

Ján Smrek (Eva Ave)

MICHAL HABAJ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Básnická skladba *Eva Ave* od autora ukrývajúceho sa pod pseudonymom Cavaliere senza Nome, teda Rytier bez mena, „vyšla v piatich exemplároch, klepaných na stroji Patria na konceptnom papieri v roku 1942“ – aspoň tak hovoria údaje v tiráži.¹ Oficiálne bola báseň prvý raz publikovaná v roku 1998 v časopise *Slovenské pohľady*:² text však prešiel redakčnou úpravou, ktorá skladbu zasiahla na tom najcitlivejšom mieste a to v jej jazyku – zámena pornografických, vulgárnych a obscénnych výrazov za čitateľsky a spoločensky nekonfliktné do veľkej miery zbavila báseň jej zmyslu. Redakčné zásahy Štefana Moravčíka nadväzovali na podobu publikovania úvodnej časti Smrekovej básne v antológii *Modernej slovenskej erotickej poézie Básne na telo* z roku 1989,³ ktorú editorský pripravili Valér Mikula a Štefan Moravčík – toto vydanie navyše v plnej miere rešpektovalo autorskú anonymitu (bezmennosť: senza nome) textu. Až v roku 2006, vo vydavateľstve Elán, vychádza *Eva Ave* v pôvodnej podobe, neskrátená a necenzurovaná, oficiálne, ako samostatná knižná publikácia. Doslov Vladimíra Petríka predstavuje a vysvetľuje nielen okolnosti vzniku tohto v kontexte dobovej slovenskej literatúry kontroverzného a blasfemického diela, ale tiež širšie analógie, vzťahy a vplyvy v kontexte slovenskej poézie i inonárodných literatúr. Po tom ako Vladimír Petřík pripravil na vydanie výber básní z pozostalosti Jána Smreka, ktorý vyšiel pod názvom *Proti noci* (Básne vnútorného exilu) v roku 1993 vo vydavateľstve Transcius, predstavuje tak slovenskej literatúre a kultúre ďalšiu „neznámu kapitolu v Smrekovej básnickej tvorbe“.⁴ Čo do významu nemožno zrejme obe tieto kapitoly stavať vedľa seba, možno ich však postaviť vedľa seba vtedy, ak budeme registrovať okolnosti ich vzniku, autorskú anonymitu – *Eva Ave* pôvodne vychádza neoficiálne a pod pseudonymom, básne zaradené do výberu *Proti noci* píše Smrek v rozpätí rokov 1948 – 1956 takpovediac do „šuplíka“: oficiálne sa obe „kapitoly“ Smrekovej tvorby stávajú súčasťou slovenskej literatúry až po mnohých desaťročiach. Obe spája tiež autenticita, pôvodnosť a nekompromisnosť Smrekovho básnického gesta, ktoré vstupuje do kolízie nielen s dobovými literárno-estetickými, ale tiež „mravnými“, resp. „ideologickými“ konvenciami. Vo svojej podstate obe „kapitoly“ skúmajú otázku ľudskej slobody, identity, étosu a mravnosti, teda základné otázky Smrekovej tvorby vôbec. Intencia oboch textov je samozrejme odlišná: skladba *Eva Ave* a básne z výberu *Proti noci* smerujú opačným smerom – k *intímnemu*, resp. k *občianskemu*. Na oboch póloch tak rozširujú, prehlbujú a spresňujú obraz Jána Smreka ako básnika Krásky a Pravdy: pre

¹ Cit. podľa: PETRÍK, Vladimír: Milovanie v ľudskej koži. In: CAVALIERE SENZA NOME: EVA AVE. Bratislava : Elán, 2006 (ďalej uvádzame ako Smrek, Ján: Eva Ave).

² Cavaliere senza Nome: EVA AVE! In: *Slovenské pohľady*, roč. 4 (114), 1998, č. 7 – 8, s. 17 – 28.

³ Cavaliere senza Nome: Eva, ave! In: *Básne na telo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 78 – 82.

⁴ PETRÍK, Vladimír: Neznáma kapitola Smrekovej poézie. In: SMREK, Ján: *Proti noci. Básne vnútorného exilu*. Liptovský Mikuláš : Transcius, 1993, s. 115 – 118. Uvedme tiež, že ešte predtým Vladimír Petřík pripravil na vydanie iný výber zo Smrekovej básnickej pozostalosti *Noc, láska a poézia* (Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987).

Smreka Krása a Pravda plnia funkciu dvoch očí, ale jediného zraku – ak aj Smrek občas jedno oko (naoko) privrie, potom iba preto, aby tým druhým uvidel veci trochu inak. Toto „trocha inak“ vzhľadom na konvenčný estetický výraz a oficiálnu Smrekovu tvorbu v obraze ženy, krásy a lásky reprezentuje práve skladba *Eva Ave*.

Smrekovu skladbu možno situovať do niekoľkých kontextov: tým najvšeobecnejším bude zrejme kontext erotickej či pornografickej literatúry, ktorá sa, popri striktnosti tematického určenia, vyznačovala spravidla anonymným charakterom publikačnej praxe, neoficiálnosťou či polooficiálnosťou vydání, ilegálnou distribúciou a vo svojich dôsledkoch bola neraz sprevádzaná škandálmi, konfiškáciami či súdnymi žalobami. Za pseudonymami sa pritom často ukrývali všeobecne uznávaní, rešpektovaní alebo v literárnom svete známi spisovatelia: autorstvo viacerých relevantných pornografických diel však zostáva nepriznané, niekedy nejasné alebo viac či menej spochybnované. Azda najsilnejšiu tradíciu má erotická paraliteratúra vo Francúzsku, kde, ako konštatuje aj Vladimír Petrík, „prerástla často až do literatúry oficiálnej“.⁵ Jej korene však siahajú až do antiky, veľký rozmach zaznamenala v libertínskom prostredí 18. storočia: spomeňme len *Nebezpečné známosti* Choderla de Laclos, diela Andreu de Nerciat či Mirabeaua a jeho *Sofiu*, príp. *Erotiku Biblion*. V libertínskom prostredí majú samozrejme svoj pôvod i v tejto oblasti základné diela Markíza de Sade a Restiffa de la Bretonne. Ak zostaneme len vo francúzskom kultúrnom kontexte, nachádza erotická literatúra svoj výraz rovnako a plynulo v romantizme, symbolizme, moderne a jednou z ťažiskových tém sa stáva v surrealizme. Orientačne na tomto mieste uveďme Hugovu báseň *Hovno*, *Gamianiho* a *Lótové dcéry* od Alfreda de Musset, Théophila Gautiera a jeho *Dopis Prezidentke* či *Básne, ktoré nebudú zaradené do jeho zbraného diela*, niektoré Baudelairove básne, dve básnické zbierky, resp. tematický diptich Paula Verlaina *Ženy a Muži*, ako i spoločný text Verlaina a Rimbauda *Sonet o diere do zadku*, *Afroditu* a *Bilitine piesne* Pierra Louysa, Apollinairove texty *11. 000 prútov* a *Dobrodružstvá mladého Don Juana*, Aragonovu *Kundu Ireninu*, Bretonovo a Eluardovo *Nepoškrvené počatie* či Bataillov *Príbeh oka*. Tento rad by sme mohli rozšíriť o príklady z iných národných literatúr: reprezentatívne spomeňme len *Lady Fuckingham* Oscara Wilda, či mená Puškina, Vrchlického, Máchu alebo Nezvala. Práve český kultúrny a literárny kontext by mohol byť druhým, menej všeobecným rámcom, o ktorom sa dá uvažovať v súvislosti so Smrekovou paraliterárnou skladbou a to aj z toho dôvodu, že Smrek od roku 1930 až do konca tridsiatych rokov 20. storočia žil v Prahe. Neskúmal som bližšie otázku, či Smrek poznal alebo aspoň registroval umelecké aktivity českej medzivojrovej avantgardy, konkrétne tie, ktoré boli priamo späté s erotikou. Práve do tohto obdobia totiž spadá napríklad vydávanie *Erotickej revue*, ktorú založil a redigoval Jindřich Štyrský: revue bola vydávaná ako súkromná tlač, resp. bibliofília v limitovanom náklade a keďže jej šírenie bolo obmedzované cenzorskými nariadeniami, bola distribuovaná na dobierku iba pre predplatiteľov. Dohromady vyšli tri ročníky revue: prvý pozostával zo štyroch čísel, ktoré vyšli v rokoch 1930 a 1931, druhý a tretí boli publiko-

⁵ PETRÍK, Vladimír: Mílovanie v ľudskej koži. In: CAVALIERE SENZA NOME: *EVA AVE*. Bratislava : Elán, 2006, s. 45.

vané ako ročenky v rokoch 1932 a 1933. Obsahovo dávala *Erotická revue* priestor literárnej, prozaickej i básnickej tvorbe, výtvarnému umeniu, ale tiež teoretickým výkladom (Sigmund Freud, Bohuslav Brouk). Popri českých autoroch boli v revue bohato zastúpené predovšetkým preklady práve z francúzskej literatúry. Treba poznamenať, že v Čechách už v tomto čase boli preložené viaceré ťažiskové diela literatúry či už priamo pornografickej, alebo svojím „obscénnym“ charakterom vstupujúce do kolízie s mravnosnými zákonmi: napríklad v roku 1929 vyšiel už klasický pornografický román *Gamiani* Alfreda de Musset, do toho istého roku sa datuje prvý český preklad Lautréamontovho *Maldorora*. Samotný Štyrský popri *Erotickej revue* založil tiež Edíciu 69, kde od roku 1931 vydával erotickú literatúru: konkrétne to bol výber z *Ruskej ľudovej erotickej poviedky*, Nezvalovo *Sexuální nocturno*, Halasova básnická zbierka *Thyrsos*, Justína Markíza de Sade a vlastná Štyrského kniha *Emilie přichází ke mně ve snu*. Napriek tomu, že tematicky, esteticky, poetologicky možno Smrekovu *Eva Ave* situovať do spomínaných kontextov, podstatnejším pre výklad samotnej skladby sa javí byť iný kontext: kontext domácej literárnej tradície.

Konkrétne mám na mysli tri básnické skladby: Kostrovu *Ave Eva* z roku 1942, Smrekovu *Básnik a žena* z roku 1934 a Poničanovu *Noc* z roku 1932. Všetky tri vstupujú nejakým spôsobom do vzťahu s analyzovanou básňou. Pokúsím sa ukázať, akým spôsobom sú tieto vzťahy utvárané a organizované, resp. akým spôsobom Smrekov text rozvíja, recykluje a inovuje niektoré motívické segmenty a štylistické figúry charakteristické pre spomínané tri skladby, pričom spochybňuje, ale tiež potvrdzuje, v každom prípade preveruje viaceré estetické a mravné konvencie. Samotný názov Smrekovej básne, teda *Eva Ave*, je dostatočne zreteľným, neprehliadnuteľným signálom k intertextuálnemu čítaniu: na tomto prvom pláne teda ani nemožno Smrekovu *Eva Ave* interpretovať inak ako paródiu na Kostrovu *Ave Eva* – tá bola publikovaná iba niekoľko mesiacov predtým, ako bola napísaná Smrekova báseň. Popri tejto skutočnosti Smrek odkazuje na Kostrovu *Ave Eva* aj priamo v texte: vkladá ju do rúk, spolu s *Elánom*, kde bola uverejnená, hlavnej hrdinke svojej skladby – tento fakt však popri skrytom parodizujúcom zámere plní primárne svoju funkciu v rámci výstavby sujetu a, čo je azda dôležitejšie, v rámci hodnotovej organizácie a kultúrnych, estetických a etických charakteristík Smrekovho básnického sveta. Parodický rozmer Smrekovej básne sa však do veľkej miery vyčerpáva už samotným názvom skladby – v tomto odkaze je pomerne jasne naznačené *prevrátením* poradia jednotlivých slov (*Ave Eva* na *Eva Ave*), že v texte pôjde o prevrátenie základného sémantického gesta Kostrovej skladby, resp. o prevrátenie hodnôt, ktoré text komunikuje: vysoké sa tak prevracia v nízke, vznešené vo vulgárne, vozvýšené v prízemné – Vladimír Petřík hovorí v tejto súvislosti o „strhnutí katedrály“, pod ktorou „sa ukáže čosi obyčajné, teda ľudské, hriechne“.⁶ Smrek v tomto zmysle vracia ženu na zem, avšak, ako uvidíme pri konkrétnej analýze textu, ani tu nezabúda na jej nebeské atribúty – gesto profanizácie sakrálneho teda nemá absolútnu platnosť, naopak, je vymedzené svojimi limitmi: zrútenie starej „komunikačnej štruktúry“ vyvažuje za-

⁶ Tamže, s. 45.

chovanie pôvodného „religiózneho významu“. Kostrova skladba, ako konštatuje Vladimír Petřík, bola nepochybne impulzom pre vznik Smrekovej básne: textom, ktorý so Smrekovou *Eva Ave* vstupuje do bezprostredného intertextuálneho vzťahu je ale iný text, vlastná Smrekova skladba *Básnik a žena*. Ak sme v súvislosti s porovnaním *Eva Ave* a *Ave Eva* hovorili o *prevrácení* základného sémantického gesta Kostrovej básne, potom pri analýze vzťahu skladieb *Eva Ave* a *Básnik a žena* možno hovoriť o *zrkadlovom obraze*, resp. o „zrkadlovom príbehu“.⁷

Pre túto chvíľu ma budú zaujímať len tie segmenty skladby *Básnik a žena*, ktoré možno priamo vzťahovať k skladbe *Eva Ave*. Sieť analogických motívov, situácií a hodnotových charakteristík utvárajúcich sa vo vzájomnom vzťahu „zrkadlenia“ prakticky manifestuje podobné „prevrácenie“ hodnôt, aké som konštatoval pri Kostrovej básni. Ak sme v predchádzajúcom prípade hovorili, spolu s Vladimírom Petříkom, o „strhnutí katedrály“, v tomto prípade možno hovoriť skôr o „strhnutí závoja“. Napriek tomu, že všetky tri básne tematicky reflektujú oslavu ženy, každá z nich túto tému špecifikuje inak – ako „krásu“ (*Ave Eva*), ako „ženu“ (*Básnik a žena*), ako „sex“ (*Eva Ave*). Kým Kostrovo gesto smeruje k „estetickému“, Smrekovo gesto v *Básnikovi a žene* smeruje k „citovému“ a v *Eva Ave* k „telesnému“. V *Ave Eva* dominujú reflexívno-meditatívne postupy, v *Eva Ave* priama senzuálna zážitkovosť: pohyb od „abstraktného“ ku „konkrétnejmu“ možno usúvzťažniť s pohybom od „nadčasovosti“ (storočia, *Ave Eva*) cez „časovosť“ (jeden rok, resp. desať rokov, *Básnik a žena*) až k „dočasnosti“ (jedna noc, *Eva Ave*). V zhode s tým sa čoraz viac oslabuje „arteficiálnosť“ (nemennosť) a potvrdzuje „prirodzenosť“ (premenlivosť): opozíciu „umenie“ vs. „život“ rieši Kostra v prospech „umeleckého diela“ („no krásu zachráni len súcit básnikov“, „básnik chce obraz dať, čo večne kvitne v nás“),⁸ Smrek v *Básnikovi a žene* necháva obe tendencie vo vzájomnom prieniku a jednote („vaša krásna, v pohľadoch iných ľudí rozpadá sa, lež básnik vytvorí z nej zázrak nový“, „to najslastnejšie ľudské slovo: žena“),⁹ avšak v skladbe *Eva Ave* už jednoznačne uprednostní „život“ pred „umeleckým dielom“ („aj básnik uznáva, že v pičke len je sláva“, „najväčšia sláva je potrikať pravú pannu“).¹⁰ Kým napríklad Kostra vzťahuje kategórie „hriechu“ a „modlitby“ k „žene“, ktorú chápe v tomto zmysle ambivalentne („k hriechu i k modlitbe kľaká k vám mužské plemä“).¹¹ Smrek vzťahuje kategórie „pekla“ a „neba“ už priamo k „pohlavnému orgánu“ („kus pekla a kus neba“).¹² Sumarizujúco možno konštatovať, že invariants témy „ženskej krásy“ sa v jednotlivých skladbách realizuje variabilne v rozpätí od *klasicizujúco-arteficiálneho* reprezentovaného Kostrovou skladbou *Ave Eva* (abstrakcia, celok, reflexia, vznešenosť, krásna, umenie, nadčasovosť) až po *libertinsky-pornografické* v Smrekovej básni *Eva Ave* (konkrétne, detail, akcia, nízkosť, sex, život, dočasnosť).

⁷ Tamže.

⁸ KOSTRA, Ján: *Ave, Eva*. In: KOSTRA, Ján: *Básne*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 236, 242.

⁹ SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935, s. 28, 80.

¹⁰ SMREK, Ján: *Eva Ave*. Bratislava : Elán, 2006, s. 7.

¹¹ Kostra, c. d., s. 233.

¹² Smrek, c. d. 2, s. 9.

Medzi tieto dva extrémny možno bližšie ku Kostrovi umiestniť Smrekovu skladbu *Básnik a žena*, pričom medzi obe Smrekove básne možno zase situovať už spomenutú Poničanovu skladbu *Noc*. Tá tematicky korešponduje so Smrekovou *Eva Ave* tam, kde je väčšmi než apoteózou „krásy“ a „ženy“ apoteózou „ľúbostného aktu“ – na rozdiel od *Eva Ave* však Poničanova báseň nepomenúva „telesné funkcie“ priamo, ale iba metaforicky (do veľkej miery je to teda rozdiel v štylistickom stvárnení identickej témy).

Skladby *Básnik a žena*, *Noc* a *Eva Ave* spája na sujetovom pláne identická základná situácia, od ktorej sa odvíja následný príbeh „lásky na jednu noc“ – v tomto zmysle na seba všetky tri básne navzájom odkazujú, pričom plochy, ktorými sa zrkadlia jedna v druhej, sa pretínajú v rôznych konfiguráciách a v rôznych uhloch. Kategóriou, ktorú v sujetovej organizácii textu vysúvajú do popredia všetky tri básne, je kategória *náhodnosti*: náhodné stretnutie muža a ženy uprostred moderného mesta spúšťa sled udalostí počnúc zoznámením, cez postupné zblížovanie, spoločný odchod do súkromia, až po koitus a rozlúčku (s istou alternáciou v *Básnikovi a žene*). Ďalšie dve kľúčové kategórie, ktoré sú spoločné skladbám *Noc* a *Eva Ave* (nie však už skladbe *Básnik a žena*) sú kategórie *anonymity* a *nezáväznosti*: tomu zodpovedá epické rámcovanie oboch básní „od večera do rána“ a takmer identické situovanie jednotlivých scén: nočná ulica, kaviareň, nábrežie, hotelová izba (*Noc*), nočná ulica, hotelová izba (*Eva Ave*), resp. nočná kaviareň, súkromný byt (*Eva Ave*). Smrek teda na jednej strane oproti Poničanovi redukuje počet sujetových scén tým, že ich obmedzuje na úvodnú (zoznámenie na verejnom priestranstve) a záverečnú (koitus v súkromí) – (i v tomto zmysle je Poničanovo gesto tradičnejšie, lyrickejšie a „romantickejšie“: zblížovanie v kaviarni a na nábreží) – na strane druhej Smrek multiplikuje, zdvojuje samotný príbeh. Hlavnému, realizovanému, zavŕšenému príbehu predchádza príbeh, ktorý ešte nie je realizovaný (scéna na hotelovej izbe je iba potencialitou): odmietnutie prostitútky je zároveň prvým motivickým segmentom, v ktorom sa Smrekovo sémantické gesto zauzľuje – estetický a erotický kód sa dostávajú do konfliktu s kódom mravným a etickým. Je to napätie produkované vstúpením hodnotového systému Smrekovho básnického modelu človeka a sveta prezentovaného oficiálnou tvorbou do (para)systému skladby *Eva Ave*. Tomuto konfliktu sa Smrek nielenže nedokázal vyhnúť, ale ho priamo iniciuje a vyvoláva, aby poukázal na mravnú integritu básnického subjektu i na tých miestach, ktoré mali byť dokladom zakúšania absolútnej slobody – erotickej i etickej. To sú limity Smrekovho pornografického gesta, ktoré siaha iba potiaľ, pokiaľ sa nedostáva do rozporu s etickým určením Smrekovho videnia sveta: identifikujem tu prítomnosť situácie, resp. mechanizmov, ktorými sa utvárali hodnotové koordináty Smrekovho modelu sveta v tzv. Knihách mladosti, resp. v Knihách slnečných, tak ako som o tom písal v analýze zbierky *Cválajúce dni*.¹³ Smrek stavia figúru prostitútky mimo hranice svojho sveta z dôvodu, ktorý sa nemení ani po takmer dvadsiatich rokoch (medzi publikovaním *Cválajúcich dní* a *Eva Ave*): prostitútku totiž ohrozuje samotnú existenciu Smrekovho modelu sveta tým, že prekračuje, spochybňuje a deštruuje jeho hranice. Stavia sa proti základnej kategórii Smrekovho mode-

¹³ HABAJ, Michal: Ján Smrek (*Cválajúce dni*). In: *Slovenská literatúra*, roč. 55, 2008, č. 6, s. 405 – 421.

lu sveta, ktorou je *kontinuita* bytia – utváraná interakciou *prirodzeného* a *etického*, ktoré sú vyjadrením jednoty prírody, ľudskej spoločnosti a duchovnej sféry. Záruku zachovania kontinuity, étosu života, kultúry a ducha u ženy predstavuje materstvo, ktoré Smrek stavia do priamej opozície k sexuálnej neviazanosti a mravnému úpadku prostitútky. Ale všimnime si, akým spôsobom Smrek konkretizuje spomenuté dva ženské typy (nízkosť, vznešenosť) v skladbe *Eva Ave*.

Obe kategórie, nízkosť, resp. vznešenosť, sa v rámci Smrekovho básnického modelu sveta – teda nielen v skladbe *Eva Ave* – konštituuju vo vzťahu k inej kategórii, ktorá je v tomto zmysle vehikulom akýchkoľvek ďalších kvalít a identifikácií. Mám na mysli kategóriu „ducha“, resp. od nej odvodenú binárnu opozíciu „bezduchosti“ a „duchaplnosti“, ktoré sa ďalej spájajú práve s „nízkosťou“, resp. „vznešenosťou“: obraz ženy je potom utváraný potenciálne v dvoch extrémnych protipóloch, ktorých intencia smeruje opačným smerom (poklesnutie, resp. vozvýchšenie) – k „živočíšnemu“, resp. k „nebeskému“ („*lebo vy przníte to, o čom som vždy spieval, / vy magnetizmus žien zabaľujete hlinou, / skrze vás žena je nie anjelom – lež sviňou*“).¹⁴ Smreka nemožno chápať ako básnika autonómnej krásy a samoučelnosti zmyslov, pretože tie sú uňho vždy podmienené étosom, duchom („*Hned' bel'mo padalo a ja som videl jasne, / že telo devy tej môže byť síce krásne, / nevie však vydráždiť i iné okrem zmyslov. / Slovom, niet ducha v nej, len uhorkou je kyslou (...)*“).¹⁵ Na tomto mieste upozorníme na metaforu „klasu“, s ktorou sme sa mohli stretnúť už pri „čítaní“ zbierok *Iba oči* a *Zrno – v Eva Ave* ju Smrek používa znova, v identických, resp. príbuzných sémantických a hodnotových kontextoch: opozícia prázdneho a plného klasu symbolizuje opozíciu krásy a poznania, resp. „bezduchosti“ a „duchaplnosti“ („*A muž vtedy radšej má klas, ktorý k zemi klesá, / než klas, čo prázdnotou týči sa po nebesá*“).¹⁶ Krása v kontexte Smrekovho modelu sveta si vyžaduje „samodruhnosť“, tehotenstvo duchom („*pretože krásna je a krásou svojou mrhá, / prázdna je – hoci by mohla byť samodruhá*“).¹⁷ Už s ohľadom na náboženskú sémantiku jednotlivých motívov (prázdny, resp. plný klas – samodruhnosť) možno konštatovať prítomnosť ruptúr v geste Smrekovho „strhávania katedrály“. Opozícia „bezduchej“ a „duchaplnej“ krásy je ďalej rozvíjaná protikladnými postupmi „hanenia“, resp. „vzývania“, antinómiou „grošu“, resp. „slova“ („*Vy svine dvojnohé, ja vaše mäso nechcem, / ja k pocte iných žien modlitbu svoju šepcem: / žien takých, ktoré nič nedajú za groš planý, / lež ktoré za báseň žerú ti z oboch dlaní, / ktoré sa pre slovo zvíňajú rozkošami (...)*“).¹⁸ Slovo (báseň, spev) plní v týchto súvislostiach u Smreka funkciu modlitby (adorácie – klaňania sa panne) – Smrek tak na jednej strane opakuje (a nie rúca) gesto *Kostrovej Ave Eva*, na strane druhej pripisuje svojmu slovu nielen existenciálnu závažnosť, ale i erotogénny potenciál, ktorý poukazuje na rečníkovu (básnikovu) „silu slova“ a stáva sa nástrojom zvädzania žien. Táto funkcia básnického slova, ktorej zdroje môžeme identifikovať v kontexte trubadúr-

¹⁴ Smrek, c. d. 2, s. 11.

¹⁵ Tamže, s. 10.

¹⁶ Tamže, s. 11.

¹⁷ Tamže, s. 10.

¹⁸ Tamže, s. 12.

skej lyriky a stredovekej dvornej manieri, nie je u Smreka nová, objaví sa aj u Kostru, je však intenzifikovaná a to v miere, resp. intenzite svojho pôsobenia na ženský subjekt. Oproti „mámeniu“ z Kostrovej *Ave Eva* („a tvoja výrečnosť jak slama v plameni / cele ju zmámila a cele zmámený / neznal si rozviazať poslednú stuhu šatu, / padajúc dychtivo do tmy a do závratu“)¹⁹ a „sladkej triašky“ zo Smrekovho *Básnika a ženy* („Tak sugestívne ste tie slová spriadli, / že i mnou prebehol prúd sladkej triašky. / Ozaj, dosť rozmarne som naladená.“)²⁰ má v *Eva Ave* za dôsledok „zvíjanie sa rozkošami“ („ktoré sa pre slovo zvíjajú rozkošami“, „Ach, to je ohromné, keď jedno slovo púhe / tak na ňu pôsobí, že hneď ju vidíš v túhe / a je jak baranček, ovečka, kura nežné / a je hneď hotové ľahnúť si rovnobežne (...“).²¹ Ďalšie atribúty spájajúce sa s typom ženy, ktorá je predmetom Smrekovej básnickej a erotickej „modlitby“, môžeme identifikovať v už spomínaných rámcoch vznešenosti, jemnosti, vkusu, vyššieho nároku, múdrosti a duchaplnosti.²² Situovanie scény do nočnej kaviarne a osamelé čítanie *Elánu* s Kostrovou *Ave Eva* (odhliadnuc od parodizujúcej funkcie, o ktorej sme hovorili v úvode štúdie: slečna *sice* číta Kostrovu báseň, *ale* súloží so Smrekom) podávajú kultúrno-spoločenskú charakteristiku hrdinky ako modernej, emancipovanej ženy zaujímajúcej sa o súčasné umenie a poéziu. Niektoré ďalšie atribúty (biele šaty, snubný prsteň) popri svojich civilných, profánno-svetských významoch odkazujú opäť na religióznu a náboženskú symboliku (nepoškvrnené panenstvo, zasnúbenie Bohu). Na sujetovom pláne tak Smrek stavia proti sebe dva typy ženy, ktoré reprezentujú radikálne odlišné sociálno-kultúrne, hodnotové a mravné vzorce.

Oba typy (prostitútka, resp. panna a snúbenica) v sebe syntetizujú charakteristiky a potenciály, ktoré Smrek v súvislosti s obrazom ženy reflektuje aj v oficiálnej časti svojej tvorby: v tomto zmysle sú typologické identifikácie prostitútky a panny pomerne jasné, avšak figúra snúbenice v kontexte Smrekovho básnického diela odkazuje na iné dva typy, ktorých potenciály už latentne obsahuje (manželka, matka). Zdvojenie motívu čistoty (panenstvo, zasnúbenie) v hodnotovom systéme *Eva Ave* plní funkciu umocnenia vznešeného, duchovného potenciálu ženy, zároveň v ňom možno identifikovať subverznú funkciu ako jeden z postupov „strhnutia katedrály“ – črtajú sa tu kontúry takpovediac libertínskeho gesta intenzifikácie rozkoše v „znesvätení“, „zhanobení“ („sprznení“) vznešeného, čistého, sakrálneho. V argumentácii Markíza de Sade, ktorá sa v tomto bode stretáva s argumentáciou Smrekovou, totiž platí, že „hodnotu pohlavia vytvára duch“.²³ Motív porušenia sľubu vernosti (zasnúbenie) môže v dobovom kultúrno-spoločenskom kontexte a v kombinácii s rodovými vzorcami odkazovať tiež na už spomínané kategórie modernosti, emancipácie, slobody ducha (a tela). Podotknime len, že pre tematizovanie identickej epizodickej, nezáväzno-anonymnej lásky si Poničan v skladbe *Noc* vyberá typ študentky, ktorý nijakým spôsobom nevstupuje do kolízie so zažitými hodnotovými či mravnými kultúrno-spoločenskými konvenciami. Na sujetovom pláne však možno medzi oboma skladbami

¹⁹ Kostra, c. d., s. 243.

²⁰ SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935, s. 16, 17.

²¹ Smrek, c. d. 2, s. 13.

²² Tamže, *passim*.

²³ BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Praha : Dokořán, 2005, s. 168.

identifikovať viacero motivických oblastí, ktoré ponúkajú rovnaké, príp. variabilné riešenia spoločného problému. Napríklad scéna intímneho zblížovania, prvých náhodných dotykov na verejnom priestranstve je u Poničana realizovaná vzájomným dotýkaním sa prstov a rúk, u Smreka dotykom stehien a kolien: odlišné riešenie je podmienené odlišným situovaním scény a pozíciou aktérov (kráčanie ulicou, sedenie v kaviarni), plní však identickú funkciu priblíženia, zblíženia, zvädzania („vráteným tiskom ruky celá sa / náhle rozovrela“²⁴ resp. „bo z toho dotyku spojenie krátke býva – / začne sa zvieranie a myseľ s myslou splýva / a rozum obidvom hneď do nohavíc padne, / slovom, tie dotyky kolien sú veľmi zradné“²⁵). Motivácie dotykov sú vedomé, avšak zámienka k ich uskutočneniu sa hľadá mimo subjektu ako náhodné, nechcené, mimovoľné („ochranná ruka objala / to moja ruka milá / netras sa neboj / autiak preč / ty si sa mi však priblížila“²⁶, „Ona nad Elánom dve ruky svoje zopla, / lež pritom pod stolom ma nohou tajne koplá“²⁷). U Poničana vychádza všetka aktivita od mužského subjektu, u Smreka je vzájomné zblížovanie iniciované oboma aktérmi: výrazom tejto skutočnosti je i situovanie koitu do odlišne štruktúrovaných priestorov (verejný hotel, súkromný byt), pričom v *Eva Ave* je to ženský subjekt, ktorý dáva tento priestor k dispozícii (obdobne ako tomu bolo v prvej epizóde *Básnika a ženy*). Smrek oproti Poničanovi zbavuje zbytočných, resp. nadbytočných „ornamentov“ nielen jazyk (metaforickosť vs. vulgárnosť), ale i sujet (štyri scény vs. dve scény). Obe skladby na sujetovom pláne smerujú k identickému cieľu, ktorým je koitus – Poničan však zachováva romantizujúce a poetizujúce rekvizity, kým Smrekovo gesto je neskrývané pragmatické a priamočiare. Všimnime si v tejto súvislosti repliky ženského lyrického subjektu, tak ako postupne v skladbe zaznejú: „Ja čítam Ave Evu!“, „Vy páčite sa mi!“, „Tu bývam!“, „Pod’te ku mne, náhodou som sama!“²⁸ Všetky výroky spája rozhodnosť a dôraznosť (výkričník), sú rovnako strohé, obmedzené na svoju oznamovaciu funkciu, s výnimkou štvrtej, poslednej a rozhodujúcej, ktorá je doplnená pričlenenou vetou majúcou funkciu vysvetľujúcu, ale i priamo k činu nabádajúcu. V porovnaní s dialogickou formou skladby *Básnik a žena* sú teda radikálne obmedzené prehovory ženského lyrického subjektu, hoci v úvode *Eva Ave* Smrek proklamuje (paradoxne) práve túžbu po dialógu („ja nechcem monológ, mne kúzo hlasu chýba“)²⁹ – na minimum redukované sú však tiež priame prehovory mužského lyrického subjektu: deje sa tak v zhode so sémantickým gestom skladby, ktorá už nechce primárne tematizovať „citový vzťah“ medzi básnikom a ženou (rozhovor), ale výlučne ich „telesný vzťah“ (súlož). Tento pohyb „od slov k činom“ azda najpresnejšie charakterizuje rozdiel medzi oboma Smrekovými skladbami, ktoré tak situujú vzťah básnika a ženy raz k pólu „srdca“ a potom k pólu „pohlavia“. Na márgo slov a činov básnický subjekt v *Eva Ave* pregnantne konštatuje: „Málo sme vraveli, nebolo času na reč, / keď som ju nejebal, mal som v jej pičke palec (...)“³⁰

²⁴ PONIČAN, Ján: *Večerné svetlá*. Bratislava, 1932, s. 11.

²⁵ Smrek, c. d. 2, s. 20.

²⁶ Poničan, c. d., s. 6.

²⁷ Smrek, c. d. 2, s. 21.

²⁸ Tamže, s. 17, 23, 23, 24.

²⁹ Tamže, s. 10.

³⁰ Tamže, s. 33.

Akým spôsobom Smrek tematizuje samotný koitus? Primárne možno hovoriť o sémantike dobývania, dobývania, agresívneho vnikania a prenikania, pričom interpretácia pohlavného styku v intenciách metaforického systému „boja“ je spoločná skladbe *Eva Ave* i Poničanovej skladbe *Noc*. Túto skutočnosť signalizuje už výrazový aparát, ktorý obaja básnici používajú pri tematizovaní „bozkávania“ (kosenie, resp. bodanie, stisnutie, iskrenie, blýskanie). Pri tematizovaní koitu platia moje predchádzajúce konštatovania v súvislosti s metaforickým, resp. nepriamym jazykom u Poničana a priamym pomenovaním telesných funkcií u Smreka: tento rozdiel sa ďalej špecifikuje ako disproporcía v žánrovej identite stvárnenia pohlavného styku (erotika vs. porno). Kým Poničan registruje *celok* (telo), Smrekov pohľad sa identifikuje s *detailom* (pohlavný orgán) – koitus potom Poničan v intenciách metaforiky boja tematizuje ako „sladký boj tiel“.³¹ Smrek ako „slávny boj pičky panenskej a kokota dobyvačného“.³² Na jazykovej rovine štylisticky bezpríznačkovej lexéme u Poničana („telo“) zodpovedá štylisticky príznakové, jazykovo subštandardné výrazivo u Smreka („kokot“, „pička“). Príbuznosti a odlišnosti v identifikovanom klúči ponúkajú oba texty nielen v scéne „koitu“, ale i v bezprostredne predchádzajúcej scéne „vzlietania“ („horúci zápas / ťuchot šiat / prsty prplú sa v šatu raždí / boľavosládke chvíle / kým chvíľa pomaly chvíľu vraždí // tenké brnenie / kus za kusom sa lúpe / čo to za boje / dievčatko nebud' nebud' skúpe // ó boje boje / o vrele telo ženy / na koniec boja / živý veniec / na bielu pažiť / uložený“³³ resp. „Ona to chápala a celkom bez ostychu / dala si odhaliť bytosti svojej pýchu, / dala si rozopnúť hodvábné nohavičky / a dole zhodiť ich, až celá sláva pičky / predou mnou svietila jak Koh-i-noor a Orlov / a vtedy kokot môj s rozmachom horských orlov / s úžasnou istotou otvoril stehien bránu / a vrazil do piče a prerazil jej blanu“³⁴). Identické riešenia nachádzame tam, kde mužský pohlavný orgán (u Poničana poetickú „túžbu“, u Smreka obscénny „kokot“) oba texty identifikujú s metaforickým „vtákom“: Poničanov „dravý vták“, „vichricou sýty búrlivák“³⁵ nachádza svoj pendant v Smrekovom „vtákovi ohnivákovi“, „horskom orlovi“, „supovi“ so „zobákom dravým“ a so „silou draka“.³⁶ Ak Poničan celkom výnimočne konkretizuje ženský pohlavný orgán zostáva pri bezpríznačkovom „lone“, Smrek popri príznakovvej (vulgarizmus, deminutívum) „pičke“, resp. „piči“ výnimočne siahne k metaforickému „kuriatku“ – a to práve v spojení s metaforickým „supom“ („ktoré tak blízko sú pri vašich skrytých pičkách, / ktoré jak kuriatka, ukryté v hniezde chlupov, / stúlene chvejú sa – čakajúc prilet supov“).³⁷ Sémantika dobyvačného útoku („vraziť na útok a dobyť ríšu ženy“),³⁸ prenikania hraníc a násilného vniknutia na cudzie územie („otvoril stehien bránu / a vrazil do piče a prerazil jej blanu“, „úzkosť chvíľ, v ktorých sa kokot odrel, / keď prešiel Bosporom pičky tej, tesným, úzkym (...)“),³⁹ lúpenia a koristenia (kuriatka, supy) je zavŕšená zjednotením oboch „ríš“,

³¹ Poničan, c. d., s. 16.

³² Smrek, c. d. 2, s. 32.

³³ Poničan, c. d., s. 16.

³⁴ Smrek, c. d. 2, s. 30.

³⁵ Poničan, c. d., s. 15.

³⁶ Smrek, c. d. 2, s. 15, 30.

³⁷ Tamže, s. 14.

³⁸ Tamže, s. 30.

³⁹ Tamže, s. 30, 31.

ktoré už nemožno viac oddeliť („(...) keď sa pysk pičky lačný / na žrd' ti prilepi, že odtrhnúť ho nelžá“).⁴⁰ Ako vidieť, estetické stvárnenie koitu, či v širšom zmysle tematizovanie „lásky na jednu noc“, v dvoch rôznych básnických textoch vykazuje odlišnosti na štylistickej rovine, avšak viacero spoločných motívov na pláne sujetu: epický príbeh oboch skladieb sa končí rovnako – na svitaní, bozkom na rozlúčku a odchodom mužského subjektu od svojej náhodnej, anonymnej milenky („a zaznel hukot elektrík / cez okno vnikli svetlé nože / tým zvädlým ružiam lásky / na posteli nik / už ani slnce nepomôže // pred odchodom ešte / poľúbim ti nahé prsia a tvár / a potom / au revoir dievča au revoir“,⁴¹ resp. „Na ústa ranené dal som bozk miesto flastra / a ako Romeo oblokom som sa spustil. / V meste už svitalo, dážďik mi hlavu krstil / a ja som pustil sa rovno až ku Dunaju...“⁴²). Ak som na inom mieste tejto štúdie konštatoval, že obe skladby sú na rozdiel od skladieb *Ave Eva* a *Básnik a žena* nie apoteózou „krásy“, resp. „ženy“, ale predovšetkým „ľúbostného aktu“, potom možno toto konštatovanie špecifikovať u Poničana ako „lásku na jednu noc“ a u Smreka ako „sex na jednu noc“: vyčerpanú „lásku“ obnoviť nemožno (Poničan), avšak „sexualita“ sa obnovuje permanentne – obaja básnici využívajú v tejto súvislosti metaforu „kvetu“ („tým zvädlým ružiam lásky / na posteli nik / už ani slnce nepomôže“,⁴³ resp. „a aby si aj ty rád také kvety šliapal, / ktoré však vždycky sa – vždy v novom majestáte / pozdvihnú k slnku a neostanú v blate“⁴⁴). Či už na tomto mieste možno, vzhľadom na rozsah identických motívov len v záverečnej scéne (svitanie, bozk na rozlúčku, odchádzajúci milenc, kvety, slnko, obnova), hovoriť o vedomých odkazoch Smrekovej skladby na Poničanovu báseň nie je predmetom môjho výskumu: zaujímali ma výlučne štruktúrálno-sémantické analógie medzi oboma textami. Podčiarknuté a zrátané: kým Poničan skúma „ľúbostný akt“ v intenciách prirodzeného poriadku („vädnutie kvetov“), Smrekovo gesto reprezentuje (popri iných kódoch) akt subverzie a blasfémie („pošliapanie kvetov“). Predpokladom umožňujúcim zaujatie takéhoto postoja sú u Smreka práve „nebeské“, duchovné, sakrálne charakteristiky a identifikácie ženy.

Smrek sa teda ani v *Eva Ave* nespreneveril hodnotovým rámcom, v ktorých už tradične interpretuje obraz ženy: ak necháme bokom vyššie spomínané typologické špecifikácie (prostitutka, panna, snúbenica, manželka, matka), potom všeobecné, spoločné a určujúce rámce tohto obrazu boli prvý raz formulované už v debutovej zbierke *Odsúdený k večitej žízni* (1922), v nasledujúcich zbierkach tzv. Kníh slnečných (1925 – 1935) sa stali konštantným motivickým prvkom, pričom reprezentatívne boli realizované v skladbe *Básnik a žena* (1934). Je to v kontexte Smrekovho básnického diela typizovaný obraz ženy, ktorého charakteristiky možno identifikovať hneď v prvej básni prvého cyklu prvej Smrekovej zbierky: už tu sa objavujú „Venušine dcéry“, „čisté“, zato však „s lonami a vнадami“.⁴⁵ V zhode s rozvíjaním týchto východísk v ďalších básňach o figúru Afrodity

⁴⁰ Tamže, s. 32.

⁴¹ Poničan, c. d., s. 18.

⁴² Smrek, c. d. 2, s. 34.

⁴³ Poničan, c. d., s. 18.

⁴⁴ Smrek, c. d. 2, s. 34.

⁴⁵ SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni*. Turčiansky Sv. Martin, 1922, s. 9.

a Madony sa utvárajú pomerne jasné mytologické (grécke, rímske) a náboženské (kresťanské) charakteristiky obrazu ženy – nechajme bokom zdroje, resp. predchádzajúce interpretácie tejto figúry v sumerskej, akkadskej, sýrskej, egyptskej či indickej mytologickej sústave (Isis, Ištar, Astarté atď.), pripomeňme si len, že Smrekov básnický svet je, ako som konštatoval už viac ráz v iných súvislostiach a na iných miestach, priamo napájaný z mytologických prameňov. Ambivalenciu „spirituality“ a „erotiky“, „duchovného“ a „telesného“ v Smrekovom obraze ženy možno prostredníctvom mytologického a náboženského kontextu, tak ako sa postupne utváral vo vzájomných interakciách a recykláciách (Afrodita, Venuša, Madona), rozšíriť o ďalšie charakteristiky, ktoré začnú vstupovať do nových ambivalentných vzťahov. Mytologickú postavu Afrodity/Venuše možno interpretovať ako bohyňu lásky, krásy a erotiky, ale tiež jari, prebúdzania prírody a panenstva, neskôr i manželstva, plodnosti a materstva – syntetizuje tak v sebe viaceré typy ženy, ktoré Smrek v tzv. knihách slnečných primárne tematizuje ako estetický, etický i mravný ideál (panna, manželka, matka). Vráťme sa k skladbe *Eva Ave* a k analógiám v obraze ženy so zbierkou *Odsúdený k večitej žízni*: základné gesto oboch zbierok smeruje presne opačným smerom – k „náboženskému“ (mystickému), resp. k „sexuálnemu“ (erotickému). Už pri interpretácii Smrekovej debutovej zbierky som však ukázal, akým spôsobom oba kódy „spolupracujú“, pričom zjednocujúcim princípom týchto dvoch na prvý pohľad protikladných síl je *láska*. Systémy mysticizmu a zmyselnosti sú v skutočnosti veľmi podobne štruktúrované, pričom „zámery a kľúčové obrazy sú v oboch oblastiach analógické“.⁴⁶ „Veľkolepé evanjeliá lásky“⁴⁷ o ktorých hovorí Smrek v debutovej zbierke možno vzťahnuť i na skladbu *Eva Ave*: kým pre prvý text platí, že Smrekovi „mystická extáza splyva s extázou erotickou“, na margo druhého textu možno konštatovať, že mu naopak „erotická extáza splyva s extázou mystickou“. Už v úvode tejto štúdie som hovoril, že Smrek síce vracia ženu na zem, nezabúda však na jej nebeský pôvod a určenie: je to podobná situácia, akú som identifikoval pri analýze debutovej zbierky, kde som konštatoval, že „ideálom je pozemská žena zachovávajúca si nebeské konotácie“.⁴⁸ Ak k týmto dvom textom, resp. medzi ne, tak ako to vyžaduje chronologické poradie vydania jednotlivých textov, vložíme skladbu *Básnik a žena*, uvidíme spôsob, akým Smrekovo básnické gesto smeruje od „duchovného“ (mystického) cez „intímne“ (emocionálne) k „telesnému“ (sexuálnemu). Zároveň však estetické a etické charakteristiky ženy zostávajú konštantné, rovnako sa nemení ani Smrekovo chápanie lásky ako „posvätného aktu naplnenia, zakúsenia plnosti bytia“.⁴⁹ Smrekovo gesto sa postupne konkretizuje, stáva sa čoraz viac telesným, avšak vždy si zachováva svoju ambivalenciu, ktorou je primárne definované: sakrálne a profánne tvoria u Smreka jednotu.

Spôsob, akým sa v *Eva Ave* prelínajú systémy erotizmu a mysticizmu možno identifikovať na miestach, kde je tematizovaný koitus: analógia medzi erotickou a mystickou

⁴⁶ BATAILLE, Georges: *Erotismus*. Praha : Herrmann & synové, 2001. s. 283

⁴⁷ SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni*. Turčiansky Sv. Martin, 1922, s. 13

⁴⁸ Pozri HABAJ, Michal: Ján Smrek (Odsúdený k večitej žízni). In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 6, s. 444.

⁴⁹ Tamže, s. 445.

extázou je podporovaná analógiami dvoch metaforických systémov, v rámci ktorých Smrek interpretuje koitus: metaforika boja, o ktorej sme už hovorili, je dopĺňaná metaforikou liturgie („*a s veľikou rozkošou do teba som sa vnáral, / môj kokot ukrutný útroby tvoje páral, / ty si sa zvijala a metala si zadkom / na lôžku hodvábnom, na voňavom a sladkom. / Ústa nám obom sa penili ako koňom / a tvoje prsia dve podobali sa zvonom, / ktoré mi zvonili slávnostné Anjel Pána, / ach, rozkoš bola to – až do samého rána*“).⁵⁰ Spojenie „sexu“ a „bohoslužby“, zamieňanie erotických motívov s kresťanskou ikonografiou (prijímanie „svätej hostie“, konanie „modloslužby“...) ⁵¹ plní v rámci skladby ambivalentnú funkciu „subverzie (náboženstva)“ a „konverzie (k náboženstvu)“: Smrekovo gesto je tak utvárané vo vzájomne sa popierajúcom i podporujúcom vzťahu „rúhania sa“ a „vzývania“, je „popretím“ i „prijatím“ zároveň. Táto ambivalencia vrcholí v závere skladby: v extatickej oslave ženskej krásy a ženského tela, v religióznom vzývaní ženy ako Božieho diela. Smrek celkom prirodzene spája „nízke“ s „vysokým“, „profánne“ so „sakrálnym“, „ľudské“ s „anjelským“ („*Bo telo ženy mať – so všetkým čo v ňom skryté, / od hrdla bieleho – až po glóbusy rite, / od čiernych vrkočov – až po ružové lýtka, / po pičku hodvábnu, čo vonia ako kytka, / od zamatových pliec – po nežné chodidlá, / to všetko také je, že dvíha na krídla*“).⁵² Sám ako básnik-tvorca sa vymedzuje voči Bohu-tvorcovi, a to vo vzťahu pokory a obdivu (spievanie ód, písanie hymien, slabikovanie misálu, kľáčanie na ostrých polenách), pričom týmto spôsobom nepriamo vstupuje do konfrontácie umelecká tvorba s dielom božím („*Len Boh to mohol byť, človek to nevyhúta, / tie tvary kúzelné, tú pružnosť, štihlosť prúta (...)*“).⁵³ Smrek, ktorý v *Eva Ave* jednoznačne kládol život, spontánny životný akt nad tvorbu (v porovnaní so skladbou *Básnik a žena*), čím sa primárne vymedzil voči Kostrovmu arteficiálne-vznešenému gestu v *Ave Eva*, tak v závere svojej skladby toto gesto v istom zmysle posúva na ešte vyššiu úroveň: oproti umeleckej tvorbe (estetické stvárnenie ženy) Smrek stavia život (erotický vzťah so ženou) – samotnú ženu však Smrek interpretuje ako umelecké dielo Božie. Kým Kostra chce ženu povýšiť z profánnej sféry (každodenný život, konečnosť) do sakrálnej sféry (umelecké dielo, večnosť), Smrek si uvedomuje sakrálny pôvod ženy (boží výtvar), kladie ju však do profánneho prostredia (telesnosť, sexualita). Profánne prostredie si tak v kontexte Smrekovho modelu sveta zachováva svoje sakrálné identifikácie a funkcie: opozícia nízkeho a vysokého tu ani nejestvuje, ono „poklesnutie“ je možné iba ako prejav „popretia“, vybočenia z hodnotového, etického a mravného rámca tohto sveta (prostitutka), nie ako výraz „prijatia“, zakúšania plnosti bytia prostredníctvom vlastnej telesnosti – to sa naopak stáva formou oslavy stvorenia. Inými slovami: ak Smrek kladie ženu na zem, robí to iba preto, aby lepšie vynikli jej anjelské krídla – zdanlivé „poníženie“ je predpokladom reálneho „pozdvihnutia“, odpútanie sa od zeme je možné iba v okamihu dotyku so zemou. Telesnosť sa tak stáva súčasťou, resp. predpokladom duchovnej existencie (to sex dvíha človeka „na krídla“).

⁵⁰ Smrek, c. d. 2, s. 37.

⁵¹ Tamže, s. 28, 30.

⁵² Tamže, s. 43.

⁵³ Tamže, s. 42.

V úvode štúdie spomínané gesto „strhnutia katedrály“ vyznieva v týchto súvislostiach už menej presvedčivo: napriek tomu, že Smrek priznáva inštinktívnosť a ľudskosť, zachováva i religiozitu, úctu k posvätnému. Miestom, kde sa v plnej miere a intenzite stretáva príroda, ľudská spoločnosť a spirituálna sféra, je koitus. Opozíciu profánneho a sakrálného Smrek ruší zdôraznením korešpondencie medzi materiálным a duchovným – integráciou tela do duchovného zážitku. Ak sa na tomto mieste vrátime k základnému, najvšeobecnejšiemu kontextu, v rámci ktorého sme uvažovali o *Eva Ave*, teda k paraliteratúre erotického charakteru, potom napríklad v postupoch kombinácie, resp. zamieňania erotických motívov s kresťanskou ikonografiou možno identifikovať poetiku francúzskych surrealistov – tá sa v ich prípade zároveň spájala so škandalizujúco protináboženským postojom a kritikou katolíckej cirkvi. U Smreka nemožno hovoriť ani o protináboženskej intencii jeho skladby, ani o kritike cirkvi: možno hovoriť o provokatívnosti použitých postupov či o blasfémii, ktorá sa však oslabuje v tom okamihu, keď si uvedomíme, že kresťanská ikonografia a náboženská symbolika sú konštantnou súčasťou Smrekovho básnického diela a to pred i po *Eva Ave*. Smrekov básnický model sveta sa konštituuje v ambivalencii profánneho a sakrálného: interpretovaná skladba v tomto zmysle nie je výnimkou – jej výnimočnosť spočíva v miere, ktorá bola prekročená smerom nadol, k nízkemu a profánnemu, k telu a sexualite. Spolu s debutovou zbierkou, ktorá reprezentuje opačný pohyb smerom nahor, k vysokému a sakrálnemu, k duchu a spiritualite, tak v kontexte Smrekovej tvorby vytvárajú rámec tzv. Knihám slnečným. Smrekovo gesto „mladosti“ sa utvára medzi týmito dvoma extrémami: pripomeňme však, že tak ako „sakrálnosť“ debutovej zbierky našla svoje riešenie a katarziu v prijatí „profánneho“, aj „profánnosť“ *Eva Ave* priznáva svoje „sakrálné“ identifikácie. Kruh sa v tomto zmysle uzatvára: trvalo dvadsať rokov, kým Smrekovo básnické gesto opísalo oblúk, ktorý v obraze ženy symbolicky reprezentuje opozícia „Svätej Panny“ a „pravej panny“. Akoby smäd *Odsúdeného k večitej žizni* (1922) Smrek naplno uhasil až v *Eva Ave* (1942): v tých rokoch sa však rozehorel iný oheň, oheň „nocí planých“ – ak básnik opantaný svojou „lýrou“ upadol v *Eva Ave* až do „delíria“, teraz ho čaká kruté prebudenie a vytriezvenie zo sna o človeku. Tú „katedrálu“ menom ľudská bytosť nakoniec „nestrhol“ básnik, ale človek sám.

LITERATÚRA

- BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Praha : Dokořán, 2005.
BATAILLE, Georges: *Erotismus*. Praha : Herrmann & synové, 2001.
CAVALIERE SENZA NOME: *EVA AVE*. Bratislava : Elán, 2006.
HABAJ, Michal: Ján Smrek (Cválajúce dni). In: *Slovenská literatúra*, roč. 55, 2008, č. 6, s. 405 – 421.
HABAJ, Michal: Ján Smrek (Odsúdený k večitej žizni). In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 6, s. 443 – 453.
KOSTRA, Ján: *Básne*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961.
PETRÍK, Vladimír: Milovanie v ľudskej koži. In: CAVALIERE SENZA NOME: *EVA AVE*. Bratislava : Elán, 2006.
PETRÍK, Vladimír: Neznáma kapitola Smrekovej poézie. In: SMREK, Ján: *Protí noci. Básne vnútorného exilu*. Liptovský Mikuláš : Tranoscius, 1993.
PONIČAN, Ján: *Večerné svetlá*. Bratislava, 1932.
SMREK, Ján: *Básnik a žena*. Praha – Bratislava : L. Mazáč, 1935.
SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žizni*. Turčiansky Sv. Martin, 1922.