STANISLAV ŠMATLÁK

Vznik a vývin nadrealizmu (1935—1945)

(Dokončenie.)

3

Zatiaľ čo uvedenie surrealizmu do českej poézie bolo nielen koncepčne, ale i priamo personálne (predovšetkým cez Nezvala) spojené s predchádzajúcou existenciou poetizmu, na Slovensku táto úloha čakala na celkom novú básnickú generáciu. V polovici tridsiatych rokov však táto generácia jestvovala ešte len v stave zrodu, väčšina jej neskorších umelecky aktívnych členov mala za sebou iba prvé študentské dotyky s básnickou tvorbou. Roku 1935 sa ešte nedá hovoriť o nejakom významnejšom umeleckom grupovaní surrealistickej *skupiny* na Slovensku. Určitým predznamenaním takéhoto grupovania bolo úzke priateľstvo troch ľudí, tých, ktorí ústami R. Fabryho apostrofujú v Uťatých rukách Apollinaira. („Ty nás čakáš, drahý Guillaume, / pozdravujeme Ťa Bakoš, Šimončič a ja...") Boli to dvaja literárni teoretici a jeden literárny praktik. Takéto zloženie prvej surrealistickej „bunky" (r. 1935 sa k surrealizmu prihlásili ešte M. M. Dedinský a M. Považan, opäť dvaja priatelia a opäť jeden z nich „praktik", avšak so sklonmi teoretickými, druhý skôr „čistý" teoretik) malo nepochybne vplyv aj na vyznenie prvého surrealistického akordu na Slovensku. Neviem, či to možno pokladať iba za slovenskú zvláštnosť, ale faktom je, že vznik surrealizmu sa na Slovensku neohlásil nijakým manifestom ani predbežným programovým vyhlásením. (Fabryho stručná polemická glosa proti Hlbinovi, veľmi tesne opretá o T e i g e h o štúdiu *Deset let surrealizmu,* nemohla mať takýto charakter.) Surrealizmus sa u nás zjavil v podobe konkrétneho básnického činu (F a b r y h o *Uťaté ruky*), za ktorým nasledovali jeho teoretické, vedecky objektivizujúce zdôvodnenia. (Myslím tu najmä na B a k o š o v u stať *Surrealizmus na Slovensku a čo s tým?* z r. 1936.) To nemohlo nesúvisieť s osobnými dispozíciami oboch našich teoretikov — Fabryho druhov, s ich sklonom nie k vymýšľaniu umeleckých programov, ale predovšetkým k racionálnej analýze objektívnych literárnych faktov a literárneho procesu. Už to naznačuje, že pri vzniku, pôsobení a premenách surrealizmu v slovenskej literatúre treba počítať

s prítomnosťou zdôrazneného momentu metodickosti, uberajúceho miesto náhode a subjektívnej živelnosti. Ak tento moment mohol spočiatku azda pôsobiť ako útlm na osobnú iniciatívu jednotlivca, bude treba pripustiť, že aj v ňom sa skrývala záruka neskoršej a pomerne silnej kolektívnej súdržnosti slovenského nadrealizmu.

Je zaiste prinajmenšom zaujímavé, že slovenský surrealizmus sa verejne a výslovne neprihlásil k manifestačnému ohláseniu vzniku surrealizmu v ČSR, datovanému 21. 3. 1934. Samozrejme, roku 1934 to urobiť nemohol, vtedy ho ešte nebolo, ale neurobil tak ani dodatočne, koncom roku 1935, keď sa už u nás zjavil v podobe konkrétneho básnického diela. Je to náhoda, alebo to naznačuje niečo aj o vzťahu medzi českým a slovenským surrealizmom? Ako je známe, Fabry v Uťatých rukách jedným dychom vzdáva „poklonu" nielen „starým" surrealistom Bretonovi a Ristićovi, ale aj Nezvalovi, teda surrealistovi „novému"; nechcem ani najmenej podceňovať veľký stimulatívny význam Nezvalovho príkladu, napokon sami nadrealisti sa k nezvalovským sugesciám otvorene priznávajú. Domnievam sa však, že redukovať zdroje a motiváciu slovenského surrealizmu len na tieto sugescie — ako sa to neraz robilo a hádam i robí — je vecne nesprávne.[9] Naopak, treba povedať, že akýsi sebazáchovný inštinkt nabádal neviazať sa príliš na túto silnú individualitu, pretože hrozilo reál-

[9] Niekedy takúto redukciu nepriamo podporujú nie celkom presné alebo faktograficky slabo doložené rozpomienky i samých účastníkov slovenského surrealistického hnutia. Myslím tu M. M. Dedinského údaj (v článku *Poznámky k histórii, vzniku a vývinu slovenskej literárnej avantgardy,* Slovenské pohľady 1963, č. 3), že on (Dedinský) a Považan zoštylizovali *v novembri 1934* slovenský surrealistický manifest, nazvaný *Daniel v jame levovej* a že jeho text poslali Nezvalovi — manifest nevyšiel, lebo vraj celý ako leták i úryvky z neho v straníckej tlači postihla konfiškácia — a vyslovujem pochybnosť najmä čo do časového určenia vzniku tohto nezachovaného dokumentu.

Pochybnosť sa opiera o fakt, že nejaký „Mittelmannov manifest" síce spomína M. Bakoš v liste V. Reiselovi, ale až 27. 2. 1938, a spomína ho s veľkými výhradami voči nemu i osobe jeho autora. (Pozri *Z letopisov nadrealizmu II,* SP 1965, č. 12.) Bol by *tento* manifest totožný s tým z novembra 1934, alebo napísal Mittelmann medzitým manifest nový, ktorý tiež nevyšiel a ktorý vo svojich Poznámkach ani nespomína? Dôveru vo faktografickú spoľahlivosť Dedinského údajov otriaslo aj takéto tvrdenia v tých istých jeho Poznámkach: „Tuším, že prvým článočkom, hlásiacim sa k surrealizmu, bola Považanova recenzia českého prekladu B r e t o n o v ý c h *Spojitých nádob* v Slovenských smeroch..." Faktom totiž je, že Považan v tejto recenzii kladne hodnotí i b a slovesnú stránku tohto Bretonovho diela, ale zásadne, zo striktného stanoviska dialektického materializmu *odmieta (!)* surrealistické poňatie vzťahu medzi snom a skutočnosťou. Píše: „Ak podľa Bretona jedine sen je zdrojom všetkej krásy a vegetatívnym základom ľudskej bytosti, zdalo by sa nám to jednostranným chápaním. Tu nám ostáva životné dianie a svet snov ponímať v ich protikladoch. Bretonovi sprostredkujúcim motívom medzi skutočnosťou a subjektívnou imagináciou je sen; a pritom sa nám práve zdá, že surrealistom chýba ozajstný kontakt so živou skutočnosťou... Ako predošlé manifesty surrealistov boli plné omylov, a to najmä v nedialektickom chápaní človeka a spoločnosti, tak je tomu aj teraz. Nemôžeme súhlasiť s Bretonom, že ‚človek a to, čo v ňom trvá bez hnutia uprostred víru' by bolo správnym dialektickomaterialistickým chápaním človeka a jeho postavenia v spoločnosti. Naopak, takéto nazeranie na človeka je najhrubším

ne nebezpečenstvo v podobe epigónskeho vazalstva.[10] Jedným z prostriedkov, ako čeliť tomuto nebezpečenstvu, a zároveň aj ako posilňovať proces vlastného umeleckého sebavedomia, bolo nadväzovanie priamych kontaktov s básnickými textami francúzskych surrealistov a ich umeleckých „predchodcov". Výrazom toho je pomerne intenzívna prekladateľská práca, charakteristická pre počiatočnú fázu slovenského surrealistického hnutia v rokoch 1935—38. Prekladajú sa najmä Breton, Eluard, Soupault a, prirodzene, Apollinaire, prekladajú Fabry, Klimeš, Šimončič a najmä Reisel. Táto časť slovenskej surrealistickej aktivity by si zaslúžila osobitný rozbor, najmä z hľadiska otázky, či a ako súvisí s procesom kryštalizácie básnického štýlu slovenského nadrealizmu.

No nepochybne ešte dôležitejšie by bolo podrobiť špeciálnej analýze (globálnej i detailnej) vzťah medzi surrealizmom ako nadnárodným fenoménom i hnutím a nadrealizmom ako jeho špecificky slovenskou verziou. Nielen preto, že tento vzťah sa stával spravidla „kameňom úrazu" pri hodnoteniach nadrealizmu, najmä negatívnych (pri dokazovaní jeho tzv. odvodenosti), ale predovšetkým preto, lebo na súradnici práve tohto vzťahu možno leží kľúč k pochopeniu „národnej" špecifity nadrealizmu.

Mario de M i c h e l i v knihe *Umelecké avantgardy 20. storočia* (český preklad, Praha 1964) charakterizuje surrealizmus ako posledné z hnutí avantgárd, ktoré „vášnivejšie a pravdivejšie než ktorýkoľvek iný smer" hľadalo a dávalo odpoveď na otázku, trápiacu intelektuálov Európy medzi dvoma vojnami, totiž na otázku: *ako vyjsť z úzkosti krízy.* Pravdaže, z krízy nie iba umeleckej, ale v širokom slova zmysle duchovnej, z krízy človeka i spoločnosti. De Micheli však pripomína aj vnútornú rozoklanosť surrealizmu, hovorí o jeho „dvoch dušiach": jednej, ktorá je „dedičkou najnepokojnejších romantických duchov", a druhej, ktorá „chce prevziať

popieraním dialektiky prírodného a spoločenského diania." (M. P o v a ž a n, *Novými cestami,* Bratislava 1963, 52, 53.) To je, pravda, všetko iné, len nie „prihlásenie sa" k surrealizmu. Považanova recenzia Spojitých nádob vyšla v januári 1935, preto sa mi zdá temer vylúčené, že by ten istý Považan v novembri 1934 (!) bol mohol spolu s Dedinským zoštylizovať surrealistický manifest. Skutočným Považanovým prihlásením sa k surrealizmu bol až jeho článok *Surrealistické publikácie v ČSR,* Svojeť XI, č. 10, jún 1935. V tomto článku znova píše aj o Spojitých nádobách a už bez najmenšej kritickej výhrady voči ich „filozofii". I tak však Považan, ako to dosvedčuje bibliografia jeho článkov (publikovaná v knihe Novými cestami, 423—440), začal sa bližšie zaujímať o problematiku slovenskej poézie až roku 1938 a stáva sa kritikom a teoretikom až druhej fázy vo vývine surrealizmu na Slovensku, t. j. kritikom a teoretikom slovenského nadrealizmu.

[10] V tomto smere je príznačný úryvok z listu M. Bakoša V. Reiselovi (4. 11. 1937): „Spolupráca s českými surrealistami je vec problematická. Prejavujú síce navonok ochotu, ale v podstate je to vec prestížna. Vezmime monopolné postavenie Nezvalovo v skupine *ako básnika.* Preto mu príliš neverte, ak budete s ním hovoriť. On vedome chce dať u nás surrealistickej básnickej tvorbe charakter svojej osobnej záležitosti. To sa mu doteraz darí a každý, kto sa pokúsi písať technikou francúzskych surrealistov, je jeho ‚epigón' (!)." (*Z letopisov nadrealizmu II,* Slovenské pohľady 1965, č. 12.)

posolstvo socialistickej revolúcie" (c. d., 151). A hoci obidve tieto duše, tvoriace „póly surrealistickej dialektiky", chcú splynúť vedno — v zmysle spojenia Marxovej paroly „prestavať svet" s Rimbaudovým „zmeniť život", ako to proklamoval Breton — toto splynutie zaviazne „najčastejšie v pálčivej nostalgii alebo úzkostnej túžbe". A tak v praktickej sfére vzťahu umenie—život (resp. umelec—spoločnosť) dochádza u surrealistov, podľa de Micheliho, k riešeniam jednostranným, „buď čisto literárnym, alebo čisto politickým". Použijúc toto rozlíšenie vnútorných pólov surrealistickej dialektiky, zdá sa mi potrebné konštatovať, že v našom slovenskom prípade sa stretávame s takou modifikáciou surrealizmu, ktorá tenduje k pólu riešenia „čisto literárneho", alebo inak povedané, že sa tu uplatňuje predovšetkým tá „duša" surrealizmu, ktorá je dedičkou ducha romantickej nepokojnosti. No ponáhľam sa k tomuto konštatovaniu dodať, že túto „jednostrannosť" slovenského surrealizmu nechápem v zmysle nejakej mechanickej výlučnosti, ale v rámci spomenutej vnútornej dialektiky „romantického" a „revolučného" pólu surrealizmu, ktoré oba sú nielen neoddeliteľné, ale aj navzájom — aspoň virtuálne — zameniteľné, alebo lepšie povedané zastúpiteľné.

Surrealizmus, vyrastúc z detských nohavíc dadaistického negativizmu, chcel intervenovať predovšetkým na záchranu človeka, nie umenia, bol teda vo svojom programovom jadre zamierený vyslovene antropocentricky. Chcel obnoviť celistvosť človeka, roztrhanú „v priebehu vekov" na rad tragických protikladov — tragických, pretože chápaných ako vzájomne sa vylučujúce — pričom svoju vôľu opieral o vieru v možnosť takejto obnovy. „Všetko smeruje ta, aby sme verili, že jestvuje určitý duchovný bod, kde život a smrť, skutočnosť a imaginácia, minulosť a budúcnosť, zdeliteľné a nezdeliteľné, vysoké a nízke prestávame chápať ako vzájomne si odporujúce" — povedal Breton r. 1930 a tento svoj výrok doslova opakuje r. 1942, prízvukujúc, že cez jeho naplnenie môže dôjsť surrealizmus k podstate seba samého, t. j. k tomu, aby sa odstránila „kliatba neprekročiteľnej priehrady medzi vnútorným a vonkajším svetom", aby sa znovunašla a obnovila pôvodná duchovná mohúcnosť človeka, nerozdeleného už fatálne na ja a nie-ja, ale sceleného jedinou schopnosťou vzájomnej účasti rozumu na iracionálnom, sna na činnosti, psychickej predstavy na zmyslovom vnímaní. Znovunájdenie tejto schopnosti — ktorej stopy si zachovávajú vo svojom „zvláštnom" svete primitív a dieťa — bude podľa Bretona „spásou pre človeka".[11] Myslím, že tieto Bretonove výroky nemožno chápať ako hlásanie nejakého návratu do stavu primitívnosti a infantilnosti, ale že treba v nich vidieť sformulovanú túžbu po dosiahnutí a *realizovaní* pôvodnej ľudskej autenticity človeka, ktorú človek sám v priebehu svojho historického vývinu stratil a ktorej zvyšky ostali rezer-

11 Pozri André Breton, *Situácia surrealizmu medzi dvoma vojnami.* Prel. Zdenko Leiner. Slovenské pohľady 1946, 642—653.

vované iba pre osobitný svet „detských zázračností". Surrealistickú intervenciu na záchranu tejto ľudskej autenticity pre človeka dospelého, obklopeného životným prostredím prudko rozvinutej civilizácie a pohlcovaného jej priepastnými rozpormi, chápem potom ako najvlastnejšie aktívne humanizačné jadro celého tohto duchovného prúdu, ako „antropologickú konštantu" jeho pozitívneho programu.[12] A formulovanie obdobného ľudského programu, programu pre človeka, nachádzam aj v závere manifestu, ohlasujúceho „vznik surrealizmu v ČSR" (1934), i keď sa tu stretávame s inou terminológiou, poukazujúcou na spoločensko-mravnú zasadenosť i spútanosť človeka. Obsahovým jadrom tejto formulácie je však tiež vyslovenie túžby zbaviť človeka tejto spútanosti a vrátiť ho jemu samému, obnoviť a pozdvihnúť ho ako „ľudskú bytosť": „Neboť nejde konec konců o nic jiného než vyjít z jedovaté osamělosti, v níž se mstí na člověku všecky odporné vlastnosti, jimiž nás determinovala epocha soukromého vlastnictví a kapitalistického imperialismu, neboť nejde konec konců o nic jiného než zbavit se jich a dostat se do sféry, kde lidská bytost, osvobozená ode všeho zarputilého lakomství, od přisvojovacích zájmen a od strachu před osamoceností, v níž si libuje jenom ze zoufalství, bude konečně schopna levitace." (Citované podľa textu, publikovaného v Slovenských pohľadoch 1965, č. 10.) Ako je známe, a ako to opätovne potvrdil Breton v uvedenej stati z roku 1942, „hybnou pákou surrealizmu od jednej vojny po druhú je vášnivé hľadanie slobody". A to slobody v zmysle spoločenského a mravného oslobodenia človeka, ale i v zmysle vnútorného stotožnenia sa so sebou samým, s vlastnou ľudskou „podstatou". Dnes, po reálnych skúsenostiach z druhej svetovej vojny a pod trvajúcou reálnou hrozbou atómového zániku ľudstva, môže sa nám zdať *toto* hľadanie

[12] Aspoň poznámkou sa treba dotknúť faktu, že slovenským odporcom surrealizmu spravidla unikalo práve toto pozitívne humanizačné jadro surrealistického modelu relácií medzi človekom a svetom, ba že ho v ňom vlastne ani nehľadali, pretože si na jeho miesto dosadzovali konglomerát vlastností tomuto jadru priamo protichodných. (Príznačným je v tomto smere výrok P. G. Hlbinu: „Surrealizmus je chvíľkový záchvat niekoľkých príslušníkov ľudského rodu. Charakterizuje ho pýcha, negácia, deštrukcia, satanizmus." Elán VI, č. 7, marec 1936.) Možno tu hralo úlohu preceňovanie dadaistického rodného listu surrealizmu, možno išlo o povyšovanie akcesorických javov zo surrealistickej praxe na podstatné znaky jeho „filozofie" alebo o navodzovanie príliš krátkeho spojenia, či naopak, mechanickej disjunkcie medzi oboma „dušami" surrealizmu a z toho vyplývajúce hodnotenie jeho spoločensko-politických konzekvencií (surrealizmus sa u nás vehementne kritizoval nielen „sprava" ako smer, ktorý sa prihlásil „prakticky" ku komunistickej revolúcii, ale i „zľava" ako „posledné decko", a zaiste nevydarené, romantického individualizmu), ba neraz odpor proti surrealizmu bol iba formou inštinktívnej obrany zdedeného alebo nadobudnutého literárneho záhumienka pred náporom čohosi nového, a najmä „cudzieho". Nechcem tieto postoje klasifikovať a už vonkoncom nie aprioristicky ich odmietať bez podrobného literárnohistorického rozboru. Uvádzam ich len ako doklady k názoru, získanému štúdiom konkrétneho materiálu, že slovenská kritika surrealizmu — čo ako „ostrá" a „zásadná" — sa ku skutočnému jadru tohto duchovného úsilia vlastne nedostala; alebo miernejšie a s istotou predbežnou rezervou povedané, nevidela ho tam, kde ho vidíme dnes my.

slobody, smerujúce k onej nezvalovskej „levitácii ľudskej bytosti" do sféry nadskutočna, akousi veľkou utópiou; no sotva budeme môcť poprieť, že práve ono hľadanie slobody a levitácie človeka dávalo surrealizmu „vyšší" historický i antropologický zmysel, čo robilo z neho — a obdobne to bolo v poetizme — nie partikularistický umelecký „smer", ale zovšeobecnený model totálnej životnej aktivity. Umelecká činnosť nebola cieľom tejto aktivity, ale iba jej prostriedkom: sama „oslobodená" od všetkých tradičných a skonvencionalizovaných záväzkov spoločenských i estetických a poslúchajúca iba imperatív vnútornej psychickej spontánnosti či aktívnej imaginácie, mala vytvoriť most, po ktorom sa prechádza do ríše slobody, kde sa stiera protiklad medzi vnútorným a vonkajším svetom i protiklad — v zmysle známeho Lautréamontovho výroku, ktorému práve surrealisti chceli dať krídla — medzi poéziou a nepoéziou.

Pravda, takýto je vlastne len akýsi ideálny model surrealizmu, rekonštruovaný — prirodzene, veľmi schematicky — podľa jeho teórie. Praktická realizácia tohto modelu v podobe konkrétneho historického vývinu surrealizmu je oveľa zložitejšia. Ak tento vývin v samotnom rodnom prostredí surrealizmu vo Francúzsku charakterizovalo prehlbujúce sa napätie medzi teóriou a praxou, ktoré viedlo k osamostatňovaniu sa toho, čo malo byť — podľa ideálneho modelu — iba prostriedkom surrealistickej aktivity, čiže k osamostatňovaniu sa umeleckej tvorby,[13] je pochopiteľné, že toto napätie bolo prítomné aj pri prenikaní surrealizmu do iných literárnych prostredí a že spolu s internými špecifickými podmienkami pôsobilo na charakter a priebeh procesov, ktorými sa ustaľovali podoby rozličných „národných" surrealizmov. A tu sa priam ponúka takéto porovnanie: V Čechách, kde mohol Teige vyhlásiť, že „dnešní etapou poetismu je dnešní etapa surrealismu" (v štúdii *Deset let surrealismu*, 1934), sa zdôraznene prijímala koncepčná, filozofická a antropologická stránka tohto hnutia. Svedčí o tom nielen citovaný manifest, ale napríklad aj Nezvalova „iracionálna definícia" Proč jsem surrealista (zbierka *Žena v množném čísle*, 1935), kde v rade „nelogických" dôvodov sa zrazu zjavia dôvody veľmi „logické", dokonca s istým nádychom morálneho pátosu: „Pro nudu lži / Pro směšnost egoismu / Pro lhostejnost ke smrti / Pro zbytečnost cesto-

[13] Poučným v tejto veci zdá sa mi citát z Aragonovej Rozpravy o štýle z roku 1928, ktorý uvádza de Micheli vo svojej knihe: „Z á k l a d surrealistického textu je nanajvýš dôležitý, pretože tento z á k l a d mu dáva vzácnu črtu zjavenia. Ak píšete, držiac sa surrealistickej metódy, biedne hlúposti ostanú biednymi hlúposťami. Bez pardónu. A najmä ak patríte k tomu žalostnému druhu jedinečných typov, ktorí nechápu zmysel slov, je veľmi pravdepodobné, že surrealistická metóda ukáže iba túto vašu úplnú nevedomosť" (c. d., 155—156). De Micheli z toho uzaviera, že „surrealistická polemika proti ‚básnickým talentom' nevylučuje existenciu ‚talentu surrealistického' " — čo je záver celkom logický a z čoho sa samozrejme ponúka ďalší záver, že totiž existenciou tohto talentu je podmieňovaný, čiže aj obmedzovaný, vstup do onej ríše slobody i schopnosť robiť poéziu a že teda ani surrealizmus nemohol plne uskutočniť Lautréamontovu predstavu, že „poéziu budú robiť všetci, a nie iba jeden".

vání / Pro jasnovidnost přátelství / ... / Pro beztřídní společnost..." sa stáva Nezval surrealistom. Azda sa príliš nepomýlime, ak budeme český surrealizmus — pravda, v reláciách literárnych, nie výtvarných — chápať najmä ako prúd „myšlienkový", filozoficky a esteticky koncepčný, a nie ako hnutie básnické, i keď k nemu časťou svojej tvorby patrí taká silná individualita, akou bol Nezval. Na Slovensku, kde sa aj vplyv poetizmu rozpustil na sériu detailných tvárnych podnetov, prijímal sa surrealizmus — nakoľko sa prijímal — najmä ako básnické hnutie, ako nová metóda umeleckej tvorby, ktorá je adekvátna novo sa utvárajúcemu vzťahu aj slovenského básnika ku skutočnosti a ktorá zároveň javila sa ako neobyčajne aktuálna z hľadiska „objektívnych" vývinových potrieb slovenskej poézie. Teoretickí protagonisti surrealizmu na Slovensku spočiatku stavali výrazne do popredia práve túto „objektívnu" funkciu novej tvorivej metódy, jej poslanie, ba priam zákonitú nevyhnutnosť v rámci imanentného vývinu slovenskej poézie.[14] Vychádzali pritom z presvedčenia o „krízovom" stave súdobej slovenskej lyrickej poézie a toto presvedčenie opierali o synchronickú analýzu konkrétnej básnickej tvorby, ktorá im ukazovala „situáciu súčasnej slovenskej lyriky so všetkými príznakmi postupnej automatizovanosti básnického kánonu, ktorý — aby som tak povedal — tuhne pred našimi očami". (M. Bakoš, *Surrealizmus na Slovensku a čo s tým?*) Východisko z tejto situácie videli v radikálnom „prelome" doterajšej domácej básnickej tradície, ktorý mohol vzniknúť len ako dôsledok radikálnej zmeny tvorivej metódy. Fabryho individuálne „riešenie smerom k surrealizmu" hodnotili preto v opatrnejšej formulácii ako „jednu z možností", ktorá sa ponúka na prekonanie vývinovej stagnácie slovenskej poézie (M. Bakoš), vo formulácii smelšej a ďalekosiahlejšej ako začiatok „prevratu" v slovenskom básnickom „cítení" vôbec.[15] Zdá sa teda, že sami teoretickí priekopníci videli najbezprostrednejší

[14] M. Bakoš v liste E. B. Lukáčovi 17. 2. 1936 píše: „Chápem veľmi dobre, prečo máte svoje námietky proti ‚predimenzovaniu' Fabryho debutu, prečo nechcete pripustiť, že by to malo pre slovenskú poéziu väčší význam. Domnievam sa však, že Fabryho kniha nie je pravý debut (to dokazujú d v e poézie, ktoré obsahuje) a že tento pokus viac ‚z n a m e n á', ako dáva (momentálne). *Myslím totiž, že to bolo nadiktované samou slovenskou poéziou, materiálom vynútený prelom, ktorý by sa bol stal skôr-neskôr — nezáleži na tom, že to bol Fabry; keby to nebol on, bol by to niekto iný. Som istý, že to nie je náhodná epizóda, ale že to bude mať priame a veľmi silné dôsledky pre ďalší vývoj slov. lyriky.*" (Z letopisov nadrealizmu II, Slovenské pohľady 1965, č. 12. Kurzíva — St. Š.)

[15] „Staršia poézia pokúša sa síce o východisko snahami po rozšírení napr. tematických oblastí a pod. Tieto snahy a želania sú len prechodné, viac-menej akademické postuláty, kým nám sa zdá, že podmienka osvieženia slovenskej poézie je — hovorme slovami druhého surrealistického manifestu — ‚prevrátiť spôsob cítenia'. Za takéhoto stavu stáva sa práve vyšlá zbierka poézie Rudolfa Fabryho aktuálnou v pravom slova zmysle. Mnohé z tejto poézie nie je pre ‚serióznu tvár', bude jej vytýkaná ‚nemravnosť' a pod. Jak hnusné je toto slovo, keď je reč o poézii. Nás však takéto reagovanie na prichádzajúce umenie nepomýli." Klement Šimončič, *Niekoľko slov o modernej poézii.* Svojeť XII, č. 5 (január 1936). — Ide o úryvok z prednášky, ktorá odznela na akadémii pri príležitosti

význam surrealizmu pre potreby slovenskej literatúry najmä v uvedomelej negácii starších literárnych kánonov a v možnosti dôslednej prestavby umeleckej štruktúry básnického diela pomocou novej, t. j. surrealistickej metódy tvorenia. Surrealizmus sa javil ako najúčinnejšia možnosť intervencie na záchranu slovenskej poézie pred „stuhnutím" v tvorivej (či vlastne netvorivej) zautomatizovanosti.

S týmto zdôrazneným „zliterárnením" surrealizmu, so zredukovaním jeho antropologického obsahu na jednu z funkcií imanentného vývinu literatúry korešponduje potom aj počiatočná surrealistická prax u nás. Vedľa Fabryho, ktorý sa otvorene hlásil k ideologickej orientácii marxistickej, vystupuje františkán Dilong, ktorého poézii priznávajú atribút „surrealistická" nielen nezainteresovaní kritici (Pišút, Felix), ale aj kritici zainteresovaní (Šimončič, neskôr Považan) práve preto, že sa v časti svojej tvorby usiloval písať novým spôsobom, „oslobodeným od každého cla logiky a služobnosti" (M. Pišút).[16] A keď sme sa už pristavili pri Dilongovi: jeho súbežectvo s počiatočnou fázou slovenského surrealizmu je literárnohistorický fakt, ktorý netreba ani zamlčovať, ani „ospravedlňovať", ale ani škandalizovať. Treba ho historicky zaradiť a vysvetliť. A domnievam sa, že zo subjektívnej stránky je vysvetliteľný Dilongovou adaptabilitou voči „modernému" básnickému cíteniu,[17] zatiaľ čo objektívnu príčinu tohto faktu možno hľadať práve v onej redukcii surrealizmu na spôsob nového básnického „cítenia a videnia", čiže prakticky na novú metódu básnenia, ku ktorej sa časťou svojich tvárnych úsilí v druhej polovici tridsiatych rokov mohol hlásiť a skutočne i hlásil aj Dilong.[18] Napokon hádam sluší sa poznamenať, že k najlepšiemu, čo napísal tento bezpochyby talentovaný básnik, ale duch veľmi nevyrovnaný a nestály, patria básne poznačené práve jeho surrealistickým extempore. (Mám na mysli najmä zbierku *Mladý svadobník*, 1936.)

Avšak aj programove najangažovanejšie básnické prejavy tejto novej

---

sjazdu študentských spolkov v Trnave 11. januára 1936 ako úvod k recitáciám R. Dilonga a R. Fabryho. Odtiaľ je proklamačný alebo až manifestačný tón článku.

16 J. Felix dokonca práve Dilongovu poéziu pokladá za dôkaz toho, že „surrealizmus je výlučne len pohybom literárnym, respektíve umeleckým" a že „skôr a predovšetkým tu ide o fantazijné predstavy o realite, o metódu, práve len o surrealistické ‚manière de sentir et de voir', ako o revolučný program a vôbec o tie ďalekosiahle surrealistické mimoumelecké aktivity". Pozri jeho recenziu Mladého svadobníka, Slovenské pohľady 1937, č. 1.

17 Azda práve pre túto ľahkú prispôsobivosť zachovávali si k nemu niektorí surrealisti určitú rezervovanosť: napr. M. Bakoš v liste V. Reiselovi 30. 12. 1937 ironicky poznamenáva, že iba „gaukliar a surrealista za každú cenu — Dilong" vie robiť symbiózu „tradičného slovenského veršovania a surrealistickej lyriky" a Reisela pred čímsi podobným dôrazne varuje. (*Z letopisov slovenského nadrealizmu II.*)

18 Dokladom — i keď negatívnym — takejto redukovanej modifikácie surrealizmu je aj fakt, že slovenské surrealistické tendencie našli veľmi skoro i svoju realizáciu vyslovene epigónsku, odvodenú už z domáceho príkladu dilongovského, v zbierke Arnolda Paldiu *Prsty nad riekou* (1937).

umeleckej orientácie na Slovensku, Fabryho *Uťaté ruky* a Dedinského *Krivky* (1936), možno interpretovať z hľadiska ich literárne imanentnej vývinovej funkcie a tak diferencovať aj ich historický význam. Fabryho zbierka bola akoby skrátenou prehliadkou vývinových etáp poézie od „náladového" básnenia impresionisticko-symbolistického, cez dadaizmus, poetizmus až k surrealistickým „automatickým textom". Svojou parodistickou vervou, nevyhýbajúcou sa provokatívnej impertinencii slovesnej i „myšlienkovej", vykonala skutočnú „prietrž" (tak sa menuje jej centrálna časť, tá najsurrealistickejšia, s podtitulom „automatické texty") do tradičnej „vážnosti" a „vysokej" zamierenosti — nadosobnej i osobnej, príznačnej ešte i pre väčšinu poprevratovej slovenskej poézie. (I keď občas narušovanej niektorými polohami napríklad tvorby Smrekovej, no najmä Novomeského.) Uťaté ruky boli naozaj „tak trochu rypnutím Múzy do boka", ako ich po rokoch charakterizoval sám autor. (V rozhlasovom rozhovore s M. Považanom 10. 4. 1948; pozri Slovenské pohľady 1964, č. 9.) M. M. Dedinského Krivky nepochybne chceli byť tiež niečím podobným, boli dokonca aj podobne „dvojdielne" koncipované: úvodná časť, obsahujúca jedinú dlhšiu, síce „poetisticky" uvoľnenú, ale výrazom predsa len dosť krotkú a najmä motivicky tradičnú báseň *Bratislava-Hatalov,* je označená výrečne hodnotiacim názvom *Scestie* a predchádza hlavnú časť zbierky, ktorá už mala byť vlastnou realizáciou autorových tvorivých i provokačných ambícií, ako o tom opäť výrečne svedčí názov *Poézia, Facky, Lyrika.* A predsa pri všetkom rešpekte k subjektívnym zámerom autora treba konštatovať, že Dedinského knižka ani nerozširovala, ani neprehlbovala onu „prietrž", ktorú spôsobil slovenskej poézii Fabry. I jej kritický ohlas bol v porovnaní s reagovaním na Fabryho zbierku minimálny. Ako to prezrádza napríklad Chorváthova stručná glosa v Eláne (VI, č. 8, apríl 1936), súčasníkom bolo zrejmé, že v Krivkách sa s menším vtipom a so skromnejšou variabilitou opakuje iba to, čo sa už realizovalo inde, aj v Uťatých rukách.

Surrealistická intervencia na záchranu slovenskej poézie teda vo svojej počiatočnej fáze — povedané Bakošovými slovami — naozaj viac znamenala pre budúcnosť, ako momentálne dávala. Jej charakter bol výrazne perspektívny; tak sa — ako sme videli — aj zdôvodňovala a tak sa aj prijímala.

4

Potrebovala však slovenská poézia uprostred tridsiatych rokov takúto intervenciu? Otázka sa môže zdať zbytočná, lebo veď odpovedali na ňu — v podstate kladne — už dávno napríklad Chorváth, Pišút i Felix, teda kritici, ktorí sa jasne dištancovali od teórií surrealizmu, no akceptovali ho ako novú básnickú formu, ktorú možno s úžitkom realizovať aj v slo-

venskej poézii.[19] Dokonca J. K. Šmálov, ktorý vo svojom odmietaní surrealizmu stál na veľmi vyhranenej protichodnej ideologickej pozícii a neraz sa uchyľoval k argumentácii skôr politickej než literárnokritickej, vedel koncedovať určitý pozitívny význam surrealistických tvárnych experimentov pre slovenskú poéziu.[20]

Ak sa napriek tomu vraciam k tejto otázke, tak nie preto, že by som chcel predchádzajúce odpovede na ňu problematizovať alebo, že by ma dajako príliš lákala možnosť zamiešať sa do permanentných polemík okolo „škodlivosti" alebo „spasiteľnosti" surrealizmu pre slovenskú poéziu. Nemienim predsa slovenský surrealizmus ani „obviňovať", ani „obraňovať", pretože ho nepokladám za nejakého „obžalovaného" — takáto predstava mi pripadá celkom absurdná — ale vidím v ňom objektívny literárny fenomén, ktorý musí literárna história poznávať a poznaný interpretovať. Jednou z prvých súčastí tohto poznávania je zistenie, že zo surrealizmu ako „jednej z možností", ako určitej perspektívnej tendencie, sa rýchlo stáva pomerne *široké generačné literárne hnutie,* ktoré po celé desaťročie (1938—1948) veľmi aktívne nielen existuje, ale aj spoluvytvára celkovú umeleckú fyziognómiu slovenskej poézie. A že ako také má všetky prirodzené práva, prislúchajúce každému generačnému umeleckému zgrupovaniu, teda že má právo nielen negovať všetky predchádzajúce umelecké kánony, ale zároveň absolutizovať svoj vlastný model umeleckej tvorby. Avšak dialektickým protipólom tohto práva je povinnosť byť verným tomuto modelu a dôsledne sa držať jeho vnútorného princípu.

---

19 „... surrealizmus je, ak chcete, práve touto výmenou básnickej formy a ak ho chápeme na úzadí tejto skutočnosti, jeho existencia je oprávnená aj v slovenskej poézii". J. Felix v recenzii Fabryho zbierky *Vodné hodiny hodiny piesočné,* Slov. pohľady 1938, č. 12. Alebo: „Podotýkam, že teóriu surrealistickej tvorby, ako ju podávajú sami surrealisti, nemôžem prijať, že neverím v automatizmus a snovosť poézie... Ale surrealizmus ako istý druh slohu možno prijať, lebo nejasnosť a ‚nezmyselnosť' nie je v ňom o nič menšia ako v každej skupine vecí okolo nás..." M. Pišút v recenzii Reiselovej knižky *Vidím všetky dni a noci,* Elán 1939, č. 7—8.

20 Pozri napríklad záver jeho obsiahlej recenzie zborníka Sen a skutočnosť: „Jednako tieto experimenty nemožno a priori ani odsudzovať, ani zľahčovať. Lebo vo svojich princípoch, ktoré vo svetových súvislostiach nie sú nijak originálne..., prinášajú naozaj, i keď doteraz len vo forme jednostrannej a až sektársky fanatickej, možnosť zdravého osvieženia pre našu poéziu, dosiaľ ešte, chvalabohu, stále esteticky pružnú, a nie zautomatizovanú, ako by nám teoretici nadrealizmu chceli nahovoriť." Slov. pohľady 1941, č. 1. Pravda, k surrealizmu ako takému, ponímajúc ho zdôraznene nielen ako poéziu, ale ako „svetonázor", založený na freudovskej psychoanalýze a dialektickom materializme, staval sa Šmálov zásadne negatívne. Tu podľa vlastného doznania nadväzoval na to, čo in puncto surrealizmu písali už predtým v Eláne P. G. Hlbina a J. E. Bor. (Pozri Šmálovov článok *Surrealizmus, jeho vznik, podstata, kritika,* Slovenské pohľady 1939, č. 10.) Avšak jeho literárnokritický vzťah k slovenskej modifikácii surrealizmu, ku konkrétnym básnickým prejavom nadrealizmu, javí sa trochu diferencovanejšie. Preto nebude možné vyrovnávať sa s ním iba paušálnym poukazovaním na jeho ideologickú pozíciu, ale bude ho treba hodnotiť v konkrétnych literárnohistorických súvislostiach s vývinom samého nadrealizmu.

Na takejto dialektickej zviazanosti práva a povinnosti spočíva vnútorná konzistentnosť každého kolektívneho umeleckého hnutia i to, čo by sme mohli nazvať akcieschopnosťou hnutia smerom navonok, vo vzťahu k okolitému literárnemu a spoločenskému prostrediu. Nebolo to inak ani so surrealizmom, ba práve tu fungoval zväzok práva a povinnosti oveľa prísnejšie než v ktoromkoľvek inom umeleckom hnutí, pretože „vášnivé hľadanie slobody" bolo tu sprevádzané rovnako vášnivým vyžadovaním surrealistickej disciplíny. Je zaujímavé, ako odpovedal Breton, tento nezmieriteľný strážca „čistoty" surrealizmu, na otázku, prečo sa vo vnútri tohto hnutia vyskytlo toľko odštiepencov, ktorí za rozličné svoje „previnenia" boli z neho exkomunikovaní: „Pretože v surrealizme chápali sme slobodu v čistom stave, to značí, že sme ju hlásali vo všetkých jej formách, bolo, pravda, veľa spôsobov, ako sa proti nej previniť. Podľa môjho náhľadu je napríklad previnením proti nej návrat k *pevným formám* poézie, ako to robili niektorí bývalí surrealisti, keď je dokázané najmä v jazyku francúzskom — a výnimočný vplyv francúzskej poézie od romantizmu dovoľuje generalizovať tento náhľad — že kvalita lyrického výrazu nemala z ničoho taký veľký úžitok ako z vôle uvoľniť sa z chatrných pravidiel poetiky..." (*Situácia surrealizmu medzi dvoma vojnami*, 1942.) Môže sa nám zdať vari až groteskne paradoxným toto uplatňovanie „slobody v čistom stave, vo všetkých jej formách" pomocou systému zákazov, previnení a sankcií; no práve tento paradox svedčí o absolutistickej (a utopickej) viere v možnosť „čistého" surrealizmu, v správnosť a univerzálnu platnosť jeho princípu (to zn. psychického automatizmu), oslobodeného od vonkajších „pravidiel poetiky" a aktívne sa poddávajúceho iba diktátu vnútornej ľudskej spontaneity.

Nepochybne, táto dialektika práva a povinnosti — i s oným paradoxom slobodného uplatňovania sa navonok a disciplinovaného podriaďovania sa dovnútra — fungovala aj pri procese konštituovania sa slovenského nadrealizmu ako kolektívneho generačného básnického hnutia. Psychologicky vzaté, bola tiež nevyhnutnou zložkou dôvery v objektívny, spoločenský a literárny zmysel tohto hnutia, a súčasne i výrazom viery v nový spôsob tvorby, v novú poéziu, ktorou sa mal onen zmysel realizovať. Avšak zväzok práva a povinnosti nepôsobil v našom prostredí s prísnosťou bretonovskej nezmieriteľnosti. Môžem na to uviesť konkrétny doklad: Vladimír Reisel, jeden z prvých stúpencov surrealizmu v slovenskej poézii, ktorý nasledoval príklad Fabryho, písal spočiatku aj básne viazanou formou. Koncom roku 1937 zostavil z nich zbierku s názvom *Dotyky* a zrejme ju poslal na prezretie a posúdenie M. Bakošovi. O výsledku sa dozvedáme z Bakošovho listu Reiselovi, písaného 30. 12. 1937: „...posielam Vám Vašu zbierku básní. Priznám — bol som do istej miery sklamaný. To preto, že som čakal niečo celkom iného, v slovenskej lyrickej tvorbe nezvyklého, nového. Pravda, sú to Vaše začiatky a myslím, že už teraz píšete *výlučne* tak, ako som si to predstavoval a čakal (veď symbióza

tak rozličných vkusov, ako je tradičné slovenské veršovanie a surrealistická lyrika, je nemožná — to vie iba ‚gaukliar' a ‚surrealista za každú cenu' = Dilong). Jedno je isté, že verše Vášho rukopisu nesporne dosahujú, ak neprevyšujú úroveň súčasnej slovenskej lyriky (napr. Kostra v posl. zbierke *Hniezda*). Z tohto hľadiska možno nájsť dôvody pre vydanie Dotykov. No na druhej strane takýto čin by, myslím, zbytočne retardoval vývin a zatemňoval situáciu. Jednako nie je to tá pravá poézia, ktorú treba postaviť proti doterajším cvičeniam v poetike, slovom, nie je to poézia dneška, ako ju chápeme m y a o akú sa usilujete i Vy sám". (*Z letopisov nadrealizmu II.*) Reisel túto zbierku nevydal a knižne debutoval až roku 1939 zbierkou vyhranene nadrealistickej poézie *Vidím všetky dni a noci.* No treba povedať, že Reisel sa ani po Bakošovom liste načisto nezriekol „tradičného slovenského veršovania" a že básne vo viazanej forme — akiste i tie, ktoré pôvodne zaradil do nevydanej zbierky — občas uverejňoval v literárnych časopisoch, najmä v Slovenských pohľadoch, dokonca aj po r. 1939. (Niektoré z týchto básní môžeme teraz nájsť vo výbere Reiselovej lyriky *Láska na posledný pohľad*, 1963.) Chorváthov postreh o „kútikoch vlastnej duše", ktoré znamenajú hlbinnú spätosť s básnickou tradíciou, možno teda zo surrealistu Fabryho rozšíriť aj na surrealistu Reisela.[21] Pritom ak mu aj niektorí druhovia z vlastného tábora zazlievali tento iný spôsob básnického prejavovania sa, faktom je, že nikto zaň Reisela z nadrealizmu neexkomunikoval.

Neuvádzam tento konkrétny prípad preto, že by som v ňom azda hľadal dôkaz akejsi surrealistickej nedôslednosti slovenského nadrealizmu. Skôr v ňom vidím doklad na vnútornú osciláciu medzi starším „pevným tvarom" básnickej výpovede a jej novou „slobodnou" formou, ktorá sprevádza nielen začiatky a konce slovenského nadrealizmu, ale je prítomná i v jeho vrcholnej fáze. Napr. Žáry v rokoch 1941—42 uverejňuje „villonovské balady", ktoré sú útvarom tak isto veľmi starým, ako aj veľmi viazaným. A práve na okraj týchto balád, ktoré sa mu zdajú „ozaj skvelé", píše Lenko M. Považanovi 2. 9. 1942: „Nebyť za každú cenu nadrea-

[21] Aby sme si toto tvrdenie skonkrétnili, odcitujem aspoň jednu z týchto „tradičnejších" Reiselových básní. Má názov *Kocka*, vyšla v Slov. pohľadoch 1939, č. 11, teda niekoľko mesiacov po vydaní zbierky *Vidím všetky dni a noci*, je napísaná rýmovaným jambickým veršom a má charakter priamej (i keď sémanticky trochu zastretej) lyrickej sebavýpovede, básnickej „spovede", aké práve striktný surrealizmus odmietal:

Z márnivých nocí zostal nám len dym
dym strašných objatí
už nedôjdeme k hviezdam posledným
na ktoré siahali sme prekliati

A ešte krok a ešte jeden krok
všetko je hra a pád
na piesku detstva beznádejný hrad
a v rukách balvan hrôzy

listami, ale pritom robiť poéziu skutočne novú a krásnu..." (*Z letopisov slov. nadrealizmu*, Slov. pohľady 1964, č. 9.) Toto oscilovanie medzi dvoma modelmi poézie — raz zjavné, inokedy latentné — ma presviedča, že pre samotnú generáciu nadrealistov „riešenie smerom k surrealizmu" nebolo *jedinou* možnosťou (že sa teda jej príslušníci neuchýlili k tomuto riešeniu preto, že by nevedeli robiť poéziu iného typu, ako sa to občas ešte i dnes tvrdieva), ale vskutku *jednou z možností*, pre ktorú sa rozhodli preto, lebo najlepšie vyhovovala ich vnútornej ľudskej situácii, vkusovému citeniu i spoločenskému položeniu.

Aká to bola vlastne generácia? Jej príslušníci, narodení v čase prvej svetovej vojny, dospievali v polovici tridsiatych rokov. Nezažili už tú strašnú dezilúziu z mravnej a sociálnej devalvácie faktu národnej slobody, ktorou bola šokovaná bezprostredne predchádzajúca generačná vrstva R-10, výstižne nazvaná „otrávenou generáciou" (M. Chorváth v rovnomennom článku z roku 1932). Nezažili túto dezilúziu, pretože neboli zasiahnutí už ani ilúziou národnej slobody. Hospodárska kríza, nezamestnanosť, existenčná bezperspektívnosť, zúfalý zápas slovenského robotného človeka o kus chleba — tieto objektívne sociálne fakty zasahovali do ich psychiky takmer ešte v detskom veku a v čase dospievania determinovali ich vnímanie obrazu sveta v podobe čohosi chaotického, neusporiadaného, pramálo rozumného. Relativizmus a skepticizmus „otrávenej generácie" menil sa u nich na iracionalizmus, ktorý ako výraznú črtu na ich duchovnej tvári ešte prehlbovali desivé chmáry na širšom horizonte (víťazstvo fašizmu v bezprostrednej blízkosti a jeho neskrývané expanzívne úmysly), veštiace blízkosť novej vojnovej katastrofy. Je nepochybné, že všetky tieto determinanty pôsobili nielen na nich, ale na pocitovú a myšlienkovú klímu celej našej poézie, ako o tom svedčí napríklad tvorba Novomeského, Beniakova i Lukáčova z polovice tridsiatych rokov. Nesmieme však zabúdať, že kým títo básnici reagovali na ňu ako hotoví ľudia i umelci, zatiaľ generácia budúcich nadrealistov pod jej tlakom prechádzala cez proces formovania svojej základnej ľudskej a umeleckej senzibility, vyrastajúc práve vtedy z veku detstva do veku dospelosti. I z tejto sociálno-psychickej determinácie je zrejmé, že ich prvý, už uvedomele generačný básnický dotyk s vonkajším svetom *musel* byť základne iný než u ich starších predchodcov. Lebo veď iní boli oni sami vnútorne. Zdá sa mi, že túto vnútornú tvár nadrealistickej generácie, jej osobitnú pocitovú i citovú ustrojenosť práve v konfrontácii s dobou, veľmi zaujímavo už pred rokmi (v recenzii R e i s e l o v h o *Neskutočného mesta*, Elán XIII, č. 9, máj 1943) interpretoval Milan Pišút; hodno z neho obšírnejšie citovať:

„Vo chvíli, keď chceli siahnuť k skutočnosti, pohladiť tvary a farby, menilo sa všetko v hlavy medúz a vzduch bol otrávený strachom. Nech nikto nezávidí tejto generácii, nech jej nikto nevyčíta namyslenosť a výlučnosť. Nebola to hrdinská generácia... Zradení — je jediné slovo na

ich životný pocit. Vkročiac do sveta, boli vydaní napospas živlom, o ktorých nikdy nemali tušenia. Čakali, že ich privítajú predovšetkým ľudia, a stretávali masky — podľa ich terminológie ‚mŕtvoly', ‚torzá'. Skutočne, ešte nebolo básnickej generácie, ktorá by bola musela z ružového detstva vstúpiť do sveta takého znetvoreného napätím, pudmi a všelijakou nenávisťou, či už triednou či nacionálnou. V tomto svete sa nedalo vystúpiť normálne, s dôverným príhovorom, s obvyklou sentimentalitou. Naopak, bolo treba zbraní, rovnocenných času, teda: chaos, znetvorenosť, strach, pud, noc, zatemnenie, nárek, krv... Písali verše, čudovali sa im a potom o nich teoretizovali, zatiaľ čo hrôza padala na svet. Nevedeli, že to, čo zapisujú, je strašlivý seizmografický zápis bezmocného zúfalstva, ktorý mohli len oni podať, lebo boli najcitlivejší, cudní a plachí, chtiví lásky, pohladenia, posmelenia."

Je to charakteristika nielen pekne, ba priam sugestívne sformulovaná, ale aj nanajvýš chápavá, podložená vzťahom zrejmej sympatie. Najradšej by som ju akceptoval celú, no v jednom jej predsa musím oponovať: zdá sa mi totiž, že trocha jednostranne zdôrazňuje bezmocnosť a z nej vyplývajúcu pasívnu „seizmografičnosť" tejto generácie. Nie že by tieto črty nemali miesto v jej charakteristike; naopak, patria tam, ale domnievam sa, že tvoria len východiskový bod k rozpoznaniu ich protipólu. A tým je vari až neohraničená *viera* v *poéziu*, chápanú, pravdaže, v zmysle surrealistickom ako „duchovný bod", v ktorom sa môže preklenúť neprekleniteľné: protiklad medzi vnútorným a vonkajším svetom, medzi racionálnym a iracionálnym, snom a skutočnosťou. A práve viera v takúto poéziu bola vnútornou pružinou *aktivity* nadrealistickej generácie. Neviem, možno to naozaj nebola „hrdinská" generácia, ak pod týmto epitetom, ktoré dnes znie trocha duto, hľadáme nejaké „nábehy k titanizmu" alebo historické činy prevratného významu. Povedzme, že táto generácia „len" verila v poéziu a túto vieru aktívne uplatňovala. Avšak prichádzala s ňou práve v čase, keď vývin vonkajšieho sveta a spoločensko-politickej reality takúto dôveru v poéziu silne problematizoval a vyvolával v básnikoch pocity tragickej bezmocnosti. (Spomeňme si len na príznačný symbol básnika a poézie ako nepotrebného „svätého za dedinou", prítomný v slovenskej poézii od N o v o m e s k é h o *Otvorených okien.*) V takejto situácii viera v poéziu, dokonca viera v „zázračnosť" poézie mohla pôsobiť ako smiešna donkichotiáda, ale mohla aj imponovať. (Napokon, v každom čistom donkichotskom postoji je čosi imponujúceho.) Napríklad redaktor Slovenských smerov E. B. Lukáč uviedol publikovanie Reiselovho článku *Prečo nerozumiete modernej poézii* (Slov. smery V, 1937—38, 51—54) takouto poznámkou: „Uverejňujeme tento oduševnený prejav za modernú poéziu surrealistickú, nie že by sme ho schvaľovali, alebo odmietali, ale že z neho tušiť vieru v novú poéziu. Tejto viery je dnes málo." Prirodzene, v Reiselovom horlení za novú poéziu je veľa mladíckej naivnosti, nad ktorou by sme sa mohli dnes zhovievavo pousmiať. Volá sa tu pate-

ticky: „Priblížte sa k modernej poézii a nájdete nové, nevídané svety, nájdete dosiaľ neobjavené ostrovy. Sú to ostrovy šťastia a rozkoše..." — a volá sa tak vtedy, keď už aj poézia slovenských surrealistov neobjavuje iba podobné vybájené ostrovy fantázie, ale stále tvrdšie naráža na realitu skutočného a blízkeho sveta, ktorý sa aj v surrealistickej predstave ponáša skôr na „záhradu ukrutnosti" než na krajinu „šťastia a rozkoše". (Fabryho báseň *Posledné*, „tento obraz doby", kde nič nie je na svojom mieste a kde je „nebo podobné peklu", má datovanie 1936, i keď vyšla až v Slov. smeroch 1938, č. 6—8.) No rozhodne sa nebudeme smiať samotnej Reiselovej dôvere v poéziu, najmä ak vieme, že mu bola súčasťou viery v nejakú „novú skutočnosť", nepochybne protikladnú tej, ktorá ho obklopovala. „Poézia sa zrodí, verím pevne v novú skutočnosť!" — tak sa končí jeho vyznanie. Lebo práve táto dvojjediná viera v novú poéziu i v novú skutočnosť vyviedla generáciu na pole aktivity spoločenskej, prinútila ju vysloviť svoje rozhodné spoločensko-politické a kultúrnopolitické *„Áno a nie"* — „áno" tomu, „čo bolo pokrokové v tradícii slovenskej", „nie" „kultúrnej reakcii, fašizmu, ktorý je zotročením ducha" — pomohla jej v súmračnom a tragickom roku 1938 zaujať miesto v širokom fronte na obranu demokracie a duchovnej slobody. (Svedčí o tom trojčíslo Slovenských smerov, 1938, č. 6—8, ktoré vo forme osobitného zborníka zredigovali Bakoš a Šimončič.)

Aj keď obdobie priamej kultúrnopolitickej aktivity slovenského surrealistického hnutia bolo pomerne veľmi krátke,[22] predsa stačilo na to, aby tí, čo ho reprezentovali (v zborníku *Áno a nie*, 1938, sú to básnici Fabry, Reisel, Dedinský, Lenko, teoretici Bakoš, Šimončič, Považan, J. Honza), i tí, ktorí sa k nemu čoskoro prihlásili (Bunčák, Brezina, Rak, Žáry, Kunoš), zaujali jasnú pozíciu v napätej rozvrstvenosti vtedajšieho spoločenského a politického života u nás: pozíciu na jeho ľavom krídle. Napokon, bola to pozícia nielen historicky správna, ale aj veľmi logická. Organicky vyplývala zo *surrealistického* charakteru tohto hnutia i v jeho slovenskej modifikácii, kladúcej dôraz, ako sme videli, na riešenia „čisto literárne". Pripomeňme si de Micheliho konštatovanie o dia-

[22] Toto hnutie sa v podobe skupiny „oficiálne" ustanovilo vlastne až začiatkom r. 1938. Vysvitá to z listu M. Považana M. Bakošovi, datovaného v Prahe 4. 4. 1938, kde sa píše: „Na prehlásení, ktoré sme dali do brožúry pražských surrealistov Surrealizmus proti proudu, sú podpísaní *Fabry, Reisel, Dedinský,* a *ja.* Vôbec žiadne bombastické frázy sú tam nie, iba toľko: utvorila sa skupina slov. surrealistov, pripojuje sa k medzinár. surr. a vo veci rozchodu V. Nezvala s praž. skupinou stavia sa na *stanovisko surrealistické,* teda proti Nezvalovi spoločne s praž. i parížskymi surrealistami." (Z letopisov slov. nadrealizmu, Slov. pohľady 1964, č. 9.) To, pravda, neznamená, že by sa dejiny surrealizmu v slovenskej literatúre začínali až týmto aktom vonkajšieho organizačného ustanovenia „skupiny". Ten je relevantný predovšetkým z hľadiska mimoliterárneho, najmä kultúrnopolitického vystupovania a pôsobenia hnutia. (Napokon, spomínané „prehlásenie" v publikácii *Surrealizmus proti proudu* zverejnené nebolo a či vyšlo niekde inde, zatiaľ nevedno.)

lektickom zväzku dvoch „duší" surrealizmu, romantickej a revolučnej, i to, čo sme k tomuto konštatovaniu dodali o virtuálnej zastúpiteľnosti oboch týchto pólov vo vnútri surrealistickej dialektiky. Táto dialektika sa potvrdzuje i v našom slovenskom prípade. Spočiatku, ako výraz určitej viac-menej individuálnej umeleckej orientácie, mal surrealizmus intervenovať na záchranu slovenskej poézie pred „stuhnutím" v estetickej zautomatizovanosti. O niekoľko rokov neskôr, už ako sformované generačné hnutie a v čase kritickom nie iba pre slovenskú poéziu, ale pre celý náš život, intervenoval surrealizmus — pravda, nie sám, lež spolu s ostatnými progresívnymi zložkami kultúrnej tvorby — na záchranu duchovnej slobody pred jej deštrukciou silami „spiatočníctva a organizovaného tmárstva" (ako sa hovorí v úvode k zborníku Áno a nie). Čím v skutočnosti intervenoval aj na záchranu slobodnej básnickej tvorby, teda i svojej vlastnej predstavy poézie. A v tom vidím významný dôkaz spoločenskej aktívnosti tejto, ak chcete, „nehrdinskej" generácie.

5

Vývin politických udalostí, ktorý viedol od Mníchova k októbru 1938 a odtiaľ k marcu 1939, prežívali aj naši surrealisti osobne veľmi rozjatrene. Tušili nielen jeho tragické dôsledky spoločenské, ale i nepriaznivé konzekvencie pre vlastnú umeleckú činnosť. Redaktor Slovenských pohľadov v poznámke, ktorú pripojil k Felixovej recenzii Fabryho zbierky *Vodné hodiny hodiny piesočné* a v ktorej sa usiloval oslabiť Felixovo pozitívne zdôvodňovanie vývinovej funkcie surrealizmu pre slovenskú poéziu, toto tušenie dosť jasne potvrdil. Napísal tu okrem iného: „Vystačia budúcemu slovenskému literárnemu vývinu tie skúsenosti a tie zisky, ktoré môže prevziať z rozbehov, vykonaných niekoľkými surrealistami u nás? A vôbec budú mu tie skúsenosti potrebné? Na podobné otázky vždy najlepšiu odpoveď dáva sama literárna prax, vieme len toľko, že dnešné a budúce slovenské sociálno-kultúrne a literárno-teoretické tendencie sotva budú priaznivé surrealizmu." (Slov. pohľady 1938, č. 12.) Tento raz redaktor Pohľadov predvídal dobre, lenže rovnako predvídaví boli aj sami surrealisti. A tak hoci sa u nich ako jednotlivcov striedajú chvíle individuálneho vzdoru s náladami hlbokej osobnej skleslosti — ako o tom svedčí ich vzájomná korešpondencia z tých čias — predsa napokon sa zjednotia v názore, že „aj v týchto časoch pôjde o s p o l o č n ú aktivitu" (M. Považan v liste Bakošovi z 8. 11. 1938), i keď pod nejakým novým práporom. „Bolo by vari možné založiť nový smer," píše Reisel Bakošovi z Prahy 15. 11. 1938, „podobný trebárs súčasnému chápaniu umenia, alebo s ním totožný, ide len o to, odlíšiť sa od cudziny, nateraz tak nenávidenej. ‚Zvrhlý' Západ by nemusel byť zvrhlým, keby bol s l o v e n s k ý m Západom." (*Z letopisov slov. nadrealizmu*, Slov. pohľady

1964, č. 9.) Výsledkom podobných úvah bolo potom premenovanie slovenského surrealizmu na *nadrealizmus* a rozhodnutie akcentovať jeho špecificky národný charakter i spätosť s domácou literárnou tradíciou. Prvou verejnou manifestáciou takto poňatej spoločenskej aktivity stal sa „Večer nadrealistickej poézie", usporiadaný 28. februára 1939 v Bratislave pod heslom „S Jankom Kráľom za novú poéziu". (Podrobne o ňom píše M. Bakoš v článku *Pred dvadsiatimi rokmi*, Slov. pohľady 1959, č. 3.) Pozdravný telegram, ktorý tomuto večeru poslala pražská surrealistická skupina (text telegramu: „Vítáme první podnik slovenských nadrealistů"), naznačuje, že táto „nová" orientácia nebola chápaná ako odštiepenie sa od surrealizmu, ale ako úsilie pokračovať v činnosti za nových spoločensko-politických podmienok. A ako sa čoskoro potvrdilo, konštituovanie „nadrealizmu" bolo skutočne rozhodujúcim strategickým ťahom, ktorý umožnil udržať kontinuitu generačnej umeleckej aktivity v „legálnej" podobe i za slovenského štátu, aj keď sa táto aktivita naozaj netešila priazni nových pomerov.[23]

Bola však premena slovenského surrealizmu na „nadrealizmus" skutočne iba strategickým ťahom, výsledkom určitej literárnej taktiky, vynútenej vonkajšími spoločensko-politickými okolnosťami? Nešlo tu aj o realizáciu vnútornej vývinovej logiky tohto hnutia, ktorú vonkajšie okolnosti vlastne len urýchlili? Prirodzene, uvedomujem si, že by nemalo veľkú cenu vyslovovať domnienky, ako by sa bol vyvíjal surrealizmus na Slovensku nebyť rokov 1938—39 a tých tragických politických zlomov, ktoré priniesli. No samotný fakt, že slovenský surrealizmus vedel sa v týchto rokoch pomerne rýchlo zorientovať, že sa nedal „rozprášiť" (ako v to „dúfal" Mečiar), ani zatlačiť do pasivity, naopak, že napriek nepriazni pomerov dokázal zintenzívniť a rozšíriť svoju aktivitu pod novým menom, tento fakt, myslím, stojí za úvahu. Celý problém má nepochybne aj výrazný aspekt spoločensko-historický a politicko-historický, ale ten tu nemienim rozvádzať.[24] Oveľa viac ma zaujíma tento problém z aspektu vnútorného, z hľadiska, tak povediac, vývinovej imanencie

[23] Nový redaktor Slovenských pohľadov Stanislav Mečiar, ktorý ako exponent práve týchto pomerov už v marci 1939 vystriedal „liberálneho" Mráza, vo svojom inauguračnom článku *Organická sila vzrastu* celkom jednoznačne a otvorene vylúčil z organizmu národnej kultúry také „rozkladné" javy, ako boli podľa neho „internacionálny kolektivizmus, sociálny realizmus, surrealizmus a rozličné s nimi spojené snahy a zámery". (Slov. pohľady 1939, č. 3.) Avšak nadrealizmus sa nikomu nielen že nepodarilo vylúčiť zo slovenskej literatúry, ale práve v tom čase dokázalo toto hnutie pomerne široko rozvinúť napr. publikačnú činnosť, ako o tom svedčia tri zborníky (*Sen a skutočnosť*, 1940, *Vo dne a v noci*, 1941, *Pozdrav*, 1942) i rad nadrealistických básnických zbierok. (Pozri bibliografický súpis publikácií slovenského nadrealizmu, Slov. pohľady 1964, č. 9.)

[24] Napokon, v týchto reláciách sa situácia nadrealizmu za slovenského štátu už viacráz osvetľovala, naposledy napr. v Nesentimentálnom spomínaní M. Bakoša, P. Bunčáka a V. Reisela v Slov. pohľadoch 1964, č. 9. Pravda, treba povedať, že aj v tomto smere na systematický faktografický výskum ešte čakáme.

surrealizmu na Slovensku. A tu sa kloním k názoru, že premena surrealizmu na nadrealizmus r. 1939 nebola len čisto vonkajším taktickým manévrom, ale že predpoklady pre ňu si nieslo toto hnutie vlastne už od začiatkov procesu svojho formovania v slovenskom literárnom a kultúrnom prostredí. Myslím, že v tomto názore nie je nič prekvapujúceho. Hovorili sme už, že surrealizmus sa ujímal u nás zredukovane, ako básnická metóda, ako nová tvárna možnosť pre slovenskú poéziu. Tak ho prijímali nielen seriózni kritici stojaci mimo neho (napr. Chorváth), ale aj teoretici s ním sympatizujúci a presadzujúci ho (napr. Bakoš). A hoci sa mu spočiatku vari výlučne prisudzovala iba funkcia negácie starších literárnych kánonov či poetík, je zrejmé, že práve cez túto vedomú, zámernú negáciu dostávala sa táto nová „možnosť" do tesného dotyku — ktorý sa musel premeniť na dialektický zväzok, ak mala svoju funkciu naozaj plniť — s domácim čiže národným literárnym kontextom. Pripomeňme si, že Chorváth na margo Uťatých rúk napísal, že „každý národný surrealizmus je reakciou na vlastnú národnú literatúru". V našej súvislosti nie je termín „národný surrealizmus" o nič viac kontradiktorický ako napríklad termíny „národný klasicizmus", „národný romantizmus" a pod. Vystihuje sa ním ten dialektický vzťah medzi všeobecným a zvláštnym, aký existuje vždy medzi nadnárodnými („svetovými") duchovnými prúdmi a ich historickými konkretizáciami v určitých národných prostrediach. Jednou z takýchto konkretizácií bola aj modifikácia surrealizmu na nový básnický smer, ktorý si hľadal uplatnenie vo vývinovom rade slovenskej poézie. Ak spočiatku, ako celkom nový prvok v tomto rade, vystačil s funkciou jednostrannej negácie, neskôr v čase konštituovania sa do podoby generačného hnutia musel si nájsť viacrozmernú bázu pre svoje pôsobenie; musel prejsť cez negáciu vlastnej negácie a vytvoriť si pozitívny program rozvíjania toho literárneho radu, v ktorom sa jedine mohol realizovať, čiže vlastnej národnej poézie. Ako nevyhnutná súčasť tohto pozitívneho programu sa potom celkom logicky vynorila potreba nájsť si osobitný kladný vzťah k domácej literárnej tradícii, čiže potreba nájsť si svoj „rodokmeň". Ak surrealizmus na Slovensku v rokoch 1935—39 prešiel cez všetky tieto fázy vnútorného vývinu — a ukázali sme, myslím, že naozaj cez ne prešiel — tak potom prijatie názvu „nadrealizmus" bolo vlastne len logickou zložkou tohto vývinového procesu a pomenovaním jeho výsledku.[25]

[25] Tak ho chápali sami účastníci: ako akt sebazáchovy, ale zároveň aj ako čosi prirodzeného, na čo má ich spoločné snaženie plné právo. Porovnaj napr. tento úryvok z listu J. Honzu M. Bakošovi (28. 2. 1939): „Je to celkom správne, že začínate naťahovať surrealizmus na slovenské kopyto. Káže tak pud sebazáchovy. Nezáleží na tom, či majú naši básnici toľko spoločného s Jankom Kráľom, že by sa dalo hovoriť o tradícii. A nezáleží tiež na tom, že revolučne umelecký smer si tu hľadá tradíciu. Ostatne, okrem dady každý avantgardný izmus si hľadal oprávnenie k životu v minulosti. Keby sme mali nejakých etnografov, tak by sa dalo poukázať hádam aj na súvislosť s ľudovou

Vnútornú situáciu nadrealizmu v tomto čase vyslovuje Fabryho List priateľovi básnikovi, pripojený ako osobitná príloha k Reiselovej zbierke *Vidím všetky dni a noci* (zbierka vyšla v apríli 1939). Citujem z neho: „Neuväzujeme k básni príťaže, ale ani neplávame v neutrálnych polohách. Akokoľvek reagujeme na vonkajší svet, reagujeme vždy ako členovia určitého celku, zostávajúc členmi spoločnosti, v ktorej žijeme. Preto i naša poézia je podfarbená týmito okolnosťami. Niet básne vo vzduchu. Plačeme s plačúcimi, radujeme sa s radujúcimi. Lenže náš plač sa neviaže na úmrtie alebo nešťastie. Náš plač zostane plačom, i keby mŕtvy ožil. Toto je cena nášho plaču, toto je cena našej radosti. Vieme čítať aj iné básne, než ako my robíme, rozumieme im a páčia sa nám. Máme však svoje vnútorné odôvodnenie zachovať si svoj hrad." Vidíme, že „List" je písaný temer akoby programové vyhlásenie a že je teda adresovaný vlastne ani nie „priateľovi básnikovi", ale predovšetkým širšej literárnej verejnosti. Fabry v ňom vyslovoval — a zrejme nie iba za seba — vzťah „novej poézie" ku kontextu spoločenskému i literárnemu, pričom tu badať odklon od zjednodušene negativistického poníma nia pomeru básnika a objektívnej skutočnosti smerom k chápaniu zložitejšiemu, s jasným náznakom traktovania tohto pomeru ako dialektickej jednoty protirečení.

Úloha teoreticky objasňovať i obhajovať tento zložitejší, dialekticky protirečivý vzťah nadrealizmu k objektívnemu kontextu slovenskej poézie pripadla Michalovi Považanovi, ktorý sa od roku 1939 stáva nielen významným osobným fermentom vo vnútri kolektívneho života hnutia, ale i navonok jeho reprezentačným generačným kritikom. (Šimončič v jeseni 1938 odchádza na štúdiá do Francúzska a už sa nevracia, Bakoš sa viac venuje výskumnej práci literárnovednej.) Ústredným motívom i akýmsi pátosom Považanovej kritickej práce — pravda, vo výraze a metóde skôr prísne vecnej než vzdušne patetickej — bolo dokazovanie už nie iba „legitimnosti" nadrealizmu, ale jeho organickej zaradenosti do vývinového procesu slovenskej poézie. Bolo by možné zostaviť z jeho statí obsiahlu antológiu citátov, ktoré toto konštatovanie jasne potvrdzujú, no myslím, že v tomto prípade podrobná dokumentácia už nie je potrebná. (Čitateľ si ju ľahko nájde vo výbere z Považanovho diela *Novými cestami*, Bratislava 1963.) Chcel by som len zdôrazniť, že Považan sa k tejto úlohe nedostáva náhodne, ale preto, že bol na jej splnenie vnútorne najpripravenejší. Už roku 1935 v Svojeti medzi domácimi predchodcami surrealistickej poézie vedľa Máchu uvádza i Janka Kráľa. Že to nebolo iba povrchné analogizovanie podľa českého príkladu, to dokazuje ďalší systematický záujem Považanov o skúmanie Kráľovej poézie (len v rokoch

poéziou a s pohádkou, resp. by sa dalo zo štúdia nášho ľudového umenia všeličo vyťažiť, čo by našim básnikom naozaj mohlo byť užitočné." (Z letopisov slov. nadrealizmu, Slov. pohľady 1964, č. 9.)

1936—39 publikoval štyri väčšie články o nej), ktorý svedčí o jeho úsilí preniknúť k poznaniu najautentickejšej slovenskej realizácie básnického romantizmu. To, pravdaže, súviselo veľmi tesne s Považanovým vkusovo-generačným príklonom k surrealizmu, ktorý predsa sám sa pokladal — Bretonovými slovami povedané — za „historický chvost romantizmu" a tak bol prijímaný aj u nás.[26] Ten istý súvis však motivuje i Považanov záujem o slovenský symbolizmus, i keď sa tento záujem navonok prejavil iba ojedinele. (V recenzii vydania Kraskových Básní, Slov. politika 1937, č. 23.) No príznačné je, že aj tu kladie dôraz na vnútornú príbuznosť subjektívneho sveta Kraskovho so subjektívnym svetom Kráľovej poézie a že teda nepriamo akcentuje ich obdobný „vzťah k univerzu", ktorý oboch zbližuje „s dnešnou poéziou". Nemôže nás potom prekvapiť, že v prvom vážnejšom Považanovom pokuse zdôvodniť existenciu surrealizmu na Slovensku (nájdeme ho v recenzii surrealistického trojčísla Slovenských smerov, Slov. hlas 2. 9. 1938) cítime prítomnosť vedomia kontinuity s domácou literárnou minulosťou a že sa tu zároveň stretávame s poňatím surrealizmu ako najvhodnejšej možnosti pre uplatnenie sa tvorivej individuality básnika.[27] Obidva tieto argumenty, a najmä ich spojenie a usúvzťaženie, smerovali k tomu, aby sa pre slovenského básnika-surrealistu našlo miesto doma, aby sa konštituovalo spoločenské povedomie o jeho národnej umeleckej integrite a autentickosti. Považan to vyslovil v recenzii Fabryho Vodných hodín: „Básnik, tvoriaci v jazyku slovenskom, ktorý si osvojil metódu surrealizmu, môže byť tak dokonale *autentický* ako ktorýkoľvek jeho predchodca." (Novými cestami, 84.)

Vyzdvihovanie tvorivej individuality, zdôrazňovanie subjektívnej autentickosti básnika — to sú nové prvky v teoretickej výzbroji slovenského surrealizmu alebo aspoň také, ktoré sa spočiatku stavali do úzadia.[28]

---

[26] Klement Šimončič v Slovenských smeroch V, 1937—38, 73: „Ono (t. j. surrealistické — St. Š.) úsilie o kongruenciu sna, lásky, života a básne nie je ničím iným než obnovenou požiadavkou romantickej estetiky, ktorá žiadala zhodu diela s umelcom, zhodu, ktorú v českej poézii prvý nádherne realizuje svojím životom a dielom K. H. Mácha."

[27] „... surrealistická poézia na Slovensku nevznikla z potreby po napodobení, nie je odrazom cudzieho umeleckého hnutia, ale má korene v slovenskej básnickej minulosti — vyplýva z faktu, že ďalšie veršovanie v zmysle doterajšej poetiky neposkytuje dostatok možností k prejaveniu sa tvorivej individuality". Novými cestami, 80.

[28] Spočiatku sa totiž jednostranne zdôrazňovala experimentálnosť, metodickosť a z toho vyplývajúca priamo „neosobnosť" nového básnického tvorenia: „Nové umenie kladie dôraz na experimenty, metodičnosť tvorby. A tak nie je náhodou, že toto stále hlbšie a hlbšie uvedomovanie si metódy, jak metódy tvorby, tak i metódy poznania, má za následok potlačovanie osobnosti v modernom umení. A teprv s odvrhnutím všetkého balastu všednosti a civilnosti, ktoré prináša básnikova intimita, stáva sa moderné umenie neosobným." (Kl. Šimončič, *Niekoľko slov o modernej poézii,* Svojeť XII, č. 5, január 1936.) Určitú rolu tu zohrala aj antipsychologistická štrukturalistická vedecká orientácia teoretických protagonistov slovenského surrealizmu, vysúvajúcich do popredia objektívnu existenciu i vnútorný samopohyb umeleckých tendencií a potláčajúcich moment i rozhodujúci význam ich subjektívnych nositeľov. Príznačným je v tomto smere už citovaný Bakošov výrok z listu E. B. Lukáčovi (pozri poznámku č. 14).

Svedčia o pokročilosti vnútorného vývinového procesu tohto básnického smerovania, o jeho prechode zo štádia prvopočiatočného *metodického* sebavyhraňovania a sebautvrdzovania k fáze *samostatného* umeleckého fungovania, čo sa zvýrazňuje i jeho novým názvom. V tejto fáze by pomocné barličky striktne chápanej metodiky básnenia boli vlastne už prekážkou rozvoja „tvorivej individuality" a „autentickosti" nadrealistických básnikov, preto sa s ráznym gestom odhadzujú a prízvukuje sa, že „na Slovensku je nadrealizmus svojráznym a originálnym básnickým smerom, ktorý nemá nič spoločného s tzv. surrealistickou aktivitou a s rozličným experimentovaním, spadajúcim do quasi vedeckých excesov, neprinášajúcich osoh ani psychoanalýze ani poetickej tvorbe. ... Nadrealisti vychádzajú zo slovenskej básnickej tradície, i keď ju radikálne popreli, ich snahy zapadajú do vývinu slovenskej lyriky a sú organickým pokračovaním v hľadaní jej nových výrazových možností" (M. P o v a ž a n v článku *Byť jasný a otvorený ako prameň* z r. 1939). Hoci na tomto sebavedomom vyhlásení leží tieň podozrenia, že je to čisto taktické prispôsobovanie sa novej politickej situácii, domnievam sa, že takéto podozrenie nie je celkom opodstatnené. (Čím vôbec nechcem popierať prítomnosť literárnej stratégie v dejinách nášho nadrealizmu, iba nemienim redukovať tieto dejiny na čiru stratégiu a taktiku.) Považanovo „nadrealistické" sebavedomie bolo opreté o existenciu konkrétnej básnickej tvorby, o F a b r y h o knihu *Vodné hodiny hodiny piesočné* a R e i s e l o v u zbierku *Vidím všetky dni a noci.* A obidve tieto knižky neboli už len nejakou prostou demonštráciou novej metódy básnenia, nejakým osobnostne neutrálnym básnickým experimentovaním, ale autonomnými umeleckými dielami, básnickými realizáciami dvoch jedinečných ľudských subjektov. Preto sú aj pri podobnosti určitých tvárnych postupov navzájom hlboko odlišné: Fabryho poézia už tu smeruje k „barokovej" antitetičnosti a tragickému vizionárstvu, Reiselova sa ustaľuje na báze senzualistickej pocitovosti a ľahkej nostalgičnosti.

A práve takáto básnická sebarealizácia stala sa základnou úlohou nadrealizmu, ak nechcel zostať iba nejakou zaujímavou literárnou tendenciou, ale mal priniesť skutočné umelecké hodnoty. Lebo teraz mu už nemohlo ísť len o nový *spôsob* robenia poézie, ale muselo ísť o *poéziu*, robenú novým spôsobom. Takáto povinnosť niesla však so sebou celkom samozrejme to, čomu sa nemôže vyhnúť nijaké kolektívne umelecké hnutie a čo je najvlastnejšou skúškou jeho životaschopnosti: niesla so sebou nevyhnutnosť vnútornej diferenciácie a individualizácie, ktoré sú vždy sprievodnými znakmi úsilia o osobnostné realizovanie spoločného modelu poézie. Tak je to aj v našom prípade; dejiny nadrealizmu sa už od r. 1939 stávajú vlastne dejinami takýchto osobnostných realizácií spoločného modelu poézie, stávajú sa dejinami jednotlivých nadrealistov. Hoci nemôžem podložiť túto tézu konkrétnym rozborom básnických textov jednotlivých nadrealistov (Tomčíkova knižka o nadrealistickej poézii z r. 1949 kládla

dôraz práve na spoločné, nadindividuálne črty v ich tvorbe), myslím, že jej opodstatnenosť naznačuje jeden vonkajší fakt, na ktorý sme už narazili: kritici, ktorí sa nestotožňovali s nadrealizmom, prijímali niektoré nadrealistické zbierky kladne práve preto, že v nich za spoločnými „smerovými" básnickými postupmi nachádzali autentické prejavy osobnostnej poézie.[29]

Túto vnútornú osobnostnú diferencovanosť a individualizovanosť nadrealizmu priznával aj Považan a práve o ňu sa opieral pri zdôvodňovaní organickosti nadrealizmu vo vývinovom prúde slovenskej poézie. V štúdii *Vývinové zaradenie nadrealistickej poézie* (sborník *Pozdrav*, 1942), ktorá je vyvrcholením týchto jeho teoretických snáh cez vojnu, hovorí o prítomnosti poetistických momentov vo Fabryho Uťatých rukách a barokových „vplyvoch" v jeho neskoršej tvorbe, o impresionizme Rakovom i o využívaní biblickej symboliky u Lenku, a uzaviera: „Ak nadrealistická poézia ako celok je odlišná od všetkých doterajších básnických smerov, predsa v jednotlivostiach môžeme hľadať ‚vplyvy' ktoréhokoľvek básnického smeru z minulosti." Na základe detailnejších štrukturálnych pozorovaní „zapojenosti" tvorby nadrealistických básnikov na určité oblasti domácej poetickej tradície — noeticky najmä na romantizmus a čo do „využitkovania istých básnických prostriedkov" na symbolizmus a impresionizmus — dochádza potom Považan k takémuto pozoruhodnému zovšeobecňujúcemu konštatovaniu: „Môžeme všeobecne konštatovať, že slovenský nadrealizmus je silne zviazaný s básnickými snahami starších umeleckých smerov. Vyplýva to najmä z toho, že v slovenskej poézii neuplatnila sa do dôsledkov ani jedna poetika starých umeleckých smerov. Práve tento fakt ozrejmuje i terajšie vývinové postavenie slovenského nadrealizmu, ktorý čím ďalej tým viac bude opúšťať svoje programové ‚ostrie' a namiesto toho bude tvoriť ‚most' s predchádzajúcimi umeleckými smermi" (Novými cestami, 193). Podivuhodné vyústenie — aspoň teoretické — jednej avantgardy, povie si možno niekto s troškou škodoradostnosti. No domnievam sa, že tu nejde o nič podivuhodné, že

[29] Napr. Chorváth v recenzii Bunčákovej prvej zbierky *Neusínaj zažni slnko:* „Nevítame básnickú zbierku Pavla Bunčáka preto, že podpisujeme bezvýhradne básnický program nadrealistickej skupiny, ku ktorej sa druží autor. Vítame ju pre jej rýdzo básnické kvality, ktoré sa predierajú na povrch a zatláčajú všetko škatuľkovanie. Vážime si ju menovite pre jej uvedomenie si funkcie básnického úsilia, pre jej smerovanie od vlastného vnútra k človekovi, ktorému podáva ruku. Nech je už potom obsahom hoci číročistý smútok, zostáva dôvera v človeka a v poéziu." (Elán XI, č. 9, máj 1941.)

Alebo Felix v recenzii prvej Brezinovej zbierky *Nikdy sa nestretnem:* „... do Brezinovho ‚nadrealizmu' vniká nový tvorivý faktor: intelekt. Ten podmieňuje, že tieto verše prestávajú byť len surrealistickými textami a stávajú sa básňami" (Elán XII, č. 3—4, nov.—dec. 1941). Ba i J. K. Šmálov v recenzii sborníka Sen a skutočnosť: „R. Fabry a Vl. Reisel sú básnikmi nie preto, že píšu nadrealistickou metódou a spravujú sa jej technikou, ale básnikmi sú preto, že svoj svet zážitkov, poznatkov, skúseností, rozpomienok (alebo akokoľvek sa to už menuje) vlievajú do primeraného a účinného slova a obrazu, hoci i technikou nadrealistickou..." (Slov. pohľady 1941, č. 1.)

je to normálny proces integrácie avantgardy do prirodzeného „vyššieho" celku, ktorým je národná literatúra ako súbor určitých umeleckých tradícií, pripravených na svoje aktualizovanie. Nadrealizmus, vo chvíli, keď sa sám začína pociťovať ako „most" k týmto tradíciám, stáva sa jednou z nich a vskutku organicky sa začleňuje do dejinného kontextu slovenskej literatúry.[30] Iniciatíva v tomto procese však nebola na strane literárnej teórie, ale v samotnej nadrealistickej básnickej praxi: zaiste nie je náhodné, že Fabryho básnické „stretnutia s Féneom" i Reiselovo *Neskutočné mesto* boli r. 1942 už nielen v podstate hotové, ale sčasti aj publikované a že Považan sa vo svojich teoretických záveroch výdatne oprel práve o tieto, v istom zmysle vrcholné diela slovenského nadrealizmu. Obe prinášali vari „najautentickejšie" básnické prejavy osobností svojich tvorcov (sám Považan v recenzii Neskutočného sveta veľmi zdôrazňoval, že „máme tu skutočne do činenia s ozajstnou básnickou individualitou"), pričom umelecká hodnota týchto prejavov už nebola závislá od spoločnej škrupiny „smerovej" zaradenosti, i keď si všetky znaky svojho nadrealistického pôvodu niesla so sebou.

Ak hovorím o vnútornej diferencovanosti a individualizovanosti nadrealizmu, tým, pravda, nepopieram existenciu osobitného nadrealistického básnického slohu ako určitého nadsubjektívneho literárneho fenoménu, ktorého jednotlivé prvky znamenali obohatenie repertoáru výrazových možností slovenskej poézie a stali sa súčasťou „zásobárne" jej tvárnych tradícií: napríklad vypestovanie nadrealistickej podoby voľného verša, uvoľnenie sémantickej energie slova, konštituovanie polytematičnosti ako stavebného princípu básne a pod. (O stručnú globálnu charakteristiku nadrealistickej poetiky som sa pokúsil v článku Úvod k úvodu do nadrealizmu, Slov. pohľady 1964, č. 9.) Len sa nazdávam, že sama objektívna existencia nadrealistickej poetiky — a takáto existencia je vždy v určitom zmysle existenciou in abstracto, lebo jestvuje vlastne len v literárnom povedomí tvorcu, teoretika i konzumenta — nie je postačujúcim kritériom *hodnotenia* (práve tak literárnoestetického ako literárnohistorického) konkrétnych básnických diel nadrealistických, tvorby jednotlivých básnikov a napokon i nadrealizmu ako básnického smeru. Domnievam sa, že každý vážnejší pokus o hodnotenie v tejto literárnej oblasti bude musieť nevyhnutne vychádzať z analýzy oných konkrét. Krátko povedané, chcel by som, aby sme sa zásadne vyhýbali takým zjednodušu-

[30] Je zaujímavé, že takto sa pozícia nadrealizmu javila aj zvonku. Napríklad Ludvík Kundera sa domnieval, že „tato snaha po dokázání vývojové nepřetržitosti a zakořenění v tradici je zjevem specificky slovenským" a že tým sa nadrealizmus odlišuje od českého surrealizmu, lebo vraj celá moderna česká je skôr „postavena jaksi zvenčí, jednotlivými akty vůle". (Pozri jeho stať *Slovenští nadrealisté*, Listy, čtvrtletník pro umění a filosofii, 1947, č. 3.) Napokon, aj globálny pohľad na celkový zástoj nadrealizmu i surrealizmu z hľadiska vývinu slovenskej a českej literatúry 20. storočia by túto odlišnosť medzi nimi potvrdzoval.

júcim rovniciam, ako napr. nadrealistické = dobré (alebo) zlé, každý si dosadzuje podľa svojho čiro osobného vkusu. Takáto nezáväzná a pohodlná hra na hodnotenie nás naozaj nemôže vyviesť zo zmätkov, ktoré okolo nadrealizmu ešte stále existujú. Lebo iste nie je náhoda, že obdobie najintenzívnejšieho individuálneho vyhraňovania sa nadrealistických básnikov bolo aj umelecky najplodnejšou vývinovou fázou nadrealizmu ako kolektívneho básnického hnutia. Neznamenalo jeho rozklad, ale naopak tvorivé vrcholenie. Toto obdobie sa končí, ako je známe, rokom 1945. Po ňom vstupuje nadrealizmus do záverečnej fázy svojho vývinu, v ktorej sa jeho umelecký organizmus začína rozkladať a zároveň ukladať do minulého času. Paradoxné je, že sa tento proces zjavnejšie začína črtať vtedy, keď nadrealizmus v nových spoločensko-politických pomeroch vlastne po prvý raz získava širšie spoločenské uznanie a stáva sa smerom takrečeno oficiálnym (Ludvík Kundera túto fázu nazýva „štátotvorným nadrealizmom"). No možno práve v tomto paradoxe sa skrýva jeden z rozhodujúcich vnútorných motívov zániku nadrealistickej avantgardy.

* * *

Záverom: Pokúsil som sa o literárnohistorickú rekonštrukciu vzniku a vývinového procesu slovenského básnického nadrealizmu v rokoch 1935 až 1945, teda v desaťročí jeho dynamickej umeleckej expanzivity. Sledoval som tento proces v jeho dvoch fázach: V prvej počiatočnej fáze (1935 až 1938) zjavuje sa surrealizmus na Slovensku v podobe individuálneho tvorivého úsilia niekoľkých básnikov (R. Fabry, M. M. Dedinský, čiastočne R. Dilong) a zároveň v podobe literárnoteoretického objasňovania i zdôvodňovania užitočnosti surrealistickej tvorivej metódy pre ďalší vývin slovenskej poézie vôbec. Obsah i funkcia surrealizmu sa v slovenskom literárnom prostredí chápu zredukovane, vidí sa v ňom predovšetkým účinná negácia starších poetických kánonov a „jedna z možností" regenerácie lyrického výrazu. V druhej fáze (1939—1945) nadobúda surrealizmus na Slovensku charakter pomerne širokého generačného básnického hnutia, v ktorom sa pod názvom „nadrealizmus" tvorivé zámery jednotlivcov spájajú do výrazného spoločného úsilia skupinového, no v ktorom je dostatok voľnosti pre individuálne vyhraňovanie sa básnických osobností. Jednostranný negativizmus v pomere k domácej literárnej tradícii mení sa tu na vedomé úsilie organicky rozvíjať progresívne momenty zo slovenskej básnickej minulosti (vyzdvihuje sa najmä revolučný romantizmus poézie Janka Kráľa) a vytvoriť tak „most" medzi básnickou avantgardou a živou domácou tradíciou. Zdôraznenú „literárnosť" a organickú spätosť s vývinovou imanentnosťou vlastnej domácej literatúry chápem ako výraz národnej špecifickosti slovenskej verzie surrealizmu, slovenského básnického nadrealizmu.

Október—november 1965.

Résumé

La présente étude se propose de reconstituer les origines et l'évolution du surréalisme poétique slovaque au cours des années 1935—1945 qui furent, sur le plan artistique, sa phase la plus dynamique et la plus expansive. L'auteur la divise en deux parties: Dans la première (1935—1938), le surréalisme slovaque trouve son expression dans les oeuvres des poètes isolés (tels que R. Fabry, M. M. Dedinský, en partie R. Dilong) ainsi que dans l'effort de mettre en lumière et de justifier le rôle actif que la méthode surréaliste serait appelée à jouer dans l'évolution de la poésie slovaque en général. On lui assigne, d'ailleurs, un rôle plutôt restreint, y voyant surtout une négation efficace des canons poétiques vieillis et "une des possibilités" du renouvellement de l'inspiration lyrique. Dans la deuxième période (1939—1945), le surréalisme apparait, en Slovaquie, comme un mouvement assez puissant, dont toute une génération se réclame, essayant d'y trouver, tout en laissant la voie libre aux recherches individuelles, l'expression des efforts communs à tout un groupe de poètes. La négation pure et simple de la tradition cède place aux tentatives d'intégration organique (on exalte, en particulier, le romantisme révolutionnaire du poète Janko Kráľ), où les conceptions nouvelles serviraient de "pont" entre l'avant-garde poétique et les traditions vivantes du passé. Ce caractère littéraire, cette réintégration aux traditions poétiques du pays apparaissent, selon l'auteur, comme le fonds même de la variante slovaque, comme le propre du surréalisme poétique dans ce pays.