

Ján Smrek: Básnik a žena

MICHAL HABAJ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Básnická skladba *Básnik a žena* je pravdepodobne najznámejším básnickým dielom Jána Smreka. O čitateľskej obľúbenosti a popularite, ktorá sprevádza tento text prakticky od jeho prvého knižného vydania v roku 1934 až do dnešných dní, svedčí i počet a frekvencia vydaní blížiacich sa k dvadsiatke. V slovenských kultúrnych pomeroch a literárnej tradícii to iste nie je zanedbateľný fakt. Čosi naznačovala už skutočnosť, že hneď v roku vydania skladby sa v literárnych časopisoch a denníkoch objavil relatívne vysoký počet recenzných textov (konkrétne deväť), pričom napríklad Rudo Brtáň reagoval na Smrekovho *Básnika a ženu* dokonca hneď dvakrát: v *Slovenských smeroch* i v *Slovenskej politike*. Ak teda hovoríme o popularite Smrekovej básnickej skladby, máme na mysli nielen popularitu čitateľskú a záujem zo strany vydavateľov, ale i adekvátnu odozvu literárnokritickú. O to viac prekvapuje fakt, že Smrekova skladba sa nestala predmetom záujmu literárnej historiografie: až na citlivú a inšpiratívnu reflexiu Jozefa Bžocha Smrekov diškurz o láske (1963)¹ a viac-menej alibistickú kapitolku u Smrekovho „biografistu“ Bohuša Kováča (1962)² nájdeme len príležitostne motivované texty. Relevantným historiografickým príspevkom, sumarizujúcim okolnosti vzniku i ponúkajúcim výklad skladby, je tiež heslo v *Slovníku diel slovenskej literatúry 20. storočia*:³ jeho autor Vladimír Petrík sa ukázal byť nielen vnímavým editorom viacerých Smrekových textov, ale i pozorným interpretom, ktorého postrehy spravidla na skromnej ploche prinášajú vysoký úžitok. Podrobnejšia, hĺbková analýza skladby *Básnik a žena* a jej dominantných estetických a sémantických rezíduí však v slovenskej literárnej historiografii absentuje: v tomto zmysle sa môj text pokúsi naznačiť možné zdroje i ciele Smrekovho básnického gesta. Absencia výskumu Smrekovho v spoločenskom povedomí najznámejšieho básnického diela môže byť i výrazom skúsenosti, ktorá je typická pre odbornú reflexiu Smrekovej poézie vo všeobecnosti: pocit, že Smrekova básnická tvorba je – aj napriek faktickej akceptácii v slovenskej lyrickej tradícii a stabilnom mieste v domácom literárnom kánone – vo svojej podstate nevelmi komplikovanou, síce čitateľsky prítlačlivou, ale viac-menej naivnou poetickou ilúziou, ktorá nepredstavuje zásadnejší estetický, noetický, poetologický či literárno-historický problém. Smrekovo meno nechýba v nijkých slovníkoch, príručkách, rukovätiach, dejinách, encyklopédiách, učebniciach, syllabách či antológiách, avšak Smrekova poézia, obzvlášť z obdobia „kníh slnečných“ vlastne dodnes nebola podrobená serióznejšej literárno-historickej revízii a analýze. Ak sa vrátíme k skladbe *Básnik a žena*, uvidíme, že práve tu možno nájsť mnohé otázky i odpovede späť so Smrekovou poéziou vo všeobecnosti. Skladba *Básnik a žena* má v tomto zmysle platnosť dokonca programovú: pre Smreka ako básnika sa stáva možnosťou ako priamo a bezprostredne formulovať svoje umelecké i ľudské krédo. Taktó budem *Básnika a ženu* čítať

¹ BŽOCH, Jozef: Smrekov diškurz o láske. In: *Kontakty*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970, s. 223 – 228.

² KOVÁČ, Bohuš: Ilúzia a skutočnosť v Básnikovi a žene. In: *Poézia Jána Smreka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962, s. 40 – 52.

³ PETRÍK, Vladimír: SMREK, Ján – Básnik a žena. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2006, s. 371 – 373.

i ja: v jednote s básnickým dielom Jána Smreka i s biografickými okolnosťami, ktoré spre-
vádzali vznik skladby. Málokedy možno hovoriť o jednote života a diela, ale v prípade Jána
Smreka táto ideálna rovnica nachádza svoje naplnenie a platí v plnom rozsahu. A to i vo
svojich paradoxoch.

Skladba *Básnik a žena* vyšla v Prahe, v nakladateľstve Leopolda Mazáča, v roku 1934. Už o rok neskôr sa objavilo druhé knižné vydanie. Zaujímavejší je však osud, ktorý knižné-
mu vydaniu predchádzal. Musíme sa vrátiť do Bratislavy, o desaťročie späť, kde a kedy Ján
Smrek svoju skladbu, resp. jej podstatnú časť napísal. Ako vieme, skladba *Básnik a žena* sa
skladá z piatich kapitol: z nich prvé štyri vznikli už v rokoch 1923 – 1924 a záverečná piata
Po desiatich rokoch na prelome rokov 1933 a 1934. Spomedzi prvých štyroch možno vyde-
liť prvú kapitolu: tú Smrek, ako to dokladá vo svojich memoároch, napísal v januári 1923,
kým zvyšné tri kapitoly boli napísané v roku 1924, v rozpätí dvoch-troch týždňov. Tomu
zodpovedá i publikovanie jednotlivých kapitol v *Slovenských pohľadoch*: prvá kapitola
bola uverejnená už v roku 1923, ďalšie tri kapitoly vyšli spoločne v roku 1925. Z tohto uhla
pohľadu možno prvú a piatu kapitolu vnímať ako rámcové k druhej, tretej a štvrtej kapitole.
Obe totiž majú potenciál autonómnych básnických textov, ktoré možno interpretovať nielen
v kontexte skladby ako takej, ale i samostatne: túto skutočnosť potvrdzujú nielen okolnosti
vzniku jednotlivých textov, kde môžeme hovoriť o troch etapách tvorby (prvá kapitola –
druhá, tretia a štvrtá kapitola – piata kapitola),⁴ ale i fakt, že Smrek prvú kapitolu *Básnika
a ženy* publikoval samostatne nielen časopisecky (čo je s ohľadom na chronológiu vzniku
skladby pochopiteľné), ale následne i knižne, a to v čase, keď už boli ďalšie tri kapitoly
nielen napísané, ale i publikované. Báseň *Básnik a žena* s podtitulom *Dávna januárová
epizóda v zasneženom parku* bola zaradená do prvého vydania (1929) i druhého vydania
(1933) zbierky *Božské uzly*. V kontexte Smrekovej tvorby z dvadsiatych a tridsiatych rokov
20. storočia možno zároveň konštatovať, že skladba *Básnik a žena* vznikla akoby povedľa
základných, resp. ťažiskových umeleckých snáh Jána Smreka. Prvé štyri kapitoly boli tak-
ýmto spôsobom napísané v čase simultánneho písania a časopiseckého publikovania básní
neskôr zaradených do zbierky *Cválajúce dni*; doba ich vzniku (1923, 1924) teda spadá
presne do obdobia medzi vydanie zbierok – *Odsúdený k večitej žízni* (1922) a *Cválajúce dni*
(1925). Vznik záverečnej kapitoly datuje samotný Smrek na prelom rokov 1933 a 1934:
podľa jeho slov začal piatu kapitolu písať „na sklonku roku 1933“ a dopísať ju mal po
„dvoch mesiacoch“ práce.⁵ Jej genézu i vydanie v rámci skladby *Básnik a žena* môžeme
teda situovať medzi iné dve Smrekove zbierky – *Iba oči* (1933) a *Zrno* (1935).

Z hľadiska žánrového vymedzenia býva skladba *Básnik a žena* označovaná ako
„básnická poviedka“ (Kováč,⁶ Špaček⁷). Takáto žánrová identifikácia je podmienená

⁴ Túto všeobecne prijímanú skutočnosť budem neskôr, v samostatnej kapitole skúmať ako problémovú:
s ohľadom na faktickú dobu vzniku druhej, tretej a štvrtej kapitoly možno konštatovať, že konečná, kniž-
ná podoba týchto sa stala výsledkom dvoch tvorivých etáp, z ktorých prvá potvrdzuje pôvodné datovanie,
avšak druhá pravdepodobne splýva s etapou tvorby piatej kapitoly.

⁵ SMREK, Ján: *Poézia moja láska II*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 155, 158.

⁶ Kováč, c. d., s. 40.

⁷ ŠPAČEK, Jozef; SMREK, Ján. In: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram – Ústav slo-
venskej literatúry SAV, 2005.

epickým charakterom Smrekovej skladby, ktorá popri prítomnosti príbehu s ústrednou postavou a „dramatickou“ zápletkou využíva lyrický princíp „s náladovým a reflexívnym akcentom“⁸ – práve v lyrickom spracovaní a subjektívnosti podania sa nachádza ťažisko Smrekovho gesta. Členitá kompozícia podporuje epizodickosť a zlomkovitosť príbehu rozdeleného do piatich samostatných oddielov, ktoré autor signuje ako „kapitoly“, čím opäť zdôrazňuje epický moment – rozprávanie sa odohráva v čase, resp. v časových blokoch rozvrhnutých podľa štyroch ročných období na plochu jedného roka so záverečnou epizódou po desiatich rokoch (V zasneženom parku, Pokračovanie jarné, Letná noc na vode, Padajúce listy, Po desiatich rokoch). Príbehový charakter Smrek podporuje kalendárnym princípom rozprávania, kde jednotlivé ročné obdobia rámcujú stretnutie básnika a ženy, resp. určujú a podmieňujú podobu tohto stretnutia a vývin vzťahu medzi oboma aktérmi. Tento „kalendárový“ či „temporálny“ princíp nie je v Smrekovej poézii vôbec výnimočný a môžeme ho identifikovať i poza, resp. ponad kontext aktuálne interpretovanej skladby. Napríklad v zbierke *Božské uzly* sa stane symbolickým pozadím, na ktorom Smrek dennikovo-chronologickou formou sleduje vzťah muža a ženy (Verš prvého dňa, Verš tridsiateho dňa, Verš stého dňa), príp. túto formu dopĺňa konkrétnymi odkazmi na ročné obdobia, resp. mesiace v roku, dni v týždni či dennú dobu v pomenovaniach jednotlivých básní (Verš o zablatenej ulici, Zimná pieseň, Január, Februárový verš, Balada čerešňových kvetov, Verš o vlniacom žite, Júl, Nedľa, Poludnie...). Podobným spôsobom Smrek pracuje s „kalendárnym“ princípom pri názvoch svojich básní i v zbierke *Iba oči* (Marec, Apríl, Májový dážď, Leto). Táto skutočnosť pramení priamo v charaktere Smrekovho básnického sveta, kde človek a príroda koexistujú vo vzájomnom prieniku a kde sa človek nikdy nevzdialil prírode natoľko, aby vo svojom vnútornom prežívaní a vonkajších vzťahoch stratil kontakt s pôsobením prírodných síl. Človek tu naďalej zostáva súčasťou univerza a jeho subjektivita je priamo konfrontovaná s pôsobením jednotlivých ročných období či denných dôb. Tento vzťah, ktorý nachádza svoju oporu v cyklickej štruktúre posvätného času môže mať už len čisto formálnu podobu alebo môže plniť iba symbolickú funkciu, presahuje však cez celé Smrekovo básnické dielo: ako organizujúci princíp ho možno identifikovať tiež v názvoch súborných vydání Smrekovej poézie, ktorými sa zvyknú všeobecne označovať aj etapy Smrekovho básnického vývinu a tvorby (*Knihy slnečné, Knihy noci planých, Knihy podjesenné*). Po tejto odbočke sa vráťme ku skladbe *Básnik a žena* a k problematike jej žánrovej identifikácie: spresníme, že Smrekova realizácia žánru básnickej poviedky sa utvára pod vplyvom modernistických inovácií, z čoho vyplýva oslabenie epického odstupu a priama prítomnosť, resp. angažovanosť autorského subjektu v samotnom rozprávaní. Možno v tomto zmysle odkázať na charakteristiku modernistickej básnickej poviedky, ktorú predstavujú „lyrickoepické skladby s náznakem životopisného rámca, směřující k sebeodhalení; s lyrickým nasazením, v ich formě, s psychologickým vhladem“.⁹ Rovnako ďalšie žánrové príznaky možno vziať na Smrekovu skladbu, s tým dodatkom, že tematizovanie „biografickej cesty“ prostredníctvom „chronologických scén“ sa u Smreka špecifikuje ako konkrétny „ľúbostný prí-

⁸ MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Jozef: Básnická povídka. In: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 51 – 52.

⁹ Tamže, s. 57.

beh“: „Příběhy vycházejí z intenzivního prožitku současnosti, převážně z autopsie, mají značné časové rozpětí, ale mezerovitý průběh (místy připomínají spíš cyklus než chronologický sled obrazů), jejich fragmenty symbolizují zlomové momenty životní cesty.“¹⁰ Ak si uvedomíme, že samotný ľúbostný príbeh je v *Básnikovi a žene* iba súčasťou širšie koncipovanej prezentácie Smrekovej vlastnej umeleckej a životnej filozofie, resp. v užšom zmysle Smrekova „konceptia lásky“ sa priamo identifikuje so Smrekovou „konceptiou poézie“, potom môžeme skladbu *Básnik a žena* čítať – a to i v konkrétnom dobovom (biografickom a spoločenskom) kontexte – ako Smrekov vlastný „mýtizujúci autoportrét“. A to o to väčšmi, že hlavná postava skladby sa hneď v úvode identifikuje s básnikom Smrekom. Autorovo gesto tak celý čas smeruje práve k spomínanému „sebaodhaleniu“ – na dvoch navzájom sa prelínajúcich rovinách, ktoré tematicky možno špecifikovať ako „láska“ a „poézia“.

Vychádzať budem práve zo skutočnosti, ktorú som u Smreka už viac razy spomínal a ktorú potvrdzuje i skladba *Básnik a žena* – láska a krása sú pre Smreka nie autonómnymi kategóriami, ale práve naopak, sú organickou súčasťou Smrekovej umeleckej filozofie a básnickej koncepcie. Rozhovor medzi básnikom a ženou sa pre Smreka stáva príležitosťou k prezentácii nielen ľúbostných, ale rovnako i básnických preferencií a ideálov. Zároveň sa stáva priestorom, v ktorom sa potvrdzuje dôverný, intímny charakter vzťahu medzi oboma aktérmi: Smrekovo gesto „sebaodhalenia“ obsahuje atribúty „spovede“ a to nielen svojím „psychologickým nasadením“, ale i „intimitou aktu“, ktorá implikuje prítomnosť „spovedného tajomstva“ – básnik tu vkladá svoje najosobnejšie tajomstvo (svoju *ars poeticu* i *ars vivendi*) do rúk jedinej, vyvolenej ženy, ktorá v tomto zmysle plní funkciu kňaza ponúkajúceho rozhrešenie. Ak sa ohliadneme k súdobým kritickým ohlasom na Smrekovu skladbu, prekvapí nás, ako presne postihli recenzenti spovedný charakter Smrekových básnických dialógov, keď viacerí zdôrazňovali práve moment „spovedania sa“ („básnik sa spovedá zo svojich básnických presvedčení“,¹¹ „Smrek ako muž a básnik sa spovedá zo svojej lásky ku kráse ženy a poézie“,¹² „Je to kus básnikovho vyznania umeleckého“,¹³ „forma, do ktorej básnik vkladá to, čo nám je v tejto knižke najcennejšie – svoju básnickú spoved“¹⁴). Intímnosť a dôvernosť rozhovoru medzi básnikom a ženou imituje rozhovor veriaceho a kňaza – z náboženskej roviny sa presúvame na rovinu civilnú, tá však zachováva numinóznny charakter výpovede: poézia tu plní funkciu náboženstva, identifikuje sa ako *sacrum*. Erotické a duchovné v rozhovore básnika a ženy navzájom splyvajú: rozhovor sa stáva výrazom telesnej túžby i duchovnej očisty. Skutočnosť, že básnik prijíma spásu z rúk milovanej ženy potvrdzuje na jednej strane svetský charakter vzťahu, na strane druhej priznáva svoj numinóznny rozmer. Konceptia lásky a tvorby, ktorú Smrek v *Básnikovi a žene* rozvíja, resp. ktorú môžeme identifikovať za ľúbostnou i umeleckou filozofiou Smrekových básnických dialógov nás priamo odkazuje k stredovekej koncepcii dvorskej lásky, o čom budem viac písať na ďalších stranách. Te-

¹⁰ Tamže, s. 57.

¹¹ A. M.: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Slovenské pohľady*, roč. 50, 1934, č. 6, s. 381.

¹² BRTÁŇ, Rudo: Smrek o básnikovi v knihe *Básnik a žena*. In: *Slovenské smery*, roč. 1, 1933 – 1934, č. 8, s. 300.

¹³ KOSTOLNÝ, A.: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Politika*, roč. 4, 1934, č. 11, s. 131.

¹⁴ a.: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Živena*, roč. 24, 1934, č. 6 – 7, s. 183.

raz si ale všimnime samotnú dialogizovanú formu *Básnika a ženy*, keďže ide aj v kontexte žánru básnickej poviedky, aj v kontexte Smrekovej tvorby o zaujímavé špecifikum. Literárna kritika i historiografia vychádzajú pri označení skladby z (pravdepodobne autorovej vlastnej) charakteristiky uvedenej v tiráži knižného vydania *Básnika a ženy*, kde je pod menom autora a názvom knihy uvedená špecifikácia „dialóg v piatich kapitolách“ s nasledujúcim datovaním vzniku jednotlivých kapitol.¹⁵ Takto potom označujú skladbu viacerí recenzenti: „lyrický dialóg v piatich častiach“ (Brťáň),¹⁶ „dialóg básnika so ženou v piatich kapitolách“ (Kostolný),¹⁷ „básnický dialóg“ (a.)¹⁸ alebo „dialóg v piatich kapitolách“ (A. M.).¹⁹ Bohuš Kováč hovorí o „poviedke napísanej vo forme dialógov“²⁰ a Jozef Bžoch o „Smrekových dialógoch“.²¹ Z hľadiska formálnej stavby je práve dialóg organizujúcim prvkom Smrekovho básnického rozprávania. Dialógom zároveň vstupuje do rozprávania moment demokratizácie a emancipácie – prítlačivosť Smrekovej skladby možno hľadať i tu, vo formálne akcentovanom momente otvoreného a rovnocenného partnerského vzťahu medzi mužom a ženou. Básnik stretávajúci svoju múzu už nielen o nej spieva, ale je ochotný sa s ňou deliť o svoj hlas: žena už nie je iba inšpirátorkou, ale stáva sa básnikovi partnerom v rozhovore (a to bez toho, aby stratila svoj status múzy). V koncepcii trubadúrskej poézie zase dialóg plní špeciálnu funkciu potvrdzujúcu ambivalentné chápanie lásky: zdrojom radosti nie je výlučne telesný kontakt medzi mužom a ženou, ale tiež platonické aspekty vzťahu. Takýmto spôsobom napríklad v anonymnej básni z 10. storočia *Invitatio amicae* je pred potešením z „hostiny“ (convivium) uprednostnené potešenie z „presladkého rozhovoru“ (predulce colloquium):²² za touto opozíciou potom skutočne, tak ako to hovorí M. Jaluška, môžeme tušiť protiklad splynutia tiel a splynutia slov – ako „průnik lokací v systému ducha“.²³ Radostný moment rozprávania je v Smrekovej skladbe zreteľne prítomný. Aká je však funkcia samotného dialógu, resp. dialogického princípu? Jozef Bžoch si všimol, že dialogickú formu Smrek použil opätovne, s odstupom niekoľkých desaťročí, vo viacerých skladbách z básnickej zbierky *Struny* (1962) – a všimol si tiež, že zhoda medzi Smrekovými dialogizovanými skladbami nie je ani tak formálna či obsahová, ale že ide o zhodu v intencii. Pre nás je zaujímavé Bžochovo konštatovanie, že Smrek používa formu dialógov vtedy, „keď chce sám seba utvrdiť v správnosti vlastnej cesty: vytvára si v básni partnera a konfrontuje svoj názor s jeho názorom, polemizuje a argumentuje“.²⁴ Nie je však takéto zistenie v rozpore s „demokratickosťou“ dialogickej formy? Je Smrekov dialóg vo svojej podstate iba simulovaný? Neslúži iba ako skrytý prostriedok a zastierací manéver na prezentáciu vlastných básnikových názorov, vzťahu k spoločnosti, umelecké-

¹⁵ SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935, tiráž.

¹⁶ Brťáň, c. d., s. 300.

¹⁷ Kostolný, c. d., s. 131.

¹⁸ a, c. d., s. 183.

¹⁹ A. M., c. d., s. 380.

²⁰ Kováč, c. d., s. 40.

²¹ Bžoch, c. d., s. 223.

²² Pozri PROKOP Josef – HOLUB Jiří: *Přátelé, přiléhavý složím verš. Písne okcitánských trubadúrů*. Praha : Argo, 2001, s. 15.

²³ JALUŠKA, Matouš: *Tradice radosti*. In: *Člověk tradice*. Praha : Malvern, 2010, č. 1, s. 34.

²⁴ Bžoch, c. d., s. 224 – 225.

ho programu? Odpoveďou by mohol byť práve spomínaný spovedný aspekt rozprávania, gesto sebaodhalenia, ktoré sa utvára v interakcii s partnerom v rozhovore.

Text skladby *Básnik a žena* možno priamo konfrontovať s okolnosťami jeho vzniku, tak ako ich prezentuje Smrek v knihách spomienok *Poézia moja láska I a II*.²⁵ Legenda, ktorú dodatočne autor okolo svojho básnického dialógu produkoval nám umožní sledovať prieniky oboch „semiotických aktov“, pričom treba zdôrazniť, že vzťahy medzi nimi sa utvárajú na viacerých rovinách. Nás bude na tomto mieste zaujímať spôsob, akým oba texty (básnická skladba, memoárový text) pracujú s identickým kultúrnym kódom. Hneď na úvod povedzme, že máme na mysli konvencie stredovekej kurtoáznej lásky, trubadúrskej poézie provenzálskej, resp. sicílskej alebo toskánskej proveniencie. Smrekova štylizácia do polohy básnika lásky bola vždy utváraná v interakcii senzuality a galantnosti, telesnej túžby a duchovného obdivu, vášne i zdržanlivosti. To, čo mu dobová literárna kritika často vyčítala – a síce „nevinnosť“, „skrotenosť“ zmyslov²⁶ – v skutočnosti bolo výrazom ambivalencie medzi vzletným erosom a cudným étosom. Práve tento ľúbostný paradox môžeme identifikovať v samotných základoch trubadúrskej poézie, kde rovnako ako u Smreka stáva sa funkciou a podobou svetskej spirituality. Asi by sme ťažko našli v slovenskej poézii básnika, ktorý by svojím básnickým gestom v takej výraznej miere rozvíjal a inovoval schémy stredovekej koncepcie lásky. Vráťme sa ale úplne na začiatok: oba texty, teda skladba *Básnik a žena* a memoáre *Poézia moja láska*, už svojím názvom pomerne jednoznačne vymedzujú sféru autorovho záujmu, resp. tematické, ideové či hodnotové súradnice, v rámci ktorých sa budú pohybovať. A sú to súradnice príbuzné, či dokonca identické, špecifikované ako vzťah „básnika“ a „ženy“, resp. stotožnenie „poézie“ a „lásky“. Ako uvidíme neskôr, skladbu *Básnik a žena* nemožno chápať iba ako Smrekovu oslavu ženy, ale rovnako aj ako oslavu poézie a umeleckej tvorby: Smrekovi sa poézia stáva láskou, a naopak, v žene nachádza poéziu. Kľúčové slová, ktoré sa nám tu objavujú (básnik, poézia, žena, láska), sú zároveň centrálné motívy, resp. *loci communes* trubadúrskej poézie. To, čo ma bude zaujímať na knihe Smrekových spomienok, budú výlučne pasáže venované okolnostiam vzniku skladby *Básnik a žena*. Pozrime sa na ne: „Kráčal som si od Reduty smerom k Michalskej bráne, plynové lampy už svietili. Odrazu môj pohľad pritiahla postava kráčajúca predom mnou. Dobré formovaná, pružná ženská postava. Bol v nej magnetizmus. Zapôsobil na kovové struny, ktoré boli vo mne. Začali zvučať.“²⁷ V tomto dojme Smrek zaznamenal prvé dva verše budúcej skladby. Dovolím si teraz citovať dlhší úryvok, neskôr nám bude v mnohých ohľadoch užitočný: „Chytrý som si to hodil na papier a ponáhlal sa za ňou ďalej, nechcejúc stratiť blahodarný dotyk s jej magnetizmom. Pozdalo sa mi, akoby na môj príhovor placho zareagovala: – Ach, nie... – Bolo to málo, ale dost' pre mňa, aby som si bleskovo uvedomil, že je to zárodok – dialógu. Prvý impulz nevyjde navnivoč! Zimnične – hoci mi bolo teplo – hodil som si to na

²⁵ V celej práci citujem z vydania SMREK, Ján: *Poézia moja láska I, II*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.

²⁶ MATUŠKA, Alexander: Portréty slovenských spisovateľov. In: *Za a proti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975, s. 86.

²⁷ Smrek, c. d. I/I., s. 101, 102.

papier a zimnične pokračoval v písaní, až na rohu Konventnej som sa musel rozhodnúť: odbočiť naľavo, domov, alebo kráčať v jej päťach ďalej? Lúto mi bolo, že som nemohol nazrieť do jej tváre, ale vystríhalo ma memento: čo ak ťa jej tvár sklame? Máš po básni! A mne o nič iné nešlo, iba o báseň. Intuitívne mi letelo mozgom jej pokračovanie, len môcť postáť pri niektorej lampe a hádzať slová na papier. Ak nepostojím, riskujem stratu inšpirácie. Postál som na rohu Konventnej a nechal dámu kráčať rovno ďalej, smerom k Štefánke. Sneh okolo nej krúžil, ovíjal ju mystikou, a ako sa vzdala, nič netušiac, v predstave sa mi z kroka na krok stávala bližšou a celkom živou, už nielen kráčajúcou, ale rozprávajúcou. Nezáleží na tom, aká ona – táto magnetická postava – bola v skutočnosti, moja fantázia bežala za ňou a potom i pred ňou už míľovými krokmi...²⁸ Ak budeme následne po tomto memoárovom úryvku čítať skladbu *Básnik a žena*, resp. jej prvú kapitolu V zasneženom parku, ktorá tematizuje práve stretnutie básnického subjektu s neznámou kráčajúcou ženou, potom sa nám celý básnický dialóg medzi mužom a ženou presunie z biografickej do fiktívnej roviny. Na „platnosti“ umeleckého textu to nič nemení – je však zaujímavé, že v spomienkovom texte sa koncepcia dvorskej lásky, resp. viaceré jej vzorové charakteristiky realizujú v ešte „čistejšej“ forme než v samotnej skladbe. Dostávame tak zároveň presnejšiu, celistvejšiu predstavu o motiváciách a prioritách Smrekovho básnického gesta, ktoré je tu v plnej miere obnažené a, takpovediac, verifikované „biografiou“ – pravdaže, opäť „iba“ umeleckou. „Magnetizmus“ ženskej postavy, ktorý Smrek zdôrazňuje, teda neodolateľná, neviditeľná sila, ktorou je k ženskému subjektu priťahovaný od prvého pohľadu („Odrazu môj pohľad pritiahla ženská postava kráčajúca predo mnou“) a ktorá rezonuje s jeho vnútrom („Bol v nej magnetizmus. Zapôsoobil na kovové struny, ktoré boli vo mne.“) spontánne iniciuje proces tvorby („Začali zvučať. Mal som tušenie symfónie...“). Pristavme sa pri opakovane použitej metafore „magnetizmu“. Viliam Turčány v súvislosti s tzv. „sicílskou školou“, ktorá v talianskom prostredí nadväzuje na poetiku provensálskych trubadúrov, pričom modifikuje a špecifikuje niektoré jej charakteristiky, hovorí o fenoméne „magnetizmu“. Usúvzťažnenie neviditeľného pôsobenia lásky s neviditeľnou silou magnetu považuje za jeden z ústredných motívov poézie sicílskej školy, ktorý sa neskôr objaví tiež u predstaviteľov sladkého nového štýlu.²⁹ Julius Evola skúmajúci eros, sexualitu a lásku na metafyzickej rovine analyzuje vo svojom diele *Metafyzika sexu* (1958) ezotericko-transformačnú funkciu a sakrálnu významy sexu a erotiky: okrem iného spomína magnetickú teóriu lásky praktizovanú na Západe zhruba do obdobia renesancie (nechajme teraz bokom jej prítomnosť v iných kultúrach, predovšetkým orientálnych, v islamskej a tiež čínskej). Evola v súvislosti s magnetickou príťažlivosťou medzi mužom a ženou hovorí o nehmotnom „fluidickom stave“, ktorý „je roznecovaný pohľadom a poté se šíří krví“.³⁰ Intenzitu magnetizmu dáva do priamej súvislosti s intenzitou túžby a ľúbostnej vášne, pričom za základnú skutočnosť, bez ohľadu na konkretizácie v rámci tradičných náuk či moderných výkladov, považuje „magnetickú štruktúru eróta“.³¹ Pre nás je na tomto mieste relevantná tiež poznám-

²⁸ Tamže, s. 102.

²⁹ TURČÁNY, Viliam: Ruža a magnet. In: *Ó, svieža ruža voňavá*. Bratislava : Tatran, 1972, s. 130.

³⁰ EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*. Praha : Volvox Globator, 2009, s. 74, 75.

³¹ Tamže, s. 77.

ka ohľadom funkcie zraku pri vzniku magnetickej príťažlivosti: Smrek v zhode s touto skutočnosťou hovorí, že „jeho pohľad pritiahla ženská postava“. Ako konštatuje Viliam Turčány, motív očí nechýba ani u jedného ľúbostného básnika v Taliansku³² – v koncepcii lásky básnikov sicílskej školy, ale tiež u Danteho i Petrarca sú oči miestom, odkiaľ láska preniká do srdca (či do krvi). V tomto zmysle „zrak“ plní funkciu „brány“ a „srdce“ funkciu „príbytku“ lásky.³³ Smrek nehovorí o „srdci“, ale o „vnútri“, ktoré tu však plní identickú funkciu – prostredníctvom zraku rezonuje s vonkajším objektom. Láska v tomto ponímaní je „sila, ktorá sa dá do pohybu, len čo nájde svoj objekt, a tento vstupuje do srdca cez oči“.³⁴ Turčány hovorí potom o „prvenstve obrazu“, z čoho odvodzuje podmienenosť duševného zraku telesným³⁵ – primárny je teda vizuálny vnem, následne sa materiálne transformuje v spirituálne. Alebo, ako konštatuje Turčány s odvolaním sa na viacerých danteológov (Zingarelli, Russo, Černý), možno práve pohľad Beatrice stvoril v Dantem básnika³⁶ – náhodné stretnutie na ulici má za dôsledok, Smrekom povedané, „rozozvučanie strún“, objavenie sa prvých slov a veršov budúcej básnickej skladby.

Jeden zo základných princípov trubadúrskej poézie spočíva v identifikácii „lásky“ a „poézie“. Nielen v zmysle *smrekovského* stotožnenia poézie a lásky („poézia moja láska“), ale i v samotnej hodnote poézie, ktorá je podmienená veľkosťou lásky, intenzitou ľúbostného citu. Podľa tejto koncepcie musí mať pieseň (spev, báseň) svoj pôvod v autentickom, spontánnom prežívaní, vo vnútri subjektu, v jeho srdci ako v samotnom centre bytosti, ktoré je preniknuté láskou („*Spev nie je hoden nič, / ak nevychádza z vnútra srdca / a spev nemôže vychádzať zo srdca, / ak v ňom neprebýva dokonalá láska*“³⁷ alebo „*Som človek, ktorý, keď ma Láska inšpiruje / píšem a vyjadrujem sa tak, / ako mi diktuje v srdci*“³⁸). Jozef Felix vidí v tejto úprimnosti tvorby preniknutej láskou samotný princíp kurtoáznej lyriky spoločný rovnako okcitánskym trubadúrom z 12. a 13. storočia i Dantemu, v ktorého poézii trubadúrska koncepcia lásky našla svoje vyvrcholenie. Takto chápané zdroje, podmienky, motivácia i technika, resp. metóda básnickej tvorby sú identické s okolnosťami, ktoré predostiera Smrek v súvislosti so vznikom svojej skladby a to i tam, kde zdôrazňuje intuitívnosť a inšpirovanosť básnického aktu, iracionálne a transcendentné aspekty tvorby. Význam objektívnej reality sa umenšuje na úkor reality subjektívnej, psychickej, ktorá sa neupiera už výlučne k skutočnosti, ale k ideálu. Smrek v týchto intenciách uprednostní „báseň“ pred „skutočnosťou“ („*Ľúto mi bolo, že som nemohol nazrieť do jej tváre, ale vystríhalo ma memento: čo ak ťa jej tvár sklame? Máš po básni! A mne o nič iné nešlo, iba o báseň.*“).³⁹ Od tejto chvíle sa reálna žena zo Smrekovho

³² TURČÁNY, Viliam: *Petrarcov vavrin*. Bratislava: Tatran, 1974, s. 68.

³³ Tamže, s. 228.

³⁴ Tamže, s. 70.

³⁵ TURČÁNY, Viliam: *Dante Alighieri – Lásku si nesie moja pani v zraku*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1995, s. 82.

³⁶ TURČÁNY, Viliam: *Dante Alighieri – Lásku si nesie moja pani v zraku*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1995, s. 80.

³⁷ VENTADORN, Bernart de. In: FELIX, Jozef: *Danteho trubadúri*. Bratislava: Tatran, 1970, s. 116.

³⁸ DANTE, Alighieri. In: FELIX, Jozef: *Danteho trubadúri*. Bratislava: Tatran, 1970, s. 117.

³⁹ Smrek, c. d. 1/I., s. 102.

rozprávania vytráca a jej miesto zaujíma fantázia. Faktická neprítomnosť, resp. nedosiahnuteľnosť Dámy ako jedna z konvencií trubadúrskej lásky je motivovaná z viacerých zdrojov. Na rovine sociálnej má svoj pôvod v odlišnom sociálnom statuse vysokopostavenej, spravidla vydatej Dámy a jej rytiera, resp. trubadúra nižšieho rodu, ktorý k nej zaujíma nevyhnutne vazalský vzťah. V tomto zmysle je reálny vzťah medzi oboma aktérmi z princípu nereálny a neuskutočniteľný. Dôležitejšia ako rovina sociálna je však rovina psychická: oproti tradične orientovaným sociologickým výkladom poukazuje Denis de Rougemont na výklady ezoterické, ktoré interpretujú vzťah trubadúra k Dáme na rovine symbolickej, v kontexte gnostických heréz a katarského náboženstva. Nás teraz nezaujíma odpoveď, ktorý z pohľadov je historicky správny, koniec-koncov, táto otázka stále nie je uspokojivo zodpovedaná. V prípade, že sa obmedzíme na sociologický výklad, ako si však potom vysvetliť vysoký sociálny status viacerých trubadúrov, medzi ktorých patrili i vysokopostavení rytieri, grófi či dokonca mocní králi, pre ktorých „nie je nič privysoko, pokiaľ máme na mysli *tento svet*“?⁴⁰ Odpoveď ponúka Denis de Rougemont, keď konštatuje, že „háčik je v tom, prečo si básnik *vyberá* lásku, čo je tak vysoko, prečo si vždy zvolí Nedosiahnuteľné“.⁴¹ Rozhodujúca je teda rovina psychologická, a to bez ohľadu na náboženské významy, ktoré tu môžu i nemusia byť prítomné: napätie medzi nízkym a vysokým je psychickej povahy a jeho sociálny rozmer je iba jednou z možných, ale nie nevyhnutných podmienok. Inak povedané, neprítomnosť objektu lásky je psychologicky podstatná pre intenzitu a čistotu prežívania túžby: dištancia medzi partnermi presúva dianie z roviny faktickej na rovinu psychickú, od života k fantázii. Čím vzdialenejšia, neprístupnejšia, nedosiahnuteľnejšia láska v tejto koncepcii je, tým väčšmi prebúda imaginatívne, ale i kreatívne potenciály subjektu. Ako spomína Smrek: „Nechal som teda aj tú od Michalskej veže odísť do diaľky, aby neprestala znieť struna, ktorú vo mne rozozvučala. Nechal som ju odísť, aby mohla byť tým tesnejšie pri mne, nie už predo mnou, a aby mohla viesť so mnou dialóg, síce fantastický, ale pritom taký ľudský, prirodzený, živý, sugestívny...“⁴² Je to bezpochyby romantické chápanie lásky, ktoré má svoj pôvod v trubadúrskej koncepcii „*amor de lonh*“, teda v koncepcii lásky vzdialenej, ďalekej či neprítomnej. Žena sa mení na fantáziu, na ideál, neskôr na symbol a alegóriu, pričom však naďalej, paradoxne, zostáva reálnou ženou.⁴³ Sumarizujúco možno konštatovať, že v memoárovom texte reflektujúcom okolnosti vzniku skladby *Básnik a žena* Smrek uprednostní fantáziu pred skutočnosťou a v zhode s tým tvorbu básne pred spoznaním ženy, ktorá ho k tejto básni inšpirovala. Paradoxne k týmto východiskám potom samotná básnická skladba prezentuje reálny dialóg básnika a ženy. Či však tento dialóg naozaj popiera kurtóazne zdroje Smrekovho básnického gesta, alebo ich iba potvrdzuje iným spôsobom, to je už iná otázka.

Prvá kapitola skladby s podnázvom *V zasneženom parku* utvára sa v priamom rozpore so situáciou, ktorú Smrek popisuje vo svojich memoároch. Presnejšie povedané, si-

⁴⁰ ROUGEMONT, Denis de: *Západ a láska*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 72.

⁴¹ Tamže, s. 72.

⁴² Smrek, c. d. I/I., s. 103.

⁴³ FELIX, Jozef: *Danteho trubadúri*. Bratislava : Tatran, 1970, s. 116.

tuácia je rovnaká (básnický subjekt sledujúci krásnu ženu v zimnom meste, alternácia ulica – park), mení sa však základný postoj básnického subjektu. V identickom stave inšpirácie nesmeruje prúd kreativity dnu, do svojho vnútra, k básni, ale naopak, von zo seba, do sveta, k žene: „*Pozerám na vás, sprevádzam vás stále: / dovoľte aspoň slovo, krásna pani!*“⁴⁴ To, čo zároveň oba akty spája, je prostriedok komunikácie, ktorým je „slovo“ – mení sa teda iba jeho intencia (umenie, život). Potvrďuje sa však iniciálna úloha zraku, a implicitne tiež magnetická príťažlivosť ženského subjektu. Ak sa vrátíme k tomu, čo napísal Julius Evola o sile magnetizmu ohľadom atraktivity, „príťažlivosti“ ženy, potom tradične prisudzované rodové kvality aktivity, resp. pasivity v rámci mužsko-ženských vzťahov sa v oblasti bežnej sexuality obracajú vo svoj opak. Ako hovorí Evola „muž je *pasívnym* recipientem ženského kouzla“,⁴⁵ pričom pasivitu ženy prirovnáva, s odvolaním sa na Tita Burckhardta, k zdanlivej nečinnosti magnetu. V tomto zmysle aktivita muža je „omezovaná len na priblíženie se magnetickému poli, jehož silou bude priťahovaný ihneď, jakmile presteupí jeho hranice.“⁴⁶ Východisková situácia Smrekovej skladby inšpiruje práve k takýmto úvahám: náhodné stretnutie muža a ženy má totiž za dôsledok kontinuálne „vizuálne sledovanie“ a nepretržité „sprevádzanie“ ženského subjektu subjektom mužským: vo chvíli „oslovenia“ dámy je už básnik, takpovediac, stratený – ako uvidíme ďalej, v oblasti sexuality sa charakter aktívneho, resp. pasívneho princípu mužstva, resp. ženstva spochybňuje a prevracia naruby. Samotný dialóg medzi aktérmi iniciuje mužský subjekt, básnik, pričom ženský subjekt, múza, reaguje na oslovenie skôr emocionálne, než racionálne, viac-menej submisívne, zachovávajúc spoločenské dekorum v podobe formálneho odmietnutia, avšak faktického pritakania, súhlasu s rozvíjaním dialógu („*Ach, nie...*“).⁴⁷ Prítomnosť citoslovca („*ach*“) ako vôbec prvej verbálnej jednotky v prejave ženy potvrdzuje emocionalitu, interpunkcia nasledujúca za záporom („*nie...*“) signalizuje nie strohú jednoznačnosť, definitívnosť výpovede, ale práve naopak jej neukončenie, podvojný charakter odmietnutia, ktoré sa takto prevracia vo svoj pravý opak, v tichý súhlas. Na rovine psychologickú možno z prehovoru ženského subjektu poukazovať na jej otvorenosť, zvedavosť, záujem. Od samého začiatku sa dialóg medzi oboma aktérmi odvíja neproporčne z hľadiska rozsahu výpovedných jednotiek: oproti niekoľko-versešovým prehovorom mužského subjektu stoja minimalizované, jedno či dvojslovné prehovory ženského subjektu („*Ach, nie...*“, „*Ved' nepoznám vás!*“, „*Skutočne...*“, „*Hádam...!*“, „*Ste skúsili už?*“, „*Vy hovoríte ani básnik, pane...*“, „*Ako to?*“, „*Myslíte?*“, „*Tak mladý, a už taký pesimista?*“, „*A vaše meno?*“).⁴⁸ Nápadná je nielen strohosť výpovedí, ale tiež emocionalita, ktorá ich sprevádza: všimnime si, že ani v jednom prípade nemáme do činenia s vetou oznamovacou, emocionálne neutrálnou. Podobným spôsobom sú spravidla ukončené i rozsahovo objemnejšie prehovory mužského subjektu, kde sa však iný než oznamovací charakter spája spravidla s poslednou výpovednou jednotkou v rámci celého jedného prehovoru. Kľúčovou v dialógu sa javí byť otázka ženského subjektu

⁴⁴ Smrek, c. d. 2, s. 9.

⁴⁵ Evola, c. d., s. 265.

⁴⁶ Tamže, s. 266.

⁴⁷ Smrek, c. d. 2, s. 9.

⁴⁸ Tamže, s. 9 – 12.

potom, ako vychádza najavo kultúrno-spoločenský status mužského subjektu priznávajúceho sa k svojmu básnictvu. Na otázku „A vaše meno?“ zaznie odpoveď „Smrek“. Identifikácia neznámeho spoločníka ako básnika Smreka sa ukáže byť bodom obratu, kedy ženský subjekt vstupuje do dialógu otvorene, bez formálneho odstupu motivovaného spoločenskými konvenciami (počestnosť) a psychologickými dôvodmi (ostych). Rozhovor sa stáva bytostnou potrebou pre oboch zúčastnených aktérov: moment prekvapenia na strane ženského subjektu signalizuje opäť citoslovce, následne možno z prehovoru identifikovať silné emocionálne vzrušenie a nadchnutie: „*Ach, a to vy ste? / Kto by si myslel! Od istého času / len na vaše sa verše všade tážu. / Sú také smutné, lež i zápalisté. / A vy že by ste viacej nepísali? / To nie je možné!*“⁴⁹ Z formálneho hľadiska sa na tomto mieste prevracia disproporcia v rozsahu prehovorov oboch aktérov: kým mužský subjekt prvý raz v skladbe obmedzuje svoju výpoveď na jediný verš, dokonca na jediné slovo („Smrek“), ženský subjekt reaguje prvý raz nie jediným slovom či veršom, ale naopak, niekoľkoveršovým prehovorom. Od tohto okamihu sa dialóg medzi oboma aktérmi nebude odvíjať takým formálne disproporčným spôsobom, ako tomu bolo v úvodných pasážach. Stretnutie sa stane rozhovorom dvoch rovnocenných partnerov, ktorých prehovory sa striedajú v prirodzenom rytme a navzájom sa obsahovo i formálne vyvažujú.

Úvodné pasáže plnili v tomto zmysle funkciu vzájomného „zoznamovania sa“. Oba ja aktéri sa prostredníctvom psychologických, resp. spoločenských atribútov profilujú ako výnimoční: v koncepcii kurtoáznej lásky sa výnimočnosť potvrdzuje konvenčnými typologickými vzormi, kde mužský subjekt vystupuje ako „trubadúr“, resp. „rytier“ a ženský subjekt ako „princezná“. Oba typy potvrdzujú fyzickú, psychologickú, spoločenskú a mravnú exkluzivitu nositeľa: trubadúr, resp. rytier potom vyniká umením milovať, resp. umením bojovať a princezná krásou a cnosťou. Pripomeňme, že stredoveké reguly rytierstva boli konštituované v jednote umenia lásky a umenia vojny, pričom však obe sa nerozlučne spájali s etickou rovinou. Ideály trubadúrskej poézie čerpali práve z týchto zdrojov. Od okcitánskeho trubadúra nie je až tak ďaleko k Smrekovmu básnikovi: ten sa v úvodných pasážach profiluje ako výrazná individualita a spĺňa kritériá výnimočnosti: primárne sa vydeľuje z profánneho davu dobovej spoločnosti štatútom básnika („*Svet náš iné si dnes praje, / chce hmotu, hmotu! Básnikom sa smeje, / najradšej by ich poslal na galeje. / Dnes Parnas nemá výšky Himaláje!*“⁵⁰), sekundárne z anonymného kolektívu básnikov konkretizáciou v postave slávneho básnika Smreka („*Ach, a to vy ste? / Kto by si myslel! Od istého času / len na vaše sa verše všade tážu.*“⁵¹). Mužský subjekt takýmto spôsobom dvojnásobne potvrdzuje svoju spoločenskú hodnotu a ideálne kvality. Kritériá výnimočnosti a ideálnosti spĺňa aj ženský subjekt: hodnotovým kritériom sa v tomto prípade stáva kategória fyzickej krásy a mravnej ušľachtilosti, ktorou sa ženský subjekt vydeľuje z anonymného davu iných žien („*jedna z tisíca*“) – deje sa tak optikou mužského subjektu, v momente priameho, selektívne voleného úvodného oslovenia a následného konštatovania („*Hľa, všetko pokrýva sneh rúškom zimy, / ženy a panny, svieže,*

⁴⁹ Tamže, s. 12.

⁵⁰ Tamže, s. 11.

⁵¹ Tamže, s. 12.

*rudolíce / sa vyrojili hlučné na ulice, / ja hľadám jednu medzi tisícami...*⁵²). V ďalšom prehovore už môžeme sledovať spojenie dvoch ústredných tém skladby, teda „lásky“ a „poézie“, ktoré sa dávajú do súvislosti práve s osobou krásnej, vznešenej, ušľachtilej ženy ako inšpirátorky veľkého básnického diela („*Oj, aspoň ženu, dokonalú krásu, / čo fantáziu mysle rozpaľuje, / lásku, čo ku veľdielu inšpiruje, / čo na krídlach ma vznesie ku Parnasu. / Hľa, takú ženu, o takejto snívam. / Šiel by som pre ňu vo svet, do neznáma. / Dnes – Hľadám, čakám, či snád' príde sama. / Ó pani, jak rád toto hovorím vám!*“⁵³). Ak je v kontexte kurtoáznej lyriky nevyhnutnou podmienkou milostného vzťahu mravná ušľachtilosť, čistota srdca oboch partnerov, potom platí, že „láska je pre týchto (stílvonistických, pozn. M. H.) básnikov prameňom morálnej dokonalosti a sily a znamená duchovné povznesenie, ktoré možno dosiahnuť iba s pomocou anjelskej ženy (donna-angelo) a skrze lásku k nej“⁵⁴. Mužský subjekt tak potvrdzuje vlastné vysoké ideály, zároveň ich konkretizáciu nachádza práve v prítomnom ženskom subjekte. Ten na túto skutočnosť reaguje opäť emocionálne (tretí a poslednýkrát v úvodnej kapitole citoslovcom „ach“): „*Mne? Práve mne? Ach, cele ste ma zmiatli. / Hľadíte s takým ohňom, až to páli. / Ja neviem... Bože... Čo ste povedali? / Tak sugestívne ste tie slová spriadli, / že i mnou prebehol prúd sladkej triašky.*“⁵⁵ Definitívne, tentoraz už explicitne a z oboch strán nezakrývané sa tu priznáva erotický/lúboštný záujem o toho druhého: kým mužský subjekt (básnik) formuluje svoj záujem na verbálnej rovine starostlivým výberom slov, ženský subjekt (múza) je, naopak, v tejto chvíli jazykom zradený, prezradený a pristihnutý pri skrytých túžbach a motiváciách. Žena tu stráca kontrolu nad sebou i nad jazykom: táto skutočnosť je potvrdením výnimočnosti básnika, ktorého slová majú moc ženu zmiať a vyvolať v nej „sladkú triašku“, i výnimočnosti múzy, ktorá má potenciál v básnikovi túto schopnosť nielen prebudiť a k týmto slová ho inšpirovať, ale aj následne celou bytosťou vnímať ich krásu a moc. Kruh sa takýmto spôsobom uzatvára: od básnika očarovaného múzou k múze očarovanej básnikom. Nakoniec sa tak exkluzivita oboch aktérov potvrdzuje prostredníctvom jazyka. Kurtoázna typologická konvencia „trubadúra“ a „prinčeznej“ nachádza svoju dobovú alternáciu v typologickej konvencii „básnika“ a „múzy“.

V priebehu skladby sa oba typy budú prezentovať v konvenčných estetických a sémantických rámcoch, ktoré potvrdzujú ich exkluzivitu („*Celý svet miluje a vzýva ženu. / Lež básnik nadovšetko.*“)⁵⁶. Výnimočnosť oboch typov akcentuje historizujúca paralela básnika a múzy (Dante a Beatrice, Musset a Sandová, Verlaine...),⁵⁷ ktorou navyše Smrek zasadzujú svoj básnický a lúboštný príbeh do typologicky adekvátneho kultúrneho kontextu (konceptia trubadúrskej, resp. romantickej lásky, príp. moderna). V závere úvodnej kapitoly skladby preberá iniciatívu ženský subjekt – pozvanie do súkromia môžeme z hľadiska spoločenských konvencií vykladať ako dobovú aktualizáciu kurtoáznej lásky

⁵² Tamže, s. 10.

⁵³ Tamže, s. 16.

⁵⁴ VYBÍRALOVÁ, Vanda: *Beatrice a Laura. Významová štruktúra ženských postáv u Danta a Petrarky*. Praha : Instituto Italiano di Cultura a Libri, 2005, s. 14.

⁵⁵ Smrek, c. d. 2, s. 16 – 17.

⁵⁶ Tamže, s. 17.

⁵⁷ Tamže, s. 17.

v intenciách demokratizačných a emancipačných tendencií, a tiež ako alúziu na kontext vysokej, buržoázno-salónnej kultúry, na čo zasa odkazuje – v nadväznosti na ideálny typ vznešenej a kultivovanej ženy – konkrétny esteticko-motivický register avizovaného „stretnutia v súkromí“ („Dobre. Lež i dnes večer u nás hore / pri čaji, chartreusi a cigarete, / trochu i pri piane, ak tak chcete, / môžeme pokračovať v rozhovore.“).⁵⁸ Prvá kapitola je v tomto zmysle epicky uzatvorená: presunutie z verejného priestoru (park) do priestoru súkromného (byt) sa realizuje simultánne so zmenou emocionálnej povahy vzťahu básnika a ženy, resp. premeny „citového vzťahu ženy k básnikovi od neutrálneho k ľúbostnému“.⁵⁹ Táto zmena indikuje básnikovo víťazstvo nad múzou, ktorá podľahla *dobýjaniu*: deje sa tak, samozrejme, na symbolickej rovine, ktorá sa však vzťahuje na celkom konkrétne skutočnosti. Ak sa vrátíme k spomínanej príbuznosti *lýry* a *meča*, potom za touto rytierskou regulou uvidíme identické formálne postupy zjednocujúce umenie milovať a umenie bojovať. Denis de Rougemont v tejto súvislosti upozorňuje na skutočnosť, že počnúc 12. – 13. storočím sa ľúbostný slovník obohacuje o zvraty „doslova prevzaté z vojvodcovského umenia a dobovej vojenskej taktiky“,⁶⁰ pričom táto paralelnosť erotického a vojnového slovníka sa zachovala dodnes. Smrek ju výraznejšie využije v inej svojej ľúbostnej skladbe, v *Eva Ave*. V kontexte skladby *Básnik a žena* možno konštatovať, že Smrek síce priamo nesiahol po vojnovom slovníku, avšak metóda dialógu s intenciou zvädzania odkazuje na vojenské obliehanie pevnosti (dobývanie dámy, jej počiatočný odpor, ktorý je následne prelomený). Nedeje sa tak, samozrejme, mečom, ale lýrou, resp. básnickým slovom – výsledkom je však kapitulácia ženského subjektu a pozvanie do súkromia. Na koncepciu dvornej lásky upomína i finálny zvrät, ktorý prevracia pozície víťaza a porazeného. Celý akt potom slovami Denisa de Rougemont možno symbolicky vyjadriť nasledovne: „Milenec *oblieha* vyvolenú Paniu. *Podniká útoky* na jej cnosť. *Doráža* na ňu, *prenasleduje* ju, usiluje sa *premôcť* jej posledné *zábrany* vyplývajúce z hanblivosti a *zdolať ich obchvatom*, až sa mu napokon Pani *vydá na milosť*. Vtedy však dôjde ku kurióznemu zvratu typickému pre dvornú lásku a milenec sa stane *zajatcom* Panej a zároveň *víťazom* nad ňou. Stane sa z neho *vazal* tejto *suverénky* podľa pravidiel feudálnych vojen, celkom akoby on utrpel *porážku*.“⁶¹ Na epickej rovine je prvá kapitola uzavretá – obliehanie je završené, pokračovanie nie je nevyhnutné. Navyše autonómnosť prvej kapitoly v rámci skladby potvrdzuje tiež publikačná prax, konkrétne viacnásobné samostatné publikovanie (časopisecké, knižné). Sumarizujúco možno povedať, že prvá kapitola naznačuje takmer všetko podstatné o Smrekovej filozofii života (lásky) i tvorby (poézie) – nasledujúce kapitoly budú túto filozofiu rozvíjať alebo špecifikovať v identických kultúrnych, estetických a sémantických rámcoch, pričom čoraz viac bude zrejímá zviazanosť oboch rovín (lásky a poézie). Jozef Bžoch, bez toho, aby obchádzal ľúbostnú rovinu Smrekovej skladby, ktorú považuje za primárnu, zdôrazňuje, že „omnoho zaujímavejšia a užitočnejšia by mohla byť analýza tejto skladby ako celku, ako súhrnu istých zásad, spoločenských, umeleckých, psychologických“.⁶² Aby sme tieto zá-

⁵⁸ Tamže, s. 20.

⁵⁹ Petrik, c. d., s. 372.

⁶⁰ Rougemont, c. d., s. 190.

⁶¹ Tamže, s. 190.

⁶² Bžoch, c. d., s. 223.

sady odkryli budeme musieť postupovať od jednotlivostí k celkom a od celkov k jednotlivostiam: práve stredoveká koncepcia trubadúrskej lásky nám umožní rekonštruovať Smrekovu filozofiu života a tvorby v jej jednote.

Druhá kapitola skladby Pokračovanie jarné rozvíja príbeh medzi oboma aktérmi v súkromnom priestore bytu: na túto skutočnosť explicitne odkazuje iba nenápadný motív okien, ktorý kapitolu rámcujúco otvára i uzatvára („*Hľa, z okien ladové už zmizli kvety / a živé snežienky nám rastú v hore*“, „*Lež podme k oknu. Jarné vody hučia...*“).⁶³ Sekundárne nám naznačuje, že celý rozhovor sa odohráva v interiéri, čím potvrdzuje dôverný, až intímny charakter vzťahu medzi aktérmi, primárne však jeho funkcia spočíva v situačnom naznačení paralely medzi interiérom a exteriérom, medzi vnútorným stavom mužského a ženského subjektu na jednej strane a vonkajším stavom prírody na strane druhej. Pripomeňme, že korešpondencia medzi prírodným a ľudským je nielen organizačným princípom tejto kapitoly a celej skladby *Básnik a žena*, ale i jednou z charakteristických vlastností Smrekovho básnického sveta vôbec. Zároveň treba spresniť, že motívy, s ktorými sa v druhej kapitole skladby stretávame špecifikujú kalendárovo-temporálnu situáciu ako skorú jar, resp. koniec zimy a nástup jari. Okrem toho, kým motív, ktorý kapitolu otvára, je iba nesmelou, decentnou, psychologicky subtilnou signalizáciou prebúdajúcej sa prírody (snežienky), motív, ktorý kapitolu uzatvára je už príznakom ničím nehateného uvoľnenia životných energií, nezadržateľnosti, neskrotnosti prírody a živlov, čo sa naplno prebudili (hučiace jarné vody). Prebudenie jarnej prírody korešponduje s aktivizáciou mužského a ženského subjektu v zmysle evokácie milostno-erotických asociácií („*Ach, dajte pozor, jaro príliš mámi, / z jedinej iskry veľký požiar vzniká*“⁶⁴), pričom emocionálne a psychické vzrušenie oboch subjektov nachádza výraz aj na rovine fyzickej („*Môj Bože, tak to jaro / už prichádza. Ja cítim, ako vniká / k samému srdcu zlatá jeho dýka. / Ach, čo sa to len so mnou zrazu stalo? / I vaša tvár je ako purpurová. / Ste vzrušený a pery sa vám trasú*“⁶⁵). Ešte dôležitejšie sú významy symbolické, ktoré korešpondenciu fyzického a psychického rozširujú o rovinu spirituálnu: jar sa tu stáva symbolom premeny mŕtveho v živé, časom „*mŕtve, keď veci na živé sa menia*“⁶⁶ Skúsenosť novej skutočnosti, *nového života* v týchto intenciách odkazuje na ideové konvencie trubadúrskej poézie: obnovenie ducha i tela, komplexná revitalizácia človeka, prírody a života prostredníctvom lásky má tu teda významy rovnako konkrétne ako i symbolické a v tomto zmysle reprezentuje prenos spiritualitu do svetského prostredia („*Bo že i moje srdce z hrobu vstalo / a vyvesilo slávnostný svoj prápor, / to stalo sa len kúzla vášho vplyvom. / Skrze vás mi je život novým divom, / len skrze vás a krásy vašej plápol*“⁶⁷). Denis de Rougemont hovorí v súvislosti so svetskou spiritualitou v poézii historicky prvého trubadúra Guillauma de Poitiers o „sekularizácii entuziazmu chápaného v doslovnom zmysle „zbožštenia“ a objavujúceho plnosť a „spásu“ v láske k žene, objavujúceho jar a opojenie

⁶³ Smrek, c. d. 2, s. 23, 30.

⁶⁴ Tamže, s. 25.

⁶⁵ Tamže, s. 29 – 30.

⁶⁶ Tamže, s. 24.

⁶⁷ Tamže, s. 24

z prežívania nového času“.⁶⁸ Revitalizácia prírody a človeka sa uskutočňuje vo vzájomnom prieniku: Smrekovi sa láska stáva prostriedkom vnútornej premeny človeka v zmysle „danteovskej“ koncepcie lásky smerujúcej k vnútornej a teda celostnej obnove. Regeneračný potenciál lásky si Smrekov básnický subjekt uvedomuje už v úvodnej kapitole, kde má podobu teoretickej axiómy, ktorá bude následne realizovaná v praxi, teda v živote („*Snád' trochu lásky by ma premenilo. / Veľmi môže vplývať ženy duša čistá!*“).⁶⁹ Žena sa v tomto zmysle stáva výrazom náboženského kultu, stelesnením numinózneho a sakrálneho v pozemskom a profánnom („*Vždy som o tom sníval, / nájsť niečo nádherného, kráľovského, / i vznešeného, večne posvätného, / čo vzbúrilo by spiacich citov príval / a vynieslo ho navrch z útrov hrudi...*“).⁷⁰ Možno tu spolu s Denisom de Rougemont hovoriť o „hlbokom prenose vzopätí božskej lásky, vyjadrovaných v liturgii, na vzopätia najvyšš úprimnej a otvorenej lásky ľudskej“.⁷¹ V tejto súvislosti Rougemont odkazuje na okciténske pomenovanie *joy d'amors* označujúce stav exaltácie, ktorej „príčinou je milovaná žena a predmetom sama láska“.⁷² Takúto formu „radosti z lásky“, „uveličenia láskou“ či „ľúbostného vytrženia“ identifikujem i za tematizáciou vášnivého, extatického ľúbostného spevu Smrekovho básnického subjektu („*Hľa, náhodilé postretnutie naše / čoskoro privedie vás do extáze!*“, „*Či môžem mlčať, keď sa kameň ťažký / prázdnoty života odvalí mi z hrudi / a krásne slovo na rtoch sa mi zrodí, / aby vás pozdravilo rečou lásky?*“).⁷³ Východisko sakrálnych identifikácií lásky spočíva v samotnej trubadúrskej koncepcii lásky ako sily revitalizujúcej, znovu obnovujúcej telo i ducha, teda nielen fyzickú, ale i duchovnú, resp. mravnú zložku človeka.⁷⁴ Láska ako sila zušľachtľujúca a humanizujúca sa u okciténskych trubadúrov stala „programovo prameňom ľudskej obnovy“, „skutočnej ľudskej renesancie“.⁷⁵ V tomto zmysle aj dôraz na fyzické atribúty (ústa) symbolizuje tiež premenu duchovnú, resp. signalizuje celostný aspekt ľudskej revitalizácie a jej spirituálny rozmer („*Ach, ústa vaše – čím sa stali pre mňa! Pečaťou života môjho novej zmluvy*“)⁷⁶ – na túto skutočnosť odkazuje i „danteovský“ znejúca metafora „novej zmluvy“ („nového života“ – „*Vita Nuova*“). V nasledujúcej tretej kapitole Smrek rozvíja a završuje koncepciu revitalizácie človeka láskou, tak ako ju teoreticky naznačil v prvej kapitole a ako ju prakticky realizoval v kapitole druhej: deje sa tak prostredníctvom prírodno-ľúbostnej analógie, ktorá svojou povahou i použitím odkazuje na identické estetické a filozofické konvencie trubadúrskej poézie („*Preto vás rada mám. Vy vedeli ste / tak jemne celé moje srdce zvlažiť, / že rozzelenieva sa ako pažiť. / Pozrite, lásky tejto krehké listie / celú ma pokrýva. Som vari stromom, / korene ktorého z vás vychádzajú.*“).⁷⁷

⁶⁸ Rougemont, c. d., s. 292.

⁶⁹ Smrek, c. d. 2, s. 12.

⁷⁰ Tamže, s. 15 – 16.

⁷¹ Rougemont, c. d., s. 292.

⁷² Tamže, s. 284.

⁷³ Smrek, c. d. 2, s. 15, 28.

⁷⁴ Spomeňme známy verš historicky prvého trubadúra, Guillauma IX. de Poitiers, vojvodu Akvitánskeho „srdcom vnútri sa osviežiť – telom obnoviť“ (citované podľa Felix).

⁷⁵ Felix, c. d., s. 13, 14.

⁷⁶ Smrek, c. d. 2, s. 34.

⁷⁷ Tamže, s. 39.

Tretia kapitola nazvaná Letná noc na vode na epickej rovine predstavuje návrat do exteriéru. Keďže bližšie špecifikácie priestoru text neponúka, musíme vychádzať iba z kusých náznakov toho, čo evokuje samotný názov („na vode“) a v texte opakovane použitý motív „veslovania“: v tomto zmysle možno epický priestor rekonštruovať najskôr ako „jazero“. Vychádzajúc z charakteru a atmosféry rozhovoru odvážim sa tento priestor lokalizovať v blízkosti či na okraji mesta a, vzhľadom na aktivitu člnkovania, konkretizovať ako „výletné jazero“. V tomto zmysle teda máme do činenia s exteriérom, ten však, na rozdiel od „parku“ z prvej kapitoly, ako toposu verejného, a „bytu“ z kapitoly druhej, ako toposu súkromného, nie je jednoznačne definovaný, ale práve naopak, konštituuje sa v prieniku, resp. v ambivalencii „verejného“ a „súkromného“. Verejný aspekt „výletného jazera“ určuje jeho priestorová lokalizácia (exteriér) ako i funkcia (spoločenská aktivita), súkromný aspekt podporuje špecifikácia funkcie (ľúbostné stretnutie) i lokalizácia časová (noc). Samotný motív člnkovania stojí na hrane medzi verejným a súkromným, medzi spoločenským a intímny: v zhode s toposom výletného jazera sa konštituuje ako aktivita voľnočasová, oddychová, rekreačná. V tomto prípade (s ohľadom na milenecký pár a nočný čas) prevažujú v plnej miere intímne aspekty. Zároveň sa topos „výletného jazera“ utvára v prieniku, resp. na hranici toposu „mesta“ a toposu „prírody“, pričom oscilácia medzi „kultúrnym“ a „prírodným“ kódom sa bude prejavovať i na ďalších rovinách textu. V závere kapitoly sa rozprávanie presúva z „jazera“ (z „člnka na vode“) na „breh“ – podobným spôsobom ako v úvodnej kapitole, kde sa tento pohyb udial v smere od „parku“ k „bytu“, signalizuje zmena epického priestoru aj posun v charaktere vzťahu medzi oboma aktérmi, konkrétne jeho gradáciu (finalizáciu epizódy). V tomto zmysle je dôležité zdôrazniť, že oproti predchádzajúcim dvom kapitolám sa rozprávanie tretej kapitoly neodohráva cez deň (príp. neskoré popoludnie, podvečer), ale v noci, pričom táto noc je navyše špecifikovaná ako „svätajánska“ („*Tušíte vládu noci svätajánskej?*“).⁷⁸ Takéto presné temporálno-kalendárové datovanie (noc z 23. na 24. júna) je v kontexte skladby výnimočné, plní však špeciálnu funkciu: v jeho dôsledku sa ľúbostný príbeh presúva z času „profánneho“ do času „sagrálneho“. Hneď v úvode kapitoly tak vstupujeme do magického priestoru.

Motív svätajánskej noci odkazuje na predkresťanskú mytológiu a pohanskú tradíciu slávenia letného slnovratu, s ktorou sa viaže celý súbor ľudových rituálov a obradov. Jedným z aspektov čarovnej moci a magických funkcií svätajánskej noci bola práve ľúbostná mágia. Oslabenie racionálneho kódu a presunutie sa na rovinu mytologickú nachádza svoj výraz nielen v proroctvách či v rôznych metódach veštenia, ale i všeobecne v preferovaní sna, imaginácie, fantázie na úkor reality. V kontexte skladby *Básnik a žena* to znamená, že udalosti tretej kapitoly, ak majú byť kódované ako udalosti svätajánskej noci, musia nejakým spôsobom prekračovať hranicu medzi skutočnosťou a snom, resp. preklenúť priepasť medzi realitou a fantáziou v zmysle spochybnenia pevnosti ich vymedzenia. Mužský subjekt na otázku ženského subjektu, ktorá celú kapitolu otvára („*Kam veslujete?*“),⁷⁹ pomerne jednoznačne špecifikuje cieľ plavby, za ktorý stanovuje na ab-

⁷⁸ Smrek, c. d. 2, s. 33.

⁷⁹ Tamže.

straktnej rovine „sen“ a na konkrétnej „Benátky“ („*Nezáleží na tom. / Cieľ náš je sen a deň náš veľký sviatok. / Myslite, že vás veziem do Benátok.*“).⁸⁰ Samotný rozhovor medzi oboma aktérmi sa potom odohráva na dvoch prelínajúcich sa rovinách, kde prvou je reálne člnkovanie na jazere a druhou imaginatívne člnkovanie v Benátkach. Konkrétna nočná atmosféra s hviezdami odrážajúcimi sa na hladine podporovaná symbolickým významom svätajánskej noci spoluvytvára prienik fantazijných aspektov do reality. Smrekov básnický subjekt produkuje ilúziu alternatívnej, exotickej reality („*Či sa vám nezdá, že to hučí more, / keď prebijam sa veslom cez prúd vody? / Pozrite, v diaľke planú svetlé body. / Snád' je to Campanilla na obzore...*“).⁸¹ Tento moment plní v rozhovore funkciu zvädzania ženského subjektu: naliehavý tón, galantnosť rozprávača prechádzajúca do romantizujúcej sentimentality, exotický, ba až luxusný charakter núkajúcej sa ilúzie odkazujú na trubadúrske zdroje a dvorskú kultúru – navyše, nie je celkom bez zaujímavosti núkajúca sa paralela, ktorú v kontexte dobovej kultúry predstavuje i filmový priemysel, konkrétne napríklad česká komédia Kristián (s alternáciou bar – člnok, Egypt – Benátky).⁸² „*Neskúmajte prosím. / Vžite sa v pravdu našej skutočnosti. / Zo mňa dnes stal sa gondolier prostý / a vlastnú lásku na gondole vozím. / Privrite oči. Privrite ich, drahá, / a dívajte sa snenia svojho zrakom. Keď bozkávam vás, každý bozk je znakom, / že stojím pri vás, strážca sna a blaha. / Vidíte most, čo nad nami sa klenie? / To je most vzdychov. Dáke signoriny / počúvajú tam zvuky mandolíny / a náruživých piesní lichotenie. / Juh je zem rytierov a hudobníkov. / Krv klokotá tu v ustavičnom vare, / básnici plnia si ňou kalamáre.*“⁸³ Kombinácia rytierov, hudobníkov a básnikov odkazuje na stredoveký ideál trubadúra, v ktorom sa typologicky spájali práve tieto aspekty. V intenciách kurtoáznej poézie, ktorá preferuje ilúziu a sen pred skutočnosťou, je rozvíjané i Smrekovo gesto tvorby „vlastnej skutočnosti“ prostredníctvom „snenia“ („*Vžite sa v pravdu našej skutočnosti*“, „*Privrite oči /.../ dívajte sa snenia svojho zrakom*“).⁸⁴ Filozofická koncepcia stredovekej kurtoázie poukazuje na klamlivosť vonkajšej reality, za ktorou – v zhode s teologickými východiskami a kontextami – objavuje pravdivú, vnútornú, zmyslami nepostihnuteľnú skutočnosť, teda oproti „hrubej“ realite „zraku“ preferuje „subtilnú“ realitu „srdca“ či „duše“ (oko duše, oko mysle). Magické aspekty reality, tak ako sú prezentované v tretej kapitole Smrekovej skladby, kombinujú v sebe kódy trubadúrske (kurtoázne) a mytologické (pohanské).

V súvislosti s toposom výletného jazera sme hovorili o oscilácii medzi prírodným a kultúrnym kódom. Primárne je rozprávanie produkované v kóde vysokej kultúry (signoriny, gondola, rytieri, Benátky, Tosca), pričom zdroje tohto kódu nachádzame v kontexte dvorskej kultúry. Prírodné rezíduá možno identifikovať v temporálnom rámcovaní rozprávania (svätajánska noc), ktoré odkazuje na kontext predkresťanských, resp. pohanských zvykov a tradícií viažucich sa k sláveniu letného slnovratu. Mytologické aspekty môžu byť ďalej konkretizované ako dionýzovsko-bakchický kult vína a erotiky („*Ved' vy,*

⁸⁰ Tamže.

⁸¹ Tamže, s. 35.

⁸² Réžia Martin Frič, 1939.

⁸³ Smrek, c. d. 2, s. 36.

⁸⁴ Tamže.

*zdá sa, stále / nedbali by ste sedieť pri pohári / a opájať sa vínom erotiky!*⁸⁵ V kontexte ľudovej tradície sa obdobie letného slnovratu nieslo v znamení kultu Slnka: prakticky sa tento kult realizoval vo vyzývaní živlu ohňa, niektoré z obradov a zvykov sa zachovali dodnes (zapaľovanie ohňov, preskakovanie vatry, spúšťanie ohnivých kolies z vrchov a i.). Noc z 23. na 24. júna však nebola zasvätená výlučne kultu Slnka, ale tiež kultu plodnosti, ktorý sa viaže so živlom vody (vzývanie vlahy a očakávanie novej úrody): na symbolickej rovine svätójánska noc manifestovala spojenie duchov ohňa a duchov vody. Konkrétne sa toto spojenie realizovalo v kombinovaní oboch živlov v rámci jednotlivých rituálov a hier, ktoré spravidla obsahovali sexuálny podtext (zakladanie ohňov pri riechach, spoločné kúpanie sa v rieke a preskakovanie vatier...). Smrek vo svojom texte nesiadol po motívoch bezprostredne odkazujúcich na predkresťanské mytologické rámce, obrady a zvyky: kódovanie jeho textu je v tomto zmysle rafinovanejšie, resp. menej zreteľné. Samotné rozprávanie predstavuje dobovú, modernú aktualizáciu niektorých, vyššie spomínaných konvencií kurtoázného poézie, avšak, na inej úrovni sú to od začiatku prítomné mytologické aspekty a to predovšetkým v tematizovaní a kombinovaní živlov vody a ohňa. Ak chcel Smrek zachovať kurtoázne vzory správania a zároveň zostať v priestore modernej, mestskej kultúry, musel mytologicko-magické aspekty svätójánskej noci realizovať viac-menej na symbolickej rovine. Topos výletného jazera tak na jednej strane umožňuje zachovať kurtoázne, galantné formy dvorenia (člnkovanie namiesto kúpania), na strane druhej, funkcia a charakter stretnutia (výlet, resp. slávenie) sú vo svojej podstate kódované podobne: erotická hra v oboch prípadoch predstavuje vybočenie z každodenných vzorcov správania, presun zo sféry profánnej do sféry sakrálnej. Ak už poznáme úlohu živlov ohňa a vody v kontexte obradov svätójánskej noci, potom budeme čítať i niektoré motívy Smrekovej skladby v novom svetle, resp. v ambivalencii medzi významom proklamovaným (zvonica Campanilla) a faktickým (ohne, vatry): „*Pozrite, v diaľke planú svetlé body. / Snád' je to Campanilla na obzore...*“⁸⁶ Identifikácia „planúcich svetiel“ ako turistickej atrakcie v Benátkach (zvonica Campanilla) sa odohráva na pláne imaginácie, sna, fantázie. Reálny priestor rozprávania (výletné jazeró) potom – s ohľadom na temporálno-kalendárové špecifikácie textu (svätójánska noc) – skôr implikuje (aj v spojení so slovesom „planúť“) prítomnosť rituálne zapálených ohňov. Živel ohňa sa okrem toho v texte realizuje aj na symbolickej rovine, kde manifestuje erotické aspekty reality viažuce sa k telesnosti, zmyselnosti a vášni („*Zažnem ich ohňom, vaše ústa rudé, / aby sa bozkami ich, moja drahá. / zahriala navždy duša moja nahá, / by neboli ňou nikdy zabudnuté. / Bozk oheň je a transfúzia krvi...*“).⁸⁷ V závere kapitoly sa rozprávanie presúva z jazera na breh: táto zmena zároveň potvrdzuje mytologicko-pohanské rámce, ktoré sa až teraz realizujú explicitne a v plnej miere. Lúboštný vzťah medzi oboma partnermi tu nachádza – nielen v kontexte kapitoly, ale i celej skladby – svoje vyvrcholenie: samotný sexuálny akt je tematizovaný ako „pohanská modloslužba“, resp. „svätá obet“.⁸⁸ Sakrálny moment bol v skladbe prítomný od začiatku, veď eros u Smreka sa spája práve

⁸⁵ Tamže, s. 34.

⁸⁶ Tamže, s. 35.

⁸⁷ Tamže, s. 33 – 34.

⁸⁸ Tamže, s. 43.

s idealizovaným a zbožšteným obrazom ženy, ktorý má svoj pôvod v trubadúrskej spirituálno-erotickej koncepcii lásky. Tematizácia koitu predstavuje v skladbe miesto, kde Smrek oba tieto na prvý pohľad vzdialené, v skutočnosti však príbuzné kódy dokáže nielen kombinovať, ale necháva ich vzájomne sa rozozvučať v ich prieniku. Bodom splynutia trubadúrskej, kurtoáznej, dvorskej koncepcie lásky a lásky v ponímaní predkresťanských, pohanských, mytologických koncepcii je práve *sakrálna* podstata lásky a *obradný* charakter sexuálneho aktu. Ak si uvedomíme zasvätené zdroje kurtoázie, potom budeme môcť v tejto dvojpólovosti identifikovať všeobecne ambivalentný charakter Smrekovho básnického sveta, ktorý sa konštituuje v prieniku aspektov pohanských a kresťanských ako istá forma „pohanskej spirituality“ či „ľudového kresťanstva“. Oba kódy, teda trubadúrsky a pohanský, sú v skutočnosti vybudované na identickom náboženstve lásky: na to odkazuje nielen spoločný princíp spiritualizácie pozemskej lásky, kde dochádza k zjednoteniu profánneho a posvätného, ale tiež samotný pôvod trubadúrskeho piesní, ktorý – popri vplyvoch arabských – možno identifikovať v okcitànskej ľudovej tradícii, v piesňach a pohanských rituáloch slávností jari. Túto skutočnosť potvrdzuje okrem iného i presvedčenie Ezru Pounda, že práve v stredovekej Okcítánii prišlo k obrode pohanstva. Jakub Guziur na margo toho konštatuje: „pôvodná tradícia pohanskej spirituálnej citlivosti voči prírode a spirituálnym bytostiam v nej, ktorá preživala v ľudových rituáloch, ustanovila akési *credo*, ktoré trubadúri ctili a ďalej rozvíjali.“⁸⁹ Nad Bohom a formálne realizovanou ikonografiou kresťanskej tradície tak stojí pohanský boh lásky Amor.⁹⁰ Vráťme sa teraz k analyzovanej básni. Aj v partiách evokujúcich erotické, resp. sexuálne aktivity si Smrekovo gesto voči dáme uchováva intenciu galantného rytierstva („*Tam váš pôvab božský / oviniem stuhou zamatovej trávy / a uloží ho nežne vedľa seba / pri jagote hviezd vysokého neba*“).⁹¹ Na predkresťanské zvyky a rituály viažuce sa s časom letného slnovratu zase nenápadným spôsobom odkazuje motív materinej dúšky, ktorú podľa tradície na svätého Jána zvykli zbierať dievčatá s túžbou po vydaji („*Nech neodplaším svätójánske mušky, / čo z voňajúcej materinej dúšky / priniesli spánok očiam tvojím tmavým*“).⁹² Ak aj opomenieme fakt skromnej, decentnej, subtilnej „svetelnosti“ svätójánskych mušiek (malé svetielka, iskričky ohňa), potom pri tematizovaní sexuálneho aktu je opakovane akcentovaná, resp. realizovaná poetika ohňa („*Spi, moja sladká. S mečom archanjela, / s plamenným mečom bdiem nad tvojím snením. / Bo v krvi tvojej moja sa už pení / a plam môj vlastný sála z tvojho tela. / Úzasu môjho vľajka šarlátová / nad nehou tvojho lona strepotala, / keď veľiká a svätá obeť splála, / tá obeť odveká a večne nová. / Spi, sladká. Holubice tvojej hrudi / symbolizujú nesmrteľnú túžbu. / Pohansky krásnu svoju modloslužbu / nad nimi slúžim. Pokorný a hrdý*“).⁹³ V tomto zavŕšení ľúbostného, erotického vzťahu medzi básnikom a ženou aktom telesného spojenia sa profánne a civilné aspekty lásky vytrácajú a láska v plnej miere priznáva svoje sakrálné, resp. náboženské identifikácie, ktorých súčasťou sú i aspekty rituálno-obradné. Kultové uctievanie ženy a starostlivá príprava sexuálneho rituálu s ohľadom na výber miesta a času

⁸⁹ GUZIUR, Jakub: *Mythus Ezry Pounda*. Olomouc : Periplum, 2004, s. 75.

⁹⁰ Pozri tamže, s. 76.

⁹¹ Smrek, c. d. 2, s. 42.

⁹² Tamže.

⁹³ Tamže, s. 43.

s magickými atribútmi, to všetko odkazuje na reflexy pohanských iniciačných mystérií a magickej sexuálnej praxe spätéj so zasväteneckými prúdmi rôznej proveniencie. Ak majú byť zachované sakrálne aspekty sexuality je dodržiavanie vopred stanovených pravidiel a predpisov nevyhnutnou podmienkou – a to rovnako v kontexte ľudovej tradície, ako i v kontexte tradície trubadúrskej. Pozrime sa ešte preto, akým spôsobom Smrek v kontexte svojej skladby pracuje s vyššie spomínanou poetikou ohňa a čo všetko nám táto skutočnosť môže odhaliť.

Vychádzať môžeme z toho, čo s ohľadom na výskum poézie básnikov „sladkého nového štýlu“ naznačuje Julius Evola. Nie je totiž novým zistením, že v podstate tejto poézie je ukrytý tajný jazyk, ktorý bol zrozumiteľný iba zasvätencom: zaujímavejšie je konštatovanie bezprostredných vzťahov medzi básnikmi „sladkého nového štýlu“ a hnutím, resp. zasväteneckou organizáciou Fedeli d'Amore („Verní láske“) – ktorej jedným z hlavných vodcov bol, ako sa zdá, práve Guido Cavalcanti, okrem iného práve jeden z ústredných básnikov „stilvonizmu“. Evola cituje z Valliho výskumu vzťahov medzi Danteho poéziou a hnutím Fedeli d'Amore s ohľadom na spoločný tajný jazyk: „Proud zasväteneckého myslenia se tak postupne začal vlévat do poezie lásky (soudobého trubadúrství), až dosáhl takové intenzity, že velká ústřední skupina básníků lásky, žijících v okruhu Danteho, už spravidla psala pouze symbolickým milostným jazykem v podobě uměle vytvořeného žargonu.“⁹⁴ Pre nás je pre túto chvíľu dôležité konštatovanie priameho vzťahu medzi poéziou „sladkého nového štýlu“ a zasväteneckými prúdmi – koncepcia lásky a kult ženy tu už nespádajú do kontextu profánnej erotiky, ale stoja v samom centre iniciačných skúseností a magickej sexuálnej praxe. Po krátkej, avšak azda nie celkom zbytočnej genealogickej odbočke sa môžeme vrátiť ku Smrekovi a k motívu ohňa: je to práve Danteho koncepcia lásky ako „ohňa“, ktorá vytvára jednu z najsilnejších väzieb medzi trubadúrskou koncepciou lásky a koncepciou lásky v *Básnikovi a žene*. Prirovnanie lásky k ohňu však môžeme nájsť už u Jacopa da Lentina alebo tiež v poézii iného veľkého básnika Sicílskej školy Guida delle Colonne, ktorého definíciu lásky zo slávnej básne „Hoci aj voda studená“ („*laska je duch, duch ohňa rozblčany*“)⁹⁵ bude citovať i sám Dante – ten koncepciu lásky ako ohňa vložil do stredu svojej *Božskej komédie* (v 18. speve Očistca).⁹⁶ Turčány v súvislosti s Dantom ďalej konštatuje: „Inými slovami, ak zúžime lásku opäť na vzťah milenca a milej, obraz milej, ktorý cez vnemy, cez zmyslové orgány vnikne do jeho vnútra, zmení sa na túžbu, čo je duchovným ohňom. Tak ako oheň túži naspäť k svojmu zdroju, i túžba ťahá milenca zákonito naspäť k milej, tam, kde jej podoba má stálu látku. Túžba neustane dovtedy, kým sa milenec nespojí a nesplynie s ňou.“⁹⁷ Okľukou sme sa dostali k úlohe zraku ako zmyslového orgánu pri vzniku lásky a k fenoménu magnetizmu, ktorého intenzita je priamo úmerná intenzite túžby a ľúbostnej vášne. Ak som už hovoril, spolu s Evolom, o príťažlivosti medzi mužom a ženou ako o nehmotnom „fluidickom stave“, tak

⁹⁴ VALLI, L. podľa Rougemont, c. d., s. 304.

⁹⁵ COLONNE, Guido delle: Hoci aj voda studená. In: TURČÁNY, Viliam: *Ó, svieža ruža voňavá*. Bratislava : Tatran, 1972, s. 85.

⁹⁶ Pozri TURČÁNY, Viliam: *Dante Alighieri. Lásku si nesie moja pani v zraku*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995, s. 30.

⁹⁷ TURČÁNY, Viliam: *Petrarcov vavrin*. Bratislava : Tatran, 1974, s. 72.

teraz môžem doplniť, že toto fluidum má i svoje viditeľné aspekty. Zrak je nielen onou „bránou“ lásky, ale i miestom, kde sa láska vizuálne prejavuje, odkiaľ „vyžaruje“ a „plápolá“ potom, ako našla svoj „príbytok“ v srdci. Metafora tajomného fluida v očiach spájajúca sa so slovesami implikujúcimi živel ohňa ako metafyzickej podstaty lásky je častým poetologickým inventárom trubadúrskej poézie – v kontexte Smrekovej skladby *Básnik a žena* ju môžeme identifikovať v mnohých variáciách ako stabilný indikátor ľúbostnej túžby, či, doslova, ľúbostného „vzplanutia“ („často i samé oči ženy hrejú“, „z očí žiarila vám neha ženy“, „Hľadíte s takým ohňom, až to páli“, „dotyky keď moje / zažnú vám v očiach hviezdne ohňostroje“, „hoc vidím, ako vaše oko sála“ a i).⁹⁸ Od zapálenia „psychického ohňa“ na rovine vizuálnej (oči) možno na ploche Smrekovej skladby, konkrétne v tretej kapitole sledovať prechod k prejavom „fyzického ohňa“ na rovine taktilnej (ústa) – „ohňom zažnem ústa vaše“, „bozk oheň je“.⁹⁹ Smrek rozvíja iniciačnú koncepciu lásky ako ohňa práve v kontexte magického priestoru „svätajánskej noci“ s jej aspektmi ľúbostnej mágie a rituálnym vzývaním živlu ohňa. Neprekvapuje potom, že záverečná scéna tematizujúca sexuálny akt je vybudovaná v rámci poetiky ohňa („s plamenným mečom bdiem nad tvojím snením“, „plam môj vlastný sála z tvojho tela“).¹⁰⁰ Prirovnanie pohlavného spojenia k ohnivej obeti („keď veľiká a svätá obeť splála“),¹⁰¹ príp. identifikácia pohlavných orgánov ženy s plameňmi ohňa už symbolizuje extatické a transcendentné splynutie so samotným elementom ohňa (presne tak, ako to popisujú starodávne texty a praktiky magickej súložie napríklad v tantrickej jóge).¹⁰² Koncepcia lásky ako ohňa (v manifestáciách od očí cez ústa až k telu a k jeho obetovaniu) symbolizuje permanentný kolobeh zrodu a zániku, ktorý sa stále nanovo opakuje vo svojej večnej nemennosti i aktuálnej novosti („tá obeť odveká a večne nová“).¹⁰³ Nie je to však iba zjednotenie mužského a ženského elementu, ktoré tu je tematizované, ale tiež prienik duševnej a telesnej zložky. Transcendentné aspekty lásky sa prejavujú i vo vzájomnej interakcii tela a duše, pričom jednotlivé prechodové fázy pohybu od duše k telu a od tela k duši môžeme identifikovať v rámci jednotlivých fáz ľúbostného vzťahu medzi mužským a ženským subjektom, tak ako ich v rámci jednotlivých kapitol popisuje Smrekova skladba. Podľa Novalisa ide pri erotickej skúsenosti o dva protikladné pohyby, z ktorých prvý vychádza od pohľadu a cez rozhovor, dotyk úst a objatie smeruje až k intímnemu spojeniu – to je zostupný pohyb duše k telu; v tej istej chvíli sa objaví vzostupný pohyb, kedy telo začne vystupovať k duši.¹⁰⁴ Na tomto mieste dosahuje Smrekova skladba vrchol – na ľúbostnej i kozmickej úrovni: v noci z 23. na 24. júna po dosiahnutí najvyššieho bodu na oblohe začína Slnko klesať. S ohľadom na kozmicko-analogické súvislosti transformuje sa v nasledujúcej, štvrtej kapitole i podoba vzťahu medzi mužským a ženským subjektom, ktorý tak prechádza do novej fázy. Odhaľuje sa nostalgická podstata túžby – oslabuje sa pól telesnosti a ešte viac sa posilňuje duchovný potenciál lásky. Od akcie prechádzame k reflexii.

⁹⁸ Smrek, c. d. 2, s. 10, 15, 16, 27, 39.

⁹⁹ Tamže, s. 33, 34.

¹⁰⁰ Tamže, s. 43.

¹⁰¹ Tamže, s. 43.

¹⁰² Pozri napr. Evola, c. d., s. 366 a nasl.

¹⁰³ Smrek, c. d. 2, s. 43.

¹⁰⁴ Podľa Evola, c. d., s. 170.

Štvrtá kapitola skladby tematizuje rozlúčku medzi oboma partnermi. Už svojím názvom *Padajú listy* odkazuje na skutočnosť zániku, zmaru, ukončenia jedného (prírodného) cyklu. V samotnom texte sa prírodné motívy stávajú leitmotívom ľúbostnej situácie: vonkajší (prírodný) a vnútorný (psychický) plán sa opäť utvárajú v jednote, pričom ako dominantná, primárna sa ukazuje byť rovina prírodná. Symbolicky nadradenosť prírody nad človekom potvrdzuje ukotvenie človeka v prírodnom systéme: mužský a ženský subjekt však túto situáciu spočiatku interpretujú odlišne. Ženský subjekt sa v plnej miere identifikuje s prírodnými charakteristikami a spontánne prijíma jednotu prírodného (jeseň) a psychického (srdce): „*Bo do mňa vniklo s dňami jesennými / čosi, čo srdce zviera mi jak kliešte.*“, „*Všetko však darmo. Smútok z halúz prší / na srdce moje. Naplnená čaša.*“, „*Vidíte, drahý, jak sa všetko mení! / Zo stromov počuť tklivé vyzváňania. / Spadnuté listy oboch nás už rania. / Sedíme tu jak vrabci uzimení.*“¹⁰⁵ Naopak, mužský subjekt svoj psychický svet konštituuje nezávisle od vonkajšieho plánu prírody: „*Že jeseň je, my smutnými byť máme? / Nezmysel veru. Nech si hora stená / a meluzína kvili haluzami. / Prišli sme síce v tieto hĺbky lesné / počúvať vetra flautovanie teskné, / zdravá však mladost' prišla s nami.*“, „*Jesenná táto tklivá melodráma / nás mýliť nesmie. Sme len poslucháči. / Môže i tliekať, jestli sa nám páči.*“, „*Vietor berie / listie, čo zožĺklo a dodýchalo, / lež naša haluz stále zelená sa, / bo ona zo srdc našich napája sa.*“¹⁰⁶ Môžeme teda zopakovať, že kým ženský subjekt rešpektuje podmienenosť ľudského od prírodného, mužský subjekt prostredníctvom vôle akcentuje ľudskú autonómnosť. V zhode s rodovými charakteristikami sa na symbolickom pláne ženský subjekt identifikuje s prírodou, s telesnosťou, naopak, mužský subjekt prírodu prekračuje a smeruje k Duchu. Na inej rovine sa za takto formulovanou kontradikciou ukrýva opozícia „skutočnosti“ a „ilúzie“: mužský subjekt potom tenduje k realite vnútornej, iluzívnej, ideálnej („*Držím vás v náručí, lež cítim iste, / ako mi z neho náhle unikáte. / Na oblak akýsi sa premieňate, / by ste sa rozplynuli v dialke hmlistej.*“, „*Viem, donkichottovské sú moje zbrane. / Za krásy predstáv keď raz tasím piku, / víťazstvo porážkou je v okamžiku, / bo z cieľa môjho klamný sen sa stane.*“),¹⁰⁷ naopak, ženský subjekt prijíma realitu takú, aká je – reflektujúc priepasť medzi snom a skutočnosťou, rozhoduje sa pre skutočnosť („*Najkrajšie sny sa málokedy splnia / a my, keď najkrajšie sa milujeme, / tiež iba sníme. Ja som sa, môj drahý, / úplne ponorila v tento mámor.*“, „*Lež darmo, drahý, rušeň z dialky hvizda. / To hvizda na mňa, z dialky na mňa volá / skutočnosť žitia studená a holá. / Vlák, pre mňa určený, sa po mňa chystá.*“).¹⁰⁸ Tam, kde mužský subjekt ešte trvá na láske ako na snovej skutočnosti, ženský subjekt už identifikuje vpád krutej reality do iluzívnych rezíduí – a to nielen z prírodného plánu (jeseň, zánik, chlad), ktorý sa čoraz viac špecifikuje iba ako simultánne, metaforické pozadie ľúbostnej, v širšom ohľade životnej situácie. Iniciatíva k rozchodu, rovnako ako počiatočné pozvanie do súkromia na čaj, teda opäť vychádza od ženského subjektu: to je skutočný agens, „hýbatel“ deja – aktivita mužského subjektu sa prezentuje primárne v rovine imaginácie a sna, dvorenia a zvädzania, samotný vzťah medzi oboma aktérmi sa však odvíja v dôsledku aktivít ženského subjektu (ktoré môžu mať i podobu nekonania,

¹⁰⁵ Smrek, c. d. 2, s. 48, 51.

¹⁰⁶ Tamže, s. 47, 49, 50.

¹⁰⁷ Tamže, s. 54, 55.

¹⁰⁸ Tamže, s. 53.

zdanlivej nečinnosti či „tichého súhlasu“). Potvrďuje sa tak aktívna kvalita ženstva a to i v nadväznosti na magnetické teórie lásky (muž ako recipient ženského kúzla).

Napätie medzi snom a skutočnosťou sa rieši v prospech skutočnosti, teda fakticky negáciou sna, pričom však intencia tohto pohybu smeruje k symbolickej záchrane ilúzie: skutočnosť môže jestvovať, vzdorovať času a okolnostiam iba na rovine spomienky, nostalgického ideálu klenúceho sa ponad všednosť, jednotvárnosť a konečnosť reality. Za rozporom medzi snom a skutočnosťou identifikuje Jozef Bžoch zrážku princípov, ktorá ako integrálna súčasť Smrekovej umeleckej filozofie nachádza svoj výraz napríklad i v rozpore medzi duchovnosťou a materiálnosťou, medzi poéziou a životom. Krása, láska a poézia sa tak stávajú hodnotami, ktoré stoja proti „skutočnosti žitia studenej a holej“, proti „tvári žitia šedivého“¹⁰⁹ sa konštituuje realita srdca, proti vonkajšej skutočnosti skutočnosť vnútorná. Vo svojej podstate sa tu manifestuje rozpor medzi profánnosťou života a sakrálnosťou ideálu: „V láske našej ja vidím toľkú krásu, / že všednosti tieň nesmie padnúť na ňu. / Chcem, nech nám bozky v rozpomienkach planú, / jak ruže, ktoré vzdorujú i mrazu.“¹¹⁰ Láska sa v kontexte Smrekovej filozofie identifikuje so sakrálnymi aspektmi bytia ako „svätosť“: „Beriem vašu hlavu / do svojich rúk a lásku našu žhavú / bozkami poslednými posväcujem.“¹¹¹ Ak hovoríme o konflikte profánnosti a sakrálnosti môžeme ďalej konštatovať, že v tomto bode začína Smrekova filozofia lásky bezprostredne súvisieť so Smrekovou filozofiou básnického umenia. V trubadúrskej koncepcii lásky a poézie sa ako kľúčová kategória javí byť samotná intenzita vášne, tvorivý entuziazmus a nadšenie, ktoré manifestujú prekračovanie hraníc smerom od ľudského k božskému. Tento entuziazmus nachádza svoje zdroje v neustálom obnovovaní citu, v popieraní reality túžbou, v udržiavaní vnútorného (tvorivého, ľubostného) napätia rôznymi prostriedkami a postupmi (platonická láska, nešťastná láska, tragická láska, oddaľovaná láska, vzdialená láska, princíp rozchodov a stretnutí a pod.). Podmienkou, resp. predpokladom zachovania intenzity lásky a vášne sa tak stáva faktická neprítomnosť partnera. V kontexte skladby *Básnik a žena* je to ženský subjekt, kto – s ohľadom na básnikovu tvorivú i životnú prax – formuluje východiská tvorivosti, invencie, entuziazmu vo vzťahu k vnútornej slobode ako opaku paralyzujúcej monotónnosti a všednosti: „Lež vaše dni, tie inakšie byť musia. / Musia sa rodiť z večných prekvapení. / Vás nesmie sputnať náruč jednej ženy, / nech z vašich rtov vždy nové iskry sršia. / Viem, veľa lásky, ale viacej ešte / voľnosti potrebuje vaše srdce, / by bolo hrdé vždy a k boju súce.“¹¹² Tu sa teda nachádzajú skryté potenciály „rozlúčky“ partnerov, z ktorých jeden (žena) si uchováva spomienku na lásku ako „svätosť srdca“ a „útechu v každodennosti“, druhý (básnik) nachádza v lúčení sa s láskou, v obraze ženy „krásne odchodiacej“ nielen bolesť, ale i krásu smútku. Zároveň si uchováva vlastnú slobodu ako predpoklad novej tvorivosti, večnej inšpirácie a básnickej slávy.

To sú výsledky nielen štvrtej kapitoly, ale celej skladby, aspoň do chvíle, kým Smrek po desiatich rokoch nezavrší svoj básnický cyklus piatou kapitolou, majúcou sa k pred-

¹⁰⁹ Tamže, s. 53, 52.

¹¹⁰ Tamže, s. 56.

¹¹¹ Tamže, s. 54.

¹¹² Tamže, s. 56 – 57.

chádzajúcim štyrom ako apendix či epilóg. Skladba písaná de facto v troch vlnách (prvá kapitola – druhá, tretia, štvrtá kapitola – piata kapitola) reprezentuje dve životné obdobia Smrekovej tvorby: dvadsiate roky (1923, 1924), tridsiate roky (1933, 1934). Ak si uvedomíme skutočnosť, že prvá kapitola bola opakovane (časopisecky i knižne) publikovaná samostatne, rovnako v samostatnom bloku boli spoločne publikované (časopisecky) druhá, tretia a štvrtá kapitola, a nakoniec vychádza celá skladba, teda prvé štyri kapitoly aj s dodatočne napísanou piatou kapitolou, kompletne, potom sa nám homogénnosť a celistvosť textu môže rozkladať na svoje jednotlivé segmenty. Tie však napriek tomu držia pohromade: Smrekov text si navzdory okolnostiam vzniku i praxi publikovania uchováva svoju jednoliatosť a celistvosť. Pravda, ako uvidíme neskôr, táto homogénnosť môže mať i celkom jednoduché vysvetlenie: druhá, tretia a štvrtá kapitola sa v knižnej verzii (1934) podstatne odlišujú od pôvodnej, časopisecky publikovanej verzie (1925) – tá prešla zásadnou rekonštrukciou, ktorá poetiku textu vzdŕaľuje od obdobia dvadsiatych rokov a približuje skôr poetike rokov tridsiatych a dobe vzniku záverečnej, piatej kapitoly. Vzťahy medzi jednotlivými kapitolami skladby, ako i vzťahy medzi jednotlivými segmentmi textu v rámci tej istej kapitoly sa potom utvárajú viacznačne a naprieč viacerými tvorivými obdobiami, pričom však výsledná podoba textu si uchováva homogénny a celistvý ráz.¹¹³ Nič to ale nemení na tom, že i napriek odstupu celého jedného desaťročia napríklad samotná genéza piatej kapitoly, tak ako ju vo svojich memoároch predkladá Smrek, priamo upomína na genézu prvej kapitoly: „Zaklopala mi na srdce spomienka na podobnú chvíľu pred *desiatich rokov*, keď som pod Michalskou vežou v Bratislave začal písať prvé riadky svojho dialógu *Básnik a žena*.“¹¹⁴ Identická situácia (kráčajúci básnik, padajúci sneh, vidina ženskej postavy) produkuje identickú náladu, citovosť, ktorá priamo iniciuje konkrétny *rytmus* zhmotnený v slovách a veršoch. Smrek opäť zdôrazňuje intuitívne, spontánne, iracionálno-emocionálne aspekty vzniku básne: „moje pero, keď som vtedy kráčal už nie bratislavskou, ale pražskou ulicou, samé od seba, vyslovene citovo, bez pričinenia prvkov rozumových, vyjadrovalo ma takto“, „Kde sa vzal tento rytmus? Samo pero mi ho písalo, bez môjho vedomia a vôle. Ono mi evokovalo rytmus spred desiatich rokov. A ten rytmus mi pripomenul, že dávny prípad s *Básnikom a ženou* ešte nie je dokončený, uzavretý a že sa tá malá dráma spred desiatich rokov hlási o svoj epilóg, aby sa stala väčšou, kompozične domyslenou i dotvorenou.“¹¹⁵ Primárne sa potvrdzuje spontánnosť a improvizovanosť tvorivého aktu, ktorý sa stáva nielen bezprostredným seba vyjadrením básnika, ale priamo identifikáciou básnika so samotným aktom tvorenia, stotožnením života a poézie („vyjadrovalo ma takto...“). Až sekundárne k *rytmu* básne Smrek identifikuje problém *témy* a *kompozície*, ktoré manifestujú prechod z iracionálnej, nevedomej roviny na rovinu racionálnu a vedomú. Rovnako ako sme spomínali v súvislosti s genézou prvej kapitoly, aj okolnosti vzniku piatej kapitoly odkazujú na princípy trubadúrskej ars poetiky: „Zachvelo mnou tušenie, že všetka dynamickosť srdca i ducha, ktorá sa vo mne hádam štyri roky – po *Božských uzloch* – zhromažďovala ako elektrická energia, sa dá teraz do pohybu, začne pôsobiť, vstúpi do aktivity.“ V intenciách trubadúrskej poézie

¹¹³ Podrobnejšie sa budem problému rôznych verzii skladby venovať v samostatnej kapitole.

¹¹⁴ Smrek, c. d. I/II., s. 155.

¹¹⁵ Tamže, s. 155, 156.

a v nadväznosti na to, čo nazýva „dynamickosť srdca a ducha“, teda na tvorivý entuziazmus, autenticitu a inšpirovanosť básnického aktu, Smrek vo svojich memoároch stotožňuje lásku s poéziou tam, kde mu splýva „ženská postava“ s „postavou poézie“, kde žena sa stáva personifikáciou poézie a poézia personifikáciou ženy („A tá postava, vysoká, neurčitých tvarov, verne predo mnou kráčajúca, čo to bolo, – personifikovaná Poézia!“ „Lebo postava Poézie, keď som ju personifikoval, dal jej telo, sa mi eo ipso zmenila na ženu a to tú istú, s ktorou som sa pred desiatimi rokmi rozlúčil záverečnou vetou kapitoly Padajú listy.“).¹¹⁶ Smrek vo svojich úvahách pokračuje ďalej a odvoláva sa na pygmalionovský mýtus: lásku k ženskej postave vytesanej do mramoru, ktorá sa pod sugesciou túžby stáva živou bytosťou alternuje láska k ženskej postave „stavanej“ zo slov: „Keď sa mohla stať živou bytosťou socha, kresaná z mramoru a túžby, prečo by sa nemohla stať živou bytosťou postava stavaná zo slova a z túžby?“¹¹⁷ Hranica medzi textom a životom, medzi literárnou postavou a živou bytosťou sa úplne stráca: intencia Smrekovho gesta smeruje od života k poézii a od poézie späť k životu, pričom obe roviny sa stávajú súčasťou „prežívania“ jedinej skutočnosti – Smrekova tvorivá sugescia sa tak obracia nielen k ženskej postave, ktorej pôvod v sebe nezaprie nábožensko-sakrálne zdroje a magické funkcie (Slovo sa Telom stalo), ale zasahuje rovnako tak autorský, resp. básnický subjekt: „Očarovaný pomyslením na dávnú snežnú idylu a uvedením si dátumu 1923 – 1933, rozhodol som sa teraz, po desiatich rokoch, privolať si naspäť ženu, aká nateraz pre mňa nikde neexistuje (snáď mojou vinou), ale ja ju potrebujem, ak nechcem mať pocit desnej samoty, a preto si ju vykresím zo svojich predstáv, vyjadřím ju slovami a dám jej život.“¹¹⁸ Do dôsledkov povedané: Smrek tento prienik „umenia“ a „života“ zakúša *fyzicky*, prostredníctvom zmyslov, čím definitívne presúva báseň z roviny estetickej do roviny ontologickej: „Báseň začína žiť! Ona – žena – povedala len prvú vetu a už ňou vkročila do básne ako živý faktor. Cítim ju priam zmyslami, dotýkam sa jej, vdychujem ju. A verím všetkému, čo mi ďalej povie.“¹¹⁹ Okolnosti vzniku skladby, ako i reflexia vlastnej tvorivej metódy, východísk a motivácií básnického gesta sú zaujímavé i z toho hľadiska, že piata kapitola *Básnik a žena* tematizuje práve otázky „umenia básnického“, básnictva, tvorivosti, inšpirácie, vzťahu života a tvorby. V tomto zmysle záverečná kapitola primárne predstavuje Smrekov básnický program, resp. ako píše Smrek vo svojich pamätiach: „Ja v celej tej kapitole podávam vlastne svoje básnické krédo.“¹²⁰

Ak budeme chcieť špecifikovať Smrekov program poézie, tak ako je formulovaný v piatej kapitole skladby *Básnik a žena*, musíme sa vrátiť späť k samotnej podstate Smrekovej umeleckej filozofie, teda k onomu „znamienku rovnosti“, ktoré je kladené medzi poéziou a životom. V opozícii k profánnemu, materialistickému, nízkemu konštituuje Smrekovo básnické gesto oblasť sakrálna identifikujúcu sa predovšetkým s dvomi ideálmi: s poéziou a s láskou. Podľa Jozefa Bžocha spočívajú zásady Smrekovej básnickej praxe tam, kde Smrek „proti prízemnosti kladie ideál, proti hmotárstvu ‚duše dary‘, proti fád-

¹¹⁶ Tamže, s. 156.

¹¹⁷ Tamže, s. 157.

¹¹⁸ Tamže, s. 157.

¹¹⁹ Tamže, s. 158.

¹²⁰ Tamže, s. 159.

nosti nadšenie, proti rozvahe zápal, proti výpočtu cit“.¹²¹ To sú bezpochyby správne zistenia. S ohľadom na konkrétnu realizáciu v epickom príbehu *Básnika a ženy* sú manifestované postavou básnika, resp. mužského lyrického subjektu. Paradoxné je riešenie u ženského lyrického subjektu, ktorý sa hlási k identickým hodnotám (poézia, sen, láska, svätosť, srdce), avšak v realite sa napokon rozhoduje pre hodnoty protikladné, reprezentujúce každodenný život v jeho úzko vymedzených, životnými okolnosťami určených hraniciach a záväzkoch („*Vy odídete. A za srdcom mojím / zas vystrie ruky život, by ho vsadil / do úzkej klietky ako krotké vtáča. / Áno, môj drahý, taká zlatá klietka / čaká zas na mňa. / Stratím sa v nej všetka, / tak, ako sa i láska moja stráca.*“).¹²² Táto skutočnosť je ženským subjektom reflektovaná vzhľadom k „ideálnemu“ ako „omyl“ a vzhľadom k „reálnemu“ ako „fátum“. Rozoznávame tu opäť opozíciu „duchovného“ a „telesného“: žena sa v tomto zmysle konštituuje ako bytosť bipolárna, ktorá sa utvára v napätí „citového“ a „biologického“, pričom práve biologický aspekt je, v konečnom dôsledku, rozhodujúci („*Môj omyl... Lež nie, nech je radšej skrytý. / Ved' konečne, hľa, už i k môjmu čelu / bliži sa oráč. To je naše fátum. / Čo mám viac vravieť? I tak rozumiete. / Niet ženy, čo by bola večne v kvete...*“).¹²³ Treba však dodať, že takéto riešenie je zhodné s podstatou a charakteristikami Smrekovho modelu človeka a sveta, tak ako ho interpretujeme v širšom kontexte Kniž slnečných. Ono priznanie sa ženy k svojej „biologickej“ podstate, voľbu „života“ pred „snom“ nemožno totiž vnímať ako útek či ako regres: nie je „zradou“ ideálov, výrazom osobnej slabosti, ale naopak, výrazom zodpovednosti – k svojmu životu i k životu spoločenstva (vo všetkých jeho rovinách). V tomto geste možno identifikovať gesto *obete* – v istom zmysle „tragický“ údel ženy determinovanej svojou telesnosťou a biologickými aspektmi. Uprednostnenie života pred snom sa interpretuje ako „fátum“, čím sa tomuto, zdanlivo konformnému činu prisudzuje celkom iný rozmer, presahujúci jeho všedné, vonkajškové, viditeľné aspekty. Všimnime si ešte čosi iné: riešenie ženského subjektu podmieňuje, resp. rozlišuje dva samostatné plány reality (profánny, sakrálny), ktoré možno identifikovať nielen s ohľadom na primárnu opozíciu prežívania „telesného“ a „emocionálneho“, ale tiež s ohľadom na opozíciu času ako výraz času „profánneho“ (chronos) a času „sakrálného“ (kairos). Skúsenosť s posvätným sa tak neobmedzuje na sféru výlučne emocionálnu, vnútornú, ale presahuje i do sféry telesnej, fyzicky zažívanej skutočnosti („*Nezabudnem však nikdy dnešné dátum, / ktoré už na perách mám vypálené*“).¹²⁴ Znamená to, že každodenná, profánna skutočnosť reprezentovaná sociálnymi záväzkami (manželstvo) je atakovaná, zasiahnutá výnimočnou skúsenosťou reprezentujúcou vybočenie z každodenného „poriadku“ a vystúpenie zo všedného času („*Ja muža mám, lež ak sú moje ústa / ešte i dnes pre vás dosť príťažlivé, / ráčte sa teda skloniť milostive / a bozkať ma.*“).¹²⁵ Odlišnosť oboch riešení (ilúzia, realita) s ohľadom na kontradikciu profánneho a sakrálného, všedného a výnimočného, tela a ducha, tak ako ich manifestujú mužský a ženský subjekt, teda spočíva v dominancii jedného z plánov u mužského, resp.

¹²¹ Bžoch, c. d., s. 227.

¹²² Smrek, c. d. 2, s. 78.

¹²³ Tamže, s. 79.

¹²⁴ Tamže, s. 79.

¹²⁵ Tamže, s. 77.

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

Čo z toho pre Smreka vyplýva? Predovšetkým možnosť priamo formulovať vlastný básnický program, širšie umeleckú filozofiu, vzťah k tvorbe, spoločnosti a životu vôbec. Nebude nijakým prekvapením, že centrálné miesto v Smrekovom programe poézie zaujímajú vzťahy k ženám, avšak, ako dodáva Jozef Bžoch, „nie pre nejaké zmyslové rozkošníctvo, ale preto, že básnik nimi napĺňa svoje predstavy krásy a kompenzuje tak prázdnotu okolitej skutočnosti“.¹²⁶ V tomto geste sa ozýva veľa z trubadúrskeho básnického a životného „kompéndia“, dokonca, oveľa viac, než by sa na prvý pohľad zdalo. V Smrekovom prípade nemožno vôbec hovoriť o koncepcii čistej, desenzualizovanej lásky, rovnako ako jeho koncepciu nemožno zjednodušovať na lásku senzúálnu či úzko hedonisticky telesnú. V skutočnosti sa obe teórie u Smreka prenikajú a podmieňujú na spôsob trubadúrskej koncepcie lásky, kde idealizovaný, zbožštený obraz ženy nie je v protiklade s erotickým, senzúalnym opojením ženou a telesnosťou, ale naopak, „amor purus“ a „Eros“ sa prirodzene dopĺňajú. Ako píše Jozef Felix, „už pri samých začiatkoch trubadúrskej lyriky sa rozvíjala koncepcia lásky, v ktorej žena síce bola predmetom všetkých túžob (aj telesných), no zároveň sa vyvyšovala až na rovinu náboženského kultu, pričom však zostávala stále ženou“.¹²⁷ Felixovo konštatovanie, že v trubadúrskej poézii „sme svedkami dialektiky, v ktorej sa žena mení na sen, ba až na ideu, no zároveň zo sna a z idey stále vystupuje vo svojej plnej realite“,¹²⁸ platí i pre Smrekovu koncepciu lásky, tak ako je prezentovaná v skladbe *Básnik a žena*. S ohľadom na *loci communes* dvorskej poézie sa idealizovaná, zbožštená, vysoká láska stáva predovšetkým intenciou pohybu, ktorým sa milovaná žena vyčleňuje z profánnej reality, pričom na tomto pohybe je účastný i samotný básnik. Z rovnakých zdrojov je motivovaná i túžba po „vzdialenej princeznej“ v trubadúrskej lyrike, kde sa spravidla realizuje ako hľadanie milovanej: sakralizácia ženy sa tak vzťahuje na jedinú, konkrétnu bytosť, ktorá stojí v opozícii k ostatným ženským subjektom. Smrek túto situáciu tematizuje na viacerých miestach svojej skladby, plný výraz jej dáva v piatej kapitole s ohľadom na retrospektívny charakter výpovede: „*Náručie moje zakliate je iste / snád' odkedy vy z neho vypadli ste. / Množstvo žien vyslyšalo zvanie jeho, / lež čo máš z objatia, keď nie je sväté?*“.¹²⁹ Zároveň platí, že bytostná potreba sakrálna, posvätnéj lásky sa utvára v interakcii s nostalgickou podstatou vášne, ktorá akcentuje pominuteľnosť, časovosť ľúbostného vzťahu, resp. intenzity jeho preží-

¹²⁶ Bžoch, c. d., s. 226.

¹²⁷ Felix, c. d., s. 115.

¹²⁸ Tamže.

¹²⁹ Smrek, c. d. 2, s. 64.

vania, v dôsledku čoho sa sakralizovaná láska spätne profanizuje („*Ja musím ostať vždy sám, jak prst holý. / Čím väčšmi milujem, tým viac ma bolí / vedomie, že na tejto širej zemi / nieto nič krásneho, čo večne trvá. / Keď nájdem lásku, hneď i trpnem pred ňou, / že jedného dňa stane sa snád' všednou / a bude bolesť väčšia ako prvá.*“).¹³⁰ Na rozdiel od ženského subjektu, ktorý reflektuje determináciu časom na *biologickej* rovine, potom mužský subjekt sa dotýka časovej ohraničenosti krásy a lásky primárne na rovine *psychickej*. Pre oboch je tak vzájomné stretnutie sa po desiatich rokoch revíziou *pravosti* a *vylúčnosti* vzťahu, ktorý sa už de facto dávno skončil, avšak, ako vidieť, zároveň pretrval na oboch spomínaných rovinách: telesnej i emocionálnej. Týmto spôsobom sa potvrdzujú nielen jeho sakrálne identifikácie, keďže stále sa rovnako intenzívne špecifikuje v opozícii k profánnemu (manželstvo ženy, avantúry básnika), ale akcentuje sa tiež dôležitosť ideálu, sna, túžby v ľudskom živote, keď proti skutočnosti sveta stavia novú skutočnosť, skutočnosť srdca.

Na inom mieste sme konštatovali exkluzivitu oboch subjektov, ktorú sme usúvzťažnili s konvenciami kurtoáznej poézie: figúry „básnika“ a „múzy“ v tomto zmysle považujeme za dobový variant stredovekých typologických figúr „rytier“ a „princeznej“. Budeme teraz sledovať spoločenský aspekt a motivácie tejto situácie v súvislosti s reálnym postavením ženy v spoločnosti. Denis de Rougemont pri úvahách o charaktere a vzniku trubadúrskej poézie skúma viaceré javy, ktoré permanentne odolávajú pokusom o vysvetlenie a jednoznačnú odpoveď. Okrem iného sa de Rougemont pýta, akým spôsobom sa konštituovala koncepcia lásky, v ktorej muž slúži žene, resp. odkiaľ sa vôbec vzal tento nový pohľad na ženu, odporujúci tradičným mravom? Slovom A. Jeanroya konštatuje, že trubadúri nielenže nečerpali zo sociálnej reality, ale dokonca „je očividné“, že táto koncepcia, s ohľadom na ponížené postavenie ženy vo feudálnej spoločnosti, „nijako neodráža skutočnosť“. ¹³¹ Julius Evola priamo hovorí o zásadnom rozdieli medzi „skutečnými pomery medzi dvoma pohlaviami, a pozíci, ktorou měla žena v rytířských mravech“. ¹³² Evola mužsko-ženské vzťahy a správanie v manželstve hodnotí ako „velmi drsné, pokud ne přímo surové“¹³³ a to i v súvislosti s kráľovskými ženami, ktoré v reálnom živote neboli vôbec idealizované. S odvolaním sa na epické príbehy raného stredoveku hovorí tiež o extrémnej promiskuite, ktorá vládla na hradoch, pričom v súvislosti s mladými ženami sa, podľa neho, „už vôbec nedá mlúvit o nějakém vzoru skromnosti, cudnosti či nedostizného ideálu“. ¹³⁴ Na margo správania mužov cituje Meinersa, ktorý poznamenáva, že „v celém středověku nebylo uneseno a znásilněno tolik dam jako právě ve 14. a 15. století, kdy kavalírství zažívalo svůj největší rozkvet“. ¹³⁵ Sumarizujúco môžeme tlmočiť názor A. Jeanroya, podľa ktorého koncepcia lásky, tak ako ju prezentuje provensálska poézia, „sa ani zďaleka nedá vysvetliť podmienkami, za akých vznikla, naopak, je s nimi v úplnom rozpore“. ¹³⁶

¹³⁰ Tamže, s. 72.

¹³¹ JEANROY, A.: Anthologie des troubadours. Podľa: Rougemont, c. d., s. 59.

¹³² Evola, c. d., s. 302.

¹³³ Tamže, s. 301.

¹³⁴ Tamže, s. 301.

¹³⁵ MEINERS, C. podľa Evola, c. d., s. 301 – 302.

¹³⁶ JEANROY, A.: La Poésie lyrique des troubadours. Podľa: Rougemont, c. d., s. 59.

Situáciu, kedy sa sociálna realita a koncepcia lásky rozchádzajú, možno identifikovať i v našom prípade: reálne postavenie ženy v spoločenskej realite „medzivojnového“ Slovenska totiž určite nebolo „ideálne“. S tým rozdielom, že genealogické a typologické zdroje tejto koncepcie u Smreka odkazujú na modernu a romantizmus, odkiaľ vedie stopa práve k stredovekej koncepcii kurtoáznej lásky. Iná skutočnosť je však pre nás zaujímavá: a síce ono idealizujúce gesto, ktorým sa žena pozdvihuje z reálne poníženého a závislého postavenia na takmer až náboženský piedestál. A to z dôvodov, ktoré sú zrejmé, keďže toto gesto sa, takpovediac, stavia proti dobe. Nezabúdame pritom na charakter medzivojnového obdobia a na mohutný kultúrny, spoločenský a hodnotový kvas, ktorého výrazom bola aj vlna ženskej emancipácie. Oficiálne požiadavky doby však zneli ináč – pregnantne to vo svojich pamätiach formuluje samotný Smrek, ktorý si túto skutočnosť, ako i kultúrne afinity svojho gesta dobre uvedomuje: „Bol som pripravený, že ma stihne výsmech, že ma novodobí kritici nazvú nejakým meštiackym romantikom, ktorý adoruje ženu spôsobom stredovekých trubadúrov a nechce vidieť, že *dnešná žena* má mozole. Žena vo funkcii slúžky alebo i prostitútky, to bola vtedy moderná téma pre moderných básnikov, ale hlavne kritikov.“¹³⁷ Dodajme, že Smrekovou odpoveďou na podobné, agitačno-ideologicky motivované útoky ako predviedol recenzent Daniel Okáli („Básnik Smrek a milkovanie“) a na otázku, čo všetko žena má okrem mozoľov, bola o necelých desať rokov iná básnická skladba a iná oslava ženy – Eva Ave. Zhrňme: oproti dobovej ideológii kladie Smrek nadčasový ideál.

Toto konštatovanie sa vzťahuje nielen k Smrekovej koncepcii lásky či obrazu ženy; uchováva si platnosť i v chápaní spoločnosti, kultúry, poézie a to naprieč celým Smrekovým básnickým dielom. Koncepciu lásky, tak ako je prezentovaná v skladbe *Básnik a žena*, nemožno oddeliť od koncepcie poézie, nakoľko obe sú integrálnou súčasťou Smrekovej umeleckej filozofie. Smrekov básnický program nehovorí v tomto zmysle iba o láske, ale i, resp. predovšetkým, o poézii, o básnictve, o básnikovi. I figúru básnika stavia Smrek proti dobe a to hneď na začiatku prvej kapitoly, kde sa poézia, duša, esprit reflektujú v príkrom rozpore s materializmom a hmotou posadnutou súdobou spoločnosťou („*Musím to nechať. Nemám chuti ani; / svet nevie oceniť dnes duše dary. / Cítim, že v dnešnom svete nie je hodné / kvet duše stlať ako púhu slamu / pred kone, rezat z neho sečku samú / pre duše hlinené a negramotné, / alebo dočahovať k lemu neba, / dobývať odtiaľ perly, diademy / a potom siať ich po blatistej zemi. / pod nohy perly hádzať sotva treba.*“).¹³⁸ V tomto zmysle už provensálska poézia, ale rovnako i „toskánska škola“, ktorá bola provensálskymi trubadúrmii priamo ovplyvnená a v rámci severného Talianska rozvíjala odkaz „sicílskej školy“, neobmedzovali svoj tematický register výlučne na lásku, ale rozšírili ho o aspekty sociálno-kritické a moralisticko-náboženské.¹³⁹ Smrekovo gesto spoločenskej kritiky vychádza z etických zdrojov a reaguje primárne na bezduchosť a zvrátenosť materialistického a nekultúrneho sveta, ktorý rezignoval na ideály: tento stav súdobej spoločnosti, kde pre poéziu a básnika už niet miesta, Smrek pociťuje ako rozvrat hodnôt („*Svet náš iné si dnes praje, / chce hmotu, hmotu! Básnikom sa smeje, /*

¹³⁷ Smrek, c. d. I/II., s. 160.

¹³⁸ Smrek, c. d. 2, s. 13.

¹³⁹ Podľa TURČÁNY, Viliam: *Petrarcov vavrín*. Bratislava : Tatran, 1974.

najradšej by ich poslal na galeje. / Dnes Parnas nemá výšky Himaláje!“, „Kto žiť chce dnes, nech nechytá sa pera, / lež dláta, pluhu, lebo – revolvera.“).¹⁴⁰ I tu však Smrek zostáva pri „ideáloch“, ktoré dôsledne odlišuje od „ideológie“: za „sociálno-revolučným“ gestom proletárskych básnikov odhaľuje tiež iba pretváрку („...a hoci tučné / sú líca ich, pochody revolučné / skladajú, namáčajúc pero v krvi.“).¹⁴¹ Túto skutočnosť si koniec-koncov všimol už literárny kritik, ktorý v Smrekových slovách nachádzal „zdravú kritiku (súdobého) farizejstva a pózy“, a povšimol si tiež, ako Smrek „oprávnene šľahá napravo i naľavo i do druhov svojich“.¹⁴² Podobne to formuluje iný recenzent, keď konštatuje, že v Epilógu ku skladbe sa Smrek „temer invektívne obracia k svojim básnickým protivníkom, k svojim milým druhom“.¹⁴³ Osamelosť, ale i exkluzivita básnika v rámci profánnej spoločnosti je tak umocnená osamelosťou, ale i výnimočnosťou básnika Smreka oproti ostatným básnikom. Z iného uhla pohľadu môžeme potom hovoriť o formulovaní vlastného básnického programu (resp. o autorskom sebasituovaní v dobovom básnickom kontexte), i o reflexii básnictva a básnického umenia ako takého (resp. o situovaní básnika v dobovom spoločenskom kontexte).

V Smrekových formuláciách básnickej praxe možno okrem *manifestácie* vlastnej tvorivej metódy, princípov a východísk tvorby rozoznať i rezíduá podieľajúce sa, takpovediac, na *obrane* Smrekovho básnického programu. Ten sa v tomto zmysle konštituuje späť, keď prostredníctvom polemického rozhovoru medzi autorom (básnikom) a jeho čitateľom (ženou) dodatočne rekonštruuje a verifikuje „legitímnosť“ Smrekovho básnického gesta. To už bolo v prvej polovici tridsiatych rokov, resp. v čase písania piatej kapitoly skladby *Básnik a žena* spochybňované ako opakujúce sa, vyčerpané či neperspektívne. Smrek sa teda neobracia iba k „čitateľovi“, ale i ku „kritikovi“, jeho slová nie sú iba emocionálnou „spoveďou“, ale i racionálnou „obranou“. V oboch prípadoch sa toto gesto obracia smerom „von“, avšak, pre Smreka ako básnika sa ukazuje byť dôležitejšie vtedy, keď sa, akoby mimochodom, vracia späť k sebe samému, „dovnútra“. Alegória Doriana Graya, ku ktorému sa Smrek ako básnik pripodobňuje, reflektuje napätie medzi vonkajším a vnútorným plánom, medzi výrazom a obsahom, medzi telom a dušou, alebo, čo je v našom prípade rozhodujúce, medzi „básňami“, ktoré sú stále „slnčné“ a „jasné“, a „dušou“, v ktorej „pribúda jarkov“ a mení sa v „rozbrázené pole“.¹⁴⁴ Smrek si uvedomuje ani nie tak poetologickú a estetickú „vyčerpanosť“ svojho básnického gesta, ako mu to vyčíta kritika, ako skôr pomaly sa vytrácajúcu „autenticitu“ svojej „slnčnej poetiky“, postupné štiepenie bytostnej jednoty „života“ a „poézie“. Práve tento pohyb je pre Smreka neakceptovateľný, hoci v kontexte skladby *Básnik a žena* si ešte dokázal vystačiť s filozofiou lásky, ilúzie a harmónie – ako to konštatuje v podobnej súvislosti i Jozef Bžoch, ktorý zároveň dodáva, že práve táto filozofia Smrekovi „umožnila postaviť celý ľubostný príbeh na absolútnej čistote vzťahov“.¹⁴⁵ Tu sú však už reálne limity tohto gesta, ktoré sa

¹⁴⁰ Smrek, c. d. 2, s. 11.

¹⁴¹ Tamže, s. 65.

¹⁴² Kostolný, c. d., s. 132.

¹⁴³ Brtáň, c. d., s. 300.

¹⁴⁴ Smrek, c. d. 2, s. 69, 70.

¹⁴⁵ Bžoch, c. d., s. 227.

na svojom vrchole láme a nasledujúca básnická zbierka *Zrno* v tomto zmysle väčšmi než záverečné slovo „kníh mladosti“ predstavuje už nového Smreka, Smreka „kníh dospelosti“. Transfiguráciu Smrekovho básnického gesta od „mladosti“ k „dospelosti“ možno sledovať, ako sme už písali inde, v kontexte zbierky *Iba oči*, ku ktorej sa priamo vzťahuje i Smrekova argumentácia z piatej kapitoly *Básnika a ženy* na mieste, kde s odvolaním sa na alegóriu Dorianu Graya konštatuje rozpor medzi prostým a mladistvým duchom na jednej strane a skúsenosťami a múdrosťou na strane druhej („*Blahoslavení, ktorých duch je prostý. / Môjho však deformujú skúsenosti / a múdrosť prekliata. Hľa, tak čas letí...*“).¹⁴⁶ Tieto tri verše v skratke pomenúvajú celú vnútornú drámu na prvý pohľad harmonickej bezkonfliktnej zbierky *Iba oči* a späťne by sme ich mohli k nej priložiť ako úvodné motto či záverečné poslanie. Smrekova reflexia básnickej praxe teda skutočne vykazuje znaky „emocionálnej spovede“, avšak, zároveň, resp. predovšetkým tu máme do činenia s „racionálnou obhajobou“. Smrek sa nachádza na rázcestí – skutočnosť, že si uvedomuje vznikajúci rozpor medzi „básnikom“ („životom“) a „básňou“ („dielom“) a, zároveň, v tej istej chvíli, s plným nasadením prezentuje básnickú metódu a víziu, ktoré tento rozpor nielenže nezrovnávajú, ale skôr prehlbujú, táto skutočnosť svedčí iba o jednom: o autenticite Smrekovho gesta, ktoré sa rodí z pochybností i z presvedčenia, aby aj takýmto spôsobom upozornilo na vlastnú paradoxnosť, a teda na paradoxnosť Smrekovho básnického programu v jeho samej podstate.

Smrekova koncepcia poézie je osnovaná na kontradikcii psychológie a estetiky, básnika a básne. Je to paradoxné najmä s ohľadom na skutočnosť, že život a dielo sú u Smreka v natoľko podmienenom, na sebe závislom a na seba odkazujúcom vzťahu, že táto jednota života a tvorby je vnímaná ako východisko každej relevantnej literárnokritickej či literárnohistorickej analýzy Smrekovho básnického diela. Veľmi jasne to povedal Jozef Bžoch, keď konštatoval, že Smrek „dáva medzi poéziu a život znamienko rovnosti“.¹⁴⁷ Ako uvidíme, toto „znamienko rovnosti“ sa obracia vo svoj pravý opak tam, kde psychológia básnika vstupuje do kontradikcie s estetikou básne. Neruší sa tým vzťah medzi životom a dielom, naopak, potvrdzuje svoju nevyhnutnosť a dominanciu pre výsledný umelecký tvar. Tento paradox nazýva Smrek „pretvárkou“ (tak to nazýva ženský subjekt skladby) alebo „mystifikáciou“ (tak to nazýva básnický subjekt): tak či onak, vzťah medzi básnikom a básňou možno definovať ako „kontrastný“ – v centre samotného básnického gesta Smrek identifikuje „kontrast“ ako tvorivý princíp či prvotný a rozhodujúci impulz všetkej „obrazotvornosti“ („*Obrazotvornosť v kontrastoch sa rodí: / sladké kto víno chlípe život celý, / iste má potom k blenu pomer vrelý / a práve k nemu pre tému si chodí. / A zas – kto nikdy nepocítil žízne, / nepíše ódu ku cti prostej vode / a hymnus nezaspieva o slobode, / kto nikdy rabstva nepocítil trýzne. / I lásky kto má, koľko sa mu ráči, / ten na kolená pred ňou sotva padne, / on zázraky v nej neobjaví žiadne, / sláva jej nikdy ho tak neomráči, / aby z úst jeho plynúť mohli vety, / čo majú silu neobyčajnosti.*“).¹⁴⁸ Takto ponímaná tvorivá metóda akcentuje psychologickú rovinu a v rámci nej úlohu

¹⁴⁶ Smrek, c. d. 2, s. 70.

¹⁴⁷ Bžoch, c. d., s. 225.

¹⁴⁸ Smrek, c. d. 2, s. 67.

„túžby“: básnické gesto sa zo zásady a prirodzene vzťahuje k niečomu „absentujúcemu“, „nepřítomnému“, „vzdialenému“ (smútok, láska, sloboda atď.). Čo to okrem iného znamená? Rozoznávame tu opäť kontúry trubadúrskeho gesta, v prvom rade na všeobecnej rovine, na konkrétnej rovine sa tieto konvencie špecifikujú ako koncepcia lásky v dvorskej poézii. Ohlasuje sa tu tiež už spomínaná kontradikcia „všednosti“ a „nevšednosti“, „každodennosti“ a „exkluzivity“, „skutočnosti“ a „ideálnosti“ odkazujúca práve na psychologickú, bytostnú, ba dokonca spirituálnu potrebu *túžby* v ľudskom a básnickom živote („*Áno, my často mystifikujeme. / Život náš iný je, než verše naše. / Bo čo je skutočné, je každodenné / a pre inšpiráciu menej cenné. / Básnik však pije z mystéria čaše.*“).¹⁴⁹ Motívacie tejto „túžby po túžbe“ možno, v nadväznosti na kontext trubadúrskej lyriky, kde sa spravidla realizuje ako „láska k láske“, identifikovať v potrebe *sakrálneho a posvätného*. Smrekovo básnické gesto priznáva sebe vlastnú „mystifikujúcu“ podstatu, ale zároveň i zdroje tejto podstaty, ktoré identifikuje v „mystériách“. Takýmto spôsobom je pevne zasadené do konkrétneho času aktuálnej psychickej, spoločenskej, kultúrnej prítomnosti, ale zároveň si uvedomuje miesto v nadčasových, mytologických rámcoch, ktoré ho rámcujú, iniciujú a produkujú. S ohľadom na komplexnosť a celistvosť Smrekovho básnického modelu človeka a sveta treba vnímať i tieto roviny, presahy a významy, nezostávať na základnom pláne, ktorý nikdy nevyčerpáva všetky potenciály Smrekovho, na prvý pohľad takého jednoduchého a jednoznačného básnického gesta. V tomto zmysle možno pokračovať v našom čítaní: ak je ústrednou témou skladby *Básnik a žena* idea lásky, potom táto láska má nielen svoju konkrétnu realizáciu, ale i symbolickú, či magickú funkciu. Smrek to priznáva a prítomnosť lásky, resp. ženy priamo spája s aktom básnickej tvorby a s fenoménom tvorivosti, resp. inšpirácie v jej nielen estetických, ale i náboženských, resp. spirituálnych významoch. Láska sa stáva „zjavením“ a žena mytologickou figúrou, pred ktorou básnik v očarení „skamenie“: v tomto zastavení životných funkcií, v paralýze subjektu vzniká *báseň* ako spontánny, inšpirovaný, vedomím neregulovaný akt. Básnik plní funkciu média, v ktorého podvedomí sa ozýva najskôr iba „melódia“, postupne transformovaná v slová spájajúce sa s ďalšími slovami („*Áno. Bo preto, že ňou neoplývam, / vždy sa jak na zjavenie na ňu dívam / a ratolesť jej do veľkej výšky / zablčí vo mne, keď ten oheň svätý / zapália v srdci mojom ruky ženy, / pred ktorou skamenieť viem v očarení. / A ústa moje zachvejú sa vtedy / melódiou, čo prýšti z podvedomia. / So slovom slovo spája sa mi v kráse, / že vo vlastnom sa nepoznávam hlase / a v mojom pohľade sa lúče lomí. / Nenútim pero – vtedy píše samé, / z vôle imperátorky poézie, / čo v myseľ vstúpi mi a vo mne žije.*“).¹⁵⁰ Primárna je teda určitá melodická štruktúra, rytmus, prázdna forma, ktorá sa postupne vyplňa slovami zapadajúcimi do nevedomím zrodenej rytmickej schémy: takto Smrek popisuje akt tvorby i vo svojich pamätiach, kde hovorí o „vtel'ovaní tónov v slová“, ¹⁵¹ a to práve v súvislosti so vznikom skladby *Básnik a žena*. Stotožnenie básnika a poézie sa z roviny básnického programu presúva do roviny konkrétne žitej skutočnosti, kde poézia vstupuje v myseľ básnika a samotná produkuje báseň. Či, presnejšie povedané: *iniciuje* vznik básne, keďže tá sa vo svojej podstate identifikuje

¹⁴⁹ Tamže, s. 66 – 67.

¹⁵⁰ Tamže, s. 72 – 73

¹⁵¹ Smrek, c. d. 1/I., s. 102.

so sakrálnymi energiami. Pre vznik básne je potom nevyhnutná prítomnosť „božskej is- kry“, bez ktorej by akákoľvek básnikova snaha o básň, o prácu so slovami a rytmom, bola nielen „preťažká“, ale dokonca „márna“. ¹⁵² To, čo posväčuje básnikovu tvorivosť je autenticita tvorby, jednota života a diela, kde sa „božskými“, t.j. tvorivou a svätou ener- giou prechnutými slovami stávajú len tie, čo sú „z dychu krvi rodenými“. ¹⁵³ A to presne v tom zmysle ako som o tom písal v odkaze na trubadúrsku koncepciu úprimnosti tvorby preniknutej láskou, kedy hodnota poézie je priamo podmienená intenzitou spontánneho prežívania. Zároveň Smrekova koncepcia poézie takýmto spôsobom potvrdzuje jednotu fyzického, telesného a duchovného, spirituálneho, tak ako je manifestovaná na iných ro- vinách Smrekovho básnického sveta a v kontexte celej Smrekovej tvorby.

Smrekov básnický program sa konkretizuje ako „pieseň o zdraví a šťastí“. ¹⁵⁴ To nie je prekvapujúca formulácia, ani neprináša nič nového do našej tajničky – iba explicitne pomenúva Smrekovu básnickú prax definovanú nekonfliktným a harmonizujúcim pohľa- dom na svet. Rovnako formulácie, ktorými Smrek prezentuje motivácie a zámery svojho básnického gesta akcentujú pozitívny pól skutočnosti: zaujímavými sa stávajú vtedy, keď si položíme otázku, aká je ich funkcia v texte a či neodkazujú i cez text a poza text. Pretože Smrek dopisujúci piatu kapitolu svojej skladby po desiatich rokoch v istom zmysle rekapituluje vlastné básnické východiská a výsledky, obracia sa k čitateľovi i kritikovi so svojou filozofiou básnického umenia, overuje autenticitu, aktuálnosť, závažnosť svojho básnického gesta. A tiež jeho legitimitu: preto možno tieto pasáže interpretovať aj ako *obranu poézie* – obranu vlastnej poézie, obranu pozitívne kódovanej poézie. Smrek vy- chádza z kontrastného vzťahu medzi životom a dielom, tak ako som o tom písal vyššie. Oproti bolesti a smútku stavia šťastie, zdravie, lásku, krásu, fantáziu („Lež ja, čo v pod- state som smutný človek, / ja hlásam smiech a rozmar, hlásam zdravie, / bo nimi víťaziť môžeš nad zármutkom, / keď on nie fikciou je, ale skutkom.“). ¹⁵⁵ Treba však opäť zdôrazniť, že taká nie je iba Smrekova básnická prax, taká je primárne Smrekova básnická filozofia, ktorá sa nevzťahuje sama na seba, ale je orientovaná k svetu a k človeku. Smrekovu *obranu poézie* potom musíme vnímať v tomto presahu ako *obranu sveta a obranu človeka* („Ach, bolesti je toľko na tom svete / a toľko kníh sa iba o nej tvorí, / že ja už nechcem ešte nové slzy / prilievať v oceán ten nekonečný“, „Pod bičom zrád a klamov neustálych / sa srdce ľudské i tak stále zviňa, / nač teda má ešte i poézia / prikladať ľudom k ústam tento kalich?“). ¹⁵⁶ Poézia sa tu chápe ako sila harmonizujúca, kultivujúca a vitalizujúca, prebú- dzajúca ľudské cnosti, inšpirujúca k pozitívnym hodnotám, k zápasu o vlastnú skutočnosť – ako výzva k transformácii človeka a jeho sveta. Sveta nás všetkých: pretože Smrek si uvedomuje celistvosť života a vzájomnú prepojenosť všetkého so všetkým – svojím bás- nickým gestom sa obracia *k druhému*, nehovorí sám pre seba, prihovára sa, oslovuje, vyzýva. Vedie dialóg. A z tohto dialógu, z dialógu medzi básnikom a ženou, zo stretnutia

¹⁵² Smrek, c. d. 2, s. 74.

¹⁵³ Tamže, s. 74.

¹⁵⁴ Tamže, s. 68.

¹⁵⁵ Tamže, s. 75 – 76.

¹⁵⁶ Tamže, s. 75.

dvoch rôznych hlasov sa postupne vynárajú a špecifikujú Smrekove názory na život a umenie, celistvá filozofia života a umenia. Jozef Bžoch v tejto súvislosti veľmi presne hovorí o Smrekovom „globálnom postoji“ a sumarizujúco konštatuje: „Celá Smrekova lyrika tohto typu dosvedčuje, že za zdanlivým ľubostným epikurejstvom sa skrýva básnikova túžba po všeobjímajúcom ľudskom dorozumení.“¹⁵⁷ Čím teda je dialóg básnika a ženy? Čím teda je Smrekova skladba *Básnik a žena*? Je rozhovorom, spoveďou, obranou: každým zvlášť a všetkým súčasne. Končí sa, paradoxne, v tichu a v monológ. V rozhovore samého so sebou – ako poslednej možnosti dialógu. I tu sa však obracia k tomu druhému, k žene, ktorej už niet. A tak toho druhého, tú ženu Smrek aspoň *vyslovuje*. A v tomto vyslovení sa Smrekova skladba stáva napokon oslavou: oslavou ženy, poézie, ľudského citu a ľudského slova.

Ak sa epický príbeh skladby uzatvára rozlúčkou mužského a ženského subjektu, treba dodať, že motívom rozlúčky sa končí nielen piata, ale rovnako i štvrtá kapitola *Básnika a ženy*. Opätovné, náhodné stretnutie po desiatich rokoch, tak ako ho tematizuje piata kapitola, v tomto zmysle opakuje nevyhnutnosť a neodvratnosť rozchodu oboch partnerov. Dialóg sa v samom závere skladby láme v monológ básnika, ktorý už nemá slová, resp. ich má ešte príliš veľa. Rozhovor s partnerom sa tak mení v rozhovor samého so sebou („*Monológ bez konca a smutný veľmi / čaká už predo mnou. Jak blázon tichý / so sebou povediem svoj diškurz lichý...*“).¹⁵⁸ Týmto spôsobom sa vonkajší svet prevracia dovnútra, svet „skutočnosti“ splynie so svetom „srdca“. Záverečný obraz celej skladby je konštituovaný v interakcii „srdca“ a „pier“, „nehybnosti“ a „pohybu“, „ticha“ a „slova“: „*Čo vravíš, srdce? Tiché je jak pena. / Len pery, tie sa ešte pohybujú. / Hovorí čosi, čosi vyslovujú. / To najslastnejšie ľudské slovo: žena.*“¹⁵⁹ „Žena“ je to posledné slovo, ktoré básnikovi zostalo: a, môžeme predpokladať, zároveň sa v tomto poslednom slove ukrýva potenciál nového začiatku, prvé slovo, túžba, ktorá je orientovaná späť do života. Je to v každom prípade pozitívny, otvorený koniec príbehu, najmä s ohľadom na záver predchádzajúcej, štvrtej kapitoly. Ak si totiž všimneme spôsob, akým sú oba „závery“ tematizujúce rozchod realizované, potom nám udrie do očí práve absolútna uzavretosť štvrtej kapitoly. Porovnajme záverečné verše oboch epizód: „*Posledné slovo, láska moja: Zbohom!*“¹⁶⁰, resp. „*To najslastnejšie ľudské slovo: žena.*“¹⁶¹ Vzťah medzi oboma veršami sa utvára prostredníctvom dvoch opozícií: „posledné slovo“ a „najslastnejšie slovo“, „zbohom“ a „žena“. Kým v štvrtej kapitole sa ako „posledné slovo“ špecifikuje slovo „zbohom“ vzťahujúce sa k definitívnej rozlúčke, v piatej kapitole je tým „posledným slovom“ zostávajúcim básnikovi slovo „žena“, ktoré je zároveň i slovom „najslastnejším“, teda nie uzatvárajúcim, ale opätovne otvárajúcim brány života. Tento zásadný rozdiel pramení v odlišnom nasmerovaní oboch gest: slovo „zbohom“ je adresované konkrétnej žene, objektu lásky a básnikovmu partnerovi v rozhovore, naopak, slovo „žena“ sa už nevzťahuje

¹⁵⁷ Bžoch, c. d., s. 224, 228.

¹⁵⁸ Smrek, c. d. 2, s. 79 – 80.

¹⁵⁹ Tamže, s. 80.

¹⁶⁰ Tamže, s. 58.

¹⁶¹ Tamže, s. 80.

primárne, resp. výlučne na tohto partnera, ale stáva sa oslovením a oslávením ženy všeobecne, ženstva ako takého. V tomto zmysle sa ľúbostný príbeh básnika a ženy končí na pláne lineárneho času – a to hneď viac ráz: prvýkrát v rámci každej jednej kapitoly (po každom jednom ročnom období), druhýkrát po štyroch kapitolách (po jednom cykle ročných období), tretí raz po piatej kapitole (po desiatich rokoch). Na rovine cyklického času však možno predpokladať znovuoživenie, revitalizáciu v intenciách Smrekovej filozofie života: nie už tejto konkrétnej lásky, ale inej, keďže láska vo všeobecnosti prežila, nateraz iba zostáva v tichom očakávaní nového, vytúženého tvaru. Na konci celej skladby sa nachádzajú dva kľúčové, vonkoncom nie náhodne vybrané motívy, dve verbálne jednotky: „slovo“ a „žena“. Obe sa potvrdzujú ako rezíduá so tvoriteľským potenciálom, s potenciálom tvorby a daru života: a obe sa vzťahujú k samotnému názvu skladby *Básnik a žena*. Poézia (slovo) a život (žena) sa stretávajú v neoddeliteľnej jednote, v symbióze duchovného a telesného, ale tiež v okamihu konca (zavŕšenia) jedného príbehu a začiatku (zrodu) príbehu už iného. Je tu i ďalší paradox potvrdzujúci Smrekovu umeleckú filozofiu: básnická skladba je na konci, básnikom dopísaná, ženou – pretože ona je primárnym adresátom – dočítaná. Pred oboma stojí život: taká je základná intencia Smrekovho básnického gesta, ktoré vždy smeruje k životu a k ľuďom.

Skladbou *Básnik a žena* „vracia“ Smrek do slovenskej poézie motív ženy spôsobom, ktorý nemožno obmedzovať na estetické, resp. literárne rámce, ale treba ho vnímať i v širšom a všeobecnejšom kultúrnom rozmere a význame. Vo svojej idealizácii presahuje z roviny umeleckej do roviny spoločenskej predovšetkým tam, kde sa zasadzuje za prinavrátanie hodnôt a postojov, ktoré sa v dobovom kultúrno-spoločenskom prostredí vytrácajú alebo celkom miznú. Ak boli dvadsiate roky 20. storočia obdobím na naše pomery nevídaného rozmachu kultúry, potom toto obdobie zrodu slobody, „omladeného národa“ a „nového sveta“ nie je iba vektorom tvorby nových hodnôt, ale i vektorom hodnotového úpadku a tzv. krízy hodnôt. Demokratizačné tendencie, rúcanie spoločenských konvencií, rodová i kultúrna emancipácia sú nasledované rozkladom morálky a náboženstva, stratou ideálov a deštrukciou prirodzených kultúrnych, sociálnych i psychologických väzieb a identít. Vykorenenie dobového človeka uprostred modernej civilizácie sa stáva cenou za jeho oslobodenie z nenávratne zanikajúceho sveta včerajška. V tomto zmysle sa Smrekovo gesto absolutizácie ženy, lásky, krásy a poézie zasadzuje za hodnoty ponímané ako tradičné, hlboko späté so samotnými koreňmi európskej kultúry a civilizácie. Deje sa tak v časoch, kedy, napríklad, bolo v domácom „literárnom svete“ slovo žena „v štádiu devalvácie“:¹⁶² to konštatuje vo svojich memoároch Ján Smrek a jeho pozorovanie môžeme rozšíriť na širšie poňatý domáci „kultúrny svet“. Smrek sa vracia k téme, o ktorej už bolo povedané hádam všetko – predsa ju však vidí novými očami, očami modernej kultúry, ktorá si zároveň uvedomuje svoje prepojenie s tradíciou. Je to teda pohľad v tom najlepšom slova zmysle *súčasný*. Ak sa pozrieme za obzor slovenskej literatúry, potom v Smrekovej absolutizácii ženy môžeme identifikovať prítomnosť podobných fascinácií psychologických, estetických a kultúrnych, s akými sa stretávame aj v dobovom európskom kultúrno-spoločenskom kontexte – Smrekova koncepcia lásky

¹⁶² Smrek, c.d. I/II., s. 160.

ašpirujúca na *absolútne* nie je v tomto zmysle vonkoncom javom okrajovým, či spiatočnickým. Jednotlivé umelecké koncepcie sa v detailoch a realizácii môžu odlišovať, vychádzajú však z identických zdrojov a potrieb, resp. sú súčasťou toho istého kultúrneho pohybu. V tejto súvislosti platí, čo na margo krízy hodnôt, ešte v 19. storočí, napísal francúzsky filozof a orientalista Ernest Rénan: „Krásna a cnostná žena je preludom, ktorý oživuje jazerami a vŕbovými alejami našu veľkú mravnú púšť.“¹⁶³ V tomto postoji možno rozoznať odkaz stredovekej koncepcie lásky ako sily humanizujúcej, ktorá sa už pre prvých trubadúrov stala prameňom vnútornej obrody a uprostred „mravnej púšte“ súdobej spoločnosti prostriedkom ako prinavrátiť človeku stratenú dôstojnosť. Presne v tomto zmysle o tom píše Jozef Felix, keď konštatuje, že práve trubadúri sa dávno pred európskou renesanciou a humanizmom pokúsili o „zdôstojnenie človeka“ a to „cez zdôstojnenie ženy, cez oslavu a chválu ženy“.¹⁶⁴ Alebo, ako to formuluje Václav Černý: „Lásku, dvornosť cítili trubadúri ako silu zušľachtľujúcu, ako cestu k dokonalosti, a to k dokonalosti umeleckého diela i k dokonalosti osobne mravnej.“¹⁶⁵ Smrekova skladba je teda, v dobovom kultúrno-spoločenskom kontexte, rovnako *oslavou*, ako i *obranou* ženy, lásky a poézie, oslavou i obranou, ktoré svojou filozofiou i realizáciou pôsobia v ošiali civilizačného pokroku miestami až „staromilsky“. V skutočnosti Smrek iba sebazáchovne siaha po koncepcii lásky, ktorá sa spája s *mravným poriadkom* a stáva sa možnosťou, resp. prostriedkom *ľudskej obrody*. Okrem idealizmu, čistoty a „naivity“ možno tiež v súvislosti so Smrekovým básnickým gestom hovoriť aj o istej „tvrdohlavosti“, s akou trvá na svojom pohľade na svet, na vízii človeka, ktorý sa nezbavil svojich snov a citov. Svet a človek sa totiž u Smreka nevzdali svojej numinóznej povahy ani uprostred materiálnej, pragmatickej a bezduchej kultúrno-spoločenskej reality. Taká je povaha Smrekovej erotiky – hlboko etická. Ak teda stále nové generácie čitateľov čítajú skladbu *Básnik a žena* ako skladbu ľúbostnú, potom tieto nevy povedané reflexy stále žijú, oslovujú a kultivujú ľudský svet.

PRAMENE

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

SMREK, Ján: *Poézia moja láska I, II*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.

LITERATÚRA

a.: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Živena*, roč. 24, 1934, č. 6 – 7, s.183 – 184.

A. M.: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Slovenské pohľady*, roč. 50, 1934, č. 6, s. 380 – 381.

BRTÁŇ, Rudo: Smrek o básnikovi v knihe *Básnik a žena*. In: *Slovenské smery*, roč. 1, 1933 – 1934, č. 8, s. 300 – 304.

BŽOCH, Jozef: Smrekov diškurz o láske. In: *Kontakty*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970.

¹⁶³ RÉNAN, Ernest: Pamäti. Podľa Felix, c. d., s. 15.

¹⁶⁴ Felix, c. d., s. 15.

¹⁶⁵ ČERNÝ, Václav: Svět trobadorů. In: *Studie ze starší světové literatury*. Praha : Mladá fronta, 1969, s. 16.

- ČERNÝ, Václav: Svět troubadorů. In: *Studie ze starší světové literatury*. Praha : Mladá fronta, 1969.
- EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*. Praha : Volvox Globator, 2009.
- FELIX, Jozef: *Danteho trubadúri*. Bratislava : Tatran, 1970.
- GUZIUR, Jakub: *Mythus Ezry Pounda*. Olomouc : Periplum, 2004.
- JALUŠKA, Matouš: Tradice radosti. In: *Člověk tradice*, roč. 1, 2010, č. 1, s. 32 – 38.
- KOSTOLNÝ, A.: Ján Smrek – Básnik a žena. In: *Politika*, roč. 4, 1934, č. 11, s. 131 – 132.
- KOVÁČ, Bohuš: *Poézia Jána Smreka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962.
- MATUŠKA, Alexander: Portréty slovenských spisovateľov. In: *Za a proti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Jozef: *Encyklopedie literárnych žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004.
- PETRÍK, Vladimír: SMREK, Ján – Básnik a žena. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2006.
- PROKOP, Josef – HOLUB Jiří: *Přátelé, přiléhavý složím verš. Písne okciténských trubadúrů*. Praha : Argo, 2001.
- ROUGEMONT, Denis de: *Západ a láska*. Bratislava : Kalligram, 2001.
- TURČÁNY, Viliam: *Dante Alighieri. Lásku si nesie moja pani v zraku*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.
- TURČÁNY, Viliam: *Petrarcov vavrín*. Bratislava : Tatran, 1974.
- TURČÁNY, Viliam: Ruža a magnet. In: *Ó, svieža ruža voňavá*. Bratislava : Tatran, 1972.
- ŠPAČEK, Jozef: SMREK, Ján. In: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.
- VYBÍRALOVÁ, Vanda: *Beatrice a Laura. Významová štruktúra ženských postáv u Danta a Petrarky*. Praha : Instituto Italiano di Cultura – Libri, 2005.

Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu *Model človeka a sveta v básnickom diele Jána Smreka*. VEGA 2/0090/09. Riešiteľ Mgr. Michal Habaj, PhD.

SUMMARY

The aim of the study is to point out the ethical, moral foundation of Smrek's artistic philosophy, his concept of love and erotic in the context with his poetic composition *Básnik a žena* (The Poet and the Woman).

The poetic composition *Básnik a žena* (The Poet and the Woman) was published in 1934. It was ten years later than the first four chapters of it were published in the magazine. That is why we characterize his publication as a newly reworked edition. In the centre of Smrek's composition there is a relationship between the poet and the woman. From another angle this relationship can represent the poetry and the love. Both of the topics belong to the key themes, the core for Smrek's philosophical concept as the whole. Smrek's concept of love as humanizing power refers directly to troubadours' poetry and develops some noetic and aesthetic toposes of medieval courtesy. In the mentioned context we can understand Smrek's ambivalence between sensuality and courtesy, between physical desire and spiritual astonishing, between eros and ethos. This love paradox in both the troubadours' and Smrek's poetry has its function and form of secular spirituality. Smrek's concept of love is inseparably connected with moral regulations; the character of Smrek's erotic is in fact ethical. Smrek in the poetic composition *Básnik a žena* (The Poet and the Woman) formulates ideological foundations for his poetry and his artistic and poetic philosophy.

The contribution of the study becomes evident also due to the fact, that the composition *Básnik a žena* (The Poet and the Woman) has not been analysed in details in the literary research, yet. For the following research it is crucial to consider what we depicted in the study - mainly the Smrek's concept of love and its affinities in the medieval troubadours' poetry and the humanistic meaning of it.