

# Krátka próza Daniela Okáliho

## Martina Péterová

PÉTEROVÁ, M.: Short prose by Daniel Okáli  
SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 70, 2023, no. 5, pp. 554-572

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2023.70.5.7>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9580-958X>

**Key words: proletarian literature, Daniel Okáli, character, subjectivity, model of the world, social functionality**

From 1925 to 1932, Daniel Okáli (1903 – 1987) was the leading literary critic and theoretician in the communist-leaning intellectuals' journal DAV. He only published one collection of poetry, *Ozveny krvi a zápasov* ([*Echoes of blood and struggles*] 1932), but in the early 1920s, he also published short fiction in student magazines and left-wing periodicals. In his prose, he employed fragmentary composition and emphasised the subject's inner experience characterised by an exaggerated sensitivity, hypertrophy of emotion, and nervous – even pathological – irritability. In addition to the leftist tendency, his writing also reflects features of modernist and avant-garde poetics and expressionism and – despite its self-proclaimed modernity – also elements tying it to tradition. D. Okáli thus joined the group of authors of proletarian literature and circles of such left-oriented fiction writers as Ján Poničan, Andrej Sirácky, Edo Urx, Peter Jilemnický, Laco Novomeský, Jozef Zindr, Jozef Tomášik-Dumín, and Jarko Elen. The characters in their fiction and the way they portray the world deviated significantly from the proclaimed social functionality and ideology, which brings them closer to the literary expression of the young, non-communist-oriented generation of writers (representatives of the second wave of Slovak literary modernism).

**Kľúčové slová: proletárska literatúra, Daniel Okáli, postava, subjektívnosť, model sveta, sociálna funkčnosť**

**K**ed' Ján Smrek a Edo Urx v roku 1924 glosovali dobovú literárnu produkciu, obaja si pri hodnotení tvorby Daniela Okáliho pomohli porovnaním jeho umeleckej metódy s písaním Jána Poničana. Podľa J. Smreka je D. Okáli básnik serióznejší a umelecky disciplinovanejší ako J. Poničan: „Netvorí ľahko, neimprovizuje, lebo vyhľadáva námety zväčša sociálneho rázu, ktoré si vyžadujú premyslenie, ale poznať i na jeho na oko voľnej forme, že tvorí vedome a nie náhodile. Vie byť duchaplným i v podaní sociálnej biedy a tragiky už či študenta, či prostitútky a to, čo uverejní číta sa rozhodne s úľubou“ (Smrek 1924: 308). E. Urx, jedna z najvýraznejších postáv ľavicovej kritiky dvadsiatych rokov, zase zdôrazňuje Okáliho pokoru, ktorá „horúčkovito“ básniacemu Poničanovi chýba. Vyzdvihuje ho ako „tichého intuitívneho básnika“, ktorý „tvorí z obyčajného života prostú, ale neobyčajne vysokú krásu“, pri hľadaní ktorej sa neuspokojí s triviálnym, obyčajným výrazom (Urx 1924c: 9). Rozdielnosť umeleckých temperamentov je neprehliadnuteľná, i keď sa pozrieme na ich teoretické články, v ktorých sa obaja v prvej polovici dvadsiatych rokov 20. storočia pokúšajú z pozície komunistických revolučných východísk pomenovať, definovať a zdôvodniť určujúce kritériá vzťahujúce sa k charakteru a podobe moderného umenia, ktorému dávajú prívlastok proletárske.

J. Poničan v novembri 1922 preberá vedenie študentského časopisu *Mladé Slovensko* a hneď v prvom čísle pod svojou redakciou uverejňuje svoj krátky, emocionálne vypätý príspevok *Vyznanie lásky*. Myšlienka, ktorou chce hlasne „vyspievať nový smer v umení“, sa v ňom „horúčkovito“ prebíja pomedzi vety oddeľované tromi bodkami, pripomínajúce spontánnu procesualnosť takmer až básnicky formulovaných obsahov vlastného vedomia, k čomu prináleží aj neurčitostou, a rozrušená náhlivosť výrazu.<sup>1</sup> Vymedzenie nového umenia tu ešte ostáva vo vágnej predstave, ktorú sa J. Poničan pokúsil teoreticky konkretizovať v úvahe *Niečo o umení* (1923), ktorá taktiež vyšla na stránkach časopisu *Mladé Slovensko* a je považovaná za „prvý slovenský koncept programu a zamerania modernej literatúry po prevrate“, v ktorom je prvýkrát v slovenskom časopise priamo postulovaná požiadavka proletárskeho umenia (Drug 1972: 581). Nezabíval sa emocionálnej tenzie, vyplývajúcej zo spojenia metaforickej obraznosti a dramatizujúceho privolávania nového Božstva: „Umenie je boh, pozemský boh: tvorí. Toto umenie, táto literatúra vzbudí v ľudstve túhu po novom, spravodlivejšom zariadení života“ (Poničan 1923: 52). Romantizujúcu sémantickú vrstvu potom čítame práve na pozadí dobovo príznačného utopického zmyšľania.<sup>2</sup>

Druhé číslo prvého ročníka časopisu *DAV* z jari 1925 otvára Okáliho rozsiahlejšia programová štúdia *Umenie* s imperatívnou požiadavkou v motte „Nie umelecký program! Umelecké činy!“ (Okáli 1925c: 1). Okáliho naoko racionálnejší prístup k téme je založený na zjednodušujúcej aplikácii ekonomicko-politických

1 Na doplnenie postreh Karola Csibu, ktorý si v tomto článku všimol Poničanovu „účelovú reflexiu metaforického (čitankového) súboja medzi Bohom a diablom, čo vyznieva v kontexte jeho ‚svetonázoru‘ ako komický paradox“ (Csiba 2014: 88).

2 J. Poničan vo svojom premýšľaní vychádza z dejinného oblúka minulosť – prítomnosť – budúcnosť, ktorého vývinové indicie mu tvoria výrazy spojené s dynamikou zmeny: vädnutie/chradnutie a rozkvet/sila, oheň, rudé iskry, žiara, ničenie a tvorenie, znovuzrodenie, túžba, pokrok. S pátosom a romanticky nezabúda postaviť na vrchol tohto procesu umelca: „Umelci postavili sa na vyvýšené miesto okolo oltára: zapálili na ňom svoje duše a čakajú na zjavenie nového Boha“ (Poničan 1923: 51).

556 poučiek marxistického materializmu. Kým J. Poničan je afektívne ponorený vo svojich myšlienkach, D. Okáli sa odvoláva na Marxovu teorému základne a nadstavby, jeho jazyk je na niektorých miestach vecný, referujúci, inde expresívny, prepiaty. S mladickou naliehavosťou, netrpezlivosťou jednostranne absolutizuje revolučné chápanie umenia, radikálne odmietajúc akýkoľvek iný pohľad. Dôraz kladie na racionalistický funkcionalizmus a konštruktivizmus: „Vedľa rozumovej účelnosti musí v prvom rade umenie stavať sa triedne a sociálne účelným“ (Okáli 1925c: 5). Pod účelnosťou má na mysli zvyšovanie revolučnej aktivity proletariátu na ceste za spravodlivejším svetom. Zároveň však požaduje umeleckú tvorbu preniknutú nielen intelektom, ale aj „prežívanú a precitenu každým nervom. Lebo inak bude iba rudou maskou na zhnitom tele“ (Okáli 1925c: 5).

Mladí slovenskí komunistickí intelektuáli sa v dvadsiatych rokoch pokúšali odpovedať na základnú otázku vzťahu obsahu a formy, ktorú pociťovali ako napätie medzi tendenciou (sociálna revolučnosť) a umeleckosťou (estetická revolučnosť). Ako skupina si nevypracovali jednotnú poetiku (v zmysle záväzného programu alebo kolektívneho manifestu). V ich tvorbe a názoroch sa „prelínali v podstate dve koncepcie, často ostro vyhrotené“, čo koniec koncov pomáhalo vývinovej kryštalizácii (Drug 1965: 257). V tomto zmysle je aj Okáliho článok prednejšie výrazom vtedajších revolučných predstáv a apelatívnych formulácií ako presnou explikáciou konkrétneho esteticko-poetologického programu. Svedčí o tom aj spomínané motto vyzývajúce tvorcov kultúry k činom, ktoré však D. Okáli konkretizoval: „Vyjdite do ulíc a námestí, do fabrík a baní, zahryzajte sa v životný elán a dajte sa obťažkať sociálnym zápasom dneška. Jeho revolučná výbojnosť nech sa rozrastie vo vašej krvi!“ (Okáli 1925c: 6).

Pre postihnutie špecifik Okáliho próz, ktoré písal paralelne s publicistikou a poéziou, je dôležitý aj ďalší citát z jeho článku *Umenie*, týkajúci sa postulátu „životného“ umenia: „Neznamená to však, žeby bolo zamračeným a preplneným tragikou. Naopak [...], bude sa snažiť zachytiť životný dynamizmus a rozbúrenie, ale vždy preteplené novou myšlienkovou náplňou!“ (Okáli 1925c: 5). Medzi teoreticky pomenovanými požiadavkami a konkrétnym literárnym postupom vzniká trhlina, ktorou Okáliho písanie – tematizovaním ľudskej biedy a obrazu človeka v jeho nejednoznačnosti – zostupuje vo sfére fikcie až do temných priepastí života. Z Okáliho krátkej prózy je známych iba niekoľko časopisecky uverejnených poviedok, ktoré vyšli v rozmedzí rokov 1923 až 1925: v roku 1923 *Glosy k XXI. kapitole, Lia, O psíkovi, ktorý niekedy existoval, Túlavá história holičského pomocníka* (všetky v časopise *Mladé Slovensko*), v roku 1924 poviedka *Vystáňovalec* v prvom čísle časopisu *DAV* a ako posledná bola na konci roka 1925 v denníku Komunistickej strany Československa pre Slovensko *Pravda*<sup>3</sup> publikovaná rozprávka *Marka*

3 Denník *Pravda* začal vychádzať v septembri 1925 ako pokračovanie novín *Pravda chudoby*. Ich literárna príloha *Proletárska nedela* zostala pôvodne zachovaná, no v roku 1926 bola zrušená. V tom istom roku odchádza dovtedajší zodpovedný redaktor Klement Gottwald do Prahy a redakciu za neho preberá Ladislav Novomeský. V roku 1932 sa denník *Pravda* vrátil k názvu *Pravda chudoby*.

a vrabec Gigi.<sup>4</sup> Štefan Drug vníma prózu v Okáliho diele iba ako epizódu a dôkaz jeho úsilia a možnosti aj v tejto oblasti, zdôrazňuje však, že išlo o epizódu nie nevýznamnú (Drug 1964: 385). Literárna tvorba ľavicových intelektuálov bola u viacerých naozaj epizodickou, pokusnou a odvodenou artikuláciou, ktorá (za)-znamenala potrebu sémanticky obsadiť a ideovo pokryť šírku historicky sa novo konštituujúcej kultúrno-spoločenskej reality, a to práve svojou revolučnou ideológiou. Dopytu po umení zodpovedalo aj avantgardné presvedčenie o sile a vplyve umenia, o jeho schopnosti podieľať sa na radikálnej oprave poriadku sveta. Bolo to presvedčenie krízovými javmi podlomenej doby, ktorá pre človeka (ľudstvo) chcela nanovo postaviť pevnejšie piliere života.

### Náladové sekvencie na pomedzí sna, smrti a šialenstva

O jednom zrútenom pilieri je aj poviedka *Glossy k XXI. kapitole*, ktorá bola na súbehu časopisu *Mladé Slovensko* odmenená treťou cenou. V podstate už modernisticky znejúca veta v pozícii motta „Čiahame za tým, čomu nerozumieme, pachtíme za tým, čoho nedosahujeme nikdy“ a avantgardné označenie „Nejaká veličina“ (Okáli 1923a: 112) indikujú problémové zameranie a literárnosť smerujúcu k abstrakcii. Neurčitost' a akási napnutá predstavivosť sa potom nesú celým textom. Ten sa dá čítať ako úvaha o strate tradičnej viery a absencii novej nádeje, v ktorej sa aktualizuje, či skôr redefinuje kresťanstvom kodifikovaný príbeh Krista. Ešte konkrétnejšie: autor si z neho vyberá len jednu situáciu, keď svoju pozornosť sústreďuje na Kristovo telo ležiace v hrobe („mŕtvolu Syna Človeka“, Okáli 1923a: 113), teda to, čo – celkom pochopiteľne – kresťanská ikonografia prívlemlí nezobrazuje. K tomuto výjavu pristupuje D. Okáli so skepsou a zároveň s provokujúcou špekulatívnosťou. Zaujíma ho „dejový“ medzičlánok medzi ukrižovaním a zmŕtvychvstaním, medzi dvoma ikonickými a pre kresťanskú náuku kľúčovými momentmi. Utrpenie – ticho – radosť. Reflexívne sa dotýka toho, čo znamená pre človeka (a pre Syna Človeka) ono ticho (hrobu), ktorému predchádza utrpenie a po ktorom nasleduje radosť. Spomínané programové imperatívy „vyjdite do ulíc a fabrík“ a „zahryznite sa v životný elán“ v tomto prípade autor obchádza christologickým zaujatím, ktoré ho vtáhuje do vlastného myšlienkového sveta a vytrháva z empirie priamočiarych súvislostí vonkajšieho sveta, aby sa ich mohol predsa len dotýkať nepriamo, metaforickým a obrazným pomenovaním. Viacero alúzií v texte odkazuje k novozákonnému prepísaniu života Krista v evanjeliách (motív prázdneho hrobu, zbožné ženy, ktoré prišli pomazať telo, postava Salome a postavy rybárov), odkazuje sa aj k historickému kontextu (križiacke výpravy oslobodzujúce hrob Krista a Svätú zem od pohanov). Z názvu prózy je možné dešifrovať odkaz na dvadsiatu prvú kapitolu Evanjelia podľa Lukáša, v ktorej je zaznamenaná

---

4 Július Noge v akademických *Dejinách slovenskej literatúry* uvádza ešte poviedku *Svätý František a ryby*, ktorá bola publikovaná v časopise *Mladé Slovensko* v roku 1928 (Noge 1984: 272). Novým zistením je existencia prózy *John, boxer*, ktorú Michal Habaj zaradil do antológie *DAV. Próza slovenskej ľavicovej avantgardy* (2023). Tento Okáliho text získal koncom roka 1923 ocenenie v literárnom a umeleckom súbehu novín *Slovenský denník*, kde aj vyšiel v prvom čísle ich siedmeho ročníka v roku 1924 pod pseudonymom K. V. Tomáš.

558 Kristova eschatologická reč o druhom príchode Syna človeka na zem.<sup>5</sup> Ak J. Poničan (v poézii, próze i dráme) pripodobňoval stvárňovaný subjekt ku Kristovým vlastnostiam v podobe exponovania sa do spasiteľských, prorockých polôh ako vyvoleného (vodca), u D. Okáliho je možné sledovať opačnú projekciu. Nehľadá odrazy božského v človeku, pretože božské znižuje na úroveň ľudského, ktoré reprezentujú úzkosť, pudovosť a v istom zmysle aj smrteľnosť. Jeho „syn Človeka“ nevyslobodzuje z márnosti života, pretože sám čaká na záchranu a vyslobodenie: „A mal vraj naplniť svet celý ... celý ... od póla k pólu [...]. Mal rozochvieť bytnosti úbohých ľudí, mal duše ľudské aspoň na okamih uviesť v kontakt s večnosťou, by vyznievali v jednu mohutnú harmóniu – Lásku“ (Okáli 1923a: 112-113).

Stroskotanie kresťanského projektu Lásky ako „nedokončeného sna“ a „zmarenej túhy“ tak paradoxne zosobňuje mŕtve Kristovo telo v hrobe. D. Okáli približuje záznam „prežívania“ práve takejto krajnej podoby tela: „Ležal v polosne už od dávna. Čas preňho nemal žiadnej ceny. Hrob bol studený, prázdny. Jeho Ja nevyplňovalo ani tie štyri úzke steny. Ležal tam sťa bledý paprštek, ktorý zablúdil medzi staré haraburdie“ (Okáli 1923a: 112). Na pomedzí extrémov dekadentnej a expresionistickej vyzývavosti a morbídnosti profiluje „telo“, ktoré však nenesie známky rozkladu, ale čaká na zmŕtvychvstanie: „Bol to stále ten istý mladík s červenými lícami a sklopenými očami“ (Okáli 1923a: 113). Na inom mieste však píše o mŕtvoľe, ktorá sa „rozpadne v prach“ (Okáli 1923a: 113).

Precitovanie telesnosti, vedomie tela v zajatí hrobu, ktorý pohlcuje, je tematizované na pomedzí smrti a sna, v intenciách úzkosti, ku ktorej inklinoval rovnako kód moderny i expresionizmu. Je to úzkosť, ktorá je ukazovateľom barokovej antitézy zmyslovej telesnosti v jej smrteľnosti a ktorá rezonovala v poetike dekadencie ako určitý extravagantný pól k banalite a provinčnosti „moralistickej“ spoločnosti (Papoušek 2010: 146). Charakteristickým znakom Okáliho prozaických pokusov je dôraz na prepisovanie fragmentov deja (či skôr ich precitovanie) do osobitej vizuálnej podoby, ktorá sa vyznačuje dráždivou, vnútorne dynamickou obraznosťou. Jeho vždy expresívna, skutočnosť deformujúca ilustratívnosť sa v próze *Glossy k XXI. kapitole* približuje k barokovo výstrednej, fascinujúcej a súčasne desivej imaginácii mortality: „Hrob mu zarastal akousi zeleňou [...] Pomaly síce, ale neustále ovíjala jeho telo čoraz mocnejšie, naplňala úzku dutinu hrobu a nedala mu takmer dýchať [...] Chcela ho stráviť sťa pleseň krv, chcela ho rozchvátiť, roztrhnúť, aby sa sama nasýtila“ (Okáli 1923a: 115). Osnova prózy, rozkladajúca sa do niekoľkých obrazových sekvencií, je podobná básnickej stavebnosti. Vo výslednom efekte spolupracuje viac s emocionalitou ako s racionalitou.<sup>6</sup> Náladovosť textu, ktorá absolútne dekomponuje akúkoľvek logiku a kauzalitu, podporuje aj

5 V dvadsiatej prvej kapitole Lukášovho evanjelia sú aj tieto verše: „Budú znamenia na slnku a mesiaci i na hviezdach a na zemi budú národy plné úzkosti a zmätku z hukotu mora a vlnobitia. Ľudia budú zmierať od strachu a očakávania toho, čo príde na svet, lebo nebeské mocnosti sa budú chvieť. Vtedy uvidia Syna človeka prichádzať v oblaku s mocou a veľkou slávou. Keď sa to začne diať, vzpriamte sa, zodvihnite hlavu, lebo sa blíži vaše vykúpenie“ (Sväté Písmo 2010: 173).

6 Záverečné vyobrazenie, v ktorom sa v geste smrti objavuje postava križiaka, Salome a On (syn Človeka), sa dokonca blíži k iracionalite surrealistickej obraznosti. Okáliho vizuálnosť v tejto poviedke nie je filmovo strihová, čo bol v dvadsiatych rokoch obľúbený spôsob experimentu, modernizovania a dynamizovania tradičnej realistickej prozaickej formy, inklinuje skôr k výtvarnému vnímaniu, s dynamickou rozloženou v rámci kompozície obrazu.

jeho rytmizácia opakovaním spojení „ležal v polosne“, „čakal“, „spal dlho“, v závere rozbitá a dramatizovaná výrazom „Zobudil sa“.

D. Okáli prevercia hodnoty božské/ludské. Nehľadá ani tak jedinečnosť, ale skôr prirodzenosť. V postave syna Človeka zachytáva fatálnu rozporuplnosť odriekania prirodzenosti a inštinktov tela, umelecky konkretizovanú sugestívnym obrazom Salome kľáčiacej pri jeho nohách: „Červené pery tiskla šialene v lem jeho plášťa, jej ramená sťa hady ovíjali sa kol jeho nôh, šije. Cítil, že hľadajú jeho srdce, aby mu ho vyrvali horúce a krvavé“ (Okáli 1923a: 114). Scéna je nabitá emotívnosťou, krčovitnosťou, extatickosťou až na hranicu manieri.<sup>7</sup> V istom zmysle je manifestáciou „umŕtvenia“ tela – „Ruky mu viseli sťa dva suché konáre, ktoré nikdy sa nezazelenajú. Salome ležala nepohnute a kameň – prvý hriech kotúlal sa s hrmostom dolu medzou“ (Okáli 1923a: 114) – a súbežne „umŕtvenia“ srdca. Motív srdca (lásky) sa v texte objavuje viackrát, vždy v deficitnej podobe, nie však v podrobení dekadentným chladom indiferentne odmietajúcim záväznosť etických kategórií. Má bližšie k expresionistickej túžbe po obrode a obnove, avšak bez transcendentálnych aspirácií, ktorých sa expresionizmus nevzdáva: „Bol náplňou večna, ktoré nenávidíme, ktoré obchádzame so zaťatými pästami, a ktoré rozkladáme po atómoch, aby sme vyplnili prázdno, ktoré nám zeje v útrobach duše“ (Okáli 1923a: 116). Zostáva teda ticho hrobu bez odpovedí, syn Človeka sa na krátko prebúda, aby definitívne zomrel vlastnou rukou. Nenaplnia sa kánon kresťanskej predlohy. V Okáliho negatívnej teológii namiesto vzkriesenia zostáva „ležať na spodku hrobu nehybne, s rozpukaným srdcom“ (Okáli 1923a: 117). J. Poničan našiel odpoveď v bohorúhačskej výzve búrania kostolov a vo vyzvaní nového materialistického Božstva a mužného revolučného srdca. D. Okáli neartikuluje odpoveď na prázdno tak vyzývavo. Skompromitovaním náboženskej viery, reinterpretáciou dogmatických významov snád naznačuje, že odpoveďou na rozpadnutý koncept transcendentálnej lásky by predsa len mohli byť opäť láska – pozemská a srdce – srdce človeka, zachytávajúce zvuky z priepasti (duše).<sup>8</sup>

Obraz tela ležiaceho v hrobe nahradil D. Okáli v próze *Lia* za telo ležiace na nemocničnom lôžku – „prípád č. 15“.<sup>9</sup> Podobné je aj rozloženie vedomia tela na hranici bdenia a sna: „Cez tie dva mesiace som žil takmer v mlhách“ (Okáli 1923b: 130). Exkluzivitu krčovito exaltovanej literárnej imaginácie vystriedala rovnako krčovitá senzibilita subjektívnych polôh monologického záznamu (v ich-forme

7 Motívicky podobná, no odlišne spracovaná epická situácia figuruje v poetologicky pribuzných poviedkach J. Poničana (*Modré oči*), Jarka Elena (*Hriech pátera Marcela*) a Jána Hrušovského (*Dolorosa*). Hriešnu telesnosť, napätie prirodzenej sexuality a náboženskej zdržanlivosti vo verzii prebudenej sexuality mužskej postavy (kňaz u J. Poničana a J. Elena) a ženskej postavy (mniška u J. Hrušovského) tematizujú s cieľom šokovať konzervatívne prostredie extravagantným námetom a zdôrazniť slobodu tela i ducha smerujúcu ponad hranice tradíciou zviazaných kultúrnych obsahov.

8 Peter Jilemnický využil v poviedke *Život Jezu Krista* známu náboženskú symboliku na alegorické spracovanie príbehu chudobného chlapca narodeného v maštali slúžke „panne Márii“ a paholkovi Jozefovi, ktorý sa však pridáva k potulným komediantom, lebo mal „srdce pre krásu stvorené“ (Jilemnický 1925: 6). Biblická parafráza sa láme do profánneho poetistického kázania „krásy ligotavého života“ (Jilemnický 1925: 6). Nad princípom lásky stojí princíp pravej krásy ako esencia života. Zaujatie poetistickým diskurzom je zreteľné aj v ďalších Jilemnického poviedkach z dvadsiatych rokov. Jeho srdce však primárne nie je poetisticky hedonistické, ale predovšetkým proletárske, preto sa od trblietavých krás častejšie odvracia ku „kráse úbohej a hladnej“ (Jilemnický 1925: 6). Poviedka bola čítaná aj na večeroch DAVu a ako spomínal J. Poničan, v Ružomberku proti nej časť publika protestovala.

9 Próza bola na súbehu *Mladého Slovenska* ocenená druhou cenou.



560 rozprávania), obdobne si nárokuje na nevšednosť výpovede. Ak bol v predchádzajúcej próze prítomný opozičný postoj vzťahujúci sa ku kresťanským univerzáliám, tu je, v zastúpení chorobného typu mužskej postavy, nasmerovaný proti „väčšinovej spoločnosti“ a jej mechanizmom ovládania a manipulácie, proti ktorým subjekt vzdoruje vypäťou sebastrednosťou, rozochvením vlastného vnútorného sveta, v ktorom odmieta hľadať body rezonujúce so skutočnosťou vonkajšieho sveta. Ten sa mu predstavuje v deformovanej redukcii, ku ktorej je potrebné zaujať obranný postoj: „Zviazali mi ruky povrazmi predsudkov, zahalili moje oči závojom vďačnosti. Chcú mi každodenne nasadiť svoje oči: krvavé a nenásytné, banálne a šedé“ (Okáli 1923b: 128). Gestom obrany je introvertná exkluzivita a nevčlenenie vlastného Ja do vzorca sociálnej štruktúry, ktoré si bráni s akousi až detinskou zafatosťou: „myšlienky si nedám ukradnúť [...] nechcem, aby zamrzli pri teple posvätného rodinného krbu, v náručí vypasených manželov a manželiek. Nič ... nechcem ... nechcem ...“ (Okáli 1923b: 128). Podobná patologickosť postavy i tematizovanie výstrednosti lekárskeho prostredia je prítomná v raných prózach Gejzu Vámoša, ktoré vznikali v rovnakom čase ako prózy ľavicovo exponovaných autorov. Pre G. Vámoša predstavuje nemocnica metaforu života, podobne ako ňou môže byť „ohavný jarmok“. Jeho gesto vzbury má rozmery priam kozmického protestu proti životu, prírode i Bohu, voči ktorým postavil expresionisticky desocializované „nahé telo“ a „nahé srdce“, a ktorý sa pokúša spredmetniť práve medicínskym diskurzom. Okáliho „prípád“ má v sebe čosi z expresionistického „izolovaného Ja ako pitoreskného vegetovania na hranici choroby a smrti“ (Vojvodík 2010: 60). Jeho srdce je „choré“, príčina jeho chorobnosti však zostáva modernistická (prípadne sentimentálne romantická) – citový kolaps spôsobený rozdráždením predstáv o nedosiahnuteľnej žene. Ide zrejme o prepojenie modernistického kódu (láska k imaginárnej žene) s expresionistickým kódom (človek redukovaný na telo – „púhy mechanizmus a objekt“, „holý nástroj“): „Poklepáva mi na hrud' a načúva zvukom, ktoré sa odtiaľ vykrádajú. [...] Prestal mi klepať na predsieň srdca“ (Okáli 1923b: 130-131).<sup>10</sup> Jeho láska je romanticky snová, a preto dokonalá, zdanlivo bezpečná. Je prejavom intenzívnej túžby po láske a ideáli a nemožnosti ich zrealizovania. Zároveň je deštruktívna, pretože je neskutočná, nakoľko sa neodohráva v pláne reality, ale len v projekciách vedomia, ktoré nemá ďaleko k šialenstvu: „Len o jeden úsmev jedinký som žobral, prosil, obchádzal záhradu, triasol železné mreže so zúfalosťou utopenca, volal a oplakával jej meno do prázdnoty nočnej [...] dostal som závrat, videl som veľký, čierny tieň a stalo sa vtedy, že som svoju sentimentalitu otrepal o železnú bránu“ (Okáli 1923b: 128-129).

Sujet prózy je skromný. Mladíka nájdú v bezvedomí v záhrade, kde býva Lia, ktorá je nedotknuteľnou ilúziou, mámením: „Za záclonou vily videl som jej vzdušnú postavu, ako sa graciózne pohybovala“ (Okáli 1923b: 129). V nemocnici potom lekári dva mesiace bojujú o jeho život, jeho telo sa stáva predmetom medicínskych experimentov. Po vyliečení odchádza hľadať svoju Liu, no dozvie sa, že žena, ktorá bývala vo vile, zomrela v Taliansku. Dianie je podané v hyperbolizovanej

10 Podobný výjav z nemocnice je vo Vámošovej poviedke *Paranoik*: „Na posteli ležal polonahý a srdce mu tak klopotalo pod rebrami, že som myslel, že mu vyskočí z hrude“ (Vámoš 2016: 22). V expresionizme slúžilo telo ako povrch, na ktorom sa ukazoval stav duše, „fragmentarizace, řezy, znásilňování jsou v tomto kontextu laboratorními a nebo léčebnými či jarmarečnými demonstracemi“ (Papoušek 2014: 312).

a k abstrakcii smerujúcej modalite, zodpovedajúcej perspektíve labilného subjektu (rozprávača): nemocnica je miestom veľkého zápasu medzi životom a smrťou, snom a skutočnosťou, prijatím a odmietnutím. Príznačná je optika, s ktorou postava podáva analytickú správu o svojom boji o život, ktorý sa ukazuje ako hrdinský zápas proti všetkým princípom: z perspektívy biologického tela referuje o reakciách lekárov a milosrdných sestier na prejavy tohto slabého tela. Tieto postavy schematizuje do typov v duchu sociálneho negativizmu v línii milosrdné sestry a ich falošná láskavosť: „naškrobené goliere“ a „preparované, asketické tváre“ (Okáli 1923b: 128); lekári ako bezcitní „otroci vedy“ s „karbolnou dušou“ nepočujú zvuky jeho duše a vzdorujúcej mysle, ktorých sila sa ukáže ako rozhodujúca – v intenciách slabé telo verzus silná duša. Je potrebné dopovedať, že zo svojej telesnosti (a teda zo života) sa nevyvážuje: „Musím im pomôcť k víťazstvu. Ja, pomocou svojho organizmu a pomocou svojej duše. Nech prasknú unavené šľachy a svaly, nech vrie primäkký mozog, nech sa rozleje; ja som odhodlaný“ (Okáli 1923b: 131). Tradičná opozícia tela a duše získava podobu boja: medicína bojuje výlučne o odindividualizované telo a subjekt o vlastníctvo svojej myšlienky i suverenitu tela, ktoré je mierou každého sebaaprežívania. Takto modelovaný typ postavy odkazuje k poetike modernisticky krehkej existencii, keď zostáva „indivídium odkázané na svoje vnútro“ (Liessmann 2000: 83), a práve preto si ho tak úzkostlivo chráni. Ochotný je obetovať ho iba láske, hoci beznádejnej: „Pobežím k Lii. Zložím úsmev k jej nohám, položím k nemu svoje choré srdce, aby po ňom postúpala“ (Okáli 1923b: 133). Tomáš Horváth v súvislosti s dobovými náladami pripomína „až takmer spoločensky záväzný, mladický pesimizmus“ (Horváth 2015: 481), pričom upozorňuje na Vámošovu tendenciu k ironickému odstupu voči nemu. Vo Vámošovej „mladíckej“ poviedkovej zbierke *Editino očko* identifikuje dva odlišné typy pesimizmu: „onen ‚bláznovský‘ paranoika či rozprávača poviedky Editino očko, vyvierajúci z existenciálnej situácie a jej reflexie jedného mysliaceho a cítiaceho ‚atómu‘, a pesimizmus pozérsky, takpovediac kaviarenský, ‚spoločensko-konverzačný‘“ (Horváth 2015: 481). U D. Okáliho by sa zrejme dali odvodiť obe polohy, no nie v tak esteticky vyhranenej podobe, čo súvisí so zjavnou rozbiehavosťou „posolstva“, ktoré je predsa len viac romantické ako expresionistické, a aj bez ironickej dištancie, hoci o istej miere grotesknosti by sa dalo uvažovať i v tejto poviedke.

Osamelosť postavy sa stáva absolútnou a vonkajšia realita nepriateľskou, voči subjektu odmietavou. Vyradenie zo (sociálneho) stredu signalizuje aj jeho zjav: „kostrbaté vlasy“, „chatrný oblek“ a „deravé topánky“, a predovšetkým záverečná ontologická sebaštylizácia: „Tupo sa túlam po uliciach. Ľudia sa mi vyhýbajú ako Kainovi“ (Okáli 1923b: 133). Akoby sa postava mýľala so skutočnosťou, ktorá je pohlcovaná vnútorným ustrojením postavy túžiacej a snívajúcej, pričom správa z jej romantickej situovanosti na ceste („Liu nájsť nemôžeme. Liu snáď nenájdeme nikdy ... nikde ...“; Okáli 1923b: 134) vyznieva takmer ako lútoslivý povzdych nad



562 unikajúcou vidinou ríše predstáv a neexistenciou náhradného obsahu skutočnosti. Sen, šialenstvo odkazujú k inému vnímaniu reality narúšajúcemu referencialitu.<sup>11</sup>

Naladenie mladej nastupujúcej generácie spisovateľov diagnostikoval Ján Števec ako „rozladenie“: „Ak ústrednou, vlastnou problematikou prózy dvadsiatych rokov bolo silne rozporové pociťovanie sveta ako rozvratu hodnôt a ideálov [...], takéto pociťovanie skutočnosti bolo generačnou záležitosťou“ (Števec 1967: 124). Napísal to o skupine autorov, ktorú neskôr Michal Habaj zaradil do okruhu takzvanej druhej moderny ako jednej (vnútorne nejednotnej) myšlienkovno-estetickej línie medzivojnovkej prózy. Je evidentné, že práve pomenované pociťovanie sveta – a s ním spojená dobová potreba reflektovať oslabeného jedinca v izolácii ako výraz chorého sveta (Papoušek 2010: 328) – neobišlo ani skupinu mladých lavicových autorov, ktorí sa s týmto javom v niektorých prípadoch literárne konfrontujú až prekvapivo podobne ako rovnako mladí autori odmietajúci myšlienky revolučného komunizmu.

### Pochmúrne skice deformovanej skutočnosti

Viac-menej modernisticky vyhrotenú štylizáciu (s nádychom expresionizmu), tragickú osnovu kopírujúcu znázorňovanie výstredných tém s postavou živej mŕtvolky syna Človeka v prvej Okáliho publikovanej próze a hypersenzitívneho, seabadeštruktívneho romantika v nasledujúcom texte vystriedal v ďalšej, v poradí tretej próze hrdina nenáležitý pre serióznou epiku – túlavý pes, ktorý je, podobne ako protagonisti predchádzajúcich dvoch próz, bez domova, celkom osamelý, pociťujúci svoju zranenú telesnosť a bojujúci o vlastný život. V rozsahovo dlhšej poviedke *O psíkovi, ktorý nikdy existoval*, na rozdiel od vysokej abstraktnosti prezentovanej v predchádzajúcich prózach, stáva sa stvárnenie sveta konkrétnejšie a reálnejšie aj napriek tomu, že v ňom D. Okáli použil ako východisko rozprávkový kód, avizovaný už v samotnom názve. Z typologického hľadiska možno prózu označiť ako zvieraciu rozprávku, v ktorej sú personifikované zvieratá nositeľmi deja, myslia, konajú a cítia ako ľudia (Štraus 2005: 304). Platí to však iba o prvej časti poviedky, v ktorej je svet sprostredkovaný optikou zvieratá (psa), ktoré sa musí prebijať ťažkými životnými podmienkami podobne ako človek. Jej druhá časť predstavuje už akúsi baladicky pochmúrne sociálno-kritickú skicu. Takýmto textotvorným postupom autor ozvlášťňuje konvenčnú tému sociálnej deprivácie, pričom pre konečný estetický efekt je rozhodujúce, že si nepomáha redukciami

11 Skratkovitou variáciou chorobného „prípady č. 15“ z poviedky *Lia* je „exemplár“, expresionistický „Človek bez mena“, „vedecký materiál“ (Okáli 2023: 107), nosič plagátov z prózy *John, boxer* – meno, ktoré protagonistovi prisúdila periféria veľkomesta. Podobný je v oboch prózach aj modernistický motív omámenia nedosiahnuteľnou ženou, z ktorého rezultuje psychopatologický zlom, v závere zhodnotený ideovo identicky skepse „nemocničných“ poviedok G. Vámoša. Podobne sa naznačuje novoromantická možnosť úniku z nezdravého mesta do neskazenosti prírody: „John dlho stál s rozorvanou tvárou pred dvermi a potom šiel ulicami tmavými a zablatenými. Ráno stál vonku z mesta, ďaleko v prostých poliach a v ruke držal posledný zdrap bankovky“ (Okáli 2023: 106). Všeobecnejšie a abstraktnejšie formulovaný odpor k meštiackemu svetu a jeho morálke z prózy *Lia* je v poviedke *John, boxer* konkretizovaný kontrastným obrazom farebných ulíc a podnetov veľkomesta a jednotvárnej šedivosti, špiny a prázdnoty periférie, ktoré odkazujú k etickému gestu proletárskej literatúry (táto ideová vrstva dominuje neskôr v poviedke z periférie *O psíkovi, ktorý nikdy existoval*), čomu zodpovedá aj chorobopis protagonistu: kombinuje modernistickú chorobu duše (šialenstvo) a proletársku chorobu tela (tuberkulóza). Próza *John, boxer* je ukázkou hybridnosti autorskej poetiky na ploche jediného textu.

triedno-straníckej rétoriky. Je tu len obraz biedy a každodenného utrpenia bez toho, aby sa čo i len zmenil o reprezentantoch kapitalistického sveta (v opozícii my – oni), ako to bolo pri spracovávaní sociálnej témy ľavicovými autormi vcelku bežné.<sup>12</sup> Ak útočí, tak s cieľom emocionálneho a zmyslového zasiahnutia, predovšetkým evokovaním vizuálnych špecifik periférneho prostredia, odvodených z vnútorného prežívania skutočnosti, ktoré túto skutočnosť následne subjektívizujú a pretvárajú. Príkladom sú hneď úvodné riadky poviedky: „Špinu nalepenú na holých stenách predmestských činžiakov zmývali slzy tmavej noci. Boli to slzy hnevu a rozhorčenia: ťažké a studené. Boli nahnevané, že musia padať na hnus, na smeti temných kútov, že musia omývať biedu, ktorá sa tak rada halí a musí halíť v handry špiny. Člup ... člup ... p“ (Okáli 1964a: 255). Takýto spôsob kumulácie negatívneho a škaredého má blízko k expresionistickým deestetizáciám, v ktorých sa „vedome odkláňa od vonkajškivosti a reprodukovaniu skutočnosti tak, ako sa javí zraku“ (Kročanová 2014: 737).

Poviedka *O psíkovi, ktorý niekedy existoval* je časovo rámcovaná od večera do rána a priestorovo vymedzená pohybom zraneného psa, ktorý si v meste hľadá bezpečný úkryt, zaznamenávajúc pritom dianie okolo seba (paralela s tulákom): „Vliekol sa po opustenej ceste k činžiakom, ktoré zaspávali každý deň osamote“ (Okáli 1964a: 258). Každý opis upozorňuje na vyčlenenosť ľudí, vecí (i zvierat) – neúprosný modus vivendi do seba uzavretej „ríše predmestia“, v topografii ľavicovej prózy typizovanej ako čierny bod pohlcujúci všetko svetlo a všetku krásu života. Ambivalenciu, s akou je zobrazovaný mestský priestor (nielen) v ľavicovej literatúre, spresňuje Petr Málek konštatovaním, že „moderní mesto reprezentuje modernu v celé její rozporuplnosti jako místo utopických snů a očekávání i místo beznaděje a ztráty iluzí: fascinace i hrůza moderny se ve městě zviditelňují“ (Málek 2011: 199). Porozumenie mestskému priestoru je teda určované modernizáciou a modernitou v najširšom zmysle. Súvisí tiež, a to je v tejto súvislosti presnejšie, s avantgardným urbanistickým diskurzom, ku ktorému patrí i „diagnóza chorobného mestského organizmu, volajícího po regulaci a sanaci“ (Málek 2011: 200). Periféria ako nový zdroj literárnej tematizácie a imaginácie zviditeľňuje a exponuje ohrozenú existenciu moderného človeka, zviazaného ubíjajúcim a dehumanizujúcim tlakom civilizáčnych mechanizmov. V novej obraznosti takéhoto expresionisticky zatemneného miesta je odludštenie človeka stváňované ľavicovými autormi prostredníctvom refrénovitosti motívov sklonených hláv, hladných úst, prázdnych rúk, vychudnutých končatín, ťažkého kroku – synekdochicky

12 Takýto priamočiary tendenčný postup uplatnil D. Okáli v krátkej próze – politickej agitácii v rozprávkovom prevedení *Marka a vrabec Gigi*, čo iste súviselo aj s tým, že bola uverejnená v komunistickom denníku *Pravda chudoby* (vo vianočnom vydaní, čomu zodpovedalo aj situovanie príbehu do tohto sviatočného obdobia). Zanechal v nej poetiku svojich starších, experimentálnych próz s nezvyčajnými postavami a upriamil sa na bezprostrednú kritiku reality sociálne nespravodlivého sveta, podanú optikou slabého a chorého dieťaťa, ktoré tragicky zomiera na ulici pre nezáujem okolia, jeho jediným pomocníkom je drobný vrabec. Text postavený na princípe kontrastu (nedostatok – prebytok, chudoba – bohatstvo, zima – teplo, chori – zdraví) má čo najpriamejšie vyvolávať v čitateľovi nielen súcit, rozhorčenie, ale predovšetkým podnecovať hnev, nenávisť a túžbu po zmene. Svedčí o tom aj preexponovaný záverečný obraz: „Zakopol o tielko Marky. Zavrčal niečo a skríkol na sluhu [...]: ‚Odprac tú chamraď do pajty [...] Tá všivač nemá ani kde zdochnúť. Fi!‘“ (Okáli 1925a: 6). Apelatívne a ofenzívnejšie vyjadril D. Okáli túto intenciu v revolučnej básni *Pieseň o láske a nenávisti*, ktorá vyšla v tom istom čísle a na tej istej strane *Pravdy chudoby*: „Nech sa narodí nenávisť! / [...] Zem stará odumrela – / Vy proletári / zatlačte mŕtvoľe oči“ (Okáli 1925b: 6).

564 odkazujúcim k strhaným a hranatým postavám robotníkov a ostatným obyvateľom periférie. Trhaný pohyb človeka v takomto priestore je pripodobnený jednotvárnemu strojovému rytmu výrobného procesu, ktorý pomaly a nezvratne devastuje krehké ľudské telo. Ako jediná možnosť úniku sa ukazuje smrť, ktorú už avizuje neúnosná tragika sociálnych podmienok života (napríklad vyčerpanie organizmu v dôsledku choroby, hladu, prípadne smrteľné zranenie robotníka v továrni).

Chorobnosť sveta je emblematicky vyjadrená frekventovaným motívom tuberkulózy, „choroby chudobných“, ktorý využívajú všetci ľavicoví autori. Sémantiku chorobnosti vyjadruje aj jedna z typických postáv periférie – prostitútky, vnímaná ako ďalšia „zástupkyňa slabých a ponížených“ (Habaj 2016: 19). V takejto expresionistickej štylizácii sa v Okáliho poézii objavuje na viacerých miestach, v próze však prítomná nie je.<sup>13</sup> Paradoxne, k negatívnym významom sa vzťahuje aj ďalší z typických motívov ľavicovej ikonografie, ktorým je narodenie dieťaťa. Nie je zobrazované oslavne a idylicky ako sviatok príchodu nového života, ale vo väčšine prípadov ako fyziologický akt pôrodu, bez eufemizmu, v detailoch naturalizovaný, brutalizovaný a deestetizovaný, často s tragickým vyústením, či už smrťou matky alebo dieťaťa, ktoré sa takto stávajú obeťami nespravodlivosti sociálneho prostredia: „Hladné ústa, čo sa zrodili v túto noc, odpočívali v malej kolíske [...] Matka hladných úst zbierala sily do novej borby, vystierala křčovito ruky do čiastky vesmíru, ktorý ju zatváral a držal vo svojom vnútri, hľadala s napnutým úsilím nový zdroj, aby z neho čerpala odhodlanie a posilu a nenašla nič“ (Okáli 1964a: 261). K danému motívu sa D. Okáli vracia aj v ďalších dvoch prózach, jeho stvárnenie je v nich však vo svojej brutalite o poznanie vyzývavejšie, zodpovedajúce expresionistickej modalite textov. Otváraním tejto mimoriadne citlivej témy, ktorá je traktovaná s prislúchajúcou sentimentalitou, autori reagovali na sociálnu nespravodlivosť sveta, usilujúc sa literárne stvárniť jej dôsledky dopadajúce na sociálne najslabšiu a najzraniteľnejšiu spoločenskú vrstvu, ku ktorej sa napokon svojou kultúrnou a politickou aktivitou priamo obracali. Prevláda tu štylizácia do polôh sociálneho súcitu a bezmocného hnevu, ktorý evokuje prirodzenú túžbu po inom živote, čo sa ľavicovým autorom spája aj s pojmom krásy, cirkulujúcim v dobovom kultúrnom jazyku. V ich výrazovom slovníku mala krása pevné miesto, i keď vymedzené viacerými definíciami. Nepristupovali k nej iba ako k tradičnej estetickej kategórii, ale v zhode s avantgardným zmysľaním ju povýšili na životnú a život meniacu kategóriu. Rozlišovali krásu poetickú a proletársku. Ukážkou môžu byť verše z Okáliho básne *Chudobný človek a krása*: „Z predmestia ku kráse / je cesta veľmi, veľmi ďaleká / [...] bo proletár zrodený z potupy na krásu / môže pozeráť iba v kútiku / [...] I on chce život krajší / život iný / život skutočného človeka“ (Okáli 1924a: 7).

Kritérium krásy sa objavuje v ľavicovej publicistike dvadsiatych rokov pomerne často, aj v súvislosti s formovaním a formulovaním vzťahu k poetike

13 Na výrazné exponovanie témy prostitúcie v mladej próze (netýkalo sa to iba ľavicovej literatúry) s pohoršením reaguje hlavný predstaviteľ kultúrno-spoločenského a ideového konzervativizmu na Slovensku Štefan Krčméry, zároveň aj redaktor tradične orientovaných *Slovenských pohľadov*. V recenzii jedného z čísel časopisu *Mladé Slovensko* píše: „Ako je to, že naraz štyria mladí autori v jednom čísle rozhovorili sa veršom i prózou o prostitútkach? Je táto otázka ozaj taká, že jej treba venovať pol čísla časopisu mládeže? A sú tieto verše a rozprávky umelecky také, že im uveríš: „nemožno bolo nespievať“? [...] Z motívov tejto sociálnej poézie urobila sa móda“ (Krčméry 1925: 514).

českého poetizmu, ktorý pomáhal argumentačne si vyjasňovať aj estetický vzťah k proletárskej literatúre. Striedavo sa prízvukujú raz estetické ukazovatele, inokedy potreba zohľadňovania revolučného životného programu. Pre E. Urxa v recenzii Nezvalovej básnickej zbierky *Pantomíma* predstavuje čistá poézia absolútnu modernú krásu, ktorú nachádza v poetistických básňach preplnených takouto krásou a oplývajúcich „bohastvom fantázie a prepychom formy“ (Urx 1924b: 32).<sup>14</sup> Svoje nadšenie následne prepisuje autokorekciou: „Je to poézia nedele, ktorá nevie nič o uplynulých šiestich lopotných dňoch“ (Urx 1924b: 33). Vzhľadom na jej uverejnenie v prvom čísle časopisu *DAV* dá sa chápať aj ako programové gesto, ktorým E. Urx v závere jedinou vetou popiera svoje očarenie touto poéziou, prítomné v celej recenzii a demonštrujúce existenciu napätia medzi estetickou a sociálnou funkciou umenia, s ktorým sa davistická skupina opakovane vyrovnávala v dvadsiatych a tridsiatych rokoch vo svojich literárnych i publicistických výstupoch. Podľa neho krása poetizmu je „anachronizmom, chápeme-li umenie v jeho sociálnej funkcii hlbšie a hlbšie“ (Urx 1924b: 33).<sup>15</sup> D. Okáli vlastné etické aspirácie vyjadril v poviedke obdobne: „Chudobný človek nemôže hľadiť na svet cez okuliare snov a fantázie, chlpaté ruky života strhávajú mu ich každú chvíľu“ (Okáli 1964a: 261). V náznu však predsa len poetizuje i prostredie periférie – priestor dvora s činžiakmi, aby zvýraznil rozpornosť a krivdu života: „Obdarovalo i ich [deti z dvora – poznámka M. P.] to veľké slnko, občas kusom svojich zlatých vlasov a vtedy boli veselé, radosť krásliha im nudné veci, ktoré ich obklopovali a nemé, tenké pery sa im otvárali, aby spievali hymnu nevinnosti uprostred zamĺklych domov, buchotu blízkyh tovární a potu práce“ (Okáli 1964a: 259).

Detská a zvieracia optika uplatnené v tejto próze odkazujú nielen k rozprávkovosti, ale aj k spontánnej detskej vnímavosti, na ktorú sa odvolával i poetizmus.<sup>16</sup> Tieto štylizácie vo výsledku čiastočne prekrývajú drsnosť zaznamenávaného v zmysle vizuálnej prezentácie. To sa týka predovšetkým druhej časti poviedky, napríklad pri antropomorfizácii vecí dvora, ktoré humanizovaním preberajú funkcie postáv – zaplňujú priestor, ktorý sa stáva znakom spolupatričnosti a empatie k utrpeniu marginalizovaných. Je to, mimochodom, jediný raz, keď sa autorovi nakrátko spája priestor vo vzťahu k postave s pozitívnymi konotáciami, hoci i tu bol na začiatku vymedzený negatívne.

Výraz v poradí štvrtej prózy *Túlavá história holičského pomocníka* odkazuje k dynamike filmového strihu či montážnej kompozičnej technike. Nejde ani tak o dynamiku deja, ako sa realizuje v atrakciách ľudovo-zábavnej kinematografie a masovej žánrovej produkcie, vo vzrušujúcom napätí produkovanom dobovo populárnymi westernami, kriminálnymi príbehmi, romancami, prípadne groteskami.<sup>17</sup>

14 Pre poetizmus je podľa jeho teoretika Karla Teigeho krása zábavou, potešením. Noví umelci potom „nejsou než jedni z četných dělníků krásy na zeměkouli“, ktorých úlohou je „vypívat závratnými obrazy a netušenými rytmi básní VŠECKY KRÁSY SVĚTA“ (Teige 1971: 380-381).

15 Zaujímavé je sledovať, ako sa odlišuje jazyk E. Urxa v závislosti od publikačného priestoru. V študentskom časopise *Mladé Slovensko* vyjadril odmietavé stanovisko doslova poeticky: v poetizme vidí „jemný kvietok, ktorý neobstojí pred víchricou sociálnych dejov dneška, prez všetku svoju krásu a noblesu“ (Urx 1925: 60).

16 Fenomén detstva sa v avantgarde stal „jedním z výrazných zdrojů programově požadované autenticity“ (Šmahelová 2011: 105) a výrazom prvotného vnímania sveta.

17 Takýto spôsob preberania princípov filmovosti do prózy využíva P. Jilemnický vo svojich „kinematografických“ poviedkach (časopisecky 1924 - 1926) a tiež J. Poničan v próze *Kariéra* s podtitulom *Film* (1925).

566 Skôr ide o dynamiku vznikajúcu v dôsledku maximalizácie vnútorného napätia, pripomínajúcu umelecky ambicióznejšiu a exkluzívnejšiu kinematografiu. Takú, ktorá bola pri konštruovaní „pohyblivých“ obrazov výrazne inšpirovaná expresionistickým výtvarným umením, kde bolo zobrazovanie budované na istom paradexe akejsi „stuhnutej dynamiky“, v ktorej dramatický dej zamrzol „v nejakém výmluvnom a večne trvajícím geste“ (Papoušek 2004: 141). Dôležitým nositeľom významov je priestor a jednotlivé objekty v ňom. Jeho deformovaná pokrivenosť je v istom zmysle zdvojeným zviditeľnením znepokojivej neprehľadnosti vnútorných priestorov v človeku, ktoré sú predstavené s rovnakým vychýlením ako od objektívnej skutočnosti vychýlený plán vonkajšieho prostredia. Dokumentuje to aj jeden z úvodných obrazov poviedky zachytávajúci ženu ako objekt: „Žena mu ležala ako kus starého, vyžltnutého pergamenu na vysokých poduškách žltá, a smrť niekedy podvečer maľovala jej na pery a spánky podivné hieroglyfy. Vtedy hladila priezračnými a belasými rukami svoje slzy. Boli horúce, pálili ju, a nemá mlčanlivosť zavesila sa do jej čiernych vlasov, keď zvieracký a šialený výkrik prevažoval sa z úst slúžkiných k jej lôžku za čiernych nocí“ (Okáli 1964b: 263). Sugestivnosť panoptikálne „stuhnutého“ výrazu s typicky expresionistickým výkrikom vyvolávajúcou úzkosť, ktorú nemožno s presnosťou identifikovať, navodzuje neprehľadné dianie prózy. To sa dá odvodiť z (expresionistického) „vnútorného zraku“ personálneho rozprávača s nemenej problematickou ontológiou, ktorá rozbíja celistvosť významu. Až spätne je logicky zastrešená prostredníctvom motívu bláznovstva, ako sa ukáže v úplnom závere poviedky. Podľa Júliusa Nogueho má táto poviedka „akoby pikareskný kompozičný princíp, lenže realizovaný v oveľa vyhranenejších spoločensko-kritických polohách“ (Noge 1984: 272). Presnejšia je charakteristika Dagmar Kročanovej: „Rozprávanie založené na voľnej asociácii s oslabenou logikou pôsobí halucinačne“ (Kročanová 2014: 700). Oba bádajúci sa v tomto prípade zhodujú, že kompozičná štruktúra je uvoľnená – pikareskná stavebnosť totiž vychádza z princípu otvoreného, voľného, a teda flexibilného navliekania dejových situácií, udržiava si linearitu, ktorú však D. Okáli vedome narúša a rozbíja v duchu moderného tvarového experimentu, ktorého výsledkom sú fragmentárnosť, útržkovitosť, detailnosť a nesúvislosť, ako to vidieť i v tejto poviedke. Nemaľú zásluhu na tom má práve rozprávač, základná organizujúca jednotka naratívu, ktorý preberá viaceré navzájom sa vylučujúce personálne identifikácie. Raz je to pisár, ktorý o sebe tvrdí, že je stavec, aby o chvíľu povedal: „Starcom však nie som a nikdy som nebol. Mám srdce mladé a nevinné...“ (Okáli 1964b: 264). Potom je to bývalý holičský pomocník pracujúci v Amerike v bani, s ktorým je spojená tenká melodramatická dejová línia (pomer so slúžkou a jej zavraždenie). Mení sa aj prostredie – z neurčitého našského „mestečka“ s jeho monotónnym tempom sa prechádza za oceán do neúprosneho pracovného rytmu amerických baní. Ťažiskovým sa ukazuje byť spomínaný „vnútorný zrak“, ktorý je filtrom subjektívneho pocítovania a vnímania sveta: „Noc si spievala litanie na oltári v mojom mozgu a jej čierni kňazi – tiene – obskakovali okolo mojej postele“ (Okáli 1964b: 265-266). Ním sa vysliela nadmieru abstraktná a nejasná správa o krajnostiach nazeraného sveta, a to v dvoch sústavách, ktoré kategorizujú priestor ako ten, kde sa smeruje do výšok, a ten, kde sa smeruje do hĺbok, pričom v oboch prípadoch zo skresleného vnímania nezdravého mozgu rezultuje pocit úzkosti, pocit zovretia

a ohrozenia skutočnosťou, podaný „svojským, trochu krčovitým expresionistickým vyjadrením“ (Drug 1964: 349).

V prvej časti, kde rozprávač alternuje so starým pisárom (typ zbytočného, neviditeľného človeka), sa v kontexte nočnej scenérie kumuluje v dynamickom slede repertoár abstraktných obrazov a výrazov z okruhu „výšok“: „svetlá Kozmu“, praskajúce „osi zemegule“, „nekonečná láska“, „nesmierne svetlo“, „kahančeky lásky“, „duša“, „srdce“, „oltár“, „kostol“, „výkrik“, „od vekov“, ale aj „život, polámaný a krvácajúci z tisícich rán“ (Okáli 1964b: 264-265). Sú projekciou dekoncentrovanej mysle a vrcholia cynickou pózou nihilizujúcou život: „na posteli sa zvíja žena. Baba s vráskami na tvári s odleskom prvotriedneho diplomu na čele, vychvacuje z jej stredu nový život. Celá nemocničná izba dýcha utrpením. Dvaja medicí [... ] pozerajú s útrpnosťou na proces tajomnej genézy, je im ľahostajné všetko, jeden z nich, dobre oblečený mladý človek, sa odvrátil a odplul – Diplomovaná baba utiera si zakrvavené ruky o zásteru [... ] na nemocničnej chodbe vrieska malý pankhart“ (Okáli 1964b: 265). Naturalistický detail v expresionistickom kóde podporuje pokrivenie skutočnosti, nie jej zvečňovanie. Paradoxne, pre expresionistickú poetiku príznačne, spektakulárnym predvedením necitlivosti sa apeluje na city, cieľom je vyvolať súcit a hlboký povzdych nad človekom. Povzdych, ktorý má byť začiatkom nápravy. V druhej časti poviedky sa dianie presúva do Ameriky. Ideová osnova smeruje z výšok do hĺbky zeme – doslovne i metaforicky. Funkciu rozprávača preberá holičský pomocník. Príznačný je však jeho prechod k slovesnej forme plurálu, čo indikuje presun z individuálnej perspektívy ku kolektívnemu hľadisku: „hrud' zachvieva sa nám jednou túhou“ (Okáli 1964b: 267). Výpoveď sa prehlbuje až do elegických polôh, sugestívne evokujúcich utrpenie človeka uväzneného v tele zeme: „lámeme útroby zeme. Bojíme sa jej hnevu, a preto pri každom zostupe pri hromade uhlia spíname potajme ruky. Však pery sa nám nepohybujú“ (Okáli 1964b: 266). Topos uhoľnej bane, pripomínajúcej hrob, ktorý hľbia sami baníci, autor esteticky presvedčivo zužitkoval na vytvorenie jedného z najpozoruhodnejších obrazov poníženej ľudskosti a bezmocnosti, prítomných v slovenskej ľavicovej krátkej próze prvej polovice dvadsiatych rokov.<sup>18</sup> Práve preto, že namiesto naoko oslobodzujúcej utópie budúcej krásy sveta či nátlakovosti revolučných výziev ponúka iba tiché a ubolené vízie „stroskotancov starého sveta“ (Okáli 1964b: 266). Vo svojom jadre nechávajú pôsobiť fyzikálne veličiny, ktorých premeny si podrobujú subjekt priam fyziologicky. V dobovo príznačnom hypertrofickom prevedení smeruje táto vízia za rámec reality, pretože v nej „ide o proces abstrakcie, o vnútorný pocit, od ktorého sú všetky kategórie a procesy logického myslenia úplne nezávislé“ (Cvrkal 2005: 96). Priestor okolo človeka sa zvnútorňuje, víziu manifestuje expresivita sémantického poľa hĺbok až úplného dna: „útroby zeme“, „rany zeme“, „srdce zeme“, „útroby zhasnutej planéty“, „hrud'“ (Okáli 1964b: 266-267). V pohlcujúcom tichu sa stráca aj výkrik, plač či žalospev človeka: „Guiseppe začína nôtiť a jeho zádumčivý spev odráža sa od

18 Krátka časť poviedky, v ktorej je cez náznak a detail tvarovaný tragický životný osud čašníčky Mary, pracujúcej v zadymenej, špinavej krčme, patrí k najprenikavejším zobrazeniam poníženeho ženstva, čo je v kontexte mladej ľavicovej prózy s prevahou monologického a na vlastné prežívanie orientovaného mužského subjektu o to prekvapivejšie. Fenomén ženskej postavy nesie v ľavicovej próze svoje špecifiká i stereotypy, no ich východisko je vždy podmienené redukciami ženy na pohlavie.



568 kameňouholných stien a padá zranený medzi úlomky a smeti, medzi zahrzdavené kolajnice, ktoré sa strácajú niekde pri srdci zeme a ležia pri našich nohách.“ Keďže sa všetko obracia k subjektu, ticho odkazuje k hypersenzitivite „tlkotu vlastného srdca“ (Okáli 1964b: 265) a môže signalizovať aj stratu viery, ktorá tu nie je tematizovaná v takej výstrednej forme ako v prípade heretickej prózy *Glossy k XXI. kapitole*, ale skôr konvenčnejšie – ako zabudnutie na jazyk modlitby.<sup>19</sup>

V záverečnej, akejsi rekapitulujúcej, ozrejmujúcej a súčasne aj nové súvislosti otvárajúcej časti textu je význam prekódovaný na pozadí motívu šialenstva rozprávača, ktorý je „synom známeho špecialistu pohlavných chorôb, liečiteľa zastaralého syfilisu: dr. Chruňa“ (Okáli 1964b: 271). Explicitne je ironizovaná malomeštiacka morálka, voči ktorej je namierené opozičné gesto mladého subjektu, ktorý si volí cestu úteku pred utilitárnou skutočnosťou („zaistená existencia a doskami obitý mozog“, Okáli 1964b: 272) do sveta prírodnej neskazenosti (prezentovaná idylicky ako „modro nebies“, „hudba zamilovaných cvrčkov“, Okáli 1964b: 272). Vzbura je jedným zo základných komponentov motivického registra literárneho expresionizmu. Odmietavý postoj voči meštiackemu životu spája expresionizmus s proletárskou literatúrou, podobne ako utopizmus viery v nového človeka.<sup>20</sup> Rozprávač a jeho „chorobná postava, nasmelý pohľad a strach pred ľuďmi“ (Okáli 1964b: 272) má skutočne ďaleko od proletára, ktorý „nie je pasívny, je plný aktivity“ (Urx 1924a: 4).<sup>21</sup> Viac sa podobá expresionistickej typológii, ktorá preferovala typy okrajové, zavrhnuté, nejakým spôsobom neukotvené či „poškodené“, pričom blázon zosobňoval inakosť, vizionársky vnútorný zrak, ktorým vidí viac ako ostatní, respektíve vidí to, čo je skryté za javovou skutočnosťou. „Prominenciu“ ľudí z okraja spoločnosti v expresionistických textoch vysvetľuje Richard Murphy ako výraz subverzie a reverzívnej stratégie, ktorá tieto postavy vyzdvihuje do pozície nových prorokov, svätcov a hrdinov: „Tato procedura je ovšem jen vzácně využívána ve snaze o konkrétní politický cíl, například o rovnostářskou třídní revoluci“ (Murphy 2010: 63). Pravým revolučným cieľom sa tak stáva „sám akt prevrátení coby atak na vše běžně známé a coby deautomatizace vidění“ (Murphy 2010: 63).

Bezprostredná ideologická tendencia sa stáva produktívnou až v poslednej próze, v ktorej D. Okáli ešte zohľadňuje aj svoje umelecké ambície. Alegorická poviedka *Vystáhovalc* vyšla v prvom čísle časopisu *DAV* v roku 1924. Toto umiestnenie naznačuje signálnu pozíciu jednej prozaickej konkretizácie lavicových teoretických predstáv o modernej podobe literatúry. Vyšla pod pseudonymom X10 s venovaním „Rtom Mimi“. Zobrazovacími postupmi síce odkazuje k stiesňujúcej atmosfére autorových predchádzajúcich próz, ale zakomponovaním ideologickej tendenčnosti, hoci aj podanej cez krajne expresívny a alegorizujúci výraz,

19 V konvencii ľavicovej ideológie pridáva aj zmienku o „vypasených farároch“ (Okáli 1964b: 267).

20 V angažovanosti za obrodu ľudstva sa však ich postoje rozchádzajú (duchovnosť verzus sociálnosť, princíp lásky verzus princíp triednej nenávisťi), čo sa dá vysvetliť odlišnou filozofickou bázou: kým expresionizmus sa hlási k univerzálnemu, „nahému“ človeku, závislému „od ontologického princípu riadiaceho svet“, v ľavicovom diskurze je subjekt „závislý od istej historicky skonštituovanej spoločensko-ekonomickej formácie“ (Horváth 2008: 50).

21 E. Urx v kritickjej rubrike novín *Proletárska nedel'a* hodnotí zbierku poviedok člena brnianskej Literárnej skupiny Čestmíra Jerábka odmietavo: „Takéto uplakané poviedky sme čítavali snáď so záujmom pred vojnou a po vojne, ale nie dnes“ (Urx 1924a: 4). Kritizuje jeho prejav ako „expresionistický a preto starý“, nepáči sa mu, že jeho ľudia „sú zlomení, impotentní“ (Urx 1924a: 4).

vyznieva už nie bezvýhodiskovo a melancholicky, ale revolučne, hoci význam nemusí byť stvárnený nevyhnutne optimistickou skratkou. Podobne ako poviedka *Túlavá história holičského pomocníka* je aj tento text komponovaný dynamickým, strihovým spôsobom, pričom nejde o dynamiku dejovú, ale výrazovú. Prostredie je rovnako kozmopolitne exkluzívne, zachováva si znaky škaredého, odosobneného a chladného – z anonymity rušného veľkomestského prístavu sa obraz presúva na zaoceánsky parník, pričom dôležitým momentom sa stáva evokácia intimity domova prostredníctvom spomienok na odlúčenie od rodiny: „V jej [ženiných – poznámka M. P.] zabitých očiach vidí vlastnú tvár. Tvár zúfalca. Hladí jej tvár zlomeným pohľadom rozluky“ (Okáli 1924b: 56).

Zvýrazňuje sa osamelé postavenie vystaňovalca v cudzom svete. Meno postavy Jano Chrúst nie náhodou odkazuje k postave Ježiša Krista, „pričom sémantika mena zároveň implikuje viaceré ďalšie symbolické atribúty ako napríklad malosť a bezvýznamnosť, pri premnožení masovosť a škodcovstvo, ale tiež agresívnu, vitálnu bojovnosť“ (Habaj 2023: 371). V Okáliho výraze predsa len nastáva ideový posun, a to vložением dogmaticky nepriepustnej dichotómie, ktorou poukazuje na príčinu nespravodlivého poriadku sveta: „tisíce vypasených ľudí“ verzus „milióny zatvrdnutých pästí opovrhovaných“. Čiastkové paradigmatické opozície v poviedke potom vyzerajú nasledovne: salón – podpalubie, hore – dole, vôňa – zápach, hudba – plač, svetlo – tma, sýtosť – hlad, kapitalista – komunista, vykorisťovateľ – robotník/vystaňovalec. Obrovská loď figuruje ako metafora starého sveta odsúdeného na zánik. Z literárnych imaginácií nekonečnej biedy alebo mĺkvej úzkosti sa D. Okáli prepracoval až k monumentálnemu obrazu individuálnej vzbury „pomstiteľa miliónov a miliónov“, ktorá nesie znaky romantického titanizmu, obetovania sa, no v konečnom dôsledku je aj výrazom zúfalstva. Jano Chrúst, ktorý sa rozhodne zničiť svet (loď), nakoniec zabíja sám seba. Stáva sa symbolickým nositeľom odhodlania mužného srdca: „Odvalil dvere pece. Plameň vyšľahol a olízal mu ruky. Plamene sa zvíjali a výskali pieseň sily. Jano, nový človek. [...] Ja niktoš, som teraz viac než boh. Celá tá háveď sa zatopí v špinavom mori“ (Okáli 1924b: 58-59). Nahromadená sila a nespútaná energia strojového tela sa prelievajú do sily biologického tela. Stávajú sa jedným. Nadobudnuté vedomie vlastnej autority prepožičiava takémuto telu nadľudské rozmery, ktoré modifikujú vnímanie seba samého v zmysle jedinečnej individuality, povolanej meniť stav skutočnosti. Ďalšie transmutačné zvolania – „Ja sám, jediný, nepočkám, kým oheň rozhodí Satanáša“, „Ja sám budem na ňom obetovať životu. Budem i kňazom i obeťou“ (Okáli 1924b: 59) – sú v pásme rozprávača zvýraznené zmenou er-formy na ich-formu. V geste nenávisťi mužného srdca, ktoré sa podoba futuristickému vzývaniu deštrukcie mechanickou silou a energiou („Hukot strojov znie ako pieseň oslobodenia“, Okáli 1924b: 57), v kombinácii s expresionistickou extatickosťou („Jano chodí z kúta do kúta. Oči mu chcú vyskočiť a nevidia už takmer nič“, Okáli 1924b: 59), sa postava transformuje v línii: zúfalec/niktoš – kurič – nový človek – boh – obeť – špinavá handra mäsa – svätý – blázon, a či inak: deštrukcia – seba-deštrukcia. Nespútaná energia sa prejavuje so všetkou ambivalentnosťou vlastných silových dráh, ktoré rozkladajú vzdorujúci subjekt, nie však nespravodlivý svet. Z neho subjekt napokon definitívne uniká, aby svet mohol byť uzdravený, obnovený a humanizovaný na princípe súcitu so slabšími.

## 570 Od negativizmu kresťanského k negativizmu sociálnemu

Pre ľavicovú prózu prvej polovice dvadsiatych rokov 20. storočia má svet (priestor) a človek v ňom dve základné tematizácie, ktorých skladbu spája deficitnosť a deformácia – buď je to šialenstvo, alebo fádnosť, či inakosť exkluzívneho/patologického typu alebo jednotvárnosť robotníckeho typu. Dominujúce mužské postavy sú akosi fúziou modernisticky chorobných, neduživých a expresionisticky exaltovaných charakteristík na jednej strane a biednych, strádajúcich protagonistov zo sociálnej periférie na strane druhej. V esteticky najpriebojnejších výsledkoch inklinovala raná ľavicová próza k experimentu s prvkami epického plánu, čím sa výraznejšie odchylovala od programovo proklamovanej sociálnej funkčnosti, otvorenej ideovosti a angažovanosti proletárskej literatúry, respektíve sociálne obsahy premietala do literárnej podoby poetologicky osobitým spôsobom. Syntézu estetickej hodnoty a sociálnej funkcie možno registrovať ako špecifickú kvalitu davistickej prozaickej tvorby (Habaj 2023: 451). Epické výrazové a motivické komponenty na stvárnenie dynamicky sa meniaceho sveta a postavenia človeka v ňom autori hľadali a nachádzali v krížení modernistických a avantgardných poetík, pričom sa tu „vytvára komplikovaný a zložito štruktúrovaný obraz nielen modernisticky orientovanej mladej literatúry ako celku, ale i diela jednotlivých autorov“ (Habaj 2023: 447). Okáliho monologické prózy sa prikláňajú k exkluzívnemu výrazu s prítomnosťou apokalyptického ustrojenia, ktorého hrôza vygradovala v poviedke *Vystahovalec*. Toto ustrojenie charakterizujú uzavretosť, stiesnenosť, tma, čomu zodpovedá aj priestorové situovanie príbehov, či už ide o hrob, podpalubie lode, podzemný pivničný byt, priestor bane, dvora, nemocničnej izby alebo izby v podkroví. Svojské vnímanie a traktovanie sveta, iracionalita, narúšanie logiky a kauzality empirie sú postavené na výraznej a výrazovej obraznosti, znamenajú jej totálnu subjektívnosť. V próze *Glossy k XXI. kapitole* ju charakterizuje vertikálna štylizácia výstredných obrazov podobná výtvarnému prejavu, odkazujúca k barokovej márnosti a sčasti inklinujúca k surrealisticky snovej obraznosti. Presne v duchu Okáliho výroku: „Dnešné umenie chce chápať realitu priamo fyziologicky. Chce z nej čerpať a skoncentrovať emócie zmyslové, otriasajúce v prvom rade telesnosťou, nervovým ústrojom vnímateľa“ (Okáli 1926: 10). Do exaltovanej atmosféry sa premietajúca príznaková obraznosť, zmysel pre vizuálne plastický výraz a detail tvoria najvýraznejšiu stránku Okáliho prozaického ustrojenia sveta, s ktorou súvisí redukcia fabuly iba na základné, záchytné epické body, fragmenty, v rámci ktorých sa vykresľujú ponuré drámy života. V obnaženej podobe v nich zaznievajú hlboký smútok a súcit, identifikovateľné jednak s expresionisticky úzkostným výkrikom, ale aj s obsahom proletárskeho programu a jeho orientáciou na sociálnu triednosť a pátos novej ľudskosti, hoci na týchto miestach prezentovaný ešte bez ozvučenia revolučnými výkrikmi nenávisti a zlosti. Vonkajší svet je zväčša vyplnený tichom, do ktorého prenikajú iba zlovestné zvuky zeme, strojových mechanizmov či sirén z tovární. Hypersenzitívne postavy zostávajú osamelé, bez pocitu bezpečia, domova. Znepokojivým „partnerom“ osamelej postavy sa stáva priestor, ktorý sa ukazuje ako nie priateľský či prívetivý, ale uväzňujúci, oberajúci o pocit slobody – priestor, v ktorom sa stráca úzkostný výkrik a rezonuje tlkot srdca. Je čiastočne paralelou uväznenia subjektu vo vlastnom vedomí. Svojou temnotou je podobný expresionisticky pohlcujúcemu priestoru, na rozdiel od neho mu D. Okáli sčasti pridáva aj ideologický rozmer – nie však utopicky perspektívny. Jeho literárne

videnie sveta v krátkej próze má stále bližšie ku skaze sveta ako k spásu ľudstva. Postavy sa prezentujú ako príliš slabé a do seba uzavreté. Volia skôr (romantic-ko-expressionistickú) cestu úniku od sociálnej skutočnosti, pričom ich slabosť nie vo všetkých prípadoch rezultuje výlučne z tejto vonkajšej skutočnosti, ale aj z podoby ich vnútorného sveta, vychýleného smerom k chorobnému prežívaniu. Autor mapuje rozpadávajúci sa starý svet („prasknutú zemeguľu“) s jeho „stroskotancami“ túžiacimi vyplniť prázdno v „útrobach duše“. Nový svet (na rozdiel od poézie) na podklade marxistickej ideológie neprojektuje, iba implicitne naznačuje, a to v zmysle negatívnej teológie: „Nevieme oslobodiť boha, lebo sme ho stratili a nového sme nenašli nikde“ (Okáli 1964b: 266).

Štúdia je výstupom grantového projektu VEGA 2/0066/20 *Modernizmus v slovenskej literatúre II*. Zodpovedný riešiteľ: Mgr. Michal Habaj, PhD. Doba riešenia: 2020 – 2023.

### Pramene

- JILEMNICKÝ, Peter, 1925. Život Jezu Krista. *Pravda chudoby*, roč. 6, č. 1, s. 6.
- KRČMÉRY, Štefan, 1925. Mladé Slovensko (Ročník VII., číslo 6). *Slovenské pohľady*, roč. 41, č. 6-8, s. 513-514.
- OKÁLI, Daniel, 1923a. Glossy k XXI. kapitole. *Mladé Slovensko*, roč. 5, č. 5, s. 112-117.
- OKÁLI, Daniel, 1923b. Lia. *Mladé Slovensko*, roč. 5, č. 5, s. 128-134.
- OKÁLI, Daniel, 1924a. Chudobný človek a krása. *Pravda chudoby*, roč. 6, č. 69-70, s. 7.
- OKÁLI, Daniel [X 10], 1924b. Vystáhovalc. *DAV*, roč. 1, č. 1. s. 54-60.
- OKÁLI, Daniel, 1925a. Marka a vrabec Gigi. *Pravda chudoby*, roč. 7, č. 189, s. 5-6.
- OKÁLI, Daniel, 1925b. Pieseň o láske a nenávisti. *Pravda chudoby*, roč. 7, č. 189, s. 5.
- OKÁLI, Daniel, 1925c. Umenie. Poznámky a heslá. *DAV*, roč. 1, č. 2, s. 1-7.
- OKÁLI, Daniel, 1926. Výtvarný dnešok vo svete a u nás. *DAV*, roč. 2, č. 1, s. 7-11.
- OKÁLI, Daniel, 1964a. O psíkovi, ktorý niekedy existoval. In DRUG, Štefan. *Červená sedma*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, s. 255-262.
- OKÁLI, Daniel, 1964b. Túlavá história holičského pomocníka. In DRUG, Štefan. *Červená sedma*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, s. 263-272.
- OKÁLI, Daniel, 2023. John, boxer. In HABAJ, Michal. *DAV. Próza slovenskej ľavicovej avantgardy*. Bratislava: KPTL, s. 104-107. ISBN 978-80-974085-5-8.
- PONIČAN, Ján Rob, 1923. Niečo o umení. *Mladé Slovensko*, roč. 5, č. 3, s. 50-53.
- SMREK, Ján, 1924. Literárne glossy. In *Sborník mladej slovenskej literatúry*. Bratislava: Sväz slovenského študentstva, s. 295-323.
- SVÄTÉ pismo. *Nový zákon. Kniha žalmov*. Trnava: Spolok svätého Vojtecha. ISBN 978-80-7162-814-9.
- URX, Edo, 1924a. Literárny film. *Pravda chudoby*, roč. 5, č. 51, s. 4.
- URX, Edo [BISS, M. C.], 1924b. Pantomima. *DAV*, roč. 1, č. 1, s. 32-33.
- URX, Edo, 1924c. Slovenská poézia proletárska. *Pravda chudoby*, roč. 5, č. 52-53, s. 9.
- URX, Edo [BISS, M. C.], 1925. Básnik o básnikovi. *Mladé Slovensko*, roč. 7, č. 1-2, s. 60.
- VÁMOŠ, Gejza, 2016. *Polčlovek a iné prózy*. Bratislava: Kalligram. ISBN 918-80-8101-922-74.

### Literatúra

- CSIBA, Karol, 2014. *Privátne - verejné - autobiografické (v memoároch a publicistike Mila Urbana, Jána Smreka, Jána Poničana, Tida J. Gašpara)*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 987-80-88746-26-3.
- CVRKAL, Ivan, 2005. Subjekt a svet v nemeckom literárnom expresionizme. In CVRKAL, Ivan - PAŠTEKOVÁ, Soňa, ed. *Európske literárne avantgardy 20. storočia*. Bratislava: Veda, s. 92-103. ISBN 80-224-0863-8.
- DRUG, Štefan, 1964. *Červená sedma*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- DRUG, Štefan, 1965. *Dav a davisti*. Bratislava: Obzor.

- 572 DRUG, Štefan, 1972. Vstup Jána Poničana do literárneho života. *Slovenská literatúra*, roč. 19, č. 6, s. 577-590.
- HABAJ, Michal, 2016. *Básnik v čase. Smrek – Lukáč – Novomeský – Poničan*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 987-80-8119-098-8.
- HABAJ, Michal, 2023. *DAV. Próza slovenskej lavicovej avantgardy*. Bratislava: KPTL. ISBN 978-80-974085-5-8.
- HORVÁTH, Tomáš, 2008. *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava: Slovak Academic Press. ISBN 978-80-8095-042.
- HORVÁTH, Tomáš, 2015. Subjekt a melanchólia u Gejzu Vámoša. *Slovenská literatúra*, roč. 62, č. 6, s. 480-494. ISSN 0037-6973.
- KROČANOVÁ, Dagmar, ed., 2014. *Expresionizmus*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-8101-856-5.
- LISSMANN, Konrad Paul, 2000. *Filozofie moderného umění*. Olomouc: Votobia. ISBN 80-7198-444-2.
- MÁLEK, Petr, 2011. Město. In VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan, ed. *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 – 1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Togga, s. 199-224. ISBN 978-80-7308-332-8.
- MURPHY, Richard, 2010. *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problémy postmoderny*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-269-5.
- PAPOUŠEK, Vladimír, 2004. *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst. ISBN 80-7215-237-8.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kolektiv, 2010. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1792-5.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kolektiv, 2014. *Dějiny nové moderny 2. Česká literatura v letech 1924 – 1934. Lomy vertikál*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2296-7.
- ROSENBAUM, Karol, ed., 1984. *Dějiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Bratislava: Veda.
- ŠMAHELOVÁ, Hana, 2011. Dětství, kniha pro děti a avantgarda. In VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan, ed. *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 – 1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Togga, s. 105-121. ISBN 978-80-7308-332-8.
- ŠTEVČEK, Ján, 1967. *Lyrická tvár slovenskej prózy*. Bratislava: Smena.
- ŠTRAUSS, František, 2005. *Průručný slovník literárnovedných termínů*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov. ISBN 80-8061-208-0.
- TEIGE, Karel, 1971. Umění dnes a zítra. In VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetizmu 1919 – 1924*. Praha: Svoboda, s. 365-381.
- VOJVODÍK, Josef, 2010. První dvacetiletí aneb fyziognomie moderny mezi tradicí a inovací, nevědomím a „přísnou vědou“, entuziasmem a uměním extrému. In PAPOUŠEK, Vladimír a kolektiv. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Praha: Academia, s. 55-68. ISBN 978-80-200-1792-5.
- VOJVODÍK, Josef, 2011. Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan, ed. *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 – 1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Togga, s. 15-61. ISBN 978-80-7308-332-8.

---

**Mgr. Martina Péterová**  
**Ústav slovenskej literatúry SAV, v. v. i.**  
**Dúbravská cesta 9**  
**841 04 Bratislava**  
**Slovenská republika**  
**E-mail: Martina.Peterova@savba.sk**