# Emil Boleslav Lukáč

MICHAL HABAJ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

## I.

V roku 1922 vychádzajú debutové básnické zbierky Jána Smreka a Emila Boleslava Lukáča. Oba pomerne rozsiahle zväzky básní (69, resp. 96 básní) spája hneď niekoľko skutočností: tak zbierka *Odsúdený k večitej žízni*,[1] ako i zbierka *Spoveď*,[2] sa nestanú tými zbierkami, ktoré sa budú v súvislosti s oboma básnikmi často citovať, práve naopak. Debutové zbierky Smreka i Lukáča zostanú viac-menej v zabudnutí, čo ešte podčiarkuje úspech a reflexia v poradí druhých zbierok oboch autorov *Cválajúce dni* (1925) a *Dunaj a Seina* (1925) – až o týchto básnických zbierkach možno v kontexte súdobej literárnej situácie hovoriť ako o literárnych udalostiach. Z oboch básnikov sa vyprofilujú osobnostne protikladné básnické typy s diametrálne odlišnou koncepciou poézie a básnickej tvorby: na jednej strane je to spontánna a emocionálna koncepcia Smrekova, na strane druhej intelektuálna a racionálna koncepcia Lukáčova. Literárna kritika i literárna historiografia viac-menej pravidelne vychádzali práve z takto a podobne klasifikovanej opozície, ktorej ďalšie aspekty by sme mohli vŕšiť ad infinitum. Napríklad Ján E. Bor vymedzuje rozdiel medzi Smrekom a Lukáčom ako protiklad „životnej bezprostrednosti" a „erudície a kultúry intelektuálnej", pričom Smreka považuje za „melodika" a Lukáča za „mechanika".[3] Pre nás je zaujímavé i ďalšie Borovo konštatovanie a síce, že „tam, kde je Lukáč blízky k myšlienke a duchu, tam Smrek dáva prednosť zemi a srdcu".[4] Za opozíciou emocionálneho, inšpirovaného, spontánno-improvizačného básnického gesta Smrekovho a deskriptívneho, analytického, reflexívno-meditatívneho gesta Lukáčovho možno rozoznať kontúry kultu dionýzovsko-manického na jednej strane a apolónsko-technického na strane druhej. Takáto typológia však má svoju platnosť iba na všeobecnej rovine: v básnických textoch oboch básnikov sa oba póly prirodzene dopĺňajú, prelínajú a preskupujú, čím komplikujú homogénnosť a jednoznačnosť svojho základného gesta. O to zaujímavejšia je skutočnosť, že debutové zbierky Smreka i Lukáča vychádzajú z esteticky i noeticky identických zdrojov a iba s veľkými ťažkosťami by sme pri neznalosti konkrétnych textov prisúdili autorstvo jednotlivých básní Smrekovi či Lukáčovi. Ak zbierky *Odsúdený k večitej žízni* i *Spoveď* prezentujú poéziu, ktorá je vo svojej podstate závislá na literárnych vzoroch, schémach a konvenciách, v tomto prípade symbolistickej a dekadentnej proveniencie, potom popri knižnom, resp. „ozvennom" charaktere oboch debutov je zaujímavá skutočnosť,

[1] SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni.* Turčiansky Sv. Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1922.

[2] LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spoveď.* Turčiansky Sv. Martin : Tatran, 1922.

[3] BOR, Ján, E.: Protinožci. In: *Poézia povojnového Slovenska.* Bratislava, 1934, s. 110.

[4] Tamže.

že obe zbierky sú si blízke nielen esteticky, tematicky a štylisticky, ale i kompozične. Smrekova debutová zbierka je členená na tri oddiely (Čaša opojnosti, Básnik bolestí, Dnes milujem svoj deň), ktorým predchádza Prelúdium a zbierku uzatvára Doslov pozostávajúci z dvoch básní. Lukáčova *Spoveď* je komponovaná identicky: jej jadro tvoria tri oddiely (Lazár hovorí, Ó, grécky malý chlapček, Efialtes) s rámcujúcim Prológom a dvoma záverečnými básňami Epilóg a Epitáfium na zväzok Spoveď. Navyše, základné sémantické gestá jednotlivých cyklov, ako uvidíme neskôr, prechádzajú v kontexte oboch zbierok obdobnou transformáciou a variujú identické autorské štylizácie, pričom ich východiská i rezultáty sú spoločné.

Ak už hovoríme o autorských štylizáciách, potom hneď tá základná a pre debutové zbierky oboch básnikov typologicky určujúca je štylizácia do trpiacej obete, pričom táto pustovnícko-asketická figúra je závislá na nábožensko-biblických kultúrnych vzoroch a kontextoch. Religiózno-spirituálny kód, náboženská ikonografia a symbolika tu majú samozrejme svoje analogické identifikácie v literárnych, resp. umeleckých zdrojoch symbolizmu. Smrekova štylizácia do „básnika bolestí" v druhom, centrálnom oddiele debutovej zbierky nachádza paralelu v Lukáčovej štylizácii do postavy „Lazára", s tým rozdielom, že sa tak deje hneď v úvodnom cykle zbierky (programovo, resp. explicitne už svojím názvom na túto skutočnosť odkazujú štyri básne prvého oddielu: Lazár a Nioby, List Lazárov, Lazár hovorí, Lazárove piesne). Literárnou historiografiou a pedagogickou praxou spopularizovaný Lukáčov neosymbolistický „dolorizmus", resp. „bolestínstvo" manifestované pro forma už v signifikantne zvolenom autorskom mene Emil „Boleslav" Lukáč (v tomto zmysle zase autorské meno Ján „Rob" Poničan manifestuje ideové, resp. ideologické priority svojho nositeľa) nemá inú funkciu než prihlásenie sa k poetike symbolizmu a k jeho estetickým, filozofickým a psychologickým konvenciám, ktoré sa neodlučiteľne spájajú s takými toposmi, ako sú napríklad bolesť, utrpenie, smútok, melanchólia, rozpoltenie či prekliatie. Určujúci tón „disakordu" sa však na rozdiel od Smreka stane pre Lukáčovu tvorbu konštantným, hoci, i v kontexte Smrekových nasledujúcich básnických zbierok bude jednou z významotvorných kategórií, nie však dominantnou. Napriek skutočnosti, že obaja básnici využívajú esteticky i noeticky identické symbolisticko-religiózne gesto „bolestínstva" a „trpiteľstva", u Smreka zároveň s tým dochádza k odkloneniu autorského gesta, k subjektívnemu neprijatiu a nestotožneniu sa s takto definovanou poetikou. Zrejmé je to na tých miestach, kde Smrek i Lukáč formulujú svoje osobné preferencie, ktoré možno identifikovať už z názvov niektorých básní obsahujúcich napriek svojej stručnosti zreteľné formulácie prioritných autorových túžob a hľadaní (plnia teda funkciu akýchsi psychologicko-estetických programových miniatúr): oproti Lukáčovmu „*Chcem smútok milovať...*" potom stojí Smrekovo „*Pokoj hľadám*", „*Chcem pokoj dať vám...*" či „*Túžime milovať*". Napriek skutočnosti, že obaja básnici rozvíjajú identickú poetiku „utrpenia" smeruje ich gesto opačným smerom: aj s ohľadom na ďalšie zbierky oboch autorov, Smrekovo gesto tiahne k „skladaniu", „spájaniu", „harmónii", Lukáčovo k „rozkladu", „rozpájaniu", „disharmónii". Tá skrytá celistvosť bytia, človeka a sveta, syntéza ľudskej spoločnosti, prírodného sveta a duchovnej sféry, ktorú sa Smrek od zbierky k zbierke usiluje rôznymi prostriedkami zažiť, pomenovať a vyčerpať, táto ce-

listvosť bytia sa u Lukáča už spätne rozkladá na konkrétne jednotlivosti, rozpadáva na svoje jednotlivé póly.

Pre túto chvíľu však skonštatujme, čo majú obe gestá v kontexte debutových zbierok spoločné: pustovnícko-trpiteľská štylizácia rozvíja „klasické" schémy literatúry symbolizmu dotované biblicko-náboženským motivickým registrom – proklamovaná bolesť sa spája s ďalšími estetickými a psychologickými rezíduami, ako sú napríklad prekliatie, poníženie, opovrhnutie, vydedenie a iné. Symbolicky sú tieto atribúty zastúpené a zjednotené biblickou figúrou Kaina, ku ktorej sa obaja básnici programovo hlásia. Ako istý variant k postave Kaina sa objavujú typologicky príbuzné postavy Ahasvera či Lazára, avšak čo do intenzity i frekvencie sú vzhľadom ku Kainovi sekundárnymi. Do tejto skupiny figúr patria celkom iste tiež „pustovnícke" štylizácie známe z textov básnikov Slovenskej moderny, spomeňme Kraskovho „Eremitu" či Royovho „Anachorétu" – všetky iba potvrdzujú známe symbolistické konvencie. Vráťme sa k Lukáčovmu a Smrekovmu „Kainovi": programové prihlásenie sa k figúre biblického Kaina (Smrek: *„Ja učím sa byť bližším ľuďom, čo nosia škvrnu Kaina..."*)[5] či stotožnenie sa s ňou (Lukáč: *„Nám na čele sa jagá stigma Kainova..."*)[6] dosahuje v oboch prípadoch manifestačnú podobu – u Smreka máme v prvom rade na mysli báseň Básnik bolestí, u Lukáča básne Kainíti a Avete... Identifikácia, resp. sebaidentifikácia s opovrhovanými, ponízenými a vydedenými, s tými čo uviazli na ľudskej i sociálnej periférii, sebaumiestnenie básnika do ich stredu, prijatie pustovníckeho a trpiteľského „údelu" je formou „negatívnej výlučnosti", kde tí, ktorí sú „vylúčení" z oficiálnej, zdravej, normotvornej spoločnosti, vytvárajú spoločnosť k nej alternatívnu. Toto spoločenstvo je osnované na „príbuzenskej" poetike ako spoločenstvo „pokrvné" (symbolická „kainovská" stigma či škvrna je „krvavá"): na vertikálnej osi je vzťahom „synovským" tvoreným *„vydedencami Edenu"* (*„Náš otec Kain bol, sme z kosti Jeho kosti"*),[7] na horizontálnej osi vzťah medzi jeho členmi je vzťahom „bratským" (Smrek: *„Kto ujarmený nosí šiju, koruna z tŕňa nad čelom, / na toho hľadím jak druh verný, kynúc mu bratským pocelom"*,[8] Lukáč: *„Všetci vy, ktorí sa kocháte v tme, / ktorí ste prišli z ríš blata, / všetci vy, čujte že – príbuzní sme, / vítajte vo mne dnes brata!"*[9]). Symbolika „pokrvného" príbuzenstva tu, samozrejme, odkazuje na pôvodné príbuzenstvo „duchovné", teda na komunitu vzájomne spriaznených jednotlivcov, ktorých spája spoločné poslanie, pôvod či osud.

Druhý oddiel Lukáčovej debutovej zbierky už svojím názvom Ó, grécky malý chlapček signalizuje obohatenie tematického registra o lásku: s ohľadom na Smrekovu debutovú zbierku korešponduje s jej prvým oddielom Čaša opojnosti. Na rozdiel od Smreka, ktorý erotické gesto spája s gestom mystickým, pričom mu obe vo svojej podstate splývajú, Lukáčovi sa láska spája s utrpením: cez mytologickú postavu Amora odkazuje na osudové chápanie ľúbostného citu ako otroctva, trýzne, zranenia (krváca-

[5] Smrek, c. d., s. 33.
[6] Lukáč, c. d., s. 33.
[7] Tamže, s. 33.
[8] Smrek, c. d., s. 33.
[9] Lukáč, c. d., s. 7.

nia po zasiahnutí symbolickým šípom z Amorovej kuše). Láska ako motivická paradigma je u Lukáča problematizovaná, nie je ani tak vektorom oslobodenia (Smrek), ako skôr uväznenia. S tým, samozrejme, korešponduje i problematizovanie obrazu ženy, resp. ideálu ženstva, ktorý v istých polohách splýva s ideálom známym zo Smrekovej debutovej zbierky. Máme na mysli obraz ženy ako „bielej panny" s „*liečiacimi rúčkami sťaby z páperia*", pričom láska je tu symbolicky ponímaná ako „*kvet jabloňový*", „*chryzantéma, biela, čistá*"[10] (ide teda o signifikáciu nevinnej, spiritualizovanej, transcendujúcej lásky). Ako protiklad sa však u Lukáča objavuje koncepcia sexuálnej, vášnivej lásky, v ktorej splýva ľúbostný cit s milostným aktom: láska sa tu stáva „*dravým pocitom*"[11] spojeným s agresívnou metaforikou dráždenia, sýtenia, drvenia, lámania. Lukáč v obraze ženy principiálne osciluje medzi koncepciou lásky duchovnej, ideálnej, nevinnej a sexuálnej, telesnej, hriešnej: „*Sú, ktoré pozdvihnú k hviezdam hor (za nimiž duša tak prahne), / sú, ktoré sputnajú v hlbokom, horúcom bahne. / Sú, ktoré ľalie pestujú; maličké, nevinné, dievčie, / sú ktoré hriešne sú...*"[12] V tomto zmysle paradoxne je interpretovaný motív vykúpenia, ktoré sa vzťahuje nie k hriešnemu, ale k panenskému („*by vykúpil tie smutné Márie...*"):[13] pohyb od „večnosti" ku „každodennosti" je tu, rovnako ako u Smreka, pohybom od neživotného smútku asketicko-rehoľného stavu k životodarnej energii fyzickej lásky a vášnivého prežívania („*v šat rudý odejú sa biele Márie...*").[14] Polarizácia ducha a tela, permanentný dualizmus, v rámci ktorého Lukáčov obraz ženy, koncepcia lásky – tak ako sú prezentované v debutovej zbierke, ale tiež v zbierkach nasledujúcich, reprezentatívne potom v zbierke *O láske neláskavej* – rovnako však i ďalšie motivické komplexy sa konštantne pohybujú v rozpätí medzi „hviezdami" a „bahnom", medzi „kozmickým" a „pozemským", aby sa práve toto napätie, táto oscilácia stala základným a konštitutívnym prvkom Lukáčovho básnického sveta. V tomto permanentnom „boji" sa utvára nielen Lukáčovo „poznanie", ale i „nevedomosť", ktorá vždy toto poznanie rozvracia, pričom básnikovi tak reálne zostáva iba pochybnosť či otázka („*Niekoho čakám.. / Niekoho... , kto len bude, Mária, či Magdaléna?*").[15]

Ak prvé dva oddiely oboch zbierok rozvíjali do veľkej miery príbuzné, v niektorých prípadoch identické motívy, potom záverečný oddiel definitívne unifikuje sémantické gesto *Odsúdeného k večitej žízni* i *Spovede* v spoločnej katarzii estetickej, tematickej a psychologickej premeny. Mysticko-erotické gesto prvého cyklu Smrekovej zbierky nachádza svoj pendant v trpiteľsko-erotickom geste druhého cyklu Lukáčovej zbierky; mysticko-asketické gesto prvého cyklu Lukáčovej zbierky korešponduje s trpiteľsko-asketickým gestom druhého cyklu zbierky Smrekovej. Takáto schéma má pochopiteľne iba pracovnú platnosť: pokúsili sme sa identifikovať základné, resp. ťažiskové estetické a tematické toposy, na ktorých alebo okolo ktorých sú vystavané oba

[10] Tamže, s. 48, 47, 56.
[11] Tamže, s. 57.
[12] Tamže, s. 65.
[13] Tamže, s. 59.
[14] Tamže.
[15] Tamže, s. 58.

básnické modely – do veľkej miery však takáto klasifikácia je porovnateľná či zhodná i s postrehmi Štefana Krčméryho, ktorý v súvislosti s prvým cyklom Lukáčovej *Spovede* zdôrazňoval jeho „transcendentný mysticko-meditatívny a asketický ráz" a v rámci druhého cyklu vyzdvihoval motívy „svetské a erotické". Zaujímavejšia je však skutočnosť, aké riešenia na „krízu" prvých dvoch cyklov ponúkajú záverečné oddiely oboch zbierok Dnes milujem svoj deň a Efialtes. Na inom mieste[16] som v súvislosti so záverečným cyklom Smrekovej debutovej zbierky konštatoval zmenu náboženského a biblického motivického registra, resp. jeho obohatenie oproti predchádzajúcim cyklom o motívy intímne a svetské: s tým súvisela všeobecná aktivizácia a vitalizácia Smrekovho básnického sveta. Paralelne s transformáciou religiózneho na civilné Smrek rozvíjal spasiteľskú štylizáciu, ktorá bola pre tretí cyklus dominantnou. Podobnú premenu môžeme identifikovať u Lukáča: oproti Smrekovmu však Lukáčovo gesto akcentuje intímny pól, ku ktorému je štylizácia spasiteľa iba doplnkovou, resp. okrajovou. To, čo je pre cyklus Efialtes ťažiskovým, však predstavuje objavenie toposu domova a zeme: oba tieto motívy sa objavili aj u Smreka, ale v menej exponovanej podobe, predovšetkým v záverečných dvoch básňach, kde symbolizujú zachovanie kultúrnej i osobnej pamäti a kontinuity. Motívy rodného domu a matky sa v kontexte Lukáčovej tvorby stanú motívmi návratnými a budeme sa im ešte venovať na inom mieste. Teraz iba zdôraznime, že v Lukáčovom básnickom svete vŕšiacich a rúcajúcich sa, do seba narážajúcich a cez seba sa spínajúcich, vzájomne polarizovaných motivických segmentov budú idylické motívy domova, matky a detstva vždy východiskom z krízy, azda jediným, ktorý má u Lukáča absolútnu platnosť a ktorý nepodlieha rozkladu, deštrukcii a zmaru. Obraz domova a matky je u Lukáča nemenný: prechádza od zbierky k zbierke, zachovávajúc si svoje sémantické (estetické, hodnotové) koordináty v takej podobe, ako boli definované už v debutovej knihe. Zároveň s tým sa v záverečnom cykle *Spovede* komplikuje kresťanský kód predchádzajúcich cyklov: otcovský princíp („*Náš otec Kain bol, sme kosti z Jeho kostí*")[17] sa mení na materský princíp („*sme synmi jednej matere, / požehnaná zem, matka Eva*"),[18] pričom i paradigma „pokrvného bratstva" sa z úzko vymedzeného spoločenstva vybudovaného na základe (negatívnej) výlučnosti (dedičnej viny) rozširuje na každú ľudskú bytosť („*Sme všetci jedna krv a kosť, / všetci sme sestry, všetci bratia*").[19] Rovnako ako u Smreka sa tu ohlasuje „nový život", čo signalizujú už názvy viacerých básní (Nová zvesť, Nový život, Úsmev, Je jasný deň, Blahoslavený sen, Korunovanie a i.). Transformácia náboženských motívov na svetské sa u Lukáča uskutočňuje na rozdiel od Smreka výlučne na pláne prírodnom, ktorý symbolizuje vektor premeny, vitalizácie, ozdravenia („*(...) vrátil sa k lipy šumu, / započal novú dumu. // Líca mu zružoveli, / celý bol rozochvelý, / srdce mu ozdravelo, čelo mu onežnelo.*").[20] Symbolické vzkriesenie zasahujúce lyrický subjekt Lukáčovej poézie je manifestované

[16] HABAJ, Michal: Ján Smrek (Odsúdený k večitej žízni). In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 6, s. 443 – 453.

[17] Tamže, s. 33.

[18] Tamže, s. 106.

[19] Tamže.

[20] Tamže, s. 101.

obdobnými atribútmi ako to, ktoré sme mohli sledovať v rámci záverečného oddielu Smrekovej debutovej zbierky („*nepoškvrnené ústa*", „*snehobiela tvár*", ruky, čo „*sadia kvety, majorán*", „*nápev láskavý, čo lieči, hojí, nasýti*", „*srdce: prudký ohňa pal, čo iné srdcia zapáli*").[21] Na prírodno-kozmickom pláne sa u Smreka symbolom premeny stáva „Ráno". Rovnako je tomu u Lukáča, konkrétne v básni Korunovanie, kde sa práve „Ráno" stáva symbolickým vektorom vzkriesenia, začiatku „nového dňa" prichádzajúceho s veľkolepou majestátnosťou a zároveň samozrejmou prirodzenosťou prírodných a kozmických cyklov. Lukáč zjednocuje plán religiózny s plánom prírodným, aby mu v symbolickej jednote reprezentovali pohansko-kresťanskú oslavu „Života", obnovujúcich sa životných síl a funkcií v monumentálnej „prírodnej liturgii" („*Je dnešné Ráno krásna katedrála, / kde znejú organy, chór spieva Te deum / a korunujú veľký Život, kráľa.*", „*Znie liturgia lesov, soprán zeme. / žít zlatých vlnení chór peje ‚Glória' / a pokorne sa skláňa hrdých vrchov temä*").[22] Môžeme konštatovať, že Lukáčov básnický svet prechádza v záverečnom cykle obdobnou transformáciou ako Smrekov: identifikujeme tu identický pohyb od „hynutia" ku „kvitnutiu", od „negatívneho" k „pozitívnemu" („*bo duša samé ‚áno' / a umrelo už ‚nie'*"),[23] od „neprirodzene pokriveného" k „spontánne harmonickému" („*...na rtoch úsmev / sídli, nie grimasy...*").[24] Lukáč, rovnako ako Smrek, sa od úzkostí a pochybností realizovaných v teologicko-religióznom kontexte náboženských symbolov dostáva k radosti a viere autentického prežívania spolupatričnosti človeka s prírodou („*Je jasný deň! Ó, nádej, život, krása, (...) je jasný deň! Ja verím!*").[25] Dôležitým symbolom premeny a obnovenia vitálnych síl človeka sa pre oboch básnikov stáva obraz „bielej devy", ktorý sa objavuje v závere *Odsúdeného k večitej žízni* i *Spovede*: nie je to už „biela panna" mysticko-erotických, resp. trpiteľsko-erotických štylizácií predchádzajúcich cyklov – i keď tieto estetické ozveny tu môžeme identifikovať, nie je figúrou spätou so symbolikou „mystickej noci" či „noci utrpenia", ale so symbolikou „svitania" a „jasného dňa". Podoby a transformácie sémantického gesta oboch básnických zbierok, tak ako sme ich orientačne sledovali na predchádzajúcich stranách, prechádzajú od polôh subjektívnej krízy k polohám vnútorného oslobodenia: cesta od „symbolu" k „životu", od „bolesti" k „radosti", od „askézy" k „vášni" je zavŕšená približne v identickom bode, ktorý zároveň predstavuje pre básnické gesto Smreka i Lukáča obrat od konvenčného a schematického symbolizmu k autentickému, osobnostne a osobne dotovanému básnickému prejavu. Nasledujúce zbierky oboch básnikov potvrdia túto tendenciu: pravda, obaja básnici budú rozvíjať odlišné básnické koncepcie, ktoré sa však v nejednom bode opäť stretnú, akoby sa navzájom dopĺňali v snahe uchopiť svet v jeho celistvosti prostredníctvom protikladov. Navyše, mnohé témy, ktoré v priebehu dvadsiatych, prípadne tridsiatych rokov 20. storočia budú migrovať z periférie básnického záujmu do centra, resp. opačne, stanú sa tiež barometrom vzájomných približovaní a vzďaľovaní básnického gesta Smrekovho a Lu-

[21] Tamže, passim.

[22] Tamže, s. 110.

[23] Tamže, s. 111.

[24] Tamže.

[25] Tamže, s. 103.

káčovho. Jednou z takýchto tém, ktoré predovšetkým v priebehu tretej dekády 20. storočia budú získavať na dôležitosti, je téma domova.

## II.

Polarita kultúrnych priestorov dediny a mesta je celkom iste jednou z najviac diskutovaných a najčastejšie reflektovaných tém v slovenskej poézii medzivojnového obdobia. V priebehu dvadsiatych rokov fascinácia mestským koloritom a civilizačnou exotikou postupne slabne a pre tridsiate roky je potom charakteristický čoraz zreteľnejší príklon k tematickým rezíduám domova a prírody. Tento obrat je na jednej strane podmienený generačne i osobnostne, ale tiež kultúrno-spoločensky, na strane druhej v rámci literárneho vývinu reprezentuje prirodzený smer pohybu – ak boli dvadsiate roky rokmi „úteku", potom tridsiate roky boli rokmi „návratu": platí to i pre básnikov, ktorých dnes považujeme za najvýraznejších predstaviteľov „poprevratovej" generácie. V poézii Smreka, Novomeského i Poničana postupne motívy domova získavajú čoraz viac na závažnosti, aby sa v zbierkach *Zrno* (1935), *Otvorené okná* (1935) a *Póly* (1937) dokonca stali centrálnymi, určujúcimi či dominantnými. Podobný pohyb môžeme identifikovať i v básnickom diele Emila Boleslava Lukáča, s tým rozdielom, že svoj vrchol dosahuje už v zbierke *Spev vlkov* z roku 1929. Navyše, ešte v zbierke *Dunaj a Seina* (1925) Lukáč konštruuje svoj básnický svet okolo centrálnej témy domova, pričom estetické, ideové a kultúrno-spoločenské koordináty domova zostávajú v kontexte Lukáčovej tvorby nemenné. Pokúsime sa ich na nasledujúcich stranách bližšie špecifikovať.

Topos domova v Lukáčovej básnickej koncepcii v sebe koncentruje dva póly, resp. dve určujúce tendencie, z ktorých jedna súvisí s „individuálnym" osudom a druhá s osudom „kolektívnym".[26] Obe zložky môžeme považovať za rovnocenné: i keď napríklad v kontexte zbierky *Dunaj a Seina* sa ako určujúce javia byť súradnice individuálne a v kontexte zbierky *Spev vlkov* naopak súradnice kolektívne, prítomné v rôznom pomere a v rôznych konfiguráciách sú vždy obe. Spojnicou medzi individuálnym a kolektívnym, resp. medzi osobným a národným sa javí byť kategória regionálneho. Pre Lukáča potom na rôznych úrovniach reprezentuje domov kategóriu intímnu, regionálnu, národnú, spoločenskú a politickú. Zároveň, vo všetkých prípadoch chápe Lukáč domov ako hodnotu mravnú (Tomčík).[27] Už v zbierke *Dunaj a Seina* a tiež v zbierke *Spev vlkov* rozvíja Lukáč poetiku domova v tých intenciách ako ich načrtol v záverečnom cykle *Spovede*: na intímnej rovine sa mu domov spája s obrazmi rodného domu, detstva a matky. V konfrontácii s motívmi permanentného napätia, pochybností, zmaru, blúdenia sa takýmto spôsobom oproti pre Lukáča typickej poetike „vyhnanstva" konštituuje poetika „návratu": na topos domova sa potom vzťahujú také estetické, ideové

[26] Stanislav Šmatlák hovorí v tomto zmysle v súvislosti s Novomeského básňou Stretnutia o „neodlučiteľnej zviazanosti slovenského osudu individuálneho aj kolektívneho". Pozri: ŠMATLÁK, Stanislav: *Dve storočia slovenskej lyriky.* Bratislava : Tatran, 1979, s. 516 – 517.

[27] TOMČÍK, Miloš: Básnický prieskum dvadsiateho storočia. In: *Básnické retrospektívy.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974, s. 200.

a psychologické rezíduá ako pokoj, bezpečie, istota, harmónia a pod. Oproti hektickému, dynamickému, zmenám podliehajúcemu svetu „*diaľnej metropoly*" s „*najnovšími módami*", kde život „*zviera, krúži, víri*",[28] Lukáč, spravidla prostredníctvom spomienky, kladie nemenný svet domova, ktorý mu reprezentuje celkom konkrétnu istotu (intímnu, metafyzickú, kultúrnu...). Táto polarita je reprezentovaná i v typologickej protikladnosti figúr „pokornej" matky a „márnotratného" syna, ktorého portrét sa viaže s atribútmi „*bludnosti*", „*rozmarnosti*", „*mrzutosti*"[29] či „*zanovitosti*".[30] Možno povedať, že kým v lyrickom svete Lukáčovom všetky motívy, ašpirácie a túžby podliehajú rozkladu, dezilúzii a zmaru, symbolicky opakujúc a permutujúc skúsenosť moderného človeka vo svete, ktorého zákony sú neustále spochybňované, kde pravidlá sú nahrádzané stále novými pravidlami, kde teda subjekt Lukáčových básní nenachádza nijakú nemennú, raz danú a vždy platnú, skúsenosťou overiteľnú, intelektom ani intímnym prežívaním nespochybniteľnú inštitúciu či autoritu, v takomto svete sa ako jediný „pevný bod" ukazuje byť práve topos domova, ktorý sa potom môže prezentovať v pomerne širokom motivickom registri, počnúc motívmi rodného domu, detstva či matky a (ne)končiac motívmi hrudy zeme či rodného regiónu. V tejto všednej, každodennej skúsenosti ľudskej spolupatričnosti a rodinného „zázemia" nachádza Lukáč tú istotu, ktorú sa márne pokúša hľadať, objavovať a inštalovať v teologických, metafyzických, kozmogonických plánoch a ašpiráciách, v presahu k „božskému", „nadľudskému", „spirituálnemu" svetu Ideí a „večných právd" náboženstva, duchovných analýz a transcendentných špekulácií. Tu v intímnych motívoch „*hrsti zeme*", matkiných „*zvlhnutých očí*", „*ražného chleba*" či „*ružového paplónu*", ktoré sa mu bezpodmienečne spájajú s toposom domova, nachádza absolútnu plnosť života, celistvosť osobnej, kultúrnej i existenciálnej skúsenosti. Uprostred slovenskej krajiny definovanej v intenciách idylického žánrového obrázku („*Rozkosené lúky, cesty senom viate*")[31] sa metaforou človeka stávajú „*klasy nad zemou*" ukrývajúce v sebe „*ľudské semä*", pričom k „*vysokým hviezdam*" možno dosiahnuť práve či jedine „*pokorným slovom*".[32] Je to tá istá skúsenosť, to isté kresťanskými nábožensko-teologickými zdrojmi motivované poznanie vyjadrené jazykom biblickej ikonografie, ku ktorému v zbierke *Zrno* (ale predtým už i v zbierke *Iba oči*) dospeje i Ján Smrek („*Jak Jákob zápasil som s klasom zlatým, / by mi dal zrna svojho prečistého. / To vtedy zápasil som s Duchom svätým. / Čo vo mne čisté je, je zrnom jeho.*").[33] S tematizovaním „pokory" súvisí tematizovanie „návratu" v intenciách mýtu o návrate márnotratného syna, avšak, zároveň, obaja básnici motív „zeme" stotožňujú s motívom „matky" („*zem mi je matkou druhou*", „*hruda je matkina ruka*",[34] resp. „*hreje ma matka zem / na svojej hrudi*", „*zem, matka večne verná*"[35]): estetické a noetické rámce básnických modelov domova (dediny, prírody) sú potom

[28] LUKÁČ, Emil Boleslav: *Dunaj a Seina.* Banská Štiavnica, 1925, s. 28.
[29] LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spev vlkov.* Praha – Bratislava, 1935, s. 24.
[30] LUKÁČ, Emil Boleslav: *Dunaj a Seina.* Banská Štiavnica, 1925, s. 28.
[31] LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spev vlkov.* Praha – Bratislava, 1935, s. 50.
[32] Tamže.
[33] SMREK, Ján: *Zrno.* Praha – Bratislava, 1935, s. 64.
[34] LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spev vlkov.* Praha – Bratislava, 1935, s. 13.
[35] SMREK, Ján: *Zrno.* Praha – Bratislava, 1935, s. 32 – 33.

u Lukáča i Smreka spoluurčované prienikom, resp. symbiózou kresťanského a pohanského kódu.

Pozrime sa teraz, akým spôsobom sú motivické komplexy „domova" (dediny) a „sveta" (mesta) realizované v zbierke *Dunaj a Seina*: hneď na úvod povedzme, že táto opozícia, podobne ako napríklad v Smrekových *Cválajúcich dňoch*, je nielen dynamizujúcim prvkom vo vnútornej štruktúre básnického sveta oboch zbierok, ale že sa nachádza v „ideovom" centre oboch koncepcií a to tam, kde veľmi zreteľne manifestuje hodnotové súradnice Lukáčovho i Smrekovho básnického videnia. Kým v *Cválajúcich dňoch* sa polarita „dediny" a „mesta" primárne sústreďuje okolo eticky, „mravne" kódovaného centra, priraďujúc dedine atribúty „nevinnosti" a mestu atribúty „hriešnosti", v zbierke *Dunaj a Seina* je takýmto centrom širšie ponímaná „kultúrna" identita oboch priestorov, zdôrazňujúc opozíciu „prostého" a „pompézneho", resp. kultúry „plebejskej" a kultúry „aristokratickej". Táto opozícia bude platiť i pre zbierku *Spev vlkov*, kde však jej identifikačné súradnice budú vo svojom ťažisku presunuté od „intímneho" (osobného, rodinného) ku „spoločenskému" (národnému, politickému). Lukáčova poetika prostých, všedných vecí spojená s dedinským kultúrnym kontextom sa teda utvára v opozícii k poetike opačnej, reprezentovanej kultúrou mesta a prepychu: viaceré básne sú vystavané práve na opozícii dvoch kultúrne odlišných motivických komplexov (V chráme svätej Magdalény, Knihy a manuskripty, O tebe najradšej). Takýmto spôsobom sú vedľa seba kladené napr. pompézne a vzácne dómy s maličkými drevenými kostolíkmi, vznešené dámy so starcami a starenkami, zlaté lustre so sviecou lojovou, hukot hypodrómov s hudením vetra, vedecké fólie a staré manuskripty s listom od matky, papier hodvábny so stranou vytrhnutou z písanky a pod. Hodnotové súradnice, ktoré Lukáč jednotlivým motívom priraďuje, sú určované primárne svojou emocionálnou hodnotou vzhľadom na subjekt výpovede – tieto osobné, intímne preferencie sa však premietajú na kultúrnu rovinu a nadobúdajú tak širšiu než individuálnu platnosť: to, čo v skutočnosti Lukáč akcentuje, nie je potom už iba výrazom emocionálnej spätosti, ale tiež kultúrnej identity, pričom obe zložky sa spolupodieľajú na vytváraní ideovej, svetonázorovej platformy Lukáčovho básnického myslenia („*Ak písať mám predsa, nuž tak vezmem slová najprostejšie*").[36] Pretože u Lukáča je smer pohybu od emócie k idei vždy zavŕšený, a to v tom zmysle, že jednotlivé plány Lukáčovho poetického sveta sa preskupujú a prelínajú, takže od intímnej spovede ku kozmogonickému systému tu vedie veľmi krátka cesta, ktorá v sebe zahŕňa mnohé ďalšie aspekty. Lukáčovský básnický subjekt sa nikdy nevzdáva svojho individuálneho, intímneho života na jednej strane, na strane druhej je vždy súčasťou života metafyzického, či kozmického, pričom medzi oboma sa nachádza život spoločenský, kultúrny. Všedné, prosté sa takýmto spôsobom reviduje ako dôležité, podstatné: v Lukáčovom básnickom svete je vedomie jednoty, celistvosti vesmírneho a ľudského osudu východiskom i cieľom uvažovania – pričom metaforickým bodom prieniku sveta a človeka, ale tiež symbolickým miestom zjednotenia vzniku a zániku, zmaru a obnovy, života a smrti je ľudské srdce („*Ľudské srdce je zrkadlom, / a v tomto zrkadle záhadnom, / krvácať vidno*

[36] LUKÁČ, Emil Boleslav: *Dunaj a Seina.* Banská Štiavnica, 1925, s. 48.

*i sa skvieť / celý svet*",[37] „*Maličkosti a velikosti / sú stuhou späté v srdci mojom, / ak zradím jednu, padá druhá, slasť kropená je čela znojom*"[38]). Takéto vnímanie existencie a bytia, v ktorom je všetko navzájom podmienené a rovnocenné, kde je všetko súčasťou „*večného kola duší, reťaze ťažkej, holej*",[39] zároveň predpokladá moment zmierenia („*A pekné bude, dnes či zajtra, / opustiť všetko s čistým kľudom, / maličkostiam a velikostiam / posledný pozdrav dať, i ľuďom*").[40] Báseň Dunaj otvárajúca celú zbierku ako i záverečná báseň Roky s podtitulom Na Gare de L'Este potom ako texty tvoriace kompozičný rámec zbierky na osi domov – cudzina zároveň alebo predovšetkým prezentujú iný plán čítania, na ktorom nie je dominantnou kategóriou priestor, ale čas, jeho neúprosné plynutie nesúce so sebou zmeny kultúrnych, resp. civilizačných rámcov, emblémov a identifikácií („*dnes je to propeler, čo bojazlivo pští, / jak pred tisícimi rokmi bola plť a chvoja*", „*Koryto hĺbi sa, breh šíri, vlna cvála, / a stŕha so sebou strom, strže, civilizácie.*").[41] Na tomto pláne sa už Lukáč dostáva od intímnych príbehov, momentiek a reflexií k metafyzickým úvahám, ktoré tvoria myšlienkové jadro jeho básnického sveta, resp. ideovo a noeticky rámcujú konkrétne estetické či emocionálne skutočnosti a udalosti – tie majú len platnosť premenlivých pien na hladine nemennej rieky života („*Peny sa míňajú, peny sa rodia. Peny. / A rieka hľadí vôkol. Díva sa, sní Dunaj. / Kde boli pralesy, sa rodí mesto: Moloch.*").[42] Pre Lukáča ako básnika ideí to potvrdzuje teologické východiská debutovej zbierky: od intímnej spovede cez metafyzické úvahy sa i v záverečných partiách zbierky *Dunaj a Seina* (Balada ex voto, o jednej umierajúcej, Ex voto mŕtvej, Vyznanie, Sicut umbra dies nostri, Roky) vracia k motívu vykúpenia v smrti („*Ty vykúpenie záhadné: / nesmrteľnosti smrť je cenou.*").[43]

K intímnym a kultúrnym súradniciam domova pribúdajú v zbierke *Spev vlkov* súradnice národné a politické: predovšetkým úvodná, titulná báseň zbierky s venovaním „Lordovi" predstavuje svojou manifestačnou, obranno-agresívnou poetikou nový prvok v Lukáčovej básnickej reflexii domova. V príkrej opozícii k aristokratickej kultúre, kde sa topos domova spája s prepychom, luxusom a pohodlím, stavia Lukáč takú interpretáciu domova, ktorá priznáva svoj plebejský pôvod a ktorého metaforou sa stáva „vlčí brloh" („*I bodľač, tŕň a iverie, / a jaskyňové postele, / prsť holá, blato, plevele / vlastnými nechty znášané, / vlastnými zuby ustlané, / zohriate vlastným telom, – stačí. / Dúpä či brloh, hoci vlčí, je domov tiež.*").[44] Navyše, topos domova sa tu identifikuje s toposom národa definovaného atribútmi mladosti, zdravia, sily, životaschopnosti („*Tu žije národ, nie ovčie mŕtvoly*", „*mladých vlkov silné pokolenie*").[45] Paradoxne, vzhľadom na tradičné sebaidentifikácie slovenského národa a tiež vzhľadom na prezentáciu

[37] LUKÁČ, Emil Bolcslav: *Dunaj a Seina.* Banská Štiavnica, 1925, s. 56.
[38] Tamže, s. 65.
[39] Tamže, s. 50.
[40] Tamže, s. 66.
[41] Tamže, s. 5.
[42] Tamže, s. 5.
[43] LUKÁČ, Emil Bolcslav: *Dunaj a Seina.* Banská Štiavnica, 1925, s. 69.
[44] LUKÁČ, Emil Bolcslav: *Spev vlkov.* Praha – Bratislava, 1935, s. 7 – 8.
[45] Tamže, s. 9, 10.

národa tak ako ju Lukáč v týchto „stereotypných", „romanticko-mýtických" intenciách interpretoval v zbierke *Dunaj a Seina* („*Ó, ľudia ako vosk, nie nepriatelia – vlci, / v ich krotkých pohľadoch slavianska láska blčí*"),[46] je tu potom symbol „slávika" a „hrdličky" nahradený symbolom „vlka" – ten je na jednej strane definovaný sebavedomím, bojovnosťou, odhodlanosťou („*ceriť kly*", „*čeľusť zaseknúť*", „*vlci ostrých zubov*"),[47] na strane druhej funkcia týchto atribútov je obranná, motivovaná vonkajšou agresiou (čím opäť recykluje pôvodné „romantické" vzorce).

Lukáčov básnický svet sa svojou iluzívnosťou, klamlivosťou, vrstevnatosťou konštituuje ako priestor labyrintu či bludiska: cesta von je viac-menej nejasná a ak ju aj Lukáčov básnický subjekt hľadá od zbierky k zbierke v odlišných ideových konceptoch, uspeje vlastne len vtedy, keď sa vracia k idei domova. Navyše, motív domova neprotirečí vonkajším tematickým rámcom, ktorými naďalej zostávajú chaos a labyrint, iba potvrdzuje objavenie pevného bodu, v ktorom sa zdanlivá nečitateľnosť sveta rozpúšťa v jednote, resp. plnosti skúsenosti individuálnej a nadindividuálnej. V zbierke *Spev vlkov* sa čoraz podstatnejším stáva v tejto súvislosti motív zeme, pôdy, ktorý je interpretovaný práve v romanticko-mytologických symbolických rámcoch („*Nad rakvou vyhnancovou / plače hrsť slovenskej zeme. // Len toľko, čo sotva stačí životu príhľavy. / Stačí Tvojej smrti.*").[48] Motívy „brloha", „vlkov", „príhľavy" sa stávajú symbolmi národnej identity určovanej vlastnosťami prostoty, nenáročnosti, skromnosti, všednosti, či dokonca nízkosti, pričom primárne asociujú také sémantické atribúty ako „bojovnosť", „útočnosť", „nebezpečenstvo", „nepriateľstvo" (brloh divej zveri, agresia vlkov a príhľavy), ale na druhom pláne, zbavenom všeobecne známych, kultúrno-spoločensky sprofanovaných (zdegenerovaných) významových konotácií, v kontexte ľudovej, prírodnej kultúry sa naopak spájajú s celkom odlišnými charakteristikami (vlk ako zviera neútočné, žihľava ako liečivá bylina). Skromnosť, prostota, nenáročnosť ako charakterové, kultúrne a hodnotové súradnice národnej identity („*pôdy piaď a mrva chleba*")[49] sa tu už na rozdiel od zbierky *Dunaj a Seina* nevzťahujú na kultúrne artefakty, ale tým, že sa symbolické rámce toposu domova presunuli od intímneho k národnému, potvrdzujú skôr také ideové vzory a charakteristiky, ktoré sa utvárajú na osi umenie vs. práca, pričom práve v spojení motívu „zeme" s motívom „práce" sa dosahuje konečné vyslobodenie ľudskej bytosti („*Tak môže zhynúť plátno, pero, dláto, / atrament, mramor, farba, / päsť kŕčovitá, um v blankyt bijúci, / ležtvrdé dielo žitia ťažkého, / umenie zeme dvíhajúce zem, / a jeho zmysel, šľachtiac človeka, je večné, u Boha*").[50] Opäť, tentoraz od národných ideí sa tak Lukáčova koncepcia dostáva k teologickému zavŕšeniu v idei Boha. K idei Boha sa Lukáč v tejto zbierke dostáva i opačnou cestou: mám tu na mysli cestu protikladnú k „ceste domova", teda „cestu cudziny", keďže i zbierka *Spev vlkov*, podobne ako zbierka *Dunaj a Seina*, je vystavaná na polarite dvoch motivických celkov domova (Pohronie, Považie, Porimavie) a cudziny (Poľsko, Litva,

[46] LUKÁČ, Emil Bolcslav: *Dunaj a Seina.* Banská Štiavnica, 1925, s. 17.
[47] LUKÁČ, Emil Bolcslav: *Spev vlkov.* Praha – Bratislava, 1935, s. 7 – 12.
[48] LUKÁČ, Emil Bolcslav: *Spev vlkov.* Praha – Bratislava, 1935, s. 28.
[49] Tamže, s. 30.
[50] Tamže, s. 34 – 35.

Fínsko). Práve v cykle básní z cudziny sa motív Boha stáva alternáciou tých funkcií, ktoré sú u Lukáča tradične spájané s motívom domova (istota, bezpečie, stabilita): „*Dvetisíc míľ od domova, Pán Boh je len s nami*".[51]

Záverom možno konštatovať, že idea domova je u Lukáča realizovaná v rámcoch, ktoré sa nijakým spôsobom nevymykajú komplexnosti a kompaktnosti Lukáčovho básnického sveta, kde individuálne a nadindividuálne nie sú oddelené, pričom motív domova je potom celkom prirodzene rovnako kategóriou intímnou (osobnou) ako i národnou (politickou) s medzistupňom v kategórii regionálneho, ktoré tvorí prechod od jedného k druhému. To všetko sú však „pozemské" súradnice Lukáčovho básnického sveta, ktorý má vzhľadom na svoju „bipolárnu" stavbu a štruktúru i protipól v súradniciach „nadzemských": konkrétne a abstraktné, fyzické a metafyzické vždy tvoria dve protiľahlé a dopĺňajúce sa významové roviny, kde sa od „ľudského" plánu prekračuje k plánu „božskému". Ak sa teda priestor básnického sveta u Lukáča rozpína medzi dvoma protikladnými silami, a to medzi „zemou" a „nebom" („*Dva prúdy tajomné si idú v ústrety, / dva bozky vzájomne si sadnú na rety. // Zem letnú plnú čerň vysiela ku hviezdam, / hviezdnatý padá peľ zas dolu k dolinám.*"),[52] potom je toto ohraničenie dvoch vzájomne podmienených a na seba pôsobiacich síl uskutočnené v prieniku „dávania" a „brania", kde úroda „hviezd" ovplyvňuje „človeka" a úroda „klasov" je zasvätená „Bohu".[53] Tá posledná rovina Lukáčovho básnického gesta je teda teologická, resp. kozmogonická: a to, prekvapujúco, i na tých miestach, resp. v tých zbierkach, ktoré svojou tematickou, ideovou koncepciou reprezentujú „civilný", „svetský" pól Lukáčovej básnickej tvorby. Lukáčovo vnímanie jednoty, celistvosti sveta a bytostí v ňom vychádza teda i v zbierkach, ktoré sú na svojom základnom pláne napríklad apoteózou domova z chápania bytia ako jediného a celistvého životného organizmu, vesmírneho tela, ktoré v odlišných formách a prejavoch stelesňuje rôznorodý, ničím neohraničený, vo vzájomných premenách a nespočetných odrazoch prúdiaci život. Druhé vydanie zbierky *Spev vlkov* z roku 1935 je oproti vydaniu prvému z roku 1929 v tomto zmysle celkom príznačne rozšírené o záverečnú báseň Hudba domova, kde „*hudba slovenského domova*", ktorý sa stáva pre básnika symbolickým „*svätým grálom*" prerastá sa s „*nebeskou hudbou*" prírody, splývajúc v jediné celistvé a živé bytie: „*A tam, kde v ústrety hrá koncert prírody, / a náruč na náruč roztvára každým krokom / dom, človek, vták i strom, celok i zárodky, / jediná bytnosť to, s tisícorakým okom (...).*"[54] Lukáč tak dospieva i prostredníctvom konkrétnych, civilných motívov k rovnakému metafyzickému poznaniu a transcendentno-kozmogonickému systému, ktoré azda v najkomplexnejšej podobe prezentoval v zbierke *Hymny k sláve Hosudarovej* z roku 1926 („*tu tisíce tvárí vlieva sa v jediný tvar / a tisíce tvarov ukáže jedinú tvár*").[55] Nad všetkým, resp. vo všetkom teda koniec koncov Lukáč rozoznáva „*veľkú kozmu harmóniu*", kde dve nite, ktorými bol tkaný aj motív domova, teda „osud individuálny" a „osud kolektívny"

[51] LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spev vlkov.* Praha – Bratislava, 1935, s. 47.

[52] Tamže, s. 15.

[53] Pozri cit. básň.

[54] LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spev vlkov.* Praha – Bratislava, 1935, s. 51 – 53.

[55] LUKÁČ, Emil Boleslav: *Hymny.* Praha – Bratislava, 1934, s. 38.

splývajú a vplietajú sa v „osud kozmický", pričom človek je len *„jedným článkom v reťazi"*, *„jednou srsťou v obraze"*.[56] Táto koncepcia je v nami analyzovaných zbierkach vo vzťahu k centrálnym témam iba okrajovou, resp. predstavuje abstraktno-metafyzický rámec k intímnej a civilnej poetike domova či prírody. S viac či menej pozmenenou intenciou skúma Lukáč obdobné motívy v zbierkach *Križovatky* (1929) a *Elixír* (1934), kde sa odpoveďou, katarzným rezultátom či symbolickým „elixírom" na fyzické i metafyzické blúdenia, existenciálne pochybnosti a všeobecný exodus človeka a ľudstva stáva „láska", resp. „tradícia" (tematizovaná cez postavu Tajovského ako prirodzenej autority osobnej, mravnej i kultúrnej). Nateraz si ešte položme otázku, či a do akej miery Lukáčov básnický model sveta zmietajúci sa od básne k básni a od zbierky k zbierke medzi *„horiacimi nebesiami"* a *„teplým, dobrým náručím"*, medzi *„prachom"* a *„peľom"*,[57] medzi šialeným rútením sa do neznáma a pokojným návratom domov nie je, tak ako to formuluje Lukáč v záverečnej básni zbierky *O láske neláskavej* (1928), iba výrazom permanentného a konštantného hľadania neznámeho cieľa (*„Ktorý je cieľ? Ten druhý? Ktorý?"*),[58] vlastného a najvlastnejšieho ľudského sebaurčenia, vnútorného pokoja, očistenia, milosti? Inými slovami, či Lukáč ako „ideový mechanik", „deskriptívny analytik" a „meditatívny technik" nenachádza riešenie intímnych i metafyzických kríz jednotlivca i kolektívu, prekvapujúco, vzhľadom na „reflexívno-analytickú" povahu svojho básnického sveta, práve naopak v „životne bezprostrednom" vzťahu k skutočnosti (a to v takom vzťahu, ktorý nás však spätne vracia k „spirituálno-intímnemu" bytiu a ktorý možno odvodiť od požiadavky *„stíšiť krok koní v bránach duší"*[59]).

Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu *Rázcestia lyriky (Smrek – Lukáč – Novomeský – Poničan)*. VEGA 2/6083/27. Riešiteľ Mgr. Michal Habaj, PhD.

LITERATÚRA

BOR, Ján E.: Protinožci. In: *Poézia povojnového Slovenska*. Bratislava, 1934, s. 102 – 166.
LUKÁČ, Emil Boleslav: *Dunaj a Seina*. Banská Štiavnica, 1925.
LUKÁČ, Emil Boleslav: *Hymny*. Praha – Bratislava, 1934.
LUKÁČ, Emil Boleslav: *O láske neláskavej*. Praha – Bratislava, 1935.
LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spev vlkov*. Praha – Bratislava, 1935.
LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spoveď*. Turčiansky Sv. Martin : Tatran, 1922.
SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1922.
SMREK, Ján: *Zrno*. Praha – Bratislava, 1935.
ŠMATLÁK, Stanislav: K charakteru slovenskej lyriky. In: *Dve storočia slovenskej lyriky*. Bratislava : Tatran, 1979.
TOMČÍK, Miloš: Básnický prieskum dvadsiateho storočia. In: *Básnické retrospektívy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974, s. 192 – 204.

[56] Všetko tamže, s. 40.
[57] LUKÁČ, Emil Boleslav: *O láske neláskavej*. Praha – Bratislava, 1935, s. 62 – 64.
[58] Tamže, s. 64.
[59] Tamže, s. 63.

## SUMMARY

The aim of the study is to determine basic semantically –aesthetic coordinates of the Emil Boleslav Lukáč's debut *Spoveď* (Confession,1922) and search topoi of home in the context of his collections of poems *Dunaj a Seina* (Danube and Seina,1925) and *Spoveď* (Confession, 1929).

In the same year as the debut by E. B. Lukáč *Spoveď*(Confession) a debut of Ján Smrek *Odsúdený k večitej žízni* (Sentenced to Eternal Thirst) was published. Both collections of poems are influenced in significant measure by a poetics of symbolism and decadence. Similarity of them is not determined only by aesthetic, thematic, stylistic levels but it overlaps the level of composition. There are common semantic gestures in the cycles of both of the publications. They come through the similar transformation and vary identical auctorial stylisations. In the second part of the study we deal with topoi of home in the context of collections of poems *Dunaj a Seina* (Danube and Seina) and *Spoveď* (Confession). There is an evident shift from intimate boarders to cultural, national and political boarders. Both categories are connected through the category of regional and the co-part in complexness and compactness of Lukáč's poetic world. In the centre of it there is an idea of home as fundamental ethic value of his poetry. The last level of his poetic model of the world is always represented by theological, respectively cosmological level. It is true also for the collection of poems representing secular, respectively civil pole of Lukáč's work.

The study contributed in primary identification of common starting points of two later periods characterized by two differently polarized poetic concepts of Smrek and Lukáč, as well as in specification of several aesthetically semantic residua connected with topoi of home in the context of chosen Lukáč's collections of poems.