77; tí istí: Krytyka poetycka w czasopismach „Kultura Robotnicza", „Nowa Kultura", „Dźwignia" i „Miesięcznik Literacki", Ruch Literacki, 1961, č. 2, s. 76—87 a č. 3, s. 135—148; tí istí: Kształtowanie się marksistowskiej krytyki literackiej w czasopismach „Kultura Robotnicza", „Nowa Kultura", „Dźwignia" i „Miesięcznik Literacki", Ruch Literacki, 1960, č. 1—2, s. 49—60; CHOREV, V. A.: Poľskaja marksistskaja kritika (20—30 gody). In: Formirovanije marksistskoj literaturnoj kritiki v zarubežnych slavianskich stranach. Moskva 1972, s. 63—136; STĘPIEŃ, M.: Echa radzieckich programów literackich w polskiej krytyce lewicowej lat 1918—1939. In: Po obu stronach granicy. Wrocław 1972, s. 7—40; JAROSIŃSKI, Z.: Idea „kultury proletariackiej" w okresie międzywojennym, Pamiętnik Literacki *68*, 1977, č. 4, s. 3—44; SIEROCKÁ, K.: U początków polskiej poezji proletariackiej; KARWACKA, H.: Witold Wandurski, Łódź 1968. Výskum venoval dosiaľ prednostnú pozornosť kritike. Sama revolučná tvorba sa stala predmetom analýzy až v poslednom desaťročí, a to najmä pri spracúvaní jednotlivých autorov (Władysław Broniewski w poezji polskiej. Warszawa 1976; BUJNICKI, T.: Władysław Broniewski. Warszawa 1975). Ucelená práca o poľskej revolučnej literatúre zatiaľ nejestvuje. Prípravnú prácu pre ňu vykonal zborník Literatura polska wobec rewolucji. Warszawa 1971 a T. Bujnicki štúdiami z knihy O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki. Katowice 1978.

Radikalizácia pracujúcich pod vplyvom vojnového zbedačovania a tesne povojnovej revolučnej vlny zasiahla aj kultúrnu činnosť v robotníckom hnutí. Tak v Ľudovej univerzite, osvetovo-politickej organizácii, ktorú založili 1915 poľskí socialisti, nadobudli na jar 1921 prevahu „triedne" (revolučné) odbory a komunisti. Už prv, 15. septembra 1920 — podobne ako v Čechách Proletkult — vznikla zásluhou ľavicového socialistu Jana Hempla organizácia Kultura Robotnicza ako združenie pre rozvoj proletárskej kultúry. Pozoruhodné je, že to bolo iba niekoľko týždňov po skončení vojny so Sovietskym Ruskom. Bezprostredným podnetom sa stal manifest schválený na II. kongrese Kominterny o propagovaní princípov proletárskej kultúry, ktorý vyzýval zakladať všade organizácie Proletkultu a podporovať kultúrnu tvorbu robotníkov. Sama táto myšlienka a pojem proletárskej kultúry sa v Poľsku tak isto ako v Rusku objavil už roku 1905. Ešte pred vznikom Kultury Robotniczej ako zjednocujúcej organizácie pôsobili v Poľsku, najmä vo Varšave, viaceré robotnícke kluby. Činnosť KR, pracujúcej až do zákazu roku 1923, obmedzená, prirodzene, iba na priemyselné centrá, rozvíjala sa pri odborových domoch a mala extenzívny charakter. V popredí bola ideovo-politická stránka práce. Vzhľadom na spoločenský systém a ťažké životné podmienky robotníkov dôraz v praxi padá skôr na osvetársku zložku (prednášky, kurzy, premietanie filmov) než na vlastnú kultúrnu aktivitu robotníkov. V nej významné miesto zaujímalo ochotnícke divadlo. Pravda, jeho časť bola v rukách kresťanských odborov alebo pravicovej národnej demokracie. Zásluhou aktivistky strany A. Sokoliczovej pracuje vo Varšave od augusta 1919 do októbra 1921 divadelný krúžok Scena i Lutnia Robotnicza. Scena i Lutnia figuruje aj ako vydavateľ výberu z ruského proletárskeho básnika Alexandra Gasteva Poezja czynu robotniczego (1921) a antológie I-szy zbiorek poezji robotniczej (1922), ktorá obsahuje okrem veršov robotníckych autorov aj preklady (Whitman a ďalší Američan Horatius Traubel, Liebknechtove Sturmlieder, Janka Kupala, Gastev), čo zostavovateľ (pravdepodobne Sokoliczová) odôvodňuje úsilím „pozdvihnúť umeleckú vnímavosť robotníkov" (s. 2—3).

Komunistickej strane sa podarilo zabezpečiť si publikačné možnosti tým, že od r. 1919 ovládla socialistické vydavateľstvo Książka vo Varšave. Po jeho zákaze r. 1929 pracovalo do r. 1937 vydavateľstvo Tom. Okrem toho komunisti v tridsiatych rokoch nadobudli pozície v socialistickom vydavateľstve Wiedza v Ľvove.[21] Strana okrem ilegálnych ideovo-politických časopisov (najdôležitejším bol Nowy Przegląd) vydáva

[21] Porov. TOKARCZYK, A.: Od przedwojennej „Książki" do „Książki i Wiedzy". Nowe Książki 1978, č. 18, s. 1—6.

postupne legálne rad kultúrnych periodík: v r. 1922—1923 Kultura Robotnicza, 1923—1924 Nowa Kultura, 1927—1928 Dźwignia, 1929—1931 Miesięcznik Literacki, 1933—1936 Lewar, 1935—1936 Lewy Tor, 1936 Karta (Vilno), 1936 Oblicze Dnia, 1935—1936 Po Prostu (Vilno), 1933—1934 a 1936—1939 Signały (Ľvov). Napriek zabavovaniu jednotlivých čísiel (ktoré bývalo aj ťažkým finančným úderom) a napriek zastaveniu viacerých časopisov má takto ilegálna strana takmer po celé obdobie 1922—1939 svoj legálny kultúrny orgán.[22] Tieto časopisy sa v závislosti od redaktorov i od spoločensko-politickej situácie a politiky strany líšia profilom i mierou náročnosti. Spoločné je pre ne, že informujú aj o nových javoch v Sovietskom zväze, v domácej i zahraničnej revolučnej literatúre, uverejňujú básnické, prozaické i paraliterárne texty a koncepčné články, zaujímajú vzťah k novým literárnym a kultúrnym javom a prehodnocujú staršiu literatúru a naostatok venujú fundovanými článkami pozornosť politike, ekonomike, filozofii a pod.

Postupne sa vyhraňujú a v diskusiách zrážajú predstavy o proletárskej kultúre a literatúre. V časopise Kultura Robotnicza (vydávala ho KR spolu s Ľudovou univerzitou od februára 1922 do mája 1923) má ešte dosť všeobecnú podobu. Pri jej utváraní pôsobia koncepcie sovietskeho Proletkultu, preberané skôr mechanicky než kriticky, i keď istým bogdanovovským extrémom sa podarilo Poliakom vyhnúť. Knižne vyšli dve práce: A. Sokoliczovej O kulturze artystycznej proletariatu (Warszawa 1921 a S. Rudniańskeho (vydané pod ps. Szczepan Runicz) Walka o kulturę (Warszawa 1923). Postupne, najmä od r. 1923 pribúda praktických literárnych skúseností, do diskusie začínajú zasahovať mladí literárne aktívni autori, ktorí sa politicky vyvíjajú naľavo, až sa dostávajú na pozície strany (Jasieński, Wandurski) alebo sa aspoň načas zbližujú s krajnou ľavicou v dôsledku toho, že ich pre umeleckú avantgardnosť buržoázne publikum odmieta a oni vo svojej nespokojnosti a proteste hľadajú spoločenskú oporu.

Dôležitá bola najmä diskusia o proletárskej poézii r. 1924 v časopise Nowa Kultura (vychádzal od júla 1923 do leta 1924). V Poľsku podobne ako napr. v Čechách dominuje do r. 1925 poézia, najmä mladej generácie, a to umeleckou hodnotou i rozpätím poetík. Proti sebe stáli dva základné modely, medzi ktorými spoločným menovateľom bola konkrétnosť, zmyslovosť, priblíženie sa k dnešku povojnovej skutočnosti: „ko-

[22] Redaktori používali pritom rozličné fortiele: menenie redakčných adries a využívanie rozdielov v cenzúrnych predpisoch, platných v bývalej ruskej, rakúskej a nemeckej časti Poľska (tak si počínal napr. A. Wat ako redaktor Miesięcznika Literackého), informovanie o živote v ZSSR krycou formou poviedok alebo reportáží a pod.

munikatívna", iba mierne novátorská poézia skamadritov, a poézia, ktorá sa chcela rozísť s básnickými zvyklosťami (nazvime ju avantgardnou). Toto veľmi približné rozdelenie sa premieta i do revolučnej poézie. Spočiatku prevláda antitradicionalistická orientácia. Zhodujú sa na nej stúpenci Proletkultu aj futuristi inklinujúci k radikálnej ľavici (Jasieński, Stern, Wat). Prikláňa sa k nej aj redakcia Nowej Kultury. Prejavuje sa to už v tom, že otvára diskusiu s ľavicovými avantgardnými autormi, poskytuje im publikačný priestor a všíma si ich knihy. Redakcia zároveň nezabúda ani na názory a tvorbu básnikov sovietskeho Proletkultu (Gastev, Kazin). Základnou otázkou v diskusii je vzťah poézie a ideológie, tvorby a jej funkčnosti v spoločenskom zápase. Názory básnikov a redakcie v Nowej Kulture sa nakoniec príkro rozchádzajú, ale v praxi vzniká s úsiliami niektorých z nich istá konvergencia: na jednej strane Wandurski gravituje do r. 1925 k avantgardnému výrazu najprv futuristickému, potom zhruba apollinairovskému, uplatňujúcemu sa v Almanachu Nowej Sztuki (1924—1925), na druhej strane futurista Jasieński sa dostáva trvale na komunistické pozície. Diskusia o proletárskej poézii a proletárskej kultúre sa preniesla širšie do kultúrnej tlače (zasa podobne ako v Čechách) a trvala s prestávkami až do vojny. Zavše ožívala, rozpaľovala mysle a polemického ducha. Taká bola najmä prvá veľká diskusia v časopise Wiadomości Literackie r. 1928, už menej v jej pokračovaní v časopise Głos Literacki.[23] Išlo o vymedzenie pojmu proletárskej poézie, o možnosti jej vytvorenia, o jej vzťah k poézii vôbec, jej funkcie a pod. Účastníci diskusie zavše zamieňali genetický, expresívny, recepčný a funkčný aspekt otázky, čím vznikali nedorozumenia.[24]

Pravdaže, rozhodujúci význam pre ujasňovanie pojmov mala sama tvorba. Novovznikajúce diela poskytujú zároveň materiál pre uzemnenú reflexiu, podnecujú vznik kritických a polemických stanovísk. Nastáva plodná diferenciácia.

Pokiaľ ide o básnickú tvorbu, Jasieńskeho Pieśń o głodzie (1922), inšpirovaná Majakovského Oblakom v nohaviciach a niekde ho priamo parafrázujúca, nastoľuje problém vzťahu básnika a davu ešte sčasti v romantickom duchu, ktorý je však už prehodnocovaný v zhode s antiromantickým lefovským chápaním.[25] Hymnus Pieseň strojvodcov (Pieśń

[23] O jej priebehu referuje J. Rohoziński v antológii Polska krytyka literacka (1919—1939). Warszawa 1966, s. 513—516.

[24] Pojmoslovné rozlíšenie čerpáme zo štúdie H. Markiewicza Marxistické teórie spoločenskej diferencovanosti literatúry, vo výbere z jeho prác Aspekty literatúry. Bratislava 1979.

[25] Pozri BALCERZAN, E.: Bruno Jasieński a Włodzimierz Majakowski. In: O wzajemnych powiązaniach literackich polsko-rosyjskich. Wrocław 1969, s. 228—244.

maszynistów) z tejto poémy je už jednoznačne revolučnou básňou, aj keď dosť deklaratívnou. V Broniewskeho expresionistickej poéme Posledná vojna (1923) protivojnová idea, stelesnená obrazom zmŕtvychvstalých padlých, vyúsťuje do ich všesvetového povstania v mene lásky; aj tu je obraz revolúcie ešte veľmi všeobecný. Dvojzbierka Jasieńskeho a A. Sterna Ziemia na lewo (1924, Krajina naľavo), s obrazmi revolučného davu a streľby doň, vyznieva v podstate ešte ako anarchistický protest proti vojne, vykorisťovaniu a spoločenskej nespravodlivosti.

Dôsledne revolučný postoj zaujímajú Broniewski, W. Wandurski a S. R. Stande v „básnickom bulletine" Trzy salwy (1925), ktorý si kladie za cieľ „vysloviť to, čo robotní ľudia nevedia vysloviť", ktorý za „najvyšší obsah tvorby" deklaruje „boj za nový spoločenský poriadok". Tento programový almanach vyšiel v čase procesov s komunistami, zakončených viacerými rozsudkami smrti, dobre plnil svoje politické poslanie medzi robotníkmi a básne z neho sa často recitovali na legálnych i nelegálnych robotníckych zhromaždeniach.[26] Všeobecne sa pokladá za prvý konzekventný prejav komunistickej revolučnej poézie v Poľsku.

Trzy salwy s predtým menovanými básnickými knihami objektívne prekonávajú jednu zo sektárskych dogiem Proletkultu, podľa ktorej proletársky autor nielenže musí stáť na ideovom stanovisku proletariátu, ale sám musí byť proletár svojím pôvodom a spoločenským zaradením: autori sú napospol intelektuáli, navyše, ako to bolo v poľskej ľavici bežné, viacerí z nich pochádzajú zo schudobnenej inteligentskej, voľakedy zemianskej rodiny (Broniewski, Wandurski). Naproti tomu spontánne vznikajúce verše robotníckych autorov, umelecky surové, klepanciovité, kolovali medzi robotníkmi len v odpisoch — časopisy sa zdráhali ich uverejňovať.[27]

Ojedinelé umelecké dielo, spĺňajúce proletkultovský postulát, aby robotníci písali pre robotníkov o robotníckom živote, vzniklo v próze už r. 1920. Je ním autobiografický román Lucjana Rudnického Odrodzenie (Obroda), napísaný s bystrým pozorovaním talentu a s ľudovým humorom.[28] Pravda, bol to húževnatý a nadaný samouk, zocelený revolučnou

[26] WYGODZKI, S.: O autorach „Trzech salw". In: Księga wspomnień. 1919—1939. Warszawa 1960, s. 395—411.

[27] Podstatne inak to vyzeralo v poľských literárnych časopisoch v ZSSR, kde literárne neskúsení a otázky formy v proletkultovskom duchu podceňujúci mladí autori sa demagogicky, politickým vydieračstvom bránili pred nárokmi, ktoré na ich adresu vyslovovali vyspelejší spisovatelia. Tak bolo aj začiatkom tridsiatych rokov, keď tam redigoval Jasieński časopis Kultura Mas. Porov. o tom SIEROCKA, K.: Z problemów literatury polskiej w ZSSR w latach 1918—1939. In: Z problemów literatury polskiej XX wieku. Tom II. Literatura międzywojenna. Warszawa 1965, s. 427—445.

[28] Z doslovu R. Matuszewského k reedícii z roku 1955 sa dozvedáme, že román

prácou a častým väznením, ktorý mal aj redaktorské skúsenosti.

Proletkultovským koncepciám dobre vyhovovalo ochotnícke divadlo: robotníci hrali pre robotníckych divákov (profesionalizácia sa striktne odmietala) a navyše to bolo kolektívne umenie. K tomu pristupovala sila, sugestívnosť prednášaného slova. Pod pojmom robotnícke divadlo si treba predstaviť predovšetkým úderné jednoaktovky, pásma, montáže, recitácie básní, ktoré zodpovedali kolektivistickému cíteniu. Začiatkom dvadsiatych rokov vznikajú nakrátko viaceré robotnícke divadlá (Varšava, Kalisz, Vilno, Rzeszów), ktoré pri hľadaní vhodného repertoáru a ideovo nosných nových foriem ostávali na polceste. Pozoruhodné boli úsilia W. Wandurského — ktorý v Rusku zažil revolúciu a oboznámil sa v Moskve, Leningrade a Kyjeve s tamojšou divadelnou avantgardou — o repertoárovo a výrazovo novátorské divadlo zrozumiteľné a blízke robotníckemu divákovi. Wandurski bol r. 1923—1925 režisérom a 1925—1927 riaditeľom ochotníckeho divadla Scena Robotnicza v Lodži.[29] Inscenoval tam medzi iným vlastný preklad Prológu k Mystériu-Buffo Majakovského (1923) a iné básne so silným agitačným pôsobením. V duchu Mejercholdových a Tairovových skúseností sa usiluje oživiť a spoločensky zaktualizovať i tradíciu staršieho plebejského divadla v pôvodnej hre Smrť na hruške (1923), hranej i na profesionálnych javiskách.[30] Agitačnosť prevládla v ďalších Wandurského hrách Gra o Herodzie, Mięsopust proletariacki (1925), ako aj W hotelu „Imperializmu" (1928) so silnými vplyvmi Majakovského Mystéria-Buffa; túto hru inscenoval už ako emigrant r. 1928 s poľským robotníckym ochotníckym súborom v Berlíne.

Jasieńskeho poému Spev o Jakubovi Szelovi, vydanú po autorovej emigrácii r. 1926 v Paríži, treba vidieť vo viacerých dobových súvislostiach. Predovšetkým sa zapája do marxistickej revízie oficiálneho nacionálneho výkladu poľských dejín a jej odrazu v literatúre, ktoré prehodnocuje v triednom duchu. Konkrétne ide o bolestný historický fakt, o rakúskymi úradmi podnietenú sedliacku rebéliu r. 1846 v Haliči proti šľachte, chystajúcej demokratické a národné povstanie. Ďalej je to pokus

vyšiel vo vydavateľstve Książka vlastným nákladom autora a za finančnej podpory súdruhov a bol preložený do ruštiny aj do nemčiny (v novinách Rote Fahne). Táto dnes nedocenená kniha je prvou verziou neskoršieho trojdielneho autobiografického románu Staré a nové (1948—1960).

[29] Pozri WANDURSKI, W.: Scena Robotnicza w Łodzi. Dźwignia 1927, č. 4, s. 19—31.

[30] Túto hru s groteskným námetom uväznenia smrti a nútenej nesmrteľnosti ľudstva bola vo februári 1926 inscenovaná v Brne (KARDYNI-PELIKÁNOVÁ, K.: Inscenace Šmierci na gruszy W. Wandurského v Brně a česká avantgarda. In: Na křižovatce umění. Sborník k poctě šedesátin prof. dr. Artura Závodského. Brno 1973).

o epos — hrdinom nie je rytier—feudál, ale ľud a jeho vodca Szela — v duchu podobných diel o Stenkovi Razinovi a Pugačovovi v porevolučnej ruskej poézii r. 1918—1920 s heroizáciou živelne bojujúceho hrdinu.[31] Jasieński pritom dôsledne zachováva pri jeho zobrazovaní a hodnotení ľudový pohľad na svet. A do tretice sa dielo zapája i do dobového hľadania primeraného vzťahu medzi tradíciou (prehodnotená neoficiálna alebo polooficiálna folklórna tradícia) a novátorstvom, totiž autorovou futuristickou skúsenosťou, ako aj fascináciou Jeseninom, a vzniká zaujímavá syntéza oboch zložiek.

V rokoch 1925—1926 sa končí prvé podobdobie poľskej revolučnej literatúry, vyznačujúce sa relatívnou prevahou poézie. V r. 1927—1932 sa do popredia dostávajú dokumentárne žánre. Tvorba Broniewskeho, najtrvácnejšia hodnota tých čias v revolučnom prúde, vznikala do značnej miery proti prevažujúcemu trendu. Podobne aj chýrny román Pálim Paríž, vydaný r. 1928 po francúzsky, poľskí komunisti kritizovali z lefovských pozícií, vyčítali Jasieńskému fantastickosť námetu.

Najzaujímavejším marxistickým kultúrnym časopisom je Dźwignia (1927—1928, Páka), Rediguje ho mladý nadaný konštruktivistický grafik, maliar a architekt Mieczysław Szczuka, nadšenec pre spoločenskú a priam politickú funkčnosť umenia (autor komunistických fotomontáží a úderných plagátov), ktorý ním chce meniť ľudí a svet (najmä urbanistickými projektmi). Po ňom prevzal redigovanie W. Wandurski. Časopis venoval veľa miesta konštruktivistickému umeniu a funkcionalistickej architektúre, najmä formou reprodukcií, a popri plnení politických úloh videl svoje poslanie aj poslanie umelcov v boji proti meštianskemu gýču a vo výchove nového vkusu. V Dźwigni začína publikovať prvý špecializovaný marxistický literárny kritik Andrzej Stawar — komunistickí intelektuáli sa doposiaľ venovali súbežne viacerým oblastiam. Stawar sa stáva najdôslednejším hlásateľom lefovských teórií. Ide najmä o odmietnutie psychologizmu, sujetu a individuálneho hrdinu z tradičnej beletrie a ,naopak, o vysoké hodnotenie holého „literárneho faktu", o dokumentárny záznam a montáž, najmä o vyzdvihovanie reportáže ako žánru bezprostredne vyjadrujúceho triedny a kolektívny pohľad, plniaci priamo prostredníctvom témy ideové poslanie.

Poézia sa dostáva do úzadia. Podobne, ako je to v revolučnej literatúre aj mimo Poľska, nastáva v r. 1927—1931 odvrat od subjektívnosti, najmä od intímnej lyriky, zdôrazňuje sa vecnosť. Aj Majakovskij sa za-

[31] RAWIŃSKI, M.: „Archaistów" i „nowatorów" racje rewolucji. (Nad „Słowem o Jakubie Szeli" B. Jasieńskiego). In: Po obu stronach granicy. Z powiązań kulturalnych polsko-radzieckich w XX-leciu międzywojennym, Wrocław 1962, s. 53—83.

čína teraz hodnotiť najmä ako tvorca poémy 150 000 000.[32] Od poézie sa vyžaduje viazanosť na „sociálny fakt"[33] Namiesto vízie budúcej revolúcie, typickej pre začiatok dvadsiatych rokov, sa básnici obracajú po poučenie a povzbudenie do dejín revolučného hnutia.[34] Po Jasieńskeho Speve o Jakubovi Szelovi (1926) prichádza Broniewskeho poéma Parížska komúna (1929), vo vtedajšej politickej situácii zakázaná. Vytvára sa model poézie určenej na prednes, deklamáciu, poézie, prejavujúcej svoju sociálnu funkciu a mobilizačnú schopnosť pôsobiť nielen ideou, ale aj orátorskými prvkami, zvukovou výstavbou i spôsobom šírenia. Takýto typ poézie, v kontexte slovenskej revolučnej poézie ojedinelý (v tom istom čase Poničanova Demontáž, vyrastajúca z obdobného duchovného ovzdušia) je v poľskej revolučnej literatúre tridsiatych rokov pomerne produktívny, a to nie iba u Broniewskeho.

U mladého básnika Lucjana Szenwalda, debutujúceho časopisecky koncom dvadsiatych rokov, tlak dobových koncepcií sa prejavoval prudkým prechodom od estetizmu a filozofickej reflexie k agitačnosti v jednotlivých za sebou nasledujúcich dielach a v niekoľkoročnom odmlčaní, keď sa venoval iba straníckej práci, čo aj publicisticky odôvodnil.[35] Ako si tu nespomenúť na extrémnu formuláciu Novomeského pochybujúceho o potrebe poézie z tých istých rokov.

Szenwald bol politicky najradikálnejším autorom z básnickej skupiny Kwadryga (antický štvorzáprah), ktorá združovala mladých básnikov rozličných názorov a s rozličnou poetikou, ale spojených heslom sociálnej poézie, vcelku blízku skôr ľavici socialistickej strany. Básnici tejto skupiny (A. Maliszewski, S. R. Dobrowolski, L. Pasternak, W. Słobodnik, S. Ciesielczuk, A. Wolica; do skupiny patrili aj W. Sebyła a K. I. Gałczyński, ktorých nemožno označiť za ľavicových), zgrupovaní okolo

[32] WAT, A.: Poeta rewolucji Majakowski. Miesięcznik Literacki, 1930, č. 6. — Roku 1927 cestou do Prahy, Nemecka a do Francúzska sa Majakovskij tranzitne zastavil vo Varšave a na spiatočnej ceste v máji 1927 pobudol vo Varšave desať dní a stretol sa s revolučnými a ľavicovými spisovateľmi. V tom istom roku vychádza z jeho diela reprezentatívny a pomerne obsiahly Wybór poezji (120 strán) v dobrých prebásneniach B. Jasieńského (najväčší prekladateľský podiel), A. Sterna, J. Tuwima, W. Broniewskeho, W. Wandurského a W. Słobodnika. Ide prevažne o preklady z prvej polovice dvadsiatych rokov. Výber, uvedený autorovým predhovorom poľskému čitateľovi a zasvätený predslovom A. Sterna sledujúcim Majakovského ideový a umelecký vývin, usiluje sa predstaviť jeho tvorbu v jej procese a mnohostrannosti. Obsahuje autobiografiu Ja sám, úryvky z poém (aj predrevolučných), revolučné a iné básne.

[33] STAWAR, A.: Poezja Broniewskiego. Dźwignia, 1927, č. 4.

[34] Porov. BUJNICKI, T.: Żywioł i historia (Obraz rewolucji w polskiej poezji międzywojennej), v jeho práci O poezji rewolucyjnej, s. 72—97.

[35] BUJNICKI, T.: Przemiany w poezji Lucjana Szenwalda, c. d., s. 179—210.

časopisu Kwadryga (1926—1931) a Głos Literacki (1928—1930) ešte pred veľkou hospodárskou krízou si všímajú biedu, nezamestnanosť, nájdeme u nich motívy choroby ako sociálneho javu, vzbury, „práce a chleba", viery v krajší zajtrajšok. K týmto motívom však pristupovali skôr zvonku a bez väčšieho nadania. Sociálna oblasť je zastúpená aj v počiatkoch básnickej skupiny Żagary vo Vilne začiatkom tridsiatych rokov.

V tridsiatych rokoch vstupuje na scénu rad nových revolučných básnikov. Niektorí z nich (E. Szymański, podobne ako už predtým L. Szenwald) inklinujú k tradičnej forme, ale väčšina je v dosahu pôsobenia krakovskej avantgardy, najmä J. Przybośa: básnik revolučnej roľníckej bedače M. Czuchnowski, kritik I. Fik, J. Łobodowski, L. Piwowar, J. Wit.

Zatiaľ však, koncom dvadsiatych rokov, teória literatúry faktu a myšlienka o bezprostrednej spoločenskej službe literatúry celkom ovládli Miesięcznik Literacki (1929—1931), ktorý redigoval bývalý futurista Aleksander Wat. Časopis si všímal aj sovietsky film, články V. B. Šklovského, tvorbu V. Majakovského, slovom všetko, čo patrilo do okruhu Lefu a referovali o lefovských koncepciách. Relatívne najviac pozornosti sa venovalo reportáži. Ako o žánri písali o nej Wat, H. Drzewiecki a ďalší. Miesięcznik uverejňoval poľské a západné reportáže, usporiadal súťaž, ktorej sa zúčastnili poľskí a sovietski autori. Práve v tomto žánri sa uplatnili aj literárne menej skúsení tvorcovia. Námetom je zväčša práca, životné podmienky doma a v Sovietskom zväze. Prínos je najmä tematický (objavovanie menej známych oblastí života a sveta, teda istá „exotika") a poznávací (nové postrehy). Medzi publikovanými príspevkami zo súťaže sa vyskytujú i spomienky revolučných bojovníkov, „reportáže z minulosti".

Koncepcia literatúry faktu sa začala okolo roku 1932 pociťovať ako priúzka. Zdrvujúcej kritike podrobil jej obmedzenia roku 1934 Ignacy Fik, ktorý dôrazne upozornil, že umeleckú fikciu nemožno zanedbať, ak literatúra nemá stratiť svoju špecifickosť. Jednako teória literatúry faktu zanechala na poľskej próze trvalejšie stopy. Bol jej poplatný román Kruczkowského Kordian i cham (1932 Kordián a gadžo) ideovo-triednou kritikou národnej minulosti blízky Jasieńskeho skladbe o Szelovi. Tento román sa zakladá totiž na dobovom dokumente, na autentickom denníku dedinského učiteľa nevoľníckeho pôvodu a časovo sa viaže na dobu príprav na povstanie r. 1830. Koncepcia literatúry faktu zasiahla v tridsiatych rokoch aj program ľavicovej prozaickej skupiny Przedmieście, inklinovaním k neonaturalistickej „štúdii prostredia", a najmä postulátom všímať si autentický život drobných pracujúcich ľudí. Zdôraznila pozorovanie detailu a empíriu. Dôraz na empíriu sa prejavil súbežne v inom dokumentárnom žánri získavanom v tridsiatych rokoch ako materiál pre

sociologický výskum, totiž v Pamätiach roľníkov, Pamätiach nezamestnaných a Pamätiach vysťahovalcov.

Broniewského zbierky Dymy nad miastem (1927) a Troska i pieśń (1932, Súžba a spev) vznikajú v teoreticko-programovej rovine sčasti ako opozícia voči požiadavkám politickej utilitárnosti, proti intenciám programu časopisu Miesięcznik Literacki. Jeho básnická prax je však zložitejšia. Broniewski má široké rozpätie od veršov, ktoré sú priamym nástrojom ideologického, ba politického boja až po čisto subjektívnu lyriku, ba verše hravé.[36] Podaktoré z tejto poslednej skupiny uverejnil v Miesięczniku Literackom (Wiersze o wczesnej wiośnie pisane późną jesenią, Kalambury), čo muselo dráždiť a dostal sa do sporu so svojimi súdruhmi zo zbierky Trzy salwy, napriek tomu, že i v úlohe bezprostredne agitačného básnika obstál lepšie než oni. Broniewski sa vzoprel prúdu vo vlastnom tábore a nadviazal na veľkú poľskú romantickú tradíciu, očistil ju od nacionálnych nánosov a svojou poéziou zápasil o toto dedičstvo s ideológmi z tábora Pilsudského, ale aj so sektármi vo svojej vlastnej strane. Syntézou tejto tradície s prózou súčasnosti vytvoril pôsobivú a v pravom zmysle slova modernú revolučnú poéziu. Tradícia romantickej poézie, jej motívy, konvencie, pevne zakotvené vo vedomí domáceho adresáta, sú dôležitým prvkom jeho autorskej stratégie: pozitívne nadviazanie na ne napomáha jednak komunikatívnosti a znásobuje účinok Broniewskeho vlastnej tvorby, jednak slúži prehodnocovaniu, aktualizácii tohto dedičstva v duchu socialistickej ideológie.

V spomínanom období, teda okolo 1930 nájdeme zároveň u Broniewskeho — podobne ako vtedy u Novomeského — aj nálady jeseninovskej melancholie, ba svetabôľu. Dozaista tu spolupôsobil istý pocit vyobcovanosti, to, že ho lepšie prijímali na jednej strane robotníci, na druhej strane (prirodzene, pre celkom iné kvality) milovníci poézie z buržoáznych kruhov, zatiaľ čo jeho vlastní kolegovia sa s ním rozchádzali.

5. Základné problémy

Pokúsme sa zrekapitulovať naše zistenia.
Protiklad „smeru" orientovaného na tradičné výrazové prostriedky, usilujúceho sa ich prostredníctvom o maximálnu prístupnosť, prispôsobenosť recepčným dispozíciám bežného čitateľa a „smeru" avantgardného sa tiahne poľskou revolučnou poéziou v celom medzivojnovom období.

[36] O dvoch modeloch v poézii Broniewskeho píšem v doslove k výberu W. Broniewski, Červený kalich. Bratislava 1976, s. 226 n.; aj BUJNICKI, T.: Władysław Broniewski.

Zodpovedá základnému rozdeleniu celej medzivojnovej poézie: v nej popri hlavnom komunikatívnom, vkusu väčšiny sa prispôsobujúcom a iba mierne ho „vychovávajúcom"modeli skamandritov, bola tu začiatkom dvadsiatych rokov futuristická epizóda a v tridsiatych rokoch pôsobí (hneď po futurizme vzniknutý) model krakovskej avantgardy s jeho heslom kondenzácie výrazu a metaforizácie a jeho poavantgardné predĺženia. Čo do množstva prevláda avantgardná orientácia, ale Broniewski váhou svojej tvorby prechyľuje vážky na stranu „tradičnej" orientácie. O syntéze oboch krídel ťažko hovoriť. V Čechách spomínaná opozícia nadobudla inú podobu (pretože i rámec socialistickej poézie sa chápal širšie), na Slovensku bola skôr skrytá; o syntéze možno hovoriť u Novomeského, najmä od Otvorených okien.

Koncom dvadsiatych rokov si Broniewski, ktorý na rozdiel od mnohých vtedajších komunistov nikdy nepodceňoval národné cítenie, ujasnil dôležitosť a ideovú nosnosť pokrokového dedičstva veľkej poľskej romantickej poézie s jej humanistickým, národnorevolučným a demokratickým obsahom. Cítiac sa ako komunista pravým dedičom romantikov a Žeromského, nadviazal na ich náplň a básnický inventár, či už pozitívne, výpožičkami a aktualizáciami, alebo prehodnocujúco, medzi iným aj v oblasti občianskej poézie, a tým zmnožil účinok vlastnej tvorby.[37] Z pragmatických zreteľov (ohľad na čitateľa vychovaného na istej poézii, osvedčená pôsobivosť) využil aj topiku revolúcie v romantickej a novoromantickej poézii. Tento jav nájdeme na Slovensku len v začiatkoch proletárskej poézie u Poničana. Väčšia spätosť s politickým bojom v Poľsku sa prejavuje aj tým, že sa tam silnejšie uplatnil typ poézie písanej pre deklamáciu, v čom sa odráža pretrvávanie koncepcie zo začiatku dvadsiatych rokov o básnikovi ako organizátorovi emócií más.

Vzťah medzi *my* (masy ako tvorcovia dejín) a *ja,* medzi objektívnym a subjektívnym, epickým a lyrickým, medzi všeobecným poznaním historických zákonitostí a individuálnym zážitkom je v tom čase trvalým problémom revolučnej poézie a rieši si ho po svojom každý autor v každej básni. Ťažko tu nájsť vývinový trend. Isté je len, že od deklaratívnosti a od všeobecného obrazu revolúcie, od jej vízie sa prechádza v Poľsku po roku 1925 podobne ako v tom čase aj inde ku konkrétnym, čiastkovým obrazom, k sociálnej a psychologickej empírii, k vecnosti, pričom všeobecné sa javí v detaile, v jednotlivom, synekdochicky. V tomto

[37] Vedenie strany r. 1926 odsúdilo J. Brun-Bronowicza, ktorý taktiež zaujal k Žeromskému postoj kritického „dediča". Stranícky dokument označil Bruna za „nacionálboľševika". To nám sprítomňuje, v akom ideovo nepriaznivom ovzduší si vytváral Broniewski svoju koncepciu poézie.

procese skonkrétňovania poézie, ktorý mení aj kvalitu a vzájomný pomer epickej a lyrickej zložky v nej, neslobodno podceňovať úlohu lefovskej teórie o „básnickom fakte", hoci zaiste pôsobili aj iné umelecké vplyvy (najmä vtedajší nemý film s jeho zábermi „celkov", „polocelkov" a „veľkých detailov") a predovšetkým tu bolo ľudské a umelecké dozrievanie autorov, zvýšenie ich životného skúsenostného fondu. Wolkra už niekoľko rokov prv orientoval na životnú empíriu jednak Apollinairov básnický objav neprebernej mnohotvárnosti životných prejavov, jednak príchylnosť k „věcem a věcičkám" tohto sveta. Dozaista Wolker pomohol aj Novomeskému ešte pred vydaním Nedele prekonať deklaratívne štádium a neskôr mu reportérska prax poskytovala dostatok surových „faktov". Rozhodne bola reportáž cennou vývinovou skúsenosťou revolučnej literatúry.

Dilema utilitárneho alebo širokého chápania revolučnej poézie (poézia v celom desaťročí prevažovala nad prózou) sa v tvrdých podmienkach poľského politického života pociťovala veľmi naliehavo. K prvému nedorozumeniu došlo roku 1924, keď básnici v Nowej Kulture vyhlásili poéziu za súkromnú vec, odmietli ideovosť. Utilitárne stanovisko zastávali Stande a Wandurski. Broniewski v básnickej polemike s nimi koncom dvadsiatych rokov formuluje široké stanovisko „nič ľudského mi nie je cudzie", ale v tej istej slohe zdôrazňuje aj potreby boja. Jeho ďalšie formulácie, že básnik, ktorý prenikne do problematiky spoločenského života, nech by písal o čomkoľvek, stáva sa nástrojom v zápase o novú kultúru, pripomínajú podobné presvedčenie Novomeského.

Zdá sa, že „kríza proletárskej literatúry" v rokoch 1927—1931, ako ju konštatuje Šmatlák,[38] nie je vôbec slovenskou zvláštnosťou, ale širším dobovým javom, ktorý nebol vyvolaný iba lefovskými teóriami, ale v oveľa väčšej miere ľavičiarskymi recidívami v literárnej publicistike RAPP-ovcov, ktorí sa stali okolo roku 1930 v Sovietskom zväze vedúcou literárnou skupinou, ale aj prehlbujúcimi sa sociálnymi konfliktmi. Podstatu tejto krízy tvorí veľmi dramaticky prežívaná alternatíva: revolučný „čin" (ktorým môže byť práca revolucionára, práca komunistického novinára alebo priama účasť v socialistickom budovaní, ale aj agitačná poézia) — a spoločensky bezprostredne „neutilitárna", ale pritom celkom určite nie „samoúčelná" l'art pour l'artistická básnická tvorba. Pocit neužitočnosti bezprostredne nebojujúcej poézie vo svete plnom spoločenských rozporov nebol cudzí ani Poliakom. Wandurski sa v tom čase venoval plagátovým politickým dramatickým formám, Jasieński sa ako básnik

[38] ŠMATLÁK, S.: Cez spory k syntéze (Kríza proletárskej poézie a jej prekonanie), v jeho práci Program a tvorba, s. 159—230.

odmlčal, Szenwald načas tiež, Broniewski prežíva depresiu. Václavkov dualizmus účelovej tvorby a „čistej" poézie, jeho diagnóza „poézie v rozpacích" z roku 1930 iba artikuluje a usiluje sa teoreticky zdôvodniť to, čo bolo v ovzduší; dvojkoľajnosť vtedajšej Broniewskeho básnickej tvorby, ktorá sa zreteľne rozpadá na politickú až agitačnú a na intímnu zložku, akoby ilustrovala Václavkove tézy. Okolo roku 1932 sa začína prekonávanie tejto krízy, úsilie o dialektickú jednotu oboch pólov, spoločensky funkčného a osobného.

Súbežne s tým sa po roku 1932 presúva záujem na poznávacie funkcie literatúry a s nimi na prózu, a to fabulárnu (teda s rehabilitovanou literárnou fikciou). Nie je to náhly zlom, ale dovŕšenie procesu zhodnocovania literatúry ako formy odrazu skutočnosti, ktorý prebiehal predtým jednak cez „skonkrétňovanie" revolučnej poézie, jednak cez reportáž a iné žánre literatúry faktu. Svoj význam zohrala aj Marxova a Engelsova korešpondencia o otázkach literatúry, realizmu a typickosti publikovaná začiatkom tridsiatych rokov. Tieto otázky a s nimi aj otázky socialistického realizmu sa dostávajú do stredobodu marxistickej kritiky a revolučnej literatúry.

ПАБОЛ ВИНЦЕР

НАЧАЛА ПОЛЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (1919—1932)

(Сопоставительный обзор)

Р е з ю м е

На примере польской социалистической („пролетарской") литературы 20-х годов имеется возможность исследовать диалектику национально специфического и всеобщего, действительного и для других литератур того времени, например для чешской и словацкой. Наличие аналогии обусловлено общей марксистской философской исходной точкой, тождественностью общественных задач и целей, общими идеями, заимствованными из советской культуры, литературы и литературных дискуссий. Основополагающими дифференцирующими факторами были общественная ситуация и различия в литературной традиции, в состоянии литературы того времени.

Наиболее значительными отличиями по сравнению с ситуацией в Чехословацкой Республике являются следующие: в условиях отсталой сельскохозяйственной страны с сильными пережитками феодализма и сравнительно низким культурным уровнем большинства населения, сильные позиции занимали правые, прежде всего национал-клерикалы; исторический опыт со времен национального угнетения и усиление национализма вызванное польско-советской войной в 1920 году препятствовали распространению идей, возникших в Советской Росии, и позволило правым не только загнать коммунистическую партию в подполье, но и осуществить ее общественную изоляцию, что способствовало сектантским тенденциям в партии. Полулегальные коммунистические издательства и культурные журналы были подвержены постоянным преследованиям. Чешская и словацкая культура имеет плебейские корни, в то время как польская интеллигенция происходила преимущественно из привилегированных слоев. После 1918 года социалистическую литературу создавала лишь горстка молодых авторов с малым литературным опытом, из которых только Броневский приобрел некоторое признание буржуазной критики, поэтому польская литература в этот период развивалась не под влиянием коммунистов, а под влиянием гуманистов и либеральных писателей.

Несмотря на эти различия, преобладали аналогии. Подобный характер имеет и последовательность развития литератур: около 1920 г. — проблема пролетарской культуры, 1923—1926 гг. — преимущество поэзии, 1928—1931 гг. — влияние лефовской концепции литературы факта с ослаблением интереса к лирике, преимущество утилитарных репортажных форм; около 1932 г. — возвращение к фабулярной прозе и разработка концепции реализма, но уже перед этим в поэзии уделяется внимание вещественной детали.

В непрерывной и зачастую драматической дискуссии о характере польской пролетарской литературы возникают те же основные вопросы, что и в Чехословакии, и аналогичные попытки их решения, как в литературной критике, так и непосредственно формой художественных текстов. В 20-х годах — это комплекс вопросов, сводящихся в основном к тому, может ли в пролетарской литературе иметь место только идейное, или же художественное новаторство, а в случае если да, то каким образом можно его привести в соответствие с влиянием на — в литературном отношении — слабо подготовленную рабочую публику. Одним из вопросов является и отношение к литературному наследию прошлого, созданному представителями эксплуататорских классов. Авангардные позиции занимал в поэзии Б. Ясенский, в драме и театре — В. Вандурский, в то время как творчество В. Броневского критически навязывает на прогрессивное наследие польской романтической и неоромантической литературы. В поэзии существует напряженность между субъективно-личным и ориентацией на общественно-историческое, между „я" и „мы". Оба эти элемента поэтам зачастую не удается сладить, и лишь около 1932 года Броневский, подобно тому как и словак Новомеский, приходит к равновесию и синтезу. С этим связана болезненно пережитая альтернатива публицистического, непосредственно утилитарного понимания задач поэзии, или же наоборот — допущение широкого спектра функций творчества. В 1925—1932 годах Броневский вел по этому вопросу, защищая широкую концепцию, спор с доктринерскими взглядами своих друзей (Вандурский и С. Р. Станде), причем в тяжелых общественных условиях Польши он был вынужден также уделять много места непосредственно призывным стихотворениям — поэтому у него был сравнительно продуктивный декламаторский, ораторский вид поэзии.

PAVOL WINCZER

ANFÄNGE POLNISCHER SOZIALISTISCHER LITERATUR (1919—1932)

(Konfrontative Betrachtung)

Zusammenfassung

An der polnischen sozialistischen („proletarischen") Literatur der 20. Jahre kann man die Dialektik des Nationalspezifischen und des Allgemeinen verfolgen, die auch für andere sozialistische Literaturen dieser Periode gültig war, wie z. B. für tschechische und slowakische Literatur. Das Allgemeine, das heißt die Analogien, ist bedingt durch gemeinsamen marxistischen philosophischen Ausgangspunkt, Identität gesellschaftlicher Aufgaben und Ziele, sowie durch gemeinsame Anregungen aus sowjetischer Kultur, Literatur und literarischen Diskussionen. Zu den wichtigsten differenzierenden Merkmalen gehörten die gesellschaftliche Situation und Unterschiede in literarischer Tradition sowie im damaligem Entwicklungsstand der Literatur.

Von den wichtigsten Unterschieden im Vergleich mit der Situation in der ČSR ist auf folgende aufmerksam zu machen: Unter Bedingungen eines rückständigen agrarischen Landes mit starken Überresten des Feudalismus und einem relativ niedrigen kulturellen Niveau eines Großteils der Bevölkerung behielt die Rechte, vor allem die national-klerikale Rechte, starke Positionen; historische Erfahrungen aus der Zeit der nationalen Unterdrückung und der Aufschwung des Nationalismus 1920 verminderten die Popularität der aus Sowjet-Rußland kommenden Ideen und ermöglichten es der Rechten, die KP nicht nur in Illegalität, sondern auch in gesellschaftliche Isolierung zu treiben; dies förderte in ihr sektiererische Tendenzen. Halblegale kommunistische Verlage und Kulturzeitschriften waren ständigen Repressalien ausgesetzt. Tschechische und slowakische Kultur sind in plebejischer Tradition verwurzelt, was bei den polnischen Intellektuellen keineswegs der Fall war. Sozialistische Literatur wurde nach 1918 nur von einer kleinen Gruppe literarisch wenig erfahrener Autoren geschaffen, von denen nur Broniewski breitere Anerkennung fand. Die Hauptentwicklungslinie der polnischen Zwischenkriegsperiode wird daher nicht von Kommunisten, sondern von bürgerlich-humanistischen und liberalen Schriftstellern gebildet.

Trotz all diesen Unterschiedlichkeiten überwiegen jedoch Analogien. Analog verläuft auch der Entwicklungsrhytmus. So sind für bestimmte Zeitabschnitte bestimmte Tendenzen charakteristisch oder es stehen in ihnen bestimmte Fragen im Mittelpunkt: um 1920 das Problem proletarischer Kultur; 1923—1926 ein Überwiegen der Poesie; 1928—1931 Einfluß vom sowjetischen „Lef", verbunden mit der Konzeption der Sachliteratur sowie mit einem Abebben der Lyrik und einem Bevorziehen utilitärer Reportageformen; um 1932 Rückkehr zur fabulativen Prosa und der Ansatz zur Realismuskonzeption, die sich schon vorher in der Poesie durch erhöhtes Interesse am sachlichen Detail bemerkbar machte.

In permanenter und oft dramatischer Diskussion darüber, welchen Charakter die polnische proletarische Literatur annehmen sollte, treten gleichzeitig sowohl die gleichen Grundfragen auf, wie in der ČSR, als auch die gleichen Versuche um deren Lösung, sei es in der Literaturkritik selbst, oder in der Form literarischer Texte. In den 20. Jahren wird theoretisch und besonders praktisch der Fragenkomplex erörtert, ob es in proletarischer Literatur ein Neuerertum nur im Bereich der Ideen, oder auch im Bereich der Ausdrucksmittel geben soll, und wenn ja, wie dies mit dem Einwirken auf literarisch wenig vorbereitetes Arbeiterpublikum in Einklang zu bringen wäre; desgleichen steht auf dem Programm auch die Beziehung zum literarischen Erbe der Vergangenheit, das von Repräsentanten der Ausbeuterklassen geschaffen wurde. Den Weg avantgardistischer Experimente schlugen B. Jasienski in der Poesie, W. Wandurski im Drama und Theater ein, während W. Broniewski umwertend an das demokratische und kämpferische Erbe polnischer romantischer und neuromantischer Literatur anknüpft, welche ihm gleichzeitig die kommunikative Gestalt gibt. In der Poesie herrscht eine Spannung zwischen dem Subjektiv-Persönlichen und der Orientierung auf das Gesellschaftlich-Historische, zwischen dem Ich und dem Wir: den Dichtern gelingt es meistens nicht, diese beiden Faktoren in Einklang zu bringen, und erst um 1932 gelangt Broniewski — ähnlich wie zu derselben Zeit der Slowake Novomeský — zu deren Ausgewogenheit und Synthese. Im Zusammenhang damit steht die schmerzlich erlebte Alternative publizistischer, unmittelbar utilitaristischer Auffassung der Aufgaben der Poesie oder umgekehrt, die Akzeptierung eines auf ästhetische Werte zielenden weiten Spektrums von Funktionen der Kunst; der eine breite Konzeption verfechtende Broniewski führte in dieser Frage in den Jahren 1925—1932 eine Polemik mit den doktrinär engen Auffassungen seiner Freunde Wandurski und S. R. Stande. Die schweren sozialen Bedingungen des Vorkriegspolen veranlaßten ihn selber, ebenfalls viele unmittelbar aufrüttelnde Gedichte zu schreiben und dem deklamativen, oratorischen Modell der Poesie einen relativ großen Platz einzuräumen.

JOZEF HVIŠČ

ANTIFAŠISTICKÁ LITERATÚRA

(Slovensko-poľské súvislosti)

Štúdium inonárodných literatúr je významným článkom literárnovedného výskumu: vedie k autentickému poznaniu a konkretizácii medzinárodných kultúrnych hodnôt, pomocou ktorých vieme plnšie obsiahnuť to špecifické, čo vtláča jednotlivým literatúram prvky národného svojrázu, i to univerzálne, čo ich zapája do internacionálneho programu literatúr a kultúr na ceste k métam všeľudského progresu.

Vzájomná podmienenosť národných a nadnárodných prvkov obsahov i foriem sa najintenzívnejšie uplatňuje pri výskume literatúr socialistických krajín, spríbuznených jednotnou ideovou a ideologickou platformou. Preto poznávanie a výskum jednotlivých socialistických literatúr a vzťahov medzi nimi nadobúda hlbší zmysel: stáva sa faktorom medzinárodnej integrácie socialistickej slovesnej kultúry.

Ide o pôsobnosť integrovaného súhrnu hodnôt, v ktorom sa vzťahy a súvislosti uskutočňujú na zásade partnerskej rovnocennosti. Vyplývajú z toho dve základné požiadavky: 1. chápať problémy jednotlivých socialistických literatúr ako organickú súčasť širšieho kultúrneho a spoločenského kontextu a 2. hodnotiť ich z hľadiska potrieb a vývinovej tradície prijímajúceho kontextu.

Na tomto základe chceme načrtnúť povojnové súvislosti slovenskej a poľskej antifašistickej literatúry, najmä tie, ktoré po roku 1945 určovali východisko a smer kvalitatívneho vývinu v oblasti literárnej tvorby i v oblasti slovensko-poľských literárnych a kultúrnych vzťahov.

1

Povojnový rozmach slovensko-poľských literárnych vzťahov sa niesol v znamení všeobecných úspechov poľskej protifašistickej a protivojnovej prózy. Mnohí autori tejto literatúry začínali svoju spisovateľskú dráhu už pred rokom 1939. V dusnej klíme narastajúcej politickej krízy nemohli však naplno rozvinúť svoje literárne ambície; zostali v nich tlieť ako rezerva a prísľub povojnového nástupu. Vojna na nich pôsobila ako všeobsiahla sila autentického poznania: urýchlila ich ideový vývin, prehĺbila vzťah k aktuálnej spoločenskej skutočnosti. To všetko rozhodujúcou mierou prispelo k umeleckému vyhraneniu povojnovej literárnej tvorby, do ktorej demonštratívne prenikli: 1. idey pokrokovej spoločenskej a národnej angažovanosti; 2. akcentácia morálnych a politických skutočností, smerujúca k obhajobe a estetickej deklarácii socialistického zriadenia; 3. presila autentických a dokumentárnych faktov (snaha o pravdivé zobrazenie vojnových skutočností) a 4. rozprávačská dynamizácia výrazových prostriedkov, zodpovedajúcich sociálnemu dramatizmu dominujúcej témy. Všetky tieto skutočnosti v súlade s aktuálnymi potrebami a problémami spoločnosti nadobudli platnosť všeobecných zásad a stali sa hodnotami socialistického umenia.

„Demoralizovaná, zatrpklá, vzdávajúca sa vôli osudu, taká bola slovenská literatúra pred povstaním," napísal Vladimír Mináč. „Do tejto ‚zaviatej pahreby' museli zafúknuť dejiny, strana, ľud, aby v nej vznietili iskry ... povstanie bolo dejinným rozhraním pre ľud, muselo ním byť i pre literatúru ..."[1] Mináčove slová dobre vystihujú východiskovú situáciu povojnovej literatúry, ktorým bol antifašistický postoj, znásobený systematickým štúdiom marxizmu-leninizmu. Spisovatelia si kládli za cieľ podať svedectvo o nesmiernej obetavosti a hrdinstvách, ktoré najmä v koncovej fáze vojny prevýšili všetky dovtedajšie formy antifašistického boja. Pristupovali k nim z aspektu konečného víťazstva, ktoré otvorilo národom Európy nové životné perspektívy. V tomto období apelatívna a propagačno-transparentná zložka antifašistickej literatúry (ktorá prevažovala v období vojny) už ustupuje a posilňuje sa zložka dokumentárna a hodnotiaca. Literatúra si získava nové čitateľské publikum, nadobúda otvorené publikačné a komunikačné možnosti. Začína sa organizovaný kultúrny a literárny život celonárodného dosahu.

V Poľsku sa už 1. septembra 1944 uskutočnilo prvé Valné zhromaždenie poľských spisovateľov (v oslobodenom Lubline); o tri dni neskôr tu začal vychádzať prvý povojnový literárny časopis (Odrodzenie) a ešte do konca roka vyšli v Poľsku prvé štyri literárne publikácie (zbierky protivojnovej a protifašistickej poézie).[2] Tento náš dôraz na *prvé* sku-

[1] MINÁČ, V.: Čas a knihy. Bratislava 1962, s. 11.

[2] Boli to tieto zbierky: PRZYBOŚ, J.: Póki my żyjemy; JASTRUM, M.: Godzina strzeżona; WAŻYK, A.: Serce granatu a PUTRAMENT, J.: Wojna i wiosna.

točnosti poľskej povojnovej literatúry nie je náhodný: signalizuje nám začiatok nástupu, keď všetko chcelo byť nové a iné. Prejavy antifašistického postoja sa organicky začali spájať so všeobecným programom kultúrnej a morálnej obnovy. Reálny pohľad na konkrétne problémy a úlohy formujúcej sa kultúrnej politiky vyvolávali v prevažnej časti poľských a slovenských spisovateľov otvorený záujem o realistickú koncepciu literárnej tvorby, ktorá sa v tejto fáze chápala ako bytostný vzťah k veciam konkrétnej skutočnosti. Hľadali sa nové formy literárneho výrazu, a toto hľadanie sa spájalo s prehodnocovaním a nastoľovaním nových úloh spisovateľa vo vzťahu k povojnovej situácii aj vo vzťahu k národnej tradícii.

Dialo sa to formou tzv. obrachunków inteligenckich, zamierených kriticky do vlastných radov a pranierujúcich buržoázne prežitky, konvenčný tradicionalizmus, intelektuálny pacifizmus atď. Kritické prehodnocovanie povojnovej inteligencie, jej miesta a úloh v novej spoločensko-politickej konštelácii, prebiehalo i v slovenskej literatúre na stránkach Nového slova, Pravdy a Slovenských pohľadov.[3] V polemikách sa riešil vzťah k politickým a morálnym výdobytkom druhej svetovej vojny (u nás hlavne SNP), formulovalo sa nové povedomie a poslanie spisovateľa, jeho zväzkov s národnými osudmi, so spoločenským vývinom a s progresívnymi silami tohto vývinu, v ktorom sa historicky zdôvodňovalo povojnové smerovanie spoločnosti a literatúry.

Idey antifašistickej literatúry preto prenikali do všetkých literárnych druhov a žánrov. Protifašistická téma strácala výrazovú a tematickú jednotvárnosť; spájala sa s celým radom príbuzných a vedľajších tém a motívov, ktoré ju spolumodifikovali. Vytvárali sa kontextuálne súvislosti centrálnej (determinujúcej) zložky s rozvíjajúcimi zložkami, naplnenými rozličnými stránkami povojnového života. Nebola to len otázka kompozície, ale súčasne aj výrazovej diferenciácie. Tento fakt, hoci načas akoby oslabil centrálne postavenie poľskej a slovenskej antifašistickej literatúry, umožnil to, čo sa v nasledujúcich rokoch ukázalo ako rozhodujúce: narušil jednostrannú dokumentárnosť protifašistickej literatúry. Tým sa vytvorili možnosti pre kvalitatívnu kontamináciu dokumentárnych a fiktívnych prvkov literárneho výrazu. Bol to jeden z faktorov, ktoré po prekonaní jednostrannosti päťdesiatych rokov začlenili antifašistickú literatúru do prúdu modernej prózy (v Poľsku i do prúdu experimentálneho antirománu).

Prirodzene, synchronická diferenciácia antifašistickej literatúry prebiehala v diachronickom rámci, determinovali ju typologické premeny

[3] Pozri články publikované v rokoch 1944—1945.

výrazového systému. Má svoju chronológiu. Vzájomná konfrontácia slovenskej a poľskej literatúry, ich náplne a vývinových dispozícií, nám umožňuje vyčleniť v obidvoch literatúrach štyri viac-menej analogické vývinové fázy, ktoré v poľskej literatúre môžeme ohraničiť rokmi 1944—1948, 1949—1956, 1957—1964 a 1965—1970, a v slovenskej literatúre rokmi 1944—1950, 1951—1957, 1958—1963 a 1964—1970. Isté časové posuny medzi uvedenými fázami[4] boli spôsobené odlišnosťami východiskovej situácie. Poľsko totiž cez celú vojnu žilo v totálnom okupačnom systéme. Hoci sa Hitler usiloval vniesť do poľskej situácie zdanie legálneho kultúrneho a spoločenského života, doslova celá poľská literatúra, kultúra, veda, pedagogická, výskumná a organizačná činnosť bezprostredne po septembrovom páde prešla do ilegality. Prípady kompromisníckej spolupráce s legalizovanými formami okupačného zriadenia boli veľmi zriedkavé. Málo sa na tejto situácii zmenilo aj po 1. auguste 1944, keď vypuklo Varšavské povstanie (trvalo do 2. októbra). Slovom, prejavy a fakty antifašistického odporu prešli do poľskej povojnovej literatúry a publicistiky cez komplexné danosti životnej a politickej situácie; predstavovali pomerne jednotný situačný blok, ktorý svojou váhou pôsobil na všetky oblasti kultúrnopolitického a kultúrno-literárneho diania.

Načrtnutá situácia vytvárala bezprostredné spojivá poľskej vojnovej a povojnovej literatúry s literatúrou medzivojnového obdobia (rozhodne väčšie a hlbšie než u nás). „Z dnešného hľadiska je čím ďalej tým evidentnejšie," píše A. Lam, „že cezúra druhej svetovej vojny zasahuje do rozvoja súčasnej literatúry nielen ako faktor delenia, ale aj ako faktor spájania. Mnohí spisovatelia starších generácií sú vo chvíli oslobodenia poľských území na vrchole tvorivých síl. Ich povojnová tvorba sa stáva prirodzenou kontinuitou a je skôr prejavom evolúcie, než prejavom prudkého prelomu."[5]

V dôsledku toho poľská literatúra bezprostredne po skončení vojny vstupuje do literárneho života s vyhraneným, pomerne stabilizovaným výrazovým potenciálom. Túto skutočnosť v Poľsku podporovali aj stále reedície predvojnovej a klasickej literatúry. V organickej symbióze s ňou vznikala rozsiahla produkcia diel s tematikou druhej svetovej vojny. To bol základný kameň sily a tvorivej intenzity poľskej povojnovej literatúry, ktorá od prvých dní oslobodenia neprestajne spájala svoje tendencie a dispozície so širokým okruhom progresívnych hodnôt z minulosti.

[4] Uvedenú chronológiu slovenskej literatúry pozri v diele KUSÝ, I.: Premeny povstaleckej prózy. Bratislava 1974 (porov. s. 57—185); chronológiu poľskej literatúry uvádza LAM, A.: Wyobraźnia ujarzmiona. Kraków 1967, s. 13 n.

[5] LAM, A.: Wyobraźnia ujarzmiona. Krakow 1967, s. 13.

Slovenská povojnová literatúra nenadväzovala tak intenzívne a bezprostredne na predchádzajúci vývin. Strhol ju — takmer celú — ideovo-tematický vzorec SNP. Až v neskoršej fáze sa aj u nás zvýraznili úsilia o „syntézu estetických výdobytkov rozličných literárnych prúdov,"[6] ponímanú potenciálne ako jednu zo základných požiadaviek socialistického realizmu. Na tejto platforme dochádzalo k početným tematickým, ale aj štylistickým, kompozičným a žánrovým analógiám slovenskej a poľskej povojnovej literatúry.

Ak sme dovtedy mohli hovoriť o paralelných a analogických skutočnostiach slovensko-poľských literárnych vzťahov so styčnými bodmi v oblasti ideového a tematického plánu diel, v tomto období už môžeme hovoriť o vzájomných vzťahoch (vznikajú i poľské preklady slovenských diel),[7] naplnených internokontaktovými, typologickými súvislosťami. Realizovalo sa to okrem iného v dôsledku priamej potreby nahradiť chýbajúce, nedostatočne rozvinuté typy slovenskej protifašistickej a protivojnovej literatúry (najmä prózy). Vznikali knižné preklady, medzi ktorými jednoznačne prevažovali diela s antifašistickou tematikou.[8]

2

V nasledujúcich rokoch sa tento sľubný rozvoj narušil. „Pôsobenie dogmatického a sektárskeho výkladu Slovenského národného povstania na literárny vývin zjavne podväzovalo umelecké sily. Falošný, kriviaci a v mnohom aj pohŕdavý výklad povstania bral umeniu na Slovensku i v najzrelšej umeleckej generácii (ktorá práve povstaním prešla) životadarný zdroj, bral istotu ľudského a svetonázorového pocitu, znevažoval svojou jednostrannosťou ich vlastné zážitky a rozdroboval ich vedomie ľudských hodnôt."[9] Došlo k narušeniu vývinovej kontinuity. Prirodzene, negatívne dôsledky tejto skutočnosti sa najvýraznejšie prejavili tam, kde ideová nadväznosť mohla byť hybnou pákou vývinu: v oblasti antifašistickej literatúry. Vlastne vtedy sa ukázalo, čo pre slovenskú literatúru znamenalo SNP. Keď sa jej odobralo životadarné ideové jadro, ktoré jej poskytovala história a ohlasy antifašistického boja, stratila pôdu pod nohami.

[6] MARKOV, D. F.: Genéza socialistického realizmu. Bratislava 1972, s. 283.

[7] HIEROWSKI, Z.: Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej. Katowice 1966, s. 125 n. Porov. aj MADANY, E.: Recepcja literatury słowackiej w Polsce po r. 1945. In: Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry. Bratislava 1972, s. 351 n.

[8] HVIŠČ, J.: Recepcia poľskej antifašistickej prózy na Slovensku po roku 1945. Slavica Slovaca VIII, 1973, č. 2, s. 178.

[9] TRUHLÁŘ, B.: Veľká inšpirácia. Bratislava 1967, s. 10.

Ukázalo sa, a platí to aj o poľskej literatúre, že i aktuálne spoločenské témy (kolektivizácia, výstavba priemyselných závodov, výchova nového človeka atď.) súviseli s ideovo-tematickým plánom národnooslobodzovacieho zápasu. Slovom, nebola to len otázka idey a témy, ale aj — azda predovšetkým — otázka tvorivej aktivity, umeleckého progresu a novátorstva.

V tomto období slovenské a poľské diela s tematikou antifašistického boja opäť upadli na pozície literárnej dokumentaristiky, poznačenej navyše schematickou interpretáciou obidvoch povstaní (SNP i Varšavského). Tým sa táto tvorba sama vytlačila z predného postavenia; s deformáciou ideových pozícií sa deformovala aj ako umenie.

Nedostatok hodnotných diel v literárnej produkcii päťdesiatych rokov sa nahrádzal prekladovou tvorbou diel predchádzajúcej vývinovej fázy. Vlastne až v tomto období (päťdesiate roky) sa u nás začal literárne realizovať záujem o poľskú antifašistickú a antivojnovú literatúru, ktorá sa už v rokoch 1944—1950 stala autoritou svetového dosahu. Došlo tu k javu, ktorý možno nazvať vývinovou relativitou vzťahov k prijímanej literatúre. Ide o to, že záujem o diela inonárodnej literárnej produkcie sa v podobe knižných prekladov nerealizuje paralelne s jej vznikom a pôsobnosťou v domácom kontexte. Je tu vždy určitý časový posun. Progresívny jav jednej literatúry vstupuje do kontextu druhej literatúry až vtedy, keď sa stáva objektom medziliterárnej komunikácie.[10] Slovom, čas vzniku literárneho diela nie je totožný s časom jeho medziliterárnej pôsobnosti. K nej dochádza po určitom vývinovom odstupe, a vtedy sa už prijímajúci kontext nachádza v inej situačno-vývinovej fáze. Vznikajú tým tzv. kvalitatívne presahy diel z jedného vyvinového obdobia do druhého. Tento fakt spôsobuje, že niektoré diela v čase prekladovej realizácie nemajú už ten pozitívny význam (vzhľadom na situáciu prijímajúceho kontextu), ktorý sa im pripisoval a v mene ktorého sa prekladajú. Prirodzene, dochádza i k opačnej situácii, a to je prípad slovenských prekladov poľskej antifašistickej prózy prvého vývinového obdobia, ktorá sa k nám dostáva (v podobe knižných prekladov) v rokoch druhého vývinového obdobia. Máme na mysli preklady Brandysovej tetralógie, Andrzejewského Popola a diamantu, poviedok Adolfa Rudnického, Newerlého Pamiatky z Celulózky, prozaických diel Stryjkowského, Putramenta, Czeszku, Zalewského, básnických diel Tuwima, Staffa, Różewicza a divadelných hier Leona Kruczkowského.

[10] Termínom „medziliterárna komunikácia" rozumieme literárnu komunikáciu v medzinárodných reláciách. Dochádza k nej vtedy, keď literárne dielo začne prenikať do inonárodného kontextu, čiže keď sa stane komunikátom medziliterárnych vzťahov a súvislostí.

Možno preto povedať, že preklady poľských diel s antifašistickou tematikou pomáhali slovenskej literatúre päťdesiatych rokov prekonávať zúžené ideovo-estetické hľadiská. Prinášali k nám vo chvíli najžiadúcejšej iné a nové modely antifašistickej literatúry, a tým pozitívne prispievali k rozvoju produktívnej, kvalitatívne novej línie slovenskej literatúry, reprezentovanej dielami A. Bednára, R. Jašíka, V. Mináča a i.

Ak teda možno povedať, že nie je všetko zlé, čo sa vytvorilo v prvom období vývinu slovenskej literatúry,[11] treba tiež povedať, že medzi to dobré, čo sa vtedy vytvorilo, patria i preklady poľskej antifašistickej literatúry, ktoré už v päťdesiatych rokoch podporovali u nás vznik „zloženého útvaru polyfónnej prózy, prózy niekoľkých rozprávačských rovín, ktorá zodpovedá zložitejším formám života a usiluje sa o stvárnenie mnohorakých vplyvov."[12]

3

Obrat k všestrannejšiemu a adekvátnejšiemu zobrazeniu protifašistickej idey sa v slovenskej literatúre začal už v polovici päťdesiatych rokov. Roku 1954 vyšiel Sklený vrch a roku 1956 Hodiny a minúty. Čo Sklený vrch signalizoval na platforme psychosociálnej a citovej angažovanosti nového, mnohotvárneho postoja voči SNP, to Hodiny a minúty naplnili literárnym tvarom ustáleného typu. Bol to prelomový bod, za ktorým „mohli prejsť iní k plnému zobrazeniu Slovenského národného povstania."[13]

Nie je náhoda, že rok 1956 je rovnako významný aj pre poľskú literatúru. I tu sa spája s protischematickým a protidogmatickým kriticizmom, so snahou vniesť do literatúry zložitejšiu výrazovú škálu, obsiahnuť rozsiahlejšiu psychologickú a citovú sféru človeka v prúde dramatických životných skutočností, nájsť emocionálne a sociálne spojivá minulosti s prítomnosťou, a to všetko stvárniť nie prostriedkami dokumentárnej popisnosti, ale mnohotvárnymi prostriedkami literárneho výkladu, analýzy a interpretácie. Od fragmentárnosti a ilustratívnych výsekov dokumentárneho a faktografického charakteru sa prechádzalo ku komplexnému zobrazovaniu podstatných javov v príčinnej súvislosti s povstaním a vojnou ako historickými celkami.

Došlo k pozitívnej premene postoja k svetu, a tým aj k literatúre.

[11] MINÁČ, V.: Čas a knihy. Bratislava 1962, s. 22.
[12] TRUHLÁŘ, B.: Veľká inšpirácia. Bratislava 1967, s. 35.
[13] KUSÝ, I.: Premeny povstaleckej prózy. Bratislava 1974, s. 171.

Revízia životných hodnôt bola i revíziou literatúry. Spisovatelia odvrhovali rozprávačské a kompozičné postupy netvorivo stavané na opisnom realizme 19. storočia, potláčali determinujúcu platnosť epickej fabuly ako žánrovej dominanty. Vkladali do diel myšlienkový náboj hľadania, pretvárania a prevrstvovania ideí a foriem autentického prístupu k životnej skutočnosti. Hľadali nové výrazové prostriedky, ktorými sa usilovali obsiahnuť mnohotvárnosť a mnohofarebnosť sveta v človeku i okolo človeka. Vynárali sa pred nimi nové vzťahy, konflikty, poznatky, pocity a zväzky medzi subjektom a objektom, medzi jednotlivcami a kolektívmi, medzi ideálmi a životnou realitou.

Epický opis sa čoraz viac napĺňoval interpretáciou skutočnosti na platforme psychologickej, sociologickej a filozofickej sústavy poznatkov a úvah. Dokumentárnosť vojnovej literatúry sa postupne nahrádzala reflexívnosťou, obraznosťou, štylisticko-kompozičnou „hrou", ktorá sa chápala ako špecifický výraz subjektu v objektívnom rámci. Dochádzalo tým k miešaniu žánrov a žánrových foriem. Slovenská a poľská antifašistická próza sa nasycovala prvkami paraliterárnych žánrov, takými ako je esej, reportáž, spomienka, komentár atď.

Antifašistická a antivojnová literatúra, ktorá sa v tejto situácii opäť dostávala do centra tvorivého diania, už nechcela byť iba dokumentom alebo svedectvom. Chcela byť aj analýzou a interpretáciou „oných čias". K vojnovým skutočnostiam sa pristupovalo cez prizmu individuálnych postojov k spoločenským a politickým faktom, ktoré sa podriaďovali celkovej kompozícii. Bola to cesta, ktorou sa tak poľská, ako aj slovenská antifašistická literatúra dostávala k syntetickým románovým cyklom.

4

Korene tohto faktu, ako sme už povedali, vyrastali zo spoločenskej a politickej klímy v druhej polovici päťdesiatych rokov, z pozitívnych premien vedomia a prehodnocovania novej tvorivej skúsenosti, v ktorej mala svoje miesto aj „programová antitéza schematizmu."[14] V tomto období sa v poľskej i našej literatúre vytvorili predpoklady pre realizáciu nového výrazového modelu. V Poľsku vyšiel prvý zväzok Iwaszkiewiczovej románovej epopeje Česť a sláva (celkove tri zväzky, 1956—1962), Filipowiczov Nepokoj mladého srdca (dva zväzky, 1956—1958) a Brandysova Matka Kráľovcov (1957). O rozsiahle románové diela nebola v Poľsku nikdy núdza, no teraz s kompozičnou šírkou dochádzalo k tematickej

[14] Tamže, s. 122 n.

kompletizácii nie faktov, ale pohľadov zo všetkých strán a vo všetkých súvislostiach. Vytvárali sa syntetické ideové a estetické koncepcie.

Najvýraznejšou z nich bola koncepcia tzv. generačného prístupu k vojnovým udalostiam. Nešlo o vekový fakt, ale o takú modifikáciu postojov, ktorá vyrástla z dôsledkových komponentov emocionálneho, psychologického a intelektuálneho vzťahu k danej téme. Prirodzene, boli to faktory generačného povedomia. Autori románových cyklov si ostro uvedomovali svoju bytostnú spätosť s vojnou a povstaním. Vznikol pojem kolumbov, generácie, ktorá životne, ideologicky a intelektuálne dozrievala na bojiskách druhej svetovej vojny. Priebeh antifašistického odboja a povstaní bol bezprostredne spojený s priebehom ich dospievania. Poznali všetky útrapy bojov, koncentračných a zajateckých táborov, poznali aj povojnový zápas v konfliktnom stretnutí politických síl. Ale — a to je veľmi príznačné — ani jeden z tejto generácie nepísal pamäti alebo zápisky. Vojna a povstanie nebolo pre nich „spomienkovým expozé", ktoré by sa dalo vtesnať do čiastkového dokumentu. „Boli v nej" a chceli ju zobraziť komplementárne, s vlastnou hierarchiou vecí podstatných i nepodstatných, s vlastnou predstavou celku a s vlastnou účasťou (emocionálnou, polemickou, hodnotiacou a pod.) v ňom. V prvom povojnovom období nemali dostatočný odstup od bezprostrednej skutočnosti. V druhom období sa tematika vojny odsúvala na druhý a ďalšie plány literárnej tvorby. Diela nevychádzali, ale mnohé z nich sa už projektovali a koncipovali. Generácia kolumbov sa v polovici päťdesiatych rokov začala nanovo zamýšľať nad problematikou druhej svetovej vojny. Začala ju opäť vnímať ako históriu svojho dozrievania. Tento jav organicky vyústil do analogických literárnych diel slovenských a poľských prozaikov, na čele ktorých stojí Bratného román Kolumbovia — ročník 20 a Mináčova Generácia.

Roman Bratny sa narodil roku 1921, Vladimír Mináč roku 1922. Obaja boli aktívnymi účastníkmi povstaní. Bratny vo Varšave, Mináč v SNP. Ich povstalecká činnosť sa spájala aj s ilegálnou literárnou a redaktorskou prácou, čiže boli do povstaleckého hnutia zapojení aj kultúrnopolitickou praxou na širšej ideovej (antifašistickej) platforme. Po páde povstaní sa obaja dostali do hitlerovského zajatia, ktoré R. Bratny prežil v zajateckých táboroch v Lamsdorfe, Sandbostele a Lubecu, a V. Mináč v koncentračných táboroch Mauthausen a Dachau. Po oslobodení pôsobili ako redaktori literárnych časopisov a spisovatelia. Nejde však o podobnosti biografického charakteru, ide o vymedzenie pocitovej a poznatkovej sféry ročníka 20, ktorá bola u oboch takmer zhodná.

„Generačný" román R. Bratného vyšiel roku 1957. Skladá sa — ako Mináčova Generácia — z troch zväzkov: Smrť po prvý raz, Smrť po druhý raz a Život. V prvom zväzku autor zobrazuje prostredie mladých ľudí, poslucháčov tajných univerzít, účastníkov ilegálnych kultúrnych a literárnych podujatí. Je to situačný rámec deja. Vychádza z autentických faktov, ale nezostáva pri faktoch. Pretvára ich, prevrstvuje — rekonštruuje celok. Jednotlivé udalosti a príbehy prispôsobuje *svojmu* obrazu a ponímaniu *celkovej* situácie poľského prostredia v čase hitlerovskej okupácie. V druhom zväzku podobným spôsobom rekonštruuje obraz a priebeh Varšavského povstania. V poslednom zväzku, ktorý je kompozične a štýlovo uvoľnenejší (nemá už komplementárny charakter) vykresľuje dôsledkovú situáciu povstania: kapituláciu, likvidáciu povstaleckých oddielov, zajatie, emigráciu, koniec vojny, návraty. Dej sa prenáša do západnej Európy. Bojový konflikt povstaleckého charakteru sa mení na ideologický konflikt dvoch politických koncepcií.

Roman Bratny sa koncentruje na reálny príbeh. Udalosti prehodnocuje „v akcii" prostredníctvom toho, aký dopad majú na osudy jednotlivcov. Tým oslabuje analytickú a polemickú stránku diela. Hoci dej jeho trilógie má mnoho autobiografických čŕt, autor sa nestotožňuje s motivickým prúdom dominujúcich udalostí, ako je to v Mináčovej trilógii. Jeho „odstup" v treťom zväzku vyúsťuje do záverečnej „konfrontácie ideálov s konkrétnou skutočnosťou", ktorá vyznieva negatívne voči ideálom i voči Varšavskému povstaniu.

Bratny nedocenil literárny vývin, čo sa v danej situácii (román vznikal v záverečnej fáze schematizujúceho myslenia) ukázalo ako handicap, predovšetkým koncepčný. Nedokázal v tomto časovom predstihu náležite vyjadriť kvalitatívne predpoklady nasledujúceho vývinu. Jeho román chápeme ako cenný ideový korektív schematickej vývinovej fázy, no tento postoj — akokoľvek nový a priebojný — nedostal v jeho diele adekvátny literárny výraz, ktorý by sa mohol chápať ako produktívny i v kontexte diel nasledujúceho obdobia.

V tomto bode sa obidve trilógie (Bratného a Mináčova) evidentne odlišujú. Hoci vychádzajú z príbuznej koncepcie a vzťahu k prežitým udalostiam, rozchádzajú sa v tom rozhodujúcom: v literárnej realizácii. Bratného trilógia je akoby dielom vývinového „medziobdobia", no Mináčova trilógia, formovaná v druhej polovici päťdesiatych rokov (jednotlivé zväzky vychádzali v rokoch 1958, 1959 a 1961), už otvára druhú vlnu slovenskej antifašistickej literatúry.

5

Mináčova trilógia vniesla do problematiky vojny a SNP „uvedomelú filozoficko-historickú interpretáciu povstania, podloženú komunistickou stra-

LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV SAV Konvantná KNIŽNICA

nickosťou. Práve tým (Mináč) jednak odtabuizoval mnohé chvíle a mnohé postavy povstania, ktoré vidí aj s vírmi prívalu historickej udalosti a jednak ukázal, že práve v ňom možno a treba hľadať poznanie súčasnosti."[15] A ešte: „Námet povstania sa stal najmä v období druhej vlny, v šesťdesiatych rokoch, možnosťou nielen pre plnšie úsilie zobraziť vlastné deje povstania, ale hľadať jeho zmysel, morálny význam aj pre dnešok."[16] Možno to prijať ako orientačný smer nasledujúceho vývinu, ktorý v mnohom osvetľuje aj situáciu poľskej povstaleckej a vojnovej prózy. Ich konfrontácia nám pomôže odpovedať na otázku: z akých zákonitostí vyrastali národné a medzinárodné hodnoty antifašistickej literatúry.

Analyticko-interpretačný prístup ku skutočnostiam vojny prehĺbil subjektívnu stránku výrazu. Do motivickej štruktúry dokumentárneho charakteru vstúpila expresívno-úvahová a polemizujúca štruktúra hodnotiaceho charakteru. Prehĺbenie postoja vo vzťahu k SNP a vojne vyplýva z premeny hodnôt, v ktorých „je skryté celé nové poňatie prózy o antifašistickom odboji."[17] Vojnová tematika prestala byť materiálom iba faktografickej relácie. Autori — slovenskí aj poľskí — k nej pristupujú „sprostredkovane", cez rekonštruovaný obraz tých čias, ktorý napĺňajú zložitejšou škálou citov a konfliktov. Posúvajú obraz vojny do polôh všeľudských ideových a mravných zákonitostí, z ktorých abstrahujú „poučenie" pre súčasnosť.

Výrazové súvislosti slovenskej a poľskej antifašistickej literatúry nadobudli v tomto období viacvrstevný charakter. Intenzívny rozmach obidvoch literatúr sa okamžite preniesol do literárnych vzťahov, ktoré sa začali realizovať komplexne, vzájomným pôsobením externokontaktových a internokontaktových faktorov. Došlo k javu, ktorý možno nazvať kvalitatívnou súvzťažnosťou javov a modelov. Prejavuje sa to okrem iného v integrálnom prevrstvení výrazových súvislostí už nielen na pôde prozaickej, ale aj básnickej, dramatickej a literárnokritickej tvorby. Vnútri všeobecnej recepcie poľskej literatúry dochádzalo u nás k mimoriadne intenzívnej čiastkovej (špecifikovanej) recepcii poľskej antifašistickej poézie, prózy a drámy, čo zaiste malo bezprostredný vplyv na prehĺbenie a skvalitnenie slovensko-poľských literárnych a kultúrnych vzťahov.

V oblasti *poézie* to bola predovšetkým recepcia básnickej tvorby Tadeusza Różewicza. Poetický model Różewiczovho protifašistického a protivojnového protestu, stavaného na významovej sugescii konkrétnych básnických pomenovaní, bol významným formotvorným činiteľom mladých slovenských básnikov, ktorí vstupovali do literárneho diania začiatkom šesťdesiatych rokov, teda v období druhej vlny (Válek, Stacho, Feldek, Mihalkovič a i.). Hoci — pravda — ich literárne inšpirácie boli rozmanitejšie, v konečnom dôsledku organicky dospeli k tomu, čo v Poľsku najvýraznejšie reprezentuje T. Różewicz: k racionalisticky konštruovanej poetike konkrétneho zážitku. Malo to svoje konzekvencie i v oblasti jazykovo-štylistickej výstavby, ktorými sa táto básnická skupina dostala k tzv. konkrétistickej poézii. Prirodzene, postoj k vojne a povstaniu, naplnený úvahovými reflexiami na psychosociálne a emocionálne dôsledky vojny ako takej, realizoval sa u nás iba čiastkovo ako vyhranený tematický okruh, no práve preto nadobudol v ich tvorbe, takpovediac, kľúčové postavenie, a to predovšetkým v rovine ideovej a estetickej nadväznosti myšlienky revolučného činu s myšlienkami budovateľskej aktivity.[18]

Druhú závažnú vrstvu slovenskej a poľskej antifašistickej literatúry predstavuje *dramatická tvorba.* Hoci neprenikla do nášho literárneho diania tak intenzívne, ako napríklad Różewiczova poézia, jej prítomnosť v slovenskom kontexte bola rovnako významná: ukazovala tvorcom slovenskej drámy nové možnosti v spájaní scénickej prezentácie deja s ideovou interpretáciou jeho významu. Možno preto povedať, že i zásluhou poľskej dramatickej tvorby, reprezentovanej u nás predovšetkým dielami Leona Kruczkowského, slovenská dramatická tvorba sa pričlenila k syntetizujúcim a variačným úsiliam povstaleckej prózy. Aj do nej prenikol polemický náboj prehodnocovania a tvorivého hľadania emocionálnych, psychických a politických zväzkov povstania s prítomnosťou. Kruczkowského drámy svojím polemickým zacielením vytvárali u nás možnosti prechodu od tradičnej drámy k tvorivej percepcii moderných dramatických diel Generácie 56 (S. Grochowiak, Z. Herbert, J. Krasiński, E. Bryll a i.), ktoré hojnou mierou prispeli k integrovanému obrazu antifašistickej klímy, zachytenej prostriedkami psychoanalytickej výpovede.

Najvýraznejšie analógie a súvislosti antifašistických tendencií sa prejavili v oblasti *prozaickej tvorby,* a to v dôsledku kvalitatívneho roz-

[15] Tamže, s. 157.
[16] TRUHLÁŘ, B.: c. d., s. 100.
[17] Tamže, s. 136.

[18] O aktívnom záujme o Różewiczovu tvorbu svedčí veľké množstvo prekladov a článkov, písaných predovšetkým stúpencami mladej básnickej a literárnokritickej generácie. Mnoho stôp jeho tvorby možno nájsť i v básnickej tvorbe päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Vyvrcholenie tohto záujmu priniesol knižný výber z Różewiczovej básnickej tvorby (Nepokoj, 1961, prel. J. Majerník).

machu prózy vôbec, ktorá v šesťdesiatych rokoch bola dominujúcim druhom literárneho diania. Literatúra už mohla hľadieť na udalosti vojny a antifašistického odboja z určitého odstupu (časového, vývinového, koncepčného a pod.). Mala za sebou bohaté skúsenosti, diferencovaný vývin, autority, spoločenské uznanie a mohla čerpať aj zo skúseností inonárodných literatúr. K niektorým sa stavala odmietavo, no niektoré prijímala, integrovala, modifikovala a opäť pretvárala. Prozaická tvorba tým nadobudla synkretický charakter, v ktorom sa rovnako dobre uplatňovali štýlovo a žánrovo rôznorodé postoje a postupy literárneho zobrazenia.

A tak po úsilí o generačnú syntézu nastúpilo v Poľsku i u nás obdobie „generačnej analýzy", ktorej už nešlo o zachytenie udalosti a príbehov, ale o rekonštrukciu myšlienkového a pocitového procesu človeka na rozhraní minulosti a prítomnosti. Čo sa v podaní R. Bratného ponímalo ako prejav národného heroizmu, to v podaní nasledujúcich diel vyznievalo ako osobná tragédia, ktorá zanechala hlboké stopy v psychike povojnového človeka. Zahladiť tieto stopy, vyliečiť bolavé miesta spomienok a predstáv — to bola nová úloha antifašistickej a protivojnovej literatúry. V tomto pohľade sa problematika vojny chápe ako skúška charakterov, ako previerka morálnych síl. Najvýraznejšie diela tohto typu vytvorili spisovatelia, ktorí už mali za sebou „epický obraz" vojny (K. Brandys, K. Filipowicz, B. Czeszko, W. Zalewski, T. Konwicki a i.). Svoj druhý „obraz vojny" presunuli do individuálneho sveta postáv, do ich morálnych a citových konfliktov, do dôsledkov vojny, ktoré generácia kolumbov v určitej životnej fáze začala pociťovať ako ťarchu. Konwického hrdina v románe Moderný snár odchádza do hôr, kde kedysi slúžil ako vojak Krajovej armády, a tam vo chvíľach duševných rozporov vyvoláva svojho dávneho veliteľa. Hľadá presvedčivé dôkazy o jeho živote alebo smrti, aby túto čiernu kapitolu svojho života mohol raz navždy uzavrieť. V baladických prózach Bohdana Czeszku ožíva mytologický obraz pochodu mŕtvych, ktorí zahynuli v posledných dňoch vojny.

Udalosti vojny sa premietajú do všestrannejšie, hlbšie než predtým zobrazených individuálnych osudov postáv. Tento fakt vystupuje ako determinujúci aj pri formovaní slovenských diel z konca päťdesiatych a prvej polovice šesťdesiatych rokov, najvýraznejšie v Mináčovej trilógii a v Jašíkovom diele Mŕtvi nespievajú. Prechod od „opisných" tendencií k „analyticko interpretačným" postojom nasledujúcich rokov nebol však v našej literatúre taký prudký ako v poľskej literatúre, odohrával sa na pôde sujetového románu. Slovenskí autori organicky pokračovali tam, kde zastali pred zavŕšením prvej vývinovej fázy. Preto ich „druhý" návrat k vojnovej tematike vyvrel kontinuitne z výdobytkov predchádzajúceho.

V načrtnutom vývine slovenskej a poľskej antifašistickej literatúry sa realizovali tri formy vzťahov: tematické analógie, čiastkové paralely, ideovo-estetické (typologické) súvislosti koncepcií a tvarov.

A n a l ó g i e boli determinované predovšetkým mimoliterárnymi skutočnosťami predvojnového a vojnového obdobia. Ide o „podobné", resp. príbuzné spoločenské a kultúrnopolitické situácie, ku ktorým dochádzalo v určitom časovom posune — nerovnomerne a neparalelne.

P a r a l e l y čiastkových štruktúr vznikali po roku 1939. Druhá svetová vojna a hnutie národného odporu zosynchronizovali našu a poľskú antifašistickú literatúru, ktorá sa v dôsledku zhodného *cieľa* ilegálneho i legálneho (povstaleckého) odboja naplňovala zhodnými a príbuznými *témami* (v časovej súslednosti).

Medziliterárne s ú v i s l o s t i sa utvárali v rámci spoločnej témy boja proti fašizmu. Spočiatku mali charakter ideovo-tematických analógií a paralel, no neskôr — najmä po vojne — naplnili sa i faktormi a faktami vzájomných internokontaktových vzťahov.

Pokúsili sme sa načrtnúť vývinovú dynamiku týchto vzťahov, ich charakter, proporcie a premeny. Nešlo o zachytenie nastolenej problematiky v celej šírke obidvoch literatúr — teda osobitne poľskej a slovenskej — ale o znázornenie tých skutočností, v ktorých sa obidve literatúry stýkali a prelínali na spoločnej platforme antifašistických a antivojnových ideí. Nazývame to „prienikom literatúr".

Výskum súvislostí organicky nadobúda charakter systémovej klasifikácie, v ktorej sa zotierajú čiastkové danosti národných literatúr. V dôsledku toho z reálne jestvujúcej množiny poľskej antifašistickej literatúry a množiny slovenskej antifašistickej literatúry sme ako predmet nášho skúmania vymedzili fakty a javy, ktoré vznikali na "prieniku množín" obidvoch literatúr. Prirodzene, s prieskumom „prienikových plôch" sme skúmali aj situačný kontext vzťahov, v ktorom dochádzalo k dialektickej súvzťažnosti literárnych a mimoliterárnych skutočností.

Tento typ súvislostí sa formoval kontinuitne v rámci celkového vývinu slovenskej a poľskej socialistickej literatúry. Ideová línia vývinu bola daná antifašistickým a antivojnovým postojom tvorcov a politickým cieľom odboja, čo modifikovalo aj estetickú náplň diel, a to v troch etapách: v etape proletársko-revolučnej literatúry, v etape literatúry odporu (ilegálnej a povstaleckej) a v etape socialistickorealistickej literatúry povojnového obdobia, ktorá bola predmetom tejto štúdie. Uvedenými etapami prechádzali aj slovensko-poľské vzťahy a súvislosti, tvoriac proces, ktorý sa navrstvoval a rozširoval nielen synchronicky, ale aj

diachronicky. Ako sa menil charakter antifašistického odporu, tak sa menil aj charakter literárnej tvorby, a v nej i charakter a náplň slovensko-poľských súvislostí. K rozhodujúcemu prelomu a súčasne novému nástupu došlo v období druhej svetovej vojny v boji proti spoločnému nepriateľovi. Po vojne, ako sme ukázali, obidve literatúry sa stali organickou zložkou ideologickej, ekonomickej a politickej prestavby spoločnosti.

Výsledky (diela) a skúsenosti, vyplývajúce z vývinu a foriem antifašisticky orientovaných slovensko-poľských literárnych vzťahov a súvislostí sa stali faktormi medziliterárnej syntézy: patria do spoločnej klenotnice socialistických literatúr.

ЙОЗЕФ ГВИЩ

АНТИФАШИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

(Словацко-польские взаимосвязи)

Р е з ю м е

Словацкая и польская антифашистские литературы развивались на общей идейной и тематической платформе, обусловленной действительными событиями политической борьбы за новый общественный строй. Несмотря на то, что обе литературы формировались в различных социально-экономических условиях, их цели были одинаковыми, вследствие чего в послевоенной словацкой и польской литературах возникали разносторонние идейно-тематические взаимосвязи, которые во многих случаях имели характер использования родственных или же аналогичных средств выражения. Правда, эти взаимосвязи не были гомогенными, а изменялись и развивались в соответствии с закономерностями внутреннего развития. Внутри этих взаимосвязей можно выделить четыре хронологические фазы (периоды). В первый послевоенный период словацкая, ровно как и польская антифашистская литература, использовала средства документальной прозы. Свой выразительный потенциал использовала на протест против фашизма и войны, который сопровождала аутентичными описаниями военных бедствий, и тем самым создавала свидетельство, наполненное гуманизмом универсального содержания. В последующем периоде это свидетельство начало наполняться идеями социалистического интернационализма. Литература уже не хотела лишь демонстрировать, но стремилась прежде всего документировать и оценивать. Литературные отношения этого периода усиливались прогрессивными тенденциями литературного мышления у нас, оживляли в сознании писателей и читателей ценности морального и политического мировоззрения человека, обогащенного уже не только опытом второй мировой войны, но и опытом послевоенного строительства социализма. В антифашистскую тематику тем самым проник весьма важный элемент психоаналитической интерпретации антифашистского отношения в обстановке мирного строительства нового общественного строя. Это явление во второй половине пятидесятых годов дополнилось борьбой за многообразное развитие литературы, что касается ее формы и содержания. В этой борьбе словацкая и польская антифашистские литературы занимали передовые позиции. Своим творческим и с художественной точки зрения боевым подходом литература соединила исторический опыт военного поколения с чувствами и стремлениями послевоенного человека, для которого события второй мировой войны стали носить характер сновидений. Таким образом, борьба перешла в сферу психологических конфликтов, а ее ход, направляемый постоянными „воспоминаниями“ на военное время и антифашистского сопротивления, вылился в конкретные литературные проявления, из которых родились наиболее значительные произведения словацкой и польской послевоенной литературы.

JOZEF HVIŠČ

ANTIFASCHISTISCHE LITERATUR

(Slowakisch-polnische Zusammenhänge)

Zusammenfassung

Die slowakische und die polnische antifaschistische Literatur wuchsen auf einer gemeinsamen ideellen und thematischen Plattform, die durch die Tatsache des politischen Ringens um eine neue Gesellschaftsordnung determiniert war. Obwohl sie sich unter verschiedenen sozialen und ökonomischen Bedingungen formierten, waren ihre Ziele die gleichen, und infolgedessen ergaben sich in polnischer und slowakischer Literatur der Nachkriegsperiode zahlreiche ideell-thematische Beziehungen, die in manchem Fall den Charakter verwandter bzw. analoger Ausdrucksmittel annahmen. Diese Beziehungen waren allerdings nicht gleichförmig; sie änderten und entfalteten sich nach Gesetzmäßigkeiten der inneren Entwicklung und nach dem Entwicklungsstand der Beziehungen. Man kann unter ihnen vier chronologische Phasen (Perioden) bestimmen. In der ersten Nachkriegszeit entwickelte sich die slowakische und ebenfalls die polnische antifaschistische Literatur durch die Mittel der Dokumentarprosa. Diese Prosa setzte ihr Ausdruckspotenzial als Protest gegen Faschismus und Krieg ein und diesen Protest begleitete sie mit authentischen Beschreibungen des Krieges, seiner Grauen und Leiden. Sie schuf ein Zeugnis, das mit Humanismus universellen Inhalts erfüllt war. In der darauffolgenden Periode begann sich dieses Zeugnis mit den Gedanken des sozialistischen Internationalismus zu erfüllen. Die Literatur wollte nicht mehr nur dokumentieren, sie wollte vor allem deklarieren und werten. Literarische Beziehungen verstärkten bei uns progressive Tendenzes des literarischen Denkens, sie belebten im Bewußtsein der Schriftsteller und der Leser die Grundwerte der moralischen und politischen Haltungen des Menschen, der nicht nur über Erfahrungen aus dem zweiten Weltkrieg verfügte, sondern auch Erfahrungen vom Aufbau des Sozialismus in der Nachkriegsperiode besaß. In die antifaschistische Thematik drang daher ein sehr wichtiges Element der psychoanalytischen Interpretierung von antifaschistischen Haltungen im Klima des friedlichen Ausfbaus der neuen Gesellschaftsordnung. Diese Erscheinung wurde in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre mit dem Kampf um formale und ideelle Vielgestaltigkeit der Literatur erfüllt. In diesem Ringen nahm die slowakische und die polnische antifaschistische Literatur einen vorderen Platz ein. Diese Literatur vermochte es auf eine schöpferische und künstlerisch effiziente Art die historische Erfahrung der Kriegsgeneration mit dem Fühlen und Streben des Nachkriegsmenschen zu verschmelzen, für den die Ereignisse des zweiten Weltkrieges in Traumvisionen verdrängt wurden. Der Kampf galengte in die Sphäre psychischer Konflikte. Sein durch ständige „Erinnerungen" an die Zeit des Krieges und des antifaschistischen Widerstands bestimmter Verlauf mündete in konkreten literarischen Äußerungen, aus denen die bedeutendsten Werke der slowakischen und polnischen Nachkriegsliteratur entsprangen.

RUDOLF CHMEL

ZÁPAS O NOVÉ HODNOTY

(Maďarsko-slovenský kontext — 1948—1956)

Rok 1948 znamená zásadný prelom, historický prevrat v živote spoločnosti u nás i v Maďarsku. Ako sa na ňom zúčastňovala literatúra, ako bola naň pripravená? Jestvovali výraznejšie odlišnosti v prijatí nového politického i kultúrno-umeleckého programu? Program komunistickej strany u nás priamo alebo nepriamo v podstate pritiahol takmer všetkých spisovateľov. Skutočnosť, že sa predpoklady pre tento frontálny nástup nerealizovali v celkovom vývine, mala hlbšie mimoliterárne korene, ktoré boli v tomto čase vo všeobecnosti spoločné viacerým socialistickým literatúram. Február pripravil priestor a súčasne potvrdil aj zmysluplnosť socialistickej tradície slovenskej literatúry, ktorej základný koncept uviedli do života ešte davisti, no netrvalo dlho a tradícia i koncept sa výrazne okliešťili. Nadšenie prekrylo poznanie. Maďarská literatúra v novej spoločenskej situácii musela intenzívnejšie hľadať spojivá so svojimi socialistickými tradíciami (ktoré sa vytvárali najmä mimo vlasti) i s pokrokovým mnohostranným odkazom bohatej a diferencovanej medzivojnovej literatúry nesocialistickej orientácie. Aj v nej, tak ako vo viacerých rozvíjajúcich sa socialistických literatúrach v tomto čase, boli aktuálne úlohy: osvojenie si marxisticko-leninského svetonázoru, zdôrazňovanie ľudového charakteru kultúry, popularizácia, intenzívne i extenzívne poznávanie sovietskej literatúry atď. Hoci pri ich nastoľovaní a riešení dochádzalo najmä v prvom štádiu po upevnení socialistickej moci k častému zjednodušovaniu (i pre maďarskú literatúru tohto obdobia boli ako modelové diela typu Rytiera zlatej hviezdy alebo Ďaleko od Moskvy), postupne sa situácia dostala do istej rovnováhy. Literatúra nebola náležite pripravená na takú radikálnu zmenu, akú vyvolala zmena spoločenskej politickej situácie (hoci napr. prijatie Februára bolo v slovenskej spisovateľskej obci spontánne; k novej skutočnosti sa

postupne primkýnali i najlepší maďarskí spisovatelia). Autori korigovali minulé poetiky pre potreby novej sociálnej objednávky, otvárali sa dvere pre ideologický boj vnútri literatúry, predovšetkým v zmysle víťazstva ideologickej podstaty umenia. Na premene literatúry participovali politické, mimoliterárne skutočnosti, ťažisko umeleckej problematiky sa preto postupne presunulo do oblasti ideológie. V našej literatúre k tomu pristúpili priame konzekvencie v likvidácii tzv. buržoázneho nacionalizmu a jeho predstaviteľov, čo znamenalo aj oklieštenie kontinuity socialistickej literatúry.

V maďarskej spoločnosti nastolil „rok obratu" zmeny v postavení robotníctva a roľníctva a nevyhnutne ovplyvnil i kultúrnu a umeleckú oblasť. Popri všetkých špecifickostiach prechádzala maďarská spoločnosť v tomto období v podstate podobným vývojom ako naša. Budovanie socializmu v Maďarsku bolo v počiatočnom štádiu spojené s problémami, ťažkosťami, úspechmi aj deformáciami, ktoré mali nevyhnutný ohlas aj vo sfére nadstavby. V ekonomike vznikali disproporcie, poľnohospodárstvo stagnovalo, v rokoch 1951—1953 dokonca hladina životnej úrovne klesla; naďalej platila téza o zostrovaní triedneho boja, o hľadaní nepriateľa vnútri strany, porušovala sa zásada kolektívneho vedenia; odhaľovanie chýb a omylov na zasadnutí ústredného výboru strany v júni 1953 zlepšovalo situáciu len veľmi pomaly. Maďarská literatúra sa tak musela orientovať v pomerne zložitých pomeroch. Zanikli skupinové časopisy, zoštátnili vydavateľstvá, divadlá, Zväz maďarských spisovateľov riadil a organizoval literatúru a literárny život, v časopisoch Csillag, Irodalmi Ujság sa výrazne uplatňovala dobová politika strany. Vedúca úloha strany, ako to formuloval roku 1950 jej popredný ideológ a kultúrny politik József Révai, „znamená vo svojich dôsledkoch sprostredkovanie 'objednávok', potrieb a posudkov od ľudu k spisovateľom a zaradenie literatúry do celkového života pracujúceho ľudu, z ktorého sa táto literatúra v dôsledku stáročného vývoja vytrhla, a postavenie literatúry do služieb socialistickej výstavby a spoločenskej prevýchovy. ... Strana chce usmerňovať literatúru predovšetkým *ideovo,* vytvorením *verejnej literárnej mienky,* ktorá už nie je nezávislá od ľudu, od robotníckej triedy, od strany, ale je organicky inštitucionálne včlenená do nového života."[1] Toto v podstate správne východisko zmenilo literárne vedomie i hodnotovú hierarchiu, ktorej centrálnou kategóriou i v maďarskej literatúre sa musel stať socialistický realizmus. Tematikou tvorby sa stal predovšetkým život robotníckej triedy, úlohou bolo zobrazenie kladného hrdinu. Posilňoval sa socialistický charakter novej maďarskej literatúry.

[1] RÉVAI, J.: K otázkam maďarskej kultúry a umenia. Bratislava 1953, s. 36.

J. Révai priamo volal i po sebakritikách, autorských i spoločenských sebareflexiách, takpovediac umeleckého formátu, v románoch, autobiografiách a i., vyzdvihujúc napr. Józsefa Darvasa, zrejme za jeho dielo Város az ingoványon (Mesto nad priepadliskom, 1945), ako jedného z prvých, ktorý tak urobil, „hoci nie on mal na to najviac dôvodov."[2] Nielen v Révaiových príspevkoch, ale aj inde, strana zdôrazňovala, že sa nevzdáva kontinuity maďarskej literatúry a vystupovala proti ľavičiarskej horlivosti neofitov. Mala záujem o takých významných autorov bývalej skupiny tzv. ľudových, ako Gyula Illyés alebo Péter Veres, nepohŕdala súbežcami a spojencami, no pokladala ich za historicky prechodný jav.

Maďarská literatúra socialistickej epochy sa obohacuje aj novými talentmi (István Simon, Ferenc Juhász, László Nagy ai.), iní sa výraznejšie približujú k robotníckemu hnutiu (László Benjámin, Tibor Déry a i.). Aj tzv. ľudoví autori sa pustili smerom k socialistickému realizmu (Péter Veres, Pál Szabó). Historické drámy trvalej hodnoty píše Gyula Illyés. Spoločenské zmeny formovali aj vývin Lászlóa Németha (významného autora a ideológa tzv. ľudových spisovateľov, stúpenca „tretej cesty") a Árona Tamásiho, ktorého dielo tiež voľne súvisí s tzv. ľudovými autormi (hoci osobne boli zatisnutí do úzadia); prechodné obdobie ich „našlo" s už rozpracovanými alebo dokončenými dielami (Égető Eszter — 1956, Eszter Égetőová, Tamásiho autobiografia Bölcső és bagoly — 1954, Kolíska a sova a historický román pre mládež Hazai tükör — 1953, Domáce zrkadlo), ktoré však v tomto čase ešte nemohli vyjsť. Napriek politickým chybám, kultúrnopolitickým omylom a schematizmu vzniklo v tomto období viacero diel, ktoré už obsahovali aj kritiku dogmatizmu, resp. vychádzali s podnetmi, ktoré zdôraznene nastolilo až júnové zasadnutie ústredného výboru strany roku 1953 (Péter Veres: Almáskert — 1954, Jabloňová záhrada, Ernő Urbán: Uborkafák — 1954, Uhorkový strom a i.).

K podmienkam, ktoré vyvolali zmeny patrí aj tzv. lukácsovská diskusia, i u nás známa polemika o niektorých omyloch Györgya Lukácsa. Kým strana v rokoch po oslobodení z taktických príčin nevyhlasovala socializmus deklaratívne, ale pracovala na jeho perspektíve, zatiaľ Lukács vyzdvihoval ako tretí primeraný systém ľudovú demokraciu. Keď sa však jeho „skutočná demokracia" dostala do politického protikladu nielen s fašizmom a s „formálnou demokraciou", ale aj s diktatúrou proletariátu, dostala sa do protikladu teória idealizovaného realizmu nielen s meštianskou literatúrou, ale aj so socialistickým realizmom. Diskutéri polemiky vyčítali Lukácsovi príliš voľné chápanie straníckosti, chybnú

[2] Tamže, s. 37.

aplikáciu teórie nerovnomerného vývoja na vzťah základne a nadstavby (László Rudas) a Révai dokonca charakterizoval Lukácsove omyly ako pravú úchylku. V emigrácii, najmä v období boja proti fašizmu Lukácsova bojová taktika tkvela v tom, že vyzdvihoval klasické hodnoty kedysi pokrokovej buržoáznej kultúry, „veľký realizmus" Shakespeara, Goetheho, Balzaca a Stendhala. Proti fašizmu ako prejavu rozkladu buržoáznej spoločnosti a kultúry pripomínal Lukács pokrokovú vzostupnú dobu buržoáznej kultúry. To zodpovedalo i potrebe jednotného protifašistického frontu. Podľa Révaia Lukács v boji proti fašizmu však zabudol na boj proti kapitalizmu a čo bolo podľa neho ešte podstatnejšie: bojoval proti reakčnej kultúre v mene pokrokových tradícií buržoáznej kultúry v čase, keď už mohol a mal postaviť proti reakčnému buržoáznemu umeniu ako vzor a program novú socialistickú kultúru. Lukácsovská diskusia v rokoch 1948—1949 v podstate objasnila ideologickú a kultúrnu problematiku prerastania a zmeny buržoáznodemokratickej revolúcie do diktatúry proletariátu. Z tohto hľadiska jej vývinový význam nemení ani skutočnosť, že vznikla v podmienkach, ktoré slúžili nielen rozvoju socialistického umenia, ale aj udomácňovaniu ideí a praktík kultu osobnosti a javov s ním spojených (Lukács však nebol „umlčaný" ani inak degradovaný).[3]

Všetky uvedené skutočnosti, problémy aj úspechy novej literatúry sa museli vyrovnávať s úrovňou vtedajšieho straníckeho i štátneho vedenia. Dogmatizmus a kult osobnosti zohrali negatívnu úlohu aj v maďarskej kultúrnej politike a umeleckej praxi; v záujme rýchleho rozvoja socialistického realizmu sa rátalo najmä s návratom alebo „kooptovaním" nekomunistických spisovateľov; namiesto diskusie s nimi sa im však začalo nadbiehať, čo bola jedna krajnosť. Na druhej strane sa nemarxistické názory zahatali bez diskusie, administratívne. Prestávalo sa budovať na reprezentatívnej kontinuite maďarskej proletárskej literatúry; redukovane a zjednodušene sa hodnotila tradícia maďarskej socialistickej literatúry vôbec (aj A. József bol prijímaný s výhradami). Sektárske tendencie ideologického frontu mali aj estetické dôsledky. V podstate správne úsilie kultúrnej revolúcie — oboznámiť široké masy s klasikou — zmiešalo sa s dogmaticko-konzervatívnou koncepciou, ktorá nebrala do úvahy líniu socialistickorealistickej literatúry, ktorú reprezentovali takí umelci ako Brecht, Eluard a i. Sovietska literatúra sa prijímala spontánne bez výhrad a — zjednodušene a jednostranne. Ku kritickým realistom a buržoáznej literatúre 20. storočia bola nedôvera. Tieto skutočnosti, samozrejme, museli komplikovať súčasný literárny vývin.

[3] Diskusia bola známa i u nás z knižného publikovania prekladu Lukácsovej knihy Literatúra a demokracia, (Bratislava 1949) a z knihy RUDAS, L. — LUKÁCS, Gy. — RÉVAI, J.: Diskusia o literatúre a demokracii (Bratislava 1950).

Zväz maďarských spisovateľov po kryštalizácii politického života sa zo záujmovej inštitúcie stal ideovou organizáciou. Prvý zjazd maďarských spisovateľov v máji 1951 manifestoval morálnu jednotu literárneho frontu v budovaní socializmu.[4] Zlikvidoval neplodný spor medzi spisovateľmi, ktorí boli v emigrácii a spisovateľmi, ktorí tvorili a žili v horthyovskom Maďarsku. V otázke vzťahu ku klasickému dedičstvu vyhlásil jeden z vedúcich dobových ideológov Márton Horváth jasne, že k nemu patria nielen revolučné, ale aj všetky pokrokové tradície. Ako na ďalšiu nebezpečnú vulgarizáciu upozornil zjazd na odmietanie pokrokovej západnej kultúry (strana odsúdila kult reakčnej a dekadentnej západnej literatúry) a na vzťah komunistických spisovateľov k bezpartajným súbežcom) príslušnosť k strane nesúvisela vždy s vysokou mierou talentu). Maďarská literatúra mala za sebou obdobie, v ktorom boli všeobecne prijaté požiadavky ideovosti, straníckosti, metódy socialistického realizmu. Aj napriek smelým teoretickým vyhláseniam a predsavzatiam však umelecká aj ideová úroveň mnohých diel zaostávala, niektoré diela dokonca pripomínali zbeletrizované, zdramatizované alebo zveršované pomôcky politického školenia. V lyrike sa to prejavovalo stereotypným nadšením, erárnym optimizmom (ako ho nazvala kritika), ktorý nahrádzal skutočnú inšpiráciu a konkrétne zážitky. V románovej tvorbe sa mechanický apriorizmus uplatňoval v tzv. fabrickom trojuholníku, ktorý suploval starý manželský trojuholník: záškodník, poctivý, ale zvedený robotník, tajomník straníckej organizácie, ktorý napokon všetko usporiada. Diskusie o dráme, poézii, o chybách literárnych časopisov, lukácsovská polemika, diskusia o Déryho románe Odpoveď (Felelet) popri všetkých dobových obmedzeniach do istej miery posúvali literárny vývin. Na druhom zjazde Maďarskej strany pracujúcich však J. Révai kritizoval napriek dosiahnutým pozitívnym výsledkom málokrvné, papierové postavy, či vlastne ich tiene a konštatoval, že život zobrazený v maďarskej literatúre je „chudobnejší... šedivejší, teda nudnejší ako skutočný život", čo „znižuje účinnosť a výchovnú silu našej literatúry".[5]

Kultúrna politika strany zdôrazňovala boj proti schematizmu a zaujala v podstate správne stanovisko, keď riešenie videla v jednote marxisticko-leninského svetonázoru a životnej skúsenosti, keď žiadala od spisovateľa, aby videl problémy ľudu, vedenia štátu nielen zhora, ale aj

[4] Podrobnú informáciu prinieslo pod názvom Zo zjazdu maďarských spisovateľov Nové slovo, 1951, č. 22, s. 437 n.

[5] RÉVAI, J.: c. d., s. 67.

zdola. V čase, keď sa v maďarskej literatúre zintenzívňoval boj proti schematizmu (koncom roku 1952), začal sa objavovať i v konkrétnych dielach. Ozýval sa „antischematizmus", v diskusii o lyrike sa hlásala teória „úprimnosti", priestor dostával zápas aj idealizovanie, pochybnosti i kolísanie, v literárnom živote sa rozšírilo aj skupinkárstvo (podľa pôvodu). Heslom prvého zjazdu spisovateľov síce bola jednota, ale práve na ňom došlo aj k diferenciácii. Kultúrna politika v týchto podmienkach viedla zápas na dvoch frontoch: proti schematizmu a proti jednostranne do seba zahľadenej samoúčelnosti. No ideologická nepripravenosť kultúry aj politiky, absencia poznania života atď. vytvárali zámienky pre stotožňovanie schematizmu so socialistickým realizmom. V literárnom živote sa rozširovali sektársko-dogmatické i pravicovomalomeštiacke deformácie. Tragikum literárnej situácie bolo o to väčšie, že nebolo dosť síl na odstránenie tak pravicových, ako aj ľavicových omylov a chýb. Polovičatý výsledok priniesla preto aj diskusia o románe Tibora Déryho Felelet (Odpoveď, I. — 1950, II. — 1952).

V románe Odpoveď, pôvodne rozplánovanom na štyri diely (i pod vplyvom jednostrannej dobovej kritiky zostal nedokončený), chcel Déry postavou hlavného hrdinu Bálinta Köpeho odpovedať na vskutku protirečivé otázky dejín maďarskej spoločnosti v 20. storočí, predovšetkým na pozadí vývinu robotníckeho hnutia v horthyovskom Maďarsku. Mladý revolucionár Bálint Köpe patrí k najpríťažlivejším, naozaj živým hrdinom maďarskej socialistickej literatúry.[6] Oboznamujeme sa nielen s vývinom jeho politického uvedomovania, ale aj s vnútornými zápasmi, ťažkosťami a omylmi (nejde pritom o nejakú súvislú chronologickú niť, skôr o vyhmatanie kľúčových miest hrdinovho vývinu, ktorý sa stáva výrazom zložitých sociálno-psychologicko-historických determinánt). Súveká kritika však autorovi vyčítala, že v druhom dieli sa Bálint Köpe vzdialil od strany, že autor moralizuje, potláča triedny boj do úzadia, čo okrem iného zapríčinilo aj kompozičnú podvojnosť románu. O týchto problémoch v súvislosti s románom bolo možno diskutovať, ale v atmosfére, ktorú charakterizovalo uvoľnenie vzťahov medzi stranou a masami, sektárstvo, preceňovanie zostrovania triedneho boja atď., nebolo možné bojovať proti jednostranným, zdeformovaným kritériám. Tak sa stalo, že Odpoveď, jeden z najvýznamnejších románov maďarskej literatúry po oslobodení, ktorým chcel autor vedome a programove slúžiť novej spoločnosti, bol označený za príklad ideologických a umeleckých omylov, ktorý napr. podľa J. Révaia „neznamená vývin, ale odbočenie, ba úpadok". Popri

[6] Porov. napr. takéto hodnotenie v monografii POMOGÁTS, B.: Déry Tibor. Akadémiai Kiadó, Budapešť 1974, s. 108 n.

uznaní niektorých pozitív vytýkala Dérymu kritika „úplnú deformáciu maďarského robotníckeho hnutia tridsiatych rokov", lebo „spoločenská kresba Maďarska zo začiatku tridsiatych rokov nemôže byť pravdivá, ak v nej nevystupuje s primeranou váhou, historicky pravdivo ... revolučná strana maďarskej robotníckej triedy, v tom čase v ilegalite bojujúca komunistická strana."[7] Déry však už v tomto čase smelo hovoril o skutočnej situácii maďarského (domáceho) komunistického hnutia; práve ona, „táto situácia nepotvrdzovala rozsiahlu idealizovanú fresku, ktorú ponúkala historiografia päťdesiatych rokov a ktorú chcela literárna, kultúrna politika vnútiť aj literatúre. Déry sa svojím pravdivým obrazom priblížil k neskoršie vytvoreným skutočne vedeckým hodnoteniam komunistického hnutia v Maďarsku medzi dvoma vojnami."[8] Niektorí autori dobových kritík však upozorňovali, že Déry nemohol zobraziť komunistické hnutie inak, ako v tom čase vyzeralo, no Révai oponoval poukazovaním na typický príklad Pavla Korčagina ...

Druhým problémom románu bolo zobrazenie ľúbostného vzťahu medzi osamelým, ambivalentným univerzitným profesorom Zenóom Farkasom a chudobnou komunistkou Júliou Nagyovou. Na jednej strane inteligent, ktorý sa od buržoázie, meštiactva odtrhol, ale medzi revolucionármi sa cíti cudzí (v Déryho kompozičnom pláne mal byť akýmsi Bálintovým „protihráčom", no niet medzi nimi výraznejších vzťahov), na druhej strane čistá duša, charakteristická pre Déryho ženské postavy, obetavo slúžiaca hnutiu a túžiaca urobiť profesora šťastným svojou láskou. Dogmatická kritika ostro odsúdila ich vzťah najmä preto, ako to normatívne sformuloval Révai, že „dievča nezastáva v láske názor človeka — komunistu", že spisovateľ „nemá zobrazovať túto lásku osebe, ale ako sprievodný znak veľkého spoločenského boja. U Déryho nejde o toto, ale o opak."[9]

Prijímanie druhého dielu Déryho románu Odpoveď sa uskutočnilo v protirečivej spoločenskej i politickej situácii, v čase teoretického i praktického zostrovania triedneho boja, ktorý mal ospravedlňovať politickú prax. Román však vyvolal aj značný súhlas (Z. Zelk, I. Börsi, L. Benjámin), preto sa k nemu z poverenia strany Révai vrátil znova v októbri 1952 ako k exemplárnemu prípadu „škodlivých ideologických vplyvov" v maďarskej literatúre; otázka sa riešila najmä na potrebe kladného komunistického hrdinu a Déryho (ale aj vôbec celej maďarskej prózy) neschopnosti a neochote vytvoriť takýto príkladný typ. Tieto polemiky

[7] RÉVAI, J.: c. d., s. 142 a 143.
[8] POMOGÁTS, B.: c. d., s. 119.
[9] RÉVAI, J.: c. d., s. 154 n.

dokazovali pred verejnosťou nielen problematickosť socialistickej orientácie niektorých spisovateľov, či fakt, že pri posudzovaní literárnych diel nevládne úplná zhoda ani medzi komunistami, „ale najmä to, že zhoda nejestvuje ani medzi literatúrou a politikou. Polemiky vyvolávali rozpaky medzi spisovateľmi, ktorí sa nevedeli zorientovať v kultúrnej politike, odmietajúcej rovnako schematické diela ako diela zobrazujúce skutočné antaganizmy."[10]

*

Roky 1948—1953 znamenajú v maďarskej literatúre rovnako ako u nás úsilie o nový sloh, ktorý chcel vyjadriť podstatné črty novej skutočnosti; prelínajú sa staré poetiky, vznikajú typické diela prechodného obdobia, ktoré tvoria i základ povojnového schematizmu. Degradovanie literatúry na propagandu na jednej i druhej strane prináša svoje dane. Tematicky maďarská próza spláca dlh predovšetkým medzivojnovému Maďarsku, zobrazeniu robotníckej triedy, roľníctva, života utláčaného pracujúceho ľudu, zápasov o socialistické uvedomenie. Uskutočňovanie diktatúry proletariátu vytvorilo historické východisko, základy pre nové zhodnotenie odkazu národných dejín. Próza sa väčšmi primkla k tradícii. Najvšeobecnejšie v tom, že riešenie videli spisovatelia jednomyseľne v extenzívnom prístupe, vo všeobjímajúcej šírke, v románoch veľkého formátu, ktoré väčšinou zostali torzami (T. Déry: Felelet — Odpoveď; K. Sándor: Szégyenfa — Stĺp hanby; E. Kolozsvári Grandpierre: Mérlegen — Na váhe). Ďalšie podobné iniciatívne počiny (napr. cyklus S. Tatayho A Simeon család — Rodina Simeonovcov) z rozličných príčin neviedli k očakávaným úspechom. (Niektoré naše romány v tomto čase autori takisto naplánovali na viac dielov.) Skutočnosť, že neskoršie úspešnejšie pokusy (po roku 1956 — J. Darvas: Részeg eső — Spitý dážď, E. Fejes: Rozsdatemető — Cintorín hrdze) sa už napájali na dynamickejšie a pritom koncíznejšie, hutnejšie formy, potvrdzuje, že v tomto chápaní zohral svoju funkciu aj určitý estetický konzervativizmus.

Relatívne najhodnotnejšie diela vytvorili i teraz autori, ktorí stáli blízko robotníckeho hnutia. Spomínaný román Tibora Déryho Felelet (Odpoveď, 1950, 1952) sa pokúsil zobraziť veľkú historickú premenu maďarskej spoločnosti; hoci nedokončený, prežil dobovú kritiku a dnes už patrí ku klasickým obrazom maďarskej robotníckej triedy medzivojnového obdobia, k nemnohým dielam zo začiatku päťdesiatych rokov, ktoré pretrvali dobu svojho vzniku, okrem iného dôrazom na totalitu zobrazovanej skutočnosti. Napriek tomu, že román obsahuje nesporné umelecké aj ideové hodnoty, jeho literárnohistorický význam alebo dokonca slávu založila spomínaná kritická a kultúrnopolitická diskusia, ktorá reprezentuje príklad dobového, prízemne utilitárneho chápania literatúry.

Iný typ prózy predstavovali diela u nás v tom čase oveľa známejšieho Bélu Illésa, ktoré sa tematicky sústredili na oslobodenie (Fegyvert s vitézt éneklek — 1949, Spievam o zbraniach a hrdinoch, slov. Od Moskvy po Budapešť, 1949, A vígszinházi csata — 1950, Vígszinházska bitka, česky 1951); úzku optiku a stereotypný, miestami anekdotický spôsob rozprávania najúspešnejšie preklenul Illés v trilógii Honfoglalás (1952—1953, Zápas o vlasť, slov. 1956), ktorá je syntézou života za druhej svetovej vojny, epickým uchopením témy pomocou reportážnych, memoárových a dokumentárnych zložiek. Rovnako u nás známy Illésov rovesník Péter Veres priniesol bohatý skúsenostný materiál a nové ideové aj historické kritériá najmä pri pokuse o vieryhodnú encyklopédiu roľníctva. V trilógii Három nemzedék (1950—1952, Tri pokolenia; v slovenčine vyšiel prvý diel pod názvom Na sluhovskom chlebe, 1953) sa pokúsil o zobrazenie osudu maďarského roľníctva od prelomu storočia po oslobodenie (presilou dokumentárnosti, faktografiou, naturalistickými opismi sa však dynamický vzťah roľníckeho života a celonárodnej histórie dostáva do úzadia). Bohatú, komplexnú históriu oslobodenia maďarskej dediny vyrozprával i Pál Szabó v románe Isten malmai (1949, Božie mlyny, slov. 1951). Szabóov román predstavuje jeden z prvých pokusov o zobrazenie historickej premeny dediny v čo najširších súvislostiach a maďarská literárna história pokladá dielo dodnes za jedno z najpresvedčivejších zobrazení maďarskej dediny; prekonávaním schematizmu stál Szabóov román pri základoch maďarskej socialistickorealistickej prózy.

Zmenená atmosféra, spoznanie historickej úlohy robotníckej triedy umožnili skompletizovať a prehĺbiť obraz doby, spoločenskú kritiku i tematické a kompozičné rozšírenie prózy, napr. v románoch Kálmána Sándora (Szégyenta — 1951, Stĺp hanby, slov. 1955), Sandora Ridega (Tüzpróba — 1949, Krst ohňom, slov. 1951, Sámson, 1951), E. Kolozsváriho Grandpierra (Mérlegen — 1950, Na váhe) a i. Autori týchto próz spájali spoločenskú kritiku so zápasom robotníckeho hnutia a usilovali sa pritom o vytvorenie kladného hrdinu. Romány mali byť predurčené (rovnako ako u nás) na riešenie veľkých spoločenských otázok, no samozrejme, že sa autori nevyhli pritom zjednodušovaniu. Schematizmus sa najľahšie etabloval na exponovaní starého konfliktu triedneho nepriateľa v háve zradcu, sabotéra alebo sociálneho demokrata (napr. v knihách M. Gergelya: Harc az üveggyárban, 1950, Boj v sklárni, F. Karinthyho:

[10] KÖPECZI, B.: A magyar kultúra harminc éve. Kossuth Könyvkiadó, Budapešť 1975, s. 126.

Kőművesek — 1950, Murári a B. Palotaiovej: Puskásné — 1950, Puškášová, slov. 1952). Román B. Palotaiovej napr. je rozprávaním o premene ženy, ktorá pod vplyvom svojho muža — zlepšovateľa a syna — úderníka hľadá odpovede na spoločenské otázky aj otázky výstavby socializmu, ako konštatovala dobová konkretizácia (samozrejme, i za pomoci straníckeho tajomníka v závode). No zápas so schematizmom prinášal vcelku pozitívne výsledky. Napríklad romány L. Szeberényiho (A hegyek elmozdulnak — 1951, Hory sa pohýňajú) a I. Örkénya (Házastársak — 1951, Manželia) nastoľovali vnútorné, skutočne aktuálne konflikty výstavby socializmu, nové vzťahy medzi spoločnosťou a jednotlivcom (je charakteristické, že na tieto témy upozornil vo svojom boji proti schematizmu i J. Révai). Včleňovaním sa ženskej hrdinky do nového spoločenského procesu sa o to pokúšala aj Zs. Thuryová v románe Egy fedél alatt (1952, Pod jednou strechou, slov. 1954). Konfliktnejšie zobrazenie novej skutočnosti obsahujú aj niektoré ďalšie romány I. Sarkadiho, P. Veresa, P. Szabóa (Új föld — 1953, Nová zem, slov. 1956), T. Cseresa i časť krátkej prózy (Sarkadi, L. Mesterházi, G. Goda, E. Urbán), kým reportážna próza bola väčšinou výraznejšie poplatná atmosfére dogmatizmu a nebola schopná objektívne odpovedať na aktuálne dobové problémy.

Myšlienkový aj umelecký model maďarskej lyriky sa v rokoch 1948—1953 prenikavo zmenil. Pomerne zavčasu sa pre rôzne príčiny odmlčala meštiacka lyrika (Lőrinc Szabó, István Vas, Sándor Weöres a i.). Niektorí jednotlivci zaviazli pre svoju fašistickú minulosť (István Sinka, József Erdélyi), iných hamovala nedôvera kultúrnej politiky (József Fodor, Ferenc Jankovich). Rozvíjala sa myšlienkove bohatá lyrika Gyulu Illyésa, ktorý píše verše o oslobodení (A statisztikai kertben — V štatistickej záhrade), o viere v socialistické budovanie (Építőkhöz — K budovateľom); napriek istej skepse a abstraktnosti však hlása vernosť ľudu a tvorivej práci (lyricko-epická báseň Két kéz — 1950, Dve ruky). László Benjámin uzatvára obdobie pochybností (Erdőben éltem — Žil som v lese) a vedome tvorí kontinuitu medzi včerajškom a dneškom (Itt általak ők — Tu stáli oni); jeho tvorba nadobúda mnohostrannejšie myšlienkové i tematické rozpätie, no nezbavuje sa celkom schematizmu, ktorému popri Zoltánovi Zelkovi podľahol najväčšmi práve on. Okolo týchto dvoch básnikov sa sústredila budovateľská lyrika so všetkými dobovými úskaliami. Tvorba nastupujúcej generácie, ktorá na ňu nadväzovala (Ferenc Juhász, István Simon, László Nagy a i.) už naznačovala aj rozvinutie básnickej individuality, pozitívny pokus o preklenutie schematizujúcich recidív. Maďarská lyrika tohto obdobia absorbuje silnú objektivizujúcu tendenciu, prevažujú v nej cyklické útvary, veršované cestopisné denníky, potláča sa lyrický subjekt individualistického razenia; primárny zážitok a tematika (mierová, vojnová a i.), priamočiaro chápaná a úzko vymedzená kolektivita sa zúčastňujú na vytváraní príležitostnej lyriky bez individuálnej osobnostnej pečate. Namiesto básnického konkretizovania individuality sa stalo charakteristickým znakom konkretizovanie vonkajšieho sveta v enumeratívnej, rétorickej podobe.

Podobný pohyb charakterizuje aj dramatickú literatúru, ktorá nadviazala užší kontakt s publikom ako próza a lyrika. Subjektívne aj objektívne protirečenia vývinu sa v nej prejavovali ešte ostrejšie, stierali sa skutočné konflikty a preferovali sa pseudokonflikty.

*

Roky 1953—1956 predstavujú v maďarskej literatúre po oslobodení najprotirečivejšie obdobie. Teoreticko-politické a riadiace zložky v tomto čase neboli schopné zúčtovať so sektárskymi, dogmatickými chybami, na revizionistickej platforme vyrastali protisocialistické sily. Po uznesení strany v júni 1953 sa v literatúre začal ruch, v ktorom bolo aj úsilie o obsahovú a formálnu obnovu socialistického umenia, obmedzovali sa byrokratické prekážky pre jeho rozvoj, naprávali sa kultúrnopolitické chyby minulosti (návrat odmlčaných autorov — L. Németha, Á. Tamásiho, F. Jankovicha), zintenzívnila sa všeobecne chuť k tvorbe. Niektoré z týchto pozitív sa už vlastne spájajú s predchádzajúcim obdobím. Diela, ktoré vyšli roku 1953 vznikali v predošlých dvoch rokoch (F. Karinthy: Budapesti tavasz — Budapeštianska jar, L. Szeberényi: Hét nap — Sedem dní). Vo všeobecnosti možno povedať, že záujem o skutočnú spoločenskú realitu vzrástol, spisovatelia chceli spoznávať život krajiny v jej všedných dňoch. Výraznejšie sa preto musel uplatniť zážitok, skúsenosť, úprimnosť (vtedy frekventované „kategórie") a spolu s tým aj úloha umeleckej individuality. Do centra literatúry sa dostávali nové priestory. V próze rozkvitala reportáž, románová a novelistická produkcia začala približovať aktuálnejšie problémy socialistickej premeny z aspektu všedných dní a morálky. Lyrický obraz sveta zaznamenáva predovšetkým ľúbostná, rodinná lyrika, oživenie prírodnej poézie, v dráme so súčasnou tematikou sa zintenzívňujú satirické tóny.

Nedôslednosti a protirečivosť politického života, narastanie revizionizmu (najmä v lyrike) však zanechávali na celkovom vývine literatúry viditeľné stopy.[11] No sama literatúra sa v tomto období nedeformovala

[11] S novou situáciou maďarskej literatúry od polovice roku 1953 sa mohol slovenský čitateľ zoznamovať sporadicky v preberaných materiáloch. Napr. Kultúrny život 1954, č. 13, s. 6, č. 14, s. 8 priniesol preklad redakčného článku straníckeho denníka Szabad Nép pod názvom K niektorým otázkam novej maďarskej literatúry. V tom

v takej miere, ako utilitárne-politické myslenie o nej. Svet umeleckých diel trpel na revizionizmus v menšej miere ako bezprostredné ideologické vyhlásenia spisovateľov. Obsah článkov, kritík, diskusií sa postupne priam abnormálne odtŕhal od literárneho vývinu. Literatúra sa čoraz výraznejšie odievala do politického habitu a chcela riešiť i problémy hospodárskeho a politického života. Spisovatelia sa prezentovali v úlohe jediných tlmočníkov záujmov a potrieb ľudu, napriek výzvam strany signalizovali len nedostatky, chyby, ale nie v podobe ostrých umeleckých konfliktov. Vyznania spisovateľov sa po júni 1953 odohrávali zväčša na politickej rovine. Tieto tendencie podporovala intenzívne aj tradičná sugescia, že literatúra a jej historiografia mali pri prekonávaní zaostávania spoločenského vývinu neraz i politické úlohy, čo živilo aj revizionisticko-nacionalistické, akoby nadčasové a protistranícke úvahy. Skutočnosť, že sa toto spisovateľské politizovanie od začiatku deformovalo, že veľká časť spisovateľov (mnohí aj proti subjektívnym úmyslom), zväz spisovateľov, literárne časopisy sa dostali na bázu politického revizionizmu, zapríčinili najmä dva momenty: recidívy buržoázno-meštiackych názorov a dogmatická kultúrna (a nielen kultúrna) politika, ktorá nevedela čeliť týmto chybám. Vznikla tak možnosť stotožnenia strany s omylmi, socializmu s kultom osobnosti, stranickosti so schematizmom, zahatala sa cesta k správnej, oprávnenej kritike a zásadnému obmedzeniu protisocialistických útokov. Niektorí spisovatelia nepochybne slúžili diktatúre proletariátu, socializmu bez hlbšieho zdôrazneného presvedčenia a v revizionistickom ošiali neváhali rýchlo zmeniť pozície (T. Aczél, T. Márai, Miklós Molnár). Druhú skupinu spisovateľov — medzi nimi mnohých, ktorí mali aktívnu účasť na zrode hegemónie socialistickej literatúry — odhalenie chýb, omylov otriaslo i zdesilo. Začiatočný úprimný zápas s deformáciami sa mení skôr na malomeštiacke zúfalstvo, čo zákonite signalizuje nedostatok hlbšieho svetonázorového presvedčenia, historického myslenia a politickej zodpovednosti. Niektorí maďarskí spisovatelia stotožnili kult osobnosti so stranou a so socializmom, stratili vieru v budovanie socializmu, vo vývoj literatúry, nevidiac v minulosti úspechy, v budúcnosti perspektívu. Niektorí načisto spochybnili objektívne vývinové hodnoty diel z rokov 1948—1953. Literatúre sa pripisovali závažné, vedúci politické úlohy. Vytvárala sa ilúzia, že život môžu spoznať iba spisovatelia. Diskusia z roku 1955 „starí a mladí" vyústila v podstate do záveru, že obsahom literárnej jednoty je „úsilie o literárnu slo-

istom ročníku (Kultúrny život 1954, č. 31, s. 5 a 8) bol uverejnený rozsiahlejší preklad častí z referátu Józsefa Darvasa nazvaný Proti samoúčelnosti a naturalizmu v maďarskej literatúre, ktorý redakcia uvádzala ako v mnohom poučný aj pre nás.

bodu a zrušenie byrokraticko-administratívnych prekážok", čo v roku 1956 rozvinulo kontrarevolučné heslo o „slobode tlače".[12] Pre situáciu v tomto období bolo charakteristické, že v princípoch síce bolo možné správne stanovisko, ale v praxi sa neustále vynárali dogmatické a revizionistické náhľady. Strane išlo o väčšiu „slobodu tvorby a väčšiu zodpovednosť", ako písal jej orgán Szabad Nép 15. marca 1954, no v praxi sa tieto problémy už neriešili s takou naliehavosťou. Prevládal — najmä v lyrike — pesimizmus, beznádejnosť, nálady zmaru a smrti. Úprimnosť a zážitok sa stali jediným kritériom hodnovernosti, spisovateľova individualita rovnako ako zdôrazňovanie národného rázu literatúry sa odtŕhali od problémov obsahu. Tieto javy sprevádzalo nivelizovanie dedičstva revolučných a pokrokových tradícií (postavenie Jókaiho vedľa Petőfiho, revízia diela Mihálya Babitsa a i.). Neobjavovali sa už len korekcie, ale aj revízie. Zväz maďarských spisovateľov sa roku 1956 dostal na pozície revizionizmu, na septembrovom zasadnutí vylúčili z vedenia dôsledných komunistov a namiesto nich presadili zástancov maloburžoáznych, meštiackych názorov.

Reálnejší výklad kultúrnej a umeleckej politiky sa odzrkadľoval len v jednotlivostiach. Tak sa mohli napr. čitatelia zoznámiť s dielom Józsefa Lengyela, ktorý sa po šestnásťročnom väzení a vyhnanstve roku 1955 vrátil do vlasti (Kulcs — 1955; Kľúč); publikovať mohli dosiaľ pre rôzne dôvody nevydávaní autori ako Lajos Nagy, László Németh, Áron Tamási (vychádzali im diela napísané skôr), vyšli nové diela Milána Füsta, Jánosa Kodolányiho a i. V polovici päťdesiatych rokov objavujú svoj vlastný hlas prozaici I. Sarkadi, F. Karinthy, B. Palotaiová, Tamás Baránya i.; próza sa nestáva len koncentrovanejšou, hlbšou ale aj reálnejšou vo vzťahu k spoločenskej skutočnosti a jej konfliktom. Problematizuje sa skutočnosť obdobia po oslobodení a jej vzťah k ľudovej demokracii (F. Karinthy: Budapesti tavasz — Budapeštianska jar; L. Mesterházi: Tanúság — Svedectvo a i.). Hlbšie, národné sebareflexie obsahujú autobiografie, autobiografické romány, sprístupňujúce svet medzivojnového Maďarska. V pomerne čistej forme sa objavujú malé romány — v maďarskej literatúre najmä v poslednom štvrťstoročí veľmi frekventovaná žánrová forma (T. Déry, P. Veres, I. Sarkadi a i.). Okrem spomínaných autobiografií sa výraznejšie rozvíja historická, životopisná próza a reportážna, sociografická literatúra. Próza sa začínala pohybovať istejšie na pôde, ktorú presvedčivejšie obsadila až po roku 1956 (žánrove i tematicky: dôraz na

[12] S redakčným článkom Szabad Nép k tejto diskusii sa zoznámil aj slovenský čitateľ; porov. Cesty a — slepé uličky. Szabad Nép k literárnym diskusiám v Maďarsku. Kultúrny život 1955, č. 45, s. 8.

mravné problémy, kritika rôznych foriem zaostávajúceho vedomia, motívy národných sebareflexií a i.). Novo pôsobí aj silnejšie frekventovaná satira. Novým spôsobom sa najmä románová próza pokúša interpretovať vzájomné vzťahy ľudského charakteru a práce. Na rozdiel od starších pokusov extenzívneho rázu sa začína klásť dôraz na psychologickú vieryhodnosť portrétu jednotlivca, na dôkladnejšie zobrazenie prostredia i vedľajších postáv (Lehel Szeberényi, P. Veres, Gyula Fekete, P. Szabó, T. Déry, I. Sarkadi); intímne ľudské veci sa v prózach týchto autorov neizolujú od spoločenských, socialistická morálka sa odzrkadľuje v hlbšej, komplexnejšej podobe. V prozaickej tvorbe sa zobrazovanie oslobodenia prenieslo z dediny do hlavného mesta, cezeň sa do centra pozornosti autorov dostala aj inteligencia, resp. jej vzťah k historickým premenám doby. Objektívne sa do popredia dostávala problematika vzťahu inteligencie k ľudovej demokracii, k robotníckej triede (romány F. Karinthyho Budapesti tavasz, I. Mesterháziho Tanúság, diela Kláry Fehérovej, Zsuzsy Thuryovej a i.). Spytovanie svedomia spoločnosti charakterizuje román Lászlóa Németha Égető Eszter i niektoré diela T. Cseresa, Gy. Feketeho, T. Baránya a i. Skúmanie minulosti presvedčivo poznačilo aj autobiografie L. Nagya, P. Szabóa, Á. Tamásiho, S. Gergelya a i.

*

Napriek zložitému, protirečivému vývoju maďarskej literatúry v rokoch 1948—1956, treba k tomuto obdobiu pristupovať diferencovane. Vo sfére literárnej kritiky, diskusií o literatúre dochádzalo k nevyhnutnej ideologickej transformácii (rovnako ako u nás), k preferovaniu mimoliterárnych zásahov, ktoré vplývali, samozrejme, často dezorientujúco, i na tvorbu, na jej nivelizovanie i znižovanie. V porovnaní so situáciou našej literatúry možno síce na prvý pohľad vymenovať niekoľko odlišností (u nás nedošlo k takej radikálnej likvidácii socialistickej tradície, ale ani k takému radikálnemu zlomu v polovici päťdesiatych rokov, resp. po XX. zjazde KSSZ atď.), ale vo všeobecnosti — aj preto, lebo pri interpretovaní socialistických literatúr tohto obdobia možno hovoriť o množstve spoločných oficiálne regulovaných podmienok literárneho vývinu — nachádzame analogické vývinové črty, vyplývajúce zo spoločných vývinových zákonitostí tak v oblasti bytia, ako aj vedomia. Podrobné porovnanie týchto analogických čŕt vyplývajúcich, s Plechanovom povedané, primárne zo „zhody spoločenského bytia" však vo významnejšej miere nebude špecifikovať osobitosť obidvoch literatúr v skúmanom období a — zväčša — nebude vo významnejšej miere stimulovať záujem jednej literatúry o druhú. Vznikali diela prechodného obdobia,

ktorým síce nemožno uprieť vývinovú hodnotu, historické zaradenie, ale zväčša vzniklo v literatúrach tohto obdobia i mnoho „odpadu", ktorého porovnávanie by bolo neúmerné ich významu. Maďarská literárna história napríklad hovorí, že z tohto obdobia skúške času odolalo len asi štyri-päť prozaických diel, na rozdiel od obdobia po roku 1958, keď v podstate každý rok prináša viacero hodnotných diel, ktoré už i čas preveril.[13] Aj keď situácia z takéhoto pohľadu nemusí vyzerať vždy optimisticky, treba k nej pristupovať z hľadiska historickej dialektiky skúmaného obdobia, po ktorom došlo k diferencovanejšiemu, bohatšiemu rozvoju spoločnosti aj literatúry. Kolektívna historická i umelecká skúsenosť tohto obdobia môže len v takýchto súvislostiach oprávnene vstúpiť do spoločného socialistického vedomia.

Aké boli v tomto období vzťahy slovenskej a maďarskej literatúry? Alexander Matuška, ktorý vo svojom hodnotení vývinu slovenskej prózy po roku 1948 vychádzal — dosť prekvapujúco — v úvodných kapitolách z analógií s maďarskou literatúrou (ale 19. storočia, a to je tiež príznačné), nie neodôvodnene o tejto fáze roku 1959 píše: „A čo ukázal čas? Ukázal skôr splývavosť ako diferencovanosť, ukázal, zdá sa, že obdobie desaťročia, o ktoré išlo, malo i pri rozličných svojich interných obdobiach čosi spoločného: slabé i najlepšie diela sú poznačené rovnakými omylmi a chybami, ba možno povedať, tieto chyby a omyly vynikajú mimoriadne ostro predovšetkým v najlepších dielach, a to pri všetkých novátorských kvalitách týchto diel. Dokladom na to je, že premenlivosť v hodnotení, ktorá čaká každé ľudské dielo, nedala na seba v našom prípade, v prípade prózy z desaťročia, dlho čakať, nastúpila ešte v ňom samom v podobe ostrých, kritických výhrad práve k dielam, ktoré len nedávno platili za majstrovské."[14] Ďalší vývin tento hodnotový systém ešte sprísnil, ako vidieť aj na spomínanom hodnotení maďarskej prózy tohto obdobia. Priam exemplárny bol napr. prípad románu svojho času vychyteného autora Tamása Aczéla (po roku 1956 emigroval) V tieni slobody (v slovenskom preklade vyšiel roku 1951, roku 1952 bol zaň autor vyznamenaný Stalinovou cenou), ktorý náš kritik už vtedy odsúdil prísnymi slovami: „Jednako... klady Aczélovho románu majú objektívny význam iba z hľadiska vývoja maďarskej literatúry, no v ničom neprispejú k tomu, aby dielo mohlo aktívne pomáhať našim pracujúcim v ich boji proti triednym nepriateľom a vo výstavbe socializmu, o estetickej pôsobivosti už ani nehovoriac. Jeho preloženie nebolo naliehavé."[15]

[13] Porov. Tizenöt év magyar irodalma (1957—1972). Literatura 1, 1974, č. 3, s. 71.

[14] MATUŠKA, A.: Od včerajška k dnešku. Vybrané spisy, zv. 2. Bratislava 1978, edične pripravil K. Rosenbaum, s. 62.

[15] TOMIŠ, K.: Tamás Aczél: V tieni slobody. Slovenské pohľady 1952, s. 72.

I tu teda — mutatis mutandis — väčšinou platí, že diela tohto obdobia „nebudú pre budúcnosť ... svedectvom svojich čias. Budúci Marx nenájde medzi nimi svojho Balzaca, lebo budú svedčiť iba o tom, čo sa v čase ich vzniku žiadalo od literatúry, o tom, ako sme si predstavovali výchovnosť literatúry, a nie o tom, aká bola skutočnosť."[16]

Špecifickosť sa tak nerealizovala cez osobitosť uchopenia, zobrazenia, ale skôr cez tému, prostredie. Mnohé témy však boli i napriek istej odlišnosti genézy socializmu v obidvoch krajinách, totožné. Vyplývali čiastočne z analogických vojnových skúseností a zo spoločných problémov budovania ľudovodemokratickej a socialistickej spoločnosti so svojimi ťažkosťami i zjednodušeniami v zobrazovaní roľníctva aj robotníckej triedy a s návratmi do dejinnej retrospektívy, najmä cez obdobie maďarskej komúny a u nás cez Povstanie. V umení pôvodne agrárneho maďarského štátu mala, samozrejme, väčšiu príťažlivosť i podnetnosť pre nastupujúcu socialistickorealistickú prózu tematika zo sveta roľníctva; napokon i k pochopeniu socializmu sa skôr prepracovali — hoci diferencovane a s peripetiami — tzv. ľudoví, ako urbánni spisovatelia meštiackej orientácie. Jeden z najprekladanejších autorov tohto obdobia, výrazný predstaviteľ tradícií maďarskej socialistickej literatúry, Béla Illés, nazval svoju tvorbu literatúrou triednych skúseností. Tak sa u nás aj prijímala. Maďarská literatúra s tematikou vojny, oslobodenia, súčasnej dediny a jej premeny, s problémami spriemyselňovania, života robotníckej triedy, aktívnej účasti žien atď. úzko súvisela s analogickými úsiliami slovenskej literatúry, preto aj uvádzanie prekladov do nášho textu bolo sprevádzané najmä zdôrazňovaním tejto ideovej príbuznosti (menej sa bral do úvahy komplementarizujúci charakter prekladovej literatúry).

V slovenskom prostredí sa v tomto období prijímali predovšetkým diela, ktoré vytvárali, resp. obohacovali socialistické tradície maďarskej literatúry, predovšetkým prózy a sčasti aj drámy (súčasná lyrika knižne nevychádzala). Patrili k nim napr. už v emigrácii napísané diela B. Illésa (Karpatská rapsódia), S. Gergelya (Juraj Dóža) a i. Socialistickú bázu maďarskej literatúry obohacovali preklady starších prozaikov, ako napr. P. Szabóa, P. Veresa a i. Nepreložili sa iné (napr. Déryho Odpoveď dodnes), ktoré prešli previerkou času. Vyšli však preklady mnohých súčasných románov, ktoré sa čoskoro ocitli na dne hodnotového systému (naša dobová kritická konkretizácia ich interpretovala predovšetkým ako dokument o spoločnosti, resp. svedectvo o vývine, ktorý bol niekedy podobný nášmu). Kým v poézii sa prekladanie orientovalo v tomto období zväčša len na klasiku (Petőfi, Ady, József), v próze okrem klasiky (Mikszáth, Móricz) vyšlo v tomto čase dosť prekladov súčasnej tvorby. Nestála však v centre záujmov našej dobovej kritiky. Skôr sa písalo o Petőfim, Mikszáthovi, Móriczovi, Józsefovi, viac sa uverejňovali v literárnych časopisoch preklady z ich diel ako zo súčasných. Uverejňovali sa síce príležitostné recenzie, ale komplexnejšie a zásadnejšie hodnotenie sa zvyčajne preberalo z dobovej maďarskej tlače; vlastný postoj absentoval, resp. sa prezentoval jednoduchým redakčným odkazom na analogickú domácu situáciu. Analógie sa však hľadali skôr v priamočiarej ideologickej a sociálnej podobe skutočnosti ako v jej umeleckom zobrazení.[17]

Ideologické analógie podnecovali napríklad i pozitívne privítanie pohotového slovenského prekladu aktuálnych kultúrnopolitických prejavov J. Révaia, ktorých prednosť naša kritika dokonca videla v nedogmatickosti. Aj v prijímaní jeho úvah sa znova poukazovalo na ich význam „v tom, že i naša kultúra a špeciálne literatúra žije v podstate tými istými otázkami ako kultúra maďarská."[18] Andrej Mráz v rozsiahlej recenzii Révaiových prejavov zdôraznil, že pri čítaní jeho úvah o zápase s buržoáznymi prežitkami, o klasickom dedičstve, socialistickom realizme, uplatňovaní sovietskych skúseností „sme si uvedomovali, ako aj u nás by sme potrebovali mnoho Nejedlých, mnoho Štollov a im podobných, ktorí by rovnako ako József Révai v Maďarsku, dôsledne, vytrvalo a múdro bojovali za zaktivizovanie všetkých síl, ktoré môžu byť na prospech našej socialistickej kultúre. Špeciálne na Slovensku v týchto súvislostiach sme dosť bezradní ... Táto kniha patrí do rúk nielen kultúrnym pracovníkom, ale všetkým verejným dejateľom u nás, každému nášmu človeku."[19] Mráz však nie celkom neopodstatnene postrehol i rozdiel od nášho dobového dogmatického sektárstva, najmä pri posudzovaní Déryho Odpovede. Hoci práve tu sa Mráz mýlil, predsa je na prvý pohľad badateľný rozdiel medzi našimi kultúrnopolitickými prejavmi zo začiatku päťdesiatych rokov a Révaiovými príspevkami, ktoré popri všetkých deformáciách, podmienených aj politikou strany, nestrácali kultúrny rozmer a istý rozhľad, determinovaný autorovou dovtedajšou dlhodobou histo-

[16] MATUŠKA, A.: c. d., s. 105.

[17] Napr. v recenzii prekladu románu P. Veresa Na sluhovskom dvore náhodný kritik (E. Rusko) píše, že „sa môže stať jednou z najčítanejších kníh slovenskej dediny ... Hrdina knihy, Jani Balog, mohol by sa volať spokojne Mišom Zárubom, lebo jeho osudy sú navlas podobné ťažkému údelu slovenského pracujúceho ... Spoločenský a triedny profil maďarskej dediny pred i po ruskej revolúcii v roku 1905 mal tie isté črty ako dedina slovenská. Hrdinovia Veresovho románu — okrem odlišného kroja a inej reči — žili tým istým spôsobom, ako náš pracujúci ľud." Kultúrny život 1954, č. 29, s. 4.

[18] ŠTEVČEK, J.: Súbor Révaiho kultúrnych kritík. Kultúrny život 1953, č. 40, s. 4.

[19] MRÁZ, A.: Révai József: K otázkam maďarskej kultúry a literatúry. Slovenské pohľady 1953, s. 704 n.

rickou, literárnohistorickou, kritickou a publicistickou činnosťou. Nie je nezaujímavé, že preklad Révaiových prejavov sa k nám dostal knižne (do tých čias vyšli niektoré časopisecky) roku 1953, keď už júnové uznesenie maďarskej strany pracujúcich zápasilo so sektárskymi nedostatkami a po našich aktívoch zo začiatku päťdesiatych rokov a ich revidovaní. Skutočnosť, že v čase istého uvoľnenia pút dogmatizmu mali Révaiove úvahy takú pozitívnu ozvenu možno vari pripísať skôr istej, takpovediac kultúrnej formulácii problémov ako ich samému obsahovému zacieleniu.

Medzi slovenskou a maďarskou literatúrou jestvovali okrem typologických, prekladových vzťahov a kritických konkretizácií aj vzťahy, ktoré by sa dali nazvať oficiálne regulovanými; vyplývali z rozličných príležitostných udalostí, kultúrnych a štátnych dohôd, návštev spisovateľov atď., s čím všetkým sa mohli čitatelia dennej a literárnej tlače oboznámiť. Aj ony (napr. spolu s reportážnou literatúrou o Maďarsku) prehlbovali vzájomné vzťahy a vytvárali vedomie kolektívnej historickej skúsenosti, ktorá v konečnom dôsledku vytvárala vedomie existencie a rozvoja celku socialistických literatúr. Slovenská i maďarská literatúra v rokoch 1948—1956 prekonávali dôležité štádium nachádzania tradícií, spojiv s pokrokovým odkazom i hľadania nových obsahov a tvarov. Na tejto zložitej ceste obidve literatúry zápasili o skutočné hodnoty, ktoré prinieslo vo výraznejšej podobe v jednej i druhej literatúre už nasledujúce obdobie.[20]

[20] Tento text nadväzuje na štúdiu Zápas o novú koncepciu literatúry v slovenskej a maďarskej próze a poézii po roku 1945 (In: Litteraria XIX. Medziliterárny kontext slovenskej socialistickej literatúry. Bratislava 1977, s. 186—204) a v základných faktoch a súvislostiach vychádza zo šiesteho zväzku akademických dejín maďarskej literatúry (A magyar irodalom története, zv. 6, Budapešť 1966), z dobových prameňov, časopisov a zborníkov, štúdií maďarských literárnych vedcov (M. Szabolcsiho, P. Pándiho, M. Beládiho, Z. Kenyeresa, B. Pomogátsa a i.).

РУДОЛФ ХМЕЛ

БОРЬБА ЗА НОВЫЕ ЦЕННОСТИ

(Венгерско-словацкий контекст; 1948—1956)

Р е з ю м е

Исследование посвящено проблематике развития венгерской социалистической литературы в 1948—1956 годы на фоне венгерско-словацкого литературного контекста. Внутренняя периодизация развития венгерской литературы (1948—1953—1956 гг.) основана на некоторых общих как социальных, так и идеологических предпосылках, которые под влиянием традиций и иных обстоятельств сформировались также и с определенными отличиями. Многие подобные черты развития словацкой и венгерской литературы определяются временным фактором начала социалистического строительства, эстетическое отражение которого однако имело в первой половине 50-х годов в венгерской литературе более противоречивый и более сложный характер, проявившийся в событиях 1956 года. На основании анализа конкретных произведений, воззрений и дисскусий, исследование документирует сложную проблематику развития венгерской социалистической литературы в борьбе за новые ценности, а на переводческой и критической конкретизации этой литературы в словацких условиях, в исследовании показана не только противоречивость словацко-венгерских литературных отношений, но и многие подобные черты в развитии обеих литератур и возможности их восприятия и взаимного познания.

RUDOLF CHMEL

DAS RINGEN UM NEUE WERTE

(Ungarisch-slowakischer Kontext; 1948—1956)

Zusammengassung

Die Studie erforscht die Entwicklungsproblematik der ungarischen sozialistischen Literatur in den Jahren 1948 bis 1956 auf dem Hintergrund des ungarisch-slowakischen literarischen Kontextes. Die innere Periodisierung der Entwicklung der ungarischen Literatur (1948—1953—1956) geht von einigen gemeinsamen sozialen und auch ideologischen Propositionen hervor, die sich unter Einfluß von Traditionen und anderen Umständen unterschiedlich formierten. Viele übereinstimmende Entwicklungszüge in slowakischer und ungarischer Literatur gingen auf die Tatsache des zeitlich gleichen Beginns des sozialistischen Aufbaus zurück; ihre ästhetische Reflexion in der ungarischen Literatur der ersten Hälfte der 50. Jahre hatte jedoch einen widersprüchlicheren und komplizierteren Charakter, der im Jahre 1956 mündete. Die Studie belegt anhand einer Analyse von konkreten Werken, Anschauungen, Diskussionen die komplizierte Problematik der Entwicklung der ungarischen sozialistischen Literatur im Ringen um neue Werte und sie zeigt vermittels der übersetzerischen und kritischen Konkretisierung dieser Literatur im slowakischen Milieu nicht nur auf die Widersprüchlichkeit der slowakisch-ungarischen literarischen Beziehungen, sondern auch auf die vielen übereinstimmenden und verwandten Züge der Entwicklung der beiden Literaturen, sowie auf die Möglichkeiten deren Aufnahme und des beiderseitigen Kennenlernens.

IVAN CVRKAL

FUNKČNOSŤ A TYPOLÓCIA PRÓZY O SOCIALIZÁCII DEDINY

(František Hečko — Erwin Strittmatter)

Termíny funkcia, funkčnosť literatúry, literárneho diela sú v posledných rokoch hojne frekventované v literárnej vede NDR, kde sa aj najsystematickejšie teoreticky rozpracúvajú.[1] Prirodzene, že nie vždy a vo všetkých prácach je tento pojem jasne ohraničený, niekedy sa presne nerozlišuje medzi funkciou a estetickým účinkom literatúry, resp. jednotlivého diela. Tu používame tento pojem na vyjadrenie literárnych i spoločenských cieľov tohto románového typu v danom období.

Román Františka Hečku Drevená dedina (1951) je jedno z prvých diel slovenskej literatúry začiatkom päťdesiatych rokov, ktoré odrážajú radikálne zmeny vo funkcii a funkčnosti slovenskej literatúry. Všeobecne povedané, Drevená dedina sa stala súčasťou komplexu literatúry, ktorý participuje na novom socialistickom, literárnom a teda i spoločenskom vedomí. Zo spoločenského aspektu ide o rozvíjanie socialistického národného cítenia na báze internacionalizmu,[2] ktoré inovuje ideový obsah tradičného rusofilstva slovenského literárneho realizmu. Z aspektu literárnej štruktúry aj obsahu sa utvára metóda socialistického realizmu. Drevená dedina, na rozdiel od predchádzajúceho Hečkovho románu Červené víno, nie je výlučne (alebo je len čiastočne) zmapovaním minulosti. Predovšetkým v ideovo-psychických otázkach je aj projekciou neďalekej budúcnosti. Siahajúc do ideovo-politickej oblasti dediny, do jej

[1] Spomeňme napríklad kolektívnu publikáciu Akadémie vied NDR Funtion der Literatur, Berlin 1976. Najkoncíznejšie štúdie, ktoré teoreticky riešia problémy funkcie literatúry a jej premeny napísali M. Naumann a D. Schlenstedt.

[2] Prvá epizóda románu medzi Jurkom od Šechnára a sovietskym vojakom má širšie významové pole. Tento vzťah symbolicky načrtáva orientáciu slovenskej dediny v budúcnosti podľa sovietskeho príkladu.

premien, do premeny človeka, individuálneho i kolektívneho, plní aj isté operatívne poslanie.

V literatúre NDR analogickú funkciu plní celistvé literárne dielo Erwina Strittmattera. Kým Hečko sa dopracoval k socialistickému realizmu zložitou životnou i literárnou cestou, Strittmatterovo dielo vyrastá (parafrázujme B. Brechta) so vznikom a rastom proletariátu. Pre naše komparatívne zámery sú významné dve prózy. Roku 1954 vzniká román Tinko s ústrednou postavou dedinského chlapca, ktorý osciluje medzi starým a novým myslením dospelých; oveľa neskoršie, roku 1963 vzniká román Ole Bienkopp.[3]

Obaja, Hečko i Strittmatter majú silné lyrické a poetické dispozície (u Hečku v Drevenej dedine čiastočne a zámerne potláčané), obaja vychádzajú približne z rovnakého skúsenostného pozadia, svoju tvorbu realizujú ako časť autopsie. Znalosť života a zobrazovaných javov znamená možnosť hlbšieho prieniku, konkretizácie, tvorivého využitia nahromadených skúseností, väčšmi ako u iných autorov, ktorí tvorili alebo tvoria na základe časovo limitovanej skúsenosti. V tomto zmysle sú parciálne diela oboch autorov totožné vo výpovedi o sebe (t. j. o autoroch) a výpoveďou o skutočnosti okolitého sveta, projekciou predstáv, podopretých skúsenosťou, umelecky realizovaných v literárnom texte.

V Strittmatterových románoch nevystupuje natoľko do popredia operatívna zložka, plniaca iné funkčné ciele ako Drevená dedina, koncentrujú sa väčšmi na problémy prevýchovy, na etické a pedagogické problémy, menej na inštruktívne otázky a aktuálnosť. Z porovnania skúmaných diel oboch autorov vyplýva, že zmeny funkcie literatúry závisia aj od stupňa spoločenského vývinu, od špecifických národných podmienok a dispozícií, od historických predpokladov. Popri opieraní sa o domáce tradície sa v jednotlivých črtách posuny realizujú od národného k nadnárodnému, spoločnému, vyplývajúce z predchádzajúcej absencie tohto žánru v oboch porovnávaných literatúrach i s recepciou kvalitatívne a kvantitatívne rozvinutejších iných literatúr.

Literatúra NDR sa v období vzniku Strittmatterovho románu oslobodzuje od plnenia niektorých tzv. mimoliterárnych povinností a požiada-

[3] Román E. Strittmattera Tinko vyšiel v slovenčine (Mladé letá 1958). Strittmatter ako autor vyrastá z tradícií nemeckej proletárskej literatúry, z realizmu i tvorivej spolupráce a umeleckej konfrontácie s B. Brechtom a jeho tvorbou. Prvá Strittmatterova práca hra Mačacia priekopa vznikla a divadelne sa realizovala v spolupráci s Brechtom. Aj keby bol výskum ďalšieho vývinu vzájomnej tvorivej spolupráce zaujímavý, vzhľadom na vymedzenosť našej témy ho nemôžeme ďalej sledovať. To platí aj pre divadelné a televízne inscenácie iných autorov, v ktorých sa navodzuje dedinská tematika, ako je napr. televízny „román" H. Sakowského, Cesty krajinou.

viek a väčšmi inklinuje k vnútorným zákonitostiam a potrebám samej literatúry. F. Hečko dokončuje svoj román roku 1950 v začiatkoch socialistickej výstavby; jeho obraz premeny postáv a ich prostredia vyhovuje predstavám o operatívnom poslaní literatúry a zároveň mnohé obrazy nadobúdajú aj špecifické literárne kvality a znaky.[4] Pritom treba podčiarknuť, že Hečkov román okrem Osieho hniezda Kataríny Lazarovej (1953) nemá až do začiatku sedemdesiatych rokov (keď píše svoje romány Ján Jonáš) primeraný pendant v slovenskej literatúre.[5]

Pokúsme sa explikovať niektoré širšie poňaté formulácie ozrejmením typologických zvláštností diel oboch autorov. Strittmatterov román je príbehom rovnako pomenovaného hrdinu. (Pomenovanie Ole Bienkopp je prezývkou, znamená Ole-včelia hlava a má súvislosti s predchádzajúcim, v románe len letmo naznačeným detstvom hrdinu, jeho vyčlenenosť z dedinského kolektívu.) Vzťah Oleho k prírode vyjadruje autorovu koncepciu človeka. Spôsob vyrovnávania sa jedinca s prírodou, úsilie zmocniť sa jej, spútať ju, ovládnuť v prospech celku je vnútorným článkom pohybu deja, čin a všetko konanie sa realizujú v spätosti alebo v odmietaní jej zákonov. V súlade s cieľom tohto zápasu indivíduum—príroda konštruuje autor aj vývin postavy — od individuálneho činu ku kolektivizmu. Strittmatter dialekticky začleňuje individualizmus človeka do historického rámca, determinuje ho spoločenskými zákonmi. Bez tejto spätosti by vývin jeho postavy smeroval do závozu anarchizmu. Oleho spoliehanie sa na individuálnu silu, na osobné dispozície (pri konfliktoch s ľuďmi, ktorí upadli do zastaraných konvencií, konflikty s funkcionármi, zajatými v byrokratických predstavách) je ospravedlniteľné — je to v zmysle reálneho socialistického humanizmu. Autor je, pravda, schopný presvedčivo konštruovať tieto skutočnosti, pretože sa opiera o minulý historický vývin. Anticipácia umeleckej skutočnosti pôsobí vo výslednici všetkých momentov realisticky. Z osobnej tragédie vyrastá viera v silu a budúcnosť spoločnosti. Symboly ako práca, odvaha, humanistické odhodlanie pridávajú aj do tragického konca protagonistu románu črtu optimizmu. Sebaobeť sa zbavuje absurdných zložiek, pretože sa realizuje v prospech celku, literárne načrtnutej perspektívy budúcnosti, verifikovateľnej osobnou autorskou i čitateľskou skúsenosťou.

Kým Strittmatterova koncepcia románu, jej závery aj výsledky sú v hrubých črtách jasné a v podstate jednoznačné, Hečkov román, ktorý vznikol v inej historickej situácii, nielen ako anticipácia literárna, ale

[4] Propagandistické znaky sa prejavujú predovšetkým v poslednej tretine knihy.

[5] Príčiny sú zaiste v orientácii literatúry na iné kľúčové problémy — industrializácia, mesto, problematika SNP.

aj ako anticipácia bezprostrednej skutočnosti vyhovujúca dobovému literárnemu vkusu, ba ho aj predstihujúca, treba vidieť vo všetkej jeho dialektickej zložitosti. Možno akceptovať veľmi relatívne tvrdenia, že Hečko uplatnil v románe prvky pseudosocialistickej, bezkonfliktovej prózy. Literárna kritika i história si všímali otázky hečkovského realizmu (v tejto súvislosti sa uvádzajú pojmy ako detailný realizmus, priama pragmatická empíria, čo vedie, nazdávame sa, k nespravodlivým tvrdeniam o priamej naturalistickej vzťažnosti k životu,[6] hovorí sa o línii románu, pokračujúcej v „tradíciách slovenského opisného realizmu"[7]). Karol Tomiš konštatoval dávnejšie prevahu dialógov v poslednej, tretej časti Hečkovho románu. Je to okrem iného aj preto, že tu nadobúda prevahu inštruktívne chápaná funkcia literatúry, ilustrácia ideologických a politických princípov v živote spoločnosti, ktorá otupuje konflikt tejto prózy a zavádza ju do absolútne harmonizujúceho záveru. Hečko ako jeden z prvých využíva — ale nie dôsledne — štruktúrnu schému uznávanú v dobovej próze. A predsa sa Hečkovo dielo vymyká tejto literatúre.[8] Drevená dedina si ponecháva dodnes svoju príťažlivosť i čitateľskú popularitu. (Podobná situácia je aj v literatúre NDR, kde viaceré začiatočné diela tohto typu sa svojou inštruktívnosťou a simplifikujúcim prístupom ku skutočnosti, nadmernou aktualizáciou, neschopnosťou zachytiť v okamihu tvorby historický predel s trvalejším estetickým účinkom dostali na okraj literatúry a ich význam je z dnešného hľadiska len historicko-dokumentárny.[9]) Hečkova koncepcia — a v tom je tvorivý význam vzťahu k jeho predchádzajúceho románu Červené víno — posúva sa tu nad bežnú, do schémy sploštenú literatúru o dedine z dvojakej príčiny: 1. ľudská podstata jeho pozitívnych typov a politické presvedčenie sú späté s hlbokým humanizmom; 2. schopnosť zobraziť tvorivého človeka pri práci, ktorej dal práve socializmus novú orientáciu. Aj v tomto zmysle je nesporné zužitkovanie vlastných, pozitívnych, predchádzajúcich výdobytkov. Nazdávame sa, že práve tvorivé napätie medzi predchádzajúcimi umeleckými skúsenosťami a tvorivým osvojovaním si nových postupov socialistickorealistického umenia umožnilo Hečkovi povzniesť sa nad bežný priemer dobovej literatúry.

[6] Pozri o tom JANŮ, J.: v publikácii František Hečko. Praha 1967, s. 121.

[7] MRÁZ, A.: Od drevenej dediny k dedine socialistickej. In: Slovenské pohľady 1951, č. 7—8.

[8] J. Janů porovnáva napr. Hečkov román Drevená dedina s dielom Bohumila Říhu Dvě jara, ktorý po splnení svojej časovej funkcie odumrel.

[9] Bez hierarchizácie, len enumeratívne pripomíname román a kratšie prózy autorov W. Reinowského, Jurija Březana, Irmy Herderovej, Ericha Köhlersa na začiatku päťdesiatych rokov.

Rozdielne skutočnosti v literatúre NDR i v slovenskej próze aj v širších spoločenských reláciách nebránia ani Strittmatterovi, ani Hečkovi v zobrazovaní dôležitej dobovej reality — myšlienky základnej premeny, združstevňovania; vzťah k spoločnému hospodáreniu u oboch dominuje. Na tomto základnom pozadí sa vyvíjajú jednotlivé typy postavy, udalosti, rodia sa konflikty. Obom autorom ide o monotematické zobrazenie dediny v jej javovej i podstatnej premene.

Strittmatter oveľa vyhranenejšie stavia do protiváhy dve dialektické javové stránky toho istého problému — vzťah indivíduum: spoločenský vývin — ich vzájomnú podmienenosť a pôsobenie. Táto vzájomná extrapolácia je u Hečku znížená. Autorský postoj vo vzťahu indivíduum—spoločenská skutočnosť je zavše voluntaristický v prospech indivídua. To znamená, že výraznejší je zásah človeka do skutočnosti, menej výrazné a druhoradé je opačné pôsobenie skutočnosti na človeka. (Na ilustráciu uveďme, že Hečko sa aj tak vymykol istej dobovej prevažujúcej koncepcii. Vyčítalo sa mu totiž, že je vo vzťahu skutočnosť—postava mäkký, zhovievavý, že podlieha literárnym náladám atď.).

Pri zvažovaní pozitívnych a negatívnych momentov Hečkovho diela by hádam pozitívne črty vynikli tam, kde sa javia v slovenskej literatúre aj s odstupom dvoch desaťročí ako produktívne. Presnejšie by to iste ukázal podrobnejší porovnávací výskum v slovenskej literatúre.[10]

Hečkov román ako prvá próza vôbec sa pokúša o „sociálnu syntézu" nedovŕšenej začínajúcej sa skutočnosti (tu nemáme na mysli konkrétne historické obdobie, lež syntézu v oblasti ľudských psychosociálnych vzťahov) bez dostatočnej historickej skúsenosti a konkrétnej bázy. Hlavnou motiváciou je esteticko-ideový zámer — premena myslenia kolektívu dediny a v ňom premena individuálneho objektu. Tento prvotný a ústredný literárny zámer vedie autora k podriaďovaniu si ostatných funkčných zložiek. To do istej miery rozkladá aj jeden z rozhodujúcich princípov diela, združstevňovanie dediny. Totiž do ústredného toku rozprávania sú začlenené dva motívy alebo skôr podtémy: jednak odchod ľudí na pílu (kde sa odohráva časť premien) a časť do novej „továrne", do lekvárne, kde sa skôr naznačuje ako zobrazuje nový život, nové myslenie. Nosným článkom z aspektu sujetovej výstavby je teda „drevená" dedina, ale nie článkom jediným, na ktorom sa dotvára a pretvára psychika a myslenie „drevených" ľudí. Aké sú postavy tejto prevratnej doby? Hečko ich umiestňuje do dedinského prostredia. Literárne potom konštruuje dedinu ako tézu a antitézu starých a nových názorov v pre-

[10] Prózy J. Jonáša, najmä román Jedenáste prikázanie, javia viaceré tematicky zhodné postupy, predovšetkým s Drevenou dedinou.

lomovom období medzi koncom vojny a prvými začiatkami socialistických premien. Syntézu umožňuje eliminácia negatívnych typov a ich odsunutie na periférium plánu výstavby diela. Diferenciačným predelom, podmienkou ľudskej premeny je akceptovanie a pripútanie sa k spoločenskému pokroku. Tento v celistvosti a zásadne správny názor však Hečko nedemonštruje so všetkou dialektickou zložitosťou. Dovoľujeme si vysloviť hypotézu, že to má menej príčiny literárne a väčšmi nedostatočné a nevyzreté Hečkove ideové a ideologické názory, poznatky a skúsenosti. Diferenciácia typov, k akej sa autor dopracúva, dokázala síce v hrubých črtách zmapovať sociologickú, sociálnu a ideovú skutočnosť, ale zahrnula modifikácie ľudských typov na dedine v jednostrannom, jednoznačnom, nepretržitom, nemeniteľnom (a nezmeniteľnom) vývine. Plochá ilustrácia živej skutočnosti a triednych faktov nahradila psychologicky presvedčivú analýzu. To malo, pravda, aj širšie následky v celistvom literárnom kontexte. Literárna a spoločensko-politická situácia, ako hovorí S. Šmatlák, viedla „k ideovo-umelecky neadekvátnemu preceňovaniu prvých a iba čiastkových úspechov literárnej tvorby, ba dokonca aj k ich povyšovaniu na objektívne záväznú literárnu normu. Tak sa stalo... do istej miery, aj s Hečkovou Drevenou dedinou."[11] Šmatlák pritom nestavia román Drevená dedina do polohy jednostrannej negácie, definujúc ho ako „prvý, relatívne úspešný epický obraz socialistických premien na slovenskej dedine."[12]

Základnou témou Strittmatterovej tvorby je aj vstup drobného človeka do dejín, na prah socialistickej éry. S tým sú spojené umelecky stvárnené konflikty medzi ľuďmi a v jednotlivcovi samotnom, premeny a zápasy subjektu, smerovanie k vyššiemu stupňu humanizmu. S touto základnou témou korešponduje tvorba postavy ako ľudového typu. „Realizmus Strittmatterovho rozprávačského umenia spočíva vo fakte, že sa autor môže oprieť o vlastné poznanie tohto sveta a života a že ovláda spoločenské zápletky a súvislosti."[13] U Strittmattera sa realistický obraz často ozvláštňuje poetickým videním. Poetizácia je v istom zmysle obrana pred nezaujato chápaným priebehom denného života, súčasne aj istým (pravda, nie nostalgickým) vytváraním protiváhy pretechnizovaného sveta. Strittmatterov poetický princíp má syntetizujúci význam, zachycuje celistvosť autorovho umeleckého sveta. Poetizácia sveta a vecí je aj humanizačným prvkom, ktorým si postavy spredmetňujú svoj život, povznášajúc ho k vyšším cieľom a ideálom, pokroku a perspektívam. (Popri postave Oleho Bienkoppa je to predovšetkým mladá Märtke). Vo svojej poetizácii sveta Strittmatter naznačuje aj istý podvedomý nesúhlas s proletkultovskou koncepciou literatúry, stavia sa proti funkcii umenia, chápanej iba operatívne.[14] Jeho poeticky ozvláštnený svet nemožno stotožňovať s povrchným sentimentalizmom a plytkým romantizmom. Je integrálnou súčasťou Strittmatterom chápanej a umelecky reprodukovanej podoby sveta v jeho totalite.

Tvorivú opozíciu k poetizačnej zložke vytvára široká paleta komických prvkov. V oboch týchto opozičných zložkách sa tvorivo uplatňujú prvky jazykovej a štylistickej výstavby hovorovej reči, nárečí a ľudových výrazov. Strittmatter opúšťa neutrálny postoj realistického zobrazovateľa, ktorý stojí nad vecami a udalosťami, jeho postoj je výrazne angažovaný. „Pre socialistický realizmus platí požiadavka, že v diele je prinajmenšom jeden pozitívny hrdina — autor", hovorí Strittmatter roku 1961. Takáto zásada umožňuje autorovi diferenciáciu aj vo vnútri pozitívnych románových typov a postáv, ktoré, pochopiteľne, nekonajú len z abstraktných pohnútok (taký je napr. Ole Bienkopp), ale sú aj tlmočníkmi triednych záujmov.

V Drevenej dedine sa svet postáv polarizuje, pričom deliacou čiarou je triedna príslušnosť. Na jednej strane sú socializmu oddaní, mikrosvetu dediny a jeho pokrokovým ambíciám sa prispôsobujúci ľudia, na opačnej strane sú nepriatelia.

Už v Strittmatterovom románe Tinko, adresovanom predovšetkým mládeži, sa pertraktujú širšie spoločenské problémy. Výraznou črtou je nový vzťah k prírode, zvýraznené chápanie prírodných javov a predmetov, ich zaradenie a akútna prítomnosť v štruktúrnom rámci prózy.[15] Názory Strittmattera na zobrazenie života, sveta a hrdinu v románe, vyslovené v inej súvislosti, plne platia aj pre román Ole Bienkopp: „Svet a život nie sú ani domom smútku, ani domom večnej radosti... Život je ešte stále striedavou hrou veľkej radosti a žiaľu... Hrdina, ktorý sa len smeje alebo ktorý len žalostí, je nepravdivý."[16] Táto korešpondencia radostných a smutných pocitov a ich zobrazenie sa stáva jadrom pohybu a mechanizmom deja v románe Ole Bienkopp. Tomu zodpovedá aj pola-

---

[11] ŠMATLÁK, S.: Tridsať rokov slovenskej socialistickej literatúry. In: Slovenská literatúra 1975, č. 3, s. 214.

[12] Tamže.

[13] JARMATZ, K.: Forschungsfeld Realismus. Berlin 1975, s. 185.

[14] Nesúhlas Strittmattera s mechanickým prepojením literatúry na potreby dennej politickej praxe zaznieva nástojčivo v druhom dieli románu Divotvorca (Berlin 1974).

[15] Intenzifikácia lyrizmu sa u Strittmattera prejavuje v ďalších dielach, predovšetkým v kratších útvaroch — Poník Pedro, Schulzenhofský jarmočný kalendár, ¾ sta poviedok, Utorok v septembri a i.

[16] STRITTMATTER, E.: Brief an den sechsten deutschen Schriftstellerkongress. In: Deutscher Schriftstellerkongress. Berlin 1966, s. 63.

rita komických a tragických prvkov. Zobrazovací postup sa nevzťahuje len na hlavnú postavu, ale na celý súbor typov. No na rozdiel od Hečku, koncentruje Strittmatter socialistický charakter románu do ústrednej postavy, ktorá v románe plní aj hodnotiaci aspekt autora voči iným postavám. Tvorivá fantázia hlavného protagonistu, ktorým je Ole, prejavujúca sa v túžbe po čine a v čine samom, v pocite potreby šťastia, v túžbe po šťastí, jeho krehkosť a zraniteľnosť sa zlievajú do vedomia zodpovednosti za ľudí, spätých s ním do jedného spoločenstva. Diferenciácia iných postáv má rozpätie od priateľskej komickosti (Mampe—Bitter) k štipľavej satire, ba až ku groteske (odsúdenie triednych odporcov dediny Ramscha, Sernu), k satiricky podčiarknutej hyperbolizácii predstaviteľov dogmatizmu a byrokratizmu (predsedkyňa dedinskej správy Frieda Simsonová a i.).

„Realita a myšlienka oslobodenej tvorivej sily ľudu, ktorý si vydobyl moc nad sebou samým, predovšetkým v Strittmatterovom románe (Ole Bienkopp — I. C.) sa stávajú zdrojom akejkoľvek morálnej krásy postáv, ale aj objektom kritického odmietania konkrétnych prejavov dogmatizmu a byrokratizmu, reálnych a domnelých obmedzení tejto tvorivej sily, s čím sa (autor) kriticky vyrovnáva."[17] Lyrické a komicko-kritické prvky uplatňuje Strittmatter aj v komponovaní hlavnej postavy. Ole svojím životným princípom a charakteristikou (selfmademan) pôsobí v románovej štruktúre, kde sa konkrétna skutočnosť poeticky ozvláštňuje, zavše anachronicky, dostávajúc sa do pateticko-lyrických a sentimentálnych pozícií.

Ideové výsledky románu sú v zavŕšení boja hrdinu proti nepriateľom vo vlastných radoch a predovšetkým mimo nich, ako aj vo fakte, že nedostatky skutočnosti sa podávajú neskrášlene, pravdivo. Ole Bienkopp koná v súlade s ústredným motívom románu — hľadačstvom v záujme nového humanizmu. (Strittmatter sám vytvára pre svoju postavu pomenovanie „komunistický iniciátor", čím označuje pokrokovosť a ideovosť myslenia a konania tohto typu, orientovaného na komunistickú budúcnosť.)

Kompozícia Strittmatterových románov sa opiera zvyčajne o ústrednú postavu, naznačenú už v záhlaví diela. Hrdina románu je v centre deja, ktorý sa odvíja po etapách a je totožný s dôležitými uzlovými bodmi vývinu centrálnej postavy. Ona je spojivom, ktoré k sebe viaže jednotlivé epizódy. Rozvoj rozprávačských foriem, obohacovanie významu slova, hľadanie jeho poetickej mnohovýznamovosti nezastiera základný štruktúrny princíp románu: sujet sa odvíja prehľadne a jednoducho v us-

[17] Kolektiv: Zur Theorie des sozialistischen Realismus. Berlin 1974, s. 283.

tavičnej spätosti s hrdinom. U Strittmattera sa takto (predovšetkým v druhom dieli) prejavuje produktívnosť tradičného románového typu nemeckej literatúry, tzv. vývinového románu (Entwicklungsroman).

Isté, aj keď neúplné črty tohto typu, sa javia už v románe Tinko, ktorý má charakter ich-formy. (Ole Bienkopp je vyrozprávaním v tretej osobe, ide o tzv. Er-Erzählung). V Tinkovi nadobúda prvoradý význam nielen zorný uhol nazerania a rozprávania, odvíjajúci sa z perspektívy dedinského chlapca, presvedčivé je aj umelecké ozvláštnenie skutočnosti, ľudských, typických a triednych konfliktov, vyplývajúcich z napätia medzi starým myslením a novou realitou spoločenských vzťahov. Detský rozprávač, pevne spätý s poetickým princípom románu, nachádza sa medzi dvoma pólmi. Na jednej strane sú tí, čo chcú šťastie, založené na širokom všeľudskom princípe (je znakom socialistického charakteru prózy, že v nej práve strana realizuje tieto úsilia), čo symbolizujú ľudskosť; takou je ponižovaná a stigmou bosorky označovaná dedinská slúžka Hanna. Na nej sa práve najmarkantnejšie prejavuje dialektika autorovho prístupu ku skutočnosti. (Hanna a strana na dedine majú z ľudského aspektu totožné zámery, ich ciele sú, pravda, totožné len relatívne. Líšia sa politicky.) Ani strana nie je abstraktná, je konkrétna rozmanitosťou postáv. Na opačnej, náprotivnej pozícii nie sú len vyslovení nepriatelia (v tomto zmysle je Strittmatterova zobrazovacia škála širšia ako v Hečkovom románe), ale aj postavy vychádzajúce z ľudu s tragickým zmyslom (starý otec Kraske). Autor sleduje očami svojej postavy retrográdny vývin starého Kraskeho až po vyhrotený tragický koniec. Pseudoľudová múdrosť tohto „hrdinu" je konglomerátom prežitkov dedinského myslenia. Ole Bienkopp a starý Kraske predstavujú protiľahlé umelecké koncepcie, ich koniec má rozdielny význam. Pri všetkej patetickosti záveru v románe Ole Bienkopp nemožno zastierať Strittmatterovo osobitné, individuálne umelecké videnie sveta, ktorým vedome narúša isté konvencie poetiky socialistického realizmu (ktorá v čase vydania prvého, ale aj druhého románu odmietala takéto vyústenie ako netypické a esteticky narúšajúce koncepciu románu s optimistickým záverom).

V oboch románoch sleduje Strittmatter isté výchovné zámery, poukazujúc na zložitú dialektiku vzťahu medzi smerovaním spoločnosti a indivíduа, ktoré môže uplatňovať svoju potenciálnu i faktickú uspôsobenosť v súlade so spoločenským pokrokom alebo proti jeho záujmom. A tu sú, podľa nášho názoru, i dve podoby problematiky, ktorá Strittmattera ustavične zamestnáva, t. j. možnosti realizácie jednotlivca v spoločenských súvislostiach. Strittmatter nepodáva čitateľovi hotové závery, ale ho stavia pred viaceré možnosti východiska. „Život nemá hladké závery... Spisovateľ neposiela čitateľa do postele s uspokojujúcim kon-

com príbehu, ale ho provokuje k účasti na pozorovaní a myslení."[18] Je nesporné, že takáto literárna koncepcia prezrádza svoju genézu v dávnejšej spolupráci s B. Brechtom.

Niektoré vrstvy Hečkovho románu, predovšetkým v druhej polovici diela, pôsobia cudzo v jeho štruktúre, sú neorganické, ako literárna kritika i história už viac ráz skonštatovali. Hečko si uvedomoval, že mechanická aplikácia spoločenských úloh oslabovala estetické kvality románu. V práci Od veršov k románom odpovedá na otázku: prečo je prvý a druhý diel Červeného vína umelecky hodnotnejší ako diel tretí? A tá istá galiba sa stala aj v Drevenej dedine; začiatok a prostriedok je pútavý, no koniec horší: „Myslím, že v obidvoch prípadoch mi na konci vyšiel dych."[19]

Proti rozloženiu postáv v Strittmatterovom románe, ktorý má podobu pyramídy, kladie Hečko lineárne pole pozitívnych hrdinov (Pavo od Šechnára, Lašút, Ončo, Duval, múdry starý otec od Šechnára, ktorého spisovateľ v rozhovoroch sám označil za „typickosť výnimočného"). Tieto postavy vo väčšine prípadov konajú poučené na základných princípoch vedeckého socializmu. Od nich sa odlišujú dve postavy. V prvej časti románu je to starý Peter Púplava, ktorý je skôr anarchistom, či dobromyseľným diktátorom dedinského formátu (jeho koniec je preto logický, v ďalšom vývine by autorovi románu asi prekážal zákonitým spasívnením, ako starý Kraske v Strittmatterovom románe Tinko; aj starý Kraske bol v prvých povojnových časoch členom strany!) a starý otec Šechnár, ktorý chápe nové poriadky akosi intuitívne. O genéze týchto kladných typov hovorí sám Hečko: „... na Orave ... som našiel hrdinov dosť ... kladní hrdinovia sa predsa nevyberajú z jednej dediny, ani z jedného okresu, ale prinajmenšom z celého kraja ... Naostatok sa priznám — sovietski spisovatelia mi poradili vo svojich beletristických knihách, kde asi budú títo noví ľudia, a to aj na Orave."[20]

Hečko tieto typy „oživuje" postavou Daniela Lehotského, ktorý v istom zmysle „zastupuje" robotnícku triedu. Autorov humanizmus naplno zaznieva vo vývine takých ponižovaných postáv, ako sú Mišo Lašút a Ondro Chlistoň. Obaja majú viaceré typovo zhodné črty s Hannou zo Strittmatterovho románu Tinko. Hečko zaľudňuje postavami aj opačný, náprotivný tábor, a tu jeho typizácia vyznieva predsa len plošne a jednoznačne negatívne. Estetický zámer autora — vzbudiť voči týmto postavám čitateľov odpor — sa darí, a predsa v ňom necítime dôraz umelec-

[18] Z prejavu v roku 1974. In: JARMATZ, K.: c. d., s. 200.
[19] HEČKO, F.: Od veršov k románom. Bratislava 1953, s. 138.
[20] Tamže, s. 138—139.

kej pravdivosti. Mikula, Janovčík, učiteľka, trojica vedúcich reakcionárov na píle atď. sú ochudobnení o istý, aj keď nepatrný, ľudský rozmer. Hečko rozčleňuje tábory aj topograficky, v dedine sa jedni koncentrujú do Mrzáčky, druhí na Horný koniec. Ostatné časti dediny a napokon aj ostatné postavy patria väčšinou do neutrálneho komparzu. Didaktické princípy Hečko najvypuklejšie skoncentroval v postave starého otca od Šechnára. Patrí k pozitívam Hečkovho riešenia, že okrem tohto typu nevytvára inú postavu s výraznejšími didaktickými sklonmi.

Výraznejšie črty didaktizmu uplatnil Strittmatter v súlade so štruktúrou a ambíciami domácej prózy, ktorá vehementne uplatňovala popri estetických zložkách aj silné pedagogicko-výchovné prvky, majúc na zreteli historickú a spoločenskú situáciu krajiny, stav myslenia más po r. 1945. To platí aj v prípade Oleho Bienkoppa, hoci román vzniká už v inej historickej situácii. Napriek tomu sa v jeho postave vytvára silný dramatický konflikt a prehlbuje sa socialistický obraz človeka. Preto platí o oboch autoroch, Hečkovi aj Strittmatterovi, že ich romány sú popri istých obmedzeniach prvými, umelecky presvedčivými odpoveďami na otázku, aká je funkcia literatúry v socialistickej spoločnosti. U Strittmattera sa táto funkcia spája so životným vzorom protagonistu — so straníckym tajomníkom dedinskej organizácie Antonom Dürrom — ktorý formuje jeho myseľ a činy ešte i po svojej smrti. Tragický Dürrov koniec, poznačený vyhroteným triednym bojom, zobrazenie vyostrených konfliktov v súvislosti s presadzovaním sa socializmu na dedine, svedčí o istej ideovo-estetickej poučenosti aj závislosti voči iným, predovšetkým sovietskym literárnym vzorom.

Kompozične sa romány oboch autorov delia na dve časti. U Strittmattera prestupuje základnú dejovú osnovu v prvej časti (obdobie rokov 1951—1952) tragický konflikt, zobrazujúci stretávanie sa tried. Druhá časť sa opiera o konflikty v myslení, o odstraňovanie prežitkov a zápas s nimi vo vlastných radoch (obdobie rokov 1952—1959). Hečkovskú koncepciu označuje zápas s triednym nepriateľom v prvej časti, druhá časť sa už nesie v znamení upevňovania výdobytkov víťaznej revolúcie, zápasu za zmenu myslenia, odsúvanie porazených živlov z centra deja.

Vývin oboch hrdinov, i niektoré motívy, majú u oboch autorov obdobné formy prejavu. Ľudská dôstojnosť Pava od Šechnára po otrasnom nažívaní s Dorou sa obnovuje citovým vzťahom k Ťapajovej vdove. Ona je pre neho symbolom ľudského tepla. Podobným motívom realizuje aj Strittmatter vzťah svojho Bienkoppa, ktorý taktiež vychádza z prvej skúsenosti so ženou Anngret ľudsky a morálne porazený, pokým si nenájde nový vzťah k mladej Märtke. Možno spomenúť i obrazné evokácie náboženských prežitkov, príznačné predovšetkým na slovenskej Orave (napr.

Katolícka akcia a počínanie rozvášnených žien, ktoré Hečko esteticky účinne hyperbolizuje). Strittmatter chápe rezíduá náboženského myslenia ako vlastnosti človeka, odovzdaného osudu (stará Kraskeová v románe Tinko). Strittmatter i Hečko sa snažia vylúčiť zo svojich románov potenciálne nebezpečenstvo provincionalizmu, regionalizmu. Strittmatter podčiarkuje symbolickú príslušnosť dediny k vesmíru, ktorý sa ešte väčšmi zvýrazňuje eticky (morálny profil dediny ako celku). Proti provincionalizmu a regionálnemu obmedzeniu pôsobí aj ideovo-esteticky korektív sovietskej literatúry. „Predovšetkým sovietska literatúra mala aj na neho v tejto súvislosti pozitívny vplyv."[21]

Hečko pristupuje k dedine širšie, začleňujúc ju aj do komplexu socialistickej industrializácie (píla, lekváreň), uvedomuje si, že dedina v tejto podobe na premenu človeka absolútne nestačí.

Pri porovnávaní štýlu vidíme zreteľne základnú odlišnosť oboch autorov. Expresívny Strittmatterov prístup stojí v opozícii k vecnému, faktickému rozprávaniu v Hečkovom románe. Vecný štýl zasahuje aj do opisovania prírodných záberov, ktoré nemajú funkciu posunutého symbolického významu, ale plnia úlohu komplementárnu, nevyčleňujúc sa z celkového kontextu. Táto vecnosť potom zasahuje aj do ilustrovania politických úloh a ideových princípov, o ktorých sme sa už zmienili.

Pri skúmaní komparatívnych možností Strittmatterovho diela orientuje sa literárna veda v NDR predovšetkým na vystihnutie všeobecných analógií a motívov, v poukazovaní na širšie poňaté ideové princípy. Anton Hiersche[22] si všíma Antonovovu prózu Roztrhnutý rubeľ, kde na príklade troch hrdinov porovnáva tézu o práve človeka na slobodný rozvoj schopností, ktoré spoločnosť nemá narúšať, so Strittmatterovou koncepciou tvorivej osobnosti Oleho Bienkoppa. Sám Strittmatter sa priznáva k rozvíjaniu tradícií ruskej literatúry, k Turgenevovi a Prišvinovi.[23] V článku o Gorkom a Šolochovovi uvádza: „Dáva si (t. j. Šolochov — I. C.) dosť času, aby postavil pred nás presvedčivým spôsobom vývin. Svojich hrdinov uvádza do ustavične nových situácií, v ktorých sa hromadia ich skúsenosti, pribúda v nich to, čo je nové, staré sa v nich obrusuje."[24] Nebudeme tu hovoriť o všetkých Strittmatterových postrehoch v súvislosti so Šolochovom. Zdá sa, že však práve tu sa nemecký prozaik rozhodol pre postupné rozširovanie obzoru hrdinu, ktorý realizuje

[21] RINDFLEISCH, R.: Literatur der DDR, Band I, Berlin 1974, s. 232.

[22] Begegnung und Bündnis, Entwicklungslinien in der Gegenwartsprosa der Sowjetunion und der DDR. Berlin 1972, s. 204.

[23] Voprosy literatury 1965, č. 12, s. 164.

[24] STRITTMATTER, E.: Wie ich Gorki und Scholochow entdeckte. In: Begegnung und Bündnis. Berlin 1972, s. 610—612.

seba i premeny okolo seba vo vývinovom type románu socialistickorealistickej orientácie. Inšpiratívny prínos Šolochova z ideovo-estetického aspektu sa chápe v literárnej historiografii NDR na prvom pláne.[25]

Hečkov zámer literatúry vychádza z prognostiky skutočnosti, ktorá obsahuje faktické jadro potenciálne len v istom aspekte. Ide o hypotézu (aj keď sa viaceré Hečkove predpovede v histórii našej dediny a družstevníctva splnili) bez náležitej tradície domácej literatúry, bez dostatočne preverenej skúsenostnej a zážitkovej základne, preto mohli, ba museli pôsobiť inšpiratívne zdroje sovietskej literatúry, podobne ako v próze NDR. Karol Rosenbaum vo svojej štúdii o Hečkovom vzťahu k Šolochovovi[26] konštatuje, že Hečko neabsorboval do svojej tvorby triedne konflikty Šolochovovho románu v takej vyostrenej podobe. Inšpiráciu knižnými vzormi potvrdzuje i sám Hečko: „Začínajúci autor musí proste od niekoho vyjsť, u niektorého majstra sa vyučiť, prípadne po vandrovke chodiť a zdokonaľovať sa u viacerých majstrov."[27] Popri Šolochovových románoch (Rozoranú celinu čítal podľa vlastného priznania sedem ráz) spomína Hečko Gorkého, Babajevského, Pavlenka. Pravdaže, tu pôsobia aj tradície domácej realistickej literatúry, predovšetkým Kukučína a Tajovského. Intenzívne zapodievanie sa Rozoranou celinou zaiste svedčí aj o tom, že Hečkov vzťah k Šolochovovi má hlbšie korene ako vzťah k menej produktívnym románom P. A. Pavlenka a S. P. Babajevského. Predpoklady na hlbšie komparatívne skúmanie vytvoril aj O. Marušiak v analytickej monografii o Šolochovovi.[28]

Z toho, čo sme povedali, vyplývajú niektoré závery, ktoré rozšíria a preveria ďalšie výskumy:

Literatúra s tematikou socializácie dediny plní v oboch literatúrach dôležitú funkciu — pomáha vytvárať nového socialistického človeka. V literatúre NDR má táto tematická oblasť kontinuitný charakter, je rovnocennou kvantitatívnou i kvalitatívnou zložkou širokého literárneho vývinu. V slovenskej literatúre sa jej venuje menej pozornosti (príčiny spočívajú vo väčšej príťažlivosti iných tém — industrializácia, SNP a i.). Tento druh literatúry vo svojich začiatkoch na Slovensku plní aj niektoré operatívne, inštruktívne úlohy, ilustrujúc niektoré ideologické poučky. V literatúre NDR bazíruje na eticko-výchovných zreteľoch.

[25] Paralely sa hľadajú aj s románom Galiny Nikolajevovej Boj na pochode, hojne frekventovaným v literárnej kritike NDR.

[26] ROSENBAUM, K.: Scholochows Roman, „Neuland unterm Pflug — ein inspirierendes Werk der sozialistischen Literatur". In: Werk und Wirkung N. Scholochows im weltliterarischen Prozess. Leipzig 1977, s. 214—215.

[27] HEČKO, F.: Od veršov k románom, s. 51.

[28] MARUŠIAK, O.: Osudy ľudské v diele M. Šolochova. Bratislava 1978.

Rozdiely v prístupe k tematike medzi oboma literatúrami vyplývajú aj zo vzniku týchto diel v rozličných fázach spoločenského vývinu. Slovenská literatúra reprezentovaná Hečkom tak nevyhnutne zohráva hypotetickú a prognostickú úlohu bez skúsenostného zázemia. Strittmatter sa opiera o prežitú skúsenosť.

Štruktúrne sa v slovenskej literatúre vytvára lineárny román s mnohými takmer rovnoprávnymi hrdinami (aj keď s istou relatívne dominujúcou postavou, ako je Pavo od Šechnára). V literatúre NDR ide vyslovene o typ individuálneho hrdinu, štruktúrno-typologicky o vývinový román s výraznými didaktickými aspektmi. V románe Tinko využíva Strittmatter typológiu tzv. stredného hrdinu, t. j. neutrálnej postavy, nachádzajúcej sa medzi dvoma krajnými, extrémnymi pólmi, známu z obdobia realizmu a kritického realizmu v nemeckej literatúre. (Napr. román T. Manna Čarovný vrch.)

Hečkova ústredná koncepcia spočíva v polarite kladných a záporných hrdinov, deliacim poľom je triedna príslušnosť. Strittmatter polarizuje kladných a záporných hrdinov, kladné a záporné vlastnosti. Je dialektickejší, má prechodnejšie typy.

Absencia tohto typu a nerozvinutosť tradícií dedinského budovateľského románu si vyžadujú formovanie aktívneho vzťahu oboch literatúr k sovietskej literatúre, predovšetkým k románu M. Šolochova Rozoraná celina. Stupeň a orientovanie tejto recepcie sú v oboch literatúrach rozdielne.

ИВАН ЦВРКАЛ

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ И ТИПОЛОГИЯ ПРОЗЫ О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ ПРЕОБРАЗОВАНИИ ДЕРЕВНИ

(Франтишек Гечко — Эрвин Стриттматтер)

Резюме

В исследовании изучаются функциональные изменения и задачи литературы, тематически нацеленной на социалистическое преобразование деревни в ГДР и Словакии, на основе романа Ф. Гечко „Деревянная деревня“ и романов Э. Стриттматтера „Оле Биенкопп“ и „Тинко“. Оба автора развивают социалистическо-реалистический характер отечественной литературы, причем Ф, Гечко в ее началах, а Э. Стриттматтер — на основе исторического опыта и достижений литературы в целом. Поэтому роман Ф. Гечко в значительной мере выполняет и некоторые оперативные функции. Ослабленный оперативный компонент в произведениях Э. Стриттматтера позволяет автору, помимо иного, сконцентрировать свое внимание на идейно-воспитательные вопросы. Э. Стриттматтер изображает индивидуализированного героя, который в решающие моменты все же в принципе находит свое место в широкой общественной и идейной действительности. Творческие качества романа Ф. Гечко превышают достигнутые результаты в современной ему литературе этого типа, но его предугадывание исторических фактов и иллюстрация характерных тому времени идейно-политических стремлений общества снижают диалектические и художественные достоинства романа. Попытка Ф. Гечко о социальный синтез достигается благодаря элиминированию автором отрицательных слоев в деревне. Э. Стриттматтер придает особый характер реалистическому изображению мира своей поэтизацией действительности. Эту поэтизацию автор понимает как изображение мира в его целостности; творческой оппозицией поэтизации является использование элементов юмора и сатиры.

Композиционно оба автора основываются на отечественные традиции, причем Ф. Гечко создает широкую гамму народных персонажей в соответствии с реалистическими произведениями словацкой литературы предшествующих периодов, а Э. Стриттматтер использует традиции романа в немецкой литературе с главным героем произведения, назначивая при этом способ решения отношений между индивидуумом и обществом. Оба автора модифицируют свое воззрение в соответствии с социалистическим гуманизмом новой эпохи: Ф. Гечко — в типологии положительных народных персонажей, а Э. Стриттматтер — в жертвовании индивидуума в пользу целого. При сравнении произведений обоих авторов обнаруживается общность в структурном подходе в первой и второй частях романов (острый классовый конфликт выливается в борьбу за изменение в способе мышления), а также и определенные различия, прежде всего в стиле (экспрессивный стиль Э. Стриттматтера противостоит вещественному, хроникальному стилю повествования Ф. Гечко).

Гипотическое формирование эстетической действительности обусловливало в обеих литературах более широкую абсорбцию литературных образов других литератур, прежде всего советской (Шолохов).

IVAN CVRKAL

FUNKTIONALITÄT UND TYPOLOGIE DER PROSA ÜBER DEN SOZIALISTISCHEN AUFBAU AUF DEM DORFE

(František Hečko — Erwin Strittmatter)

Zusammenfassung

In der Studie werden Wandlungen der Funktion und Aufgaben der Literatur erforscht, thematisch auf den sozialistischen Aufbau des Dorfes in der DDR und in der Slowakei gerichtet, und zwar anhand der Romane Das hölzerne Dorf von F. Hečko und Ole Bienkopp sowie Tinko von E. Strittmatter. Beide Autoren entwickeln den sozialistisch-realistischen Charakter der einheimischen Prosa, Hečko in ihren Anfängen, Strittmatter aufgrund der geschichtlichen Erfahrungen und Kenntnisse der Literatur als Ganzes. Der Roman von Hečko erfüllt deshalb in erhöhtem Masse auch einige operative Funktionen: Ein abgeschwächter operativer Bestandteil in Strittmatters Werken ermöglicht unter anderem die Konzentration des Autors auf ideelle und Erziehungsfragen. Strittmatter bildet einen individualisierten Helden heraus, welcher in den entscheidensten Momenten und im Prinzip in einer breiten gesellschaftlichen und ideellen Wirklichkeit verankert ist. Die künstlerischen Qualitäten des Romans von Hečko überschreiten die zeitgenössischen Resultate der Literatur dieser Art, obwohl seine Antizipation der historischen Tatsachen und die Illustrierung der zeitgenössischen ideell-politischen Vorhaben der Gesellschaft den dialektischen und künstlerischen Charakter des Romans schwächen. Hečkos Versuch der sozialen Synthese wird möglich durch Eliminierung der negativen Bevölkerungsschichten auf dem Dorfe durch den Autor selbst. Strittmatter verfremdet das realistische Weltbild durch eine Poetisierung der Wirklichkeit. Diese Poetisierung begreift der Autor als Weltdarstellung in der Totalität. Die künstlerische Oposition zur Poetisierung ist die Verwendung der Elemente des Humors und der Satire.

Was die Komposition betrifft, so stützen sich beide Autoren auf einheimische Traditionen. Hečko schafft eine breite Palette volkstümlicher Gestalten im Einklang mit den realistischen Werken der slowakischen Literatur in den vorhergehenden Perioden. Strittmatter knüpft an den Entwicklungsroman in der deutschen Literatur an mit dem zentralen Helden des Werkes, durch Andeutung der Lösung der Beziehung Individuum-Gesellschaft. Beide Autoren modifizieren ihre Aussage im Einklang mit dem sozialistischen Humanismus der neuen Epoche, Hečko in der Typologie der positiven Gestalten aus dem Volke, Strittmatter durch Opferung des Individuums für das Interesse des Ganzen.

Beim Vergleich beider Autoren erscheinen gemeinsame strukturelle Züge sowohl im ersten wie im zweiten Teil der Romane (ein scharfer Klassenkonflikt mündet in das Ringen für die Umwandlung des Denkens ein), unterschiedlicher Stil (Strittmatters expressiver Stil steht dem sachlichen chronikartigen Strom Hečkos Erzählens gegenüber).

Eine hypothetische Herausbildung der ästhetischen Wirklichkeit bedingte in beiden Literaturen eine breitere Absorbtion literarischen Bilder anderer Literaturen, vor allem der Sowjetliteratur (Scholochow).

VLADIMÍR OLERÍNY

PREDSOCIALISTICKÁ ETAPA

(Predchodcovia socialistickej prózy u nás a v Latinskej Amerike)

Pri výskume vývinových zákonitostí socialistickej literatúry má prvoradý význam problematika revolučných tradícií 20. a 30. rokov. Nimi vyvrcholili pokrokové úsilia literárneho realizmu predchádzajúceho obdobia v podmienkach nového spoločensko-historického kontextu, charakterizovaného narastaním triednych a sociálnych rozporov, revolučnými pohybmi más podnietených príkladom Veľkého októbra a vznikom Sovietskeho zväzu ako prvého socialistického štátu na svete, organizovaným bojom proletariátu a zakladaním komunistických strán.

Za takýchto podmienok, ktoré nadobúdajú v každom zo skúmaných kontextov špecifickú podobu, zodpovedajúcu stupňu spoločensko-historického vývinu a kultúrnym tradíciám, vznikajú aj v slovenskom a latinskoamerickom literárnom vývine možnosti a predpoklady pre zrod kvalitatívne novej, socialisticky orientovanej literatúry, ktorá nielenže kriticky zobrazuje pálčivú spoločenskú problematiku, ale z triednych pozícií chápe zákonitosti historického vývinu a vidí perspektívy pre človeka v revolučnej premene spoločnosti.

Revolučné literárne tradície 20. a 30. rokov sa nám teda javia ako uzlový bod kvalitatívnej premeny literatúry v obidvoch skúmaných kontextoch. Vrcholia nimi pokrokové úsilia staršej literatúry a otvárajú sa perspektívy pre progresívne smerovania novšieho literárneho vývinu, najmä po skončení druhej svetovej vojny.

Keďže sa podujímame usúvzťažniť také zemepisne a kultúrne vzdialené kontexty, ako je slovenský a latinskoamerický, ukazuje sa najnosnejší typologický a dôsledne historický prístup ku skúmaným javom a tendenciám, čím vyniknú v dialektickej jednote jednotlivého (zvláštneho) a všeobecného nielen typologické príbuznosti, ale aj odlišnosti. Len tak možno pochopiť a vysvetliť časové posuny, ideovo-tematické a esteticko-výrazové modifikácie, špecifické pre každý kontext, no súčasne aj obohacujúce v jednote nacionálneho a internacionálneho medziliterárny kontext socialistickej literatúry a prispievajúce k jeho druhovej, žánrovej a slohovo-štylistickej diferenciácii.

Ak sa pri zaraďovaní začiatkov socialistickej prózy do novšieho literárneho vývinu ukazuje v slovenskom literárnom kontexte ako funkčný a zdôvodnený výskum literárnej tvorby predchodcov a súbežcov, o to nástojčivejšia sa nám táto požiadavka javí v latinskoamerickom kontexte, ktorý sa vyznačuje oneskoreným prechodom od feudalizmu ku kapitalizmu a v dôsledku toho pretrvávaním tradičných foriem v kultúrnej nadstavbe a ich prelínaním s modernými formami, z čoho vyplýva väčšia kontinuitnosť literárneho vývinu a výrazný synkretizmus literárnych smerov a tendencií, typický pre latinskoamerickú literatúru už od čias modernizmu na rozhraní storočí.

Tieto všeobecné črty latinskoamerického spoločensko-kultúrneho a literárneho vývinu zdôvodňujú z hľadiska metodického prístupu a metodologických postupov potrebu zohľadňovať romanticko-realistické tradície v oveľa väčšej miere ako v slovenskom kontexte. Z toho potom bude nevyhnutne vyplývať nielen istá disproporčnosť pri chronologickom aspekte porovnávacieho výskumu, ale aj menší záujem o romanticko-realistické modifikácie slovenskej prózy, ktoré sa ukázali z hľadiska ďalšieho literárneho vývinu málo produktívne, zato však nepomerne väčší záujem o romanticko-realistické podoby latinskoamerickej prózy, produktívne a podnetné až hlboko do nášho storočia.

Tieto všeobecné konštatovania, ktoré prijímame ako východiskové tézy pre výskum vývinových zákonitostí slovenskej a latinskoamerickej prózy, pokúsime sa preveriť a potvrdiť usúvzťažnením reprezentatívnych autorov, tendencií a diel v obidvoch literárnych kontextoch.

Aj keď predmetom nášho záujmu je predovšetkým výskum prózy, jednako sa nám vidí potrebné pristaviť sa na úvod aspoň nakrátko pri kritickom myslení o literatúre, ktoré v obidvoch kontextoch odrážalo literárne problémy, potreby a perspektívy.

V slovenskom kontexte, ako je známe, formuloval princípy a postuláty literárneho realizmu v osemdesiatych rokoch S. H. Vajanský. Po ňom prevzali štafetu literárnej kritiky najmä J. Škultéty, F. Bujnák a Š. Krčméry. Úsilia o kvalitatívne novú literárnu kritiku, formulujúcu požiadavky revolučného, socialistického umenia a literatúry, vyvrcholili v tridsiatych rokoch v pôsobení príslušníkov skupiny Dav na čele s L. Novomeským.

Pre potreby nášho výskumu nie je podružné konštatovať, že príslušníci Davu vo svojej formulovanej a realizovanej poetike spočiatku pro-

gramovo odmietali a popierali tvorbu tradičných realistov, najmä Hviezdoslava, ale tento stav trval pomerne krátko a básnická tvorba L. Novomeského bola vo svojich vrcholoch výrazom úsilia o umeleckú syntézu, a to nielen o syntézu proletárskej poézie a poetizmu, ale aj o syntézu tradície a modernosti, národnej špecifickosti a univerzálnosti, nacionálneho a internacionálneho. V začiatkoch socialistickej prózy sa o túto syntézu väčšmi usiloval P. Jilemnický než Fr. Kráľ.

V latinskoamerických podmienkach, vzhľadom na spomenuté pretrvávanie polofeudálnych pomerov a oneskorený prechod od feudalizmu ku kapitalizmu, zapríčinený imperialistickým neokoloniálnym systémom, pociťoval sa (a ešte vždy pociťuje) ako živý, podnetný a aktuálny myšlienkový a umelecký odkaz kubánskeho básnika a revolucionára J. Martího (1853—1895), ktorý v umeleckej kritike a estetike hlásal potrebu emancipácie od ošúchaných foriem španielskeho neskorého romantizmu i realizmu, no súčasne varoval pred bezduchým napodobňovaním španielskeho a latinskoamerického modernizmu, hoci uznával jeho umelecké výdobytky, ako aj pred mechanickým prenášaním motívov a tém z európskych literárnych smerov a prúdov z konca storočia.[1]

Ideálom umeleckej tvorby bola pre Martího funkčná, tvorivá syntéza najlepších domácich tradícií z predkolumbovských i koloniálnych čias (domorodé a kreolské umenie a literatúra) s výdobytkami svetového umenia a literatúry. Od umelcov a spisovateľov požadoval bezvýhradnú službu ideálom a potrebám národnooslobobodzovacieho boja a náročnú tvorbu takých diel, v ktorých by sa ako v jeho vlastnej poézii spájala špecifickosť a autochtónnosť s univerzálnym, humanistickým, všeľudským posolstvom. Dodajme, že Martího modifikácia modernizmu a jeho požiadavka tvorivej umeleckej syntézy sa ukázala produktívnou nielen pre ďalší vývin kubánskej literatúry, ale aj pre vývin celej latinskoamerickej literatúry 20. storočia, v ktorom predstavovala programovú opozíciu proti krajným tendenciám, ako ich stelesňoval na jednej strane úzkoprsý regionalizmus, nativizmus a kreolizmus, a na druhej strane únikový kozmopolitizmus.

V kritickom myslení o literatúre vykazuje Martí evidentné filiácie nielen s Vajanským, ale pre pretrvávanie polofeudálnych pomerov na Kube a v ostatných krajinách Latinskej Ameriky aj s Krčmérym a s príslušníkmi skupiny Dav. Odôvodnenosť takýchto analógií podčiarkuje skutočnosť, že Kuba získala nezávislosť od španielskeho koloniálneho panstva na rozhraní storočí (1902), čiže iba o necelé dve desaťročia skôr

[1] O Martího kritickom myslení pozri výber z jeho esejí O umení a literatúre. Bratislava 1976.

ako Československo, kým ostatné latinskoamerické krajiny sa osamostatnili už v prvých dekádach minulého storočia.

Tak slovenská, ako aj kubánska literatúra sa teda formovala v zložitom procese národného uvedomovania pod ustavičným tlakom národnooslobodzovacieho boja. V kubánskych podmienkach smeroval tento boj najmä proti imperialistickému severoamerickému neokolonializmu, ktorý v politickej a hospodárskej nadvláde nad krajinami Latinskej Ameriky vystriedal španielsky kolonializmus. V podmienkach neokolonializmu, proti ktorému bojovali a podnes bojujú latiskoamerické národy podľa Martího slov za svoju „druhú nezávislosť,“[2] prelína sa národnooslobodzovací boj s triednymi a sociálnymi zápasmi v oveľa väčšej miere ako u nás v podmienkach buržoáznej Československej republiky, kde ideologické, politické a kultúrne programy z predprevratových čias stratili aktuálnosť a bolo potrebné z hľadiska boja proletariátu vedeného KSČ formulovať nové programy.

Vo vzťahu ku kultúrnemu dedičstvu to malo okrem iného za následok, že Martího požiadavka funkčnej, tvorivej syntézy domácich tradícií a výdobytkov svetového umenia bola aktuálna aj za kubánskej buržoáznej „pseudorepubliky“. Tvorivo ju realizoval Nicolás Guillén v básnickej tvorbe, ktorá bola výrazom sociálnej a rasovej integrácie černochov a mulatov v kvalitatívne novo chápanej kubánskosti. V próze uskutočnil túto syntézu v medzivojnovom období Alejo Carpentier, ktorý vo svojich románoch a novelách uplatnil originálnu koncepciu tzv. „zázračného reálna“, chápaného ako výraz autochtónnosti latinskoamerického substrátu v jeho časovo-priestorových rozmeroch a prejavoch.

Martí svojím dialektickým a historickým prístupom k literárnym javom a tendenciám kliesnil cestu marxistickej kritike. Jej zakladateľom sa stal koncom dvadsiatych rokov peruánsky mysliteľ, literárny kritik a estetik J. C. Mariátegui, ktorý redigoval niekoľko rokov kultúrnopolitický časopis Amauta, obdobu nášho Davu. Ak sa Martí so zreteľom na potreby národnooslobodzovacieho boja a kultúrnej emancipácie Latinskej Ameriky kriticky vyrovnával s dedičstvom španielskej koloniálnej kultúry a poukazoval na nevyhnutnosť syntézy medzi domácimi kontinentálnymi tradíciami a výdobytkami svetového umenia a literatúry z rozhrania storočí, mladší Mariátegui v úzkej spojitosti s revolučnými zápasmi proletariátu v podmienkach neokolonializmu formuloval princípy a postuláty socialisticky orientovaného umenia a literatúry, integrujúcich v kvalitatívne vyššej syntéze domáce indiánske tradície s výdobytkami povojnových literárnych avantgárd. Ak Novomeský rozoznával „revoluč-

[2] MARTÍ, J.: Nuestra América (1891). Havana 1974.

né umenie“ a „umenie revolúcie“, aj Mariátegui obdobne tvrdil, že každé „nové“ umenie nemusí byť naozaj nové, ani revolučné.[3]

Súhrnne možno povedať, že slovenská skupina Dav i latinskoamerické hnutia pokrokových umelcov a spisovateľov sa zaraďujú do revolučných tradícií 20. a 30. rokov prehodnocovaním domácich tradícií, vyrovnávajú sa s výdobytkami súvekých umeleckých a liteárnych avantgárd, a so zreteľom na špecifické potreby národnooslobodzovacieho boja i triednych a sociálnych zápasov formulujú princípy a postuláty revolučného umenia, v ktorom sa uplatňuje jednota národného a internacionálneho.

K takémuto videniu a zobrazeniu skutočnosti v celej jej rozpornosti, v totalite ľudského a spoločenského, individuálneho a objektívneho, a na tomto analyticko-syntetizujúcom podklade aj k pochopeniu nevyhnutnosti jej revolučnej premeny dospela literatúra — vrátane prózy, o ktorú nám tu predovšetkým ide — po zložitom vývine determinovanom v slovenskom a latinskoamerickom kontexte špecifickými spoločensko-historickými a kultúrnopolitickými potrebami.

Z tohto hľadiska, ako aj so zreteľom na kontinuitu a diskontinuitu literárneho vývinu sa ukazuje nevyhnutným, funkčným a produktívnym retrospektívny pohľad na vývinové tendencie a ideovo-estetické modifikácie prózy minulého storočia v obidvoch skúmaných kontextoch. V slovenskom literárnom vývine nás budú zaujímať najmä dve vedúce tendencie realistickej prózy z konca prelomu storočí (Vajanský—Kukučín; Jesenský, Nádaši, Timrava, Tajovský), na ktoré nadviazal sociálny román dvadsiatych rokov (Urban, Hronský, Rázus), ideovo-tematicky a výrazovo-esteticky sa s nimi viac alebo menej polemicky vyrovnával, aj ich prekonával. Sociálny román dvadsiatych rokov zase zapĺňal obdobie medzi kritickým realizmom a nástupom socialisticky orientovanej prózy tridsiatych rokov (Jilemnický, Fr. Kráľ).

Aj v latinskoamerickom literárnom vývine mala revolučne orientovaná próza tridsiatych rokov svojich „predchodcov“ v minulom storočí a v sociálnom románe dvadsiatych rokov. Pravda, pretrvávanie polofeudálnych pomerov a oneskorený prechod od feudalizmu ku kapitalizmu výrazne poznačil — ako neskôr ukážeme — romanticko-realistický model prózy minulého storočia (Isaacs, Mármol), kriticko-realistickú prózu (Turnerová, Villaverde) a citeľne ovplyvnil aj modifikáciu latinskoamerického románu dvadsiatych rokov (Azuela, Güiraldes, Rivera, Gallegos).

V slovenskom literárnom kontexte predstavuje určujúci periodizačný predel prvá svetová vojna, ktorou vyvrcholil národnooslobodzovací boj Čechov a Slovákov získaním štátnej samostatnosti. Prvou svetovou vojnou sa zavŕšil vývin prvej a druhej vlny slovenskej realistickej prózy, hoci väčšina prozaikov bola činná aj v poprevratovom období. Rovnako významným periodizačným predelom bola vo vývine latinskoamerickej prózy mexická revolúcia v rokoch 1910—1917, ktorá po národnooslobodzovacích bojoch v minulom storočí nastolila národné a sociálne požiadavky roľníckych proletárskych más na kontinente v podmienkach latifundizmu a neokolonializmu. Revolúciou sa zavŕšil vývin romanticko-realistickej prózy tradičného typu. Rozsiahlym cyklom románov mexickej revolúcie, najmä najlepším jeho dielom, Azuelovým románom Bedári (1916), začína sa nástup kriticko-realistickej prózy s výrazným sociálnym akcentom, na ktorú nadviazali v ďalších desaťročiach spisovatelia socialistickej orientácie, usilujúci sa uplatniť v svojich dielach postupy socialistickorealistickej tvorivej metódy.

V slovenskom literárnom vývine bola tvorba S. H. Vajanského a M. Kukučína, predstaviteľov prvej realistickej generácie, determinovaná v podmienkach polofeudálneho Uhorska národnobuditeľskými a národnoobranárskymi tendenciami, ktoré boli dedičstvom romanticko-revolučnej štúrovskej generácie. Pre túto prvú generáciu literárneho realizmu pokladá S. Šmatlák za určujúce opozície: ideálnosť—reálnosť, národnosť—kozmopolitickosť, syntetickosť—analytickosť.[4]

Vajanský v duchu svojich národnoobranárskych koncepcií a idealistických konštrukcií videl záchranu národa v ušľachtilých, vzdelaných a národu oddaných jednotlivcoch zo zemianskostatkárskych rodín (Letiace tiene, Suchá ratolesť). Kukučín idealizoval a monumentalizoval — ako Hviezdoslav v epickej poézii — slovenského dedinského človeka, vyzdvihoval jeho kladné vlastnosti, pracovitosť, čestnosť; prípadne s chápavým humorom kritizoval jeho nedostatky a slabosti. Mravopisné a mravoučné tendencie jeho krátkych próz, usilujúce sa vystihnúť špecifickosť a autochtónnosť národného svojrázu a svojbytnosti, prejavili sa v jazykovej oblasti tendenciou k hovorovosti a „zušľachťovaním ľudového prejavu, nie už ako folklórneho, ale sociálneho fenoménu“ (S. Šmatlák).[5]

Kukučínove tézy o záchrane a obrode slovenskej národnej pospolitosti cez dedinský ľud, uchovávateľa tradičných hodnôt a patriarchálnych foriem života, vrcholia v jeho prvom a poslednom predprevratovom románe Dom v stráni (1902). Hoci autor umiestnil dej románu do pro-

[3] Pozri o tom OLERÍNY, V.: J. C. Mariátegui — zakladateľ latinskoamerickej marxistickej kritiky. Romboid, 4, 1975, 20—28.

[4] ŠMATLÁK, S.: K typológii slovenského literárneho realizmu. In: Dejiny slovenskej literatúry, IV. Bratislava 1975, s. 91.

[5] Tamže, s. 87.

stredia dalmatínskeho Prímoria, ktoré poznal z vlastnej skúsenosti, vyjadril sa ním, možno predovšetkým, k slovenskej národnej a sociálnej skutočnosti. Vyslovil názory o sile patriarchálneho sedliactva v postave Mateho Beraca a zásadu o výsadnom postavení a poslaní statkárskej triedy v postave šory Anzuly. No súčasne naznačil aj postupujúci rozklad feudalizmu a nevyhnutný nástup nových kapitalistických vzťahov cez názory a pôsobenie vecného pragmatika Zandomeho.

Aj druhá generácia slovenských realistických prozaikov (Nádaši, Jesenský, Timrava, Tajovský) tvorila pod tlakom národnoobranárskych tendencií v podmienkach zostrujúceho sa národného a sociálneho útlaku. No jednako sa len u týchto spisovateľov prejavuje úsilie o nové videnie skutočnosti a človeka v ich zložitých protirečeniach. Ak vychádzame z citovaných opozícií, ako ich formuloval S. Šmatlák pre tvorbu prvej generácie realistických prozaikov, presúva sa dôraz z ideálneho na reálne, syntetické konštrukcie nahrádza analytický prístup k spoločenským javom a k ľudskému vnútru, čo sa okrem iného prejavilo prechodom od románu k novelám a poviedkam; zaujatosť národnou problematikou nahrádza úsilie vyrovnávať sa s európskym literárnym vývinom (naturalizmus, symbolizmus, ruskí realisti). Šmatlák výstižne hovorí o „prenášaní kultúry a umenia z osi etnicko-horizontálnej na os vertikálno-sociálnu".[6]

Nádaši prispel k obrode realistickej prózy slovenskou modifikáciou naturalizmu, zdôrazňujúceho človeka nielen ako bytosť spoločenskú, ale aj biologickú, aj keď ani on — ako poukázal V. Petrík — nevyhol sa nástojčivému tlaku sociálnej skutočnosti predprevratového Slovenska.[7] Timrava sa usiluje o psychologický prienik do vnútra nielen mužských, ale najmä ženských postáv v pocitových prózach z panského a dedinského prostredia, zmietajúcich sa medzi ilúziami, rozčarovaním i vzdorom proti spoločenským podmienkam a konvenciám, znemožňujúcim harmonický rozvoj ľudskej osobnosti a dosiahnutie životného šťastia. Jesenský nadväzuje na Vajanského, no idealizujúce konštrukcie a tézy nahrádza iróniou a satirou, pre ktorú je vcelku indiferentný záujem o národné ideály, čím sa vyznačovali aj Nádašiho prózy. Tajovský nadviazal na Kukučína v dedinskej tematike, ale namiesto idealizácie patriarchálneho života odhaľuje na postavách a príbehoch príslušníkov dedinskej bedače hlboké sociálne rozpory, ktoré nahrádzajú antinómiu dobra a zla i mesta a dediny v Kukučínovom zobrazovaní skutočnosti.

Usilovali sme sa v skratke ukázať ako spoločensko-historická podmienenosť poznačila vývin slovenskej realistickej prózy, ktorá vznikala v úzkej zviazanosti a pod ustavičným tlakom národnooslobodzovacieho boja. V dôsledku toho literatúre a v jej rámci aj próze pripadla úloha prispievať k upevňovaniu ideológie slovenského národného hnutia v podmienkach národnostného útlaku a na málo rozvinutej ekonomickej báze slovenskej buržoázie v rámci Rakúsko-uhorskej monarchie.

Pokladali sme za potrebné pripomenúť si tieto známe skutočnosti, aby pri konfrontácii a usúvzťažňovaní javov a tendencií staršej slovenskej a latinskoamerickej prózy vynikli na pozadí špecifických spoločensko-historických kontextov analogickosti aj odlišnosti literárnych vývinov a zákonitostí, ktoré sa konštituovali v úzkej spojitosti s národnooslobodzovacími bojmi a so zložitým procesom národného uvedomovania v podmienkach národného a sociálneho útlaku. Takýto prístup umožňuje hodnotiť vývin slovenskej realistickej prózy v širších súvislostiach a súčasne zaraďuje trvalé hodnoty latiskoamerickej prózy do pokrokových tradícií socialistickej literatúry našej epochy.

V latinskoamerickom kontexte prebiehal literárny vývin minulého storočia v podmienkach mladých buržoáznych republík, ktoré už v prvých desaťročiach získali — okrem Kuby — nezávislosť oslobodením spod španielskeho koloniálneho panstva. Pravda, spoločensko-ekonomická štruktúra v týchto štátoch sa vyznačovala spomaleným prechodom od feudalizmu ku kapitalizmu a pretrvávaním polofeudálnych pomerov, ktoré v niektorých prípadoch presahujú až hlboko do nášho storočia.

Tieto špecifické podmienky determinovali aj kultúrny a literárny proces, ktorý — podobne ako v slovenskom predprevratovom období — vykazuje skôr kontinuitné ako diskontinuitné tendencie. Preto v latinskoamerických podmienkach ešte výraznejšie ako v našich badať stlmenie výraznosti periodizačných predelov u jednotlivých literárnych tendencií a smerov, aj keď v podstate ani v jednom zo skúmaných kontextov sa nemohli celkom zastrieť kvalitatívne rozdiely, prejavujúce sa v zmenenej ideologicko-filozofickej orientácii spisovateľov, v ich nových postojoch ku skutočnosti, aj v úsilí o nové esteticko-výrazové a slohovo-štylistické postupy.

Z uvedeného vyplýva, že diela klasikov latinskoamerickej literatúry minulého storočia, usilujúce sa vystihnúť identitu človeka v procese jeho národného uvedomovania za národnooslobodzovacích bojov i v podmienkach mladých buržoáznych republík, neprestávajú pôsobiť podnetne a aktuálne aj v podmienkach zápasov proletariátu proti imperializmu a neokolonializmu v našom storočí. Preto na rozdiel od slovenskej romantickej prózy, ktorá okrem Kalinčiakovej Reštavrácie (1860) nevytvorila dielo, ktoré by podstatnejšie pôsobilo na ďalší literárny vývin, stali sa

[6] Tamže, s. 97.

[7] PETRÍK, V.: Obraz predprevratovej spoločnosti v Jégého diele. Slovenská literatúra 1959, č. 1.

dve reprezentatívne diela latinskoamerickej romantickej prózy tvorivým podnetom pre nasledujúcu generáciu realistických spisovateľov. Ide o román Amália (1851) od argentínskeho spisovateľa Josého Mármola a o román Mária (1867) od kolumbijského spisovateľa Jorgeho Isaacsa. Žiada sa vzápätí dodať, že obidve románové diela sú výtvorom neskorého, či už „oneskoreného" romantizmu, ktorý sa prechyľuje do literárneho realizmu, alebo má aspoň už niektoré jeho typické znaky. S istými obmenami to možno povedať aj o Kalinčiakovej Reštavrácii.

Obidva latinskoamerické romány zachovávajú tematickú romantickú schému tragickej lásky a na jej pozadí podávajú plastický obraz špecifického a autochtónneho prostredia. Mármola zaujala argentínska sociálno-politická realita daná zápasom liberálnodemokratickej buržoázie proti Rosasovej diktatúre v rokoch 1834—1852. Ako pred ním Sarmiento v románe—eseji Facundo (1845) a po ňom Hernández v lyricko-epickej poéme Martín Fierro (1872), oslave slobodného života gaučov na argentínskej pampe — pripomínajúcej Sládkovičovho Detvana i Hviezdoslavovu Hájnikovu ženu — Mármol osnoval svoj román na antinómii civilizácia—barbarstvo. Táto liberálno-demokratická a idealisticko-pozitivistická téza sa stala — ako neskôr ukážeme — ideovo-tematickou bázou aj pre latinskoamerické sociálne romány z konca dvadsiatych rokov, pravda, v modifikovanej podobe, odrážajúcej nové spoločensko-historické podmienky a novú ideovo-estetickú orientáciu autorov.

V zmysle idealisticko-liberalistických predstáv o boji civilizácie s barbarstvom vnútrozemia Mármol — podobne ako Vajanský alebo Kukučín v Dome v stráni — vytvára hlavných protagonistov ani nie ako plnokrvné románové charaktery, ale skôr ako archetypy, ba až symboly na zdôvodnenie svojich ideí a téz. Vidiecka krásavica Amália je aj ženský romantický ideál, ale predovšetkým duch vlasti, do krajnosti zidealizované stelesnenie cností uprostred barbarského sveta. Tak isto idealizuje autor aj mladého liberála Belgrana, Amáliinho milého, a jeho priateľa Daniela Bella, „maskovaného" liberála v Rosasových službách. Obaja sú predstaviteľmi mladej argentínskej buržoázie, ktorá vidí svoj životný ideál v scivilizovaní „barbarského" argentínskeho vidieka podľa anglického a francúzskeho vzoru.[8] S istými obmenami, vyplývajúcimi z rozdielnych spoločensko-historických podmienok determinujúcich postavenie buržoázie na predprevratovom Slovensku a v nedávno oslobodených krajinách Latinskej Ameriky, natískajú sa tu obdoby s Vajanského postavami ušľachtilých a vzdelaných príslušníkov zemianstva na spôsob Stanislava

[8] Pozri o tom Pérezová, Trinidad, úvod k románu Amália. Havana 1976, s. IX—XLVI.

Rudopoľského zo Suchej ratolesti, povolaných podľa autorových idealistických konštrukcií obrodiť slovenský národný život.

Plasticky, aj keď len nepriamo, cez rozprávanie ľudí z jeho okolia, zobrazil Mármol postavu diktátora Rosasa. Na základe antitetického postupu romantickej prózy, zabiehajúcej až do krajností neskoršieho naturalizmu a pripomínajúcej Nádašiho postavy predprevratovej maďarskej a maďarónskej džentry, ukázal autor Rosasa ako krvilačného despotu, ktorý „pil krv, potil krv a vdychoval krv". Latinskoamerická próza vytvorila neskôr, ako je známe, pestrú a bohato diferencovanú galériu postáv diktátorov a vidieckych pohlavárov až po bezprostrednú súčasnosť, pravda, s nevyhnutnými ideovo-estetickými modifikáciami.

Na rozdiel od Mármola, ktorého zaujala spoločensko-politická problematika zobrazená na báze ideovej schémy civilizácia-barbarstvo, kolumbijský spisovateľ Jorge Isaacs v svojom románe Mária objavil prírodu, najmä prales, ako veľkú a nosnú tému pre ďalší vývin latinskoamerickej prózy. V diele európskych romantických spisovateľov sa príroda stala paradigmou voľného života, ktorý predstavoval protiklad zväzujúcich spoločenských konvencií a civilizovanej spoločnosti, znemožňujúcej harmonickú sebarealizáciu človeka. Pri tomto úteku od spoločnosti európski romantici evokovali stredoveké hmlisté lesy, vízie jari a leta alebo exotickú americkú prírodu (Chateaubriand). Kolumbijský spisovateľ Isaacs — podobne ako slovenskí romantickí spisovatelia — nemusel si „vymýšľať" prírodu, mal ju na dosah ruky.[9] No popri typicky romantických korešpondenciách prírody s psychickým rozpoložením postáv, s ich duševnými poryvmi a náladami, vystupuje v Isaacsovom románe autenticky americká príroda s vlastnými špecifickými znakmi, ktoré jej dávajú istú autonómnosť, siahajúcu v ďalšom vývine latinskoamerickej prózy až tak ďaleko, že niektorí latinskoamerickí historici a kritici pripisujú prírode, najmä pralesu, funkciu hlavného protagonistu románových diel.[10]

Vidiek a prales je v Isaacsovom podaní pravdivo a poeticky pôsobivo zobrazenou životnou realitou so svojou faunou, flórou i domorodou societou. Pravda, aj Isaacs je poplatný idealizovanému pohľadu na patriarchálny život na farmách, kde nažíva v zhode paternalistický statkár s pracovitými a dobre živenými peónmi. Podobný obraz nám podáva Kukučínov Dom v stráni. Ale na druhej strane kladom Issacsovho románu je, že pri zobrazovaní pralesa autor ukázal nielen prírodnú, ale aj sociálnu, ekonomickú a kultúrnu podmienenosť života kreolov, mesticov i černo-

[9] Pozri o tom Pérez Morales, Eduardo, úvod k románu Mária. Havana 1970, s. XIX.

[10] Arturo Torres-Ríoseco, Edmundo de Chasca, Antonio Curcio Altamar, Alberto Zum Felde, Arturo Berenguer Carisomo y Jorge Bogliano a i.

chov s ich mravmi, zvykmi aj ľudovým umeleckým prejavom. Tieto realistické pasáže pripomínajú Kukučínovu predprevratovú krátku prózu. A práve pre úsilie pravdivo ukázať život obyvateľov pralesa, bojujúcich nielen za ovládnutie pralesa, ale súčasne si uvedomujúcich, aj keď ešte len nejasne a pasívne, svoje neradostné sociálne položenie, stala sa Isaacsova modifikácia romantickej prózy produktívnym prínosom pre ďalší literárny vývin.[11]

Na dvoch reprezentatívnych dielach latinskoamerickej romantickej prózy sme chceli ukázať, ako tlak reality v podobe pretrvávania polofeudálnej sociálno-ekonomickej štruktúry mal za následok kombináciu romantických a realistických prvkov. Ten istý tlak vplýval aj na modifikácie latinskoamerickej prózy z obdobia literárneho realizmu, ktorú zase poznačili romantické reziduá. Aj tieto fakty dokazujú opodstatnenosť tézy o kontinuitnom vývine latinskoamerickej prózy minulého storočia a o jej menej výrazných periodizačných predeloch, s čím súvisí symbióza, synkretizmus a prelínanie romantických a realistických prvkov, a to v oveľa väčšej miere ako v slovenskej predprevratovej próze, ak máme na mysli najmä prvú a druhú generáciu slovenských realistických prozaikov.

Z hľadiska vývinu latinskoamerickej realistickej prózy má základný význam román Vtáci bez hniezda (1889) od peruánskej spisovateľky Clorindy de Matto Turnerovej. Ako sme uviedli, Mármol a čiastočne aj Isaacs vnímali spoločenský vývin ako zápas civilizácie s barbarstvom a videli možnosť obrody latinskoamerickej spoločnosti cez vzdelaných a ušľachtilých príslušníkov mladej kreolskej buržoázie (obdoba nášho Vajanského v Suchej ratolesti i Kukučína v Dome v stráni). Turnerová mala svojou ideovo-politickou a svetonázorovou orientáciou blízko k názorom pokrokového peruánskeho liberála Manuela Gonzáleza Pradu (1848—1918), ktorý na rozdiel od Mármola nevidel možnosť hospodárskej, politickej a kultúrnej obrody svojej krajiny cez kreolov na tichomorskom pobreží, ale za jadro národa pokladal indiánske obyvateľstvo vo Východnej časti Ánd. Podľa Pradu je národno-vlasteneckým poslaním inteligencie vzdelávať a vychovávať zaostalé indiánske masy a dvíhať ich ľudskú dôstojnosť, pošliapanú triumvirátom predstaviteľov vládnúcich vrstiev: guvernérom, sudcom a farárom.

[11] Z dlhého radu prozaických diel, ktoré nadviazali na Isaacsovu Máriu v spracovaní tematiky pralesa zaslúžia si zmienku dva romány Isaacsových rodákov: Vír (1924) od J. Eustasia Riveru a Sto rokov samoty (1966) od Gabriela Garciu Márqueza. Z ostatných autorov pralesa vynikli najmä Argentínčan Alfredo Varela (Temná rieka, 1946), Kubánec Alejo Carpentier (Stratené kroky, 1953), Paraguajec Augusto Roa Bastos (Syn človeka, 1959) a Peruánec Mario Vargas Llosa (Zelený dom, 1967).

Ako autorka uviedla v úvode k svojmu románu, usilovala sa pravdivo a verne ukázať peruánsku sociálnu skutočnosť, a preto programovo odmietla romantické zobrazovanie individuálnych osudov rozpoltených postáv a ľúbostné zápletky. Pravda, treba dodať, že jej realistickú metódu zobrazenia skutočnosti poznačila typická črta celého peruánskeho literárneho realizmu, ktorý predstavoval prechodné obdobie medzi romantizmom (život je román) a naturalizmom (rozhodujúca je ľudská skutočnosť).[12]

No oveľa závažnejšie je, že na pozadí tragickej a nemožnej lásky Margaréty a Manuela, o ktorých vysvitne, že sú nemanželskými deťmi farára Pascuala Vargasa, ukázala autorka praktiky vládnúcich vrstiev v Peru a v kritickom svetle odhalila spoločensko-ekonomickú štruktúru pretrvávajúceho polofeudálneho systému. Pri vytváraní postáv nejde Turnerovej o individuálne osudy, ale o predstavenie celých rodín a sociálnych skupín, čo dáva jej románu kolektívny charakter.[13] Typológiu Turnerovej románu prevzal a dôsledne rozvinul cyklus románov mexickej revolúcie. Dodajme, že Turnerová zobrazené skupiny medzi sebou diferencuje, čo platí najmä o kontraste medzi ľudomilnými manželmi Fernandom a Lucíou, ktorí stelesňujú tézu o ušľachtilom poslaní inteligencie vzdelávať a vychovávať Indiánov, a medzi príslušníkmi vládnúcich vrstiev, ktorí Indiánov bezohľadne vykorisťujú, ako je to v prípade guvernéra Pancorvu a farára Vargasa.

Turnerová bola v zajatí pozitivisticko-liberalistickej vízie, poznačenej zvyškami romantického sentimentalizmu a opierajúcej sa o tradičné hodnoty a idey, ako sú civilizácia, dobro, výchova, sloboda, pokrok. Preto chcela riešiť indiánsky problém reformisticky, nevidela ešte indiánsku otázku ako eminentne ekonomický problém, na čo poukázal už roku 1902 sám Prada. Marxistický mysliteľ Mariátegui koncom dvadsiatych rokov na základe hlbokej analýzy videl už indiánsku otázku ako ekonomicko-sociálny problém, úzko zviazaný s vlastníctvom pôdy a odstrániteľný len revolučnou premenou spoločnosti.[14] No aj pri ideovo-tematických a esteticko-výrazových obmedzeniach zohral Turnerovej román ako peruánska modifikácia literárneho realizmu významnú úlohu vo vývine latinskoamerického indiánskeho románu s výrazne sociálnym vyznením (Jorge Icaza, Ciro Alegría, J. M. Argüedas a i.). A práve so zreteľom na toto sociálno-kritické zameranie, všímajúce si života najbiednejších vi-

[12] K problému peruánskeho realizmu pozri úvod Antonia Corneja Polara k románu Vtáci bez hniezda. Havana 1974, s. X—XIII.

[13] Tamže, s. XVI.

[14] MARIÁTEGUI, José Carlos: Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928). Havana 1963, s. 23—86.

dieckych vrstiev vystavených sociálnemu útlaku a vykorisťovaniu, vykazuje tento typ latinskoamerickej prózy v porovnaní s úsiliami slovenských realistických spisovateľov väčšiu príbuznosť s Tajovským ako s Kukučínom.

Ak Turnerovej kritický pohľad na peruánsku sociálnu skutočnosť mal všeobecnejšiu platnosť pre všetky indiánske a mestické krajiny Latinskej Ameriky, to isté možno — čo do stupňa zovšeobecnenia — povedať o románe Cecília Valdésová (1882) od kubánskeho spisovateľa Cirila Villaverdeho, ktorého obraz kubánskeho života je typický pre väčšinu mulatských krajín v oblasti Karibského mora. Keďže ide o reprezentatívne dielo kubánskej klasiky, žiada sa znovu poukázať na to, že na rozdiel od iných krajín Latinskej Ameriky, ktoré získali nezávislosť už na začiatku minulého storočia, Kuba sa oslobodila od španielskeho koloniálneho panstva až roku 1902, v období nastupujúceho neokolonializmu, takže sa krátko po získaní samostatnosti dostala do úplného hospodárskeho a politického područia Spojených štátov.

Tieto spoločensko-historické okolnosti výrazne poznačili vývin kubánskej literatúry druhej polovice minulého storočia. Latinskoamerická kreolská buržoázia upevnila v ostatných krajinách kontinentu svoje hospodárske, politické a kultúrne pozície, čo sa odrazilo, ako sme uviedli, v literárnych dielach romantizmu, realizmu a na rozhraní storočí i modernizmu, ktorý popri nespornom esteticko-výrazovom prínose pre vývin novšej latinskoamerickej literatúry, najmä poézie, bol aj prejavom jej kozmopolitickej orientácie, ako poukázal už J. Martí. Nie je dozaista náhodným, ale výsostne zákonitým javom, že pre ďalší progresívny vývin kubánskej i latinskoamerickej poézie sa stala produktívnou práve Martího modifikácia modernizmu, ktorá vznikala pod nástojčivým tlakom vrcholiaceho národnooslobodzovacieho boja Kuby.

Tento boj, spájajúci v túžbe po nezávislosti kreolskú buržoáziu s ľudovými masami, našiel svoj odraz už vo vlasteneckej poézii kubánskeho romantického básnika Horediu v dvadsiatych a tridsiatych rokoch minulého storočia. V próze sa zhruba už v polovici minulého storočia vyostrilo napätie medzi idealizujúcimi romantickými tendenciami, nachádzajúcimi záľubu v exotických témach a citeľne poznačenými sentimentalizmom, a medzi realistickými tendenciami s kritickým pohľadom na kubánsku sociálnu skutočnosť. Kombináciou obidvoch tendencií sa vyznačovali protiotrokárske romány čoraz smelšie odsudzujúce rasovú diskrimináciu, ktorej boli vystavené ľudové vrstvy černošského a mulatského pôvodu (Francisco, 1839; Sab, 1841; Černoch Francisco, 1873; Sofía, 1891; Rodina Unsúazovcov, 1901). Súhrnne možno teda povedať, že hlavnými témami progresívneho trendu kubánskej prózy minulého storočia

bol národnooslobodzovací boj proti španielskemu koloniálnemu panstvu, kritika spoločensko-ekonomického otrokárskeho systému a odsúdenie rasovej diskriminácie.

Cirilo Villaverde, autor Cecílie Valdésovej, bol stúpencom separatistických ideí kubánskych vlastencov a podobne ako Martí prežil väčšinu života v politickej emigrácii. Definitívnu a viackrát prepracovanú verziu svojho románu vydal v Spojených štátoch. Dejovú os v ňom tvorí príbeh sociálne nerovnej — ako vysvitne v závere, ale milenci o tom nevedia — aj krvismilnej lásky mladého statkára Leonarda Gambou, predstaviteľa etablujúcej sa kreolskej statkárskej buržoázie, ku svojej nevlastnej sestre, krásnej mulatke Cecílii. Na pozadí tohto príbehu podal autor v diele, ktoré sám označil za „sociálny román realistického rukopisu“,[15] pravdivý obraz života v Havane a na kubánskom poľnohospodárskom vidieku v prvej polovici minulého storočia. Na stránkach románu defiluje pestrá galéria postáv zo všetkých spoločenských vrstiev, no v popredí autorovho záujmu sú príslušníci ľudových más černochov, prepustených otrokov a mulatov, ako aj zložitý proces ich sociálnej a rasovej integrácie. Otrasne pôsobia výjavy zo života otrokov na trstinových plantážach a v cukrovaroch, no rovnako drastický je aj pohľad na život veľkomestskej spodiny.

Ku kladom Villaverdeho románu patrí, že sa autor vyhol moralizovaniu a mravopisnej tendencii (kostumbrizmu), ktorou bola poznačená veľká časť latinskoamerickej prózy minulého storočia. Otrokársky systém odsudzuje cez udalosti, situácie, konanie postáv i cez psychologický ponor do myslenia a cítenia príslušníkov vládnúcich i vykorisťovaných vrstiev na koloniálnej Kube. Autora zaujal najmä zložitý proces vytvárania kubánskeho národného povedomia, ktorý ponad sociálne a triedne rozdiely zbližoval vlastenecky zmýšľajúcu kreolskú buržoáziu a inteligenciu s ľudovými vrstvami farebného obyvateľstva. Vojny za nezávislosť urýchlili proces fyzickej a duchovnej integrácie černochov a belochov, ktorú znamenitý kubánsky etnograf Fernando Ortiz nazval „transkulturáciou“.[16] No Villaverdemu neuniklo ani narastanie sociálnych a triednych rozporov koncom prvej polovice minulého storočia, ktoré vyvrcholilo r. 1844 v ľudovom koloniálnom sprisahaní. Zúčastnil sa na ňom aj krajčír Uribe, jedna z postáv Villaverdeho románu.

Villaverdeho Cecília Valdésová patrí k vrcholným dielam nielen ku-

[15] VILLAVERDE, Cirilo, úvod k vlastnému románu Cecília Valdésová (1879). Havana 1964, s. 16—17.

[16] Pozri štúdiu LEANTE, César: Cecilia Valdés, espejo de la esclavitud, Casa de las Américas, 89, XV. Havana 1975, s. 19—25.

bánskej, ale aj latinskoamerickej klasickej prózy na rozhraní medzi literárnym romantizmom a realizmom. Román svojimi ideovo-estetickými hodnotami podnetným spôsobom vplýval na ďalší vývin prózy v literatúre krajín Karibskej oblasti nielen ako pravdivý a umelecky pôsobivý obraz o živote na koloniálnej Kube, ale aj ako svedectvo o sociálnej integrácii. Stelesňuje ju najmä protagonistka románu, vyrastajúca na literárny mýtus, symbolizujúci rasovú a kultúrnu syntézu, ktorá tvorí základ novodobého kubánskeho národa. Šírkou záberu a úsilím o syntetický obraz národného života v konkrétnych spoločensko-historických podmienkach približuje sa Villaverde v slovenskom kontexte ku Kukučínovi ako autorovi Domu v stráni, kým hĺbkou kritického pohľadu na sociálnu skutočnosť a prienikom do psychológie postáv z panského i dedinského prostredia má bližšie k druhej generácii slovenských realistických prozaikov (Jesenský, Nádaši, Timrava, Tajovský).

Výskum vývinových zákonitostí slovenskej a latinskoamerickej prózy minulého storočia poskytuje možnosť viacerých typologických usúvzťažnení. Ukázalo sa, že na špecificky národné modifikácie romantizmu a realizmu v obidvoch kontextoch vplývali podstatnou mierou spoločensko-historické okolnosti. Slovenská próza vznikala pod tlakom obranárskych tendencií a na slabej ekonomickej báze slovenskej buržoázie, čo ovplyvnilo najmä jej dve realistické vlny. Určujúce boli v nich opozície: ideálnosť—reálnosť, národnosť—kozmopolitickosť, syntetickosť—analytickosť, pričom v prvej generácii realistických prozaikov sa kládol dôraz na prvého člena opozície, v nasledujúcej realistickej vlne na jej druhého člena.

V latinskoamerickom kontexte oslobodenie republík spod španielskeho koloniálneho panstva a etablovanie mladej kreolskej buržoázie, ktorá sa vnútorne diferencuje na konzervatívnu a liberálnu, umožnilo už v období romantizmu — na rozdiel od slovenskej prózy — vznik reprezentatívnych románových diel, ktoré sa usilovali o široký, syntetický obraz sociálnej skutočnosti a národného života, aký nemá v slovenskej romantickej próze obdoby.

V obidvoch skúmaných kontextoch sa prejavil skôr kontinuitný ako diskontinuitný proces. V slovenskej próze táto kontinuita poznačila najmä dedinskú tematiku, kým v postoji ku skutočnosti sa medzi prvou a druhou generáciou realistických prozaikov prejavila výraznejšia diskontinuita. V latinskoamerickej próze badať kontinuitu menej v téme a viac v prelínaní romantických a realistických prvkov, zapríčinenom pretrvávaním polofeudálnej sociálno-ekonomickej štruktúry.

Ak vo vývine slovenskej prózy sa ukázala ako produktívna najmä dedinská tematika, v latinskoamerickej próze to bol sústavný záujem

spisovateľov romantickej i realistickej umeleckej orientácie vystihnúť identitu latinskoamerického človeka z mesta i vidieka v procese jeho národného uvedomovania. Mármol, Isaacs a Turnerová pod vplyvom pozitivisticko-liberalistickej ideovej a politickej orientácie videli možnosť obrody národného života vo víťazstve civilizácie nad barbarstvom. Kubánec Villaverde, reagujúc na potreby národnooslobodzovacieho boja proti španielskemu kolonializmu, zobrazil zložitý proces sociálnej a rasovej integrácie černochov a belochov, tvoriacej základ moderného kubánskeho národa.

V slovenskej literatúre si už od čias romantizmu získala definitívne miesto tematika prírody. Kukučín uzákonil prírodu ako neodmysliteľné životné prostredie dedinského človeka, nachádzajúceho v ňom obživu i priestor pre svoju citovú realizáciu. Prírodné scenérie využíval pre dokreslenie psychológie postáv a pochopenie motivácie ich konania. Platí to aj o romantickej a realistickej latinskoamerickej próze. No kolumbijský spisovateľ Isaacs „objavil" pre literatúru prales, ktorý nadobúda v jeho zobrazení autonómnu existenciu, vzpierajúcu sa civilizačným zásahom človeka. Takto zobrazený prales sa pre nasledujúce prozaické generácie stal plodným podnetom. K takémuto znovuobjaveniu slovenskej prírody a k jej poetizácii došlo vo vývine slovenskej prózy čiastočne už v sociálnych románoch z dedinského prostredia v dvadsiatych rokoch a neskôr, najmä v lyrizovanej próze tridsiatych rokov.

Typologickým porovnaním a usúvzťažnením vývinových tendencií a ideovo-tematických i esteticko-výrazových modifikácií slovenskej a latinskoamerickej prózy z konca storočia sme si vytvorili východiskové predpoklady pre konfrontáciu slovenského a latinskoamerického sociálneho románu dvadsiatych rokov, ktorá bude predmetom ďalšieho výskumu.

ВЛАДИМИР ОЛЕРИНЫ

ДОСОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ЭТАП

(Предшественники социалистической прозы у нас и в Латинской Америке)

Р е з ю м е

В рамках исследования закономерностей развития социалистической литературы и ее прогрессивного наследия автор сравнивает и соотносит романтическую и реалистическую модификации прозы в словацкой и латиноамериканской литературе.

Основываясь на специфических общественно-исторических условиях и сопоставляя репрезентативные явления и тенденции в словацкой и латиноамериканской прозе прошлого столетия, автор приходит к заключению, что для развития обеих литератур более характерен процесс преемственности, чем прерывностный процесс.

В следствие постоянного господства тенденций национального самосохранения, в словацкой прозе эта преемственность проявилась в доминантной позиции деревенской тематики. В отношении к действительности и в предпочтении новеллы и рассказа по сравнению с романом, определенная непреемственность проявилась между первым и вторым поколением реалистических прозаиков в период 1880—1918 годов.

В латиноамериканской прозе, стремящейся к объяснению тождественности человека в процессе его национального осознания, а также социальной и расовой интеграции, прежде всего в Карибском районе, преемственность в меньшей мере проявляется в теме, а в большей- в постоянном интересе к роману и в переплетении романтических и реалистических элементов, обусловленном сохранением полуфеодальной социально-экономической структуры в условиях неоколониализма, имеющей место и в настоящее время.

Из достижений реалистической прозы в обоих литературных контекстах исходит социальный роман двадцатых и тридцатых годов, который будет предметом последующего исследования автора.

VLADIMÍR OLERÍNY

VORSOZIALISTISCHE ETAPPE

(Vorläufer sozialistischer Prosa bei uns und in Latein-amerika)

Zusammenfassung

Im Rahmen der Erforschung von Entwicklungsgesetzmäßigkeiten sozialistischer Literatur und ihres fortschrittlichen Erbes vergleicht und systematisiert der Autor romantische und realistische Prosamodifizierungen in slowakischer und lateinamerikanischer Literatur.

Von spezifischen gesellschaftshistorischen Bedingungen ausgehend und repräsentative Erscheinungen und Tendenzen slowakischer und lateinamerikanischer Prosa des vorigen Jahrhunderts konfrontierend, kommt der Autor zum Schluß, daß in den beiden Literaturentwicklungen sich eher ein kontinuierlicher als ein diskontinuierlicher Prozeß bemerkbar machte.

In der sich unter ständigem Druck von Verteidigungstendenzen befindenden slowakischen Prosa hatte diese Kontinuität eine dominierende Stellung der Dorfthematik zur Folge. In der Wirklichkeitsbetrachtung und im Bevorziehen der Novelle und der Erzählung auf Kosten des Romans machte sich zwischen der ersten und der zweiten realistischen Prosaikergeneration der Jahre 1880—1918 eine gewisse Diskontinuität bemerkbar.

In der lateinamerikanischen Prosa, die darum bemüht war, die Identität des Menschen im Prozeß seines nationalen Bewußtwerdens und seiner sozialen und rassischen Integrierung vor allem in der Karibik zu erfassen, ist die Kontinuität nicht so sehr im Thema als vielmehr im dauernden Interesse am Roman zu sehen, sowie im Ineinandergreifen romantischer und realistischer Elemente, das durch Überdauern halbfeudaler sozialökonomischer Struktur in Bedingungen des Neokolonialismus verursacht war, der bis heute erhalten blieb.

An die Errungenschaften realistischer Prosa knüpfte in beiden literarischen Kontexten der soziale Roman der zwanziger und dreißiger Jahre an, der jedoch Gegenstand einer weiteren Erforschung sein wird.

VIERA DUBCOVÁ

DVE PODOBY SOCIALISTICKEJ POÉZIE

(N. Guillén — L. Novomeský)

Nie náhodou pristupujeme ku konfrontácii dvoch veľkých básnikov socialistickej poézie. Obaja zohrali v mnohom určujúcu úlohu vo vývoji svojich národných literatúr; obaja sú pritom nielen básnikmi, nachádzame u nich zmysluplnú paralelu životných osudov a tvorby, ich dielo nesie pečať najosobnejšieho zainteresovania o osudy spoločnosti. Aj preto má ich básnické slovo takú váhu; tvorivá, naozajstná osobnosť oboch umelcov ich vzďaľuje nič nehovoriacej povrchnosti, cítia potrebu zasiahnuť slovom tak, ako sa usilujú zasiahnuť činom. Prinášajú originálne, životným obsahom nasýtené svedectvo prostredníctvom nových foriem, ktoré sú schopné vyjadriť ich naliehavý rozhovor s dobou.

Ich životy sú neľahké, plné zápasov; ale také si sami vyvolili; cit pre spravodlivosť privádza obidvoch k vysokej osobnej angažovanosti na konfliktoch tried a ideí. Novinár Novomeský už roku 1925 vstupuje do KSČ, Guillén sa stáva spolupracovníkom strany najprv ako bojovník za zrovnoprávnenie svojej rasy — a od roku 1937 jej organizovaným členom. Guillén i Novomeský práve v najťažších chvíľach presne vedia, kde je ich miesto, preto sa doslovne stretajú na tom istom fronte ako komunistickí novinári, zapájajúci všetku svoju energiu v prospech protifašistického zápasu španielskeho ľudu. Neskôr Novomeský bojuje svojím perom proti rozpútaniu vojny fašistami, proti kapitulácii pred fašizmom a stáva sa jedným z vedúcich organizátorov Slovenského národného povstania; Guillén, prenasledovaný a napokon odsúdený do exilu, neľútostne stíha svojím perom najrôznejšie prejavy latinskoamerickej i kubánskej reakcie a krutovlády, prispejúc významnou mierou k víťazstvu Kubánskej revolúcie.

Novomeskému neskôr pripadne úloha vybojovať najťažší zápas — zápas proti deformácii vlastných radov, ktorá bolestne zasiahne do jeho

života; tým cennejšie je jeho víťazstvo človeka a básnika v nerozlučnej jednote oboch významov.

Životné dielo oboch básnikov nesie pečať rýdzeho charakteru, nepodlieha tlakom a náladám, nenadbieha a neuhýba pre lacný efekt, je ako má byť, vnútorne pravdivé, inšpirované láskou k človeku, bojujúce i hľadajúce. Prináša množstvo foriem odôvodnených životom. Aj ich odlišnosť je odôvodnená, a to dvojako: potrebou vydať autentické svedectvo vlastného zážitku sveta, ale aj odlišnosťou konkrétnych stretnutí s ním, začlenením do odlišného kultúrnohistorického kontextu; avšak spoločné sú tu ciele i smerovanie nášho spoločenského vývoja. Preto sa v tejto štúdii zameranej na básnické dielo N. Guilléna a Laca Novomeského pokúsim ukázať rozdiely aj zhody, naznačiť relatívnosť zdanlivo radikálnych odlišností — v presvedčení, že ich treba chápať ako prejavy substanciálne tej istej poetiky, ktoré sú nám tak dokladom bohatstva životných foriem súčasnosti a zároveň svedectvom jej širokej tvárnej potencie. Hlavný cieľ práce vidím však v prvej, orientačnej konfrontácii tvorivého vývinu básnikov, ktorá nám — vzhľadom na reprezentatívnosť ich tvorivého činu — napovie veľa o samom charaktere formovania a vývinu dvoch socialistických literatúr.

Nicolás Guillén sa oboznamuje s tradičnými estetickými normami na poézii latinskoamerického modernizmu a španielskej klasiky — a vyrovnáva sa s nimi po takmer desaťročnom hľadaní odvážnou aktualizáciou afrokubánskej kultúry, z ktorej si odvodzuje najadekvátnejšie prostriedky pre vyjadrenie určujúcich životných problémov celého národa. Novomeský na demokratickej tradícii slovenskej poézie poznáva závažnosť mravného imperatívu literatúry, jej podmienenosti skutočnými životnými problémami, jej povinnosti voči ľudu a národu, a sám hľadá, doma i za hranicami, a najmä za hranicami národnej kultúry spôsob, ako zjednotiť zámer a účinok, ako vyjadriť dynamickú premenu sveta prostriedkami poézii vlastnými.

Je to odlišná situácia — a odlišné je i jej riešenie; vidíme však istú analógiu v odhalení predpokladov obidvoch básnikov pre tvorivé zhodnotenie tradície, ktorá umožňuje aj funkčnú aktualizáciu, aj prekonanie jej obmedzení. Je to z istého hľadiska integrujúce, zhodnocujúce, dovršujúce poslanie. Neznamená však, že básnici mali dôjsť k nejakému syntetickému, univerzálnemu výrazu: účelnosť zamerania na tie alebo oné javy skutočnosti (a im zodpovedajúce poetiky) je totiž podmienená životnými potrebami, a len sekundárne ju usmerňuje obsah tradície.

Umenie, ktoré prichádza v znamení Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie a literárnych avantgárd, práve začína objavovať nový svet. Pri-

chádza najprv s vedomím akútnej potreby rozbíjania konvencií (a spočiatku jeho ešte nezorientovaná buričská sila privádza až k rozmanitým výstrelkom, ktoré sú známe najmä z dadaistickej a surrealistickej poézie). Čoskoro však — už s Cendrarsom a Apollinairom — prichádza dôraz na hľadanie organického tvaru, najprv ako pokus o „kanonizovanie nepochopiteľných súvislostí", o ktorom hovorí v jubilejom článku r. 1938 básnik Novomeský.[1] Pokus o estetické odhaľovanie skrytej dialektiky života dostáva časom uvedomelejšiu podobu a s ujasňovaním si dosahu revolučných zmien sa zvyšuje závažnosť významovotvornej funkcie tvarových výbojov. Objavuje sa aj zameranie na jednoznačnosť recepcie — aspoň pokiaľ ide o globálne dešifrovanie významových vrstiev diela.

Východiskovú fázu proletárskej, socialistickej avantgardnej poézie predstavuje podľa nášho názoru tvorba Vladimíra Majakovského — a u nás poézia J. R. Poničana a S. K. Neumanna, zameraná na obdobie Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie. Je to — bez ohľadu na rozdielne *hodnoty* — tvorba zameraná na revolučné masy a stotožňujúca sa s ich pohybom, báseň—agitka; jej základným zdrojom inšpirácie je revolúcia, triedny konflikt, triedne cítenie. Ďalšia fáza proletárskej poézie prichádza v znamení modifikácií — a ako vidíme na príklade poetistov — niekedy modifikácií veľmi radikálnych. Osobitné postavenie má u nás syntetickejšie dielo Jiřího Wolkra, v ktorom sa stretáva prítomnosť s minulosťou — dielo späté s konkrétnym osudom dočasne porazeného robotníctva, vyúsťujúcim v baladu, protest a boj. Do popredia sa u Wolkra dostáva tragika individuálnych osudov vo svojej bolavej konkrétnosti. Básnik využíva v originálnej syntéze prostriedky romantickej balady (dôraz na gradáciu kompozície), podnety avantgardy pred VOSR (Apollinaire) i podnety socialistickej revolučnej poézie (vyhranenosť svetonázorových kritérií, nová hierarchia etických hodnôt). Wolkra s avantgardou všeličo spája, no i mnohé od nej oddeľuje, a to je v konkrétnej historickej situácii ešte príznačnejšie. Na jej pozadí sa Wolkrova poézia javí takmer celistvou, syntetickou, dopovedanou. Akoby básnik, ktorému ostalo tak málo času pre tvorbu a ešte mu prišlo klásť spoločnosti také znepokojujúce otázky, tým uvážlivejšie zvažoval potrebu miery narušenia obrazu sveta. A predsa prináša niečo nového a závažného aj z hľadiska súvekých literárnych výbojov; je to pokus o zrovnoprávnenie *vecí* a *veciček,* ktorý — ako upozorňuje Karol Rosenbaum — nájde čoskoro významnú odozvu v Novomeského poézii.[2] Ide o svojskú dialektiku novej konkrétnosti a

[1] NOVOMESKÝ, L.: Dvadsať rokov od smrti Apollinaira. In: Publicistika IV., Slávnosť istoty (1938—1944). Bratislava 1970, s. 124—125.

[2] Osobnosť Ladislava Novomeského. In: Ladislav Novomeský: Deň. Bratislava 1978, s. 289.

všeobecného princípu, ktorá u básnika nadobúda charakteristickú podobu: *veci* sú perspektívne zakotvené pevné body ohrozených — a tým viac milovaných *veciček*. Táto interpretácia sveta spája na jednej strane Wolkra s poetistami, na druhej strane sa stane inšpirujúcim východiskom pre Novomeského tvorbu.

Dielo Ladislava Novomeského svojím vstupom je späté už s opadávaním revolučnej vlny v spoločnosti. Pre básnikovo osobné, osobnostné gesto voči takémuto vonkajšiemu determinizmu sa stáva charakteristickým úsilie neupadnúť do jednostrannosti, ku ktorej zvádzala atmosféra tých rokov a ku ktorej dospela i česká proletárska poézia. Novomeský čerpá podnety z mnohých zdrojov, ani k jednému sa neprikláňajúc jadrom svojho individuálneho štýlu. Je to, ako zisťuje slovenská literárna veda, najmä Wolker, poetisti, Apollinaire, Jesenin, Poničan, Majakovskij.[3] Novomeského tvorba v uvedomelom dialógu s týmito koreňmi a prameňmi — sa ocitá voči nim (podobne, čiastočne v tom zmysle, ako predtým dielo Jiřího Wolkra) v pozícii relatívne syntetizujúcej bez toho, že by stratila svoj priekopnícky charakter, svoje osobitné miesto v avantgardnom úsilí európskej socialistickej poézie.

Novomeského poézia je už na začiatku sémanticky veľmi bohatá, zatiaľ čo Guillén, ktorý vstupuje do poézie v čase hospodárskej krízy, si volí pomerne jednoznačný predmet zobrazenia. Novomeský už v prvých zbierkach podáva v náznakoch celý básnický obraz doby, a to tak presvedčivo a pravdivo ako nikto z jeho súčasníkov, nachádzajúc v tomto panoptiku živých problémov a aktuálnych konfliktov aj diskrétne miesto pre aktívnu účasť lyrického subjektu svojej poézie na tomto dianí. Guillénovým hlavným zámerom je poukázať na najpálčivejší príznak krízy, pripomenúť svojmu národu (i svetu) existenciu a psychológiu farebného obyvateľstva Kuby; súčasne však dáva cítiť prostredníctvom svojho umenia tvorivú energiu a optimizmus utláčanej rasy, jej predpoklady vážne zasiahnuť do života spoločnosti. No to, čo majú obidvaja básnici od začiatku spoločné, je ich vzťah ku skutočnosti, prejavujúci sa analogicky tvorivou negáciou symbolistickej poetiky, najmä potlačením centralizačnej funkcie lyrického subjektu v štruktúre diela.

Azda najrozdielnejšími sa javia prvé štádiá tvorby týchto básnikov. Socialistické literatúry sa často začínajú formovať za veľmi odlišných

[3] Porov. ŠMATLÁK, S.: Básnik Laco Novomeský. Bratislava 1967; ako aj doslovy k jednotlivým vydaniam poézie L. Novomeského i cit. štúdie K. Rosenbauma a A. Matušku.

podmienok v spoločnosti, ktorá zdedila rôzne podoby konfliktových situácií minulosti, a k nim pristupuje nový určujúci konflikt práce a kapitálu. Kubánska socialistická literatúra vznikala za objektívne zložitejších podmienok, preto aj jej definitívny nástup je posunutý až do obdobia svetovej hospodárskej krízy, na rozdiel od situácie u nás, kde už svojím prvým dielom z roku 1927 mohol Novomeský nadviazať na pomerne bohatú a diferencovanú tradíciu niekoľkých európskych literatúr. Aj preto môže mať Novomeského tvorba už v predvojnovom, prvom období syntetickejší charakter, kým Guillén bude postupne obohacovať svoju poéziu o nové aspekty skutočnosti v rytme, ktorý mu udávajú aktuálne momenty a potreby triedneho boja, nachádzať pre ne formy, prinášajúce vždy nové estetické posolstvo.

Nechceme stavať do hodnotiaceho protikladu relatívnu „statickosť" Novomeského tvorby pred druhou svetovou vojnou s markantným vývinom Guillénovej poézie: vývinové kvality tvorby nemožno zamieňať s kvalitou jej estetickej realizácie. Zaujíma nás predovšetkým funkčnosť zvoleného tvaru v danej chvíli, ktorú — ako sa nazdávame — možno konštatovať u obidvoch básnikov. Ak má Guillén predsa nejakú osobitnú zásluhu, tá bude v tom, že dokázal priblížiť svoju poéziu masám bez kompromisov vo vlastnom umeleckom cítení.

Povedalo sa, že Novomeského predvojnová tvorba sa vyznačuje komplexnosťou pohľadu na skutočnosť, ktorú dosahuje systémom významných strihov, náznakov a synekdoch. Nie je to teda statická syntetickosť symbolizmu; rešpektuje sa totiž tá vlastnosť skutočnosti, ktorá ju oživuje, dáva jej smer a perspektívu: pozorne sa sleduje jej pohyb. Tento pohyb mení dominantu Novomeského predvojnových zbierok, subtílne sa odrážajúc na všetkých výrazových rovinách Novomeského poézie, markantne poznamenávajúc názvy jednotlivých lyrických cyklov. Zbierka Nedeľa prináša takto dialóg s dobou, ktorá bola označená termínom „roky hospodárskej konjunktúry": dominuje v nej atmosféra protirečenia medzi túžbou po uvoľnení a postihnutí krásy života — a šedivou až baladickou skutočnosťou nedele nesviatočnej. Apollinairovské a poetistické kalambúry nadobúdajú tu baladickú atmosféru, navodzovanú rytmom a intonáciou Kraskovej poézie — a básnik, ktorý už všeličo vie o kráse sveta a má už aj spôsob, ako ju zachytiť v jej neočakávaných premenách, verne zaznamenáva jej relatívnosť, jej obmedzenia, určované protirečeniami sociálnej povahy. Tak aj lyrický subjekt týchto veršov nadobúda viac podôb, je pružný a premenlivý, zainteresovaný na premenách sveta, celkom iný ako statický a do seba zahľadený subjekt predchádzajúceho obdobia symbolizmu a moderny: nedá sa v ňom presne oddeliť individuálne a kolektívne.

Nasledujúca Novomeského zbierka Romboid sa objavuje v rokoch poznamenaných hospodárskou krízou, ktoré boli aj rokmi Guillénovho debutu (a prichodí nám konštatovať, že hoci sa tento spoločenský jav odráža na poézii našich básnikov, ani Novomeského ani Guillénova reakcia naň nemala vonkajškový, „programový" charakter). Romboid — tak ako predtým Nedeľa — prichádza v znamení dialektického protirečenia života; tentoraz sa však protirečenie prehlbuje. Básnik, ktorý predtým šiel za krásou, už vo vstupnej básni konštatuje:

Kruhy sa zlomili vo štyroch uhloch.
Hľa: obraz kosý, skrivený:
romboid — *zlámané trosky detských hier.*

Básnik nekapituluje pred týmto rozbitým svetom, len akoby chcel ironizovať umelcov, ktorí si pred časom bezstarostne ako deti *takto rozbili jeho obraz*,[4] aby ho mohli objať zo všetkých strán. Keď sa Novomeský v tejto súvislosti dovoláva pamiatky Janka Kráľa, myslí na poéziu substancií, poéziu pravdy života. Avšak konštruktívne, kreatívne zameranie modernej poézie básnik neodvrhuje, naopak — posilňuje ho vo svojej zbierke — len ho prísnejšie dáva do služieb pravdy, ktorá teraz odhaľuje príliš veľa chýb krásy na tvári sveta. Na tvári predsa žiadanej a spätej s ľudskou nádejou.

Podvojnosť i komplexnosť básnikovho videnia, ako upozorňuje Alexander Matuška v štúdii Úsilie o celistvý obraz človeka v poézii L. Novomeského,[5] prejavuje sa i na jeho treťom lyrickom cykle *Otvorené okná* kontrapunktickým videním celkom odidylizovaného, odromantizovaného, no naliehavo prítomného domova a sveta. „Koľko je hodín asi?" ustarostene sa spytuje básnik v úvodných Obyčajných veršoch — cíti „šedivieť časy" — a ruší azyl slovenskej dediny (aj jeho dediny) svojou „mestskou" poéziou významových strihov a vážnym životným obsahom nasýtených metafor a synekdoch.

Cyklus *Svätý za dedinou* predstavuje už život ako dilemu; a dilemou moci a bezmocnosti, zúfalstva a s poľudštením sveta spojenej nádeje definuje sa aj postavenie poézie.

---

[4] V tomto obraze nachádzam bezprostrednú narážku na začiatočnú podobu poetiky kubizmu, s ktorou sa básnik polemicky, ale nie bez absorbovania tvorivých podnetov, vyrovnáva. Porov. ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 147—150. V podobnom vzťahu k poetike avantgardy sa nachádza vo svojich začiatkoch aj dielo N. Guilléna.

[5] Slovenská literatúra 1975, č. 3, s. 248—260.

Vráťme sa však k obdobiu Romboidu, v ktorom sa po prvý raz stretáva poézia N. Guilléna a Laca Novomeského.

Fakt, že v Novomeského básnickej metóde nedochádza k radikálnejším zmenám ani v súvislosti s hospodárskou krízou 30. rokov (ako sa stalo na Kube), má svoje objektívne i subjektívne príčiny. Subjektívne v tom, že básnik anticipuje videnie dialektickej rozpornosti sveta a jeho jednotlivých podôb už svojou metódou v zbierke Nedeľa: objektívne v tom, že roky hospodárskej krízy vyhrocujú u nás sociálne rozpory, no nevedú k perspektívnej konsolidácii revolučných síl spoločnosti: sociálna problematika sa obnažuje v tieni narastajúceho nebezpečenstva fašizmu. Situáciu tridsiatych rokov chápe básnik aj ako proces: / Ach, čo má viacej strastiplných kríz, / nemoc, či recidívy? / Kríza poznamenáva obrazy Romboidu i atmosféru Otvorených okien.

Rok vydania Guillénovej prvej zbierky Motivos del son (Motívy sonu) -1930- znamená na Kube prelom vo vývoji poézie, signál celkom nového rozšírenia jej možností, ktorý bolo možno z domácej tradície odvodzovať len v malej miere (a v negatívnom zmysle). Guillén po Huidobrovi a Vallejovi vytvára tretiu formu latinskoamerickej avantgardnej poézie, ktorú však možno chápať ako novú kvalitu vo vývoji proletárskej avantgardy. Vývoj Guillénovej poézie je úzko zviazaný s osudmi revolučného boja kubánskeho ľudu. Z tohto hľadiska je Guillénovým bezprostredným predchodcom Vladimír Majakovskij. Avšak je tu rozdiel: triedny konflikt a triedny boj nie je v Guillénovej poézii vždy bezprostredne vyjadrený — a najmä v Motívoch sonu je len zastúpený. Guillén totiž v čase svojho nástupu siaha k vedome jednostrannému spôsobu zobrazenia, ktorým koriguje dvojakú jednostrannosť dovtedajšieho vývinu. Oproti egocentrickej koncepcii umenia, ktorá v rôznych obmenách predstavovala najvýraznejšiu domácu tendenciu, volí metódu radikálnej redukcie autorského subjektu a nahrádza ho subjektom kolektívnym. Druhá jednostrannosť je v programovom zameraní na život čierneho a farebného obyvateľstva so zámerom inkorporácie jeho kultúrnej tradície do pokladnice národnej kultúry. Avšak lyrický subjekt, ako organizujúci činiteľ textu, vnáša do diela novú komplexnosť zobrazenia sveta, vytvorenú premysleným systémom čiastkových záberov a synekdoch, konfrontáciou hlavných základných jednostranností na báze netradičného, objavného využitia rytmu a zvuku. Guillén sa takto stáva najautentickejším predstaviteľom „negristického hnutia", ktoré poznamenáva kubánsku literatúru 30. rokov, definovaného domácou historiografiou literatúry v súvislosti s francúzskym kubizmom (S. Bueno) a latinskoamerickým populizmom (A. Portuondo). Najprv si teda kladie za úlohu zmocniť sa novoobjaveného sveta novým spôsobom, až potom hľadá miesto pre svoj hlas v tomto

svete. V tom zmysle jeho vstup do poézie vyznieva ako radikálna negácia symbolizmu, v ktorom sa koncentruje celá básnikova tvorba okolo najintímnejšieho zážitku a skúsenosti lyrického subjektu. Guillén však ďalej rozvíja spevnosť symbolistického verša, ktorý už v starom kontexte niesol najsilnejší príznak komunikatívnosti — uplatnený teraz v inej funkcii (v bezprostrednom afirmatívnom vzťahu k obsahu výpovede), ktorá dovoľuje autorovi smelšiu a ešte bohatšiu prácu s výrazom. Lyrický subjekt Guillénových prvých zbierok sa „rozpúšťa" v subjekte kolektíva, nepredstavuje však masu, ale jednotlivé hlasy a ich prostredníctvom pestrú paletu situácií charakteristických pre život a sociálne postavenie farebného obyvateľstva. Sú to detailné — expresívno-dramatické zábery, ich atmosféra je zvýraznená využitím idiolektu kolektívneho subjektu a zvukovou inštrumentáciou.

Zdá sa, že Guillénova východisková koncepcia je veľmi odlišná od Novomeského predstavy a podoby poézie, ale predsa nachádzame príznaky, ktoré poukazujú na spoločnú podstatu. U Novomeského ľahko zistíme, že ani on neexponuje svoj lyrický subjekt, jeho hľadisko vyjadruje náznakom, a čo je ešte dôležitejšie — aj jeho subjekt sa predovšetkým zmocňuje sveta, je zameraný na jeho protirečenia a súvislosti, a len cez ne definuje sám seba. Napokon aj u Novomeského nájdeme básne, kde lyrický subjekt je silno potlačený zameraním na problematiku jednoznačne sociálnu, ako v básni *Slúžka* (Ja, furko mária) a *Tuberkulóza.* Pravda, v tomto postupe založenom skôr na epickom rozprávaní ako na dramatickej akcii, nachádzame väčšiu príbuznosť s Wolkrom ako s Guillénom. Básnik hľadá spôsob na vyjadrenie sociálnej skutočnosti, no od začiatku ho láka zložitejšie zobrazenie sveta, postavené na kontrapunktickom napätí protikladov, nevylučujúce ani vlastný subjekt, „kladúci ťažké otázky" a hľadajúci možnosti riešenia. A v tom sa nám zračí podstata rozdielnosti individuálneho prejavu týchto básnikov v čase ich umeleckého nástupu. Guillén sa zmocňuje metonymického detailu s expresívnou silou a spoľahne sa na jeho farebnú konkrétnosť, nechávajúc celkom na čitateľa zhodnotenia a usúvzťaženia s ostatnou skutočnosťou; je v spôsobe zobrazenia sveta určite „jednostrannejší", ale ten jeho „výsek", na ktorý zameriava svoju pozornosť, predstaví výrazne a komplexne. Nenachádzame básnické trópy ani obrazné prirovnania — výrazové prostriedky s platnosťou konfrontácie jednotlivostí — avšak básnik pozoruje skutočnosť vždy z iného uhla. Celú zbierku možno takto voľne prirovnať ku kubistickému obrazu — s tým rozdielom, že nejde o konfrontáciu jednotlivostí, lež o využitie princípu konfrontácie pri zobrazení života, psychológie, myslenia, životných problémov, životnej energie a tvorivých schopností celej spoločenskej triedy, ktorú dovtedy v lí-

teratúre nik nepredstavil podobným spôsobom. A tak môžeme konštatovať pri Guillénovom debute súvislosť s kubizmom, no i jej prekročenie smerom k univerzálnejšiemu obrazu spoločnosti — úsilie, ktorého vzdialenú analógiu možno vypozorovať najmä na Novomeského druhej zbierke.

V druhej Guillénovej knihe Sóngoro cosongo (1931)[6] nachádzame oveľa väčšiu pestrosť štylistických postupov, no vcelku cieľ zobrazenia sa veľmi nemení. Najväčšmi cítiť rozdiel na bezprostrednej intervencii lyrického subjektu do básnického textu. Básnik „vykladá karty na stôl", odhaľuje svoju hlbokú osobnú angažovanosť, dáva na vedomie čitateľovi, do akej miery je spojené básnikovo „ja" a „my". Tu sa po prvý raz predstaví Guillén burič a revolucionár; pravda, stále spočíva najväčšia váha zbierky v zameraní mimo lyrický subjekt, v odhaľovaní životaschopnosti afrokubánskej kultúry ako kultúry výsostne ľudovej, zainteresovanej na spoločenskom a estetickom pokroku, plnej výrazového bohatstva a životného dynamizmu (rytmus sonu), ktorej oprávnenou ambíciou je zachytiť mnohostrannú podobu skutočnosti a signalizovať jej premeny. Tieto kvality Guillénovej poézie vysoko vyzdvihuje kubánska literárna veda (Angel Augier, Cintio Vitier, Roberto Fernández Retamar), a zhodnotil ich v doslove k výberu Guillénovho diela aj Vladimír Oleríny.

V zbierke Sóngoro cosongo nachádzame viacero styčných momentov s predvojnovou poéziou Laca Novomeského, a to napriek odlišnej podobe predmetu zobrazenia i všetkým odlišnostiam výrazu, ktoré s tým súvisia. V kontexte Guillénovho diela ide o útvar prechodný, syntetizujúci bohatstvom a rozmanitosťou uplatnených postupov a tvarov — od básní, exponujúcich kritériá lyrického subjektu (programové Aquí estamos — Tu sme) až k podobám, ktoré sme zaznamenali v zbierke Motívy sonu. Pozorujeme neustálu osciláciu medzi „ja" a „my" — „ja" má viac významov a niekde skutočne zastupuje autorov lyrický subjekt. Vtedy dochádza k zintenzívneniu obraznosti, k bohatšiemu využitiu trópov a k zložitejšej práci s výrazovými prostriedkami na úrovni básnického pomenovania. Všetky tieto príznaky v iných súvislostiach pozorujeme aj u Novomeského.

Tretia Guillénova zbierka — *West Indies Ltd.* (1934) — prichádza opäť v znamení ovládnutia novej výrazovej polohy a nových foriem. Guillén, ktorý sa už jednoznačne definoval vo vzťahu k mase a k spoločnosti, teraz sa predstavuje ako básnická individualita, angažovaná v boji za spoločenskú spravodlivosť a vyzbrojená charakteristickým výrazovým

[6] Sóngoro cosongo (Sóngoro kosongo) je začiatok refrénu jednej z básní Guillénovho debutu, ktorý si autor volí ako titul nasledujúceho lyrického cyklu. Ide o zvukomalebný prostriedok odkazujúci systémom slovotvorby na španielsku i africkú kultúru. Jasná je súvislosť s koreňom „son" (spev, kub. národný tanec).

prostriedkom — dravou iróniou. Po prvý raz autor obracia pohľad k tej triede, ktorú si dosiaľ nevšímal, a stojí zoči-voči nej ako vážny, obávaný — a ako ukáže čas — nepremožiteľný protivník. Ekvivalent tohto postupu v takej podobe v Novomeského tvorbe nenachádzame, i keď irónia nie je prostriedkom, ktorý by azda bol básnikovi cudzí, naopak, ako ukázal Stanislav Šmatlák, je schopný využiť ju veľmi rafinovaným spôsobom.[7] Avšak nie náhodou nájdeme u Novomeského výraznejšie prejavy irónie v publicistike a nie náhodou sa mu do irónie v básni často primieša kúsok sebairónie. Jeho hlas je skôr vážny, pretože básnik Novomeský akoby mal neustále na zreteli mnohostranné súvislosti ľudského osudu. No práve preto v jeho diele neustále cítime jemnú iróniu, ktorá mu pomáha prekonávať prekážky a identifikovať pravú podobu sveta. Neraz sa do nej primieša i melanchólia a určite nielen básnikovou vinou. Guillénovo rezolútne gesto zodpovedá vyhrocujúcim sa spoločenským rozporom na Kube, ktoré sa zvýrazňujú čím ďalej tým viac na pozadí narastajúceho protirečenia kapitalistickej veľmoci a Kuby — kolónie.

Guillénova irónia, i keď nevtláča svoje znamenie všetkým básňam zbierky, má predsa kľúčový význam — ostáva básnikovou trvalou zbraňou, bohato uplatnenou v ďalšej politickej lyrike, v zbierke *Cantos para soldados y sones para turistas* (Spevy pre vojakov a sony pre turistov, 1937), dokonca vo viacerých elégiách, s dominantným postavením v zbierkach El gran ZOO (Veľká ZOO, 1967) a *El diario que a diario ...* (Denník, čo každodenne, 1972). Vo West Indies Ltd. irónia a sarkazmus najzávažnejšie obohacujú Guillénov výrazový register, ale básnik sa vracia aj ku starším postupom a uplatňuje ich buď v pôvodnej, alebo v kombinovanej podobe.

V zbierke Spevy pre vojakov a sony pre turistov sa opäť objavuje nový, dovtedy nepoužitý postup; je to využitie dramatického princípu v širšie rozvedenej podobe. Postup vysoko funkčný vzhľadom na tému, ktorou je stretnutie dvoch svetov, imperialistickej veľmoci a kolónie, a to najmä pre zvýšený ohľad na ľudového adresáta, pre ktorého môže byť dielo básnickou učebnicou politického sebauvedomenia.

Bezprostredne sa Guillénova tvorba stretáva s Novomeského dielom v téme španielskej občianskej vojny — a nie je to len stretnutie tematické. Guillén venuje španielskym udalostiam samostatnú básnickú sklad-

[7] Ide najmä o Novomeského článok Poetizmus s podtitulom Demagógia. Doklady iného charakteru nájdeme v Novomeského spôsobe využitia irónie ako výrazového prostriedku poézie.

bu, Novomeský niekoľko básní v zbierke Svätý za dedinou — avšak básní, ktoré pokladáme za vyvrcholenie tohto lyrického cyklu. Alexander Matuška hodnotí túto knihu práve cez verše poznamenané zážitkom španielskej občianskej vojny, ktorý „sa tu dramatizuje", „dostáva do tragických polôh", „vníma apokalypticky" (pozri cit. štúdiu) a poznamenáva i verše bezprostredne tematicky s vojnou nesúvisiace. To je pre Novomeského tvorbu príznačné; je to oná potreba neustále mať na pamäti všetky hlavné súvislosti, ktoré sa básnika dotýkajú ako človeka i ako občana, súvislosti intímne i tie ďaleko presahujúce jeho súkromie, a predsa zosúkromnené, zintímnené, na nerozoznanie od básnikovho „privatissima", o ktorom vlastne možno hovoriť už iba v úvodzovkách, pretože aj napokon on sám rozdáva všetko, čo má najcennejšie, ohrozenému ľudu:

S ich hlavou v ruke stáť nad protestami hrobov
a nežne vdýchnuť na ňu chvíľu bez úzkosti,
byť cele pre nich,
byť z nich a v nich byť, z ich krvi a kostí,
myslím, že to je otázka.

Tak píše Novomeský v básni Kráľovič dánsky, zovšeobecňujúc cez túto metonýmiu ohrozeného bytia úzkosť ohrozeného človeka v ohrozenom svete ohrozených hodnôt, no zároveň nachádzajúc jediné možné riešenie tejto dilemy — poľudšťujúci čin. Obraz Hamleta je v súvislosti so Španielskom kľúčový (i keď nie jediný kľúčový). Vracia sa v rozvinutej podobe v básni Španielska krajina a jeho zmysel nachádzame v inej forme aj v básni Španielska obloha, ktorá práve vyjadruje básnikovu bolesť z pocitu ohrozenia hodnôt a úzkosť o ne. Novomeský vyjadruje tento zážitok v závere básne obrazom konfúzie striel a hviezd, pričom jedny aj druhé „chcel by mať porátané", ba chcel by mať porátané „to všetko" spolu. Zároveň tuší nesmiernu obťažnosť takéhoto „súčtu". V povzdychu „ratata, bože, ratata", znie volanie o ratu, aj rapotanie guľometov — apel po zhodnotení hrôzyplného deja, ktorý básnik uvádza i uzatvára „rátaním".

Aj Nicolás Guillén sa vyrovnáva v súvislosti s témou Španielska s dilemou, ktorá poznamenala Novomeského verše, ako je zjavné už zo samého názvu skladby *España — Poema en cuatro angustias y una esperanza* (Španielsko — Báseň o štyroch úzkostiach a jednej nádeji, 1937) — a táto podoba je opäť v jeho diele nová. Guilléna sme dosiaľ poznali ako básnika jednoznačných citov, jasného programu a konkrétneho apelu; teraz sa po prvý raz stretáva s krízovou až katastrofickou realitou, ktorá podrobuje vážnej skúške jeho skúsenosť. Guillén nesiaha po shakespearovskom obraze: oveľa viac je upriamený na konkrétnu podobu konkrétneho deja. Guillénova úzkosť nie je natoľko znepokojenie pre človeka ako takého — je to predovšetkým jeho vlastná úzkosť človeka, strach o ľudí a veci, ktoré sú mu drahé. Vidieť to aj na protikladnej tendencii vo voľbe pomenovania u oboch básnikov; u Guilléna sú základné slová maximálne konkrétne a späté so samou históriou: sú to obrazy mulero, cocinero, minero, tus soldados,[8] (ale aj negatívne — Cortés a Pizarro), no najmä obraz zavraždeného Federica a jeho Cigánov, zatiaľ čo u Novomeského do popredia vystupuje obraz „španielskej krajiny" a „španielskej oblohy" v podvojnej súvislosti s nadčasovým obrazom dánskeho kráľoviča a veľmi konkrétnym rapotaním guľometov, preliatou krvou (aj u Guilléna a Nerudu) a „bombou bielej slzy zo správ do zákopov". U Novomeského cítime oveľa väčšie napätie konkrétneho a univerzálneho, prítomného diania a všeobecného princípu. Novomeský je básnikom overujúcim si univerzálne kritériá. V tom sa blíži k básnikovi symbolizmu, no nestretáva sa s ním práve pre otvorenosť svojej filozofickej koncepcie, pre tvorivú, bolestnú, až mučivú nehotovosť všeobecných princípov, ktoré sleduje. Novomeský sa stretáva — naopak — s Nicolásom Guillénom a s básnikmi, tvorivo rozvíjajúcimi realistickú tradíciu. Videli sme, že aj Guillénova poézia sa pod tvrdým dotykom skutočnosti v istom ohľade zovnútorňuje, básnik si chtiac-nechtiac uvedomí pod jej tlakom sám seba. Je však príznačné, že skutočnosť, o ktorú narazil básnikov subjekt, je tak u Guilléna ako u Novomeského výsostne nadindividuálna, spoločenská (u oboch básnikov prítomná aj vo svojej surovej konkrétnosti, u Guilléna široko rozvedeným motívom vraždy Federica Garciu Lorcu, u Novomeského už spomenutými pomenovaniami). Obaja básnici prichádzajú aspoň v tom základnom k rovnakým záverom. V konkrétnom básnickom prejave sa výrazne odlišujú, hoci *jeho zmysel* má u nich svoju hlbokú analógiu. „La muerte no es tan gran suceso",[9] hovorí Guillén a obracia sa k masám s výzvou do boja; Novomeský však iba v zdanlivom protirečení volá:

S úzkosťou, steskom, vierou, myšlienkami
byť i sám.
Len byť!
Ach, byť a nebyť sám!
(To strašlivé)

[8] Muličiar, kuchár, baník, tvoji vojaci.
[9] Smrť nie je vec taká mimoriadna.

Všimli sme si odlišnú hierarchiu výrazových kategórií u týchto básnikov v čase vzniku porovnávaných básní, preto nebudeme stavať slovo proti slovu a výrok proti výroku. Novomeský veľmi zblízka nazrel do tváre fašizmu, toho fašizmu, ktorý rozpútal druhú svetovú vojnu. Citovaná báseň je umelcovým posledným predvojnovým slovom vysloveným proti fašizmu v tušení všetkých hrôz a poníženia človeka, čo mali nasledovať, i v tušení ponižujúcej kapitulácie ľudskosti, ktorá sa mala stať skutočnosťou a ktorej ani ako básnik a komunista nemohol zabrániť:

Zo samej hrôzy z nich k nim dať sa do sprievodu,
to je strašlivé.

Novomeský sa tu tragicky stavia proti ich „sprievodu", preto tá úzkosť a túžba zdôvodniť si *potrebu bytia,* ktorá v Guillénovom diele — pokiaľ nám je známe — nikdy nebola spochybnená. *Byť* v tejto poézii znamená oveľa viac ako pretrvať, znamená nájsť zmysel života, smrti, obete i boja. Náš básnik apeluje na odvahu nie pre úzkosť zo smrti — s ktorou sa vyrovnáva Guillénov verš — naopak, pre hrôzu z devalvovaného života, s ktorým sa vyrovnať znamená klásť na človeka extrémne požiadavky („krásam trýzne nauč"). Nie je to však obeť pre obeť; ide práve o prinavrátenie prirodzeného poriadku svetu okolo nás, ako vyplýva z metonymickej opozície metafor: „ten plameň spaľujúci, ktorý nezahreje", „ten plameň mrazivý, tie chladné plamene" z úvodu básne oproti záverečnému „nech len hreje plam". Ak básnik vyslovuje odhodlanie „byť i sám" oproti tomuto zvrátenému svetu, je v tom kus oprávnenej a hrdinskej tragiky. Tu nám zaznie aj ozvena Hviezdoslavovho Slovenského Prometea; jeho autor nikdy neostal nič dlžný svojej povinnosti voči národu a ľuďom, a preto si ho Novomeský v tom čase pripomína i kritickým zamyslením nad jeho odkazom.[10]

Ale Novomeského túžba a nádej mieri inam: „Ach, byť" a nebyť sám! Mieri k tomu akordu, o ktorý sa pokúsil Nicolás Guillén v záverečnom stotožnení s hnutím ľudového odporu v záverečnej Piesni nádeje a ktorý bol v našich podmienkach zatiaľ objektívne nemožný. Pravdaže úsilie umelecky sa vyrovnať s historickou drámou nemá preto menšiu cenu.

V nasledujúcich rokoch sa osudy Guillénovej a Novomeského poézie, ako aj osudy našich národov dočasne rozchádzajú. Novomeský, ktorý si

[10] Slovenský národný mysliteľ, Elán 1939, č. 7—8. Podľa vyd. Publicistika IV. Bratislava 1970, s. 180—188.

vybojoval svoj vnútorný zápas a nachádza slovo — liek na bolesť, prejav veľkej dôvery v moc poézie, predsa len apostrofuje celú zbierku Svätý za dedinou výrokom o čase, „kedy bol básnik nepotrebný / a človek cudzí človeku". Ale ak sa Novomeský v nasledujúcich rokoch vzdáva básnického slova, je to hlavne preto, že hľadá mocnejšiu zbraň proti zvlčilému času (a teda aj za miesto básnika v živote). Nevzdáva sa celkom poézie — ani svojej básnickej metódy. Jeho výraz sa podľa mienky niektorých kritikov v tomto období stretáva so slovenským surrealizmom. Súveká „devalvácia myšlienky, jej totálne „prekonanie" a vari dokonca i nebezpečenstvo zapodievať sa ňou" posilňujú tú pozíciu poézie, z ktorej „sa má prenášať ponad kritické zmätky sveta."[11] Aj Novomeský sa v niečom približuje k surrealistickej metóde, ostáva však veľmi vzdialený tomu, čo poznáme pod termínom nadrealistická tvorba. Jeho poézia si totiž zachováva racionálnosť, i v čase absurdity ostáva napätím pocitu, citu a intelektu, zdanlivej náhody a vnútornej súvislosti, aj keď je pravda, že sa prenáša ponad tie súvislosti, ktoré tvoria tragické loci comunes, a hľadá priestor pre človeka.

Guillénova poézia od roku 1937 pozvoľna prichádza k svojmu vrcholu. Nie je to pre Kubu ľahké obdobie napriek tomu, že roky druhej svetovej vojny znamenajú hospodársku konjunktúru: je to zároveň doba stupňovania domácej reakcie, politického teroru a oficiálneho zatemňovania hodnôt, ktorej rozuzlenie nastáva až v rokoch Kubánskej revolúcie.

Na Guillénovej poézii pozorujeme zvnútornenie, paralelne sa však básnik venuje svojej aktuálnej satirickej múze. No v zbierke *El son entero* (V plnom sone, 1943) sa rozširuje motivický register o „intímny a bolestný výraz" (Guillén) a zároveň sa prehlbuje sociálne chápanie rasovej otázky. Objavuje sa prírodný motív ako istý symbol a výraz duševného rozpoloženia básnika, ktorý trpí pre ťažké položenie svojho národa a antilského ľudu. Najmä nová vrúcnosť a spevnosť dodáva presvedčivosť každému napísanému slovu. Guillénova poézia sa stáva náznakovou, charakterizuje ju ekonómia pomenovania a lyrická zvukomalebná refrénovitosť ľudovej piesne, pravda na veľmi vysokej umeleckej úrovni. Tak je i vtedy, keď sa básnik dotýka novoobjavenej protirečivosti sveta (ako sme to videli pred vojnou u Novomeského), keď hovorí o smutnej radosti, o blízkosti plaču a spevu, zdravia a smrti. Básnik prehlbuje obraz svojho sveta a všíma si veci, ktoré predtým stáli akosi na okraji jeho pozornosti. Vyznáva sa z toho, čo cíti, ale nepátra po príčinách svojich pocitov, pretože jeho životná skúsenosť sa ani teraz nedostáva do rozporu

[11] L. Novomeský o svojej tvorbe. Rozhovor s J. Felixom, publikovaný v čas. Slovenský rozhlas r. 1940. Pozri Publicistika IV., Bratislava 1970, s. 227.

so skúsenosťou masy, ktorá síce trpí, ale predsa len miluje život, a ktorá z vlastného zážitku pozná dialektiku zúfalstva a nádeje:

Yoruba soy, lloro en yoruba
lucumí.
Como soy un yoruba de Cuba
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,
que suba el alegre llanto yoruba
que sale de mí.
...
... y cuando no soy yoruba,
soy congo, mandinga, carabalí.
(Son número 6)

Joruba som, plačem v joruba lukumí. Pretože som kubánsky Joruba, / chcem, aby po Kubu vystúpil môj plač v joruba, / môj *veselý plač* v joruba, / čo zo mňa vychodí. / / *A ak aj nie som Joruba, / som Konžan, Mandinga, Karabalí.*

Guillénov prejav ostáva spontánnym vyznaním alebo piesňou s výraznými znakmi lyrickej formy (plynulosť, voľné priraďovanie obrazov, jednoduchá a často cyklická kompozícia s hojným využitím refrénu i ďalších prostriedkov sémantického opakovania i vokalickej harmónie), pričom si jeho poézia zachováva osciláciu medzi básnikovým „ja" a kolektívnym lyrickým subjektom, čo jej dodáva osobitné čaro a pôsobivosť. Pre elastickosť lyrického subjektu je u Guilléna (ale aj u Novomeského — u básnikov citlivých voči podobám skutočnosti a so schopnosťou konfrontácie) veľmi ľahké prejsť od elementárnej dejovosti impresionistického obrazu motivovanej sociálnou realitou k vypointovaniu dramatickej situácie. Guillén tento postup bohato využíva — a v rozvinutej podobe, kombinovaný a zvýraznený ostatnými už spomenutými prednosťami básnikovho prejavu nachádzame ho v *elégiách,* ktoré publikuje v čase od roku 1948 do roku 1958.

U Novomeského je oscilácia medzi „ja" a „my" o niečo menej exponovaným postupom, uplatňuje sa však aj osobitným, veľmi pôsobivým spôsobom, ako by ukázal napríklad rozbor básne 10. 9. 1926 z Nedele, Tma pred putikou z Romboidu alebo Stretnutia z Otvorených okien.

Guillén i Novomeský sa nám javia ako básnici, v ktorých diele sa stretáva lyrickosť s konštruktívnym zameraním, zvýrazňujúcim súvislosti. Obe kvality sa navzájom prelínajú a umocňujú, ich napätie umožňuje dynamické, komplexné, až dramatické stvárnenie skutočnosti. *Srdce i rozum* (Cerébro y corazón) nazýva Guillén svoju prvú, len v Súbornom diele roku 1972 vydanú knihu; ale keby ju tak aj nebol nazval, vycítili by sme to z jeho tvorby. Matuška takto zaznamenáva Novomeského „dvojpolárnosť": je to „lyrik od kosti, zasnívaný a pritom rozumovo prenikavý ... s veľkou dvojpečaťou vrelého srdca, ktoré vie nadto i myslieť."[12] U oboch básnikov sú to kvality, dané potencionálne, pravda, u každého sa vyvíjajú ináč a v iných podobách, obaja, citliví voči potrebám skutočnosti, vedia odhadnúť, kedy, v ktorej chvíli treba zvýrazniť nehu a vrúcnosť, a kedy dať miesto intelektuálnym dimenziám v angažovanom boji za právo a za novú spoločnosť. Pritom sa prejaví aj temperament, individualita. Vidíme, že u Guilléna sú premeny a podoby tohto primárneho určenia rozmanitejšie, než u Novomeského, a jeho póly sú tiež vo väčšom vzájomnom kontraste. S tým súvisí vyššia miera komunikatívnosti, väčší stupeň expresivity Guillénovho textu.

Významnú časť Novomeského diela charakterizuje v povojnovom období výrazná „racionálnosť". U Guilléna sa „racionalita" objavuje v súvislosti so satirickým zameraním, a to už v 30. rokoch — uplatňuje sa v jeho spoločenskej satire i v jeho „neelegických elégiách", výrazne poznamenaných historickým optimizmom ako jeden z dôležitých prostriedkov prekonania elegického vyznenia. Je to akási kalambúrna metonýmia, navodzujúca cestou zvukovej zhody (rýmu, asonancie, no najčastejšie vnútorného rýmu) príkry významový kontrast tam, kde by podľa prirodzeného poriadku mala byť zhoda. U Guilléna má tento postup skoro vždy satirickú platnosť, niekedy však vyznieva napätie zvuku, významu, súvislosti a kontrastu ako prostriedok hravého postihnutia zákona (yoruba de Cuba), ako prejav optimizmu, sebaistoty a dôvery v život. Novomeskému slúži tento „racionalizujúci" postup predovšetkým ako signál pre vážne zamyslenie nad životom, avšak jeho konfrontačná potencia, mobilizujúca asociatívnu pohotovosť čitateľa, pôsobí aj optimisticky. Neraz brilantne zhusťuje jeho výraz, pôsobí ako nástroj estetického poznania a zmocnenia sa sveta v jeho skrytej dialektike a protirečivosti (so všetkými dôsledkami pre pocity, ktoré z takého poznania vždy vyplývajú). Výrazne racionálny, konštruktívny zreteľ uplatňuje Novomeský najmä v básni Analýza, kde má i podobu aktualizácie skonvencionalizovaného procesu semiózy („k perám prilipnutá lipka"). Zvukovou zhodou pripomína básnik zjavné i zastreté etymologické súvislosti, ba vytvára i falošné, metaforické etymológie, aby s týmito súvislosťami významov

[12] C. d., s. 248.

a ich znenia konfrontoval vzťahy, do ktorých vstupujú ľudia, procesy a vzťahy. Výborne nám to dokazuje začiatok a záver Analýzy.

Všetkého sme sa báli.
Jačania sirén zatemnených nocí,
toho, že môžbyť nebudeme,
jak mesto Dresden, v ktorom bez pohrebov
líhali toľkí do tla v hroboch *pod* pahrebou . . .
. . .
Priatelia, súdruhovia, tak sa to začalo.
Všetkého, vravím vám,
o všetko sme sa báli,
a preto na vojnu,
na vojnu sme sa dali.

Takto vznikajú celé reťaze významových asociácií sústredených okolo ústrednej myšlienky básne — identifikácie atmosféry slovenského klérofašizmu, dokresľujúc ju z nových pohľadov.

Analýza je sugestívnym obrazom mnohonásobnými deformáciami poznamenaného života za vlády fašizmu a presvedčivým argumentom boja proti nemu kdekoľvek na svete. Myšlienkovým bohatstvom, zakotveným vo výrazových zložkách, a spoločenskou aktuálnosťou sa radí na úroveň poémy Vila Tereza, predstavujúc s ňou vrchol autorovej poézie.

Vidíme, že funkčne uplatnený konštruktívny princíp nadobúda vysokú spoločenskú závažnosť. Novomeskému vďačíme za jeho objavné využitie, za nový pohľad na obdobie Veľkej októbrovej revolúcie i Slovenského národného povstania, za obraz protikonvenčný, revolučný, no neuzatvárajúci, lež naopak nastoľujúci problémy, inšpirujúci človeka myslieť v spoločenských reláciách a často až bolestne revidovať pohodlné polopravdy a vyprázdnené súkromné pravdy. Práve o to musí ísť poézii socialistického realizmu, socialistickorealistickej poézii.

Novomeského básnická dráha teda vrcholí až tesne pred koncom (pravda, stáva sa tak i z osobných príčin); Guillén, narodený o štyri roky skôr, odovzdáva svoje najkrajšie plody v rokoch 1948—1958 a potom po revolúcii roku 1964.[13]

[13] Guillénove zbierky Veľká ZOO (1967) a Denník, čo každodenne . . . (1972), vydané po lyrickom cykle Mám (1964) sú zaujímavé najmä z hľadiska vývinovej hodnoty poézie, no aj ich aktuálna hodnota má svoju váhu. Posledná je komponovaná na spôsob koláže, prevládajú tu teda „montážové postupy", ktoré sa zatiaľ v slovenskej poézii nevyskytli v tejto podobe. Oslabený je dosiaľ pre Guilléna veľmi charakteristický príznak komunikatívnosti a spontánneho lyrizmu.

Vrcholná fáza Novomeského poézie je veľmi krátka (vydavateľsky ohraničená rokmi 1963—1964, resp. 1966).[14] Uvedomujeme si to najmä v porovnaní s rozpätím vrcholného obdobia Guillénovej tvorby, približne vyznačeného rokmi 1937—1964. A predsa Novomeský náhle a spontánne rozširuje výrazový register svojej poézie, vydávajúc sa na cestu za novou pravdou a krásou skutočnosti. Vo svojich dvoch poémach nám ponúka svoje ľudské svedectvo, zaznamenané dvoma diametrálne odlišnými spôsobmi — aspoň pokiaľ ide o amplitúdu v rámci určitej poetiky — a každý z nich prináša nesmierne významové bohatstvo, vyjadrené citlivo odtienenými, v bohatej škále rozozvučanými výrazovými prostriedkami. Taká je napríklad nepravidelnosť, uvoľnenosť verša Vily Terezy kontrolovaná disciplínou tvorivého zámeru — a klasická strofa druhej poémy, ktorá si svojimi „presahmi" otvára cestu na ulicu, do súdnej siene, do laboratória vedy, do dôvernej krajiny detstva, do miest i dedín, do minulosti aj do budúcnosti. Tým sa register štýlových polôh Novomeského poézie neuzatvára: jeho krátke lyrické útvary prinášajú aj veľkú rozmanitosť postupov. Nájdeme tu básne písané v pokojnom reflexívnom tóne, zo všetkých strán zvažujúce myšlienku, básne radostne hravé, vyrastajúce z objavu nečakanej krásy, triumfu života; kompozície otvorené i zatvorené, lineárne i postavené na princípe významových strihov alebo jemnú prácu s básnickým pomenovaním, privádzajúcim k odhaľovaniu nečakaných významových súvislostí (Analýza).

Novomeský tvorí pravdu a krásu hlboko prežitú a pretrpenú, koncentruje životnú múdrosť básnika, novinára i politika, vydolovanú z extrémnej situácie vývoja socialistickej spoločnosti, urobiac katarziu svojho individuálneho zážitku i katarziou jej samej. Cez rozprávanie o minulom pridáva predovšetkým veľmi vážne slovo o našej súčasnosti, a práve

[14] V súvislosti s hodnotením povojnového obdobia básnickej tvorby L. Novomeského si pripomíname zaujímavý postreh F. Miku (Jednota človeka v jeho ideovej jednote s nekonečnom u Ladislava Novomeského, in: Poézia — človek — technika, 1979), že výrazové prostriedky, ktoré Novomeský prináša, majú vo vzťahu k tvorbe nastupujúcej generácie určitý príznak retrográdnosti. Aj tak charakterizuje autor Novomeského poéziu tohto obdobia ako ľudsky dozretú, prinášajúcu osobitnostnú a skúsenostnú syntézu básnikových prvotných úsilí. Na okraji Mikovho zdanlivo paradoxného konštatovania azda toľko, že tak, ako kedysi Novomeský, aj títo mladí básnici sa usilujú o vyjadrenie životného pocitu svojej generácie adekvátnymi výrazovými prostriedkami. Pravda, úloha dať tomuto úsiliu komplexnejšiu podobu a všeobecnejší dosah ich ešte len čaká. V tom je aj pre nich veľmi aktuálna najnovšia podoba Novomeského tvorby, ako nám to ozrejmí rýchle dozrievanie Válkovej poézie po roku 1963. Ani tým sa aktuálnosť novej podoby Novomeského básnickej tvorby nevyčerpáva. Ako ukazuje sám autor citovanej štúdie, má toto dielo významné postavenie v súvislosti s interpretáciou filozofických problémov vedecko-technickej revolúcie — jedného z najpodnecujúcejších a najznepokojujúcejších javov našej súčasnosti.

tento básnikov rozhovor o najpodstatnejších veciach doby nadobúda svojím významom nadčasovú platnosť. Nie nadarmo sa povedalo, že kto nevie zaujať stanovisko k dobe, v ktorej žije, nebude mať čo odkázať ani generáciám budúcim. Novomeského slovo mieri do jadra problémov, neraz vážne varuje, neraz polemicky iskrí, nikdy však nie je jednostranné, šedivé a ploché. Je za ním presvedčivosť zážitku, ktorý odhalil nové pramene dialektiky života, je očarenie z tohto objavu i vôľa naznačiť ľuďom cestu ku všetkým bohatstvám, ktoré nám odkázal život minulý aj nedávnominulý, naučiť ich v mene tohto odkazu i v duchu predchádzajúcej básnickej tvorby zdolávať nové medze možností.

Vo Vile Tereze nachádzame veľa prvkov predtým v Novomeského poézii neznámych alebo aspoň neexponovaných v tejto podobe.[15] Nekonvenčné riešenie kompozície poémy, inšpirované poetikou avantgárd, *zároveň integruje* nové postupy, príznakové práve pre vrcholné obdobie básnikovho vývinu. V najzávažnejšej podobe ideového zámeru nachádzame motiváciu celkom nového zacielenia na adresáta, štylizovanie do polohy bezprostredného príhovoru s voľným, spontánnym členením verša, ako aj ďalšie sémantické a syntaktické prostriedky apelu na čitateľa.

To všetko sú znaky, výrazne zbližujúce v tomto období poéziu Nicolása Guilléna a Laca Novomeského (v substanciálnom vzťahu ku skutočnosti nikdy nestáli proti sebe). Teraz sa však tieto dve podoby socialistickej poézie stretajú v tom zmysle, že dielo N. Guilléna nadobúda významovú komplexnosť charakteristickú už pre prvé zbierky L. Novomeského, zatiaľ čo Novomeského poézia sa viac otvára navonok; náš básnik nachádza nové prostriedky, ktorými môže komunikovať svoju životnú skúsenosť, v krátkom časovom rozpätí takmer „doháňajúc" v tomto ohľade veľmi diferencované Guillénovo dielo.

Videli sme, že nie všetky rozdielnosti prvého obdobia Guillénovej a Novomeského poézie možno pričítať na vrub špecifickosti ich individuálneho štýlu; mnohé bolo len dôsledkom konkrétnej spoločensko-historickej podmienenosti. So zblížením spoločenskej štruktúry a spoločenského programu našich národov sa objavuje veľa nových „styčných bodov" medzi Novomeského a Guillénovou poéziou, bez toho, že by ktorákoľvek z nich stratila svoju individuálnu osobitosť a identitu vnútorného kontextu diela. Typologické profily oboch autorov sú príbuzné a v mnohom analogické: ani v kubánskej, ani v našej literatúre nenájdeme po roku 1927 (resp. 1930) autora, ktorý by vedel tvorivejšie využiť konštruktívny, ve-

[15] Porov. ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 297—298.

dome organizujúci princíp tvorby pre autentické vyjadrenie dobovej skúsenosti; avšak na ich individuálnych štýloch, i na vývinovom rytme ich poézie vidíme markantné rozdiely. Obaja uplatňujú v istej miere a vo vzájomnej interferencii princíp lyrický, epický aj dramatický; vidíme však, že u Guilléna má dramatický princíp relatívne významnejšie postavenie a pokiaľ ide o mieru interferencie, je menšia a menej narušuje homogénnosť jednotlivých rovín básne.

Vývin Guillénovej poézie je výrazný, pomerne pravidelný. U Novomeského má charakter pozvoľného procesu až po zbierku Svätý za dedinou a Pašovanou ceruzkou; až v 70. rokoch sa básnik zmocňuje výrazne odlišných foriem.

Guillénova poézia je zameraná viac navonok, na určujúce základné protirečenie spoločnosti, ktoré má od 30. rokov na Kube vzostupnú dynamiku. Básnik citlivo reaguje každou zbierkou na nové, aktuálne prvky v tomto napätí, a ak ich nenachádza, ak nie sú natoľko výrazné, že mu môžu poskytnúť impulz pre nový básnický prejav (predpokladajúci uplatnenie nových výrazových prostriedkov), radšej nepublikuje. (Tak medzi jeho Španielskom a zbierkou V plnom sone zaznamenávame 6-ročnú pauzu.) Guillén, upriamený na konkrétny pohyb spoločnosti, ktorý mu dáva dostatok podnetov, necíti potrebu konfrontácie konkrétneho a abstraktného v tom zmysle ako Novomeský, neproblematizuje všeobecné princípy ľudského konania, a to ani vtedy, keď v spoločnosti zaznamenáva ich krízu pôsobivým svedectvom svojej poézie. Konštantne premenlivým momentom Guillénovho poetického vývinu sa stáva postupné odhaľovanie a definovanie lyrického subjektu, ktorý je spočiatku „anonymný", suplovaný subjektom kolektívnym, a postupne — no bez toho, že by sa od neho vzďaľoval — nadobúda vždy konkrétnejšiu podobu, odhaľuje svoje nové tvorivé možnosti, nové skúsenosti a zážitky (až po náznak stavov utrpenia a vnútorných kríz), aby po revolúcii opäť zaznel hymnický hlas plný lyrického pátosu, ale aj rozhorčenia a bolesti nad drámou mnohých amerických krajín.

Novomeský v túžbe poznať svet a umelecky sa ho zmocniť, obsiahnuť blízke i ďaleké prináša už vo svojej prvej zbierke (respektíve prvých dvoch zbierkach) mnohé z postupov, ktoré sa v inej súvislosti (a teda aj v inej podobe) objavujú u Guilléna postupne v priebehu troch desaťročí.

Hneď na začiatku stavia čitateľa pred významovo bohatú a semioticky veľmi zložitú výpoveď. Preto sa vývinová dynamika Novomeského poézie neprejavuje nijako radikálne, no má svoju logiku. Až v poslednom období nám básnik ponúka viac odlišných podôb, z ktorých vývinovo najprogresívnejšia, ideovo a esteticky najpôsobivejšia je tá, na ktorú sme

upozornili pred záverom štúdie. V nej Novomeský znova potvrdzuje charakteristiku poézie s filozofickou ambíciou, ktorá myšlienkou útočí na city a citovou angažovanosťou prehlbuje poznanie socialistického človeka.

Pozorovali sme, že obaja básnici tvorivo rozvíjajú realistickú tradíciu. Niektoré výrazové prostriedky iných smerov (symbolizmu) gnozeologicky prehodnocujú, robia z nich súčasť syntetizujúceho, neapriórneho poznania a stvárnenia skutočnosti. Obaja vytvorili poéziu hlbokej, vnútornej spoločenskej angažovanosti, nadosobného zamerania, hľadajúcu v konkrétnom spoločenskom priestore a čase miesto pre človeka a pre rozvoj jeho tvorivých možností.

ВЕРА ДУБЦОВА

ДВА ВИДА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

(Н. Гиллен и Л. Новомеский)

Р е з ю м е

Творчество Николаса Гиллена и Ладислава Новомеского представляет собой две разновидности социалистической поэзии. Общей чертой их стихотворных произведений уже с самого начала является переоценка классического наследия в духе реалистических принципов творчества (отрицание символизма) и обогащение этих принципов воплощением новых аспектов действительности. Их творчество развивается во внимательном диалоге со временем, а именно в отношении к нему необходимо искать соединяющие элементы их творческого проявления.

Специфичность этих двух видов поэзии относительна и в большей мере выражена в начале, чем в конце творческого пути обоих писателей. В творческом развитии Гиллена характерным является процессуальность, постепенное обогащение комплексности взгляда путем примечательного включения новых приемов и их комбинаций; у Новомеского выступает на передний план словесно сконцентрированный и комплексный своим значением диалог со временем в его существенных культурных и общественных аспектах; элемент развития обусловлен прежде всего изменениями реальной жизни, проблематикой общественного развития, прошедшими через призму личного опыта.

Оба пути ведут к углублению понимания жизни, что и проявилось в период творческого расцвета кубинского и словацкого поэтов, а также в стилевой и в жанровой характеристике обоих авторов. Творчество Н. Гиллена и Л. Новомеского в контексте национальной поэзии является решающим словом марксистски ориентированного, крупным масштабом рассуждающего художника. Этим и определяется место обоих поэтов в мировой поэзии. Творчество Н. Гиллена и Л. Новомеского является одновременно и сигналом того, что сложность общественного развития уполномочивала, а с определенной точки зрения (культурно-общественный контекст, традиция) и обязывала художников к выразительной дифференциации изображения действительности в рамках единого творческого метода — социалистического по своему смыслу и реалистического по отношению к действительности.

VIERA DUBCOVÁ

ZWEI ARTEN SOZIALISTISCHER POESIE

(N. Guillén und L. Novomeský)

Zusammenfassung

Das Schaffen von Nicolás Guillén und Ladislav Novomeský stellt zwei Arten sozialistischer Poesie dar. Das Gemeinsame ihres dichterischen Werkes ist schon seit Anfang an die Umwertung des klassischen Erbes im Geiste realistischer Schaffensprinzipien (Negation des Symbolismus), sowie die Bereicherung dieser Prinzipien durch Gestaltung neuer Aspekte der Wirklichkeit. Das Werk dieser beiden Dichter entwickelt sich im schöpferischen Dialog mit der Gegenwart, und im Verhältnis zu ihr sind die einigenden Momente ihres Schaffensausdrucks zu suchen. Die Anwesenheit dieser Momente ermöglicht es, das Kriterium der Unterschiedlichkeit anzuwenden, die auf unterschiedlicher konkreter Realisierung von analogischen Prinzipien beruht.

Das Spezifische dieser beiden Arten von Poesie ist daher relativ und am Anfang ausgeprägter als am Ende des Schaffensweges der beiden Dichter. Die Entwicklung des Werkes von Guillén ist durch Prozessualität gekennzeichnet sowie durch allmählich immer reicher werdende Komplexität der Gestaltung des Weltbildes, die auf markanter Eingliederung neuer Ausdrucksweisen und deren Kombinierung beruht. Demgegenüber tritt bei Novomeský ein formal konzentrierter und in Bedeutung komplexer Dialog mit dem Zeitgeschehen in dessen wesentlichen gesellschaftlichen und kulturellen Aspekten in den Vordergrund. Das Entwicklungsmoment ist bedingt vor allem durch Veränderungen der Realität, durch die Problematik der gesellschaftlichen Entwicklung, die durch das Prisma der persönlichen Erfahrung des Dichters gewertet wird.

Beide Wege führen zu einer immer komplexeren Lebenserfassung, dies zeigte sich in der Kulminationsperiode des Schaffens des kubanischen und des slowakischen Dichters und zwar in deren formalen und genremäßigen Charakteristik. Das Werk von sowohl N. Guillén als auch von L. Novomeský ist dadurch im Kontext der betreffenden Nationalpoesie das wesentlichste Wort des marxistisch orientierten Künstlers zu schwerwiegenden, das Schicksal einzelner Länder überschreitenden Problemen und Erscheinungen der Gegenwart. Dadurch ist nicht nur deren Platz im Kontext der Nationalliteraturen, sondern auch deren Beziehung innerhalb der Weltpoesie gegeben. Ihr Werk ist jedoch gleichzeitig ein Signal dafür, daß diese Dichter auf Grund der Kompliziertheit des Gesellschaftsentwicklung (Position im kulturell-gesellschaftlichen Kontext, Tradition) berechtigt waren, ja unter gewissem Gesichtspunkt dazu verpflichtet waren, im Rahmen derselben schöpferischen Methode, die durch ihren Sinn sozialistisch und durch ihre Ausrichtung auf die Wirklichkeit realistisch ist, die Wirklichkeit ausgeprägt differenziert zu gestalten.

NA ZÁVER

Tento súbor trinástich štúdií je pokračovaním, koncepčným rozvinutím a metodologickým prehĺbením predchádzajúcej vedecko-výskumnej, komparatisticky orientovanej činnosti Literárnovedného ústavu SAV. Stmelený, sústredene pracujúci kolektív získava dnes už nemalé skúsenosti v skúmaní literárnych kontaktov, genézy a typológie svetovej socialistickej literatúry, dvojstranných i multiliterárnych vzťahov, ako aj najrozličnejších súvislostí. Roku 1977 sa kolektív predstavil zborníkom Medziliterárny kontext slovenskej socialistickej literatúry (Litteraria, XIX). Odborné kruhy prijali zborník s porozumením ako „první vlaštovku konkrétní komparatistické práce, která od vytyčování mezníku a metodologického plánovaní přechází konečně ke konkrétní práci, která bývá méně efektní, ale o to potřebnější."[1]

Tento zborník organicky nadväzuje na spomenuté, predchádzajúce dielo. Kolektív (v ktorom tentoraz absentuje D. Ďurišin a D. Slobodník, ale pribudli J. Hvišč, Z. Rampák a K. Rosenbaum) zámerne chcel oslabiť začiatočné experimentátorstvo, rozvinúť systémový prístup, prehĺbiť metodológiu, čo najoptimálnejšie zvoliť usúvzťažňované procesy a javy s maximálnym rešpektovaním autorských dispozícií a zároveň z rozličných statí vytvoriť monolitný celok.

Kolektív autorov tohto zborníka si tvorbou utvrdzuje presvedčenie o pozitívnom zmysle komparatisticky orientovaného výskumu, overuje si produktívnosť prijatých základných východísk, relatívnej stálosti, ako aj funkčnej variability čiastkových volieb a postupov, ktorých cieľom je poznávať zákonitosti literárneho vývinu, psychológiu umeleckej tvorby a rozvíjanie zobrazovacích prostriedkov i foriem, a nie na poslednom

[1] VLAŠÍN, Š.: Paralely a konfrontace. Slavica slovaca, r. 13, s. 140.

mieste práve usúvzťažnením aj doobjavúvať všetky hodnoty interpretovaných diel. Za posledné roky sa v literárnom povedomí utvrdila dialektika všeobecných podstát a jednotlivostí z univerza objektívne existujúcich materiálnych i duchovných realít, procesov svetovej socialistickej literatúry a národných literatúr v danej etape vývinu, národnej literatúry a diel vytvorených socialisticky orientovanými autormi. Dosiahnutá úroveň najvšeobecnejšej orientácie následne podmienila cieľavedomé úsilie postupne preskúmať genézy národných literatúr vo vzťahu k domácemu kontextu, ako aj typologicky, zavše aj rozvinuto interpretačne usúvzťažniť skutočne najpríznačnejšie procesy, najzákladnejšie diela.

Odborná oponentúra a kritika zaiste potvrdí hodnotiacu mienku redakcie zborníka, že všetci autori sú jednotní priznávaním, analýzou a interpretáciou spoločensko-historických determinánt literárnoteoretických koncepcií, obsahov a foriem, ktoré sa pre dané výskumné procesy stali objektom záujmu. Možno konštatovať tvorivé osvojenie jednej z najdôležitejších zásad marxistickej metodológie: všetci autori sa sústreďujú na priekopnícke javy, usúvzťažňujú základné globálne procesy. Jedni sa vracajú k začiatkom, za „hrdinov" svojich štúdií si volia najvýraznejšie osobnosti; pre druhých sa zase osami úvah stávajú prvoradé témy, analogicky alebo protikladne stvárňované na rozličných národných pôdach, druhové alebo žánrové určitosti, ktoré umožňujú tvorcom maximálne synteticky, účinne prehovoriť umelecky o najzákladnejších problémoch ľudstva, národa, človeka. A tak v najvšeobecnejších prehľadoch genéz z našej strany najviac figuruje Dav, pripomínajú sa najlepší a prví naši marxisticky zmýšľajúci teoretici (Urx, Clementis, Novomeský, Poničan, Okáli). Autori prevažne interpretačných štúdií sa sústreďujú na témy veľkých prelomov, na žánre sociálnych balád, na román epopeju. Básnik Novomeský a prozaici Mináč, Jašík, Hečko sa zaiste nie náhodou z mnohých presvedčivých aspektov stali v tomto výskume našimi domácimi protipólmi a partnermi takých postáv svetovej socialistickej poézie a prózy, ako sú Wolker, Nezval, Kosovel, Guillén, Gorkij, A. Tolstoj, autori poľskej antifašistickej literatúry, Strittmatter a ďalší. Možno povedať, že sa vcelku darí postupnou prácou dešifrovať, konkretizovať, výskumne realizovať hľadisko, ktoré pripomína autor úvodnej štúdie, dvojjedinú podstatu dvojsmerne pôsobiaceho javu zaväzujúceho sledovať:

„proces národnej literatúry v medziliterárnych vzťahoch,
prítomnosť inonárodných literatúr v procese národnej literatúry."[2]

[2] ROSENBAUM, K.: Národné literatúry a formovanie svetovej socialistickej literatúry. Litteraria XXII.

Autorský kolektív si uvedomuje aj svoje realizačné, metodologické, kompozičné a iné úskalia pri práci. Vždy bude nemalým problémom už správne vymedzenie témy, množstvo materiálu, jeho selekcia a triedenie pre optimálny výklad, s čím veľmi úzko súvisí komunikačná stránka našich štúdií, ich vnímateľnosť. Zavše sa nám príliš „dobre" darí akoby pooddialiť predsavzatú konfrontáciu, unikať do jednoduchšieho vlastného výskumu a izolovaných interpretácií. Ako jeden zo základných problémov sa črtá dosť výrazne určitá nivelizácia, zrovnoprávnenie, porovnávaných autorov a hodnôt; z toho sa zákonite rodí dojem neprípustných zjednodušení, až vulgarizácií, čo následne komplikuje budúce voľby konfrontovaných javov. Možno pozorovať v tomto dva krajne protikladné postoje: niektorým autorom tohto zborníka sa zblíženie Majakovského a Poničana pre komparatívne potreby zdá samozrejmé bez výslovného konštatovania akoby elementárnej pravdy o rozdielnych talentoch, tvorivých potenciách a nerovnakej umeleckej energii ilustračne citovaných štruktúr z diel oboch básnikov; druhí autori hľadajú naopak primeraný spôsob na vyjadrenie faktu, že „v praxi nemôžeme rátať s rovnakou mierou talentu, intelektuálnych, morálnych dimenzií, celkovej zdedenej i získanej kultúry absorbovaných tradícií tvorby a novátorstva v danej oblasti tvorivých činov ... a neraz nám nezostáva iné iba konfrontovať inonárodné geniálne dielo s naším talentovaným, veľké s menším, svetoznáme s prenikajúcim do sveta aj v dôsledku toho, že svojou typológiou patrí k najzvrchovanejším činom vo vzťahu k stvárňovanému objektu."[3]

Tieto a iné problémy bude, prirodzene, riešiť teória i prax, ďalšia kolektívna skúsenosť, vzrastajúce kompozičné aj štylistické majstrovstvo, lebo je jasné, že v započatom diele, adresovanom literárnovednému frontu, pedagogickým kruhom i vydavateľskej pragmatike (informácie pre tvorbu edičných plánov v oblasti svetovej socialistickej literatúry) sa bude pokračovať. Už v procesoch práce na jednotlivých témach vznikli a v štúdiách tohto zborníka sú sformulované niektoré zámery: „... vytvorili sme si východiskové predpoklady pre konfrontáciu slovenského a latinskoamerického sociálneho románu dvadsiatych rokov";[4] „... Niektoré momenty troch socialisticky orientovaných básnikov sa môžu stať oporou budúcej širšie koncipovanej komparácie ..."[5]; v rámci spracovanej témy „by sa dal časom zostaviť komplexný obraz vzťahu ...".[6] Prirodzene, po vedecky zvládnutej genéze sa črtá zjavná nevyhnutnosť rozvíjať výklady

[3] MARUŠIAK, O.: Autori a diela veľkých prelomov. Litteraria XXII.
[4] OLERÍNY, V.: Predsocialistická etapa. Litteraria XXII.
[5] KLÁTIK, Z.: Príbuznosť typov socialistickej poézie. Litteraria XXII.
[6] LESŇÁKOVÁ, S.: Slovenská próza prvých povojnových rokov a dielo Maxima Gorkého. Litteraria XXII.

chronologicky, od analyzovania zákonitostí vzniku a začiatkov treba prechádzať ku skúmaniu vývinu alebo presúvať pozornosť na typológiu, sledovať vzťahy, recepcie atď. Slovom, dosiahnutá úroveň poznania a metodológie si vyžaduje vyššie a zložitejšie méty.

Ondrej Marušiak

OBSAH

Karol Rosenbaum: Národné literatúry a formovanie svetovej socialistickej literatúry 5
Ema Panovová: Slovenská sociálna balada (Vzťahy a typologické paralely s českou, ruskou klasickou a sovietskou poéziou) 16
Soňa Lesňáková: Slovenská próza prvých povojnových rokov a tvorba Maxima Gorkého (V. Mináč a R. Jašík) 41
Ondrej Marušiak: Autori a diela veľkých prelomov (Krížová cesta a Generácia) 59
Zoltán Rampák: Slovenská proletárska dráma (Medziliterárne a divadelné súvislosti) 85
Ján Koška: Zápas o leninský prístup k proletárskej literatúre (Dav a bulharský Relef) 114
Zlatko Klátik: Príbuznosť typov socialistickej poézie (S. Kosovel — J. Wolker — L. Novomeský) 136
Pavol Winczer: Začiatky poľskej socialistickej literatúry (1919—1932) (Konfrontačný pohľad) 158
Jozef Hvišč: Antifašistická literatúra (Slovensko-poľské súvislosti) . . 186
Rudolf Chmel: Zápas o nové hodnoty (Maďarsko-slovenský kontext 1948—1956) 203
Ivan Cvrkal: Funkčnosť a typológia prózy o socializácii dediny (František Hečko — Ervin Strittmatter) 223
Vladimír Oleríny: Predsocialistická etapa (Predchodcovia socialistickej prózy u nás a v Latinskej Amerike) 240
Viera Dubcová: Dve podoby socialistickej poézie (N. Guillén — L. Novomeský) 258
Ondrej Marušiak: Na záver 281

СОДЕРЖАНИЕ

Карол Розенбаум: Национальные литературы и формирование всемирной социалистической литературы 5
Эма Панова: Словацкая социальная баллада (Связи и типологические схождения с чешской, русской и советской поэзией) 16
Соня Леснякова: Словацкая проза первых послевоенных лет и творчество Максима Горького (В. Минач и Р. Яшик) 41
Ондрей Марушиак: Авторы и произведения больших переломов („Хождение по мукам“ и „Генерация“) 59
Золтан Рампак: Словацкая пролетарская драма (Межлитературные и театральные взаимосвязи) 85
Ян Кошка: Борьба за ленинский подход к пролетарской литературе („Дав“ и болгарский „Релеф“) 114
Златко Клатик: Родство типов социалистической поэзии (С. Косовел — Й. Волькер — Л. Нобомеский) 136
Павол Винцер: Начала польской социалистической литературы (1919—1932) (Сопоставительный обзор) 158
Йозеф Гвищ: Антифашистская литература (Словацко-польские взаимосвязи) 186
Рудолф Хмел: Борьба за новые ценности (Венгерско-словацкий контекст; 1948—1956) 203
Иван Цваркал: Функциональность и типология прозы о социалистическом преобразовании деревни (Франтишек Гечко — Эрвин Стриттматтер) 223
Владимир Олерины: Досоциалистический этап (Предшественники социалистической прозы у нас и в Латинской Америке) 240
Вера Дубцова: Два вида социалистической поэзии (Н. Гиллен и Л. Новомеский) 258
Ондрей Марушиак: В заключение 281

INHALT

Karol Rosenbaum: Die Nationalliteraturen und die Herausbildung der sozialistischen Weltliteratur 5
Ema Panovová: Slowakische soziale Ballade (Beziehungen und typologische Parallelen mit tschechischer, russischer klassischer und sowjetischer Poesie) 16
Soňa Lesňáková: Die slowakische Prosa der ersten Nachkriegsjahre und das Werk Maxim Gorkis (V. Mináč a R. Jašík) 41
Ondrej Marušiak: Autoren und Werke großer Umbruchszeiten (Der Leidensweg und Die Generation) 59
Zoltán Rampák: Das slowakische proletarische Drama (Zwischenliterarische und Theaterzusammenhänge) 85
Ján Koška: Das Ringen um leninistische Auffassung der proletarischen Literatur (Dav und der bulgarische Relef) 114
Zlatko Klátik: Typenverwandtschaft sozialistischer Poesie (S. Kosovel — J. Wolker — L. Novomeský) 136
Pavol Winczer: Anfänge polnischer sozialistischer Literatur (1919—1932) (Konfrontative Betrachtung) 158
Jozef Hvišč: Antifaschistische Literatur (Slowakisch-polnische Zusammenhänge) 186
Rudolf Chmel: Das Ringen um neue Werte (Ungarisch-slowakischer Kontext; 1948—1956) 203
Ivan Cvrkal: Funktionalität und Typologie der Prosa über den sozialistischen Aufbau auf dem Dorfe (František Hečko — Ervin Strittmatter) 223
Vladimír Oleríny: Vorsozialistische Etappe (Vorläufer sozialistischer Prosa bei uns und in Latein-amerika) 240
Viera Dubcová: Zwei Arten sozialistischer Poesie (N. Guillén und L. Novomeský) 258
Ondrej Marušiak: Zum Schluß 281

SOCIALIZMUS A NÁRODNÉ LITERATÚRY

Medziliterárny kontext slovenskej socialistickej literatúry II

Obálku navrhol Jozef Michaláč
Redaktorka publikácie PhDr. Božena Kustrová
Technická redaktorka Gabriela Szabóová
Korektorky Mária Kocholová a Adriana Matejovová

Vydanie prvé. Vydala Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave, roku 1980 ako svoju 2200. publikáciu. Strán 288. AH 21,15, VH 22,29. Náklad 800 výtlačkov. Vytlačili Tlačiarne SNP Martin, závod Ružomberok.

1197/I — 1973
71 — 039 — 80
509/58 12/b
Kčs 39,— I