

Ľavá vpred. Prvý ročník revue DAV (1924 – 1925)

Michal Habaj

HABAJ, M.: Left Foot Forward. The First Volume of the DAV magazine (1924 – 1925)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 64, No. 4, p. 269 – 283

Key words: Avant-garde, Communism, Proletarian poetry, social functionality, antitraditionalism

The goal of the paper is to show the special place of the DAV magazine in the context of interwar Slovak literature, culture and society, and especially with regard to its avant-garde identifications and profile.

The paper follows the formation and the forms of the avant-garde gesture of the DAV magazine in the times of its beginning and the initial process of establishing its profile. The DAV magazine is from the start defined as a platform of the left-wing literary avant-garde with an active revolutionary stance on society. The aesthetic efforts of the DAV always have a social and political character, they do not limit their impact to the literary and artistic context. The critical and analytical articles in the field of political journalism and art theory are complemented with aggressive rhetoric and offensive gestures, which are typical of artistic avant-garde. The DAV defines itself aesthetically (new art vs traditionalism) and politically (communism vs conservatism and bourgeois outlook, internationalism vs nationalism). The original and translated poetry and prose production as well as fine art build on the context of European avant-garde (Expressionism, Cubism, Futurism) and Proletarian poetry. The core of the DAV's avant-garde stance is most clearly revealed within cultural journalism in its political attacks and provocations aimed at cultural tradition, bourgeois conservatism and bourgeois society.

The paper is supposed to make a contribution to clarifying how the avant-garde gesture of the DAV magazine was developed in the situation when it was founded and its profile was being established, especially with regard to the historical social and literary context.

Kľúčové slová: avantgarda, komunizmus, proletárska poézia, sociálna funkčnosť, antitradicionalizmus existencia, naratívna identita

270 **P**rvé číslo revue *DAV* vychádza v Prahe začiatkom decembra roku 1924.¹ Podľa údajov v tiráži malo ísť pôvodne o štvrtročník, ako však vieme, nasledujúce číslo vyšlo na jar 1925 a potom ďalšie dve, s novou redakciou, s podstatne menším rozsahom a už ako mesačník, až v roku 1926 (číslo 1 a dvojčíslo 2-3).² Po prerušení vydávania začal obnovený *DAV* vychádzať v roku 1929: to sa už zmenil z revue na časopis a opäť znížil počet strán. Následne znova prestal vychádzať a nová kapitola *DAV*u sa datuje až rokom 1931.

Vráťme sa však k prvému ročníku a k prvému číslu. V kontexte slovenskej kultúry a literatúry išlo o dôležitú udalosť. Po zaniknutí *Svojetí* a permanentne sa ťahajúcich problémoch s ideovo-estetickou orientáciou *Mladého Slovenska* má nastupujúca literárna generácia svoj nový samostatný časopis, ktorý je tentoraz jasne esteticky a ideologicky orientovaný. *Mladé Slovensko*, ktoré sa v prvej polovici dvadsiatych rokov čiastočne stávalo platformou pre ľavicovo orientovanú literatúru, bolo vo svojich aktivitách brzdené a hatené vydavateľom snažiacim sa výmenami redakcie zamedziť vplyvu mladých komunistov na podobu časopisu. V tejto situácii, keď formujúca sa ľavicová avantgarda naďalej pokračuje v zápase o charakter *Mladého Slovenska*, publikuje v *Spartaku*, v *Pravde chudoby* a v prílohe *Proletárska nedeľa*, ako i v ďalších časopisoch a novinách, sa revue *DAV* mala stať oficiálnou tribúnou jej umeleckých, kritických a kultúrno-politických snáh. Edo Urx v liste Jánovi Robovi Poničanovi z 9. VII. 1924 takto špecifikuje úlohu a kultúrno-spoločenskú funkciu zamýšľanej revue: „*DAV* = nepravidelná revue sloven. revolúč. avantgardy literárnej (myslím teoretikov-marxistov, literátov atď.) *invektívna* predovšetkým, čiže ako Ty hovoríš: modloborná. Teda *priebojná*. Vulgárne: baran, ktorý razí cestu. Za ním by postupoval *Spartakus*, absorbujúci všetky zisky výboja zo strany *DAV*u, prinášajúci vážnu a dôkladnú prácu.“³ Stručnejšie povedané Poničanom, na ktorého list a formuláciu Urx reagoval: „*DAV* = revolučnejší, *Spartakus* = evolučnejší.“⁴ Na priloženej Urxovej kresbe *DAV* reprezentuje vrchol, špic ostňa, ktorého telo a základ tvorí *Spartakus*. V liste Andrejovi Siráckemu tiež z roku 1924 Urx špecifikuje aj úlohu *Mladého Slovenska* v diapazóne kultúrnych časopisov a v situácii, keď by vznik *DAV*u pre novú literárnu generáciu konečne znamenal realizáciu „jednotného, samostatného podniku“: „Rozumej: najsamprv *DAV* a *Spartakus* (i *Prolet. nedeľa*!) a potom *Mladé Slovensko*. Lebo tam v *Mladom Slovensku* naša práca bude mať účel propagačný, príde medzi meštiacku mládež, ale predsa len mládež a my túto mládež budeme môcť pomaly ‚otraviť jedom‘: proletarizmu, komunizmu! Ale tribúnou našou *Mladé Slovensko* nebude už. Nie je toho schopné. Len ako hostia tam budeme, ale hostia, ktorí majú zuby vlka.“⁵ Podobný list adresoval Urx i Novomeskému. O niečo neskôr Urx práve v *Spartaku* ohlasuje vydávanie *DAV*u týmito slovami: „Akýsi čudný, ale známy, čerstvý prúd v poézii začína na Slovensku viať. Meštiaci sa ho ľakajú, žmurkajú svojimi malými očkami a zaliezajú do dier, čujú a cítia, že sa blíži riava, ktorá ich potopí

1 *DAV*, roč. I, 1924, č. 1 (zima). Praha : 1924.

2 Číslo prvého ročníka (1/1924 a 2/1925) mali rozsah 64 strán, čísla druhého ročníka (1/1926 a 2-3/1926) už iba 20, resp. 32 strán.

3 URX, Edo: *Básnik v zástupe*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 399.

4 Tamže.

5 Tamže, s. 403 – 404.

a predbehne. Dvíha sa nová generácia na obzoroch a blíži sa rôznym tempom.“⁶ DAV bude podľa neho orgánom a revolučnou tribúnou proletárskeho hnutia, bude prísne socialistický, aktívne revolučný, mladý a modloborný.⁷ Strategický plán, tak ako ho predstavovali úvahy o možnom fungovaní jednotlivých ľavicovo orientovaných periodík a ich symbiotickom vplyve na spoločnosť, však mal ďaleko od úspešnej realizácie v praxi. Vydávanie *Mladého Slovenska* jeho vydavateľ, ktorým bol Zväz slovenského študentstva, zastavil z dôvodov „bolševizácie“ už v polovici roku 1925. *Spartakus* prestal vychádzať po policajnom zákaze v septembri 1925. A zámer, aby revue DAV vychádzala štvrťročne, bol zase od samého začiatku azda až priveľmi ambiciózný a ťažko realizovateľný najmä z finančných dôvodov. Tie napokon, po vydaní prvých dvoch čísiel, viedli v roku 1925 k pozastaveniu jeho vydávania. Problémy s financovaním DAVu, ktorý existoval bez cudzej hmotnej podpory a iba na základe príspevkov zainteresovaných členov a prispievateľov, sa priamo prepájali s komplikáciami vyplývajúcimi z politickej identifikácie revue a členov redakcie.

Ako vydavateľ a zodpovedný redaktor prvého i druhého čísla je v tiráži uvedený Ludo Obtulovič, redakciu a administráciu má na starosti Eduard Urx, s adresou Praha-Bubeneč, Studentská kolonie VII/25. Autorom obálky je Mikuláš Galanda (podpisujúci sa tu pofrancúzštenou prešmyčkou svojho priezviska La Ganda), ktorý spolu s Ľudovítom Fullom vytvorili výtvornú identitu DAVu a revue ilustrovali svojimi linorezmi a grafikami. Spolupracovali tiež pri realizácii ďalších materiálov vydávaných ľavicovou avantgardou, napríklad plagátov a bulletinov, ale tiež pri knihách niektorých autorov. Napríklad Fulla ilustroval debutovú zbierku Jána Roba Poničana, ktorá vyšla ešte v roku 1922.⁸ Už samotná obálka DAVu signalizuje netradičný kultúrny čin. V Čechách, kde približne v identickom čase vychádza viacero periodík, revue či zborníkov ovplyvnených avantgardnými estetikami ako napríklad *Devětsil*, *Pásmo*, *Host*, *Avantgarda* a iné, nie je podobná grafická úprava natoľko výnimočnou, v slovenskom kultúrnom priestore však okrem DAVu nenájdeme umelecký časopis, ktorý by sa stával i prostredníctvom grafického spracovania v užšom slova zmysle súčasným. Môžeme tu hovoriť o prvých slovenských pokusoch o modernú typografiu.⁹ Progresívny a revolučný charakter DAVu je tak zabezpečený ako po obsahovej, tak i výtvarnej stránke. Edo Urx v recenzii *Hosta* zaraďuje DAV, s ohľadom na úsilie „o nový výraz, o nový tvar“, po bok *Hosta* a *Pásma*: „Kto sa zaujíma o moderné internacionálne umenie, musí čítať *Pásmo* + *Host* + DAV.“¹⁰ Na obálke sa zároveň heslovito špecifikuje oblasť, v ktorej sa revue mieni programovo angažovať: umenie, kritika, politika, filozofia, literatúra. DAV sa teda neobmedzuje na politické a spoločenské otázky, kde je umenie iba sekundárnym bodom záujmu, ako to robí napríklad časopis komunistickej mládeže *Spartakus*, ale neorientuje sa ani výlučne na umenie

6 URX, Edo: Pozor! Pozor! In: URX, Edo: *Básnik v zástupe*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 104.

7 Tamže.

8 PONIČAN, Ján Rob: *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko, len temno nenávidím*. Bratislava : Univerzum, 1923.

9 LONGAUER, Ľubomír: *Vyzliekanie z kroja. Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918*, 2. Bratislava : Slovart, 2013, s. 48.

10 URX, Edo: „Host“, roč. IV, č. 1. In: URX, Edo: *Básnik v zástupe*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 107.

272 a literatúru: od začiatku chápe umeleckú a sociálno-revolučnú a politickú činnosť v jednote a otázky estetické ako neoddeliteľné od otázok spoločenských. Estetické úsilia DAVu majú vždy charakter sociálny a politický, v čom sa ohlasuje prioritný záujem o skutočnosť a snaha túto skutočnosť aktívne ovplyvňovať a meniť. Slovmi Stanislava Šmatláka: „Dav nevznikol ako vyhranený literárny či umelecký pohyb, ale ako hnutie v širokom zmysle spoločenské, ako hnutie politické, kultúrne a ideologické.“¹¹

Základné ambície a situovanie sa v kultúrnom a spoločenskom priestore naznačuje redakčný úvodník, kde sa DAV identifikuje ako „*periodická revue*“, ktorá „*združuje všetkých priekopníkov socialistických ideí mladej generácie na Slovensku, ktorí sú činní v oblasti myšlienkovvej a umeleckej*“. Ďalej pokračuje:

„*Prichádzame až po siedmich rokoch. Prichádzame zatažení vedomím, že staršie generácie ustrnuli v zajatí a tieni starootcovských tradícií. S vedomím, že nevykonali takmer nič, aby doterajší rád triedneho útlatku a vykorisťovania človeka človekom bol odstránený. Nahradený novým a lepším, ktorému upravuje cestu v myšliach ľudí socializmus. Chceme poukazovať na nespravodlivosť dnešného spoločenského poriadku. Chceme kritickým rozborom všetkých jeho javov, ktoré stratili už dávno životnej oprávnenosti, prispieť k jeho konečnému vyvráteniu. Chceme aspoň týmto spôsobom dokumentovať svoju solidaritu s pracujúcimi a splatiť aspoň čiastočku dlhu storočí. Vstupujeme v život s úmyslom, aby sme pripomínali i ostatnej inteligencii jej povinnosť voči pracujúcemu proletariátu. Na perách s obžalobou. Lebo ona dosiaľ stá poddajná slúžka vstupuje v služby kapitálu. Mátie mysle davov heslami otrokáorskymi. Toto kričíme do duší a svedomia študujúcej mládeže. Z veľkej časti vychádza z chalúp pracujúcich a za kus chleba zrádza záujmy vlastných otcov a matiek.*“¹²

Politickú líniu reprezentujú v prvom čísle štúdie Clementisa o národnostnej otázke a o ideológii agrárnej strany, článok Alexa Križku Boj za slobodu slova, článok Andreja Kojnoka o pomere práva k spoločenským triedam, Obtulovičov rozbor hospodárskej krízy na Slovensku, Poničanov článok o vzťahu inteligencie a proletariátu a pamflet Zápás o davy na Slovensku podpísaný kolektívnou značkou „DAV“, pochádzajúci pravdepodobne z pera Daniela Okáliho. Zaujímavejšie pre nás však sú umelecké a kritické texty. Hneď prvým textom revue je nepodpísaná báseň s názvom Štvavá reč z r. 1917. Avantgardné stratégie prítomné v písaní a publikačných postupoch autorov DAVu možno pritom identifikovať už pri narábaní s konceptom autorstva. Primárne nemám na mysli ani tak rôzne značky, skratky či pseudonymy, pod ktorými jednotliví autori často publikujú (napr. Okáli ako X10, Urx ako M. C. Biss, Novomeský ako N. Gorod, Poničan ako Rob, Zindr ako Grakchus), ako skôr vzťah individuálneho autorstva a princípu kolektivismu či skupinovosti. Ten sa ohlasuje predovšetkým v značke DAV, ktorou sú viaceré texty signované a získavajú tak intenciu programového gesta, kde je kolektív alebo skupina dôležitejší ako konkrétny jednotlivec. Prítom môže ísť o texty napísané kolektívne, ale tiež o texty jedného autora (napr. Siráckeho alebo Okáliho).

11 ŠMATLÁK, Stanislav: *Básnik Laco Novomeský*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967, s. 86.

12 DAV, roč. I, 1924, č. 1 (zima). Praha : 1924, tiráž.

Inou formou popretia individualizmu je publikovanie textu bez uvedenia mena autora. Text sa tak rovnako stáva výrazom kolektívneho autorstva a spoločného programu. Na spätosť s kolektivistickými snahami v umení a spoločnosti odkazuje už samotný názov revue DAV. Ten, slovami Novomeského, vznikol pôvodne ako protest proti povýšenosti povojnovej slovenskej inteligencie a jej pohrdaniu davom, kolektívom, ľudom. DAV „už svojím názvom manifestoval svoju príslušnosť k ľudovej a robotníckej mase“.¹³

Burcujúca, podvratná a provokačná intencia DAVu je signalizovaná aj jazykom a rétorikou viacerých článkov, názvami jednotlivých rubrik či explicitne pomenovanými žánrovými identifikáciami textov – je to napríklad už spomínaný Pamflet, úvodná Štvavá reč alebo tiež záverečný oddiel reflexie slovenských a českých kultúrnych a umeleckých časopisov, ktorý nesie názov Provokácie. Samotná lexika a výber kľúčových slov tak plnia symbolickú funkciu avantgardného útoku na tradíciu (tradície) a signalizujú na exponovaných miestach základné zameranie či gesto revue. Kritické a analytické články z oblasti teórie umenia či politickej publicistiky sa takýmto spôsobom dopĺňajú s útočnou rétorikou a invektívnou gestikou, ktorá je typická pre umelecké avantgardy a ich vyhraňovanie sa voči protivníkom. V tomto zmysle sa DAV vyhraňuje esteticky (nové umenie vs. tradicionalizmus, avantgarda vs. realizmus) a ideologicky, resp. politicky (komunizmus vs. konzervativizmus a meštiactvo, kolektivizmus vs. individualizmus, internacionalizmus vs. nacionalizmus). Zo zahraničnej literatúry DAV uverejňuje básne Klasy a ryby Josefa Horu, Die rote Pest Franza Carla Weiskopfa a Juliusa fildeken Lajosa Kassáka. Všetky tri básne sú publikované v originálnom jazyku, za čím Štefan Drug rozoznáva praktický prejav i proklamáciu internacionalizmu.¹⁴ Podobnú prax, kedy sú príspevky zahraničných autorov uverejňované v pôvodine, realizuje tiež časopis *Pásmo* vydávaný Brněnským Devětsilom, rovnako i *Revoluční sborník Devětsil* z roku 1922 publikoval texty Jeana Cocteaua, Ivana Golla, Georga Kaisera a Franza Carla Weiskopfa v origináloch. Zo strany redakcie DAVu môžeme takéto „manifestačné“ odmietnutie nacionalizmu a prihlásenie sa k internacionalizmu chápať aj ako ďalšiu formu provokácie určenej konzervatívnym a národným silám. Na umeleckej rovine sa DAV primárne hlási k predstaviteľom nemeckej a maďarskej avantgardy – na rozdiel od českej lavičovej umeleckej scény, ktorá výrazne vychádza z francúzskych inšpirácií. Zatiaľ absentujú tiež vzory z ruskej, resp. sovietskej literatúry: iba v závere kolektívne podpísaného (DAV, autor pravdepodobne Okáli) analyticko-kritického pamfletu (Zápas o davy na Slovensku) sa ohlasujú verše z Majakovského poémy: „*Po širom svete prešľahol rudý uragán sociálneho diania a mnohé hlasy sa pýtajú: ide vývoj ľudstva naľavo alebo vpravo? Bankárom v mramorových palácoch zdá sa, že na pravo, mysliacim ľuďom na ľavo a my, ktorí vystupujeme pred davy pracujúcich Slovenska až dnes, kričíme s Majakovským: Kto že tam kráča ešte pravou? Lavá! Lavá! Lavá!*“¹⁵ Naopak, francúzska moderná poézia vychádzajúca z Apollinaire a Cendrarsa je

13 NOVOMESKÝ, Laco: Slovensko – DAV – Komunizmus. In: *Splátka veľkého dlhu. Publicistika 1963 – 1970. I. zväzok*. Bratislava : Nadácia Vladimíra Clementisa, 1993, s. 308.

14 DRUG, Štefan: *DAV a davisti*. Bratislava : Obzor, 1965, s. 20.

15 „DAV“: Pamflet. Zápas o davy na Slovensku. In: DAV, roč. I, 1924, č. 1 (zima). Praha : 1924, s. 49.

274 tu čiastočne podrobená kritike, v porovnaní opäť s kľúčovou postavou maďarskej avantgardy Lajosom Kassákom – to všetko však prebieha na pozadí kritiky najnovšej zbierky Vítězslava Nezvala *Pantomima*: „Nezval sa ovšem nedá zahlušiť krikom z frontu práce a triednej vojny, ale pokojně mieša ďalej svoje koktaily. Nič – len poézia. Jemná a prelietavá. Básnivost, poetizmus. Silný lyrizmus, základný tón známy z otca modernej poézie Apollinaira, potom Blaise Cendrarsa a z iných Francúzov. Známy aj z Kassáka. Čudné vyznievanie vecí a lyrické chápanie sveta. Kým je Kassák zatažený faktami, vážnejší a hutnejší – Nezvalova poézia je ľahká ako pena, vzdušná ako flór, prelietavá ako motýľ. Je silne osobitá. Samá fantázia. Nám je *Pantomima* anarchizmom a anachronizmom, ak chápeme umenie v jeho sociálnej funkcii hlbšie a hlbšie.“¹⁶

Práve Urxovu (podpísaný M. C. Biss) kritiku Nezvalovej zbierky môžeme chápať v širšom ohľade ako jediný programový text prvého čísla DAVu, pokiaľ ide o jeho umelecko-estetické ambície. Je to však text, ktorý je dôležitý vo viacerých ohľadoch a veľmi presne vyznačuje priority, smerovanie a identifikácie slovenskej ľavicovej avantgardy. Predstavuje útok, avšak vedený s rešpektom a zmyslom pre fairplay, ani nie tak proti samotnému Nezvalovi, ako proti tomu čo reprezentuje *Pantomima* a síce práve sa rodia poetizmus. Nezvalova zbierka ako prvý konkrétny doklad reprezentuje aktuálny odklon progresívnej časti mladej českej poézie (Seifert, Nezval a teoretik Teige) od proletárskej poézie a poézie revolučných výziev k poetizmu, ktorý sa už usiluje o čistú krásu a o čistú poéziu. Napriek tomu Urx považuje *Pantomimu* za knihu nie každodennú, ktorá je pre tradičnú kritiku a akademické umenie „*pästou medzi oči*“, naopak estétom poskytuje „*najvyššie orgie krásy*“ – „*absolútnej modernej krásy*“.¹⁷ Krása a zmyslovosť je tu všetkým – Nezvalove slová „*prestali byť logickými, aby sa mohli stať magickými*“.¹⁸ Pre východiská a ciele formujúcej sa slovenskej básnickej avantgardy je to však krok vedľa: poéziu nechápe ako autonómnou skutočnosť, ale akcentuje jej aktívny vzťah k skutočnosti a sociálnu funkciu. Veľakrát už sa zdôrazňovalo, že slovenská ľavicová avantgarda bola jeden vývinový krok pozadu za českou: v čase, keď progresívna línia mladej českej poézie revolučné chápanie poézie opúšťa, slovenská sa k nemu hlási a rozvíja ho. To však nie je jediný dôvod onoho sporu o tendenčnosť v umení. Ak necháme pre túto chvíľu bokom špecifické spoločenské, kultúrne a sociálne kontexty, potom moderná slovenská poézia na rozdiel od českej nebola nikdy tak zásadne ovplyvnená modernou poézou francúzskou. Čosi v tomto zmysle naznačuje i poznámka Bedřicha Václavka na margo DAVu z *Pásmu* 6-7/1926. Václavek hodnotí DAV ako „bystrý a bojovný časopis komunistických intelektuálov na Slovensku“, ¹⁹ zároveň mu však vyčíta to, čo presne z opačnej strany kritizuje Urx na Nezvalovi a síce trvanie na tendenčnom a revolučnom umení. Na príklade oficiálneho proletárskeho umenia v Rusku ukazuje, že umenie ako také nepríde k ničomu revolučne novému iba tým, že sa postaví do služieb nových ideí. V tejto argumentácii však vidieť jadro problému: kým českým básnikom išlo primárne o revolúciu v umení, slovenským o revolúciu v spoločnosti a zmenu sociálnych,

16 BISS, M. C.: *Pantomima*. In: DAV, roč. I, 1924, č. 1 (zima). Praha : 1924, s. 33.

17 Tamže, s. 32.

18 Tamže.

19 VÁCLAVEK, Bedřich: V DAVu pokračuje Daniel Okáli. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol.: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. II. Praha : Svoboda, 1972, s. 218.

politických a kultúrnych podmienok. Václavek si však ešte presne všimol čosi, čo pri reflexii slovenskej sociálne orientovanej poézie môže byť jedným z kľúčových faktorov, a síce, že slovenská avantgarda vidí vývoj umenia „nemeckými očami“ a používa „nemeckú terminológiu“ (a „zahrnuje do expresionizmu i kubizmus, purizmus a konštruktivizmus“).²⁰

Z pôvodnej tvorby nájdeme v prvom čísle DAVu básne Ladislava Novomeského, Jána Roba Poničana, Jarka Elena, Jozefa Tomášika a básne Daniela Okáliho Balada o tehotnej podpísanú značkou X10. Pod rovnakým pseudonymom je publikovaná i jediná poviedka zastúpená v tomto čísle revue s názvom Vysta-hovalec. Najzaujímavejší, resp. s ohľadom na estetiku a poetiku najambicióznej-ší umelecký text však predstavuje Siráckeho básne Vlajka na Himaláji podpísa-ná kolektívne ako DAV. Revolučná poéma využívajúca prvky koláže a montáže, s údernými, heslovitými veršami vyjadrujúcimi výkriky, apely a povel, je vysá-dzaná rôznymi typmi písma a predstavuje typograficky a na rovine výrazu i formy produktívny experiment. Básne a jej grafická podoba tvoria jednotu, v ktorej sa ohlasujú vplyvy avantgardných poetík v nadväznosti napríklad na typografické či kompozičné úsilia futurizmu. Vo svojom celku predstavuje hybridnú poeti-ku kombinujúcu kubofuturistický tvar, expresionistickú obraznosť a proletársku ideu. Je symbolickým i doslovným útokom na tradíciu, ktorá tu je napokon nielen napadnutá, ale i porazená a pochovaná („A MY nad hrobom STOLETÍ zatančíme KOLO / zaspievame FINIS nad rovom / tu odpočívá TRADÍCIA“).²¹

V záverečnej rubrike Provokácie sú zastúpené reflexie najnovších čí-siel slovenských i českých literárnych a kultúrnych časopisov: *Mladé Slovensko*, *Prúdy*, *Vatra*, *Slovenské pohľady*, *Apollon* a *Pásmo*. Invektívno-ironizujúci útočný tón, ktorým sú výberovo glosované články či obsahové zloženie a ideové rám-ce jednotlivých periodík je výrazom avantgardného antagonizmu namiereného proti buržoáznym hodnotám, meštiackemu konzervativizmu a kultúrnej tradi-cii. Generačný, estetický a ideologický konflikt najzreteľnejšie vidieť v polemike so *Slovenskými pohľadmi*: „Pozeráš sprava, pozeráš zľava, chceš nájsť akúsi súvislosť s dnešným kultúrnym a duševným životom Slovenska a miesto toho cítiš, že obraciaš strany akéhosi archeologického zborníka. Všetko miesto skamenelín pradávnych vekov, miesto monumentality primitíva a jeho zápasu nájdeš tu vysušených domácich slimáčikov, o ktorých sa ročne popíše stá a stá strán. Veľký boží svet akoby ani nejestvoval. Akoby jeho rádiové výkriky a vzruchy otriasajúce umením, svetovými názormi, morálkou domáceho krbu do našej Mekky vôbec ani nezapadli.“²² Literatúra popisujúca vzťah k „božskej prírode“, „bačom“ alebo „bálovým šatám“,²³ príp. na inom mieste (re-flexia *Vatry*) maliarstvo ponúkajúce „obrázочки ňaničiek“ či „kráv pasúcich sa na šťavnatých lúkach“²⁴ sú nazerané z estetických pozícií avantgardného umenia, ktoré sa v argumentácii DAVu opiera napríklad aj o suprematizmus či expresionizmus

20 Tamže.

21 DAV: Vlajka na Himaláji. In: DAV, roč. I, 1924, č. 1 (zima). Praha : 1924, s. 13.

22 (bez uvedenia autorstva) Slovenské pohľady č. 3. In: DAV, roč. I, 1924, č. 1 (zima). Praha : 1924, s. 63.

23 Tamže, s. 63.

24 (bez uvedenia autorstva) Vatra. In: DAV, roč. I, 1924, č. 1 (zima). Praha : 1924, s. 64.

276 – v tomto strete sa minulosť stáva tým, čo stelesňuje neživotnosť a stagnáciu, ktoré sú podrobené paródii, výsmechu a provokácii.

Druhé číslo DAVu vychádza na jar 1925.²⁵ Oproti prvému číslu sa posilňuje ideová vyhranenosť a celková koncepcia revue, ktorá už nemá ráz improvizácie, ale obsahuje viacero programových štúdií a textov či už spoločensko-politického alebo kultúrno-umeleckého charakteru. Hneď úvodný text Daniela Okáliho s názvom Umenie a podnázvom Poznámky a heslá predstavuje programovú stať o sociálno-revolučnom umení. Programovú, napriek mottu, ktoré znie „*Nie umelecký program! Umelecké činy!*“²⁶ – práve volanie po umeleckom čine je posolstvom Okáliho článku a cieľom umeleckého programu, ktorý prezentuje. Okáli vychádza zo vzdialených období ľudskej kultúry a prvopočiatkov umenia, aby sa dostal k súčasnej situácii a kritike malomeštiackej ideológie, kapitalizmu a individualizmu: „*Úsilie o presadenie individualizmu, prejavujúceho sa vo formách slobodomurárskych lóží, voľných myšlienok, Ku Klux Klanov etc. znamená iba hru na slepú babu, lebo na miesto tajomného a neznámeho Boha, nastúpil v skutočnosti Bankár.*“²⁷ Umenie a skutočnosť sú reflektované v jednote, nakoľko Okáli registruje umenie primárne ako „*sociologický prejav*“.²⁸ Aktuálne umelecké dianie nachádza svoj prejav v konštruktivizme, ktorý vychádza z myšlienky racionálneho funkcionalizmu a ktorého vznik Okáli identifikuje v Spojených štátoch amerických v oblasti hospodársko-výrobnej organizácie a priemyslu. Umelecké formulovanie konštruktivistických téz, resp. aplikovanie týchto téz v umení prebehlo v Rusku: v poézii u Majakovského, v próze u Erenburga a v divadle u Mejerchoľda. Išlo však iba o pokusy a konštruktivizmus zlyhal. Zápas o novú výrazovosť Okáli popisuje miestami argumentačne neprehľadne, resp. neisto, keď riešenie vidí v primitivizme a pudovosti, ktoré nachádzajú svoj výraz v proletárskej ideológii. Tá síce znamená tiež racionálny funkcionalizmus, ale nové umenie zároveň nesmie byť „*konštrukciou rozumovou*“, aby neskončilo v „*zátišiach bláznov poetizmu*“.²⁹ Nakoniec Okáli od umenia požaduje triednu a sociálnu účelnosť, ktorá ale nemá byť uplatňovaná intelektom, naopak, musí byť autentického pôvodu, „*prežívaná*“ a „*precitená*“. Sociálny funkcionalizmus umenia bude v tomto zmysle zvyšovať aj revolučnú aktivitu proletariátu: „*Znamená, že bude (umenie, pozn. M. H.) presiaknuté zároveň šíalenou nenávisťou a divou láskou. Bezhraničným pesimizmom k doterajším plačlivým, individualistickým umeleckým dielam, k celému spoločenskému zriadeniu, a nekonečným optimizmom, vierou v deje budúca, vo vlastné tvorčie sily.*“³⁰ Výsledkom je „*snaha o umeleckú syntézu, ktorá bude tvorená z prvkov konštruktivistických a späť v živý a sociálne účinný celok revolučnou ideológiou*“.³¹ Proletárske umenie je však iba vyjadrením prechodnej fázy rovnako ako proletárska diktatúra. Literatúra má byť „*politická*“ a „*aktivistická*“, jej ústrednou intenciou je „*dnešná prítomnosť*“ – „*prezentizmus*“³² ako materiál a nositeľ budúcnosti. Okáli sa odvoláva na Trockého, umenie má slúžiť

25 DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925.

26 OKÁLI, Daniel: Umenie. Poznámky a heslá. In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925, s. 1.

27 Tamže, s. 3.

28 Tamže, s. 5.

29 Tamže, s. 5.

30 Tamže, s. 5.

31 Tamže, s. 6.

32 Tamže, s. 6.

ako prostriedok pre zmenu hospodárskeho zriadenia a napomôcť dosiahnuť politickú moc. Víťazstvo proletárskej revolúcie bude završené beztriednou spoločnosťou – „vskutku ľudskou kultúrou“ (Trockij).³³ V závere štúdie Okáli ironicky a provokačne glosuje domáce kultúrne a literárne pomery, v ktorých je skutočná tvorba paralyzovaná, status quo zostáva nemenné a neporušené pod dohľadom „strážnych psov domácej tradície“ (Nietzsche): „*Stará odrhovačka o pánu bohu, Večnosti (velké V), Ja (tučné J), Nekonečnu, o svojráže, o originalite atď. bude škrečať ďalej. Nezáleží, že pán boh, Večnosť atď. budú vyznievať a vyvolávať dojem makovej štrúdle alebo zamasteného širáka a svojráz = umelecké poznávanie a zobrazenie slov. života dostane príchut' bryndze, krpcev, panenských paniien atď. Daj im boh šťastia!*“³⁴ Záverečné typograficky zvýraznené heslo „*Zúfalosť dneška musí byť zaškrtená činom!*“³⁵ vyjadruje jednak vôľu po negácii jestvujúceho stavu, jednak akcentuje čin ako formu tejto negácie, je však tiež výrazom všeobecnejšie chápanej avantgardnej túžby po zmene. Čin je zároveň nadradený nad umelecký program a poetiku.

Teórii umenia sa venujú aj ďalšie štúdie: článok Michala Klimanova Vy-medzenie proletárskeho umenia, napísaný pre DAV a preložený z ruštiny, a text Bélu Tilkovszkého Svetová kríza umenia, preložený z maďarčiny. V tiráži revue je k obom článkom uvedená poznámka, že ich redakcia uverejňuje, ale „v jednotlivostiach zaujíma stanovisko od nich odlišné“.³⁶ Zároveň odkazuje na úvodnú štúdiu Okáliho, ktorá má postoj mladej slovenskej ľavicovej avantgardy k chápaniu umenia postihnúť v celku a programovo. Proletárskemu umeniu je venovaná i štúdia Vladimíra Clementisa Akultúrny bolševizmus, polemizujúca s názorom, že marxizmus a bolševizmus sú v oblasti kultúry sterilnými silami, ktorých povaha je navyše akultúrna či dokonca barbarská. Clementis oponuje názoru, ktorý v revolučnej premene Ruska vidí „*barbarský vpád Blokových Skýtov do Európy*“.³⁷ Odkazuje na Gorkého, pre ktorého naopak bolševizmus znamená „*scivilizovania aziatského Ruska*“.³⁸ Nakoniec sa snaží formulovať možný prienik medzi oboma názormi a ponúka syntézu, podľa ktorej je bolševizmus „*barbarským vpádom civilizácie do Ruska*“.³⁹ Clementis nachádza význam revolúcie na dvoch rovinách a to pre Rusko a pre kultúru vôbec. Preberanie meštiackej kultúry bolševickou kultúrou chápe ako prirodzené, keďže výdobytky kapitalistickej kultúry neboli využité a nijaké kultúrne hodnoty nezanikajú, ak je v nich zachovaná ešte nejaká stopa životaschopnosti. Z tohto uhľa pohľadu nechápe zbolševizované klasické diela, napr. *Svitanie* alebo *Carmen*, ako nekultúrne „*monštrá*“, ale „*prejavý životaschopnosti*“⁴⁰ a zdôrazňuje reintegračnú a asimilačnú činnosť marxizmu. Rovnako ako Okáli upozorňuje, že nemáme do činenia s prejavmi proletárskej kultúry, keďže stav proletárskej diktatúry je iba prechodným na ceste k beztriednej spoločnosti a beztriednej kultúre. Pre súčasnú etapu vývoja sú charakteristické boje, ktoré nie sú vhodné na to, aby sa počas nich tvorili nové kultúrne hodnoty. Opäť sa odvoláva

33 TROCKIJ, Lev D.: Revolúcia a literatúra, podľa c. d., s. 6.

34 Tamže, s. 7.

35 Tamže, s. 7.

36 Tamže, tiráž.

37 CLEMENTIS, Vladimír: Akultúrny bolševizmus. In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925, s. 49.

38 Tamže, s. 49.

39 Tamže.

40 Tamže, s. 50.

278 na Trockého chápanie tvorenia socialistickej kultúry, pre dosiahnutie ktorej boli doteraz urobené iba „*přípravy k přípravám*“.⁴¹

Nemeckej revolučnej poézii, prehľadu jej rôznych podôb a autorom, ktorí ju reprezentujú, je venovaný článok F. C. Weiskopfa. Z prekladovej poézie nájdeme v druhom čísle DAVu experimentálnu báseň Kassáka, úryvok z Blokovej poémy *Dvanást* a Weiskopfovú báseň *Dva železničné vozne z Nížnej Verečky*. Pôvodnú poéziu zastupujú básne Poničana Jar, Novomeského Múdrost a Tomášikova Noc milostná. Zaujímavejšie, pokiaľ ide o vplyvy avantgardných poetík a to i na rovine typografie a grafického spracovania, sú však prozaické príspevky, úryvok z Vančurovho románu *Pole orná a válečná*, publikovaný v českom jazyku, poviedka Jarka Elena *Hadie tanečnice* a najmä próza Petra Jilemnického *Muzika zo zamýšľanej zbierky poviedok Červená sedma*. Všetky tri prózy spája silná sociálna tematika a ženské hrdinky, vždy z iného prostredia: z budapeštianskej nočnej periferie, krčiem a nevestincov, z cirkusu a z advokátskej kancelárie. Téma prostitúcie a kupliarstva ako jedna z mimoriadne exponovaných v mladej slovenskej literatúre dvadsiatych rokov 20. storočia sa tu objavuje u Vančuru aj Jarka Elena, a tiež v Novomeského básni, a napríklad aj na grafike Mikuláša Galandu v rámci cyklu *Láska vo veľkomeste* (ďalšie grafiky z tohto cyklu nájdeme aj v nasledujúcich číslach DAVu 1 a 2/3 z roku 1926).

Číslo je ilustrované kresbami Georga Grosza a Otta Dixy zachytávajúcimi mestský priestor Berlína a sociálnu skutočnosť Weimarskej republiky dvadsiatych rokov 20. storočia s motívmi prostitúcie, chudoby a hladu, dokaličených vojakov, bezuzdného hyenia a sexuálnych orgií, korpulentných bankárov, ušľapaného a ubiedeného proletariátu. Ich tvorbu, spolu s tvorbou Fransa Masereela, ktorého ilustrácie boli v prvom čísle DAVu, približuje krátky text podpísaný iniciálami E.U. (Edo Urx). Obrazy sociálneho a morálneho rozkladu a deštruktívneho a hynúceho sveta obsahujú zároveň potenciál obrody tam, kde napríklad Urx v Groszovej tvorbe identifikuje „*revolučné kreslenie v akomsi negatívnom zmysle*“.⁴² Výrazom uverejnené kresby a grafiky vychádzajú z expresionizmu, umenia novej vecnosti a sociálneho realizmu. Dodajme, že Masereelovi a Groszovi je venovaný obsiahlejší článok aj v *Revolučnom sborníku Devětsil* (1922), pričom autor textu ich považuje za jediných dvoch umelcov, v ktorých vtedajšia doba našla svojich typických kresliarov.⁴³

Umelecké a literárne aktivity davistov sú od začiatku neoddeliteľne prepojené s činnosťou spoločensko-politickou. Z tohto spojenia vychádzajú i príspevky zamerané primárne na kultúru a teoretickú reflexiu umenia, priamo politickú publicistiku nájdeme však v DAVe tiež. Úvaha Ľuda Obtuloviča *Súčasná fáza imperialismu* je uvedená citátom z Lenina „*Imperializmus je predvečer sociálnej revolúcie*“.⁴⁴ Imperializmus Obtulovič hneď na úvod definuje ako „*negáciu liberalizmu v liberalizme samom*“.⁴⁵ Vychádza zo štúdií socialistických teoretikov, ktorí už v čase pred prvou svetovou vojnou popisovali dôležité zmeny formy kapitalizmu.

41 Tamže, s. 51.

42 E. U.: K obrazom. In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha: 1925, s. 32.

43 SVRČEK, Jar. B.: Tendenční kreslíři. In: *Revoluční sborník Devětsil / reprint*. Praha: Akropolis, 2010, s. 150.

44 OBTULOVÍČ, Ľudo: Súčasná fáza imperialismu. In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha: 1925, s. 15.

45 Tamže.

Tie sa diali v postupnom ovládaní a rušení voľnej súťaže, v nástupe monopolov a ovládnutí výroby kartelmi a trustmi. Finančný kapitál zároveň invazívne expanduje do krajín „nižšieho stupňa hospodárskeho vývoja“,“⁴⁶ ktoré najskôr ekonomicky zadlžuje a následne hospodársky a politicky ovláda. Konkrétne tu Obtulovič čerpá z kľúčového diela rakúskeho teoretika marxizmu Rudolfa Hilferdinga *Das Finanzkapital*, ktoré vyšlo vo Viedni roku 1910. Hilferding svojou ekonomickou teóriou ovplyvnil aj Lenina pri tvorbe konceptu imperializmu. Pohyb kapitálu a jeho dosah na hospodárske a politické premeny v jednotlivých krajinách (USA, Anglicko, Francúzsko, Nemecko, Taliansko, povojnové „nástupnícke štáty“) Obtulovič, citujúci údaje z prác francúzskych, britských, nemeckých a rakúskych ekonomických a politických teoretikov (Viallate, Keynes, Levy, Bauer a i.), popisuje od východiskového stavu pred vojnou a následne v preskúpaní síl po svetovej vojne. Ako absolútneho víťaza prvej svetovej vojny hodnotí Spojené štáty, ktoré naďalej profitovali z povojnového hospodárskeho a politického chaosu v Európe. Do vazalského hospodárskeho područia amerických bánk a Wall Street sa dostávajú nielen malé európske krajiny a národy, ale i európske veľmoci: „Je zaujímavé sledovať celkovú reťaz vzájomnej závislosti činiteľov silnejších a silnejších. Tak na Slovensku o centralizáciu a o ovládnutie snaží sa medzi inými hlavne Slovenská banka, tá je kontrolovaná a ovplyvňovaná (českou, pozn. M. H.) Živnobankou. Živnobanka kooperuje v pomere rôznom s kapitálom francúzskym a parížske banky počúvajú na rady pána Morgana z Wall Streetu. A tak o osudoch národov nerozhodujú kadejaké mierové konferencie, ani ženevské protokoly – skutočná vláda je v rukách obyvateľov bankových palácov.“⁴⁷ Na záver Obtulovič popisuje dôsledky i metódy tohto transformačného procesu, v centre ktorého sa nachádza finančný kapitál: „Jedná sa tu o usporiadanie, preskupovanie a ovládanie hospodárstva, teda základne sociálneho života vôbec. Finančný kapitál nepracoval a nepracuje prostriedkami vyberavými. Korumpuje. Kупuje umelcov, žurnalistov, parlamenty. – Najtypickejším dokladom toho sú veľké demokracie a zvlášť S. Š. Ako imperializmus je nutným prejavom finančného kapitálu, tak všetky tieto metódy sú jeho neodkladnými sprievodcami.“⁴⁸ Definitívna porážka imperializmu je teda možná iba s odstránením kapitalizmu vôbec. Okrem Obtulovičovej štúdie spoločensko-politickú publicistiku reprezentujú v druhom čísle DAVu aj články Jána Poničana *Národ a kultúra*, Andreja Siráckeho *O takzvanom rozpore individua a spoločnosti* a Alojza Bučka *Stav a organizácia hospodárskeho života v ZSSR*.

Záver čísla patrí opäť kultúrnej publicistike, ktorá tentoraz pozostáva z dvoch rubrik: *Posudky* a *Provokácie*. V prvej rubrike nájdeme recenzie Weiskopfovej drámy *Země na druhém brehu* a Robovej (Ján Poničan) drámy *Dva svety*. Daniel Okáli reflektuje obe v kontexte novej, sociálnej dramatiky, výčitky adresované Poničanovi sa strácajú tam, kde jeho dráma stojí v opozícii k dobovej slovenskej dramatickej tvorbe, ktorá je buď meštiacka, národná, alebo ukotvená v dedinskom realizme. Príspevok venovaný najnovšiemu číslu časopisu *Host* (č. 5) si všíma „podpriemernú“ štúdiu Fraenklovu o poézii Konstantina Biebla. V samostatnom článku sú predstavené knižné novinky z nemeckých vydavateľstiev. Podobne ako v prvom

46 Tamže.

47 Tamže, s. 18.

48 Tamže, s. 19.

280 číslo DAVu i v tomto sa nachádza kritika českej poetistickej tvorby, opäť z pera Eda Urxa (podpísaný -rx.). Po Nezvalovej *Pantomime* je druhým dokumentom poetizmu Seifertova zbierka *Na vlnách T. S. F.* Seifertov básnický vývoj považuje Urx za neorganický a jeho aktuálnu etapu hodnotí mimoriadne príkro: ide podľa neho „*len a len o lyriku*“, ktorá chápe svet výlučne zmyslovo. Spomeňme len niekoľko prívlastkov, ktorými Urx častuje Seifertovu zbierku: „*limonádovo nudná poézia*“, „*mondénna poézia*“, „*niečo ako nudná, naparfémovaná manekýnka v Tutanchamónovej róbe*“, „*časová, módna poézia*“, zapadajúca medzi aktuálne „*dekadentné módy*“, obsahujúca „*blábotavé rýmy*“ a pripomínajúca „*rokokovú poéziu z 18. storočia*“. To, čo stojí v jadre Urxovej kritiky poetizmu, je chýbajúca idea a sociálna, reálna životná náplň, naopak poetistickú poéziu hodnotí ako „*čisto meštiacky produkt*“ a poetistov ako „*romantické a chorobné individua*“: „*Tak nakoniec nájdú v Seifertovi svojho básnika znudené meštiacke slečinky, návštevníčky panej Lavackej (Institut de Beauté de Paris). Aká tragika! (Inej tragiky v poetizme niet)*“. Poetisti v Urxovej výčitke de facto splynuli s meštiackou triedou, s ktorou sa čiastočne identifikovali v životnom štýle a v dekadencii veľkomestského epikureizmu a mondénnosti – tým sa však v skutočnosti odcudzili „*ľudovým masám*“.⁴⁹

Básnikov Devětsilu si vzal na mušku i Clementis, tento raz už v rámci rubriky Provakácie, v článku venovanom neoštúrizmu („*Herder v krpcoch*“⁵⁰) a českej buržoázii. Ťaženie proti tradícii je tu zamerané na stav dobového meštiactva – „*kultúrnu impotenciu*“ českej buržoázie a „*naivizmus a chytráctvo*“ mladého slovenského meštiactva. To sa ešte stále riadi heslom „*za Štúra, Boha, Národ*“⁵¹ a ako také nikdy neprešlo vývinom v oblasti ideového a sociálneho boja. Ani česká malá buržoázia však nie je schopná tvorby nových hodnôt: príkladom nemohúcnosti a kultúrnej dekadencie, ktorou je presiaknutý celý verejný život, je práve osud revolučnej skupiny básnikov Devětsilu, keď sa z „*bývalých zdravých kriklúňov*“ stali „*literárni snobi a salónne gigratá poetizmu*“. Poetizmus je potom výrazom „*aristokracie meštiactva*“.⁵² O to viac muselo DAVistov pobúriť prirovnanie z českého časopisu *Tribuna*, že z „*petřínskej Eiffelovky*“ vyzerajú ako „*pražskí poetisti*“ z „*parížskeho Montparnassu*“.⁵³ Dopĺňajúci kritický pohľad z „*hládiska slovenskej chalupy*“⁵⁴ zase vychádzal z náročnosti osvetovej práce, ktorú treba vykonať medzi slovenským ľudom („*mezi nímž je tolik analfabetů*“⁵⁵). Voči obom týmto pohľadom sa DAV ohradil sebe vlastným, inektívnym a ironizujúcim postojom. Kritika v *Pásmě* (č. 9) zase vyčíta DAVu jeho revolučnú naivitu, nekritickosť a skutočnosť, že umelecké príspevky „*vězí v bludu proletkultní poezie*“.⁵⁶ Nepochopenie medzi ľavicovou avantgardou na Slovensku a v Čechách je obojstranné. Napriek tomu sa DAVu venujú vo svojich kritikách a to „*v celku pochvalných*“⁵⁷ viaceré české periodiká ako napríklad *Rudé Právo*, *Moravsko-Slezský Deník*, *Nová*

49 Všetko: -rx.: Na vlnách T. S. F. In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925, s. 57.

50 V. C.: Neoštúrizmus a česká buržoázia. In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925, s. 61.

51 Všetko: Tamže, s. 62.

52 Všetko: Tamže, s. 61.

53 (bez uvedenia autorstva): Za Moravou. In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925, s. 60.

54 Tamže.

55 Tamže.

56 Tamže.

57 Tamže, s. 61.

Svoboda, Národní Osvobození, Studentská Revue či *Prager Presse*. Rubrika prináša i prehľad reakcií na vydávanie DAVu v slovenskej tlači: DAVisti polemizujú s názormi a postupmi *Slovenského Denníka* a *Národného Denníka*, evidujú sympatické kritiky z *Mladých Prúdov, Pravdy Chudoby, Spartaka* a *Proletárky*. DAV sa v týchto reakciách vyhraňuje obomi smermi – teda smerom domov i smerom von. Slovenské kultúrne prostredie a najmä študentstvo ako nositeľ potenciálnych pokrokových síl je „*impotentné*“ a „*ľudácke*“, staršie generácie sú už celkom „*staromódne*“.⁵⁸ Českej kritike vyčítajú známy tón vychádzajúci z kultúrnych predsudkov o Slovákoch (zmienky o analfabetizme, ale i divokej prírode či alkoholizme a pod.). Politicky sa v tomto zmysle vyhraňujú rovnako proti slovenskému nacionalizmu, ale i praktickému čechoslovakizmu, ktorý tiež chápu ako prejav nacionalistického programu.

Umelecké a kultúrne identifikácie a program DAVu nemožno na nijakej rovine odlučovať od otázok spoločenských a politických. Je to evidentné už i s ohľadom na takú základnú umelecko-estetickú otázku, akou je vzťah k tradícii: tá v slovenskom prostredí nemala iba estetické významy, ale zároveň sa výrazne identifikovala so širšími spoločenskými alebo priamo politickými charakteristikami. Tón, ktorým DAV obhajuje svoje pozície, a predovšetkým útočná intencia vymedzovania vlastného programu voči oficiálnej slovenskej kultúre a jej reprezentatívnym predstaviteľom, sú nevyhnutným sprievodným javom sebadefinovania mladej slovenskej avantgardy. Nie sú vonkoncom iba umeleckou provokáciou, hoci majú nepochybne i túto funkciu, sú zároveň vždy prejavom radikálnej polemiky a formou otvárania diskusie o podobe a identite slovenskej literatúry, kultúry a spoločnosti. Okáli (pod značkou –da.–) takto napáda slovenskú literárnu kritiku (v stĺpčeku „*Kritika kritikov*“), ktorá sa nedokáže adaptovať na aktuálnu kultúrnu situáciu, obmedzuje sa na „*popisnú a explikatívnu stránku*“ literárneho diela a v dôsledku „*statických a skostnatených ideových zásad*“ používa nevhodnú a zastaranú terminológiu – „*aspoň storočnú*“.⁵⁹ Praktickým prejavom Okáliho výčitiek je ostrá kritika *Zborníka mladej slovenskej literatúry* (1924), ktorý edične pripravil Ján Smrek a ktorý v dobovom kontexte plnil funkciu prvého kolektívneho výstupu mladej literárnej generácie po roku 1918, všeobecne hodnoteného ako vrchol jej dovtedajších umeleckých snáh a činnosti. Benefity tohto vydateľského činu si Okáli nevšíma, naopak celú udalosť demaskuje ako nekonceptnú, nesystematicky až náhodne a svojvoľne pripravenú a ako faktické zlyhanie zo strany Smreka. Kritike je podrobená i záverečná Smrekova štúdia a jej vyprázdnený jazyk plný klíše a nič nehovoriacich komplimentov na stranu zúčastnených autorov. Edo Urx (pod značkou –rx.) si berie zase na mušku Pavla Bujnáka a jeho článok v *Prúdoch* (č. IX), ktorý mal poskytnúť odpoveď na otázku kvalít a hodnôt slovenskej poprevratovej literatúry. Umelecký pokrok a jeho skutočných nositeľov však, podľa Urxa, Bujnák svojou chabou argumentáciou nedokáže identifikovať, rovnako ako to podľa neho nedokázal už spomínaný Smrekov *Zborník*. Urx polemizuje s Bujnákom najmä tam, kde sa Bujnák obáva cudzorodých elementov v „*zdravom tele slovenskej spisby*“,⁶⁰ ktorá tak prestáva byť slovenskou – demonštruje to na príkladoch tvorby Poničana, Okáliho a Vámoša. Podľa Urxa je Bujnákova

58 (bez uvedenia autorstva): Dav a jeho kritici. In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925, s. 60.

59 –da.– : Kritika „kritikov“. In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925, s. 58.

60 –rx. : P. Bujnák... In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925, s. 59.

282 štúdia „papierové písanie, ktoré bazíruje nie na skutočnom a horúcom pochopení ducha dnešnej tvorby básnickej u nás a v cudzine, ale hovorí tu tradícia a z toho vyplývajúca snaha byť vždy o niekoľko generácií oneskorený a tackať sa epigónsky v šatoch, ktoré cudzí veľkí duchovia dávno odložili“.⁶¹ Kým Bujnák očakáva veľké činy a rozkvet slovenskej literatúry od Smreka a Lukáča, Urx ich považuje za „prostredné talenty, epigónov, zaťažených nánosom tradície bez akejkoľvek modernej invencie“.⁶² Urx považuje Bujnáka za meštiaka, ktorý nerozumie ani ľudu, ani proletárskej triede ako zástupcovi tohto ľudu. Tam pramení i jeho kladné hodnotenie Smreka a Lukáča, ktorí, podľa Urxa, „nevybočujú z medzí, daných otcami, sú poslušní synovia, nie sú boľševici a revolucionári, sú konvenční, hovejú prostodušnému vkusu našich domácich meštiakov“.⁶³ Moderné a veľké umenie však naopak predpokladá revolučnosť a odbojného ducha. Identifikácia oficiálnej básnickej tvorby s meštiackym kontextom tu má podobnú argumentačnú logiku ako v prípade Urxovej kritiky pražských poetistov: rozdiel, inak podstatný, je v skutočnosti, že slovenské meštiactvo je vývinovo ustrnuté, spiatočnicke a konzervatívne, jeho problémom je tradícia, ktorú nedokáže opustiť, české je nemohúcne, bezbranné a vyprázdnené, jeho problémom je zase snobstvo, istá mondénnosť a splynutie s veľkomestskou dekadentnou módou. V ďalšom stĺpčeku sa Andrej Sirácky (značka -ky.) pustil do kritiky Štefana Krčméryho a jeho článku o „literárnych snahách slovenských“ (Nový Rod IV., 6). Kým minulosť hodnotí Krčméry pozitívne ako svojráznu, k súčasnosti je kritický a vyčíta jej epigónstvo. Sirácky vyvracia Krčméryho názory i argumentačnú logiku, ktorá nachádza svojráznosť v prostredí tradičnej slovenskej dediny a takto definovanú svojráznosť hľadá i v súčasnej literatúre. Pozitívne potom hodnotí diela, ktoré vychádzajú z „domácej tradície“ a „vracajú sa do lona prírody“.⁶⁴ Civilizačné zmeny a technický pokrok, ktorý zasiahol i Slovensko, Krčméry ignoruje – podľa Siráckeho naopak „biblia“, „suché kôrky chleba na stole“, „hladná krava“, „martinské kopce“ a „lokálne interesy“ patria do „haraburdia“.⁶⁵ Na záver Sirácky oponuje Krčméryho tvrdeniu o epigónstve takmer celej súdobej slovenskej literatúry a upozorňuje na jeho nesprávne chápanie tohto pojmu. Vlastné ponímanie literárneho vývinu, transformačných pohybov a hodnotových rámcov umeleckého diela formuluje takto: „Pri každom umelecky hodnotnom diele ide o nové poňatie života, o nový svetový názor (obsah), ktorý hľadá zodpovedajúci mu výraz (formu). Zmenou ideovou (obsahovou) sa musí zmeniť i forma. A dnešná doba sa práve plní novým, sociálnym obsahom. Prirodzene hľadá i najvhodnejší výraz a prejav. Tento celkový dobový tón neprekričí škrek dedín a polí. Svaly nemôžu zápasit s kolesami strojových kolosov. Slabý je k tomu i p. Štefan Krčméry.“⁶⁶

Všeobecne možno konštatovať, že polemiky, posudky a provokácie, ktoré DAVisti servírujú na záverečných stránkach prvého a druhého čísla svojej revue, si zároveň uchovávajú argumentačnú a analytickú intenciu, popri ktorej je charakteristickým prejavom ich článkov práve ostrý tón, adresnosť, invetívny prerastajúce

61 Tamže.

62 Tamže.

63 Tamže.

64 -ky. : P. Štefan Krčméry... In: DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925, s. 60.

65 Tamže.

66 Tamže.

do výsmechu a ironizovania protivníkov a oponentov. Tu sa azda najvýraznejšie a v najmanifestovanejšej podobe akumuluje ozdravný potenciál a hĺbková podstata ich avantgardného postoja, ktorým deštruujú, rozrušujú a preskupujú skostnatené, tradičné a konzervatívne rámce, hodnoty a identifikácie nielen dobovej slovenskej literatúry, ale predovšetkým slovenskej kultúry v širšom zmysle a celej spoločnosti, jej charakteru, identity i možného budúceho smerovania.

Štúdia je výstupom z kolektívneho grantového projektu *Modernizmus v slovenskej literatúre (1900 – 1948). Podoby, tendencie, aspekty*. VEGA 2/0033/16. Vedúci riešiteľ Mgr. Michal Habaj, PhD.

Pramene

DAV, roč. I, 1924, č. 1 (zima). Praha : 1924. 64 s.

DAV, roč. I, 1925, č. 2 (jar). Praha : 1925. 64 s.

Literatúra

DRUG, Štefan: *DAV a davisti*. Bratislava : Obzor, 1965.

LONGAUER, Ľubomír: *Vyzliekanie z kroja. Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918*, 2. Bratislava : Slovart, 2013.

NOVOMESKÝ, Laco: *Splátka veľkého dlhu. Publicistika 1963 – 1970*.

I. zväzok. Bratislava : Nadácia Vladimíra Clementisa, 1993.

SVRČEK, Jar. B.: *Tendenční kreslíři*. In: *Revoluční sborník Devětsil / reprint*. Praha : Akropolis, 2010.

ŠMATLÁK, Stanislav: *Básnik Laco Novomeský*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967. URX, Edo: *Básnik v zástupe*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961.

VLAŠÍN, Štěpán a kol.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. II*. Praha : Svoboda, 1972.

Mgr. Michal Habaj, PhD.

Ústav slovenskej literatúry SAV

Konventná 13

811 03 Bratislava

Slovenská republika

e-mail: michalhabaj@gmail.com