

Filozoficko-estetické zdroje a východiská „kníh slnečných“ Jána Smreka

MICHAL HABAJ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

HABAJ, M.: Philosophical-aesthetic sources and premise of Ján Smrek's „sunny books“.
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 58, 2011, No 3, p. 259 – 271.

The goal of the study is to place the poetry of Ján Smrek's „sunny books“ into wider philosophical, artistic and cultural-aesthetic context of the early 20th century.

The influence of Bergson's philosophy on the artistic thinking, culture and sensibility of modernist literature of the time proves to be more and more significant. In the context of the philosophy of life (Bergson, Dilthey etc.) and related artistic-aesthetic, philosophical and psychological concepts (Husserl, Jung, Steiner, Guardini etc.) it can be seen revitalisation of religion, mythology and spirituality, whose sources can be traced back to German idealistic philosophy, romanticism and the tradition of hermetic-esoteric sciences. With the intention of reconstructing culture, values and meaning, several modernist artistic-aesthetic manifestos (Anglo-American modernism, Russian acmeism etc.) turn to the principle of cultural memory and the tradition, which they reformed by modern means. Those attempts are developed within the intentions of Bergsonism. The identical dynamic understanding of a tradition can be found in Ján Smrek's artistic-aesthetic manifestos. In a narrower context, the influence of the vitalism-oriented Czech thinking (the artistic branch – Neumann, Šrámek and the theoretical-aesthetic branch – K. Čapek, J. Čapek, Šalda, Černý) on then forming Smrek's poetics and aesthetic beliefs is also interesting.

The gain of the study can be clear with regard to the fact that the influence of Bergsonism and vitalism on Smrek's poetry has not yet been analysed or researched. The most important is to grasp Smrek's aesthetic gesture in a wider context of artistic and theoretical thinking of the time.

Key words: Bergsonism – the philosophy of life – tradition – cultural memory.

V prvom zväzku svojej spomienkovej knihy *Poézia moja láska* priznáva Ján Smrek zaujatie filozofiou Henriho Bergsona, s ktorou sa stretol počas štúdia na teologickej fakulte, i vplyv Bergsonovej filozofie na neskoršiu vlastnú tvorbu: „*Ale najviac ma na prednáškach dr. Samuela Osuského¹ zaujala filozofia Henriho Bergsona, jeho élan vital. (...)*

¹ Samuel Št. Osuský svoj výskum dejín svetovej filozofie synteticky spracoval v diele *Prvé slovenské dejiny filozofie* (Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscius, 1939). Pod názvom Bergsonov voluntaristický intuicionizmus sa v nich nachádza i kapitola venovaná osobnosti Henri Bergsona. Osuského text nemá analytický charakter, je skôr informatívno-edukačným výkladom Bergsonovho filozofického systému, ktorého jednotlivé aspekty predstavuje v krátkych podkapitolkách (Metafyzika, Psychológia, Noetika, Etika, Filozofia náboženstva).

*Dostal som sa – práve na teológii, na najmilších mi hodinách profesora Osuského – do Bergsonovho zajatia, a čo som potom podnikal na širšej platforme (o tom neskôr), malo pečať Henriho Bergsona.*² Tieto Smrekove vyznania majú pre nás, pravda, iba biografickú, resp. dokumentárnu platnosť: príslušnosť Smrekovej lyriky k medzivojnovému prúdu básnického a filozofického vitalizmu je dostatočne známa – a to i napriek skutočnosti, že sa nikdy nestala predmetom konkrétnej, na tento problém orientovanej reflexie či analýzy. Tieto ambície moja práca rovnako nemá:³ Smrekovu poéziu totiž nemožno obmedziť na filozofický problém, akokoľvek by sa prípadne javil byť relevantným; takýto výklad by nevyhnutne (pred)znamenal redukciu básnického sveta, ktorého estetické obsahy sa nevyčerpávajú v rovine filozoficko-racionálnej rekonštrukcie. Budem v tomto zmysle iba vychádzať z príbuznosti oboch koncepcií, ktoré sa koniec koncov utvárajú v odlišných disciplínach filozofického a umeleckého poznania: vplyv Bergsonovej filozofie na básnickú tvorbu Jána Smreka nemožno špecifikovať v zúžení na diskurzívne preberanie myšlienok, východísk či postojov. Už samotná povaha Smrekovho básnického sveta vylučuje takýto teoretický prístup; pre mňa relevantný bude teda moment príbuznosti oboch modelov, ktoré sa vzťahujú k identickým princípom vo veci referencie a reflexie sveta skutočnosti. V tomto zmysle vykladá mohutný vplyv Bergsonovej filozofie na dobovú umeleckú tvorbu i Václav Černý, keď toto pôsobenie vysvetľuje pevným vrastením základných aspektov bergsonizmu do súdobej myšlienkovvej atmosféry.⁴ Moje čítanie Smrekovej poézie teda nebude „filozofickým“ ani „filozofujúcim“, filozofia – bergsonizmu a vitalizmu – však bude prítomná v jeho pozadí a v základoch môjho uvažovania o podstate, podobe a prejavoch Smrekovho básnického sveta. Podobne o veci uvažuje i Smrek, keď vo svojich memoároch konštatuje, že poézia bez filozofie ani nie je možná, že filozofický postoj je implicitne prítomný v každom básnickom geste („*A keď si básnik povie, chcem sa hrať, či v tom tiež nie je filozofia?*“⁵). A zároveň, ak Bergson, v zhode s povahou svojej intuitívnej filozofie, hovorí, že „intelekt se vyznačuje přirozeným nepochopením života“,⁶ potom rovnako Smrek potvrdzuje význam a prioritu citu, intuície pred intelektom: „*keď básnik nechce byť filozofom, iba lyrikom, už sa ním stáva – totiž aj filozofom aj lyrikom. Toto, pravda, nie je vec chladného rozumu, ale intuície.*“⁷ Intuitívny prístup k objektívnej skutočnosti spája Smrekovu poéziu a Bergsonovu filozofiu: obaja skutočnosť zachytávajú zvnútra, priamo a bezprostredne, takú, aká je, nie takú, akou sa javí byť. V stotožnení sa subjektu s poznávaným predmetom odhaľuje sa vlastné, autentické bytie oslobodené od falošných a konvenčných ilúzií racionalizácie. Filozofia sa týmto spôsobom približuje umeniu – nie náhodou Bergsonove filozofické skúmania často obsahujú obrazné a metaforické príklady. O cene obrazu a intuície hovorí Bergson v *Úvode do metafyziky*: „Naše tvorivé trvanie si môžeme predstaviť priamo, totiž intuíciou, môže

² SMREK, Ján: *Poézia moja láska I*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 48, 105.

³ Odkazujem tu na vlastné parciálne interpretačno-analytické štúdie Smrekových básnických zbierok, resp. na korpus mojej práce ako takej, nie na aktuálne predkladaný text.

⁴ ČERNÝ, Václav: Ideové kořeny současného umění. Bergson a ideologie současného romantismu. In: *Tvorba a osobnost I*. Praha : Odeon, 1992, s. 328.

⁵ Smrek, c. d., s. 73.

⁶ BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1919, s. 228.

⁷ Smrek, c. d., s. 73.

nám byť sugerované nepriamo obrazmi, ale nikdy nemôže byť obsiahnuté v pojmovom vyjadrení.⁸ Dvojitú povahu ľudského poznania rozlišuje podobne aj Bernadetto Croce, keď vyčleňuje poznanie intuitívne a poznanie logické, v súvislosti s čím konštatuje: „poznanie je buď tvorcom obrazov alebo tvorcom pojmov.“⁹ Protiklad intuitívnej obraznosti a rozumovej pojmovosti rieši Bergson akcentovaním prvého z prístupov, ktorý proti mechanizácii, determinácii a strnulosti kladie dynamickosť, tvorivosť a slobodu. Nezabúdajme však, ako hneď na úvod svojich skúmaní bergsonizmu konštatuje Gilles Deleuze, že hoci „metódou bergsonizmu je intuícia“, táto intuícia je zároveň mimoriadne dôsledná a presná filozofická metóda.¹⁰ Uzavrime: Smrekovo i Bergsonovo dielo vychádzajú z obdobných princípov a sústredujú sa okolo identických reziduí – tu sú najdôležitejšie z nich: život, tvorivosť, trvanie, pamäť, sloboda, kontinuitnosť, novosť, nepredvídateľnosť, dynamizmus, spontánnosť, optimizmus, intuícia. V centre oboch koncepcií sa potom nachádza *ľudská osobnosť*.

V kontexte európskeho i anglo-amerického umeleckého a kultúrno-estetického myslenia prvých desaťročí 20. storočia zaujíma Bergsonova filozofia jedno z kľúčových miest. Jazyk modernistickej estetiky by pravdepodobne vyzeral úplne inak, ak by sa na jeho formovaní nepodieľala Bergsonova filozofia: okrem Nietzscheho môžeme práve Bergsona považovať za toho filozofa, ktorý v rozhodujúcej miere ovplyvnil myslenie a senzibilitu umeleckého modernizmu.¹¹ Pritom samotná recepcia vitalizmu a jeho vplyv na dobové umelecké, resp. literárno-estetické koncepcie sa vo svojich konkrétnych výsledkoch rôzni: podstatné však je, že vo svojej heterogenite i ambivalencii umeleckých smerov a prúdov prekonáva symbolistickú estetiku fin de siècle a dekadentný variant modernizmu. V centre Bergsonovej filozofie stojí život a práve fascinácia životom ako odpoveď na rúcajúci sa svet symbolistickej moderny na jednej strane a pozitivisticko-analytické koncepcie exaktného a vedeckého skúmania na strane druhej umožňuje zaujať autentický a hodnoverný postoj k dobovej kríze kultúry a myslenia. Uprostred všadeprítomnej deštrukcie hodnôt, rozkladu náboženských i sociálnych istôt dochádza k obrodeniu duchovnosti, ktoré sa stáva odpoveďou na svet zbavený svojho zmyslu. Môžeme v tomto kontexte hovoriť o „novej duchovnosti“ v umení a kultúre, ale tiež vo filozofii, v estetike a v psychológii: vydanie Bergsonovho *Vývoja tvorivého* v roku 1907 nemožno vnímať mimo kontextu dobovej umelecko-kultúrnej klímy, ktorá zrodila mnohé ďalšie koncepcie navzájom príbuzné práve fascináciou životom a túžbou odhaliť podstatu ukrytú za predmetným svetom. Spomeňme ďalších reprezentantov filozofie života – Wilhelma Diltheyho a Georgea Simmela, fenomenológiu Edmunda Husserla, hlbinnú psychológiu C. G. Junga, antropozofiu Rudolfa Steinera, estetické a umenovedné koncepcie Bernadetta Crocea či Wilhelma Worringera, umelecko-estetické práce náboženského filozofa Romana Guardiniho – pričom zhrnúť možno v tomto kontexte odkázať na slová Wasilyho Kandinského o prichádzajúcej

⁸ BERGSON, Henri: Úvod do metafyziky. In: *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003, s. 183.

⁹ Cit. podľa Černý, c. d., s. 352.

¹⁰ DELEUZE, Gilles: *Bergsonizmus*. Praha : Garamond, 2006, s. 7, 9.

¹¹ HILSKÝ, Martin: *Modernisté*. Praha : TORST, 1995, s. 19.

„epoche veľkej duchovnosti“.¹² Pritom viacerí zo súdobých tvorcov a mysliteľov v rámci svojej disciplíny boli často ovplyvnení identickými či podobnými filozoficko-estetickými zdrojmi, ktoré sa neraz pohybovali na hrane ezotericko-spirituálnych koncepcií, prípadne z nich priamo vychádzali. Na pozadí mladého umenia i teoretického myslenia prvých desaťročí 20. storočia možno pomerne jasne identifikovať východiská a základné princípy romantizmu, konkrétne nemeckej idealistickej filozofie, na vznik a formovanie ktorej malo mimoriadny vplyv práve hermeticko-ezoterické myslenie a okultná filozofická tradícia. Nezanedbateľný vplyv má v tomto období filozofia martinizmu obnovujúca tie najdôležitejšie aspekty európskeho humanizmu. Pod povrchom najaktuálnejších a najmodernejších umeleckých snáh a aktivít sa tak nebadane a skryto rozvíja inšpiratívne myslenie hermeticko-ezoterického pôvodu. Na skutočnosť ako súdobé umenie a celý kultúrny „dnešok“ vyrastajú z romantických koreňov v súvislosti s bergsonovskou povahou najmladšieho umenia poukazuje v česko-slovenskom dobovom kultúrnom kontexte Václav Černý vo svojej štúdii *Ideové kořeny současného umění*. Bergson a ideologie současného romantismu z roku 1929. Černý si všima predovšetkým vplyv Bergsonovho myslenia na estetické programy avantgardných hnutí futurizmu, kubizmu a surrealizmu, pričom jeho argumenty dnes možno akceptovať iba s ťažkosťami, avšak dôležitejšie zistenia možno nájsť v úvodných partiách jeho štúdie, kde korene Bergsonovho intuitívneho panestetizmu vyvodzuje z estetiky nemeckých romantických filozofov Schellinga a Schlegela. Černý tiež skúma, kto v literárnej, resp. básnickej tradícii 19. storočia umožnil aktuálny vplyv Bergsona na umenie: neprekvapuje, že táto línia je určená tromi veľkými menami majúcimi rozhodujúci vplyv na formovanie a podobu modernej poézie – E. A. Poe, Charles Baudelaire a Jean-Arthur Rimbaud. Avšak ešte predtým, konkrétne hneď v roku 1919, kedy bol *Vývoj tvorivý* preložený do češtiny, uverejnil rozsiahlu štúdiu o Bergsonovej filozofii Karel Čapek. Hoci Čapek na viacerých miestach s Bergsonom polemizuje, nezabúda zdôrazniť, že práve Bergson „učinil první veliký pokus o filosofii založenou jen a jen na životě“.¹³ Inšpirácia vitalizmom v českom kultúrnom prostredí dosiahla svoj vrchol už skôr: v básnických a prozaických dielach S. K. Neumanna a Fráňu Šrámka, prejavila sa tiež v umelecko-estetickom myslení Josefa Čapka či F. X. Šaldy.¹⁴ Jednou zo základných myšlienok Šaldovej koncepcie umenia sa okolo roku 1912 v rovnomennej eseji stáva pojem „tvůrčího činu“, ktorého podstatou je intuícia: nachádzanie zdrojov tvorivosti v intuitívnom procese ako protipóle intelektuálneho, rozumového poznania smerujúceho k mechanizácii odkazuje na Bergsonovu koncepciu tvorivého vývoja. Podobne vitalistickým myslením je inšpirovaný súbor umeleckých portrétov a esejí *Duše a dílo*, kde, vychádzajúc z bezprostredného vzťahu medzi životom a tvorivým procesom, sa Šalda dostáva do susedstva hermeneutiky básnickej individuality, tak ako ju rozvinul Wilhelm Dilthey.¹⁵ Kým Šalda sa zaujíma predovšetkým o otázky tvorivého pro-

¹² KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda, 2009, s. 113.

¹³ ČAPEK, Karel: *Filosofie Bergsonova*. In: *Spisy XVIII. O umění a kultuře II*. Praha : Československý spisovatel, 1985, s. 186.

¹⁴ K tomu pozri BERACKOVÁ, Dáša: *Zapletení do světa*. Příbram : Pistorius & Olšanská, 2010, s. 36 – 42.

¹⁵ VOJVODÍK, Josef: *Znovu pojmenovat věci světa!* In: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Ed. Vladimír Papoušek a kol. Praha : Academia, 2010, s. 217.

cesu, uvažovanie Josefa Čapka primárne smeruje k problematike prehodnocovania moderny, resp. modernosti. Čapek sa v eseji *Tvorivá povaha moderní doby* zaoberá otázkou aktuálnosti umeleckej tvorby – dospieva tak k pojmu „tvorivej intenzity“, ktorú na príklade poézie Walta Whitmana považuje za nevyhnutný základ „nového a moderného čítania“ vyjadreného na stupnici „od prosté vitální pozornosti až k šílené extasi zářivé řinoucího se života“.¹⁶ Podľa Josefa Čapka je „rozhodujúcou zložkou estetickéj emócie intenzita výrazu“.¹⁷ V spojitosti s bergsonovským chápaním tvorivosti, ako centrálnym bodom vitalistickej estetiky, tak Šalda (intuícia) i Čapek (intenzita) zdôrazňujú dva rôzne aspekty vitalizmu. Na pozadí možno identifikovať úsilie o hľadanie autentickej skutočnosti a možnosti jej nového umeleckého prežívania. Signifikantne pomenoval túto ambíciu po životnej plnosti a obnovení senzibility Karel Čapek v predslove k prvému vydaniu *Knihy lesů, vod a strání* S. K. Neumanna, kde volá „nie po poézii života žitého, ale života živého“. Inšpirácie bergsonizmom, resp. ideové vplyvy vitalizmu na dobové umelecko-estetické myslenie i konkrétne umelecké a literárno-estetické koncepcie sa rôznia podľa toho, ktoré aspekty Bergsonovej filozofie reflektujú, príp. stavajú do centra svojho uvažovania. Potom napríklad poézia S. K. Neumanna rozvíja vitalistický mýtus prírody s ohľadom na dynamickú povahu bytia, kultiváciu senzibility a intenzitu zmyslového prežívania, kým estetická koncepcia ruského akmeizmu reaguje primárne na Bergsonovu koncepciu pamäte stavajúc do centra svojej básne predstavu „živého slova“ a dialóg s „pamäťou kultúry“ – podobne koncepcia „živej tradície“ Ezru Pounda či T. S. Eliota odkazuje na Bergsonovo chápanie času.

V kontexte týchto úvah si bližšie všimneme pojem „tradície“, ktorý sa neskôr ukáže ako jeden z kľúčových pri snahe reflektovať básnický model človeka a sveta v tvorbe Jána Smreka. Na rozdiel od umelecko-estetických koncepcií vybudovaných na princípe ahistorickej novosti, pre ktoré sa rozhodujúcim stal pojem „revolúcie“ (v umení, v spoločnosti), koncepcie, ktoré do centra svojho myslenia kládli pojem „tradície“ sa konštituovali s ohľadom na princíp „kultúrnej pamäti“. Pritom na začiatku 20. storočia vedomie modernity iba ťažko vzdorovalo všeobecnému vyprázdneniu od kategórií posvätného a archetypálneho. Obrat, resp. renesancia mýtického myslenia, ktorým európska kultúra reagovala na lineárny koncept dejín hrá tak kľúčovú rolu v ponímaní tradície – nie ako „brzdy“ vývoja, ale naopak ako nevyhnutného predpokladu na ozdravenie kultúry, objavenie spirituálnych zdrojov a kreativity smerujúcej k obnove, k re-konštrukcii zmyslu, noriem a hodnôt. Túžba po obrode sa stáva základnou výzvou modernistickej generácie, pre ktorú je inak typický kultúrny skepticizmus: práve obrat k mýtickému mysleniu inšpirovaný spiritualitou archaických kultúr, pohanstvom, ezoterickými učeniami i antickou mytológiou produkuje také chápanie tradície, ktoré nie je statické, ale naopak, dynamické a aktívne. V tomto zmysle tradicionalisticky orientovaný modernizmus používa mýtické archetypy ako „základnu, na níž bude moci byť vystavený nový rád – rád ve stavu věčné změny, ustavující se a proměnlivý v bodě, kde se stýkají odlišné kultury, náboženské a politické systémy, v bodě, kde kulturní minulost vstupuje do dialogu s přítomností a pří-

¹⁶ ČAPEK, Josef: *Tvorivá povaha moderní doby*. In: *Volné směry*, roč. XVII, 1913, s. 112.

¹⁷ Tamže, s. 121.

tomnosť naslouchá“.¹⁸ Mýtické myslenie sa nevyhnutne spája s takou predstavou kozmického, večného času, ktorý historický a profánny čas identifikuje iba v rámci svojej vlastnej cyklickej štruktúry neohraničeného posvätného času¹⁹ – kultúrny pesimizmus sa v tomto momente stretáva s prísľubom obrody, akokoľvek v prítomnom historickom okamihu vzdialenej. Umelecko-estetické programy, ktoré sú zároveň moderné a zároveň na báze mýtického myslenia rôznym spôsobom uctievajú tradíciu, sa všeobecne spájajú v anglo-americkom prostredí s reprezentatívnymi, resp. kanonickými autormi modernizmu (Pound, Eliot, Yeats, Williams, Joyce a i.).²⁰ Obdobný vzťah ku kategórii času, chápaného nie lineárne, možno identifikovať v esteticko-umeleckom systéme ruského akméizmu. Jeho hlavný predstaviteľ, Osip Mandelštam, nechápe „revolučnosť“ v umení ako vynachádzanie „nového“, ale naopak, nachádza ju v objavovaní súvislostí medzi jednotlivými, rôzne vzdialenými vrstvami „pamäte kultúry“ – v bergsonovskom ponímaní tvorivého vývoja ako procesu vrstvenia, kde čas minulosti a čas prítomnosti nie sú od seba oddelenými statickými jednotkami, ale dynamickým, kontinuálnym prúdom premeny a obnovy, kde prítomné obsahuje i minulé. Akméistická filozofia kultúry sa zhoduje s Bergsonovou koncepciou pamäti a to práve v momente „trvania“ (durée), chápania kultúry ako nepretržitého toku, dynamickej revitalizácie, metamorfóz a opakovania.²¹ Samotný princíp „opakovania“ má potom kultúrne konštitutívny a pozitívny význam,²² pričom predpokladom takejto koncepcie je chápanie dejín ako „archeologického vrstvenia“.²³ V tomto zmysle Mandelštam hovorí o „hlbokej radosť z opakovania“²⁴ a poéziu prirovnáva k pluhu, „ktorý rozoráva zem tak, že sa hlbkové vrstvy času, jeho černoze, dostávajú navrch“.²⁵ Možné paralely so spomínaným anglo-americkým, ako i akméistickým modelom tradície a filozofie kultúry nachádzame na pozadí filozoficko-esteticko-koncepcie bergsonizmu i u Jána Smreka. Ak zatiaľ necháme bokom samotnú poéziu, ktorú budeme neskôr analyzovať s vedomím tu formulovaných východísk, potom by sme sa mali pohybovať na rovine estetického a teoretického myslenia: kľúčové budú pre nás dva texty Jána Smreka, v ktorých je explicitne formulovaný umelecko-estetický program aktuálneho, moderného slovenského umenia a literatúry.

Prvý z textov, pod názvom *Literárne glosy* vyšiel v roku 1924 v známom *Sborníku mladej slovenskej literatúry*: antológiu literárnych príspevkov predstavujúcich nastupujúcu generáciu básnikov a prozaikov pripravil na vydanie práve Ján Smrek. V dobovom literárnom kontexte mal *Sborník* význam ako prvý kolektívny výstup prvej poprevratovej generácie slovenských spisovateľov – plnil tak funkciu reprezentačného prierezu mladou slovenskou literatúrou. Okrem umeleckej tvorby priniesol i krátky blok literárno-kritic-

¹⁸ GUZIUR, Jakub: *Mythus Ezry Pounda*. Olomouc : Periplum, 2004, s. 18.

¹⁹ Tamže, s. 16.

²⁰ KERMODE, Frank: *Smysl konců*. Brno : Host, 2007, s. 91.

²¹ Pozri Beracková, c. d., s. 15 – 19.

²² HANSEN-LÖVE, Aage A.: Jan Mukařovský v kontextu „syntetické avantgardy“ a „formálně filozofické školy“ v Rusku. In: *Česká literatura*, roč. 42, 1994, č. 5, s. 457.

²³ Tamže, s. 455.

²⁴ MANDELŠTAM, Osip: *Slovo a kultura*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991, s. 8.

²⁵ Tamže, s. 7.

kých, resp. literárno-historických a literárno-estetických príspevkov: pojednanie E. B. Lukáča o P. O. Hviezdoslavovi, Š. Krčméryho o J. Škultétym a záverečnú esej Jána Smreka, v ktorej boli prostredníctvom krátkych portrétov predstavení jednotliví autori *Sborníka*. V úvode svojej štúdie si však Smrek kladie aj otázky všeobecnejšej povahy a zamýšľa sa nad smerovaním najmladšej slovenskej literatúry v kontexte aktuálnej historickej situácie i národnej literárnej tradície. Druhý z textov, nesúci názov *Naša generácia*, pochádza z roku 1931 a otvára ambiciózny zborník štúdií o aktuálnom slovenskom umení, literatúre, maliarstve, sochárstve, fotografii, architektúre, hudbe i rodíacom sa filme. Zborník *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká* redigoval opäť Ján Smrek. Pre nás je zaujímavý fakt, že hoci Smrekove texty pochádzajú z dvoch rôznych desaťročí na rovine estetického programu ich spájajú identické východiská a ciele. Pozrime sa na relevantnú pasáž z prvého textu: „Ale je tu iná revolúcia (nie politická, pozn. M. H.), revolúcia, ktorá stále trvá a hýbe celým svetom: revolúcia ducha a formy, obsahu. Prevrat vo vlastnom vnútri, v dušiach nás a v duši človeka. Nie tá, ktorá rúca len tróny, aby zase postavila nové, ale tá, ktorá preporodí Človeka. Táto má už na sebe pečať univerzalizmu, ide od pólu k pólu, pretavuje názor na život a dáva človeku absolútnu slobodu čítania, myslenia, prejavu a činu – pravda, v medziach humanity, ľudskosti, všeobecného dobra. V znamení tejto revolúcie žijeme. Ona nás musí rozplameniť, vytrhnúť zo začarovaného, úzkeho kruhu tradícií, už či národných či náboženských a z nich vyplývajúcej chúlостivosti. Nie je vlastne ani reč o tradíciách, ale o tom, ako ich ponímame. Tradície treba si uctiť a stavať na nich, ale zodpovedne duchu pokroku. Teda: pod zorným uhlom zodpovednosti, ale bez akýchkoľvek pút, ktoré by zvierali srdce, cit, mozog a myšlienku. Absolútna sloboda vnútorného prejavu, ktorý prejav musí vyvrieť sám, súc vyprovokovaný duchom novej doby.“²⁶ Na prvý pohľad sa Smrekov text javí byť jemne zmätočný, akoby nevedel, čo presne chce povedať: sústreďuje na pomerne malej ploche viaceré kľúčové pojmy dobového umelecko-estetického jazyka – revolúcia, preporodenie, Človek, sloboda, humanita, tradícia, pokrok, nová doba... Ak sa však textom prelúskame, jeho zmysel sa nám nakoniec vyjavi mimo zdanlivých protirečení; o pár riadkov nižšie Smrek už experimenty s básnickou formou hodnotí ako iluzórnu revolúciu, vynálezy a originalitu v najnovšej európskej poézii dáva do úvodzoviek, kritizuje na všeobecnej rovine cestu -izmov, v súvislosti s ktorými hovorí o idiotizme (bez úvodzoviek) a ktoré považuje iba za prejav módy, čo „sa každým novým úplňkom luny mení“.²⁷ Revolučné umenie považuje za extrém a pochybuje o jeho vnútornej i umeleckej hodnote. Zároveň si uvedomuje revolučný charakter historickej prítomnosti – v tomto zmysle však Smrek iba používa bežný dobový slovník, ktorý v zvláštnom pomere kombinuje expresionistické, vitalistické a ľavicovo avantgardné aspekty utopistickej vízie Nového Sveta, Nového Človeka a Novej Doby. Rozhodujúci je vnútorný zdroj tejto skutočnosti: v Smrekovej formulácii „ducha novej doby“ sa možno vzdialene ozýva i Kandinského „doba veľkej duchovnosti“, predovšetkým však identické volanie po „zmysluplnej tvorbe“ (Kandinsky). Nejde teda primárne o zmenu vonkajškovú, formálnu, ale naopak, o vnútornú premenu – o prevrat v „duši

²⁶ SMREK, Ján: Literárne glosy. In: *Sborník mladej slovenskej literatúry*. Bratislava : Zväz slovenského študentstva, 1924, s. 303.

²⁷ Tamže, s. 304.

človeka“, o jeho „preporodenie“, oslobodenie čítania a myslenia. Ak Smrek – už na rovine umeleckého programu – volá po vykročení z „úzkého kruhu tradícií“, hneď dodáva, že tým nemyslí tradície ako také, ale skutočnosť, ako ich ponímame. Smrek sa teda nevzdáva tradície samotnej, iba takého jej chápania, ktoré obmedzuje ľudskú tvorivosť, čítanie a myslenie, a teda zväzuje slobodný pohyb ducha: primárnym a rozhodujúcim vektorom umeleckej tvorby totiž nemôže byť „národná či náboženská chýlostivosť tradícií“ symbolicky manifestovaná „putami, ktoré zvierajú srdce, cit, mozog a myšlienku“, ale „absolútna sloboda vnútorného prejavu“ a, zároveň, vedomie zodpovednosti. Tradícia ako základ, na ktorom treba stavať, ale v zhode s aktuálnym historickým okamihom a „duchom pokroku“. Je to teda modernistické ponímanie tradície, blízke Eliotvmu, ktorý hovorí o tom, že tradícia sa nededí, ale nadobúda: „Mať historické vedomie znamená vnímať nielen pomínutelnosť minulosti, ale i jej prítomnosť.“²⁸ Inak – opäť Eliotom – povedané: „Tradícia je krása, ktorú chránime, nie putá, ktoré nás zväzujú.“²⁹ V tomto zmysle Smrek vnáša do kontextu slovenskej literatúry dynamické chápanie tradície, ktorá odkazuje na Bergsona, modernizmus a vitalizmus: takéto ponímanie tradície má svoj skrytý, či vzdialený pôvod v hermetickom myslení, kde sa archaické a moderné nestavajú do protikladu, ale vzájomne dopĺňajú. René Alleau v štúdiu *Tradice a invence* identifikuje pôvod slova „tradícia“ v latinskom „tradere“ – odovzdávať: „Predávať znamená umožniť bytí, tj. vytvárať to, čo již existovalo, tedy vytvárať znovu, obnovovat (*re-crée*).“³⁰ Toto „odovzdávanie“, ktoré je vo svojej podstate aktívne, sa zásadne líši od „uchovávaní“, ktoré je vždy iba pasívne: dynamické ponímanie tradície je tak v priamom rozpore s takým chápaním tradície, ktoré je identické s konzervativizmom, teda netvorivým zachovávaním pôvodného stavu: „Tradice se totiž nesmí směřovat s konzervativismem.“³¹ Konzervativizmus, to sú tie putá, o ktorých hovoria Eliot i Smrek, tá náboženská či národná chýlostivosť, ktorá, ako správne zdôrazňuje Smrek, nemá nič spoločné s rešpektovaním tradície. Zároveň, pre kultúru a civilizáciu je nevyhnutné, aby bol princíp tradície vyvažovaný princípom invencie³² – tu niekde sa ozýva Smrekom formulovaná „sloboda vnútorného prejavu“ vyprovokovaná „duchom novej doby“. Podobný model kultúry ako v roku 1924 predstavuje Smrek i takmer o desaťročie neskôr v zborníku *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*: kým prvý z textov má intenciu programu, ohlasuje výzvu, ktorú ešte iba treba uskutočniť, druhý text má charakter retrospektívy a reflexie už uskutočneného: oba sa tak, z odlišných pozícií, vzťahujú k identickej situácii kultúry a umenia dvadsiatych rokov 20. storočia. Hneď v úvode Smrek – v zhode so všeobecne používanou rétorikou prvej poprevratovej generácie básnikov a prozaikov – prisudzuje svojej generácii historickú a „osudom určenú úlohu staviteľov nového slovenského života“.³³ Toto povedomie bolo s ohľadom na kultúrno-spoločenské i historicko-politické fakty vzniku Československej republiky a budovania národnej kultúry i novej, slobodnej spoločnosti celkom

²⁸ ELIOT, Thomas S.: Tradícia a individuálny talent. In: *Eseje*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 108.

²⁹ ELIOT, Thomas S.: Tradice. In: *Chtěl jsem napsat ráj*. Olomouc : Votobia, 1993, s. 15.

³⁰ ALLEAU, René: Tradice a invence. In: *Člověk tradice*. Praha : Malvern, 2010, s. 19.

³¹ Tamže, s. 17.

³² Tamže, s. 20.

³³ SMREK, Ján: Naša generácia. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931.

legitímne. Zaujímavejšie však je, že Smrek – opäť v zhode s generačnou rétorikou – identifikuje pozíciu svojej generácie „na prelome dejín“, z čoho vyvodzuje i jej poslanie: „byť oceľovým mostom, po ktorom národ prechodí zo zajatia babylónskeho k svojej renesancii.“ Je to teda pohyb k slobode a vnútornej obrode, pričom metafora mostu v sebe implicitne obsahuje funkciu prechodu – aktívneho odovzdávania, nie pasívneho uchovávanía. Podobne ako v texte z predchádzajúceho desaťročia Smrek s ohľadom na vývoj slovenskej kultúry zdôrazňuje revolučný charakter, výnimočnosť a dynamickú kvalitu aktuálneho historického okamihu, prvého poprevratového decénia, ktoré ako „jediné decénium odpútaných síl“ dáva do ostrého kontrastu s celou „reťazou decénii minulých“. Už tu ale poznamenáva, že vonkajší vývoj nemusí byť v zhode s vnútornými hodnotami, „efekt“ s „trvaním“: „Nesporne je, že rýchlosť nášho kultúrneho vývojového procesu je azda až zdesaťnásobená. Ale treba sa jej ostrejšie prizrieť: či sa reprezentuje i solidnými, trvalými vnútornými hodnotami, alebo je jej efekt len vonkajší.“ Lexika Smrekovho článku v mnohom opakuje gesto z roku 1924: neuzatvára úsilia predchádzajúceho desaťročia, naopak, potvrdzuje, že človek, ľudia sa ešte stále nestali „úplne preporodenými, slobodnými, ľuďmi novej mentality“. Proti pasivite a fatalizmu minulosti kladie protest „v zmysle živej aktuality“ a voluntaristickú filozofiu „volo, ergo sum“³⁴ – spolu s Karlom Čapkom – a slovami Karla Čapka – si však uvedomuje to najpodstatnejšie: že „slovenská literatúra potrebuje, aby prestala byť protestom a stala sa oslavou slovenského života“.³⁵

V tomto bode sa Smrekovo vitalistické gesto stretáva so svojím najvlastnejším určením: poéziu „kníh slnečných“ môžeme primárne vnímať ako „oslavu života“, sekundárne – v nadväznosti na vyššie rekonštruovaný model tradície – ako „oslavu slovenského života“. V kontexte dobového hľadania nového mýtu a invenčného rozvíjania tradície Smrek vo svojom básnickom modeli sveta aktualizuje mytologické myslenie: na jednej strane sa stáva básnikom mesta a civilizácie, na strane druhej básnikom dediny a prírody. Pritom – a to treba zdôrazniť – obe polohy Smrekovho gesta nestoja proti sebe, ale vzájomne sa dopĺňajú, reagujú na seba a skúšajú vlastnú hodnovernosť: príbeh Smrekovej poézie sa rodí v interakcii týchto dvoch polôh, nie vo výlučnosti jednej z nich. Sú to axiologické rámce, ktoré v odlišných kultúrnych kontextoch potvrdzujú celistvosť Smrekovho básnického sveta. Na inej rovine sa táto celistvosť prejavuje symbiózou kresťanského náboženského systému a pohanských, mytologických rezíduí – Smrekovo gesto prirodzene zjednocuje oba spirituálne systémy, aby sa konštituovalo ako istá forma ľudového kresťanstva kombinujúceho v sebe aspekty cirkevno-kresťanské a obradno-pohanské. Na jednej strane tak spontánne odhaľuje tradíciu posvätného v kontexte ľudovej kultúry (pohanské základy kresťanstva), na strane druhej nadväzuje na dobové snahy o znovuoobjavenie pohanstva v duši moderného človeka.³⁶ Iným príkladom môže byť spevnosť, hudobnosť a melodickosť Smrekovho verša, ktorá odkazuje na folklórnu tradíciu ľudových piesní, ale rovnako v sebe obsahuje prvky utvárajúceho sa mestského folklóru a populárnej piesne – trivializáciou tematiky a výrazu, ako i jednoduchosťou a po-

³⁴ Tamže.

³⁵ ČAPEK, Karel podľa Smrek, c. d., s. 5.

³⁶ Guziur, c. d., s. 72.

hyblivosťou rytmických schém. Smrek aktualizuje básnický jazyk návratom k jeho zdrojom v piesňovom rytme. Ak sa vrátíme k slovám Karla Čapka, ktorý požaduje, aby sa slovenská literatúra stala „oslavou slovenského života“, potom sa okľukou dostávame k východiskám takto formulovaného umeleckého programu vo filozofii a estetike vitalizmu. V už spomínanej eseji venovanej Bergsonovi Čapek zdôrazňuje, že „Bergsonova filozofia nie je iba teóriou života, ale zároveň je oslavou života“.³⁷ Život a jeho oslava sa v Čapkovom uvažovaní stávajú centrálnym pojmom: vo svojom čítaní *Vývoja tvorivého* sa Čapek snažil predovšetkým poukázať na to, ako sa všetko v Bergsonovej filozofii „nesie jediným smerom a upína sa k jedinému pomyslu: k životu“.³⁸ Ak si Smrek, ktorý je rovnako fascinovaný Bergsonovou filozofiou života, vyberá do programového článku o slovenskej kultúre a umení v publikácii, ktorá má predstaviť reprezentatívnu a aktuálnu „slovenskú prítomnosť literárnu a umeleckú“, práve Čapkove slová, nie je to náhoda. To, že sa Smrek opiera o autoritu Karla Čapka, aby v podstate akcentoval i svoj vlastný umelecký program, však odkazuje aj iným smerom: Čapkova formulácia je totiž adresovaná z pozícií českej kultúry, ktorá má vlastnú skúsenosť s vitalizmom už z desiatych rokov 20. storočia. Koniec-koncov práve Karel Čapek bol autorom predhovoru k erbovej knihe českého básnického vitalizmu – ku *Knihe lesů, vod a strání* S. K. Neumanna. V tomto kontexte treba tiež spomenúť ďalšiu Neumannovu básnickú zbierku *Nové zpěvy* ako i diela F. Šrámka, predovšetkým román *Stříbrný vítr* (1910). Obe Neumannove zbierky nasledujúce v autorovej bibliografii tesne po sebe bývajú vykladané i v opozícii Neumannovho prerodu z básnika vitalizmu na básnika civilizizmu. V skutočnosti však už v rámci vitalistickej *Knihy lesů, vod a strání* sa objavujú čiastkové signály pohybu od prírodnej tematiky k tematike civilizačnej a technicistickej, a podobne, resp. v oveľa zásadnejšej miere, zbierka *Nové zpěvy* popri civilizačnej oslave obsahuje rozsiahly blok básní tematicky ukotvených v prírodnom svete. Tie svojou filozofiou vytvárajú prienik medzi oboma knihami, čo je však dôležitejšie, ani civilistický kontext Neumannovho básnického sveta nestráca – popri futuristicky kódovanej dynamickosti civilizačných procesov³⁹ – aspekty vitalistickej organickosti, tvorivosti a oslavnosti života v jeho rôznych prejavoch a formách. Tento moment je zreteľný i u Smreka, predovšetkým v zbierke *Cválajúce dni*, ktorá býva jedným dychom označovaná za vitalistickú i civilistickú poéziu: pričom oba aspekty sa vzájomne dopĺňajú. Smrek Neumannove zbierky pravdepodobne poznal:⁴⁰ a hoci si jeho básnické gesto uchováva originalitu a nezávislosť od potenciálneho vzoru, pri pozornom čítaní môžeme v ojedinelých prípadoch azda i špekulovať o prvotnej inšpirácii konkrétnou Neumannovou básňou, resp. potenciálnymi vzťahmi medzi konkrétnou Smrekovou a konkrétnou Neumannovou básňou. Mám na mysli napríklad titulnú báseň

³⁷ Čapek, c. d., s. 178.

³⁸ Tamže.

³⁹ Pozri VOJVODÍK, Josef: Od scénářů zániku do říše budoucnosti nového idealismu. In: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Ed. Vladimír Papoušek a kol. Praha: Academia, 2010, s. 302.

⁴⁰ Hoci, paradoxne, popri mnohých iných menách, ktoré Smrek spomína vo svojich memoároch, meno S. K. Neumanna nezaznie ani raz. Napriek tomu sa moje uvažovanie odvíja v naznačenom zmysle, i keď viac než možnosť konkrétneho vplyvu a biograficko-historické fakty sú pre mňa zaujímavé estetické a ideové vzťahy príbuznosti medzi textami.

Genesis a exodus zo Smrekovej zbierky *Božské uzly* a báseň *Genesis* z Neumannovej zbierky *Kniha lesů, vod a strání*, alebo titulnú báseň zo Smrekových *Cválajúcich dní* a báseň *Radosť* z Neumannových *Nových zpěvů*, prípadne Smrekove básne *Mne dedinčanka stepilá* a *Báseň o krásnej matke* zo zbierky *Cválajúce dni* a Neumannovu báseň *Chvála selky* zo zbierky *Nové zpěvy*. To sú však – s ohľadom na charakter a konkrétny spôsob realizácie – iba nepodstatné detaily. Na pozadí bergsonizmu a vitalistickej filozofie obaja básnici vo svojich básňach primárne manifestujú bezhraničnú vieru v život, gesto ich básne smeruje k tej oslave života, po akej volal Karel Čapek: jednota skutočností života, celistvosť bytia, ktorá vo svojej podstate preniká a spája civilizačný svet so svetom prírody, pohanská radosť zo života, ktorého stelesnením sa stáva žena. Smrek i Neumann pracujú s podobným tematickým registrom a variujú obdobné motívy prírodné, erotické, sociálne, či už je to, konkrétne, útek z mesta, návrat domov, chvála telesnosti, oslava zeme či extáza bytia a stvorenia. Základom takéhoto modelu sveta a človeka je na výsost' vitalistický koncept „života živého“, života prúdiaceho, dynamického, procesuality a tvorivosti – élan vital. Kým však Neumann je primárne zaujatý „biologickým aspektom teórie vitálneho živlu“, ⁴¹ Smrekov obraz sveta v istom zmysle samotný „životný vzmach“ obmedzuje prítomnosťou etiky, mravnosti a sociálnej morálky. Na tomto mieste polemizuje s Bergsonom i Karel Čapek, keď proti „neobmedzenému právu života na život“ kladie „mravný cit“ – ten „prestupuje celý ľudský život sústavou pevných obmedzení a trvalých odriekaní“. ⁴² Prírodné zákony a prírodné dianie sa tak rozširujú o mravné zákony a mravné dianie: ⁴³ k takémuto modelu vitalizmu smeruje i Smrekovo básnické gesto, ktoré senzualizmus limituje mravnosťou, čím, v istom zmysle, vydeľuje človeka z prírody. Takýto postoj však nie je v rozpore so samotným vitalizmom, na čo upozorňuje i Karel Čapek, keď odmieta intelektuálne a utilitaristické výklady o povahe mravnosti: naopak, za mravným citom a mravnými zákonmi ľudského života tuší organicky kódovaný mravný heroizmus, v ktorom sa ohlasuje *dokonalosť človeka*. ⁴⁴ V intenciách bergsonovskej filozofie života vitalizmus tematizuje život nielen ako kultiváciu emocionálnej či erotickej senzibility, ale tiež senzibility etickej a mravnej. Smeruje tak k spomínanej dokonalosti človeka, integrujúc rôzne zložky jeho osobnosti do jediného celku: telesný, citový, duševný a duchovný pól nemožno oddeľovať, naopak, vo vzájomnej súvzťažnosti sa spolupodieľajú na tvorbe celistvej osobnosti.

Zbližovanie estetických, psychologických, náboženských a erotických koncepcií je charakteristické pre modernú kultúru prelomu storočí vo všeobecnosti. Vplyv hermetického myslenia, ezoterických vied, západnej i východnej spirituality a mysticizmu na dobovú umeleckú a filozofickú prax podnecuje holistické chápanie sveta a života, volanie po znovuoobjavení pôvodnej, stratenej jednoty človeka a sveta, človeka a života, človeka v človeku. Návrat k sebe samému, k zdrojom vlastnej ľudskosti, vlastnej telesnosti i vlastnej transcencii, vízia a utópia celistvého, nového človeka sa ukrýva za mnohými ume-

⁴¹ Beracková, c. d., s. 29.

⁴² Čapek, c. d., 185.

⁴³ Tamže.

⁴⁴ Tamže.

lecko-estetickými koncepciami, za filozofickým i psychologickým myslením. Ak budeme skúmať otázky tvorivého vývoja alebo umeleckého tvorenia nemôžeme v tomto kontexte obísť rozhodujúci význam Henriho Bergsona, ale rovnako ani Carla Gustava Junga. Jung je pre nás na tomto mieste dôležitý predovšetkým tam, kde proti Freudovmu biologickému konceptu libida ako sexuálneho pudu kladie vlastnú, odsexualizovanú definíciu, v rámci ktorej chápe libido „energeticky, ako prejav aktívnych duševných hodnôt“, ⁴⁵ ako „psychickú energiu v najširšom slova zmysle“ ⁴⁶ – v zhode s Bergsonovým chápaním élan vital. Oproti freudovskej analytickosti a redukcionizmu smeruje Jungovo – i Bergsonovo – myslenie k syntéze. Ako vieme, Jungova koncepcia bola výrazne ovplyvnená nábožensko-mytologickým myslením a recepciou mystickej a gnosticko-hermetickej literatúry. V týchto kontextoch má svoje pramene i Jungovo celistvé chápanie života a umeleckej tvorby, ktoré sa nenachádzajú v protiklade, či v dištancii, ale v kooperujúcej a neoddeliteľnej jednote. Jungovu psychológiu tvorivej osobnosti môžeme vykladať v blízkosti diltheyovskej hermeneutiky básnickej osobnosti tam, kde Dilthey poukazuje na „bezprostredný vzťah medzi životom a básnickým tvorivým procesom“. ⁴⁷ Josef Vojvodík upozorňuje, že z identických premís vychádza koncepcia umeleckého tvorenia F. X. Šalda, predovšetkým v súbore portrétov *Duše a dílo* z roku 1913, ale i v skorších prácach. Ide o chápanie umeleckého diela ako „vnútorného diela duše“ (Šalda); v ideálnom prípade teda môžeme hovoriť o celistvosti života a diela – takéto „zavŕšenie integrácie básnického vývoja, smerujúceho k obrazu ‚životnej celistvosti‘ a ‚celistvého človeka‘“ nachádza Šalda v básnickom diele Otakara Březinu. ⁴⁸ Zaujímavá je táto skutočnosť tam, kde sa Šaldova požiadavka celistvosti života a umenia ocitá v bezprostrednej blízkosti Čapkovho chápania umeleckej tvorby ako súčasť života. Kým Šalda aplikuje svoje teoreticko-estetické východiská na básnickú tvorbu O. Březinu, Čapek tak robí v predslove k zbierke poézie S. K. Neumanna – dodajme, že približne v tom istom čase (rok 1913/1914). Prečo to spomínam? Jednota života a diela sa stane integrálnou súčasťou básnického gesta Jána Smreka – môžeme ju teda reflektovať v kontexte bergsonovského vitalizmu i diltheyovskej filozofie života a hermeneutiky básnickej osobnosti, ale tiež na miestach, kde Smrekova raná tvorba potenciálne čerpá svoje stimuly – viac či menej – z českého kultúrneho kontextu. Nemusí byť potom nezaujímavé, keď v obdobných umelecko-estetických rámcoch sa Šalda a Čapek hlásia k dielam Březinu a Neumanna, teda k tým dvom básnikom, ktorí pravdepodobne, tak či onak, ovplyvnili ak už nie priamo podobu a filozoficko-estetickú identitu prvých básnických zbierok Jána Smreka, tak určite kontext, v ktorom tieto zbierky môžeme dnes reflektovať a vykladať.

⁴⁵ VOJVODÍK, Josef: Znovu pojmenovat věci světa! In: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Ed. Vladimír Papoušek a kol. Praha : Academia, 2010, s. 229.

⁴⁶ SHARP, Daryl: *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005, s. 84.

⁴⁷ Vojvodík, c. d. 1, s. 217.

⁴⁸ Tamže, s. 218.

PRAMENE

- SMREK, Ján: Literárne glosy. In: *Sborník mladej slovenskej literatúry*. Bratislava : Zväz slovenského študentstva, 1924.
- SMREK, Ján: Naša generácia. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931.
- SMREK, Ján: *Poézia moja láska I, II*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.

LITERATÚRA

- ALLEAU, René: Tradice a invence. In: *Člověk tradice*. Praha : Malvern, 2010, s. 12 – 23.
- BERACKOVÁ, Dáša: *Zapletení do světa*. Příbram : Pistorius & Olšanská, 2010.
- BERGSON, Henri: *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003.
- BERGSON, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1919.
- ČAPEK, Josef: Tvořivá povaha moderní doby. In: *Volné směry*, roč. 17, 1913, s. 112 – 124.
- ČAPEK, Karel: Filosofie Bergsonova. In: *Spisy XVIII. O umění a kultuře II*. Praha : Československý spisovatel, 1985.
- ČERNÝ, Václav: Ideové kořeny současného umění. Bergson a ideologie současného romantismu. In: *Tvorba a osobnost I*. Praha : Odeon, 1992.
- DELEUZE, Gilles: *Bergsonismus*. Praha : Garamond, 2006.
- ELIOT, T. S.: Tradice a individuální talent. In: *Eseje*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972.
- ELIOT, T. S.: Tradice. In: *Chtěl jsem napsat ráj*. Olomouc : Votobia, 1993.
- GUZIUR, Jakub: *Mythus Ezry Pounda*. Olomouc : Periplum, 2004.
- HANSEN-LÖVE, Aage A.: Jan Mukařovský v kontextu „syntetické avantgardy“ a „formálně filozofické školy“ v Rusku. In: *Česká literatura*, roč. 42, 1994, č. 5, s. 451 – 487.
- HILSKÝ, Martin: *Modernisté*. Praha : TORST, 1995.
- KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda, 2009.
- KERMODE, Frank: *Smysl konců*. Brno : Host, 2007.
- MANDELŠTAM, Osip: *Slovo a kultura*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol. (ed.): *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Praha : Academia, 2010.
- SHARP, Daryl: *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005.
- ŠALDA, F. X.: *Duše a dílo*. Praha : Melantrich, 1947.

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

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