

Protiklad moderného a tradičného, charakteristický pre poprevratovú generáciu mladých prozaikov, je najzreteľnejšie badateľný a osobitú povahu získava u Tida J. Gašpara. Už v rámci dvadsiatych rokov sú pre Gašparovo písanie charakteristické dve základné línie: počiatočnú adoráciu estétstva, vypätý erotizmus a dekadentné nálady, príznačné pre debutovú zbierku *Hana*, vystriedalo v nasledujúcej knihe *Deputácia mŕtvych* národné až nacionalistické blúznenie, zdôrazňovanie tradičných hodnôt a námety z detstva. Tematická i estetická dvojpólovosť sa u Gašpara prejavovala počas celého desaťročia, jeho nasledujúce zbierky v rôznej intenzite variovali dve základné polohy, modernú a tradičnú. Zaužívané je chápanie Gašpara ako tvorcu umelej, manieristickej literatúry, estéta, ktorý „liturguje, nepíše, kombinuje a štylizuje, netvorí“¹ (Matuška), ako „dekadentného expresionistu“² (Števček) na jednej strane, a na strane druhej je Gašpar chápaný ako autor nacionalistických elégií a patriarcha národného kolektívu. Registrujeme obe línie Gašparovej tvorby, zároveň však sme presvedčení, že niet medzi nimi, akokoľvek vzdialenými, ostrej hranice a že obe vychádzajú z obdobného zdroja.

Tematicky môžeme u Gašpara vyčleniť tri skupiny textov: dekadentno-hedonistickú, nacionálno-patriarchálnu a námorno-vojnovú. Námornícke novely sa nachádzajú na pomedzí textov prvých dvoch skupín, v rôznej miere zlučujú exotické milieua „problémy srdca“ s „problémami národnými“. „Národné“ je tu zastúpené v postave slovenského námorníka/vojaka, zvyčajne typizovanej ako pasívna obeť, ktorá rastúce napätie a úzkostnú situáciu rieši afektívnym činom – vraždou (Srdcová pravota Janka Holuba, Adam Čupaj a božia ruka, Zo zápisiek nedobrovoľníka). Línia dekadentná a línia národná sú napriek výrazným odlišnostiam rozvinutím jedinej spoločnej línie romantickej. To, že Gašpar obe prísne oddeľuje, ho vzdďaľuje D'Annunziovi, ktorý bol jedným z jeho ústredných literárno-estetických vzorov a v ktorého diele si línia národná (nacionalistická) a línia dekadentná nevyhnutne neprotirečia. Dekadentná nostalgia za slávnou minulosťou sa u D'Annunzia stretáva s nacionalistickou víziou „vrátiť Taliansko aj mocensky do centra Európy, z ktorej bolo vysunuté do pozície provincie“³. U Gašpara je vidina národného mýtu rovnakým kultúrno-spoločenským faktom ako D'Annunziiov sen o Taliansku (zároveň upozorníme na presah z „estetického“ do „politického“).

Ak jedným z charakteristických znakov umenia dekadencie je nostalgia za minulosťou, ktorá je reprezentantom vznešenosti, delikátnosti a sofistikovanej krásy, oproti vulgarizácii a demokratizácii prítomnosti, v literatúrach „veľkých národov“ sa prejavuje utiekáním sa k stratenej ére slávy a prepychu, ku kultúre aristokracie. Táto kultúra je

¹ MATUŠKA, A.: *Za a proti*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1975, s. 78.

² Pozri: ŠTEVČEK, J.: *Kontúry a smer modernej prózy*. In: *Lyrizovaná próza*. Bratislava, Tatran 1973, s. 25-42.

³ SABOLOVÁ, D.: *Dannunziiovský dekadentizmus a estetizmus ako predpoklady talianskeho modernizmu*. In: *Kapitoly z moderny a avantgardy II*. Bratislava, ÚSL SAV 1995, s. 55.

výrazom identity národa, jej reprezentantom – potom napr. pre autorov Mladej Viedne z prelomu storočí je príznačné hľadanie inšpirácie v barokovej a rokokovej aristokratickej kultúre. Zároveň je to vždy kultúra „mestská“, „civilizovaná“, ktorá v dekadencii vôbec reprezentuje kladné hodnoty. Znakmi reprezentujúcimi minulosť Slovenska – zástupnými voči absentujúcim „vysoké“, vznešené, umelé – sú každodenné, jednoduché, prirodzené, alebo oproti dvorskej kultúre (kultúre masky, predstierania a hry) je to kultúra ľudová („čo na srdci, to na jazyku“, kultúra práce). Gašpar svoje dekadentné novely situuje prevažne do Viedne alebo do Bratislavy – tá je však iba „odtlačkom“ viedenskej spoločnosti, retušovaným cez maticu bratislavských reálií.

V novelách s národnými motívmi má vyvolávanie „strateného“ sveta podobu halucinácie, nie nepodobnú sneniu dekadentov, obklopujúcich sa vo svojich delikátnych interiéroch predmetmi evokujúcimi starý svet. V poviedke *Deputácia mŕtvych*, ktorú sám Gašpar neskôr označil ako „halucináciu extrémneho nacionalizmu“, hlavná postava Ivan Verný, senzibil („*Na čudne citlivé srdce Ivana Verného často klopli záhadné prsty času*“) a estét („*Zamilovaný do večne krásnych vecí...*“⁴) zaujíma miesto ako úradník v historickej budove. Samotná budova v ňom vyvoláva tajomné obrazy z minulosti. („*Cítil niečo z desivej, potuchlej romantiky starých, porúchaných zbojníckych hradov, ktoré sa mu na moment v svojej pravej hanebnej histórii lupičstva a orgií stavali pred oči. A staré múry dýchali na neho vždy podivným chladom. Poddanstvo slávnej a šľachtickej župy, úbohá, zotročená Slovač pod diktátom násilia stavala tento dom z vlastných mozoľov a síl potentátom, ktorí v ňom kuvali príkazy na ubitíe jeho vôle a voľného dýchania. Pod dozorom pandúrskych korbáčov.*“⁵) Zdrojom evokácie, ktorá definitívne zbavuje epického hrdinu spolupatričnosti s realitou, keď skutočnosť sa stráca v halucinačivnom defilé ožívajúcich postáv a udalostí „umŕtvených časom“, sú staré archívne spisy (U Gašpara vôbec veci – predmety, „obrazy“, ženy – často obsahujú potenciál imaginácie): „*Pod líčmi elektrickej lampy, sklonený nad papier, díval sa na pohyblivé obrazy mystických scén, vrhané vlastnými očami. Bola to kinematografická hra obrazotvornosti, inšpirovanej starými vetami. Abstraktné filmy odhaľovali čarovnú rozmanitosť chmúrnych a jasných ciest, vedúcich ďaleko do tajov minulých stoviek a k budúcnemu ránu.*“⁶

Minulosť, v novelách patriacich do skupiny textov, ktorú sme označili ako nácionálo-patriarchálnu, je tematizovaná nielen ako halucinácia, ale i ako spomienka – oproti minulosti národnej je to minulosť osobná (prózy odohrávajúce sa na majeri Stariny, späť s Gašparovým detstvom, alebo prózy priamo sa venujúce tematike detstva, zbližujúce Gašpara s Alexym, teda texty viac-menej „autobiografické“), kde sa charakter iluzívnosti stiera a minulosť je „skutočná“, nie snívaná. Gašparove dedinské prózy nie sú ani súčasťou tej časti dobovej literatúry, ktorá, zameriavajúc sa na dedinu buď jej priamym zobrazením, alebo nepriamo, kritikou mestského života, má antiurbánny ráz, a nie sú ani v kategórii prostého dedinského realizmu, rozvíjajúceho odkaz Tajovského a jeho nasledovníkov. Dedina je Gašparovi kultúrnym reprezentantom, je zástupcom sloven-

⁴ Všetko GAŠPAR, T. J.: *Deputácia mŕtvych*. Turčiansky Sv Martin 1922, s. 7. .

⁵ Tamtiež, s. 9.

⁶ Tamtiež, s. 10.

skosti, priestorom *zweigovského* „starého sveta“ na slovenský spôsob, teda *tlmočením* istých hodnôt a istôt. Dedina a vidiek sú tu kultúrnou pamäťou.

V súvislosti s opozíciou Východ – Západ v európskej literárnej dekadencii hovorí Libuša Vajdová o funkcii vidieka v dekadentnom románe rumunského prozaika Mateiu Caragialeho: „Ak je v Caragialeho poňatí vidiek žriedlom čistoty, tak potom v osvietencko-romantickom poňatí. Je to miesto, kde sa ešte udržali pravé hodnoty a ich reprezentanti, ľud a domáca rodová šľachta, schopní pozdvihnúť úroveň krajiny.“⁷ V žiadnom prípade nechceme vnášať do Gašparových próz z dedinského prostredia moment dekadencie, chceme iba poukázať na obdobnú úlohu, akú má v Gašparových textoch vidiek. Zdôrazňujeme, že Gašparovo gesto, oscilujúce medzi moderným a tradičným, je vždy späté s romantickou náladou, je najskôr romantické a až potom dekadentné alebo nacionálne. Dekadencia je rozvíjaním a vyhocovaním romantického pocitu, rovnako ako, minimálne v slovenskom kontexte, literatúra formulujúca národné témy je priamo alebo latentne spätá s odkazom romantizmu. Romantický pocit, vychádzajúci z Jean-Paula, pramení v „tesknote“, spomínaní, nostalgii, je určovaný dialkcou, nedosiahnuteľnosťou a neprítomnosťou.⁸ Ak Ján Števček, celkom správne, u Gašpara zdôrazňuje náladovosť a konkrétne „náladu straty“⁹, môžeme túto náladu označiť pre Gašpara za určujúcu a primárnu. Je prítomná takmer v každom Gašparovom texte, bez ohľadu na príslušnosť k jednej či druhej tematickej línii. Táto nálada – na rozdiel od krehkého smútku a melanchólie u Horvátha (kde nálada „preniká“ postavy bez ich vlastného pričinenia, padá na ne ako „choroba“, alebo sa ozýva ako „volanie jesene“) i láskavej clivoty u Alexyho (kde je nálada evokovaná impresiou, „vyplýva“ zo žánrového obrázku) – vzniká ako priamy dôsledok konania epických hrdinov, ktorí ju vyhľadávajú a „vyvolávajú“, aby sa ňou mohli opájať. V sujetovej schéme to predstavuje rozpor medzi ideálom a realitou, stret túžob a ich zmaru. Na tomto princípe je vystavaná väčšina Gašparových poviedok, výnimku tvorí iba niekoľko málo textov s národnou tematikou, napriek atmosfére fatalizmu vyúsťujúcich do očakávania zmeny a príchodu „slovenského mesiáša“ (Slzy Záhorského, Deputácia mŕtvych, Cirkus príde, Začiatok rozprávky). Väčšina noviel, založených na variovaní a permutovaní jedinej modelovej schémy „karambolu srdiec“, sa končí motívom straty: smrťou, rozchodom, dezilúziou. Recenzent Igor Hamaliar o postavách Gašparových noviel hovorí: „Sú nejasné, neurčité, často nepochopiteľné. Akýsi chorobní ľudia záporu, ktorí sú vždy tak dekadentní, že nikdy a nijako sa nemôžu dostať ku kladnému činu. Gašpar nemôže si nájsť témata, kde by vybrádl z nálady zmaru a výslednej rozplynulosti.“¹⁰ Podľa Andreja Mráza, zdôrazňujúceho „dvojpólovosť medzi snom a realitou“, sú nálady deziluzionizmu, fatalizmu a tragických pádov prítomné najmä v zbierke Pri kráľovej studni (1929)¹¹, v skutočnosti sú však rovnako exponované a v rovnako intenzív-

⁷ VAJDOVÁ, L.: Opozícia Východ – Západ v literárnej dekadencii. In: Kapitoly z moderny a avantgardy, s. 21.

⁸ Podľa PRAZ, M.: Zmysly, smiere i diabel w literaturze romantycznej. Warszawa 1974, s. 21 – 35.

⁹ ŠTEVČEK, J.: Lyrizovaná próza, s. 34.

¹⁰ HAMALIAR, I. I.: T. J. Gašpar: Buvi-buvi. Slovenské pohľady, 42, 1926, č. 5, s. 318 – 319.

¹¹ MRÁZ, A.: Poznámky k našej poprevratovej novelistike. In: Medzi prúdmi. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1969, s. 121.

nej miere prítomné vo všetkých Gašparových knihách. Krása a láska, dve ústredné Gašparove témy, sa vždy spájajú so smútkom, nešťastím, bolesťou. Romantické chápanie krásy, ako píše Mario Praz, sa nerozlučne viaže s utrpením. „Krásu si cenia tým viac, čím viac je smutná a bolestná,“¹² hovorí o romantických spisovateľoch. Rovnako i pre Baudelairea, ako posledného romantika a prvého symbolistu, „téměř není Krásy, v níž by nebylo *Neštěstí*.“¹³ Gašpar v doslove k zbierke Karambol o svojich „rozprávkach o láske“ hovorí, že „krvácajú smútkom“ a „zrážky srdce“ sú tu „spevavo oplakané“¹⁴, na inom mieste prostredníctvom jednej zo svojich postáv zdôrazňuje moment elegickosti a priamo priznáva: „*Veď najkrajšie meno mojej túhy je smútok.*“¹⁵ Gašparov „človek záporu“ nachádza v smútení opojenie: „*Sadol si. Okolo neho zomierala hudba... A tu nečakane, ako by bol našiel sám seba... Svoju stratenú vnútornú silu... Nejaký poetický smútok, ako harmonické pokračovanie niekdajšieho šťastia – nie rmútil, ale – tešil ho už jemne. A Martin Fábry bol rád. Objavil v sebe najväčšie šťastie, že mu je vlastne i smútok len radosným pôžitkom... Krištáľovanou radosťou.*“¹⁶ Láska u Gašpara zostáva vždy „nedopovedaná, nevysvetlená a nedokončená“¹⁷, je iba predpokladom nevyhnutného „nešťastia“.

Antagonistické videnie pohlaví sa prejavuje rovnako v prózach námetovo tradičných, zasadených do prostredia dediny, ako aj v prózach „moderných“, reflektujúcich (veľko)mestský život. Dedina a mesto reprezentujú dva celkom odlišné kultúrne priestory, ktorých „protiľahlosť“, vzhľadom na spoločenské postavenie muža a ženy, sa prejavuje i v rozdielnom definovaní rodových úloh. Pre dedinu, ako nositeľa hodnôt tradičných a patriarchálnych, je charakteristické dominantné postavenie muža, žena je tu iba obeťou: „martýrkou lásky“ (O Ilone, ktorá vypovedala životu, Krásna Milka Poľská, Prípady Hany Kráľovej) alebo „martýrkou dobra“ (Srdce Anky Vankovej). Výsledkom stretnutia takto definovaných pohlaví a hodnôt im priradených – dôvery, vernosti a obetavosti stelesnených ženou a mužskej sily, egoizmu a necitlivosti – je smrť alebo samovražda ženskej hrdinky.

Naproti tomu mesto je priestorom novej kultúry, ktorá produkuje nové obrazy ženy. Evidentné sú tu Gašparove inšpirácie Viedňou, ktorú poznal nielen prostredníctvom autorov viedenskej moderny, ale i vďaka osobnému pobytu. Viedeň z roku 1913, keď do nej Gašpar prichádza, bola tesne pred koncom svojej slávnej éry, o necelý rok vypukla vojna a „na veselé, kvitnúce mesto, na mocné sídlo Jeho Veličenstva cisára a kráľa zahlahli chmúrne, úpadkové časy“¹⁸. Gašpar ako svedok posledných delikátnych radostí viedenského života, posledných „valčíkov na okraji priepasti“ v meste, ktoré bolo na prelome storočí nazývané „pokusným miestom konca sveta“ a „laboratóriom apokalypsy“, vo svojich memoárových textoch priznáva, v čom predovšetkým ho Viedeň ovplyv-

¹² PRAZ, M.: Zmysly, smierc i diabel..., s. 40.

¹³ BAUDELAIRE, CH.: Důvěrné deníky. Praha, KRA 1993, s. 22.

¹⁴ GAŠPAR, T. J.: Doslov. In: Karambol. Turčiansky Sv. Martin 1925, s. 210.

¹⁵ GAŠPAR, T. J.: Hana. Turčiansky Sv. Martin 1920, s. 51.

¹⁶ Tamtiež, s. 104.

¹⁷ Tamtiež, s. 34.

¹⁸ GAŠPAR, T. J.: Pamäti I. Bratislava, Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 1998, s. 152.

nila: „od začiatku so záľubou som uprednostňoval pri vyhľadávaní pobavenia lepšie, ba i luxusné miesta. Tušil som tam nielen rafinovanejšie, ale i nejaké destilovanejšie extrakty pre potešenie zmyslov.“¹⁹ Práve moment luxusu, očarenie prepychom, rafinované a delikátne „brhlenie“ zmyslov vyvolávané túžbou po nedosiahnuteľnej kráse a extáznym prežívaním nešťastia z neuskutočnenia krásnej ilúzie, vypätý erotizmus a jemná, blúznivá obraznosť sú charakteristické pre Gašparove dekadentné novely. Rovnako dôležitá je skutočnosť, že Gašpar v tom čase spoznal diela moderných autorov, poväčšine spätých s krúžkom Das Junge Wien: Bahra, Hofmannsthala, Schnitzlera, Krausa, ale i Weininger, Freuda, Hirscha, Wedekinda alebo Arcybaševa. V súvislosti s vlastnými preferenciami v bohatom arzenáli štýlov a poetík moderného umenia hovorí: „Ja som bol skôr vychutnávačom jemne vyobliekaných a dekorovaných diel. Z môjho podvedomia predierali sa sklony k romantizmu.“²⁰ Tieto fascinácie a inšpirácie sa výrazne prejavili v Gašparových textoch, ktoré potom skutočne môžeme chápať ako neautentické (Matuška jeho postavám vyčíta, že nie sú „ľudia“, ale „bábiky“ a obviňuje ho zo „sklenníkovosti“²¹), ale takýto pohľad je jednak zovšeobecňujúci a jednak zjednodušujúci. (Oná „bábkovitosť“, „neživotnosť“ postáv môže byť aj autentická, najmä ak Gašpar nadväzuje na obdobie fin de siècle, kde život a literatúra navzájom splývajú a umenie produkuje „typy“, ktoré vznikajú predovšetkým ako reakcia na „skutočnosť“, a nie ako záznam skutočnosti. Knižnú preexponovanosť Gašparovho jazyka to však nevysvetľuje.)

Žena je u Gašpara rovnako sakralizovaná ako napr. u Arthura Schnitzlera: „Adela: Existuje predsa aj niečo iné na svete, ako len – my. Friedrich: Áno – pauzy medzi jednou a druhou. Ani tie nie sú nezaujímavé. Keď má človek čas a náladu, buduje fabriky, dobýja zeme, píše symfónie, zarába milióny... Ale ver mi, to všetko je vedľajšie. Čo je najdôležitejšie – to ste vy! – vy! – vy!...“²² Gašpar: „Tak je. Tak, to my všetci robíme. (...) Za krásne ženské vyznačenie neľutujeme ničoho. My sme vazalmi ich kúziel. Tak nám srdcia mrú, žijú, skáču, ako nám to ženské ústa rozmarne rozkazujú...“²³; alebo: „Len teraz si uvedomili, že sú sami, a mlčali všetci ako oparení. Zovšedneli, ochabli. Ostali prázdni ako zvony bez srdca. Ako k stene poobracané zrkadlá. Ako mašiny, z ktorých vypáli prúd. Lebo ich opustili ženy... Lebo zmizla pohonná elektrina života...“²⁴

Zo „súboja pohlaví“ už vychádza víťazne žena: „Ve Vídni na prelomu stololetí je muž očividne ze všech strán ohrožován a z ženského a ženou ovládnutého světa prakticky vyloučen.“²⁵ Ovládnutie muža ženou je jednou z ústredných tém umenia konca storočia a nachádza svoj výraz i v Gašparových novelách z veľkomestského prostredia – práve v obraze ženy a ponímaní mužsko-ženských vzťahov sú tu tlmočené kultúrne modely a literárne typy dekadencie. Paradigma moci sa v inventáriu kultúry fin de siècle obracia

¹⁹ GAŠPAR, T. J.: Pamäti I., s. 145.

²⁰ Tamtiež, s. 146.

²¹ MATUŠKA, A.: Za a proti, s. 78.

²² SCHNITZLER, A.: Krajina šíra. Podľa GRUSKOVÁ, A.: Milý pornograf. Bratislava, Divadelný ústav a Kalligram 1999, s. 20.

²³ GAŠPAR, T. J.: Karambol, s. 36.

²⁴ Tamtiež, s. 85.

²⁵ NÉRET, G.: Gustav Klimt. Bratislava, Slovart 1994, s. 42.

naruby: „Žena je agresívna, muž citlivý.“²⁶ Postava neľútostnej krásky, *la belle dame sans merci*, „typ ženy-vampa, krásné a nečisté, nelidské a zničujúci,...“²⁷ je jedným zo znakov, ktorými umenie dekadencie nadviazalo na súvislú líniu počínajúcu v romantizme (ale siahajúcu až do klasickej antiky) a prechádzajúcu naprieč celým 19. storočím, ako to dokazuje práca Maria Praza Zmysly, smrť a diabol v romantickej literatúre. Osudová žena, *femme fatale*, ako jeden z erbových atribútov umenia konca storočia sa stáva v dvadsiatych rokoch i jednou z podstatných (dodnes nezjavených) tém časti mladej slovenskej prózy. Objavuje sa, v rôznych subtlých variáciách a pod rôznymi „tvármi“, v textoch Gašpara, Hrušovského, Vámoša, Horvátha, Alexyho, Urbanoviča a Minárika.

Je výrazom konfliktu, ktorý je pre mladú poprevratovú prózu príznačný, protikladu imaginácie a skutočnosti. *Femme fatale* i *femme fragile* sú iba produktom mužských fantázií a neuróz, ktoré zase súvisia s neschopnosťou participovať na realite, s únikom do sféry estetična a s pocitmi neistoty ako odpoveďou na „frustráciu z danej skutočnosti a jej morálneho kódexu“²⁸. Gudrun Brokoph-Maupch v štúdií o podobách ženy v rakúskej literatúre konca storočia píše: „Odlúčenosť od reality sa dotýka i stvárnenia ženskej postavy v literatúre. Prejavuje sa predovšetkým ako stelesnenie mužských želaní a strachov, ako projektovaná figúra, menej ako predstaviteľka sociálneho prostredia alebo ako individuum v rámci spoločnosti.“²⁹ Nebudeme sa na tomto mieste venovať typu *femme fatale* všeobecne: je pozitívom mladej slovenskej literatúry dvadsiatych rokov, že každý z autorov sa s jej prítomnosťou (ergo s vlastnými neistotami, frustráciami a literárnymi inšpiráciami) vyrovnával osobite a vytvoril (nadviazal na) inú z jej mnohých podôb (Medúza, Mesalina, Salome, Teodora, Lilith, Ofélia...). Zdôraznime moment moci a odstupu, ktorý je modifikáciám osudovej ženy spoločný, a skutočnosť, že slabým, citlivým a zraniteľným sa stáva muž. Martýrom už nie je žena, žena bolesť rozdáva a muž ju prijíma, napriek tomu, že naďalej vystupuje v romantickom habite trubadúra, posla (lásky), lúpežníka (krásy) a podpaľača (srdca), je v tejto pozícii neúspešný a jeho zvody sa premietajú do sféry ilúzie (mužovi zostáva iba senenie o žene: „*Jedine sen o nej bol hojivým obkladom na ich horúčkové rany.*“³⁰). Pre Gašpara je charakteristický ďalší moment z relikviára typologických znakov *femme fatale*: muž je zvyčajne nižšieho spoločenského postavenia ako žena – i tým je zvýraznená jeho slabosť a nemohúcnosť, nielen sexuálna, ale i spoločenská. Aj preto *gašparovská femme fatale* – „žena prepychu“ má najbližšie k *femme fatale* *klimtovskej* a k *schnitzlerovskej* zlej mondéne. Je s ňou spätý luxus, bohatstvo, vysoké postavenie, vznešenosť a rafinovaná krása – atribúty charakteristické pre Gašparovo vnímanie krásy počas „viedenského obdobia“. Na klimtovskú *femme fatale* z radov veľkoburžoázie Gašpar nadväzuje i v jej výraze hrdého odstupu, nevšímavosti a ľahostajnosti.³¹ Zároveň táto spoločenská priepasť udržiava dištanc medzi oboma zú-

²⁶ PRAZ, M.: Zmysly, smierc i diabol..., s. 257.

²⁷ LIPOVETSKÝ, G.: Třetí žena. Praha, Prostor 2000, s. 163.

²⁸ BROKOPH-MAUPCH, G.: Salomé a Ofélia. Žena v rakúskej literatúre na prelome storočia. RAK, 5, 2000, č. 4, s. 46.

²⁹ Tamtiež, s. 40.

³⁰ GAŠPAR, T. J.: Karambol, s. 48.

³¹ Pozri: Secesný symbolizmus a *femme fatale*. In: NÉRET, G.: Gustav Klimt.

častnenými, „žena prepychu“ zostáva iba predmetom snenia, naďalej má podobu nedosiahnuteľného prízraku, vidiny či preludu. V súvislosti so ženskými hrdinkami Gašparových próz si už Andrej Mráz všimol ich „neskutočnosť“, predmetom predstav je tu „vidina ženy, žena vytúžená a ,tá tušená“³². Žena ako „fatálna vidina“ je ideálom a reliégiou, spredmetnením Krásy, zjavením a zázrakom – i vďaka záhadnosti, ktorá sprevádza jej pýchu a odmietavosť. Napriek „extáznym túžbam“ a nekonečným adoráciám žena sa tu nemá stať skutočnosťou, naopak, všetko smeruje k jej zbožšteniu a človek zostáva „obeťou túžby po kráse a rozkoši“³³. Nielen *femme fatale*, ale aj iné podoby ženy sú Gašparovi „fatamorgánou“, „farebno-éterickým zjavom“, „letiacim snom“³⁴, ktorého hodnota tkvie predovšetkým v iluzívnosti. „Ty nepokúsiš sa k nej. Nebudeš sa plaziť, tesne na jej biele ňadrá, ako had. Bojím sa. Zrak očí sa ti už tam škriabe. Ty! Ty nesmieš ju zavrieť do ramien. Do tých pút sebeckta. Božechráň! Ty nezadusiš ju bozkom. Nepoškvriš, nerozbiješ.“³⁵ Alebo: „Drž naše srdcia na zlatej uzde snov, aby nestiahol nám ich kalný prúd života od svätého móla Ideálu!...“³⁶ Zároveň však človek pociťuje prázdno, ktoré ho ženie ku skutočnosti: „Ideme prehladať krčmy, kaviarne, bary a horšie-lepšie kúty. Zimné noci chladné sú. Chladný je svet a chladne ideál. Horúce telo treba a teplo. Kde možno sa zohriať a rozprávať ako pri kozube...“³⁷ Neustály kolotoč vyzývania ideálu, hľadania živej „hmatateľnej“ ženy a neschopnosti nájsť sám seba má vyvrcholenie v melanchólii a smútku, v „trpkej rozkoši zo smútku“.³⁸

Žena ako kultúrny obraz na prelome storočí bola predmetom démonizácie a mýtizovania (*femme fatale*) alebo fetišizácie (*femme fragile*). Gašparova „žena prepychu“ je démonizovaná a mýtizovaná. Nie je to však démonizácia typu Hrušovského Messaliny alebo Minárikovej Teodory, kde sa muž stáva obeťou ženskej sexuálnej neukojiteľnosti alebo rozkoše z moci rozhodovať o živote a smrti: hrdinovia Gašparových noviel nezomierajú (skutočne ani symbolicky: kastráciou), ich osudom nie je „koniec“, d'annunziovský triumf smrti, ale pokračovanie v sebatrýznení: tento *mentálny sadomasochizmus* považujeme za základnú diagnózu Gašparových mužských hrdinov (do veľkej miery korešponduje so *števčekovskou* „náladou straty“). „Žena prepychu“ alebo „dáma purpuru“ vystupuje v niekoľkých Gašparových novelách, ktoré z kompozičného hľadiska sú obmieňaním jedinej sujetovej schémy: túlajúci sa muž náhodne stretáva krásnu ženu, nasleduje ju, je ňou vábený, stráca ju, posadnutý ňou ju hľadá, znova ju nachádza, stráca, nachádza a definitívne stráca. V princípe miznutia a objavovania sa rozoznávame to, čo v súvislosti so zvädzaním Baudrillard, za pomoci Virilia, nazýva „estetikou miznutia“: „Jediná stratégia: byť zde/nebýť zde jako určitý druh blikotání, jako hypnotický mechanismus, který koncentruje pozornost mimo veškerý efekt smyslu. Nepřítomnost zde uvádí přítomnost.“³⁹

³² MRÁZ, A.: Medzi prúdmi, s. 119.

³³ ŠTEVČEK, J.: Lyrizovaná próza, s. 35.

³⁴ Všetko GAŠPAR – passim.

³⁵ GAŠPAR, T. J.: Karambol, s. 177.

³⁶ Tamtiež, s. 176.

³⁷ Tamtiež, s. 181.

³⁸ ŠTEVČEK, J.: Lyrizovaná próza, s. 35.

³⁹ BAUDRILLARD, J.: O svádění. Olomouc, Votobia 1996, s. 101.

Medzi oboma sa nikdy nič neudeje: hrdina sa svojho fantómu „nedotkne“ (žena zostáva „nehmatateľným“ fantómom) často ani len slovom, jeho rešpekt z „osudovosti“ videnej ženy a z jej bohatstva a spoločenského postavenia (adyovské „krv a zlato“ tu je sprítomnené v postave osudovej ženy, ktorá nosí v erbe „srdce a zlato“: „...v život náš zapriahnutá je iba parádna, divá dvojka: Mamon a Eros...“⁴⁰) mu zabráňujú konať: „On utiekol do ríše svojich snov. Tak skrýval sa často pred sladkým pokusom“⁴¹. Zároveň, túto nemožnosť priblíženia, potvrdzuje aj žena ako objekt túžby: „Svúdkyně (...) nedopustí nastolení žádných jiných vztahů, sebebližších, citových, milostných, sexuálních... Bez milosti a obratně se vyhýbá všem vztahům, v nichž by mohl někdy nastat okamžik pravdy.“⁴² Pravda je to, čo túžbu – záhadnosť – iluzívnosť – zabíja.

Extatické túžby sú nasledované fatálnymi pádmi, ilúzie skutočnosťou („*Před chvilou opájala ho vůňa, lásky sen a lesk, a teraz tma všade, tiene sa kudlia a smutno-ospánlive kmitajú hasnúce hviezdy...*“⁴³), život je chápaný ako „hra vln“ („*I v nás vlní sa stále niečo... Nálada za náladou, túžba za túžbou...*“⁴⁴).

Delikátnosť mužskej psychiky a ženskej krásy sprevádza delikátnosť prostredia. Gašpar vytvára dekadentné exteriéry aj interiéry, v ktorých sa miesi melanchólia s prepychom, dekadentná záľuba v obklopaní sa starožitnými predmetmi („...zaviedla ma do salónu, v ktorom voňal v mobiliár zabalzamovaný dávny čas rokoka.“⁴⁵) s náladami mdloby a zmierania („...niekoľko ruží mrelo a bledlo v štíhlych vázach.“ ... „jemné lupene jednej z bielych ruží, stojacich vo váze, odrazu sa zosypali na stôl, ako by otrásené tajným vzdychom panny Anny...“⁴⁶), preferované farby dekadencie – zlato a purpur – s ťažkými vôňami exotických kvetov (spomeňme iba v dekadentnej literatúre obľúbené tuberózy). Femme fatale sa pohybuje na emblematických miestach literatúry obdobia fin de siècle: podvečerné korzo, práterské lesy (v Bratislave im zodpovedá stará Petržalka), kaviarne, luxusné salóny, výstavné siene „nového umenia“, barokové múzeá a parky (zámok Schönbrunn a okolie)...

Zároveň obraznosť Gašparovho jazyka odkazuje na videnie blízke secesnému, najmä v obrazoch prírody, vodných motívov a, samozrejme, v zobrazení ženy: „*Zhrdzavelé stromy blčali plameňom ako spod zeme vyblukujúce ohne. Opojné žlté listy padali, ako žeravé odhorené iskry.*“ (s. 99); „*Do temnej vody spustil (propeler) zlaté reflexy svojich svetiel a tak sa šimul k druhému brehu, ako čudný obojživelník tenkých zlatých nôh. Hľadel som za ním. Miesto bolo už čierne, len jeho nočné strážne oči svietili žltó a cedili líče, ktoré tiež ako zlaté stĺpy padali hlboko na dno Dunaja.*“ (s. 106, 107), „...*bola bielunká a len pery mala veľmi červené, ako rozpuknuté srdce...*“ (s. 101, 131). „*Na hlave tleli tie isté ohnivé vlasy, ako kus čistého plameňa.*“⁴⁷ Na secesiu odkazujú i časté

⁴⁰ GAŠPAR, T. J.: Karambol, s. 103.

⁴¹ Tamtiež, s. 116.

⁴² BAUDRILLARD, J.: O svádění. s. 101.

⁴³ GAŠPAR, T. J.: Karambol, s. 120.

⁴⁴ Tamtiež, s. 123.

⁴⁵ GAŠPAR, T. J.: Sobrané spisy, zv. 2. Turčiansky Sv. Martin 1943, s. 35.

⁴⁶ Tamtiež, s. 34, 36.

⁴⁷ Všetko z poviedky Žena prepychu. In: GAŠPAR, T. J.: Karambol.

motívy labute, vtákov, bielych kvetov a šiat, kult slnka (jeseň je tu vždy slnečná a plná zlata).

Krutosť femme fatale spočíva v jej podvojnosti – jej krása je „krásou zla“ (Baudelaire) – v spätosti pôvodu so skazenosťou⁴⁸ („*Na jej nežnej, bielunkej tvári žiaril zvodný pôvab. Okolo rtov v lúbežnom úsmeve bláča živá, bezohľadná vášeň*“⁴⁹), nevinnosti so zmyselnosťou („*Áno, i to boli jej dve tváre. Jedna bola zrušená zmyselnou rozkošou a z druhej prýštila jasnosť ako zlatý éter. Prvá sa podobala uchvátiteľke, ktorá chce olúpiť svet o všetku jeho radosť, vynútiť si na živote svoj vysnený údel, a druhá, madonicky pokorná vyžarovala sladkú nežnosť ako obraz mučenej svätice*...“⁵⁰). Muži sú pre ňu iba nahraditeľnou hračkou: „*Ja strácam viac. Lásku i cieľ, za ktorým som šiel. Kus ramena, srdca i mozgu nechávam u vás a lúčim sa ako bedár*...“⁵¹ Jej vznešenosť spočíva nielen v bohatstve a vysokom spoločenskom postavení, ale býva znásobená aristokratickým pôvodom: arcikňažnou je žena z poviedky Lazárova neznáma, za poslednú princeznú zo Schönbrunnského zámku je považovaná „dáma purpuru“ z poviedky Najkrajšia a aristokratkou je aj AnnaMarja z poviedky Dvojmo ranená AnnaMarja. V postave AnnyMarji, „aristokratky, ženy bezhraničného snenia, plavej a krásnej“⁵², rozvíja Gašpar ďalšiu z podôb typu femme fatale, ktorá je spätá s exotickosťou slovanskej proveniencie, s tým, čo Jean Lorraine nazýva *très russe* a s čím sa spája pôvab, mravná čistota a hanblivosť⁵³. AnnaMarja, reprezentujúca staré Rusko, „aristokratickú graciozitu“⁵⁴ a vernosť ideálu, uniká po revolúcii do emigrácie. Pre zachovanie svojej čistoty je schopná zavraždiť, ale práve túžba po znovunájdení starého sveta ju takmer zničí. Jej silou je mravný étos: čistota a cnosť nadobúdajú charakter krutosti, zbrane schopnej vraždiť a menia nevinnú a bezbrannú ženu na neohroziteľného „anjela pomsty“⁵⁵. Rešpekt a strach, nadvládu nad mužom, takto žena dosahuje absenciou sexuality (tradičnej zbrane femme fatale), jej radikálnym popretím a zdôraznením svojej čistoty.

Fascinácia dekadencie starými, vyspelými kultúrami Orientu, exotikou, minucióznou krásou a delikátnym rozkošníctvom nachádza naplnenie nielen v snení o tomto svete alebo v preberaní mytologických a biblických príbehov a ich adaptácií na prítomnosť, ale i v pestovaní historického žánru. Keďže u Gašpara je takýto prístup k spracovaniu dekadentnej látky iba okrajový (týka sa novely Pri kráľovej studni) a výraznejšie naplnenie dosahuje v tvorbe Ivana Minárika, budeme sa jeho všeobecnou charakteristikou zaoberať na inom mieste. Môžeme súhlasiť s tvrdením Vladimíra Petrika o tom, že po roku 1918 sa na Slovensku „historický žáner viaže takmer výlučne na predstaviteľov predvojnových literárnych generácií, predovšetkým na generáciu realistov a na autorov len o čosi mladších, takisto literárne sformovaných pred prvou svetovou vojnou.“ Nie je ale celkom

⁴⁸ Pozri LIPOVETSKÝ, G.: Tretí žena, s. 162, 163.

⁴⁹ GAŠPAR, T. J.: Karambol, s. 118.

⁵⁰ GAŠPAR, T. J.: Sobrané spisy, zv. 2, s. 37.

⁵¹ GAŠPAR, T. J.: Karambol, s. 133.

⁵² GAŠPAR, T. J.: Pri kráľovej studni. Praha, Leopold Mazáč 1929, s. 77.

⁵³ Podľa PRAZ, M.: Zmysly, smiere i diabel..., s. 317 – 318.

⁵⁴ GAŠPAR, T. J.: Pri kráľovej studni, s. 84.

⁵⁵ Tamtiež, s. 90.

pravda, že mladá generácia sa riadila heslom „na minulosť spomínať znamená slabosť“⁵⁶. Využívanie historických námetov má však v textoch autorov mladej poprevratovej generácie úplne inú motiváciu.

Gašparova novela *Pri kráľovej studni*, zasadená do doby Kráľa Šalamúna, tlmočí opäť erbové dekadentné typy, späté s chladom, necitlivosťou, „absenciou srdca“. V postavách kráľa Solomona a mladučkej sábskej kráľovnej Hazeb sa stretáva „muž bez srdca“ (dandy) a „žena bez srdca“ (femme fatale). Hoci muž bez srdca je u Gašpara typ ojedinelý, keďže jeho mužské postavy sa, práve naopak, svetom pohybujú „s horúčkou v srdci“ (Gašpar), môžeme ho nájsť už v poviedke *Srdcová pravota* Janka Holuba, kde vystupoval cisársko-kráľovský korventný kapitán Dionýz Bozontoš prezývaný kapitán Rébus (iný muž bez srdca – poručník Seeborn alias barón Rébus z Hrušovského novely *Muž s protézou* je najvýraznejším predstaviteľom tohto literárneho typu v súdobej slovenskej próze). Solomon je jedným z tých historických dandyov (Tiberius, Nero), o ktorých píše český teoretik dandizmu Arthur Breisky.⁵⁷ Chlad Solomona a chlad Hazeb pramenia z celkom protichodných zdrojov: jeden z presýtenia a druhý z nedostatku. Kým Solomon už svoje srdce stratil, mladá Hazeb ho ešte nenašla, resp. bolo jej vyňaté kňazmi z obavy o jeho bezpečie („*Prišla som bez srdca*“⁵⁸). V oboch prípadoch je to čas, ktorý človeka o srdce pripravil, zároveň je to však opäť čas, ktorý jediný mu ho môže vrátiť. V Hazeb Solomon stretáva svoju „osudovú ženu“, fantóma – „ženu zo všetkých najzvodnejšiu“, jedínú, ktorú hľadal „cez tisíce“.⁵⁹ Opäť sa tu zjavuje žena ako „tá tušená“, predurčená, jediná a najkrajšia. Na rozdiel od ostatných noviel táto sa končí sentimentálnym „spojením srdiec“, a teda symbolickou smrťou muža bez srdca i femme fatale.

Osudové stretnutia sa, ako už bolo spomínané, u Gašpara nekončia šťastným spočítutím, ale naopak, zostávajú nenaplnené. Žena je naďalej ideálom, predmetom snenia. V opájaní sa „neskutočnom“ môžeme rozoznať prejavy hypersenzibility modernistického typu. Gašparova fascinácia ženou-fantómom je podobná Altenbergovej *ars poetike*, prezentovanej napr. v skici *Čo je to básnik?* Imaginatívny svet je tu vždy naliehavejší ako svet skutočný, básnik nemôže zabudnúť na náhodne zazreté dievča, na hrdinku románu, ktoré sú nekonečne vzdialené (v tom tkvie ich tklivosť a vábivosť – sú predmetom snenia), ale na ženu, ktorá je po jeho boku, na tú zabúda celkom samozrejme⁶⁰ (ako skutočný „predmet“ neobsahuje potenciál imaginácie). Presah zo sféry túžby do sféry uskutočnenia túžby robí z femme fatale celkom obyčajnú ženu, *zreálnu ju* a tým ju zabíja. Hana, z rovnomennej novely, je najskôr typickou gašparovskou femme fatale: hrdina spoznáva v žene z obrázku v časopise svoju dávnu vidinu, „mystériami zastretý obraz ženy“, „tú tušenú“⁶¹, ktorá sa mu spájala s čítaním Turgenevových básní v próze. (V poviedke Lazarova neznáma hrdina tiež spoznáva svoju osudovú ženu na plátne v múzeu, aby ju vzápätí stretol v skutočnosti a bol ňou kruto ponížený.) Hana, ktorá

⁵⁶ PETRÍK, V.: *Proces & tvorba*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1990, s. 258.

⁵⁷ Pozri: BREISKY, A.: *Triumf zla*. Hradec Králové, Kruh.

⁵⁸ GAŠPAR, T. J.: *Pri kráľovej studni*, s. 14.

⁵⁹ *Tamtiež*, s. 33.

⁶⁰ Pozri: ALTENBERG, P.: *Strípky života*. Praha. Aurora 1997, s. 27 – 28.

⁶¹ GAŠPAR, T. J.: *Hana*, s. 7.

reprezentuje ďalšiu z typologického rastra exotických podôb femme fatale („čerkezký typ, ozdobený divokrásnou známkou Orientu...“⁶²), po tom ako ju hrdina stretáva v skutočnosti a rozvíja sa medzi nimi vášnivý vzťah, mu oznamuje svoj odchod – povedané s Baudrillardom: „Jako návnadu nechá pôsobiť samotnou touhu“⁶³ (náhle odchody – ako výraz „estetiky miznutia“ – sú typickou zbraňou femme fatale a jednou zo základných kompozičných schém (/hra na mačku a myš/ ľúbostného príbehu obdobia fin de siècle): „Zasmiala sa, tak zvláštne rozkošne, ako by držala svoj smiech medzi drobnými zubkami, a hryzúc ho, po kúsku vypúšťala z perí.“ Jej krutosť sprevádza rozkoš zo spôsobenej bolesti: „Odišla víťazne, ako odchodia ukrutnice veľkého štýlu, ktorých srdcia nepodľahnú nikdy bolestiam, láskou zavineným. V poslednej chvíli podarilo sa mi zachytiť jej pohľad. Pohľad, obťažný nepomysliteľne veľkou radosťou víťazných srdc.“⁶⁴ Nasledujúce roky hrdina – umelec prežije na cestách po cudzine sprevádzaný vidinou Hany ako večnej inšpirátorky a múzy, stáva sa mu „impulzom vyšších umeleckých snáh“. Hrdina sa teda zmieril s jej „neprítomnosťou“, resp. „prítomnosťou v ilúzii“ a takúto formu jej existencie považuje za ideálnu. Pri opätovnom stretnutí už netuší po *skutočnej* Hane, po *hmatateľnom* cite, naopak, Hana prichádza s vidinou lásky. Znamená to jej *poľudštenie*, ktoré z nej robí obyčajnú, banálnu, každodennú, skutočnú ženu, ktorá je popretím jej pôvodnej (osudovej, neskutočnej) podoby: „Ja som sa sklamal v jej talente, v jej veľkosti a výnimočnosti, vidiac, že v najrozhodujúcejšej chvíli, keď mala víťaziť v tom, čo som v nej najviac obdivoval, víťazil v nadosobnej, ničím nezničiteľnej a neobmedziteľnej, veľkej ideálnej láske, vtedy sa ukázala sebecká a malá, ako ostatné...“⁶⁵ Žena svojou láskou zabíja mužovu lásku k nej, jej zostúpenie z ideálu na zem je činom profanizácie a vulgarizácie, a teda demýtizácie. Podobne, v jednom zo základných diel dekadencie vôbec, Wildeovom Portréte Doriana Graya, herečka Sybille Vaneová, stelesňujúca neskutočno, imagináciu a neuchopiteľnosť, je opustená Dorianom Grayom potom, ako prvýkrát na javisku lásku *nehrala*, ale *prežívala* a tým zničila svoju „umelú“ podstatu. Vyznaním lásky Dorianovi v ňom zabila svoj potenciál fantazijnosti a tým zabila i jeho lásku. Dekadentných hrdinov nezaujímajú ženy, „aké sa motkajú v reálnom živote“, a ak, tak iba dovtedy, kým sú „stelesnením fantázie“.⁶⁶

V inej Gašparovej novele Zločin Panny Anny je rozvíjaný obdobný motív, iba úlohy sú tu vymenené: žena stretáva svojho dávneho „ideálneho bohatera“⁶⁷, aby ho zvedla a tým zabila svoj sen: poviedka sa končí dezilúziou, z oboch protagonistov zostali iba „zdrapy“ toho, čím boli. Dôležitosť tejto novely tkvie predovšetkým v obrátení rolí muža a ženy, navyše, žena, na rozdiel od muža, ktorý sa rozhoduje pre ilúziu, pre „sen o láske“, a nie „skutočnú lásku“, nedokáže byť uspokojená iba imagináciou a aj za cenu „obete“ sa rozhodne pre lásku fyzickú. V zhode s tým je Panna Anna charakterizovaná ako „taká

⁶² GAŠPAR, T. J.: Hana, s. 8.

⁶³ BAUDRILLARD, J.: O svádění, s. 102.

⁶⁴ Všetko: GAŠPAR, T. J.: Hana, s. 8, 11.

⁶⁵ Tamtiež.

⁶⁶ KRAUS, K.: Divadlo snov. In: Dramatika viedenskej moderny. Divadelný ústav Bratislava a Divadelný ústav Praha 2001, s. 185 a 186.

⁶⁷ GAŠPAR, T. J.: Sobrané spisy, zv. 2, s. 41.

moderná knižožiutka“, ktorá „sa objedla Freudom, Weiningerom, a teraz to nevie stroviť a duši sa problémami“. ⁶⁸ Poviedku môžeme čítať práve ako prozaické reflektovanie spisu Otta Weiningera Pohlavie a charakter (1903), a teda i doby, ktorú Weininger označil ako „najženskejšiu“, v ktorej je „pre ženu najvyššou hodnotou koitus – lebo nemá dušu“. ⁶⁹ Z toho istého zdroja je inšpirovaná aj poviedka Tvoja žena zo zbierky Hana. Hlavná hrdinka taktiež potvrdzuje „kultúrny obraz“ ženy ako bytosti „monštruóznej, amorálnej, zvieracej“ ⁷⁰, s „hladným výrazom krvožiuta“. Od spoločného stretnutia očakávajú muž i žena utíšenie svojej choroby, u muža definovanej bolesťou duše, u ženy bolesťou tela. Muž prichádza, aby nechal telo *odpočívať* („Som chorý a prišiel som k tebe, ako do záhrady. (...) Aby usnulo telo v pokoji a ožil duch...“), naopak, žena očakáva utíšenie svojej choroby („vykúpenie z toho sladkého trýznenia túh“) v prebudení tela. Obojstranné sklamanie vyplýva z nenaplnenia potrieb, tak odlišne definovaných, prevrátenia rodových úloh a „zúženía“ ženy na bytosť *sexuálnu* a muža na bytosť *nervnú* („miesto do želananej záhrady, zablúdil som do ženského budoáru, preplneného sýtou vôňou krvavých snení... ,Prečo si chorý?‘ opakovala sklamane, docela neschopná oddať sa úlohe sprievodkyne v duševnej turistike...“ ⁷¹). Choroba, ktorá je predovšetkým výrazom „choroby spoločnosti“, má svoj liek v rodinnom živote, v gašparovskej „jedinej pravej žene“ – a táto vízia obrody, skrytý humanocentrizmus a viera v „krásu jednej duše“ ⁷² vyvažujú radikálnu modernosť starosvetskou sentimentalitou: dve polohy Gašparovho osobnostného naturelu svojou ambivalentnosťou opäť upomínajú na d’annunziovský psychologický model „kultúrneho nesúladu“. U D’Annunzia, ako u jedného z vrcholných predstaviteľov európskej dekadencie, sa stretáva aristokratizmus a „vysoká“ európska kultúra (získaná štúdiami v Ríme) s „barbarským kultom prírody a prirodzenosti“ (D’Annunzio pochádzal z najzaostalejšieho kraja Talianska). Ak D’Annunzio „si nedokázal vytvoriť básnicko-rozprávačsko-reflexívnu slobodu, ktorá by nebola ovplyvnená tak starými modelmi, ako aj najrozličnejšími módnymi dobovými trendmi“ ⁷³, možno i u Gašpara konštatovať obdobný jav, iba „byzantínsko-barbarský nesúlad“ bude špecifikovaný ako nesúlad „viedensko-slovenský“ alebo „rokokovo-drotársky“, za ktorým už vidieť kontúry nesúladu „dekadentno-patriarchálneho“.

Oproti rozsiahlej „galérii“ ženských postáv sú postavy dievčat u Gašpara zriedkavejšie. I tu však vytvára niekoľko výrazných typov (Pimpim, Beata, Mira, Elena, Ofelia), ktoré spája typicky gašparovská „nálada straty“ a moment mučivej, „rozkošnícky“ prežívanej márnej túžby. V postave Eleny Ratkovskej de Ratkovo z novely Hrozná Elena a pekný Moľo sa sústreďuje všetka nevinná krutosť šestnásťročnej femme fatale, za ktorou už netušiť iba znudenosť, ľahkovážnosť a namyslenosť slečiniiek a kokietiek z Jesenského noviel, ale aj typicky „femme fatalovské“ príznaky: vychutnávanie svojej ženskej

⁶⁸ GAŠPAR, T. J.: Sobrané spisy, zv. 2, s. 41.

⁶⁹ GRUSKOVÁ, A.: Milý pornograf, s. 23.

⁷⁰ Tamtiež.

⁷¹ Všetko GAŠPAR, T. J.: Hana, s. 80 – 81.

⁷² Tamtiež, s. 87.

⁷³ KOPRDA, P.: D’ Annunziova románová tvorba..., s. 39. Pozri aj: PRAZ, M.: Zmysly, smiere i diabel...

moci, rozkoš z bolesti spôsobovanej okoliu, spojenie žiadúcnosti a chladu, pohrávanie sa s mužmi, pripomínajúce hru „obrovského hada s úbohú žabou“⁷⁴.

Celkom inej povahy je nedosiahnuteľnosť Marieny Dvorskej (Ofelia), ktorá reprezentuje ďalší archetyp obdobia fin de siècle, femme fragile. Femme fatale a femme fragile spája moment „neprirodzenosti“ (alebo „nadprirodzenosti“), ktorá pramení raz v demonizácii (nadbytku sexuality), raz vo fetišizácii (nedostatku sexuality). Chorobný zjav („*Plavé vlasy, previazané stužkou, vinuli sa jej k lícam, ktorých kriedová úbel' vyrážala niečo trpiaceho*“, „*Až strašná bola v svojej smrteľnej bledosti.*“) je postupne potvrdzovaný nezáujmom o život (o tanec a lásku: keďže sme na ples), prítomnosťou vyšších ideálov a neurčitých túžob („*Odporné pomery. Všetko tak sprofanizované, zbláznené. Ja hľadám výnimočnosť, krásu...*“), nervovou labilitou a hroziacim záchvatom („*Nie, ja už viem. Ja som Ofelia. Ofelia musí do kláštora. Hoc je ružove vystrojená na ples, Ofelia musí do kláštora...*“⁷⁵).

Pre generáciu mladých poprevratových prozaikov je príznačné i vzájomné ovplyvňovanie sa, preberanie motívov alebo rozvíjanie „spoločných“ námetov v intenciách vlastnej poetiky. Gašparove postavy dievčat z poviedok Mirina noc a Beata takto nadobúdajú *Alexyovské* rozmery: obom poviedkam je spoločný elegický tón, nálada jemnej clivoty a tematizovanie detskej lásky z perspektívy uplynutého času. V poviedke Mirina noc na Alexyho upomína i polarizovanie prítomnosti a minulosti, kde detstvo je „ďaleká, krásna doba“ a prítomnosť „chaotická ríša démona“⁷⁶. Snenie o „svätej prvej láske“, apostrofovanie detskej Miry a predimenzovaná citovosť (tu by Alexy končil) sú rámcované deprimujúcou prítomnosťou (osamelosť, putika, noc, alkohol) a demonizáciou ženy, resp. ženstva. (Iným príkladom je napr. poviedka Pimpim. Nekontrolované bujnenie ľúbostných exaltácií a poetických apostrof v súvislosti s „malinkou čačanou Pimpim“ prechádza od osobného k spoločenskému, od platonickej avantúry k problematike prostitúcie a kupliarstva s maloletými – čo by sa u Alexyho stať nemohlo.) U Gašpara sen (vidina) nie je autonómnou realitou, iluzívny svet je „lámaný“ skutočnosťou, je s ňou spätý v konfrontácii, a preto nikdy nie je úplným „oslobodením“, priestorom, kde možno spočinúť a oddať sa „iluzívnemu“ bezpečiu. Platí to i naopak: realita nie je nikdy natoľko „krutá“, aby sa nedala zjemniť a dekorovať snom. Okrášľovanie skutočnosti je u Gašpara metódou, ako sa deprimujúcej skutočnosti postaviť: nie vzbúrou (Vámoš), ani popretím (Alexy), a teda riešeniami radikálnymi, ktoré znamenajú „premenu“ skutočnosti na inú skutočnosť, ale jej aranžovaním a „líčením“: „*V hlavie málinko šampanskej narkózy a v srdci mnoho ohňa. Jeho reflexmi farbili sme všetky úzke, ošklivé ulice, ktorými sme išli a sfarbili sme si i noc nad nami visiacu, ako mystický luster, miliardsviecový, obkružený kde-tu tmavým dymom...*“⁷⁷

V zhode s výskumami kultúrnych tendencií obdobia prelomu storočí⁷⁸ i s konštatovaniami o pluralite a „koexistencii“ čiastkových estetických programov“ (Čepan)⁷⁹ cha-

⁷⁴ GAŠPAR, T. J.: Karambol, s. 62.

⁷⁵ Všetko Ofelia. In: GAŠPAR, T. J.: Buvi-buvi. Praha, Leopold Mazáč 1925.

⁷⁶ GAŠPAR, T. J.: Karambol, s. 24.

⁷⁷ GAŠPAR, T. J.: Deputácia mŕtvych, s. 114.

⁷⁸ Pozri napr. KRŠÁKOVÁ, D.: K problematike reflexie modernistických tendencií na Slovensku začiatkom 20. storočia. In: Kapitoly z moderny a avantgardy II., s. 84 – 104.

⁷⁹ Pozri ČEPAN, O.: Literárny vývin v rokoch 1918 – 1945. Slovenská literatúra, 20, 1973, č. 3, s. 267 – 276.

rakteristickými pre dvadsiate roky 20. storočia, zdôrazňujeme u Gašpara nejednoznačnosť štýlového vymedzenia a vzájomné ovplyvňovanie sa prítomných štýlov (dekadencia, secesia, expresionizmus). Ak by sme Gašpara predsa len mali typologicky ukotviť, uprednostnili by sme riešenie skôr esejistické ako prísne odborné a nazvali by sme jeho prózu *skleníkovou dekadenciou* – zdôrazňujúc okrem momentu dekadencie, ktorý je pre slovenskú prózu nesporným prínosom a ktorý si u Gašpara ceníme najväčšmi, i moment „skleníkovej“ povahy tejto literatúry, spočívajúci v presádzaní, štepení, šľachtení a kultivovaní odrôd iného ako domáceho literárno-kultúrno-spoločenského pôvodu.

SUMMARY

The study about Tido J. Gašpar is a part of a dissertation work devoted to the delayed wave of Modernism which remarkably influenced the character of the young Slovak prose from twenties of the 20th century (we use term „the second wave” in this connection).

We come out from the basic confrontation of the Gaspar's prose. It is a contradiction of traditional and modern. It has expression in two lines of Gaspar's prose: national and decadent. We stress that both of them are only developing of a common romantic line. In the level of theme we can distinguish three groups of Gaspar's texts: nationalistic-patriarchal, naval-war and decadent- hedonistic. The decadent-hedonistic features of Gaspar's prose are object of our research. We are interested in pictures of masculine-feministic relationships, reflecting of so called „war of sexes” and in a picture of woman. In the second one Gaspar follows cultural type *femme fatale*. Opposite to a weak psychically injured man he shows phantom of a strong, noble, proud woman, incompassioned and beautiful *femme fatale* (”a woman in luxury”). There are evident Gaspar's inspirations from staying in Wien(1913) and influences of modern authors from the circle Das Junge Wien (we consider D'Annunzio to be a main literary-aesthetic idol). The main spirit of the stories is ”the one of loss” (Števíček). Man heroes are defined from the attitude of *mental sadomasochism*, romantic gestures, ecstatic psychical states and emotional exaltations. Cunning and delicately aesthetic attitudes, are characteristic for the proses of Gaspar, as well as decorative mannerism and linguistically-stylistic ornamentalism.