

Model človeka a sveta v básnickom diele Jána Smreka: Záver a výhľady

MICHAL HABAJ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

HABAJ, M.: The Concept of The Human And The World In Ján Smrek's Poetry: The Conclusions And The Prospects
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 59, 2012, No 6, p. 469 – 489.

The goal of the study is a selected reconstruction of the concept of the human and the world in Ján Smrek's poetry written in the 1920s and 1930s in relation to his identifications and transformations in the following period. The philosophy of life, the return to spirituality, to the forces of instincts and nature, mythologism and traditionalism as a part of the artistic-aesthetic manifesto of the Modern and Vitalism of the early 20th century paradoxically leads into mass Vitalist movements and totalitarian ideologies in the following decades, which turned the original ideals of beauty, freedom, youth, human naturality and dynamics of life into its very opposite, into destruction, death and totalitarianism. Smrek's Vitalist concept of the human and the world with regard to the particular period of history and its aesthetic-philosophical and social-political identifications is found in a risky position. The utopian vision of the new Humanism, the transformations of the world and the revitalization of Creation is not a part of ideological movements in Smrek's work; he keeps developing the concept which regards poetry as an active and dynamic way of cultivating the people and society. The restoration of the human soul as the purpose of the art – this is how the hidden struggles of Smrek's situation as a poet can be read, not only during the period of freedom in the 1920s and 1930s but also in the changed cultural-social conditions of the 1940s and 1950s. Smrek's poem in the times of the war and totalitarianism keeps pursuing its fundamental artistic-aesthetic credo as well as its moral and ethical identifications.

The contribution of the study can mainly be found in demonstrating the wider cultural-historical motion and transformations of Vitalism with regard to the aesthetic-philosophical principles and the social-political consequences – in this context the form and meaning of Smrek's poetry can be defined anew.

Key words: Vitalism; Neopaganization; Mythologism; freedom

Na inom mieste hovorím o úlohe rekonštruovať príbeh ukrytý za básnickými zbierkami Jána Smreka.¹ Používam slovo *príbeh*, aby sme hneď od začiatku vnímali dynamiku a kontinuitu Smrekových básnických kníh: to, čo pri pohľade z diaľky vyzerá ako nehybná scéna, v skutočnosti stvárnjuje pohyb, udalosti premieňajúce sa jedna v druhú. Nie náhodou Henri Bergson použil vo svojom ťažiskovom diele *Vývoj tvorivý* metaforu

¹ Odkazujem tu na formuláciu z úvodnej kapitoly pripravovanej monografie o J. Smrekovi.

cválajúceho ľudstva, keď ľudstvo prirovnal k nesmiernemu vojsku cválajúcemu v čase a priestore, k vojsku schopnému prekonať všetky prekážky, možno i samotnú smrť: v tomto obraze azda ani niet potenciality pre zastavenie. Ján Smrek sa názvom svojej najslávnejšej básnickej zbierky nechal inšpirovať práve Bergsonovou metaforou – a *Cválajúce dni* sa stali metaforou tohto pohybu v kontexte súdobej slovenskej poézie. Zavial v nich nový dych, dych života, dych nového sveta, slobody a mladosti, ničím neohrozenej, spontánnej a seabavedomej ľudskej túžby po naplnení životom. V obraze tých divých jazdcov, jarých šarvancov, stepilých kovbojov, čo sa na neosedlaných žrebcoch rútia do nebies, ozýva sa i nová tvár Slovenska: to, že si Smrek okolo roku 1925 pre túto tvár symbolicky zvolil nie automobil, ale kone, hovorí o tejto tvári oveľa viac, než by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Ešte dôležitejšia však je skutočnosť, kam títo šarvanci na bujných žrebcoch vlastne docválali, kde ono cválajúce ľudstvo v jednom malom historickom okienku vymedzenom rokmi 1922 a 1942 vlastne skončilo? Neprekvapí nás fakt, že Bergsonova vitalistická metafora ľudstva ako cválajúceho vojska bola zavŕšená práve stalinistickým terorom a krviprelievaním na bojiskách druhej svetovej vojny? Ideál mladosti, zdravia a krásy našiel svoje vitalistické vyvrcholenie v krvavých bakchanáliách vojny, totalitných systémov a eugenických projektov, v kulte smrti, ktorý sa vydával za kult života. Moderné masové hnutia, ktorých povaha i pôvod boli vitalistické, sa od oslavy života zvrhli vo svoj opak možno práve v tom momente, keď ideál bol nahradený kultom a túžba po celistvosti totalitnou ideológiou. Nás by teraz mohla zaujímať otázka, ako na tieto historické skutočnosti reagoval Ján Smrek. Alebo presnejšie: ako reagovala Smrekova báseň, Smrekov básnický model sveta, ktorý sa náhle ocitol uprostred naruby a zvrátene realizovanej utópie ľudského bratstva a družnosti? Skôr než sa orientačne pokúsim odpovedať na túto otázku, vráťme sa v čase späť a skúsme sa ešte raz ponoriť do obdobia medzi rokmi 1922 a 1942, keď Ján Smrek vytvoril ťažiskovú časť svojho básnického diela. Ak je niečo, čo by bolo k už povedanému ešte nutné dodať, pokúsme sa o výberovú rekonštrukciu a závery z nej vyplývajúce.

Obdobie, o ktorom hovoríme, môžeme v užšom zmysle vymedziť desaťročím 1925 – 1935: vtedy vychádzajú jednotlivé zbierky Smrekových „kníh snečných“ – *Cválajúce dni*, *Božské uzly*, *Iba oči* a *Zrno*, doplnené básnickou skladbou *Básnik a žena*. Pre pochopenie Smrekovho básnického vývinu, ale najmä pre porozumenie vnútornej štruktúry Smrekovho modelu sveta a človeka, musíme vnímať celistvý pohyb, ktorý sa na kreovaní tohto básnického systému podieľa a ktorý posúva rámce nášho výskumu oboma smermi, vpred i vzad. Dostaneme tak iné časové rozmedzie v dĺžke dvoch desaťročí: symbolickým prológom Smrekovho diela prvého tvorivého obdobia sa stáva rok 1922, keď vychádza debutová zvierka *Odsúdený k večitej žízni*, a potenciálnym epilógom je rok 1942, keď Smrek pod pseudonymom Cavaliere senza Nome v súkromnom vydaní publikuje skladbu *Eva ave*. Ak sa vrátíme k príbehu Smrekovho básnického vývinu, jednotlivé zbierky medzi rokmi 1922 a 1942 vytvárajú organický rad, ktorý možno čítať nielen staticky (každú zbierku ako autonómny a definitívny celok), ale i dynamicky (jednotlivé zbierky v nadväznosti na seba). Práve takýto dynamický spôsob čítania je v zhode so Smrekovým modelom sveta i s najvlastnejšou povahou Smrekovej básne: tá nikdy nie je uzavretá, na-

opak, keďže reprezentuje pohyb života, stáva sa otvorenou štruktúrou, ktorá dosahuje svoje naplnenie až v prieniku s iným pohybom života – báseň sa stretáva so svojim čitateľom. Sú básne, ktoré sa končia svojim napísaním, Smrekova báseň však cielene smeruje späť do života, orientuje svoju energiu na svet človeka, nie na svet literatúry. Ak bola Smrekova poézia vyjadrením dobovo podmienenej ambície po životnej plnosti a obnovení senzibility, ak sa Smrekovo básnické gesto utváralo v snahe o rekonštrukciu zmyslu a hodnôt v mene humanity a slobody, ktoré boli vždy definované v súčinnosti s etickým a mravným konceptom, ak teda súčasťou Smrekovho modelu sveta a človeka bola sociálna morálka a mravný cit i tam, kde oslava života bola vyjadrená primárne senzúalnym dobrodružstvom a opojením krásou, ak zmysel ľudského života Smrek nachádzal v prežívaní celistvosti a Smrekova poézia bola cestou k dosiahnutiu tejto celistvosti, potom sa ani Smrekova báseň nemôže končiť na papieri, ale – v zhode s formuláciami Smrekovho básnického programu tak ako explicitne zazneli v *Básnikovi a žene* – potvrdzuje svoju spoločenskú, humanizujúcu funkciu, ktorá nadväzuje na chápanie básnika ako „lekára všetkých ľudí“.² Pôvod a ambícia takéhoto básnického programu je romantická: koniec koncov spravidla sme na pozadí Smrekovho gesta a koncepcie narazili práve na romantické zdroje. Romantický je i Smrekov pohľad na svet, ktorý sa utvára z túžby po obnove ľudskosti, po „preporodení“ človeka a sveta v novej, slobodnejšej a humánnejšej ľudskosti. Od zbierky k zbierke dostáva táto túžba nový výraz: nemohli sme sa celkom vyhnúť antropologickým aspektom a psychologickým atribútom tejto básnickej cesty, ktorá vo svojej rekonštrukcii symbolicky odhaľuje postupné kreovanie ľudskej osobnosti – či už celkom banálne v zmysle dosiahnutia ľudskej zrelosti (od mladosti *Cválajúcich dní* k dospelosti *Zrna*), alebo tam, kde psychologické zrenie osobnosti splýva s univerzálnejšie chápanými postupmi utvárania osobnostnej celistvosti a ľudskej plnosti (Jungova individuácia, Steinerov proces duševno-duchovnej premeny a i.).

Videli sme, akým spôsobom sa básnický subjekt Smrekovej poézie snaží vždy znovu definovať rámce vlastnej slobody – zhrnúc možno konštatovať, že od zbierky k zbierke bola identická túžba po oslobodenom bytí, zakúsení plnosti existencie a skúsenosti jednoty človeka a univerza realizovaná negáciou ega a vystúpením z lineárneho času. I keď odpoveďou na túto motiváciu bola vždy iná prax, pre nás je zaujímavý práve zdroj a cieľ pohybu, v rámci ktorého sa Smrekovo básnické gesto snažilo prekonať úzko obmedzené identifikácie ľudského jeho opätovným začlenením do prírodného a kozmického poriadku. Takýmto spôsobom Smrek použil v debutovej zbierke *Odsúdený k večitej žízni* nábožensko-religiózne postupy, ktoré v podobe asketického popretia zmyslovosti, mysticko-erotických vízií alebo mesiášskej sebaštylizácie prekračovali horizont faktickej skutočnosti smerom k symbolickému a nadčasovému. Naopak, v *Cválajúcich dňoch* Smrek realizoval oslobodenie sa od ega uvoľnením inštinktívnych síl a maximálnou intenzifikáciou vitálnych procesov, pričom túžba po depersonalizácii vyvrcholila v *Božských uzloch* v podobe neopohanských bakchanálií a dionýzovskou extázou milostného splynutia. V zbierke *Iba oči* sa táto ambícia láme do skúsenosti naivného, nereflektovaného

² KEATS, John cit. podľa PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a osobnost*. Pardubice : Nakladatelství Marie Mlejnkové, 1996, s. 55.

ho, spontánneho bytia ako pokusu o nerozlišené splynutie s prírodným svetom. Vo finálnom geste zbierky *Zrno* môžeme sledovať završenie tohto pohybu v dosiahnutí zmierenia a harmónie človeka s prírodou i človeka v človeku: obrátením zmyslov od vonkajšieho k vnútornému, otvorením sa subjektu do vnútorného, bezčasového bytia prázdnoty a ticha. V takto vykreslenom pohybe od zbierky k zbierke rozoznávame víťazstvo spirituálnych síl nad silami inštinktívnymi: nie sú to však už spirituálne sily debutovej zbierky, ktoré reprezentujú skôr formalistickú askézu aplikovaného náboženského gesta, ale spirituálne sily zbierky *Zrno* naopak manifestujú existenciálne zmierenie a autentické ponorenie sa do vnútorného bytia. Táto cesta by však nebola možná bez zapojenia síl žiadostivosti a túžby, ktoré majú v Smrekovom básnickom svete rozhodujúcu úlohu: sú to totiž práve sily prirodzenosti, v mene ktorej Smrekov svet existuje a trvá v permanentnej premene a neustálej obnove seba samého. Dynamická povaha tohto pohybu je identická s Bergsonovou ideou vývoja: smeruje k očisteniu človeka, ktoré symbolizuje postupné utváranie plnohodnotnej ľudskej osobnosti na individuálnej, ale nielen individuálnej úrovni, keďže Bergson hovorí zároveň o úrovni druhej a smerovaní človeka k nadčloveku. Ak chceme vnímať Smrekovu poéziu v celej šírke a hĺbke, potom nemôžeme obmedziť jej funkcie a charakteristiky na čisto individuálne rámce: veď Smrekova báseň má potenciál byť prostriedkom k transformácii človeka a jeho sveta. Znamená to okrem iného, že je orientovaná nielen v horizontálnych súradniciach, ale vždy sa koncentruje aj k vertikálnej osi: prekračuje ľudské smerom k mimoludskému a nadľudskému. Svet človeka sa takýmto spôsobom utvára v jednote so svetom kozmickým a so svetom prírodným. Čo je však zaujímavejšie, Smrek vytvára celkom prirodzene taký model sveta, v ktorom je takmer nemožné, aby subjekt ustrnul v nepohybe a stagnácii – v tom okamihu sa automaticky vyčleňuje zároveň z ľudskej spoločnosti, prírodného i kozmického poriadku. Pohyb – alebo bergsonovsky povedané – „nedeliteľná kontinuita zmeny“³ je zakódovaná do samej podstaty Smrekovho modelu človeka a sveta. Podľa Bergsona „skutočnosť“ vo svojej podstate je „zmena“ a „pohyb“: potom už neexistujú „utvorené veci, nýbrž pouze věci, které se tvoří, neexistují stavy, jež se uchovávají, nýbrž pouze stavy, které se mění“. V skratke možno povedať, že Bergson považuje „veškerú skutečnost“ za *tendenciu*, „shodneme-li se na tom, že tendenci budeme nazývat změnu směru ve stavu zrodu“.⁴ Toto konštatovanie sa samozrejme vzťahuje i na človeka: „Živá bytost tak ze samé své podstaty trvá; trvá právě proto, že bez ustání produkuje něco nového: toto produkování se totiž neobejde bez hledání a hledání bez tápání.“⁵ V tomto „hľadání“ a „tápání“ môžeme identifikovať i štylizácie a situácie Smrekovho básnického subjektu, tak ako boli v kontexte jednotlivých zbierok realizované v túžbe po uchopení a obnovení ľudskej slobody a celistvosti. Človek u Smreka potvrdzuje svoju stvoriteľskú úlohu a stáva sa Bohom – teda bytosťou pokračujúcou v ustavičnom tvorení seba samého i sveta. V plnej miere tu platí Bergsonova definícia slova „existovať“: „Existovati značí pro bytost vědomou měniti se, měniti se, aby zrála, zrátí, aby sebe samu nekonečně tvořila.“⁶

³ BERGSON, Henri: Vnímání změny. In: *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003, s. 161.

⁴ Tamže, s. 205.

⁵ Tamže, s. 101.

⁶ BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1919, s. 19.

Videli sme, že jednou zo základných kategórií Smrekovho modelu človeka a sveta je čas. Vo svojich najdôležitejších identifikáciách úzko súvisí práve s víziou slobodnej ľudskej bytosti a túžbou po obnovení narušenej rovnováhy medzi ľudským, prírodným a kozmickým. Paralelne s postupmi manifestujúcimi negáciu ega musíme hovoriť o postupoch, ktorými sa Smrekov básnický subjekt vyčleňuje z bežného, lineárneho času. Obe tendencie sú vzájomne prepojené a mohli sme ich sledovať na pláne jednotlivých zbierok, tak ako sa postupne realizujú v identickej ambícii po zakúsení plnosti bytia, obnovení pôvodnej ľudskej alebo stvorení nového človeka. Túžba zrušiť čas sa prakticky prejavuje ako nostalgia po mýte o večnom návrate, ktorá je dobovo podmienená. Strach z histórie okrem iného v 20. storočí prebudil vlnu odporu voči historickému linearizmu a oživenie záujmu o teóriu cyklov⁷ – ako sme videli, Smrekov básnický model sveta kladie proti lineárnej teórii času teóriu cyklickú. Začlenenie človeka do prírodného a kozmického poriadku umožňuje nielen jeho vyslobodenie z úzko ohraničeného historického a ľudského času, ale opätovným nadviazaním kontaktu s univerzálnym bytím sa človek vracia k svojej pôvodnej čistote a nevinnosti. Cyklické koncepcie vo svojom jadre pracujú s ideou periodickej regenerácie času, života a kozmu, ktorej súčasťou je regenerácia človeka a ľudskej. Najvýraznejšie sa tendencia k aktualizácii mýtického okamihu a prijatiu posvätného rytmu rituálu u Smreka prejavila v zbierke *Božské uzly* – už v *Cválajúcich dňoch* však objavenie cyklického času znamenalo záchranu z konečnosti a zachovanie kontinuity života: primárne však *Cválajúce dni* manifestovali túžbu po vyslobodení z času jeho maximálnou intenzifikáciou. Debutová zbierka *Odsúdený k večitej žizni* negovala lineárny čas rezíduami nábožensko-religiózneho povahy, kde asketické odriekanie či mystické vízie večného života problematizovali zapojenie subjektu do vzťahov v „časovej“ realite. V zbierke *Iba oči* bol čas odmietnutý skúsenosťou spontánneho bytia a vedomím večnej prítomnosti ako „nečasového“ či „mimočasového“ okamihu. Zbierka *Zrno* vo svojom samom závere zavŕšila snahy o anulovanie času obrátením subjektu do vnútra a vystúpením z konečnosti a linearity vonkajšieho sveta. Ako vidíme, Smrek využíva v jednotlivých zbierkach rozličné postupy na to, aby dospel k zmiereniu človeka a prírody, k vzkrieseniu života, k znovuzrodeniu sveta: vízia slobodnej ľudskej bytosti v jej pôvodnej čistote a nevinnosti je vo svojej podstate utopická a odkazuje nás na niektoré iné aspekty Smrekovho modelu sveta a človeka, tak ako som o nich hovoril v súvislosti s dobovo aktuálnou predstavou „nového sveta“ a „nového človeka“. Ideál humánneho sveta a s ňou späté mesianistické koncepcie však u Smreka neboli motivované sociálne a už vôbec nie politicky: utopicko-humanistická predstava ľudského bratstva a túžba po revitalizácii človeka, kultúry a spoločstva tu predstavuje hlbší a zásadnejší pohyb, než je ten, ktorý reprezentujú ideologické prúdy, neskôr ústiacie do niektorej z foriem totalitarizmu. Vyslobodenie človeka a dosiahnutie ľudskej dokonalosti nemožno uskutočniť výlučne prostredníctvom politických a spoločenských utópií, ktoré miesto k obnove stvorenia viedli k jeho deštrukcii a zmrzačeniu. Avšak práve v totalitných politických hnutiach sa znovuobjavila eschatologická mytológia o konečnej regenerácii sveta: ak sú teda i „nacizmus a komunizmus navonok radikálne sekularizované, obsahujú eschatologické prvky; ohlasujú koniec tohto sveta a počiatok

⁷ SOROKIN, P. A. podľa ELIADE, Mircea: *Mýtus o večném návratu*. Praha : OIKOYMENH, 2009, s. 119.

éry hojnosti a blaženosti“.⁸ V tomto zmysle sa utópie vychádzajúce z náboženského mesianizmu rovnako pokúšajú anulovať dejiny, iba periodická regenerácia Stvorenia, tak ako s ňou pracujú tradičné mýtické koncepcie, je tu nahradená jedinou a definitívnou regeneráciou.⁹ Eschatologická povaha moderny svedčí podľa Borisa Groysa o skutočnosti, že „utópia je dejinám imanentná“.¹⁰ Mircea Eliade z inej strany poukazuje na skutočnosť, že v marxistickej filozofii dejín je primitívny mýtus o Zlatom veku umiestnený až na koniec dejín, nie na ich začiatok ako v archaických eschatológiách.¹¹ Mohli sme vidieť, že v Smrekovom básnickom modeli človeka a sveta sa snaha o vystúpenie z lineárneho času a idea revitalizácie života uskutočňujú mimo ideologických rámcov, programov a ambícií politických či spoločenských hnutí, pričom ich intencia smeruje späť k archaickým počiatkom v túžbe po obnove pôvodnej čistoty a nevinnosti, ako i vpred k vízii zrodu a stvorenia „nového človeka“.

Videli sme, že povaha Smrekovho sveta je numinózna a to i vtedy, keď sa Smrekov básnický svet obmedzuje na civilné a profánne skutočnosti. Preto nábožensko-mytologické rámce nie sú organizujúcim prvkom a tvoriacim činiteľom numinozity a religiozity Smrekovho básnického sveta – sú iba pokračovaním prirodzenej posvätnosti života ako „absolútnej reality“ (Eliade) prostriedkami náboženskej kultúry, mytologických, či cirkevno-biblických motívických registrov a symbolov. Posvätný charakter a sakrálne identifikácie Smrekovho modelu človeka a sveta sa potom prirodzene utvárajú v prieniku pohanstva a kresťanstva, resp. vo forme ľudového kresťanstva, ktoré sa utvorilo na základoch pohanskej nábožnosti – v tejto nábožensko-mytologickej jednote ľudského a prírodného, ktoré nie sú zároveň mysliteľné mimo kozmického elementu, sa kategória posvätného kreuje nie ako vec inštitucionálnej konštrukcie, ale spontánneho prijatia. Spiritualita sa tu utvára v kontakte človeka so živelnou podobou sveta, v bezprostrednom prežívaní, nie v metafyzickom systéme. Tento fakt je u Smreka zjavný najmä tam, kde tematizuje telesnosť a erotické aspekty ľudského bytia – telo a sexualita sú u Smreka situované zároveň v prírodnom i božskom poriadku. To je možné nie vďaka nejakému teoreticko-náboženskému aparátu, ale prostým faktom ukotvenia tela v skutočnosti. Opäť sa tak dostávame k otázke vnímania plnosti existencie, kedy sa okrem iného ruší falošná dualita telesného a duchovného. Mali sme možnosť vidieť, že telesnosť nie je protikladom a prekážkou duchovného vývinu, ale naopak, jeho predpokladom a nevyhnutnou súčasťou.¹² Je to možné vďaka holistickej povahe Smrekovho modelu človeka a sveta, ktorý rešpektuje esenciálnu jednotu všetkých vecí, esenciálnu totožnosť človeka s prírodou a prírody s Bohom.¹³ V človeku i prírode sa uplatňujú identické transformačné sily, pričom práve sexualita je sférou „najväčších ukry-

⁸ ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutočnosť*. Praha : OIKOYMENH, 2011, s. 54.

⁹ Pozri ELIADE, Mircea: *Mýtus o večnom návratu*. Praha : OIKOYMENH, 2009, s. 95.

¹⁰ GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Rozpolčená kultúra v Sovietském svazu*. Praha : Akademieýtvarných umění, 2010, s. 120.

¹¹ ELIADE, Mircea: *Mýtus o večnom návratu*. Praha : OIKOYMENH, 2009, s. 121.

¹² Pozri VÁCLAVÍK, David: Tělo jako chrám. Cesty a podoby revalvace těla v kontextu New Age. In: DOLEŽALOVÁ, Iva – HAMAR, Elconóra – BĚLKA, Luboš (eds.): *Náboženství a tělo*. Brno : Masarykova univerzita, 2006, s. 247.

¹³ Tamže.

tých energií človeka“.¹⁴ V tantrizme sa napríklad sexualita stotožňuje s božstvom a božské sa chápe ako zážitok plnosti bytia¹⁵ – v týchto intenciách opisuje sexualitu i Smrek, spomeňme si na finálne partie zbierky *Božské uzly*, tretiu kapitolu *Básnika a ženy*, či skladbu *Eva ave*. Tam, kde Smrek priznáva inštinktívnosť, nevzdáva sa religiozity. Náboženský a erotický kód spolupracujú, keďže zjednocujúcim princípom oboch síl je láska. Chápanie koitu ako modlitby¹⁶ a ontologická funkcia súlože sa spájajú nielen s východnými spirituálnymi koncepciami, s tantrizmom či taoizmom, ale tiež s prírodnými náboženstvami a pohanstvom – i v tomto bode sa Smrekova koncepcia odkláňa od kresťanstva, ktoré formálne „degradovalo sexualitu na obyčajnú prokreatívnu funkciu“.¹⁷ Približuje sa mu však tam, kde nezájum kresťanstva o sexualitu vytvoril pre ňu priestor sublimácie v trubadúrskej poézii, rytierskosti a kulte vznešenej dámy:¹⁸ týmto spôsobom sa prebytočná sexuálna energia presmerovala do tvorivej a umeleckej činnosti, ktorých súčasťou sú i aspekty posvätného a božského. Základným predpokladom spontánneho a tvorivého prístupu k skutočnosti je však čistota a sviežosť zmyslov, ktoré sa stávajú prostriedkom zakúšania krásy stvorenia. To je tá Smrekova naivita, triviálnosť, či primitivizmus, bez ktorých by sa Smrekov básnický subjekt iba ťažko priblížil skutočnosti v stave zrodu a v plnosti aktuálneho okamihu. V momente bezprostredne prežívaného života sa potom odhaľuje jeho svätosť, ktorá spočíva práve v prirodzenosti a tá v sebe obsahuje i základný mravný kódex – v jednote „ja“ a „svet“ senzúálne a etické už nestoja proti sebe, práve tak ako nestoja proti sebe telesnosť a spirituálnosť. Vari to nie je práve dievčenská krása, čo Smrekovi zosobňuje znovuoobjavenie strateného Raja uprostred moderného sveta?

Videli sme, že i krása je u Smreka podmienená duchom. V tom zmysle, ako v odkaze na antickú estetiku a stredovekú filozofiu hovorí o vzťahu krásy a mravnosti Romano Guardini, je i pre Smreka krása skutočnosťou, ktorá predpokladá pravdu a dobro.¹⁹ A videli sme, že lásku chápe Smrek tiež ako silu humanizujúcu, revitalizujúcu telo i ducha, fyzickú i mravnú zložku človeka. Smrekovu básnickú filozofiu lásky sme situovali do kontextu trubadúrskej spirituálno-erotickej koncepcie lásky, ktorá sa pôvodne a v mnohých ohľadoch utvárala vo vzťahu k pohanským rituálom. Priznaním náboženských identifikácií lásky, zjednotením erosu a étosu sa Smrekovo básnické gesto odpútava od zdanlivej banality a povrchového sentimentu konkrétnej estetickej a poetologickej realizácie. Presahuje totiž estetikou existenciálnym dosahom a ontologickým rozmerom svojej existencie, pričom bez vnímania týchto kategórií a rovín Smrekovho básnického sveta zostáva nám v rukách len torzo básne. To, čo Jozef Bžoch v súvislosti s témou a funkciou skladby *Básnik a žena* nazval „globálnym postojom“ Smrekovho básnenia, vyjadruje veľmi presne charakter, identifikácie a zmysel Smrekovej básnickej situácie, ktorá sa konštituuje v intenciách a kontextoch celistvej filozofie života a umenia. Smrekov básnický program sa v tejto súvislosti konkre-

¹⁴ STARKBAUER, Ján: *Věčné tabu. Eros a etos v náboženských systémech I*. Bratislava : CAD Press, 1993, s. 276.

¹⁵ Tamže, s. 210.

¹⁶ Pozri EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*. Praha : Volvox Globator, 2009, s. 407.

¹⁷ Starkbauer, c. d., s. 26.

¹⁸ Tamže.

¹⁹ GUARDINI, Romano: *O podstatě uměleckého díla*. Praha : Triáda, 2009, s. 43.

tizuje ako „pieseň o zdraví a šťastí“.²⁰ báseň má silu kultivovať ľudskú prirodzenosť, prebúdzat ľudské cnosti, zjemňovať a prehľbovať citlivosť a vnímanie – týmto spôsobom vyzýva k transformácii človeka a jeho sveta, dokonca priamo sa na tejto transformácii podieľa. Niekde v týchto miestach sa ohlasujú utopické aspekty Smrekovho básnického modelu. Pôvodne sme o nich hovorili v súvislosti s mesiášskymi štylizáciami Smrekovej debutovej zbierky, ktoré sme zasadili do kontextu utopických projektov v súdobej slovenskej poézii. Už tam sme ich však vnímali ako súčasť širšie chápanej túžby po revitalizácii človeka, kultúry a spoločnosti, ako výraz utopickej vízie nového humanizmu, stvorenia nového človeka a nového sveta. Utopické aspekty však prechádzajú naprieč celým Smrekovým dielom a dosahujú i svoj praktický zmysel vo formulovaní modelu poézie ako aktívneho a dynamického prostriedku ľudskej a spoločenskej premeny. V centre takto ponímanej utopickej ambície stojí u Smreka vízia slobodnej ľudskej bytosti. Už v niektorých sociálno-kriticky ladených básňach zbierky *Cválajúce dni* sme však videli, že Smrek nekladie dôraz na sociálny a politický moment ľudskej drámy či nespravodlivosti, ale primárne akcentuje moment súcitu s bezbrannými a poníženými – sociálny podtext tak u Smreka nachádza svoje zdroje v mravnom cite, vo sfére emocionality a mravnosti. Vieme tiež, že Smrekov básnický svet nie je mysliteľný bez prítomnosti etiky a sociálnej morálky – mravné zákony limitujú i senzualistické gesto a rozširujú tak prírodné zákony o skutočnosť mravnú. Sociálny efekt je u Smreka nie programový, vyplýva z etickej štruktúry Smrekovho modelu sveta: v tomto zmysle je vízia prerodu človeka situovaná do vnútornej, mravnej sféry, nie do sféry vonkajškovej, sociálnej. Znamená to, že Smrek si pri formulovaní utopických ideí nového človeka uvedomuje nedostatočnosť ideologických foriem humanizmu a nedôslednosť sociálnej či politickej revolúcie – to, k čomu smeruje, je „revolúcia“ mravná.

Znamená to, že kategória slobody je u Smreka definovaná skôr ako kategória individuálna než spoločenská? V kontexte „kníh snečných“ je tomu nepochybne tak: a to i s ohľadom na skutočnosť, že sociálne a kultúrne rámce spoločnosti limitujú možnosti individuálnej slobody, tak ako sme to videli pri opozícii toposu dediny a mesta napríklad v zbierke *Cválajúce dni*. I tu sú však potenciály slobody definované primárne mravne, v zhode s etickými zákonmi a mravnou kultúrou daného spoločenstva. Bergson chápe slobodný čin ako vonkajší prejav vnútorného stavu, teda akt, ktorý je výrazom celej a úplnej osobnosti človeka.²¹ Sloboda sa Bergsonovi stáva predpokladom a prostriedkom individuálnej transformácie a tvorivosti – to sú ideové pozície, ktoré sú blízke i Smrekovmu modelu sveta. V tomto zmysle tvorivosť a sloboda sú navzájom podmienené: tvorivý život nemôže byť závislý na vonkajšej autorite, naopak stáva sa výrazom vnútornej slobody. Podobne o veci uvažuje napríklad Nikolaj Berďajev, keď konštatuje, že „svobodu nelze získať odněkud zvenjšku, je třeba ji nálezt ve svém nitru“.²² Pre nás je vzťah medzi dvoma druhmi slobody, teda medzi slobodou ducha a slobodou spoločnosti zaujímavý tam, kde u Smreka idea slobody nutne, s ohľadom na spoločensko-historické zmeny nadobúda postupne nové významy a rozmery.

²⁰ SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935, s. 68.

²¹ PELIKÁN, Ferdinand: Henry Bergson, jeho život a dílo. In: BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem J. Laichtera, 1919, s. XXVIII.

²² BERĐAJEV, Nikolaj: *Filosofie svobodného ducha I*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2009, s. 215.

Dochádza tak k posunu od individuálneho k občianskemu: kým v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia Smrekova poézia konštituuje kategóriu slobody ako kategóriu individuálnu, iná situácia vzniká v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch, keď sa kategória slobody nevyhnutne stáva kategóriou občianskou. Neznamená to, že rozhodujúci nie je vnútorný aspekt slobody, ten však s ohľadom na vonkajšie podmienky naráža na možnosti realizácie: sloboda ducha vstupuje do kontaktu či kolízie s neslobodou spoločnosti. V neslobodnom svete totalitných ideológií sa Smrekova báseň, jeho model sveta a človeka, vízia slobody musí postaviť skutočnosti neslobody – nadobúda tak novú úlohu i nový rozmer svojho umelecko-estetického bytia. Je to tiež príležitosť preveriť platnosť jej etických a mravných východísk, ba čo viac, pre Smrekovu báseň, neraz obviňovanú z iluzívnosti, naivity a odtrhnutosti od konfliktov reality, to znamená postaviť sa skutočnosti tvárou v tvár a obhájiť svoj ideál krásy, lásky a étosu proti neľudskej a deštruktívnej sile vojnových a totalitných hrôz, neslobody a strachu! Ako v zmenených podmienkach Smrekova báseň obstojí? Ako obstojí Smrekova utopicko-humanistická predstava ľudského bratstva tvárou v tvár kolektivistickým hnutiam autoritárskej povahy? Ako obstojí Smrekov vitalistický ideál mladosti, zdravia a krásy tvárou v tvár fašistickému a komunistickému kultu mladosti, zdravia a krásy? Naporúdzi sú i ďalšie otázky, ktoré stavajú Smrekovu báseň s ohľadom na konkrétnu historickú dobu a jej estetické, filozofické, politické identifikácie do paradoxného postavenia.

Už v kontexte zbierky *Zrno* sme konštatovali zmenu sociologickej štruktúry z individualistickej na celistvú (Guardini). Táto skutočnosť bola podmienená práve definitívnym opustením voluntaristicko-individualistického chápania slobody, čo pre ďalší vývin Smrekovho básnického gesta znamenalo čoraz silnejšie puto medzi subjektívne individuálnymi aspektmi slobody a jej objektívnym občiansko-spoločenským rozmerom. Tento pohyb k socializácii subjektu sa realizuje prostredníctvom motívu návratu na dedinu a najmä začlenením individua do rodových (rodina) i kolektívnych štruktúr (dedina) a to na horizontálnej (manžel) i vertikálnej úrovni (syn, otec). Vo všetkých prípadoch sa táto transformácia utvára vo vzťahu ku kategórii domova. Na tomto mieste je však pre nás dôležitejšie zdôrazniť, že tento pohyb smerom od civilizačno-urbánneho k rurálno-rustikálnemu má nielen svoje literárno-estetické, ale i kultúrno-spoločenské rámce a stáva sa súčasťou širšie ponímaného obratu poetiky a estetiky Smrekovej literárnej generácie. V tejto súvislosti zvykneme o dvadsiatych rokoch 20. storočia hovoriť ako o „rokoch úteku“ a tridsiatych rokoch ako o „rokoch návratu“. Svoju úlohu tu nepochybne plnia i nové civilizačné trendy, sociologické premeny a kultúrne faktory, ktoré znovuoobjavením folklóru, tradície, ľudového elementu smerujú svoj záujem späť na dedinu a nanovo formulujú kultúrne, umelecké a estetické charakteristiky modernosti priznaním sa k tradícii a slovenskosti. Ku koncu tridsiatych rokov sú čoraz zreteľnejšie i politické aspekty a kontexty tohto pohybu. A nakoniec, mohutný civilizačný rozmach, modernizácia, industrializácia, urbanizácia a globalizácia,²³ teda predovšetkým zmeny sociálneho charakteru, ktoré zasiahli Slovensko v dvadsiatych rokoch

²³ Termín globalizácia používam v kontexte dobového civilizačno-kultúrneho a ekonomicko-hospodárskeho pohybu k celostnému vývoju sveta a k „svetovému hospodárstvu“ v opozícii k národnému a provinčnému, tak ako o tom hovorí napríklad O. Spengler a i.

20. storočia, celkom prirodzene podnietili pohyb opačný, ktorý bol neraz motivovaný nielen romantizujúcou nostalgiou po navždy odchádzajúcom svete tradičnej dediny a tradičného života, ale i celkom racionálnou, pragmatickou a uvedomelou snahou zachytiť posledné stopy odumierajúceho sveta minulosti a zaznamenať autentické, starodávne a pôvodné formy ľudovej kultúry. Na tieto snahy reagovala nielen mladá literárna generácia, ale tiež výtvarné umenie, rodiaca sa slovenská fotografia a film. Smrek napríklad v reprezentatívnom zborníku *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká* hovorí v rozhovore s režisérom, fotografom a zberateľom ľudových piesní Karolom Plickom o „prastarej životnej kalokagatii zhubným zubom času temer nedotknutého slovenského ľudu“, pričom v súvislosti s Plickovými etnograficko-dokumentárnymi umeleckými aktivitami vyzdvihuje až religiózny charakter národopisej skúsenosti: „Každá takzvaná zastrčená, v horách zastrčená slovenská dedina stala sa Plickovi akoby posvätným pútnickým miestom.“²⁴ Takýto pohľad je v zhode s vitalistickými charakteristikami a modernistickou koncepciou tradície. Zároveň, na pozadí tohto pohybu rozoznávame prítomnosť a pôsobenie arkádického mýtu s jeho návratom do akejsi formy „zlatého veku“. Čas idyly v sebe necháva rozoznieť nielen štruktúry archetypálneho pôvodu, ale s nimi i v nich obsiahnutý mravný apel – v tomto zmysle klasická vyváženosť, symetria, usporiadanosť sveta idyly, teda sveta, ktorý je vnútorne logický a súdržný, nadobúda výrazný citový a morálny význam.²⁵ Platí to nielen pre básnický model Smrekovho *Zrna*, ale pre celý kultúrny kontext, ktorého je súčasťou. T. S. Eliot zdôrazňuje význam mýtu v modernizme a definuje ho ako „nástroj k usporiadaniu chaosu súdobého sveta“.²⁶ Odpoveďou na krízu tradičných hodnôt, desakralizáciu, rozklad mravnej sféry, zrútenie spoločenských konštrukcií a inštitúcií, ktoré by mali zabezpečiť poriadok a hierarchizáciu, je opätovná snaha o revitalizáciu mravných súradníc ľudského, kultúrneho a spoločenského sveta, kedy sa zdrojom orientácie stávajú práve tradičné hodnoty a prostriedkom k tomu je mýtus.²⁷ Nemožno teda obmedziť naše vnímanie konkrétnych básnických obrazov na ich estetické charakteristiky – tie sa totiž priamo podieľajú na projekcii a tvorbe ideálov, ktoré majú širší spoločenský a kultúrny rozmer.

Ak sa Smrek so svojim estetickým programom odvolával na kultúrnu, filozofickú a umeleckú autoritu Karla Čapka a jeho volanie po tom, aby sa slovenská literatúra stala „oslavou slovenského života“, potom na Karla Čapka sa – rovnako v zborníku *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká* – odvoláva i Plicka, citujúc z Čapkovej recenzie fonografických nahrávok slovenskej ľudovej piesne: „Umělý básník opěvá jaro; lidová píseň neopěvá jaro, nýbrž j e s t jaro, tak jako petrklíč jest jaro. Lidová poesie neopěvá loučení, nýbrž j e s t loučení. Lidová píseň ve své původní funkci není lyrika, nýbrž drama; nezpívá jenom, nýbrž se odehrává...“²⁸ Čapkova úvaha pokračuje zaujímavou i ďalej, venujúc

²⁴ SMREK, Ján: O slovenskom filme a o ľudovej piesni. Dva rozhovory s Karolom Plickom. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931, s. 243.

²⁵ HRBATA, Zdeněk: *Romantismus a Čechy*. Jinočany : H & H, 1999, s. 42.

²⁶ ELIOT, T. S.: *Odysseus, řád a mýtus*. Cit. podľa: MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno : Host, 2010, s. 99.

²⁷ Pozri tamže, s. 140 – 141.

²⁸ Cit. podľa SMREK, Ján: O slovenskom filme a o ľudovej piesni. Dva rozhovory s Karolom Plickom. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931, s. 249.

sa možnostiam a dôležitosti uchovania a zaznamenania ľudovej tvorby v jej pôvodných formách i prostredí, nás však teraz viac zaujíma, ako sa jeho slová zhodujú s jeho vlastnou, staršou koncepciou vitalistickej poézie ako „života živého, nie života žitého“. Zdôrazňuje sa tu aktuálnosť, procesualnosť, dynamickosť, tvorivosť a organickosť umeleckého diela, ktoré sa uskutočňuje v jednote so životom, teda ako autentický životný akt, kde medzi slovom, resp. umeleckou formou a životom niet disproporcie. Tieto bergsonovské a rovnako čapkovské východiská sa pokúša uskutočniť Smrekova báseň. A v tejto ambícii, ktorá sa spája s návratom k elementu zeme a k ľudovej, prírodnej, mýtickej tradícii, sa Smrekova báseň stáva i súčasťou – globálnejšie poňatých – dobových umeleckých snáh o revitalizáciu pohanstva v modernom svete. Hovorili sme o náboženstve lásky, teraz môžeme hovoriť o náboženstve života. Umenie sa stáva širším a hlbším aktom, ktorý vo svojom estetickom výraze nutne obsahuje mytologické a religiózne významy a roviny. Zároveň, akoby z odvrátenej strany, v konkrétnej historickej chvíli pristupujú už i významy či aspekty politické. Fascinácia ľudovou pôvodnosťou, mýtmi, kultom zeme a krvi, prírodnou povahou a národným charakterom umeleckej formy vytvára spleť archaicko-mýtického a moderného, kde v ideáli krásy, mladosti a telesného zdravia splyva estetika, šport, spiritualita, ale postupne i politická ideológia. Karol Plicka vidí napríklad v „neporušenom folklóre“ a „zachovaných starých tradíciách“ nie „primitívnosť“, ale „sviežosť“ a „úžas“ z „umeleckej potencie prostého ľudu“, hovorí o „jedinečnej filmovosti“ folklóru, inde spomína jeho funkčnosť: „Mám spomenúť hry a naturálne atletické výkony – jedinečne účelné – chlapcov z hôr?“²⁹ V identickom čase sa z podobných, filozoficky i esteticky blízkych obrazov formovali a v intenciách modernej paganizácie³⁰ čoraz väčšmi naberali na sile masové vitalistické hnutia, aby v praxi realizovali svoj ideologický program. A treba dodať, že boli zrodené z identických pudových síl prírody a života, ktoré pôvodne nevinné ideály telesnej krásy a mladosti transformovali v politický kult a zneužili v totalitnej ideológii: v estetických programoch oboch diktatúr bolo ľudské telo totalizované v duchu ideologických imperatívov a ako nástroj politickej indoktrinácie.³¹ To sú však už historicko-spoločenské rezultáty onoho kultúrneho pohybu, ktorý bol v estetickej sfére predznamenávaný návratom k mytologizmu a tradicionalizmu – v praxi totalitných systémov sa vitalistická krása, dynamika života a ľudská prirodzenosť zvrátili vo svoj pravý opak.

Podobným spôsobom interpretuje dobový „teoretický“ i „praktický“ vitalizmus Max Scheler. Vo svojej prednáške „Člověk ve věku světového vyrovnání“³² z roku 1927

²⁹ SMREK, Ján: O slovenskom filme a o ľudovej piesni. Dva rozhovory s Karolom Plickom. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931, s. 245.

³⁰ O novopohanstve, kulte zeme, prírodnom nacionalizme a i. v súvislosti s moderným kolektivismom a „patetickými nacionalizmami“ v dobovom kultúrno-spoločenskom kontexte hovorí Václav Navrátil v eseji O patetických nacionalismech (1938). In: NAVRÁTIL, Václav: *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha : Torst, 2003.

³¹ Podľa: VOJVODÍK, Josef: Biopolitika aneb plánovaná „člověkotvorba“: tělo, sport a umění mezi avantgardou a totalitní ideologií. In: WIENDL, Jan (ed.): *Obraz člověka v literatuře*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta – Ústav české literatury a literární vědy, 2010, s. 11.

³² SCHELER, Max: *Můj filosofický pohled na svět*. Praha : Vyšehrad, 2003.

hodnotí nastupujúci fašizmus ako „vyslovene vitalistický“ a s odvolaním sa na Mussoliniho slová hovorí o „praktizovaní dionýzovského človeka“. Scheler vymenováva celý rad spoločenských a kultúrnych príznakov ako napríklad „obrovský a stále narastajúci záujem o *športové* hnutie s jeho novým citom pre telesnosť a novým posudzovaním ľudského tela – nie ako obyčajného zdroja práce a pôžitku, ale preň samotné, pre jeho krásu a jeho tvar“, silnejúce „eugenické hnutie“, miznutie „mravného puritanizmu“ a praktizovanie „nových erotických mravov“, stúpanie „horúčkovitej túžby po sile, kráse a mladosti“, nárast „ceny existencie detstva a veku mladosti ako vlastnej hodnoty“ a i.; zároveň hovorí o „upadnutí sveta do šíaleného víru tanca“, dobovom „prikláňaní sa k *temnej mystike* a pohrdaní vedou“, kedy „predmetom túžby je *primitívna* mýtická mentalita, primitívne umenie a duch“ – a to všetko v zhode „s od dôb Nietzscheových a Bergsonových rozmáhajúcimi sa panvitalistickými doktrínami“.³³ Cez takto predložený obraz dobovej kultúrnej situácie presvitajú i kontúry básnického sveta Smrekových „kníh slnečných“ – spoznáваме tento svet z iného uhla pohľadu, v ktorom sa roztápa naivný optimizmus povrchu a radostná tvár oslobodenej doby zrazu nadobúda celkom nový, hrozivý výraz: v ňom sa nebadane a z vnútorných hĺbín rodí tragédia. Scheler vníma tento dejinný pohyb a transformáciu späť s vitalistickými hnutiami a náboženstvom života ako „celkový pohyb Západu ako takého“ smerujúci k „*novému rozdeleniu* celkovej energie človeka“. Vo svojej podstate ho hodnotí ako „*systematickú revoltu pudov v samotnom človeku nového veku sveta*“, ako „revoltu prírody v človeku“ proti „nadmernému intelektualizmu“ sveta otcov a proti „po dlhé storočia praktizovanej askéze“.³⁴ Na jednej strane má tento pohyb svoje tragické historické vyústenie, na strane druhej predstavuje fázu premeny človeka a ľudského druhu na ceste k dosiahnutiu toho, čo Scheler nazýva „univerzálnym ľudstvom“. Schelerova koncepcia v tomto bode vytvára most k Bergsonovej, Steinerovej alebo Jungovej koncepcii vývinu človeka a ľudského druhu a jeho smerovaniu k dokonalému, vyššiemu človeku. Čo je však pre nás podstatné, je skutočnosť, že Smrek sa vo svojej poézii nestal hovorcom výlučne inštinktívne chápaného vitalistického pohybu, ktorý chápal vitalizmus ako „výraz obzvláštni stávajúci *životní* plnosť“, „bezprostrední výraz premíry síl“, ale postupne čoraz väčšmi sa Smrekova poézia konštituovala v ponímaní vitalizmu ako „*kontraideálu*“, „*lieku ducha*“.³⁵ Proti praxi askézy debutovej zbierky priniesli *Cválajúce dni* návrat pudových síl človeka, ale tu sa Smrekovo vitalistické gesto nekončí a po zložitých transformáciách, kedy v rôznom pomere – a to vo svojej podstate platí pre všetky Smrekove zbierky – reflektuje vzťahy a vzájomnosť pudových i duchovných zložiek človeka snaží sa o uskutočnenie ich rovnováhy! Presne v týchto intenciách hovorí o rovnováhe medzi pudovým a duchovným princípom v človeku Max Scheler: „Teprve potom bude učiněn nový krok k univerzálnému človeku, tj. k človeku nadanému *maximálním rozpětím mezi duchem a pudem*, idejí a smyslovostí, a *současně* uspořádaným, *harmonickým propojením* obojího v jednu formuli existence a akce zároveň.“³⁶ Je to však rovnováha krehká: akokoľvek ju vnímame ako hĺbkový zdroj Smrekovho modelu

³³ Tamže, s. 164.

³⁴ Tamže, s. 164 – 165.

³⁵ Tamže, s. 166.

³⁶ Tamže, s. 167.

človeka a sveta, je ohrozovaná zvonka i zvnútra silami, ktoré ju v okamihu môžu zvrátiť v jeden či druhý extrém.

Smrekova báseň sa na sklonku tridsiatych rokov 20. storočia ocitá v rizikovom postavení: vitalistické ideály sa v nových historických súvislostiach začínajú prevracať vo svoj opak a kategória slobody ako základný predpoklad bergsonovsky-smrekovského chápania tvorivého života sa štiepi a deštruuje v konflikte svojich dvoch aspektov: slobody ducha a slobody spoločnosti. Intímne a občianske sa neoddeliteľne spája a v nasledujúcich obdobiach bude definovať Smrekove básnické postoje z pozícií mravnosti a étosu, ktorý nemôže akceptovať disproporciu medzi duchom a svetom, medzi ľudskou intimitou a politikou dejín. Ako konštatuje Nikolaj Berďajev: „Tragédie svetových dejín je tragédií slobody, vzniká z jej vnútornej dynamiky, z jej schopnosti promeniť sa ve svoj vlastný protiklad.“³⁷ Práve Berďajevova koncepcia slobody nám môže poslúžiť ako cenný príspevok k pochopeniu Smrekovho básnického vývinu a identifikácii Smrekovho obrazu sveta. Berďajev vo svojich štúdiách slobody vychádza z predstavy sv. Augustína, ktorý hovorí o dvoch slobodách – *libertas minor* a *libertas maior*. Sloboda má teda dvojaký zmysel: „Svobodou se myslí jednak ona prvotní iracionální svoboda, svoboda předcházející dobrou a zlu a podmiňující volbu mezi nimi, jednak konečná, rozumná svoboda, svoboda v dobrou, svoboda v pravdě. Svoboda je tedy chápána jednak jako východisko a cesta, jednak jako putování a cíl.“³⁸ Berďajev v súvislosti s oboma typmi slobody hovorí o tragickej a osudovej dialektike, v ktorej sa sloboda mení vo svoj pravý opak, v nutnosť a otroctvo. V tragickom osude slobody rozoznáva tragiku ľudského života, keďže sloboda ako nekonečný zdroj potencií skrýva i možnosť najrôznejších a celkom protikladných aktualizácií. V kontexte zbierky *Cválajúce dni* sme hovorili práve o tejto situácii: iracionálna, vnútorná sloboda človeka, ktorú sme identifikovali vo vzťahu k neustále prítomnej možnosti voľby ľudského srdca rozhodnúť sa pre dobro alebo pre zlo, sa stávala vektorom ľudského osudu. Berďajev v tejto súvislosti hovorí, že „prvej slobode“ nemôžeme porozumieť bez mýtu o prvotnom páde – a to bola i situácia Smrekovho lyrického subjektu *Cválajúcich dní*, ktorý sa v slobode vlastného srdca ocitol práve v tomto bode, v bode permanentne hroziaceho pádu. Prvá sloboda nemôže byť podľa Berďajeva ponechaná sama sebe, pretože jej bude hroziť nebezpečenstvo anarchie, teda definitívneho rozkladu: „V prvej slobode jsou skryty jak potence nekonečného dobra, tak potence nekonečného zla.“³⁹ Práve toto nekonečné zlo, „nebezpečný jed“, ktorý sa v prvej slobode ukrýva, môže uvrhnúť človeka do otroctva pudov a vášní: „Ze zkušenosti víme, že anarchie našich vášní a nižších pudů nás spoutává, zbavuje svobody ducha, podřizuje nás nutnosti nižší přirozenosti.“⁴⁰ Prvá sloboda tak môže ústiť v otroctvo a rozklad – túto hrozbu sme čítali v obraze absencie sociálnej morálky a mravného citu oslobodeného, urbánno-hedonistického gesta *Cválajúcich dní*, tej formy vitalizmu, ktorý sa obmedzoval na svoju senzuálnu zložku, čím sa odkláňal od etických súradníc a identifikácií Smrekovho modelu sveta

³⁷ BERĎAJEV, Nikolaj: *Filosofie svobodného ducha I*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2009, s. 186.

³⁸ Tamže, s. 175.

³⁹ Tamže, s. 184.

⁴⁰ Tamže.

(v typológii ženy to bola napríklad figúra prostitútky). Avšak i druhá sloboda má svoje riziká, keďže ako vysvetľuje Berd'ajev, má tiež svoju nezvratnú vnútornú dialektiku a rovnako jej hrozí zvrat vo svoj vlastný protiklad, teda v nutnosť a otroctvo: „Plodí-li první svoboda anarchii, pak druhá svoboda vede k autoritářskému zřízení, ať už teokratickému či socialistickému, z něžž je svoboda ducha a svědomí beze zbytku vymýcena.“⁴¹ Ak bola prvá sloboda u Smreka skúmaná predovšetkým v zbierke *Cválajúce dni*, v dvadsiatych rokoch 20. storočia, teda v čase plnej a novej skúsenosti oslobodenia a emancipácie mravov, kultúry či národa, potom druhá sloboda sa stáva aktuálnou otázkou Smrekovej tvorby štyridsiatych a päťdesiatych rokov, teda času neslobody, kontroly, ohrozenia, „organizácie a regulácie ľudského života“.⁴² S nástupom autoritárskych režimov bude Smrekovo gesto reagovať na zmenenú politickú a spoločensko-kultúrnu situáciu; resp. Smrekovu báseň nebude možno naplno analyzovať bez toho, aby sme neregistrovali historicko-politický kontext jej vzniku a pôsobenia. V historickej situácii štyridsiatych a päťdesiatych rokov, kedy sa druhá sloboda zvrhne v autoritársky režim a človek je vo svojej slobode zvonka obmedzený, sa ukrýva situácia celkom protikladná k situácii dvadsiatych a tridsiatych rokov. Smrekova poézia tak nutne musí reagovať na zmenené historicko-spoločenské podmienky a zároveň si uchovať nielen svoj mravný a sociálny étos, ale i pátos autenticity svojho tvorivého gesta, ktoré je nesené predovšetkým ideou a silou slobody. Ani v nasledujúcom období sa teda nemenia základné koordináty Smrekovho básnického gesta: to naďalej smeruje k životu a k ľuďom, aby potvrdzovalo humanizujúcu funkciu poézie a umenia, a to najmä a práve v čase, kedy sú ľudskosť, ľudstvo a človek ohrozené pádom do neslobody a neľudskosti. Pre Smreka ako básnika to iste znamená skúšku: skúšku dôveryhodnosti jeho básne i skúšku pevnosti jeho básnickej vízie, ktorá je takto – zvonka – atakovaná v samotných svojich základoch. Básnické slovo nemôže v tejto chvíli cúvnuť: bola by to prehra a celý Smrekov básnický model sveta a človeka by sa zrútil ako domček z karát či hrad z piesku. Je to teda i chvíľa, ktorá overí nosnosť a reálnosť Smrekovej poézie v tom najvlastnejšom zmysle slova: po rokoch ukáže, či išlo naozaj o neškodnú, naivnú, banálnu, chlapčenskú a od reality odtrhnutú improvizáciu „slniečného dňa“ – ako sa to zjednodušujúco ešte i dnes zvykne vykladať –, alebo či tento „deň slnečný“ nie je náhodou onou víziou a cestou k dosiahnutiu vyššej a univerzálnej ľudskosti, ktorá sa zatiaľ iba v náznakoch a nedokonale odкрýva v intuícii umeleckej a mystickej (Bergson). Básnickým slovom prebúdzaná, oživovaná a uskutočňovaná ľudskosť v človeku – v básnikovi i v čitateľovi – je možno tým najvznešenejším a najambicióznejším projektom, ku ktorému sa poézia môže zaviazať a ku ktorému smeruje ako k svojej podstate, k svojmu pôvodu a k svojmu cieľu. Obnova ľudskej duše ako funkcia umenia – tak môžeme čítať skryté zápasy Smrekovej básnickej situácie, nielen prvého dvadsaťročia (1922 – 1942), ale i obdobia nasledujúceho.

Pred nami sa tak odкрýva nová etapa Smrekovej tvorby, vymedzená štyridsiatymi, päťdesiatymi a šesťdesiatymi rokmi 20. storočia. Historické okolnosti sa podpísali pod premenu Smrekovho autorského rukopisu z „kníh slnečných“ na rukopis „kníh noci pla-

⁴¹ Tamže, s. 185.

⁴² Tamže.

ných“. Vojnové udalosti sa stali pre Smreka metaforou noci, aby táto noc, ktorá zachvátila ľudstvo a človeka pokračovala inými prostriedkami i po skončení vojny – rok 1948 a uchopenie moci komunistickou stranou tak pre Smreka znamenali opätovný návrat noci a dezilúzie z človeka. Môžeme povedať, že v týchto okamihoch – v rokoch vojny i komunistickej diktatúry – sa Smrekov básnický model sveta otriasa v samotných svojich základoch. Veď čo sa stalo s človekom, v ktorého básnik tak veril? A hoci smútok prechádza až v rezignáciu, Smrekov zápas o ľudskosť predsa pokračuje. Pokračuje inými prostriedkami, tak ako inými prostriedkami pokračuje noc ako doba temna uprostred osvieteného 20. storočia. Básnik tvorí v izolácii a jeho básne „vnútorného exilu“ sú o to slobodnejšie a priamejšie – tak ako predtým, ani teraz nie sú donútené pokľaknúť pred akoukoľvek inou autoritou ako sú Múzy a Poézia samotná. Chceme teda zdôrazniť, že napriek skutočnosti, že Smrekov básnický svet bol takpovediac rozmetaný udalosťami „novovekého barbarstva“⁴³ v dvoch historických epizódach a pádom ľudstva do temnej priepasti, že Smrekov básnický svet sa napriek tomu nezrútil: zachvel sa vo svojich základoch, pozmenil svoju strhnutú tvár, ale jeho najvlastnejšia identita zostala zachovaná. Smrek sa nanovo a ešte výraznejšie definuje ako básnik s globálnym postojom, básnik myšlienky a básnik humanistického posolstva. Nachádza krásu, lásku, pravdu, česť a slobodu ako kategórie, ktoré úplne nemôže zničiť nijaký historický exces spätý s ľudským konaním. Od človeka smeruje k prírode, od časového k nadčasovému, od spoločenského k intímnemu, aby sa takto vrátil k tomu, čo poľudšťuje svet a k tomu, o čo vždy svojou poéziou zápasil – o číru ľudskosť, ktorá zostáva svedectvom všetkého ostatného, čo bolo zdanlivo zničené a popreté: krásy, lásky, pravdy, cti a slobody. V Smrekovej tvorbe z tohto obdobia preto nechcem hovoriť o zlome – ruptúra medzi „slniečnym“ a „nočným“ rukopisom môže vzniknúť vtedy, ak budeme registrovať dve fázy jedného pohybu ako oddelené zložky, ktoré spolu nesúvisia. Videli sme však už na predchádzajúcich zbierkach z dvadsiatych a tridsiatych rokov, že takýto pohľad je v konečnom dôsledku nepresný a povrchný. Opäť môžeme hovoriť o transformácii a kontinuite Smrekovho básnického gesta, ktoré pokračuje vo svojom vývine v nových historických a spoločenských podmienkach. Ak sa odvoláme na Bergsonovo chápanie „trvania“ ako psychologické kategórie, potom môžeme i v našom prípade povedať, tak ako to formuloval Gilles Deleuze, že sa jedná o „určitý ‚prechod‘, o ‚změnu‘, o určité *stávání*, ovšem o *stávání* se, které trvá, o změnu, jež je substancí samou“.⁴⁴ Deleuze upozorňuje práve na skutočnosť, že Bergson nenachádza nijaký problém v zmiernení dvoch základných charakteristík trvania – teda *kontinuity* a *heterogenity*.⁴⁵ S ohľadom na charakter a identifikácie Smrekovej básnickej filozofie onen rad „kníh slniečných“ a rad „kníh noci planých“ nie je čímsi, čo stojí proti sebe, ale čímsi, čo nasleduje za sebou, práve tak, ako nasledujú za sebou jednotlivé zbierky či knihy „vnútri“ „kníh slniečných“. Celý pohyb sa iba rozširuje a presúva na štruktúrne vyššiu úroveň, pričom však naďalej zotrúva v intenciách toho istého, celistvého a organicky kódovaného pohybu: koniec-koncov naznačuje to i Smrekom zvolený metaforický kód

⁴³ PETRÍK, Vladimír: Básnik a čas. In: SMREK, Ján: *Noc, láska a poézia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987, s. 196.

⁴⁴ DELEUZE, Gilles: *Bergsonizmus*. Praha : Garamond, 2006, s. 39.

⁴⁵ Tamže.

prírodného, kozmického či cyklického pôvodu („knihy slnečné“ odkazujúce na symboliku poludnia, resp. dňa, „knihy noci planých“ odkazujúce na symboliku noci). Preto i v súvislosti s ďalším rozvíjaním podôb Smrekovho básnického gesta zo štyridsiatych, päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 20. storočia, by bolo vhodnejšie hovoriť nie o ruptúre – v zmysle popretia predchádzajúcich východísk, ale skôr o „kontinuite zmeny“ a naďalej používať bergsonovské pojmy „kontinuity“, „heterogenity“ a „variability“.

Ak bude niekto v budúcnosti analyzovať túto fázu Smrekovej básnickej tvorby, pravdepodobne nebude môcť postupovať identickým spôsobom, aký bolo možné použiť pri výklade poézie z rokov 1922 – 1942. Podstatná časť toho, čo Smrek napísal v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch totiž v čase svojho vzniku knižne nevyšla a stala sa súčasťou až dodatočne a oneskorene vydávaných výberov z pozostalosti, príp. zostala dodnes nezverejnená a v rukopisnej podobe. Pritom, ako konštatuje Vladimír Petrík, editor a komentátor Smrekovho diela, boli práve uvedené roky „v Smrekovej tvorbe najplodnejšie“.⁴⁶ Dnes si už môžeme urobiť aspoň predstavu o tom, aký produktívny básnik Smrek v tomto období bol: práve na základe výberov, ktoré zostavil zo Smrekovej pozostalosti Vladimír Petrík, vidieť, že Smrekova dennodenná tvorivá aktivita hraničí až s „tvorivým hýrením“ – a to stále poznáme iba časť z toho, čo Smrek napísal. Literárny vedec, resp. literárny historik bude teda stáť pred novou úlohou: i vtedy, ak svoj výskum obmedzí na zbierky vydané samotným Smrekom za jeho života a na výbery vydané zo Smrekovej pozostalosti – ktoré napriek svojej nekompletnosti predstavujú reprezentatívny a v tomto zmysle azda i dostatočný materiál pre ďalšie bádanie –, bude musieť zvoliť vhodný kľúč na to, aby zachytil pohyb, kontinuitu a meandre Smrekovho básnického gesta. Skúsme si teraz v rýchlosti pripomenúť, aký bibliografický register pred literárnym vedcom vlastne leží. Moja práca sa končila analýzou básnickej skladby *Eva ave*, ktorú Smrek pod pseudonymom a v súkromnom vydaní publikuje roku 1942. V mojom chápaní je táto skladba dôvetkom k tvorbe predchádzajúcej, preto som ju vykladal vo vzťahu k skladbe *Básnik a žena*, ale i v opozícii k debutovej básnickej zbierke, s ktorou „zvonka“ rámcovala celý „vnútorný“ organizmus „kníh slnečných“ rokmi 1922 – 1942. Fakticky však už spadá do Smrekovej tvorby rokov štyridsiatych, teda do tvorby, ktorá vznikla v čase vojny: v tomto zmysle je emocionálne vypätou a intímne radikálnou odpoveďou ľudskej lásky, erotiky a sexuality proti ľudskej nenávisti, zlu a ohrozeniu života. Je útekem od verejného a spoločenského k intímnemu a telesnému, útekem, v ktorom je nepochybne nadčasový *eros* odpoveďou na dobový *thanatos*. Ani v tomto zmysle teda nemáme do činenia s nejakým efemérnym a nepodstatným dielkom, ale relevantným a z mnohých dôvodov zaujímavým textom, ktorý sa napriek svojmu pornografickému charakteru nenachádza v rozpore so Smrekovým básnickým modelom sveta: nepredstavuje anomáliu, ale skôr variant – ďalej rozvíja hodnoty a postoje, o ktoré Smrekova poézia zápasí permanentne, i keď rôznymi prostriedkami. Oficiálne, v pôvodnej podobe a v plnom znení, vychádza *Eva ave* prvý raz v roku 2006. V kontexte štyridsiatych rokov ju môžeme vnímať ako formu akéhosi tichého prechodu od „kníh slnečných“ ku „knihám noci planých“: tichého, pretože zamlčané-

⁴⁶ PETRÍK, Vladimír: *Básnik a čas*. In: SMREK, Ján: *Noc, láska a poézia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987, s. 197.

ho a neverejného – v tomto ohľade predznamenáva prax budúcej tvorby „vnútorného exilu“, ktorý tu nemá podobu tabu „politického“, ale skôr „mravného“ (hoci spoločenský a politický kontext nemožno obchádzať ani tu). Oficiálne tak štyridsiate roky predstavujú Smreka ako autora dvoch básnických kníh, ktoré vychádzajú na samom sklom vojny: *Hostina* (1944) a *Studňa* (1945). Po februárových udalostiach roku 1948 a následnom nútenom „odmlčení“ vydal Smrek ďalšiu zbierku až v roku 1958 pod názvom *Obraz sveta*. Napokon v šesťdesiatych rokoch vychádzajú dve básnické zbierky *Struny* (1962) a *Nerušte moje kruhy* (1965). Ak necháme nateraz bokom Smrekovu prekladateľskú činnosť, tvorbu pre deti a libretá k operám J. Cikkeru a zostaneme pri poézii, je to už všetko, čo Smrek za svojho života knižne publikoval. V šesťdesiatych rokoch pripravil ešte na vydanie svoje súborné dielo v troch zväzkoch *Knihy slnečné* (1963), *Knihy noci planých* (1963) a *Knihy podjesenné* (1964), ako i dva zväzky svojich pamätí *Poézia moja láska* (1968). Neskôr vyšli z pozostalosti dva výbery Smrekovej dovedy neznámej poézie *Noc, láska a poézia* (1987) a *Proti noci* (1993). Smrekova básnická bibliografia však naďalej zostáva neúplná: zároveň to, čo už doteraz sprístupnili dva posmrtné vydané výbery Smrekovej tvorby, veľmi podstatne ovplyvňuje nielen celkový obraz Smrekovho básnického diela, ale i charakter a zmysel Smrekovho básnického gesta z rokov štyridsiatych a päťdesiatych. V tomto geste sa totiž pohyb, ktorým je samotné gesto nesené, stáva do slova a do písmena svedkom svojho vlastného plynutia a času – svedectvom doby a epochy, ktorá v Smrekovej básni nanovo zamiešala intímne a spoločenské, časové a nadčasové, ľudské a prírodné v polyfónne sa valiacej mase poetického materiálu. Takto sa nám pred očami môže dodatočne formovať obraz rieky sčasti vystupujúcej na povrch, väčšou časťou však plynúcej v neviditeľnom podzemí: tá istá voda rozhorúčená slnečnými lúčmi, či chladená jaskynnou temnotou, valí pred sebou čas, v ktorom historické a osobné splývajú do neoddeliteľnej jednoty.

Počnúc štyridsiatymi rokmi Smrek svoje básne datuje. To je výpovedne mimoriadne dôležitý moment, ktorý je nielen novým prvkom v Smrekovej básnickej praxi, ale stáva sa na nasledujúce dve desaťročia súčasťou jeho autorského rukopisu. V kontexte predchádzajúcej Smrekovej tvorby, ktorá sa rôznym spôsobom usilovala o vystúpenie z lineárneho času, môžeme fakt datovania básní chápať ako symbolické vyjadrenie opätovného začlenenia človeka do dejín – a to práve v ich „kritickej“ fáze, či fázach. Vladimír Petřík ako editor Smrekových básní zo štyridsiatych a päťdesiatych rokov navrhuje možnosť čítať Smrekove básne ako „básnické diárium“⁴⁷ – a celkom určite tak postrehol jednu fascinujúcu rovinnu Smrekovej tvorby. Básnik, tvoriaci vo svojom vnútornom vyhnanstve, smeruje na jednej strane k vysokej tvorivej produktivite, na strane druhej, utvárajúci sa objemný korpus prostredníctvom datovania precízne mapuje a katalogizuje. Dátumy vzniku básní sa prelínajú naprieč viacerými knižnými jednotkami, pričom ich pohyb nie je prísne lineárny a chronologický. Vzniká tak bohato štruktúrovaná sieť významov a sémantických rovín, v ktorej sa čitateľ môže buď zamotať, alebo jej jednoducho nebude venovať pozornosť – alebo, a to je výzva pre literárneho historika, pokúsi sa túto sieť pomaly a pozorne rozmotávať. Vladimír Petřík hovorí v súvislosti s „denníkovým“ cha-

⁴⁷ Tamže, s. 198.

rakterom Smrekovej tvorby o „dejinách jedného básnického osudu na pozadí doby a spoločenského kontextu“:⁴⁸ to je správny postreh, mňa však väčšmi než biografické kontúry tohto „diária“ zaujíma jeho estetická štruktúra – varianty a transformácie Smrekovho básnického gesta. Ak si uvedomíme, že Smrek – ako spomína Petrik – v tomto období píše pravidelne a dennodenne, pričom neraz to znamená päť-šesť básní denne,⁴⁹ ak sa teda neraz stáva, že viaceré básne sú datované rovnako, potom môžeme sledovať, ako sa tieto „básne jedného dňa“ ocitajú v rôznych sémantických, estetických i bibliografických kontextoch. V tom istom čase písal Smrek básne zamerané spoločensky a protivojnovy, básne ľúbostného či intímneho charakteru, básne, v ktorých oslavoval prírodu, a básne bohémske, básne občianskej statočnosti a básne straty viery v človeka. Čo je pre nás podstatné? Zabudnime na chronológiu ako jediný a určujúci kľúč: kľúčom, ktorý budeme musieť používať, bude skôr polyfónnosť a synchronnosť. Napríklad zbierky *Hostina* a *Studňa* ako knihy „nocí planých“ obsahujú básne z obdobia rokov 1942 až 1945. Zbierka *Obraz sveta* obsahuje básne z obdobia 1948 – 1958. Výbery, ktoré zo Smrekovej pozostalosti pripravil Vladimír Petrik, však obraz a charakter Smrekovej tvorby z tohto obdobia komplikujú, rozširujú a prehlbujú: výber *Noc, láska a poézia* obsahuje básne z rokov 1942 – 1959 a výber *Proti noci* z obdobia 1948 – 1956. A Smrekova posledná oficiálne vydaná básnická zbierka *Nerušte moje kruhy* obsahuje dva samostatné cykly: básne cyklu *Stromy* pochádzajú z rokov 1950 – 1962 a cyklus *Nerušte moje kruhy* obracia celú chronológiu naruby: je datovaný rokom 1939. Rôzne knižné jednotky sa tak datovaním vzniku jednotlivých básní prekrývajú a odkazujú na seba navzájom, pričom spresňujú, modifikujú a variujú odpovede, ktoré sa k nim pôvodne viazali a ktoré sa teraz ukázali byť čiastočnými a neúplnými. Na prvý pohľad sa zdá, že básnik uviazol v dobe: skutočnosť, že Smrek precíznym datovaním situuje svoje básne do konkrétneho historického okamihu, však nepopiera ich nadčasovosť a čoraz širšiu platnosť. Práve naopak. Smrek v tomto čase zostáva básnikom humanizmu a básnikom slobody: podáva správu z času ľudského zblúdenia, z času lineárneho a historického, ktorý však nepopiera prítomnosť času cyklického a prírodného. Smrek ako básnik potvrdzuje sám seba a hodnoty, ktoré boli vždy súčasťou jeho básnického modelu sveta: stalo sa, že tam, kde si predtým ideály ľudskosti a slobody mohli uchovávať – ak tak chceme – luxus estetických kategórií, boli teraz nútené stať sa kategóriami občianskymi a spoločenskými. Nič nestrácajú, iba získavajú: Smrekov básnický svet je aktualizovaný v novom kontexte, ktorý má povahu historickej skúsenosti. Táto skúsenosť, skúsenosť neľudskosti a neslobody v čase vojny a v čase totality, iba znásobuje Smrekovo gesto ľudskosti a slobody. Čo je však ešte dôležitejšie: táto skúsenosť, ktorá musí byť tak presne a precízne datovaná od básne k básni, zostáva nielen svedectvom konkrétneho historického času a intímneho ľudského osudu v ňom, ale v tomto spojení sa otvára skúsenosti univerzálnej a nadčasovej. Smrekova báseň sa stáva univerzálnym svedectvom ľudskosti, stáva sa majetkom ľudstva – nielen dejín literatúry či národa. Stáva sa čímisi viac, než bola predtým: predstavuje vzdor človeka proti dobe a proti historickej skutočnosti – snúbi v sebe intímne a heroické, aby týmto zväzkom hovorila už nielen o človeku, ale o Človeku. A v tomto okamihu zároveň

⁴⁸ Tamže.

⁴⁹ Tamže, s. 197.

Smrek ako básnik vracia sám seba k zdrojom svojho básnického gesta: nanovo objavuje a odznova formuluje svoje vnímanie prírody i svoje náboženské čítanie. Život sa stáva zázrakom. Pád človeka a ľudstva sa stáva pádom biblického rozmeru. Dátumy básní nás vracajú na zem, do času, básne samotné vrhajú čitateľa z času von, do hĺbky bezčasia: tam sa človek opäť stáva človekom a Smrekova báseň plní svoje najvladnejšie poslanie.

Smrek ako básnik nikdy nepoprel vzťah medzi slovom a životom. To je konštatovanie, ktoré môže zaznieť na samý záver. Ukázalo sa mnoho a mnoho ďalších ciest, ktorými by mohol viesť môj výskum: na tomto mieste ich musíme opustiť bez toho, aby sme sa nimi vydali k novým poznatkom a k novým otázkam. Ani výskum prvej tvorivej fázy poézie Jána Smreka vymedzený rokmi 1922 a 1942 nepovažujem za uzavretý: viem, čo všetko by ešte bolo treba povedať. Nasledujúce obdobie Smrekovej tvorby sa pred nami otvára bezprostredne a naliehavo ako výzva, ktorá si pre budúcnosť pýta aspoň čiastkovú realizáciu. I to, čo som naznačil v niekoľkých poznámkach na týchto stranách, však signalizuje, že Smrekova báseň si vo vojnových i totalitných časoch uchovala svoje základné umelecké krédo, svoje mravné a etické identifikácie, ktoré jej nikdy nedovolili prerušiť taký podstatný vzťah medzi slovom a životom. Smrek zostal básnikom pravdy a slobody i v čase, keď mohol svoje básne zveriť iba exilu vlastnej pracovne: v tejto intimite bolo pre 21. storočie uchované svedectvo občianskej a ľudskej, ale tiež básnickej veľkosti. A čo je možno ešte dôležitejšie, zároveň s tým boli zachované ideály, ktoré spoločnosť nenaplnila, a pravdy, na ktoré zabudla:⁵⁰ umeniu sa v tomto zmysle pripisuje dôležitá spoločenská a kritická funkciu tam, kde sa „vzpiera proti nedostatkom každej skutočnosti, z ktorej sa tieto ideály vytratilí“.⁵¹ A nie je to iba moderná skúsenosť: ved' si len spomeňme, s ohľadom na noetické identifikácie Smrekovho básnického gesta, že už v trubadúrskej koncepcii plní poézia rituálnu funkciu nositeľa mravných a etických hodnôt. Poéziu a život nemožno považovať za dva oddelené, autonómne svety: básnický obraz, tak ako vstupuje do mysle a srdca čitateľa, iba začína konať svoju prácu, ktorá – podľa T. S. Eliota – spočíva v „rozširovaní ľudského vedomia“ a „zjemňovaní ľudskej senzibility“.⁵² Humanistické a spirituálne aspekty umenia majú v modernistickom umelecko-estetickom kontexte dôležitú úlohu; podobne to formuloval napríklad i Vasilij Kandinskij, podľa ktorého „*umění není pouhou nesmyslnou výrobou předmětů, jež se posléze rozplynou v životě, ale smysluplnou silou, jež napomáhá rozvoji a zušlechťování lidské duše*“.⁵³ Je dôležité opäť zdôrazniť, že Smrek svoju báseň nesituoval výlučne do sveta estetiky: vždy chápal báseň ako prostriedok tvorby a poľudšťovania človeka, ako dynamický čin, nie statický stav. Smrek si práve tak ako Bergson uvedomoval tvorivý charakter umeleckej emócie. Ba čo viac, spolu s Deleuzom by sme si v tejto súvislosti mohli položiť otázku: „A čím je tato tvořivá emoce, ne-li právě jakousi kosmickou Pamětí aktualizující současně všechny úrovně, osvobozující člověka od roviny či úrovně, která je mu

⁵⁰ MARCUSE, Herbert podľa MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno : Host, 2010, s. 15.

⁵¹ Tamže.

⁵² ELIOT, T. S.: Společenská funkce poezie. In: *O básnictví a básnicích*. Praha : Odeon, 1991, s. 76.

⁵³ KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda, 2009, s. 106.

vlastní, aby z něj učinila tvůrce, jenž je ve shodě s veškerým pohybem tvoření?⁵⁴ Inak povedané: básňou pokračuje božie dielo a poézia sa stáva účastnou na veľkom diele stvorenia. Presne v intenciách Bergsonovho myslenia, ktoré chápe evolúciu ako aktualizáciu a aktualizáciu ako tvorenie.⁵⁵ Nič z toho by nebolo možné, ak by naše myslenie a cítenie ustrnuli v schematizme a dogmatizme: výsledkom by bol rozklad. A je to práve moc umenia, ktorá nám umožňuje „zbaviť sa vlastnej mechanickej strnulosti a objaviť svoje autentické, slobodné bytie“.⁵⁶ Preto Smrek ako básnik slobody – ak sa nechcel vzdať sám seba – nemal ani inú možnosť ako trvať na nezvratnosti a nepodmienenosti slobody básnického aktu a básnickej tvorby. Tvorivý čin, ktorý potvrdzuje svoju individuálnu slobodu, dosahuje i platnosť všeobecnú: uvoľňuje ľudského ducha z pút hmoty a stáva sa slobodou celého ľudského pokolenia.⁵⁷ Sú to praktické aspekty Bergsonovej filozofie slobody, ktorá tak radikálne hovorila o spontaneite ľudského myslenia a slobode ľudskej osobnosti. Bergson veľmi presne vníma ľudskú neslobodu tam, kde „sa viac koná s nami“, než „my konáme sami so sebou“: „konať slobodne znamená byť znovu vlastníkom samého seba, t.j. umiestniť sa znovu v čistom trvaní“, ktoré tvorí našu najvnútornejšiu podstatu.⁵⁸ Ved' sloboda „tvorivého vývoja“ je oným „božským elánom“ a „prúdom života“, v ktorom splýva neosobný boh života s individuálnou ľudskou slobodou. Práve do tohto bodu situujem Smrekovu báseň.

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

LITERATÚRA

- BERĎAJEV, Nikolaj: *Filosofie svobodného ducha I*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2009.
- BERGSON, Henri: *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia – nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 1994.
- BERGSON, Henri: *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003.
- BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1919.
- DELEUZE, Gilles: *Bergsonismus*. Praha : Garamond, 2006.
- ELIADE, Mircea: *Mýtus a skutečnost*. Praha : OIKOYMENH, 2011.
- ELIADE, Mircea: *Mýtus o věčném návratu*. Praha : OIKOYMENH, 2009.
- ELIOT, T. S.: *O básnictví a básnicích*. Praha : Odeon, 1991.
- EVOLA, Julius: *Metafyzika sexu*. Praha : Volvox Globator, 2009.
- GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Rozpolčená kultura v Sovětském svazu*. Praha : Akademie výtvarných umění, 2010.
- GUARDINI, Romano: *O podstatě uměleckého díla*. Praha : Triáda, 2009.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles: *Bergsonismus*. Praha : Garamond, 2006, s. 136 – 137.

⁵⁵ Tamže, s. 119.

⁵⁶ BERGSON, Henri podľa MAJOR, Ladislav: Bergson a jeho smích. In: BERGSON, Henri: *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993, s. 9.

⁵⁷ Pozri PELIKÁN, Ferdinand: Henri Bergson, jeho život a dílo. In: BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, s. XXXVI.

⁵⁸ BERGSON, Henri: *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia – nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 1994, s. 125.

- HRBATA, Zdeněk: *Romantismus a Čechy*. Jinočany : H & H, 1999.
- KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda, 2009.
- MAJOR, Ladislav: Bergson a jeho smích. In: BERGSON, Henri: *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993.
- MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno : Host, 2010.
- NAVRÁTIL, Václav: *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha : Torst, 2003.
- PELIKÁN, Ferdinand: Henry Bergson, jeho život a dílo. In: BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1919.
- PETŘÍK, Vladimír: Básník a čas. In: SMREK, Ján: *Noc, láska a poézia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987.
- PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a osobnost*. Pardubice : Nakladatelství Marie Mlejnkové, 1996.
- SCHELER, Max: *Můj filosofický pohled na svět*. Praha : Vyšehrad, 2003.
- SMREK, Ján: O slovenskom filme a o ľudovej piesni. Dva rozhovory s Karolom Plickom. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931.
- STARKBAUER, Ján: *Věčné tabu. Eros a etos v náboženských systémech I*. Bratislava : CAD Press, 1993.
- VÁCLAVÍK, David: Tělo jako chrám. Cesty a podoby revalvace těla v kontextu New Age. In: DOLEŽALOVÁ, Iva – HAMAR, Eleonóra – BĚLKA, Luboš (eds.): *Náboženství a tělo*. Brno : Masarykova univerzita, 2006.
- VOJVODÍK, Josef: Biopolitika aneb plánovaná „člověkotvorba“: tělo, sport a umění mezi avantgardou a totalitní ideologií. In: WIENDL, Jan (ed.): *Obraz člověka v literatuře*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta – Ústav české literatury a literární vědy, 2010.

Mgr. Michal Habaj, PhD.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava
SR
e-mail: michalhabaj@gmail.com