STANISLAV ŠMATLÁK

Vznik a vývin nadrealizmu (1935—1945)

Téma „nadrealizmus" je v súčasnom slovenskom literárnom vedomí stále aktuálna. Súvisí nielen s rozvíjajúcim sa skúmaním tzv. avantgardných umeleckých tendencií v dejinách slovenskej literatúry 20. storočia, ale má aj svoju celkom osobitnú príchuť. Ako to dokazujú opätovne sa vynárajúce ostré polemiky okolo nadrealizmu, je tento jav ešte stále problémom natoľko „pálčivým", že sa spravidla stáva predmetom rozličných, i celkom protichodných, subjektívnych hodnotení. Badať v tom zrejmý paradox: teoreticky uznávame, že nadrealizmus sa už dávno premenil na objektívnu historickú záležitosť, ktorú možno, i treba skúmať a interpretovať predovšetkým metódou v širokom zmysle literárnohistorického bádania, no prakticky sa s ním „vyrovnávame" ešte i dnes najmä citovo, pomocou osobných vyznaní a v sprievode viac alebo menej decentne exaltovaného moralizovania, ba dokonca priameho či nepriameho obviňovania. Stále prítomná hypertrofia citového afektu v polemikách okolo nadrealizmu sa už pomaly premieňa na akýsi trvalý psychický komplex našej literárnej (a v tom aj literárnoteoretickej či literárnokritickej) pospolitosti. Pripadá mi to, ako by sa bol nadrealizmus stal nejakým naším „zlým svedomím", čímsi, čo presahuje rámec racionálnej analýzy a je pasívnou zložkou pôsobenia nejakých iracionálnych síl, určujúcich pohyb tohto javu (t. j. nadrealizmu) po uzavretej kružnici permanentného diskriminovania a tak isto ustavičného rehabilitovania. Priznám sa, hra na takýto kolotoč okolo nadrealizmu ma ani trochu neláka, k takémuto jeho „aktualizovaniu" nemám nijaký vnútorný vzťah. Ak sa predsa len púšťam do tejto témy, robím tak s cieľom formulovaným oveľa skromnejšie, ba vari aj dosť „prízemne": chcem sa totiž pokúsiť na základe štúdia literárnohistorického materiálu o rekonštrukciu vzniku, pôsobnosti a vývinovovej funkcie nadrealizmu v desaťročí 1935—1945; o rekonštrukciu, pravdaže, predbežnú a nevyhnutne neúplnú, no čo možno najobjektívnejšiu. Zámerne sa mienim pritom pridržiavať najmä faktov z tzv. vonkajšej histórie nadrealizmu, pretože mi ide predovšetkým o načrtnutie určitých *večných* predpokladov pre budúcu analýzu samotných básnických textov slovenského

nadrealizmu i pre jeho budúce zodpovedné literárnohistorické zhodnotenie. Domnievam sa totiž, že práve takéto „sprízemnenie" a „zvecnenie" pálčivej nadrealistickej problematiky môže nám pomôcť vyviesť nadrealizmus zo začarovaného kruhu subjektivistických hodnotiacich postojov do sféry skúmania i hodnotenia objektívneho, historického.

1

Nedá sa povedať, že by sa na Slovensku už v dvadsiatych rokoch nebolo vedelo o existencii surrealizmu. Ivan Horváth dokonca hneď začerstva informuje našu literárnu verejnosť o vzniku surrealistických skupín (Bretonovej a Gollovej) v Paríži, zaujímajúc k tomuto novému faktu — čo je pochopiteľné — stanovisko síce vyčkávacie, ale vonkoncom nie odmietavé alebo povrchne zľahčujúce. Ba zdá sa, že jeden zo základných prvkov tohto nového umeleckého programu — teóriu sna — prijíma Horváth s istou sympatiou.[1] A čoskoro po ňom Laco Novomeský, vymenúvajúc prejavy novej umeleckej aktivity v kultúrnych metropolách Európy — kontrastne voči nehybnosti slovenského kultúrneho prostredia, charakterizuje Paríž práve vystúpením básnikov „nadrealistov", ktorí „privádzajú v úžas kultúrny svet" (pozri úvodný článok Mladého Slovenska VII, 1925, č. 3). Lenže vtedy to všetko dialo sa naozaj veľmi ďaleko od nás. Slovenská literatúra mala svoje vlastné „domáce" starosti, vyvierajúce predovšetkým z prudkého pohybu sociálnej reality a zasahujúce sféru životne primárnej, t. j. spoločenskej a ideovej orientácie spisovateľa. „Nacionalizmus — komunizmus, zmes toho i toho, nedocenenie a znehodnocovanie tradičných základov najsamozrejmejších a zas ich prílišné preceňovanie a prehodnocovanie... Dnešný slovenský spisovateľ nevie, kam patrí. Uprostred zo dňa na deň sa rodiacich literárnych teórií a -izmov stráca pôdu, ostáva skeptickým k sebe samému, stráca dôveru v trvalosť svojho vlastného diela..." — tak vidí domácu literárnu situáciu koncom dvadsiatych rokov Emil B. Lukáč v článku výrečne nadpísanom *Kríza slovenskej literatúry* (Mladé Slovensko VIII, 1928, č. 2). Pravda, ak nezabudneme na davistov, sotva priznáme všeobecnú platnosť práve takejto diagnóze vtedajšieho „krízového" stavu slovenskej literatúry: davisti onu dilemu „nacionalizmus—komunizmus" (jej súčasťou bol aj protiklad tradície a súčasnosti) riešili jednoznačne a zásadne nielen pre seba, ale ich revolučná sociálna a ideová orientácia vytvárala možnosti na prekonanie „krízového" stavu pre celú slovenskú literatúru. Teraz nám však nejde o tento problém. Zdá sa totiž, že z Lukáčových slov presvitá niečo ako

[1] Pozri jeho článok *Nadrealizmus*. Mladé Slovensko VII, 1925, č. 1—2 (str. 42—3), kde okrem iného vraví: „Sen teda je najvýznačnejším prejavom nadreality, ktorú celá skupina mladých ľudí kladie s takou vervou nad všetko iné."

inštinktívna obava pred zrýchleným pohybom literatúry, vyznačeným názvami často sa striedajúcich jednotlivých smerov, niečo ako strach pred tým, aby bezprostredný dotyk s týmto prúdom „-izmov" ešte viac neskomplikoval aj tak už zložitú spoločenskú a najmä *vnútornú* situáciu slovenského spisovateľa.

A treba dodať, že E. B. Lukáč nie prvý u nás vyslovil tento pocit. Ján Smrek už roku 1924 napísal, že pohľad na súčasnú svetovú poéziu „v štádiu -izmov" mu pripadá „komický i žalostný"; preto varuje svojho mladšieho básnického druha Laca Novomeského pred podliehaním „cudzím vplyvom", pred zvodmi onoho básnického „extrémizmu", zasahujúceho k nám zvonku. „Študujúc pilne modernú i až extrémne modernú českú i ruskú poéziu", hovorí o Novomeskom, „dosť si naláme hlavu na tom, čo je krajšie, či to ľudskému rozumu prístupnejšie básnictvo a či ten extrémizmus. A skúša svoje sily na tom i na onom. Vkus však rozhodne má, a má i vtip. Musí si len dať pozor, aby sa nedal príliš strhnúť cudzími vplyvmi." (Sborník mladej slovenskej literatúry, Bratislava 1924, 312.) Rada to bola iste dobre myslená, ale sotva mohla byť účinná. Lebo nielen Novomeský, ale všetci ľavicovo orientovaní slovenskí literáti v tom čase nemienili si „dať pozor" pred „cudzími vplyvmi". Práve naopak, mienili prevetrať kultúrne ovzdušie na Slovensku prudkým závanom nových ideových i umeleckých prúdov zvonku, usilovali sa vymaniť Slovensko z kultúrneho zápecia a dostať ho i v duchovnej oblasti do revolučného víru doby. Preto ich záujem o také moderné umelecké „-izmy", ako futurizmus, civilizmus, expresionizmus, konštruktivizmus, bol celkom neskrývaný. Pravda, objektívne podmienky, v ktorých slovenská literárna ľavica dvadsiatych rokov pracovala, i subjektívne tvorivé možnosti, ktorými disponovala, jej toto poslanie nijako neuľahčovali. Proces *umeleckého* sebauvedomovania našej literárnej ľavice bol totiž vystavený prinajmenšom dvojitému simultánnemu tlaku: tlaku domácej sociálnej skutočnosti, ktorý ju nútil konštituovať slovenský variant proletárskej literatúry s dôrazom na jej priame spoločensky revolučné pôsobenie, a zároveň už aj tlaku skutočnosti literárnej, ktorý staval na program umeleckého dňa potrebu prehodnotenia a premeny samého poňatia proletárskosti v literatúre. Odtiaľ potom dramatický, vnútorne protirečivý vzťah davistov k poetizmu, charakterizovaný ideologickým odmietaním „filozofie" poetizmu a zároveň „podliehaním" poetickému čaru jeho básnických vynálezov.[2] Pre tieto vlastné starosti (a pre nedostatočnú vnútornú *umeleckú* diferencovanosť) nesformoval sa z prostredia slovenskej kultúrnej ľavice dvadsiatych rokov nejaký vyhranený literárny smer so skupinovo záväzným umeleckým programom a ideálom. Len silná individualita Laca Novomeského, amalgamujúca vo svojej tvorbe do svojprávneho básnického

[2] Podrobnejšie som sa tohto vzťahu dotkol v dvoch statiach: *Medzi proletárskou literatúrou a poetizmom*, Slovenské pohľady 1964, č. 12; *Slovenská poézia a poetizmus*, Slovenské pohľady 1965, č. 10.

tvaru a organizmu impulzy proletárskej poézie i poetizmu, dokázala prekonať túto východiskovú umeleckú amorfnosť. Nie div, že práve z jeho poézie vychádzajú najvýznamnejšie domáce podnety pre vývinový proces slovenskej básnickej tvorby v tridsiatych rokoch.

S príchodom tohto desaťročia začína sa poetizmus rozpúšťať v krvnom obehu slovenskej poézie. Poetizmus nie však ako určitý „modus vivendi", nie ako forma určitého hodnotového a hodnotiaceho vzťahu ku skutočnosti, ale predovšetkým poetizmus ako súbor jednotlivých umeleckých sugescií z konkrétnych diel českých básnikov poetistickej generácie. Krátko povedané, slovenská poézia nepreberala a neosvojovala si poetizmus na rovine jeho „antropologickej dominanty" (čiže i s jeho „filozofiou" ľudského šťastia atď.), ale na rovine básnickej techniky, teda v tej oblasti, ktorú sami zakladatelia poetizmu (Nezval a Teige) vo svojom druhom manifeste (1928) označili za celkom sekundárnu, nepodstatnú. A dôsledok? Poetizmus síce pomáhal premieňať podobu slovenskej poézie, ale akosi „evolučne", postupným uvoľňovaním jej jednotlivých zložiek z kánonov symbolisticko-impresionistického básnenia (najmä vo sfére básnického pomenovania a rýmovej techniky), a nie revolučným frontálnym náporom na jej umeleckú štruktúru ako celok. Hoci poetizmus nepochybne pripravoval pôdu, predsa nestal sa na Slovensku hnutím, o ktorom by sa dalo povedať, že priamo a bezprostredne z neho vzišla slovenská verzia surrealizmu, — ako to bolo možné tvrdiť o poetizme českom.[3]

A tak teda, keď na jar 1934 vzniká prvá surrealistická skupina v Prahe — a to už bolo naozaj blízko — na Slovensku ešte stále prevláda názor, že tento nový „-izmus" je od nás vlastne veľmi ďaleko, že slovenskej literatúry sa celá vec nedotýka. Uvediem na to aspoň dva doklady, z dvoch protiľahlých koncov vtedajšej ideovej rozvrstvenosti slovenskej literárnej obce. Ľudo Ondrejov v „Ankete o poézii", ktorú usporiadal časopis Postup roku 1934, napísal: „Dadaizmy, surrealizmy a ostatné fígle všakových špekulantov? Smiešne vecičky. Píš prostúčko, ako keď sa rozprávaš s roľníkom na poli. Neboj sa chlapcov, ktorí ti prstom ukazujú na kultúrny západ, ani toho, že budeš robiť to isté, čo robili básnici pred tebou." (Postup I, č. 9.) Ján Rob Poničan v tom istom roku uzaviera článok Na okraj surrealizmu takto:

> Praha má novú zábavu. Praha je veľkomestom, hoci i nie takým ako Paríž. Má však tiež svoju buržoáziu, ktorá bude môcť hýčkať toto

[3] Napr. K. Teige v štúdii *Deset let surrealismu* píše: „Jakkoliv se surrealismus bral jiným vývojem k cílům, které byly rovněž úběžníkem perspektivy poetismu, bylo možno pozorovati postupné sbližování surrealistického pojetí lyrismu s koncepcí poetismu; surrealismus, ještě včera, byl mezi všemi skupinami umělecké avantgardy mezinárodní nejblíže příbuzným hnutím českého poetismu: dnes se cesty obou hnutí spojily a poetisté, na nynější vývojové etapě, prohlašují se surrealisty... jaro poetismu se dovršuje a proměňuje se v surrealismus..." Sborník Surrealismus v diskusi, Praha 1934, str. 8.

snáď posledné decko dlhého kultúrneho vývoja epochy individualizmu.
A to by bolo to sociálne prostredie.
Nie, k nám sa nedostane. (T. j. surrealizmus — St. Š.)
U nás máme metafyziku počatia bez hany a snov o kráľovstve nebeskom.
A vzrastajúcu revolučnú literatúru.

(Slovenské smery I, 395.)

Poničan nebol v tomto prípade ani len priemerným prorokom a Ľudo Ondrejov márne túto záležitosť podceňoval. Nechcem zľahčovať ich postoje voči surrealizmu, uvedomujem si, že za každým by bolo treba hľadať pomerne zložitú sociálno-psychologickú motiváciu. No faktom ostáva jedno: tá „smiešna vecička" — surrealizmus — sa do roka zjavila v slovenskej poézii v podobe *Uťatých rúk* Rudolfa Fabryho.

2

Kto to je Rudolf Fabry z roku 1935? Je to dvadsaťročný mladík, ktorého meno, ako sa vraví, nebolo už vtedy literárnej verejnosti neznáme. Dva roky predtým *Antológia mladej slovenskej poézie,* ktorú „z výberu autorov-katolíkov" zostavil R. Dilong (vydal Spolok sv. Vojtecha v Trnave, 1933), priniesla sedem Fabryho básní, ktoré spomedzi tridsiatky autorov antológie znamenajú jeden z básnicky najzaujímavejších súborov knihy. Stojí za zmienku, že nekaždodennosť Fabryho básnického zjavu neušla pozornosti súčasníkov; napríklad E. B. Lukáč (pod značkou Lč) v referáte o Antológii napísal: „Z mladších . . . rozhodným prekvapením je neznáme meno R. Fabryho, zdá sa nám, ešte budeme o ňom viacej počuť. Má silnú monumentálne obraznú mluvu, drave kreše svoje verše." (České slovo, 5. jan. 1934.) Tento počiatočný dojem čoskoro potvrdili básne, ktoré začal Fabry publikovať v slovenských literárnych časopisoch už ako vysokoškolák. (Roku 1933 odišiel na štúdiá do Prahy.) Jeho prirodzený robustný talent sa v nich kultivuje dotykom s tradíciami svetovej modernej poézie, najmä francúzskej. (Sám Fabry o pár rokov neskôr na otázku „Aké boli Vaše cesty k novej poézii" odpovedal takto: „Nútený do povinného školského čítania a znechutený rozličnými tzv. rozbormi básní, hľadal som si autorov, ktorí sa mi nevdojak zapáčili a spoluznením s mojimi dispozíciami črtali predstavu o poézii, v ktorej som sa dovtedy nevedel dosť orientovať. Akoby čírou náhodou dostali sa mi do rúk hneď v prvých počiatkoch tohto záujmu básne Baudelairove, Rimbaudove, Jammesove, Corbièrove a Lautréamontove. Je najpravdepodobnejšie, že intenzita týchto raných zážitkov a kontaktu s touto poéziou určila môj novší uvedomelý výber čítania, a napokon i tvorby." Bratislavský A-Zet, 18. dec. 1938.)

A jednako z básní, publikovaných v rokoch 1934—35 časopisecky (Slovenské smery, Elán, Postup, Slovenské pohľady a i.), zaraďuje Fabry do svojho knižného debutu iba nepatrný zlomok, a aj to do oddielu „Prológ", ktorého názov je preškrtnutý dvoma silnými červenými čiarami na znamenie, že práve takéhoto básnenia sa autor teraz vzdáva; pokladá ho totiž iba za predstupeň ku skutočným „Básňam" — tak označil ostatnú časť Uťatých rúk, otvorene sa prihlasujúcu k umeleckej orientácii surrealistickej.

Príklon k surrealizmu znamenal pre Rudolfa Fabryho rozhodnutie základného významu, a to hneď v dvojakom zmysle: umeleckom — v podobe radikálneho či tak trochu „radikalistického" pretrhnutia zväzkov s domácou básnickou tradíciou, a svetonáhľadovom — v podobe odpútania sa od „literárnej družiny" Postup, ku ktorej ho orgán tejto skupiny ešte začiatkom roku 1935 počítal. (Pozri Postup II, 1935, 73.) Ideovou platformou „literárnej družiny" Postup bol totiž „kresťanský svetonáhľad, ba zväčša katolicizmus", ako to vyhlásil P. G. Hlbina (Elán IV, č. 2, október 1933). Zároveň však treba pripomenúť, že dvaja vedúci básnici tejto skupiny — Hlbina a Dilong — usilovali sa vo svojej tvorbe o nový básnický výraz, že predovšetkým oni dvaja položili základy pomerne silnému básnickému prúdu, pre ktorý v tridsiatych rokoch možno prijať označenie „slovenská katolícka moderna". Pod silným vplyvom bremondovského poňatia „čistej poézie" vymaňoval tento prúd slovenské katolícky orientované básnictvo z tradičného područia priamej teologicko-moralizátorskej utilitárnosti a usiloval sa dostať ho do kontaktu s modernými básnickými smermi, s poetizmom a surrealizmom. Zatiaľ čo Dilong túto emancipáciu „náboženskej" poézie uskutočňoval výlučne iba prakticky, Hlbina sa snažil zdôvodňovať ju aj teoreticky. Lenže táto snaha narazila na zásadný nesúhlas skutočných stúpencov surrealizmu. Hlbina vo svojich článkoch[4] dával najavo ochotu akceptovať surrealizmus, avšak kopulovaný s kresťanskou ideológiou za pomoci mysticizujúceho a transcendentalizujúceho výkladu niektorých základných pojmov teórie surrealizmu, najmä sna a slobody.[5] Podľa Hlbinu protináboženský hrot vtedajšieho surrealizmu bol len osobnou záležitosťou jeho protagonistov (Bretona a v ČSR Nezvala) a nevyplýval zo samej jeho podstaty. Túto domnienku však rázne odmietol práve mladý Fabry. V článku *Surrealizmus a kresťanstvo?*, publikovanom ešte pred vyjdením Uťatých rúk (Slovenské smery II, 1934—35, 270—1), vysvetlil Hlbinovi to, čo bolo napokon všeobecne

[4] Napr. *Okultné pramene poézie,* Elán III, č. 3, november 1932, *Bretonov surrealizmus a kresťanstvo,* Elán V, č. 5, január 1935.

[5] „Sny majú mnoho mystického a poetického. Je to poézia noci, skutočná poézia, prameň poézie." Elán III, č. 3. — „Myslím, že surrealizmus práve má až mnoho spoločného s kresťanstvom, lebo zdôrazňuje *zázračnosť a slobodu.* Breton píše v manifeste, že iba zázračnosť je krásna, inej krásy niet... Kresťanstvo je celé vlastne postavené na supranaturalizme, na zázračnosti, na viere v neviditeľné reality." Elán V, č. 5. (Kurz. v orig.)

známe: že surrealizmus od prvého Bretonovho manifestu prekonal zásadný vývin v zmysle filozoficky-svetonáhľadovom, „prebrodiac sa cez novohegelianizmus k Feuerbachovi a ďalej k Marxovi a Engelsovi", že stojí na „spoločnej základni triedne revolučného boja" a že teda ako taký nemôže mať nič spoločného s kresťanstvom. Okrem toho Fabry zaujal ostro polemické stanovisko aj k Hlbinovmu výkladu teórie sna a „zázračnosti", dokazujúc mu, že vo vzťahu vedomia a podvedomia nejde o nič „mystického" a „metafyzického".[6]

Pre našu tému je vcelku vedľajšie, či Fabryho argumenty Hlbinu presvedčili alebo nie. (Len tak v zátvorke poznamenávam, že ho nepresvedčili, lebo v ďalších polemických šarvátkach na obranu Bremondovho poňatia poézie Hlbina svoje stanovisko k surrealizmu zásadne nemení, iba že jeho výroky o ňom stávajú sa oveľa príkrejšími.) Problematika katolíckej básnickej moderny si vyžaduje osobitný rozbor; na tomto mieste som sa jej dotkol najmä preto, lebo tvorí neodmysliteľnú zložku dobovej literárnej atmosféry, v ktorej sa rodilo Fabryho rozhodnutie pre surrealizmus. Toto rozhodnutie viedlo totiž nielen k pretrhnutiu pupočnej šnúry s tradičným „kresťansko-katolíckym" systémom náhľadov a hodnôt, ale aj k odpútaniu sa od jeho zmodernizovanej modifikácie postupistickej. I od „čistej poézie", napájajúcej sa z „okultných prameňov" náboženskej viery. Len po takomto odpútaní sa bol mladý básnik pripravený na svoju „provokáciu", na svoje básnické „zaucho verejnému vkusu". Stali sa ním *Uťaté ruky,* ktoré vyšli koncom roku 1935.

Ozvena, ktorú vyvolal Fabryho knižný debut, bola mimoriadne široká. Nemôžem tu podávať podrobný prehľad všetkých kritických ohlasov, pokúsim sa však vyznačiť aspoň tie najcharakteristickejšie stanoviská. Krajný pól tvoria hlasy zásadne odmietavé, ktoré buď zľahčujú Fabryho pokus, pokladajúc ho vlastne za literárny podvod (napr. Ľ. Ondrejov v Eláne VI, č. 6), alebo vyslovujú nesúhlas „na margo ideového ladenia celej zbierky".[7] Na protiľahlom póle stojí úvaha M. Bakoša *Surrealizmus*

---

[6] „V idealistických systémoch filozofických," píše Fabry, „boli funkcie podvedomej aktivity pokladané za niečo mystické a metafyzické, prebiehajúce za neustáleho zásahu transcendentality, kdežto surrealisti, usilujúc sa o preskúmanie intuície, básnickej imaginácie, inšpirácie na podklade podvedomého psychického denia, vychádzajúc z názoru, že ‚svet sna a svet skutočný netvorí než jediný svet, inak rečeno, že svet sna pre svoje utváranie čerpá len z prúdu faktov' (Breton), t. j. z faktov vedomého života. Zásluhou freudizmu a surrealizmu bol vyvrátený názor, ktorý oddeľoval javy podvedomé od vedomých a popieral ich dialektickú závislosť." Slovenské smery II, 271.

[7] Ako prezrádza značka -po- v Kultúre VIII, 1936, 134—5, nesúhlas sa dotýka Fabryho impertinencií voči náboženským symbolom, ale najmä básne *Zemepisný vznik myšlienky,* naznačujúcej básnikove sympatie ku komunizmu. Recenzent Kultúry píše celkom rozhorčene: „Tu máte zasa novú spásu sveta a ľudstva: Stalingrad. Ale dovoľte, prosím vás, kto to hovorí o tom starom pánovi? Hľa, Kristus, ktorý svet spasil, a tu dnes básnik-surrealista!! A to, prosím, chce byť umením. My nie sme proti umeniu a vieme, ako šiel, povedzme, Seifert za ním, ale v slovenskej literatúre nenačim si želať podobných okľúk. Chceme umenie jedno a pravé, umenie, proti ktorému Cirkev nikdy nebola, a nie

na Slovensku a čo s tým? (Slovenské smery III, 1935—36, 211—221), ktorá je predovšetkým vecným vedeckým výkladom Fabryho zbierky a zdôvodnením oprávnenosti jej existencie v rámci slovenskej literatúry, ale zároveň aj jednoznačným — i keď nie priamo manifestačne vysloveným — generačným prihlásením sa k umeleckej orientácii Uťatých rúk.

Ak odhliadneme od obidvoch týchto postojov, ktoré možno označiť v istom zmysle za „zaujaté" — pričom, aby nedošlo k zbytočnému nedorozumeniu, výslovne poznamenávam, že ich vonkoncom nekladiem na jednu rovinu ako rovnako opodstatnené — ostane nám ešte tretí typ kritického vzťahu k Fabryho zbierke; možno ho nazvať sympatizujúcim s výhradami a dokumentovať najmä na Chorváthovej recenzii Uťatých rúk (Elán VI, č. 6, február 1936). Chorváth nachádza slová uznania pre Fabryho básnický talent a, čo je dôležitejšie, význam i akčný rádius jeho umeleckej revolty chápe aj v širšom zmysle spoločenskom: „Jeho vzbura proti starému výrazu, u nás obvyklému, je sprevádzaná i vzburou proti tematike a dnešnej spoločnosti a náboženstvu, pričom surrealistická metóda, ktorá bazíruje na dialektike a vtipe, slávi oprávnený úspech. Možno povedať, že len teraz je aj v slovenskej poézii dokončené rozbitie starého verša a zosmiešnenie starej tematiky." S takýmto poňatím obsahu a zacielenia Fabryho básnickej „vzbury" však celkom nekorešponduje zrejmá redukcia surrealizmu na úzku bázu, tak povediac, techniky písania, na „špecifický spôsob podania", s čím sa stretávame v tej istej Chorváthovej recenzii: „... najvýznamnejší surrealisti (napr. Nezval) odlišujú sa v podstate od básnikov iného druhu len špecifickým spôsobom podania, subtílnejšou a výstižnejšou metaforou a väčšou fantastikou. V tom zmysle možno surrealizmus prijať ako nový básnický typ, cez ktorý určite ide ďalší vývoj poézie vôbec." Chorvátha osobitne zaujímala otázka legitimnosti surrealizmu v rámci vývinovej dynamiky slovenskej literatúry. Ak zdôrazňoval pri Uťatých rukách funkciu negácie vo vzťahu k domácej básnickej tradícii, vychádzal z presvedčenia, že „každý národný surrealizmus je reakciou na vlastnú národnú tradíciu". Poukazoval pritom na Nezvalov vzťah k Máchovi, ľudovej poézii a na jeho schopnosť „použiť starý materiál pre nové básnické účely". Podobný vzťah a podobnú schopnosť vzhľadom na slovenskú slovesnú tradíciu Chorváth u Fabryho nenachádzal a tvrdil, že „miesto toho sú tu narážky na diela cudzie, hlavne české, takže sa Nezvalov vplyv ukazuje veľmi okato". Priamo z tohto

všelijaké -izmy, kotrmelce myšlienkové, ideové, formálne i estetické!" — Ako by sme čítali starého J. M. Hurbana z čias jeho ťaženia proti výhonkom mladej literatúry, nakazeným — ako sa úprimne domnieval — duchom „západníckeho romantizmu" a „v barine materializmu zhnitej fantázie". Skamenelá podoba kultúrneho dogmatizmu, ktorú ako domáce pozadie nadrealistickej revolty nedávno pripomenul M. Chorváth (KŽ 1965, č. 38), skutočne jestvovala ešte aj hlboko v 20. storočí. A presne proti nej mierila poznámka L. Novomeského (DAV 1936, č. 9), ktorý v zápecníckom národno-ochrannom odmietaní surrealistických tendencií v slovenskej poézii oprávnene videl odmietanie „najprimitívnejších princípov modernej poézie vôbec".

konštatovania vyšiel potom konečný záver, vyznievajúci ako dosť príkry súd nad Uťatými rukami: „Tak zostáva Fabryho zbierka vo veľkej miere dielom subjektívnym a odvodeným, ktoré nebude mať okamžitého veľkého účinku." Čitateľ recenzie sa však nemôže ubrániť dojmu, že takýto striktný záver nevyplýva dosť presvedčivo ani z konkrétnych kritikových argumentov a že je v rozpore aj s celkovým zmyslom jeho prijatia Fabryho knižky.

Nechcel by som dajako preceňovať Chorváthovu recenziu, no myslím, že ešte chvíľu sa treba pri nej zdržať. Pri tej jej pasáži, kde sa hovorí o „Prológu" k Uťatým rukám. „Je zaujímavé", píše Chorváth, „že sa tu básnik pridržiaval metódy staršej. Vidíme v tom nielen prehľad prekonanej básnickej epochy, ako by chcel Fabry sugerovať, ale výraz potreby, lebo mu nezostalo odvahy vysmievať sa z týchto kútikov vlastnej duše." Tých päť básní Prológu totiž fixuje (ako to naznačujú už ich názvy: Na križovatke, Hniezda, Vánok z domu, Tuláčky, Dar) predovšetkým lyrickú náladu, pretkanú jemnými vláknami „starého", čiže „večného" sentimentu, melancholie a roztúženia; naozaj niet v nich ani náznaku po nejakom parodistickom zľahčovaní týchto „konvenčných" prvkov lyrického básnenia. Ak aj majú dokumentovať prekonanú etapu Fabryho básnickej tvorby, nijako apriórne nevylučujú možnosť, povedzme, novej aktualizácie niektorých lyrických prvkov, príznačných pre onú etapu. Chorváthov bystrý postreh o „kútikoch vlastnej duše", z ktorých sa slovenský básnik-surrealista neodvážil vysmievať, zdá sa mi takto nielen vecne správny vzhľadom na autora Uťatých rúk, ale súčasne predznamenávajúci jednu z trvalých zložiek neskoršieho slovenského nadrealizmu, t. j. jeho — napriek všetkému — predsa len spätosť s lyrickou tradíciou.

Slovenské pohľady poponáhľali sa pri vyjdení Uťatých rúk tak trochu poľakať svoje čitateľstvo. Pero ich redaktora napísalo už do prvého čísla ročníka 1936, že táto „zbierka poézie v našej súčasnej básnickej tvorbe je čosi celkom vyradené, bizarné, nezvyklé, provokatívne, nekonvenčné, experimentátorské, príbuzné výčinom francúzskych surrealistov, ktorí strašili ľudí v svojej domovine, a Fabry môže strašiť u nás". No nemyslime si, že táto záplava epitet znamenala odmietnutie Fabryho zbierky; redaktor Pohľadov volil takýto nadľahčený tón najskôr preto, aby sa nemusel vysloviť priamo k meritu samej veci a mohol zaujať tak trochu vyčkávaciu pozíciu vzdialeného pozorovateľa, „predvídajúceho" jej ďalšie osudy. Napísal: „V súvise s Fabryho debutom rozvinie sa u nás azda debata, či surrealizmus v slovenskej literatúre je opodstatnený a či je oprávnený na pozadí nášho doterajšieho slovesného vývinu. V znamení všetkých teórií, známych v našej literárnej vede a kritike, bude sa iste protestovať proti nemu, ale to by bolo v čudnom kontraste s pochvalnými mienkami, ktoré o tejto zbierke napísali do nakladateľského prospektu prední slovenskí básnici." (Tí „prední" slovenskí básnici boli Lukáč, Novomeský a Žarnov.) Avšak Chorváthova recenzia Uťatých rúk svedčí o tom,

že slovenský kritik sa nemusel báť surrealizmu ako nejakého strašidla a že mal poruke prostriedky na racionálnu analýzu výskytu tohto javu aj uprostred svojej rodnej literatúry.[8] Aj keď sa s ním vkusovo alebo generačne nestotožňoval, neuchyľoval sa k jeho aprioristickému nihilizovaniu, ale usiloval sa pochopiť ho ako objektívny literárny fakt a tak ho zaradiť do systému vlastného poznania slovenskej literatúry a jej vývinovej dynamiky. A keď si k tomu ešte uvedomíme, že práve v čase Fabryho surrealistického debutu sa u nás začínala črtať celá skupina mladých literárnych vedcov a kritikov, metodologicky orientovaná novým smerom (na ruskú formálnu školu a český štrukturalizmus) a vkusovo sympatizujúca so surrealizmom, pochopíme, prečo predpoklad redaktora Slovenských pohľadov, že práve literárni teoretici a kritici budú protestovať proti surrealizmu na Slovensku, vyznel naprázdno. Z tejto strany cesta pre surrealizmus do slovenskej literatúry vskutku nebola zarúbaná. Čo, pravda, neznačí, že ak za pomoci literárnej vedy a kritiky tento nový, pre naše prostredie „extrémny" básnický prúd premáhal vonkajší odpor konzervatívneho „obecného" vkusu, že už nič neprekážalo jeho víťazstvu. Lebo veď neboli tu prekážky iba vonkajšie, objektívne, ale i vnútorné, subjektívne, v podobe pripravenosti či nepripravenosti našej poézie, resp. našich básnikov, realizovať slovenskú verziu surrealizmu.

(Dokončenie v budúcom čísle.)

---

[8] Chorváth sa k tomuto problému vyslovil ešte raz v článku *Moderná poézia a čitateľstvo,* Elán VI, č. 9 (máj 1936). Tu formuloval svoj názor na legitimné miesto surrealizmu v organizme slovenskej literatúry celkom jasne a podoprel ho stručným výkladom vývinu slovenskej poézie od symbolizmu a v kontakte so svetovými modernými básnickými smermi. Domnievam sa, že táto pasáž si zaslúži citovanie v úplnosti. (Hodno ju aktualizovať už aj preto, lebo Chorváth ani tento článok — podobne ako recenziu Uťatých rúk — nezaradil do súboru svojich starších kritických statí, ktorý vyšiel roku 1960 pod názvom Cestami literatúry.) Chorváth tu píše: „Invázia symbolizmu, od ktorého sa všetky nové poetické smery odvodzujú, začala sa u nás už pred prevratom. Moderná slovenská poézia dokončila víťazstvo symbolizmu a urobila i nový krok vpred. Úplným víťazstvom symbolizmu je predovšetkým poézia Lukáčova, Beniakova, Žarnovova a všetkých ich nasledovníkov. Mocné stopy futurizmu možno nájsť v poézii Smrekovej, ktorá značí, najmä v prvej jeho poetickej fáze, veľké uvoľnenie myšlienkovej osnovy básne a osamostatnenie metafory v básni. Ešte silnejšie vplyvy futurizmu sú u Novomeského, u ktorého je rozpad básne na jednotlivé metafory skoro dokončený. To isté možno konštatovať u poetistov a prívržencov takzvanej čistej poézie (Hlbina a jeho druhovia). Fabry dokončuje úplne tento rozklad, hoci zostávajú ešte aj uňho slabé šľaky myšlienkového pojiva básne a metafora podržuje často svoj symbolický zmysel. Ako teda vidieť, nejde ani v surrealizme o niečo celkom nepochopiteľného a nezrozumiteľného, ale o organický vývin, ktorý inde prešiel pomalšie."