

## PRAMENE A DOKUMENTY

---

*Pamiatku Miroslava Červenku (5. 11. 1932 – 19. 11. 2005), literárneho teoretika, historika a kritika, versológa, textológa a editora, básnika a prekladateľa, dlhoročného pracovníka Ústavu pro českou literaturu AV ČR a profesora FF UK v Prahe, chce si Slovenská literatúra pripomenúť a uctiť výberom z jeho textov venovaných modernej slovenskej poézii, jej autorom a dielam.\**

### Miroslav Červenka

#### Básník citových dramát

Po porážce propagandistického pojetí poesie stoupá dnes v básnické tvorbě význam niterného prožitku. K blouděním a deformacím našeho veřejného života patřilo v minulosti i to, že jsme se před básnickým dílem především ptali, jak důsledně a bez úchylek vyslovuje několik společných pocitů doby. Vše osobní, co básník nesdílel s kolektivem, bylo mimoděk chápáno jako něco zaostalého. Dramatičtější a dramatičtější stylizovaný prožitek se zdál na tomto střízlivém pozadí něčím nepřírozeným a pobuřujícím.

Ty, kdo dnes škrtají tuto konvenci, posílil slovenský básník Milan Rúfus svou první sbírkou *Až dozrieme* (Slovenský spisovateľ); už časopisecky publikované verše zařadily autora na první místo v mladé slovenské poesii a způsobily, že Rúfusova prvotina byla očekávána s velkým zájmem.

Niterné konflikty, které jsou v Rúfusově poesii vysloveny, odrážejí něco docela jiného než tzv. boj s přežitky minulosti. Básník, jak ho cítí a nejednou v programových básních zobrazuje Rúfus, má v sobě něco z proroků, evangelistů nových vyznání, ušlechtilých hlasatelů volnosti. Především – a to je Rúfusové individualitě nejbližší – je to ten, kdo mnoho trpí a hodinami smutku a hrůzy se dobývá k radosti.

Boj s bolestí, úporný vzmach naděje nad pochybami – to je motiv, který vládne Rúfusově sbírce. Ta bolest má mnoho zdrojů – pomíjivost věcí a chvil, smrt, samota, žena, nepochopení i zlo společenské – hlad, válka a nespravedlnost. Lze je jmenovat jedním dechem, neboť i básníkův přístup k nim je podobný: verše o padlém sovětském vojákově nebo proti válce ve Vietnamu jsou skoro stejně psychologicky jemné a citově diferencované jako Rúfusova osobní vyznání. Také tady jde o zápas nejen s objektivním zlem, ale i se subjektivním zděšením ze zvrhlého lidství, z ubíjené krásy: „*Zas ľudí predávať. Zas puchnúť v krvi synov. / Ó, stádo tančiace pred večnou gilotinou, / hmyz lezie v tvojom svedomí!*“

---

\* Bibliografu Miroslava Červenku, spracovanú Františkom Knoppom, priniesla Česká literatura, roč. 50, 2002, č. 6.

Hlavní básnickovy konflikty se však přece probíhávají v reflexivní a intimní lyrice. Souvisí to zcela dobře s „prorockou“ koncepcí básníka, o níž jsme hovořili. Neboť niterný zápas je tu pojat jako symbol a „znamení“; ani na chvíli nepochybujeme, že také za nás přemáhá tu básník smrt a také pro nás se hrůza z prchavosti chvil smiřuje v perspektivě let i v okouzlení drobných smyslových radostí.

Tohoto povýšení intimního okamžiku na obecný symbol dosahuje Rúfus nikoli logistickými komentáři, ale prostředky ryze básnickými. Je to především metafora; u Rúfusa stylizuje pohyby a citová hnutí do výrazných dramatických gest symbolického významu:

*Môj otec leží. Spí v nepokojnom sneni.  
Dve ruky jeho – sluhovia prepustení,  
bezradní v náhlom odpočimutí.*

Abstraktní pojmy tu vystupují jako živé bytosti a čtenář tím více věří, že je přímým svědkem dějů, v nichž se rozhoduje o základních životních otázkách. Cesta z pohřbu se mění v couvání z hrůzy a se smrtí se tu přímo fyzicky zápasí:

*S víťazoslávou bude kľáčať na mojej šiji, ťažká, ...*

Je-li styl svědectvím o člověku, pak sloveso ve sbírce Až dozrieme svědčí o Rúfusi jako o člověku dramatickém. Na jedné straně právě sloveso stylizuje děje v obecné symboly, na druhé straně do něho básník sráží co nejvíce bezprostředního smyslového dojmu: „*Vlhký vánok z rodných polí / milostivou, tichou slinou / o l i ž e mi, čo ma boli.*“ Sloveso vtahuje do pohybu věci a pojmy a mezi obrazným slovesem a jeho neobrazným podmětem vzniká napětí, z něhož jen tušíme další možné, už nevyslovené obrazy.

Tak Rúfus vytvořil filosofickou poesii vysokého stylu, plnou palčivého dramatického napětí. Při postoji, který subjektivní problémy chápe jako znamení obecných úzkosti a nadějí, se ovšem i něco ztrácí. Nejedna konkrétní okolnost, nejeden odstín prožitku, mnoho z atmosféry dnešního všedního života dostává se pochopitelně mimo rámec pozornosti, aby tím pevnější a jednoznačnější byly kontury. Nemyslím přitom ovšem na emocionální a smyslové bohatství sbírky. Rúfusovy obrazy přírody mají v sobě kouzlo neopakovatelné chvíle. Chci říci prostě to, že Rúfus patří k podobnému typu básníků jako F. Hrubín, kterým jde především o základní filosofické otázky.

Rúfusovy filosofické stylizaci není dostupné to, aby nás básník učinil svědky konkrétního procesu překonávání bolesti. Kus jeho citových dramát zůstává nezachycen. Máme jen obecné znalosti o tom, co se stalo mezi dvěma okamžiky, o něž se s námi autor skoro v každé básni sdílí – prvním, kdy byl sklíčen bolestí, posledním, kdy v jeho srdci zvítězila radost. Podle básní by se dalo soudit, že tady působily elementární životní síly, prostá moudrost a pět smyslů pro krásy tohoto světa. Snad Rúfus tuší, že než by se v této

době dopřemýšlel k radosti, stala by se sama víra záležitostí jen intelektu a srdce by mohlo stejně – slovy St. K. Neumanna – „jistotu jen lhát“.

Já bych však podle dramatických rysů Rúfusova stylu řekl – ačkoli to z litery básni nevyplývá – že radost je pro něho především plodem vůle, statečným, vždy znovu opakovaným činem srdce navzdory bolesti. Ne tedy ještě rovnováha rozumu a citu, ne „múdrost' bylin“, „cudná múdrost' dozrievania“ – po těch básník teprve volá! Jsou vůbec možné pro nás mladé – už dnes?

Je jasné, že toto není kritická připomínka. Jen příspěvek k přesnější charakteristice, jen zamyšlení, k němuž jsem se dost těžko vymaňoval z pout strhující Rúfusovy obraznosti. V této poesii jde o veliké věci a jde o ně člověku nevšednímu, svobodnému a odpovědnému. Pová nám v příštích letech ještě mnoho závažného.

*Literární noviny, roč. 6, 1957, č. 10, s. 4.*

## O Novomeském dávném i nejnovějším

Než začnu psát recenzi na *Vilu Terezu*, novou knížku Laca Novomeského, musím říci několik slov o velkém zážitku z četby jeho předchozích sbírek. O čem jsem věděl jen fragmentárně a „literárně-historicky“, poznal jsem pořádně teprve při této příležitosti; a je to velká věc, najít v duchovním světě jinak celkem známém a ve velmi blízkém jazyce kus krajiny dosud neprochozené, podivuhodnou čtenářskou „rezervu“, básnické dílo, které zasáhne člověka stejně hluboce, jako před patnácti lety dílo Halasovo, Horovo nebo Nezvalovo.

Celistvá básnická díla mají své vnější předpoklady v určitých rozhodnutích, pravidlech nakládání se sebou samým, která přijme jejich autor. Jedním z předpokladů úspěchu předválečného Novomeského bylo, zdá se, to, že si básník nedal vnutit ani verš od „nadějí do něho vkládaných“: nepsal, co se od něho očekávalo, šel za vnitřním sebeurčením svého talentu, za svým osobitým viděním skutečnosti. Když mu D. Okáli kritizoval *Romboid* (1932) z pozic rappovského Charkovského kongresu a vytýkal Novomeskému, že nedělá bojovnou poezii; když Šalda shledával v téže knížce nevybojnost a málo experimentátorství: to všechno byly vnější požadavky a Novomeský od nich přešel k dennímu pořádku tvorby. Nestal se ani proletářským básníkem, ani slovenským exponentem české avantgardy.

Novomeského poezie se napájí z těchto zdrojů, ale sama nechce být realizací jakéhokoli programu. V centru pozornosti tu stojí báseň jako svéprávná stavba slov a motivů, přesně a ekonomicky uspořádaných tak, aby vytvářely samostatný a relativně uzavřený prostor; taková báseň se neodvolává k ničemu jinému než k prožitku reality, který označuje, zejména ne k nějakému vnějšímu programovému lešení. Za takovou koncepcí poezie cítíme jistou rezervu, která brání básníkovi, aby tváří v tvář bohatství života se stal propagátorem jakéhokoli ostře vyhraněného (a tedy zjednodušujícího) zorného uhlu.

Tyto závěry by byly neoprávněně dalekosáhlé, kdyby sama kvalita zúčastněných motivů a způsob jejich spojování nesvědčily o tomtéž. Novomeského lyrika je budována na základě komplementarity: s motivem se objevuje „protimotiv“, který ten první do jisté míry popírá. To „do jisté míry“ je důležité a specifické; nejde o prostý kontrast, nemá se otevřít pohled do rány v prsou světa, nýbrž pohled do jeho složitosti. Tak je tomu zejména – po průpravě v *Neděli* (1927), kde k této motivické protihře bylo užito prvků z proletářské poezie a z raného Devětsilu, a v *Romboidu*, kde se ještě jen lineárně kladou vedle sebe barvy, nálady a předměty – ve zralé tvorbě od *Otvorených okien* (1935), v níž je dosaženo nové kvality reflexivní poezie: kompozice básně není určována abstraktní konstrukcí vyslovované myšlenky, ale dovede ji „demontovat“ a nově uspořádat podle specifických zákonitostí výstavby lyrického významu.

Novomeského vůle budovat polyfónní obraz světa z nitra jeho izolovaného výseku se projevila v podivuhodné střídmosti. Báseň nepotřebuje mnoho životní suroviny, jeden motiv se několikrát vrací, vždycky trochu nově odstíněn, až vydá ze sebe všechno významové bohatství, které je v něm latentně obsaženo. A znovu: člověk prochází takovou básní jako velkou životní zkušeností o mnohoznačnosti věcí, o jejich vnitřním zvrstvení. Zdálo-li se některým Novomeského soudruhům, že se takto podkopává rozhodnost a aktivita subjektu, namítneme, že se tu buduje vědomí o nesmírné vážnosti každého našeho rozhodování v takto komplikovaném světě, vědomí o noetických obtížích, o takovém úsilí o přeměnu konkrétna, jež je schopno „uznávat realitu“ v celém jejím rozporném bohatství, maximálně se zabývat *možnostmi* (klíčový pojem Novomeského tvorby), obsaženými v ní samé, i tehdy, když ji obměňuje a přetváří. Zde je podklad tak často uváděné Novomeského moudrosti. Citát z *Otvorených okien*:

*Nech osud zbabelý nás straší Prometeom  
a krdľom ukrutným chce klvať do kostí,  
jednako nemôže nás zahnať k iným cieľom,  
než zorať – hoci tvrdé – medze možností.*

Symbol Prométea nechť nás nemýlí. Patří k osobním rysům této lyriky, že pocituje před takto chápaným světem stesk a melancholii; je si vědoma, že složitá skutečnost se neptá po kráse a nedá se jí jen tak zmoci (několik přesných vět o tom napsal mladý A. Matuška do osmého Davu a nedávno je zopakoval v *Kultúrnom živote*); proto Novomeského zamyšlení bývá zároveň i teskným zasněním, proto jedna z nejhlubších básní *Otvorených okien*, kde se toto vědomí ještě zobecňuje, vyjadřuje drsný pocit o vratkosti lidských měst, vratkosti známé vlaštovkám a orlům, takže „*Od vekov čítame v ich zraku sčernalom / strach z nášho osudu / i pohrdanie nad ním*“. Ale my už si tu nemůžeme klást za úkol analýzu citové škály, rozvinuté na uvedeně noetické základně. Základna sama nám připadala nejaktuálnější, a na ní přestaneme.

Hledání souvislostí mezi předválečným a současným dílem Laca Novomeského není snadné. Co spojuje prozaizující uvolněný verš a otevřenou kompozici jeho současných poem se sevřenými pracemi minulého období? Odpověď je o to těžší, že poslední

knižní publikace (*Pašovanou ceruzkou*, 1948) obsahuje verše až z prvních let války, načež následuje neznámé desetiletí; protikulturnost zřízenců „spravedlnosti“ nás pak připravila o Novomeského obsáhlou tvorbu z vězení. Na knižní vydání veršů z doby po 1956 teprve čekáme. Nehledejme proto násilně spojovací články a věnujme se charakteristice *Vily Terezy*. Vyplynou-li nějaké vztahy samy sebou, tím lépe.

Toto volné pásmo reminiscenci a úvah, zarámované vzpomínkami na přátelská sezení v předvečer výročí Říjnové revoluce na sovětském zastupitelství v Praze (V. A. Antonov-Ovsejenko, jehož památce je poema připsána, odešel z Prahy koncem 1928 a jeho projev na rozloučenou otiskl Dav), má ostatně svůj vlastní, soudobý kontext, vytvářený dnes celou řadou příslušníků velké generace a pro nás nejvýrazněji uskutečněný v Erenburgových a Nezvalových pamětech. Rozpomínka na tradici dvacátých let skýtá Novomeskému, právě tak jako jeho bezprostředním předchůdcům, nejen faktické doklady, ale i myšlenkové argumenty pro nově zdůvodnění teze o jednotě moderního umění a revoluce. Přitom tu ani zdaleka nejde o „pouhé“ umění, o házení hrachu na stěnu, o přesvědčování nepřesvědčitelných. Důkaz uvedeného souručenství je podnětem k správnému chápání objektivního členu oné dvojice, tedy revoluce. Taková, jaká byla ve dvacátých letech a jakou ji chceme i dnes, hybná, živá, otevřená do budoucna, náchylná k experimentu, nezatížená oficialitou a falešným stabilizátorstvím z doby kultu, jen taková dokázala v dílech avantgardy rozeznat sourodý živel. A poetistická báseň zněla v sále diplomatického zastupitelstva a Antonov, úředník na tom místě nejvyšší, „prvý zdvihol ruky na potlesk“.

*Lebo dobre vedel,  
naisto vedel, ako málokdo,  
že ďalším zmyslom treba vybatáť,  
čo väzí, čo sa skrýva za poznaním zmyslov,  
úbohých zmyslov, ktoré poznáme;  
že treba vidieť za a do a nad,  
závidieť, dovidieť,  
preniknúť prepohľadom diktatúry chvíle,  
cisárskou predstavivosťou z nej vyňať zárodok  
budúcej možnosti a možnej budúcnosti;  
spriahnúť sa s fantáziou,  
aby sa skombinoval neúprosne presný  
výsledok matematického príkladu...*

Neuspokojen jedinou motivací hovoří Novomeský o kousek dál ještě o centrálním významu pohybu a vývoje k vyšším formám života v moderní poezii, a právě tady nachází konkrétní přechod od tématu umění k tématu revoluce. Myslím však, že v citovaných verších o tom, jak se poezie vrstvou po vrstvě prodírá pod vnější slupku skutečnosti, v tom důrazu na poznávací stránku, a tedy na objekt Novomeský nejbezprostředněji hájí svou vlastní při, jádro svého vlastního básnického díla. Pojmy, jimiž jsme se je nahoře snažili postihnout, nebyly, tuším, příliš vzdálené od citované reflexivní pasáže.

A v souvislosti s dřívější Novomeského tvorbou se ještě průkazněji projevují v závěrečné části poémy, v obrazu revolučních událostí 1917. Poměr subjektivních snah a objektivního dějinného pohybu, který Novomeský definoval v citovaných verších o zorání mezi možnostmi (i sám klíčový pojem „možnost“ se ve *Vile Tereze* příznačně vrací), je nově definován v tomto pateticky nepatetickém vyjádření, kde revoluci posunují vpřed všední činy prostých lidí a kde historie vystupuje

*po stupňoch celkom obyčajných dní,  
neohlásená svojím pobočníkom,  
bez fanfár, bez sprievodu, všedná, nenedel'ná  
bez mena, nepoznaná, v dielach svojich tvorcov,  
ktorí ju nerobia.  
Rozumejte mi dobre, prosím, ktorí nie ju robia,  
lež iba to, čo treba.*

Dokud historie stála proti člověku ve své abstraktní celistvosti, byla nepostižitelná a nezládnutelná, imperativní vnější osud. V podobě reálných činů je člověku a jeho aktivitě dostupná, dokonce i tehdy, když si subjekt plně neuvědomuje všechny souvislosti. Tento závěr (lze dost pochybovat, že Novomeského dílo vyústí právě do něho) předpokládá ovšem dotvořenou koncepci jednoty světa; Novomeský ji dal v úryvku, který předchází téma revoluce, ve verších o přítomnosti celé skutečnosti v každém jejím výseku, o tom, že „nič nie je tak malé, aby v ňom zemeľu'a nemala dost' miesta...“

Problematika současného Novomeského je tedy obdobná jako v předválečné lyrice, ale názor se poněkud posunul; myšlenkové úsilí je zaměřeno k tomu, aby člověk v této koncepci získal více pozitivních možností, i když teď ještě méně než kdy dříve na to musí být Prométheem.

Jestliže jsme zařadili poému do kontextu paměti, měli jsme pro to i jisté stylistické důvody. Vedle hovorově zaměřeného různostopého nerýmovaného jambu, který snad ještě důsledněji než čistokrevný volný verš může sledovat intonace přirozené vyprávěcí řeči nebo nahlas pronášené úvahy, a vedle rysů dokumentárnosti ve využití jednotlivých motivů (k básni bylo dokonce nutno připojit „faktograf“, tj. několik věcných vysvětlivek), odkazují k této oblasti zejména některé obraty, spíše esejistické než lyrické proveniencie (např. úvaha o jméně Tereza na str. 10, nebo závěr našeho citátu o historii), dále větná stavba čistě racionálně organizovaná, se složitou hierarchií spojek, vložených „poznámek“ a „korektur“ a konečně i obdobné rysy kompozice celé básně. To ovšem není důvodem k pochybnostem o uměleckém charakteru *Vily Terezy*. Jak známo, užívá moderní poezie velmi bohatě slovesných útvarů stojících mimo její vlastní rámec. Z tohoto hlediska je počínání Novomeského plodným experimentem, originálním řešením problému reflexivní poezie, jež záleží v tom, že se tu žánr přestává stydět sám za sebe, nezastírá své zaměření písňovostí nebo polytematičností, ale využívá „nebásnických“ slohových vrstev, které přiléhají k poezii právě z jeho strany.

Novomeský ostatně se na tento typ prozaizace neomezuje. V každém odstavci skladby najdete drobné obrazné jádro, lyrický nápad, který, pravda, nestojí vždycky v centru slohové charakteristiky, ale vždy stačí svůj kontext prosvítit, rozjiskřit, přidat mu další dimenzi. Autor velmi přesně odměřuje intenzitu těchto lyrizujících a dramati-  
zujících prvků, oslabuje je nebo posiluje podle expresivity daného místa a ve shodě s průběhem křivky emocionálního napětí v celé básni a tak jich využívá jako činitele kompozičního. Předválečná koncepce výstavby básně jako samostatného a přesně členěného prostoru nebyla tedy zcela opuštěna ani v této poémě, jež má jinak působit skoro dojmem improvizovanosti. Byla-li dřívější lyrika konfrontací komplementárních motivů, je *Vila Tereza*, ve shodě se svým syntetizujícím úsilím, založena na kontrastu celých stylistických rovin.

*Kulturní tvorba, roč. 1, 1963, č. 46, s. 5.*

### Umění antologie

(A co básník – antologie české poezie 20. století, uspořádal Jiří Šotola, Karel Šiktanc, Jiří Brabec; Krásne volanie – antológia slovenskej poézie XX. storočia, zostavil Michal Nadubinský, Edice Máj)

Vydavatelská činnost posledních let, zejména práce Klubu přátel poezie, účelně rehabilituje žánr antologie, donedávna diskreditovaný oficiálně reprezentativními soubory. Pochopitelnou reakcí na dřívější bezbarvý všeismus je dnes příklon k výboru tvorby jediného autora a poměrně živě cítěný požadavek individuálního a promyšleného přístupu k dílu, z něhož se vybírá. Druhá z těchto vlastností je nezbytná; avšak první z nich, důsledně uskutečňována, by byla ulehčováním práce a omezením vynalézavosti. Je zapotřebí antologií vytvářených z různých hledisek a osvětlujících i jiné stránky a jednotky literatury, než je dílo určité osobnosti. V současném anglosaském světě např. jsou oblíbeny výbory z jednotlivých básnických škol, třeba i v rozměrech několika světových literatur. Není jistě potřebí dokázat, jak zajímavým čtením by byl třeba promyšlený výbor z českého nebo slovenského symbolismu, ze slovenských surrealistů, ze Skupiny 42 atp., zvláště kdyby se užilo všech prostředků výtvarného doprovodu, grafického zpracování a literárně historické dokumentace, s nimiž u nás umíme pracovat lépe než na západě. A možností je celá řada – instruktivním úvodem k jisté básnické problematice mohou být antologie nějakého básnického druhu nebo útvaru (Hrubínův soubor sonetů na to pěkně upozornil), nebo dokonce soubory básní, zabývajících se určitým „postojem“ atp. „Osobnostní“, geografické nebo tematické hledisko prostě nejsou jedinými možnostmi a naše vydavatelské instituce by měly otevřít brány iniciativě.

Nakladatelství Mladá fronta a Smena zařadily do edice Máj výbor z české poezie *A co básník* a analogický soubor slovenský *Krásne volanie*. Druhá z těchto knížek vychází z tradičnější představy básnictví jako souboru jednotlivých osobností a rozpadá se tedy

na řadu drobných autorských portrétů. Je praktická a přehledná, zasvěcuje mladého čtenáře do hierarchie individuálních hodnot a pomáhá mu, i když jmen je velké množství, aby si v řadě autorů k podrobnějšímu poznání vybral toho, který odpovídá jeho vkusu a psychickým dispozicím. Nejsem odborníkem ve slovenské literatuře, abych mohl hodnotit výběr z jednotlivých básníků; rozhodně není náhodný a podléhající sugescím, jak ukazuje např. důraz na básnické začátky Mihálikovy nebo soubor Stachův, stavějící tohoto autora do světla velmi sympatického. Zvolená metoda však prakticky vyloučila možnost, aby antologie postavila čtenáře před nějaké překvapení; logikou předmětu samého se ověřuje klíčový význam překrásné básnické trojice Krasko – Novomeský – Fabry a váha osobnosti Kostrovy a Žáryho (jehož intelektuální surrealismus přišel, zdá se, trochu zkrátka); životnost písňového a snivého prvku v slovenské moderní lyrice zbarvujícího i tvorbu záměrného a konstruktivistického typu; těžká stravitelnost skoro všeho (kromě Kraska ovšem), co je v knize uvedeno před Novomeským. Takových zjištění by bylo možno uvést ještě více; svědčí o tom, že vedle úvodu do četby poezie usiloval pořadatel i o objektivní obraz svého předmětu. Oč mu však nešlo, je vytvoření samostatného a jednotného díla, které svými vlastními postupy vytváří z daného materiálu novou „informaci“, nový významový komplex.

Právě tento cíl si dali pořadatelé české antologie, která je velmi vážným pokusem o zachycení některých základních postojů a do značné míry i vývojové dynamiky moderní české poezie, a to v zrcadle jejích nejživějších hodnot. Byla-li jejich představa o každém období a problému poměrně značně bohatá a vyhraněná, dokázali najít i originální prostředky k jejímu vyjádření. Především ovšem v kompozici založené na nečekaných napětích a konfrontacích sousedních básní a drobných tematických celků uvnitř oddílů, které ukazují jistý komplex básní ne jako lineární řadu období, nýbrž jako „prostor“, výsek z mnohorozměrného vesmíru poezie. Tak i při své celistvosti odkazuje výbor mimo sebe, k nejšířšímu básnickému celku, z něhož vzešel. Podnětnost takového druhu stojí i za jistě nebezpečí, že z toho „mravenčení“ básní, z toho různohlasého cikádiho cvrkotu bude nezkušenější čtenář napoprvé trochu zmaten – tím spíše, že sedmdesát let vývoje moderní lyriky je opravdu velké sousto a že do knihy byli objeveně a k naší velké radosti zahrnuti i hlasy neoborníkům dnes takřka neznámé a rozhodně „neantologické“, např. Deml, Weiner, I. Blatný.

Za pochvalu stojí i zařazení modrých satirických stránek a nápadité uspořádání přehledu autorů, přinášející vedle bibliografie i drobné citáty z kritik, verše o básnících a jejich vlastní autostylizační charakteristiky.

Ve svém pěkně napsaném a vědecky podloženém doslovu se J. Brabec zmiňuje o tom, že autoři uvažovali o možnosti úplně abstrahovat od osobnosti, totiž uvádět v textu básně bez jména básníkovy. Přesto nelze říci, že by se básnická individualita z výboru úplně vytratila, neboť materiál sám potvrdil postavení osobností, jako je Halas, Nezval, Hora aj. Jejich ukázky se mimoděk skládají v náznakové profily. To lze však říci jen o básnících meziválečné doby; o ně se knížka zajímá nejvíce a myslím, že to odpovídá potřebě, neboť např. současná amatérská recitace se pomalu k tomuto období obrací zády, usměřňována soustavným preferováním současnosti a živelným zájmem o překlady.



Generace Sovova a generace Tomanova, jakož i tvorba mladých básníků z let 1938 – 1948 by měla dostat své vlastní a stejně pečlivě propracované antologie.

Autoři obou výborů udělali pro moderní poezii – a tím ovšem i pro pochopení nejsoučasnejší produkce – kus poctivé a užitečné práce.

*Kulturní tvorba, roč. 2, 1964, č. 10, s. 13.*

## **Roztržený obraz tváře**

Druhé vydání skladby Rudolfa Fabryho *Ja je niekto iný* (Slovenský spisovateľ; poprvé 1946) nám znovu přivádí na paměť historii slovenského nadrealismu, jehož významem se už delší dobu zabývá slovenská kritika a jemuž věnovali velmi pěkné tematické číslo loňské Slovenské pohľady. Užší okruh zájemců o literaturu si přečetl i souhrnné reedice starších teoretických textů, koncipovaných v těsné souvislosti s nadrealistickou básnickou praxí (Bakoš, Považan). Jak tomu pohřichu je ještě skoro pravidlem, k českému čtenáři zpráva o slovenské nadrealistické skupině nedolehla, a zejména znalost tvorby samé je u nás zcela minimální. A přece právě v konfrontaci se slovenskou surrealistickou poezií by obraz celé avantgardy vystoupil mnohem plastičtěji než dosud: přes zřetelný význam pražského prostřednictví měli totiž slovenští nadrealisté dosti sil jít vlastními cestami a vytvořit vlastní verzi surrealismu.

Nadrealismus byl na Slovensku skutečným hnutím, které ustavilo svůj samostatný kontext v rámci národního kulturního života a dovedlo ho uhájit i v politické nepřízni válečné doby. Jeho rozvrstvení a velký vliv si můžeme vysvětlit mimo jiné i tím, že to byla první a vlastně jediná vyhraněná avantgardní skupina ve své zemi; plnila proto na Slovensku řadu funkcí, spojených s prosazováním moderního umění vůbec, a jako taková byla v širších vrstvách literatury přijímána se značnou tolerancí (např. v postoji vedoucích časopisů jako *Elán* nebo *Slovenské smery*). Tato mnohofunkčnost se projevila i ve spolupráci s moderními výtvarníky, daleko přesahující hranice surrealistického názoru. A včlenění do národní kultury bylo tak nepochybné, že se nadrealisté sblížili nejen s analogickými proudy soudobé estetiky a literární teorie, nýbrž i s průbojnými racionalistickými a vědomě antispiritualistickými směry moderní vědy vůbec (neopozitivistická skupina *Vědecká syntéza*).

Poznání slovenského nadrealismu rozšiřuje českou představu o samé podstatě tohoto směru ještě ve dvojím smyslu. Zpravidla si ani neuvědomujeme, jak silně je pro nás sám pojem surrealismu svázán s individuálním básnickým typem V. Nezvala, tedy s jeho smyslovostí, hédonismem a živelným idylismem. Některá díla slovenského nadrealismu, a Fabryho se to týká povýtce, ukazují druhou, dramatickou a vizionářskou tvář surrealismu, jenž nebyl zbaven vědomí životní tragiky a svým způsobem dovedl přistoupit i k existenciální problematice, jakou u nás známe spíše z halasovské a holanovské větve moderního básnictví. Přes odlišnosti tvůrčích metod není Fabrymu cizí ani intelektuální

a „abstraktní“ metaforika. A za druhé: jestliže česká surrealistická skupina se rozpadla dříve, než se mohla konfrontovat s otřesnými sociálními procesy čtyřicátých let, a jestliže tedy její příslušníci prováděli nezbytné přezkoumání základů své umělecké metody většinou už mimo surrealistický rámec, bylo tomu na Slovensku naopak; a tak mocné úsilí o syntézu uměleckého experimentu s velkou zkušeností převratné doby, úsilí, jehož plodem je právě např. *Ja je niekto iný*, připsalo novou kapitolu k samým dějinám surrealismu, ještě v něm pokračoval vývoj centrálních konstant této metody.

Tři knížky Rudolfa Fabryho, vedle zde jmenované ještě iniciativní, dosud osamocené, a proto provokativní a až k deformaci vyostřené *Utáté ruky* (1935), a dále umělecky suverénní, stylově důsledná a zároveň bohatá sbírka *Vodné hodiny hodiny piesočné* (1938), tyto tři knížky tedy představují dodnes jakousi historii slovenského nadrealismu ve zkratce, a co víc, jsou jeho nejčistším projevem: jestliže mezi vůdčími osobnostmi hnutí V. Reisel našel v surrealismu především vhodný aparát pro vyjádření svého bytostného romantického postoje a Š. Žáry zase spíš několik základních konstruktivních a technických postupů pro stylizaci racionalistického, takřka klasicistického přístupu k básnické práci, byl Fabry prostě surrealistou a ničím jiným. A také umělcem, který ve vířící a nestálé mlhovině surrealismu bezpečně nahmátl samotné jádro této metody.

Tímto jádrem nemyslím ani automatický text, ani tematiku vycházející z freudovské inspirace. Myslím na spojnici těchto a podobných složek surrealismu, na podivuhodnou schopnost anebo spíš vlastnost lyrického subjektu rozestoupit se na dvě funkčně přísně rozlišené části, na část, jež co nejspontánněji prožívá svou vášň, okouzlení a hrůzu (a to na velmi elementárním stupni, tedy bez příměšků tradiční individualistické psychologie), a na část, jež to pozoruje a zaznamenává – ne aby soudila a začleňovala do souvislostí, ale aby umožnila emanaci tohoto podvědomého psychického proudu navenek. Jako bratr, očarovaný svou extravagantní sestřičkou a ochotný být nástrojem jejích bláznivých nápadů. Nadrealita vzniká právě takto, jako čiré zvěcnění niterných vztahů, a její bizarní členitost má v nich svou naturalistickou motivaci.

Když v nejlepších číslech *Vodných hodin* a ve třech erotických odstupech na počátku knížky *Ja je niekto iný* Fabry přímočaře uskutečnil tento základní surrealistický postoj, obrací se náhle jeho pozornost od spodních vrstev subjektu k spodním vrstvám objektivní skutečnosti. Na místě podvědomí člověka se mu ocitá samopřizračné, slepé, krvavé „podvědomí“ světa; a jako tamto bylo popřením individuálně etického řádu osobnosti, tak v tomto se popírá hierarchické rozvrstvení a uspořádání kosmu. Tento pohled nachází v hlubinách existence budoucí rozklad, zničení a smrt; výsledkem je apokalyptická vize všeobecného zániku. Jeho příčiny a nositelé zůstávají zprvu nepojmenováni, a tak, nacházíme-li dnes ve válečných letopočtech motivaci těchto chiliastických vidin, neznamená to, že v nich máme vidět prostě „obraz“ válečného běsnění: válka byla impulsem, dílo chtělo otvírat pohled do pevných propastí bytí.

*Na cmiteroch budú ležať mŕtvoly  
nasýtené močovkou a spálenou srst'ou potkanov  
vyť budú s búrkami jak ťažné hovädá*

*s rozrezaným kolenom na pluhu neistoty  
obtočené žltými stuhami znova budú zomierať  
a nik už nepochopí ich priesvitné sny  
nerozoznajú nijakú veštbu na useknutých krídlach orla  
a nepomôžu im vence dobrých skutkov na čele*

Teprve druhý zpěv knihy přináší rozhodnou socializaci vize, a to je základní zlom v rozvoji Fabryho básnické koncepce. Gesto proroka záhuby je vystřídáno pohledem rozhořčeného pozorovatele, poutníka, procházejícího soudobým labyrintem světa. A snaha udržet i za těchto okolností vysokou patetickou linii vede k užití tradičních znaků, emblémů a historických reminiscencí.

Rimbaudovský titul skladby dosvědčuje, že rozštěpení lyrického subjektu, o němž jsme hovořili výše jako o základním rysu surrealismu, zůstává v platnosti i tehdy, když básník od sebevyjádření přešel k vyjádření širších rozloh skutečností. Prostředky tohoto zdvojení se proměňují analogicky s tematem: je vytvořena mytologická postava Fénea, jež objektivizuje „dábelskou“ schopnost uvidění a pojmenování zkázy. Když pak ve třetím oddílu, příznačně polemicky nazvaném *Ja som to*, Féneo splývá s básníkem, je to poslední kapitola surrealistického románu subjektu. Došlo k nové integraci, člověk náhle scelený stojí před stejně scelenou realitou, a to je konec surrealismu.

V díle samém bychom marně hledali organickou cestu k tomuto poslednímu přeskupení, složité silové pole přechodu zůstává nezmapováno. Motivace je v genezi knížky – třetí část byla psána po osvobození, nejméně tři roky po části druhé. Ale bylo by neoprávněným promítáním dnešních kritérií o dvacet roků nazpět, kdybychom to sbírce vyčítali. Právě takto, ve své torzovitosti, jednak zůstává věrna surrealistickým kompozičním postupům, jednak neupřímněji, totiž samotným svým rozeklaným obrysem, vypovídá o osudech lidského zoufalství a naděje uprostřed převratného, nám už tak vzdáleného času.

Ale Fabryho básnický postup není podkladem k idylickým závěrům. Zbývá totiž konstatovat, že střetnutí onoho sceleného subjektu a scelené skutečnosti se v dalších letech – v protikladu k době „rozštěpení“ – ukázalo básnicky neplodným. Tyto paradoxní situace nejsou v literatuře ničím výjimečným, něco podobného můžeme sledovat třeba v oblasti tak vzdálené, jako je vývoj Antonína Sovy. Tzv. řešení a dovršení znamená často i ztrátu jednotící osy a ostnu další tvorby. Tím spíše, že pozice dosažená ve vrcholném okamžiku bývá dodatečně různě přeinterpretována a doplňována zvnějška. Je to dobře vidět i na příkladu Fabryho. *Vodné hodiny*, *Ja som niekto iný* i poslední knížka *Každý sa raz vráti* (1964) obsahují na posledních stránkách naivně odevzdané a smířlivé vzývání darů života a tohoto moderního století. Srovnání těchto tří závěrečných písní ukazuje, jak rozkladnou roli ve vývoji básníků může sehrát apriorně předpojatý, „proideologizovaný“ obraz reality.

Ale slovenská poezie měla vždycky v autorech neukončených, torzovitých, polouskutečněných děl svojí sílu. A ať je to už teď jak chce, Fabry patří vedle J. Kráľa nebo I. Kraska mezi iniciátory.

*Literárni noviny*, roč. 14, 1965, č. 30, s. 5.

## Spor s básníkem

Tvorba slovenského básníka M i r o s l a v a V á l k a byla dosud slovenskou i českou kritikou přijímána velmi pozitivně; čtvrtá sbírka *Milovanie v husej koži*, vydaná koncem minulého roku pro členy Kruhu milovníkov poézie, vyvolala spor: nejdříve zápornou kritiku Milana Hamady (Kultúrny život, č. 5), dosud Válkovi názorově velmi blízkého, a pak odpověď Stanislava Šmatláka (tamtéž, č. 8), který se básníka zastává. Celá záležitost mi připadá zajímavá především proto, že se v ní názorně vyjevují úskalí kritické práce – jak snadno se při obtížném zdůvodňování soudu kritikovi stane, že se neobejde bez odvolání k zdánlivým axiomatům, jež lze ukázat jako obecně nezávazná, a tím zamítnou i platnost celého soudu.

Už od druhé sbírky *Priťažlivosť* se Válkova představa člověka pohybuje mezi sebevraždou a triumfem. Člověk je jednou umísťován do pozice zoufalství, jednou do pozice slávy, přičemž argumenty pro obě pozice jsou čerpány z oblastí takřka totožných. Pro člověka samého, zdá se, není středních poloh. A přece prostory mezi oběma krajními póly nebyly pro Válka prázdné: vyplňoval je svět, úskočný, barvitý, pozemský kosmos. Právě při jeho utváření se rozvinuly neoriginálnější stránky Válkova talentu, podivuhodná směs svobody a konstruktérství, schopnost překvapovat nečekanými obraty v rozvoji lyrického tématu a zároveň přesvědčovat o jejich naprosté vnitřní nutnosti a zákonitosti. Válek vytváří *náhlé* a přitom velmi výrazně *motivované* přechody od jedné vrstvy skutečnosti ke druhé, od motivu k motivu, od vlastního významu k obraznému. Intenzita Válkova stylu se neomezuje na překvapivost konfrontací a obrátů, opírá se o mnohotvárnost, vynalézavost a systematickosti samotné jejich motivace. Tato motivace se Válkovu umění stala i základním prostředkem kompozičního sjednocení básně, a nejen kompozičního: trvalá aktivita ryze fantazijního a zároveň konstruktivního typu způsobila, že předmětný svět Válkovy poezie byl sémanticky uzavřený a noeticky otevřený zároveň, byl prostoupen volními a racionálními prvky a tak byl s to navazovat mnohostranné kontakty s neklidným, hledajícím subjektem, odrážet jeho oscilace, stát se vodivým prostředím, v němž se děje onen pohyb mezi zoufalstvím a triumfem, o němž jsme se zmiňovali na počátku. Díky tomuto životnímu prostoru se Válek uchránil až dosud schematicismu a mohl nacházet materiál, při jehož využití opakovaná volba jednoho nebo druhého z protikladných pólů přestává být pouhým sebevyvracením a sebeutvrzováním, stává se zacházením s objektivitou slov a věcí.

*Milovanie v husej koži* přináší především tu změnu, že rozhodování a oscilace byly nahrazeny jedinou a jednoznačnou volbou: Válkův člověk zanechává vši naděje a stojí tvář v tvář vlastní nicotě. Přijímá se abstraktní formulace otázky po smyslu života a přičinném uspořádání světa, a dává se tedy stejně abstraktivní, a to negativní odpověď. Tak ovšem dochází k principiálnímu posunu ve výstavbě básnické skutečnosti. Jednotlivé motivy ztrácejí svou mnohovýznamovost a začíná převládat tendence k tomu, aby se staly novými a novými argumenty pro zdůvodnění jediné trýznivé a subjektivní pozice básníkůvy. Rozličnost motivací, tento aktivizující a estetizující živel Válkovy tvorby, je nahrazována přísnou a skoro mechanickou motivací jedinou. Specifická váha jednoho mo-

tivu klesá, mohlo by se přidat i ubrat a změnila by se jen kvantitativní stránka rozlehlé hyperboly, jejího smyslu by se to nedotklo.

Štvornožci, báseň o zezvítěčnění člověka, je prosycena číslovkou čtyři, symbolem tohoto zezvítěčnění, až k závratí, až k sebeklamů, až k mechanizaci, až k vnějšimu efektničení:

*Štyri razy som sa zažal,  
brechli na mňa štyri klavíry.  
Plújem ťa, večnosť!  
Dusiš ma jak krv!  
Harmónia sfér, mám ťa plné ústa!  
Zakláňam hlavu:  
Štyri milióny slnečných sústav  
a štyri hviezdy  
padajúce o štvrt' na štyri.*

*Čosi tu chýba. Čohosi je mi ľúto.  
Všetko je v poriadku. Všetko spočítané:  
pondelok, utorok, streda...  
Vo štvrtok večer sa bojím:  
za oknom indigo noci  
a za ním štyri oblohy.  
A štyri luny!  
A štyri západy slnka!  
Počujem, ako štvorhlasne kviliš.  
Svet je štvornohý!*

(Výčet dní v týdnu, označující mechanizovanou každodennost, se objevil už v předchozí sbírce v básni Zabíjanie králikov; tlak odlidšťujících sil tu nebyl pociťován o nic méně intenzívně – ale byl tu navíc jakýsi zájem, pozornost k detailu a ještě ironická dvojnolomnost pohledu, působící osvobodivě: subjekt se nestával obětí svých vlastních představ.

*V pondelok mať modro pod očami, mlčať,  
v utorok uvažovať o osude sveta,  
v stredu a štvrtok  
vynájsť parný stroj  
a objavovať hviezdy,  
v piatok myslieť na iné,  
ale najmä na belasé oči,  
celý týždeň ľutovať siroty  
a obdivovať kvety,*

*v sobotu sa do ružova vykúpať  
a usnúť na jej ústach.*

*V nedeľu po raňajkách  
zabíjať kráľika.*

Srovnání je asi až podezřele názorné, není třeba přeceňovat jeho poznávací hodnotu; ale pohyb mezi třetí a čtvrtou sbírkou se tu přec jen nějak odráží.)

A jak už tomu v takových případech bývá, nižší samostatnost a významová aktivita motivu nebo metafory se nyní kompenzuje ozvláštňením jazykové gestikulace. Vedle rétorických sérií otázek a zvolání se objevují dokonce i rozmělnující, opisné prozaismy – *Niekedy sa mi zdá, že aj Zem je hlava, / oddelená od obrovského trupu a hodená / do niečoho, čomu tak zhruba hovorí sa vesmír* – nebo čistě aforistické formulace: *Som príčinou aj následkom / práve tak ako motýľ je budúcnosťou húsenice / a húsenica budúcnosťou motýľa.*

Mnohé z těchto kritických poznámek k Váلكově sbírce vyslovil už Milan Hamada. Například: „... rovnako nadužíva aj tzv. filozofické výpovede, poučky, ktoré svojím paradoxným vtipom často odkazujú do oblastí povrchových hier rozumu. ... čo básnik predtým exponoval priamo v umeleckom tkanive, teraz veľmi často vyslovuje v sentencii. Ako vidno, báseň sa v tejto Váلكovej zbierke neutvára natoľko smerom dovnútra, ale navonok. Tým sa chtiac nechtiac stáva demonštráciou istých myšlienok a nie pokusom o hlbšiu analýzu ľudskej situácie.“ To je pozorování, které lze dobře dokumentovat. V každém případě je to soud, vycházející z kritérií specifických pro literaturu. Hamadova slabina je podle mého názoru v kontextu, do něhož také poznatky zapojil: v kontextu sporu s básníkem o jeho názory, a dokonce v kontextu moralistického postulování básnickových povinností: „Povinnosťou básnika nie je len priepasti otvárať, odkrývať (sám som bol dlho o tom presvedčený), ale aj chrániť pred nimi človeka. Aj pri tejto Váلكovej poézii sa presvedčam, že iba poznanie človeka neoslobodzuje. Najmä nie poznanie ľudskej bezmocnosti. ... básnik, ktorý demaskuje nezmyselnosť ľudskeho života, musí vyvinúť všetko úsilie, aby jej sám nepodľahol. Je príznačné, že zatiaľ čo Rúfus privoláva: „Báseň, buď spravodlivosť tvoja!“, Válek privoláva: „Príd, báseň, buď pravdivá!“ Za každú cenu.“

Tak tedy za prvé, čerta starého je básník povinen. Není předem zavázán k žádné nemilosrdnosti ani k žádnému soucitu, ani k otvírání propastí, ani k jejich oplocování, vždyť přece dovedeme mít rádi básníky obou typů, a ostatně propasti a ploty jsou tu i bez básníků. K čemu je básník nikoli povinen, ale co k němu ex definitione patří, je vytvořit báseň, tj. umělecky intenzivní výpověď. A umělecky intenzivní, to ovšem znamená i významově bohatou, mnohorozměrnou neredukovatelnou na jedinou tezi. Umělecky intenzivní výpověď, ať vyrůstá z absolutního nihilismu nebo z absolutního optimismu, je vždycky zároveň ustavením nějaké komplexnější skutečnosti, obsahuje významové vrstvy, které se „absolutností“ názorových ismů vymykají a dávají možnost, aby obsah dané výpovědi byl spoluprožíván i člověkem, který je autorovu světonázorovému východisku na hony vzdálený. Pokud přijmeme na okamžik představu, že jistý názorový systém se

prověřuje mj. i uměleckou intenzitou básníků, kteří z něho vycházejí, pak musíme připustit i paradoxní situaci: v básni se prověřuje názor tím, že je schopen souznít i s názory jinými a protikladnými, že je s to odstoupit sám od sebe, vyvolat v život významový prostor, v němž on sám je korigován a konec konců ve své tezatovitosti popírán nevyčerpateľností života a lidské osobnosti.

Moralismus „básníkových povinností“ dovádí Hamadu v citované pasáži k těžko pochopitelné rozluce mezi noetikou pravdivého básnického poznání a pragmatikou osvobodivého působení poezie. Válkova absolutizace negativní stránky života se přijímá jako pravda pravdoucí a vzniká tedy potřeba „doplnit“ takto chápanou pravdivost ještě něčím jiným. Strnulost tohoto způsobu myšlení je snad dost zřejmá, takže nemusím připojovat sociologickou úvahu o tom, zda člověk a jeho osvobozování potřebuje něco jiného než neiluzivní poznání vlastní situace. Nezapomínejme však, že o pravdu a poznání v tomto případě běží jen ve velmi omezené míře. Pravda a poznání to prostě zase jednou schytaly za své náhražky.

Hamada tedy rozeznal – podle mého názoru velmi správně – negativní stránky Válkovy sbírky, ale nespokojil se tím a proti jednomu voluntarismu postavil druhý, vlastní. \*\*

Proto má moje sympatie S. Šmatlák v těch místech své odpovědi, kde odmítá právě popsané slabiny Hamadovy pozice a obecně ironizuje iluzionistickou představu krásy. Podotkněme, že s „krásou“ Hamada až na jediné, značně nejasné místo mnoho neoperoval; ale je-li slovo krása jen jménem pro pragmatický iluzionismus a prostředek podvědomého sebeukolébávání zabíječů králiků, cituje Šmatlák právem Halasovo „Jděte do háje“. I když Hamada mluví o „nové kráse“, není proti této ironii po své morální exhortaci nijak zabezpečen. Skutečnou „novou krásu“, jak ji rozuměl Šalda, disharmonickou a potrhanou a špinavou krásu dvacátého věku, uskutečňoval ovšem i František Halas. Šmatlák se ptá: „Môže a má poézia vytvárať proti osudu »antiosud« n a j m ä »tvorbou novej krásy«? Povedzme, ale z čoho ju má vytvárať, z akého konkrétneho materiálu? Z vecí, handier, kostí, súčiastok tela alebo z »čistej« prostoduchej túžby po kráse, súc peknotou nadšená? (»... ach ach Jděte do háje«). Alebo zo slov, z tých slov, ktoré »Souloživá Těkavá / Samolibá Stonavá / Paličatá Sirotčí / Zárodečná Kočičí / Nedomrlá Troufalá / Jsou«, ako povedal ten istý Halas...?“ Není třeba se bát odpovědi. Ponechme v háji „nadšenie peknotou“ a také „čistou studničnou vodu“, po které touží M. Hamada, a na zbytek odpovíme kladně: ano, z věcí, z hadrů a kostí a součástek těla; ano, ze slov, můj bože, z čeho jiného? „Nová krása“ není osudově spjata s iluzívností a pragmatismem: koření v poznání a je zprostředkována strukturou slovních znaků a významů, jež ve své komplexnosti může modelovat postavení člověka, aniž je redukuje na jediné krajní gesto. V tom smyslu je také s to vytvářet proti osudu „antiosud“, to jest proti vizi znásilněného života postavit život v jeho plnosti. Jsme-li v oblasti literatury, je krása totožná s uměleckou intenzitou básnické výpovědi.

\*\* Ve své replice (KŽ, č. 10), kterou jsem mohl číst až po ukončení těchto řádek, se Hamada více soustředil k Válkovu textu a obohatil tak prvou, kriticky analytickou část svého původního vystoupení. Zdá se, že nyní se jeho a moje pozice podstatně sblížily.

V této části polemiky tedy Šmatlák jen odhalil rozpory v Hamadových kritériích, ale Válkovu sbírku ještě neobhajoval. Pokouší se o to dále, a to tak, že z Válka uvádí jednotlivé motivy soucitu, lidského spolucítění. Na tomto místě mi však nepřipadá přesvědčivý: nebo lépe, nemyslím, že by jeho pozorování znamenala víc než dodatek k charakteristice názorového systému Válkova. Nebylo prokázáno – a podle mého názoru to ani nelze –, že je to konzistentní významová vrstva v díle, konstituovaná v jistém souboru prostředků, umělecky funkční, schopná přesáhnout mikrokontext a přidat k plošně jednosměrnému významu celku nějaký další básnický rozměr. Možná ovšem, že se ještě Šmatlák o důkaz pokusí, a pak by zřejmě mohla pokračovat diskuse o Válkově sbírce jako záležitost literární kritiky.

Myslím totiž, že spor kritika s básníkem nebo spor mezi kritiky o básníka nelze vést jinak než na základě těch specifických podmínek, jež jsou dány povahou literatury. Je to spor o jistém sémantickém komplexu, jehož komplexnost ovšem musí být napřed prokázána. A tak je tento spor podřízen analýze básnického díla, jeho významového bohatství nebo chudoby. Prostřednictvím analýzy se definuje, ověřuje a hodnotí specifická sémantická konstrukce, celistvost, mnohvrstevnost a jednota díla a možnosti, které v ní jsou nebo nejsou obsaženy. Sama podstata této konstrukce, jen je-li umělecky hodnotná, je taková, že ji nelze redukovat na ten či onen jednoznačný „názor“. Před umělecky intenzivním dílem se rozpor v názorech kritika a tvůrce značně obrušuje. Zabývám se třeba dílem Březinovým: co znamená diametrální odlišnost světonázorového východiska básníka a kritikova před poselstvím o velikosti života, jež přináší dílo takové jaké jest, a také pro mne? Což v jeho živé významové tkáni, v jeho polyfónii a dynamice, jež svou nevyčerpateľností připomíná samu skutečnost, nemohu i já nalézt pravdy, jež se mne týkají, jež jsem s to přijmout a prožívat spolu?

Jde-li pak o báseň umělecky slabou, tj. redukovanou na jediné názorové schéma, jsou dostatečné argumenty pro názorový spor obsaženy právě v důkazu její umělecké slabosti. Schematizovaná idea se sama ukáže v takové analýze jako slabá, neschopná stát se jádrem umělecké celistvosti, jako nesnášenlivá ke skutečnosti a k mnohostrannosti lidského ducha.

Spory o názory v jejich čisté podobě se ovšem musí vést a není důvodu, proč by se jich neměl účastnit i literární kritik. Je však potřeba se smířit s faktem, že literární díla nejsou pro to vhodný materiál a že s nimi je nutno v tomto kontextu zacházet s krajní obezřetností. Je to také otázka, jaký prospěch má z literárního materiálu sama diskutovaná problematika, v čem je např. jádro sporu s nihilismem obohaceno sporem s nihilistickou básní. Názorové systémy, vyabstrahované z děl, i dobrých, jsou z hlediska příslušných odborníků, např. filosofů, ve srovnání s látkou, kterou jim poskytují dějiny jejich vlastního oboru, pravděpodobně soubory banalit, pokud je ovšem filosofický kritik nedoplní svou vlastní tvůrčí fantazií (tak to např. udělal s Březinou Jar. Kabeš). Rozhovory, které o nich my literáři s hlubokomyslnou tváří někdy vedeme, se těžko mohou uplatnit vedle tvůrčí aktivity skutečných filosofů. A ani oni, mimochodem, nevytvářejí právě své vrcholné koncepce, když si v některých dílech hledají „to svoje“, zatímco, naštěstí, „andělé odnášejí to, co je na Faustovi nesmrtelného“ do říše blaženství, jež je těmto metodám nedostupná.

*Literární noviny, roč. 15, 1966, č. 12, s. 5.*



## Beniak a Lukáč

V nakladatelství Slovenský spisovateľ vyšly s doslovy M. Hamady a M. Tomčíka obsáhlé výběry z tvorby dvou významných básníků meziválečného a válečného období, kteří pro své politické omyly v letech tzv. slovenského státu nemohli po dlouhou dobu publikovat. Verše *Valentína Beniaka* (výbor má titul *Reľaz*) a *Emila B. Lukáča* (*Hudba domova*) představují dobrou úroveň slovenské lyriky své doby, podstatnou část kulturního kontextu, v němž dozrál básnický čin L. Novomeského a proti němuž reagovala skupina nadrealistů a jsou v nich zajisté obsaženy živé estetické hodnoty.

Ve všech svých sbírkách kromě dvou posledních a nejlepších se Valentín Beniak jeví jako básník zaměřený navenek, mimo sebe. Skutečnost pro něho není problém, ale zdroj nálad, motivů a témat, k jeho básnickým ctnostem nepatří hodnotící aktivita subjektu, ale citlivá vnímavost, která se poddává situacím a nachází pro ně slovesnou rovnomocninu. V prvotině z r. 1928 převládá rustikální realismus, nejednou epicky zaměřený; ale i subjektivní verše, proniknuté kraskovskou pasivitou, hovoří častěji o „nás“ nežli o „sobě“. Několik dalších let tvoří pak Beniak pod vlivem českého poetismu, který vlastně ještě posiluje básníkovo extrovertní zaměření a projevuje se především v tematické, v civilizačních a kulturně-historických motivech. Poetismus nikdy nebyl pro Beniaka metodou vnímání a prožívání, bránila v tom bytostná snivost a náladovost, zřetelně naznačená v rozplývavě neurčitých závěrech jeho básní. Beniak se s pomocí poetismu osvobodil od popisnosti prvotiny, ale mechanický běh zbásňování témat – přerušovaný jen vzácně výbuchy vizionářství nebo velmi sympatickými projevy úsilí mýtotočného – je rozhodně odstraněn teprve ve druhé polovině třicátých let. Tehdy se Beniakova báseň zpevňuje a někdy i monumentalizuje, od tříštitelství jednotlivin se přechází k celistvosti; vznikají verše snad abstraktnější než dřív, ale vane z nich dech křížových okamžiků života:

*Odchádzaš ako búrlivák, ale vždy krotký sa vraciaš,  
usadajúc pri cestách,  
čierny skarabeus, hľadáš svoju korisť  
v zamoklom prachu,  
pútniku, pútniku,  
smrť šľahá ti po stopách,  
ponáhľaj sa dolinou.*

Beniakova básnická spontánnost, jejíž kořeny jsou přes všechny záchvěvy skepse v odevzdanosti tomu, co život přináší (i když to nikdy není opojení, a často žal), tu našla ukáznějící protiváhu v pevnějších stylizačních útvarech, v kompenzaci, paralelismu, anafóře. Subjekt, pořádající životní látku, má často anonymní podobu a mluví ve jménu hodnot obecně přijatých. Lyrika typizované intimity ústí v hořké a statečné pointy.

Ve srovnání se sbírkami *Žofia* a *Popolec* z počátku čtyřicátých let se vše předchozí jeví skoro jen jako příprava. Šťastná souhra okolností (přičemž v literární řadě nesporně přispělo osvobodivé působení nadrealismu) odhalila sílu, skrytou v Beniakově spontánní

a pasivní vnímavosti, v jeho otevřenosti vůči nárazům života. Intenzivní prožitek erotický se stal jádrem a společným jmenovatelem pro úhrnný zážitek světa ve všech jeho vrstvách. To, co tentokrát uvádí básníkovu tvořivost do chodu, nepřichází zvnějšku, je to vášně, zoufalství a okouzlení, prostupující jeho nitro: snad právě proto se lze zmocnit i vnějšího světa, a ne až po zlomcích, ale v mocných vlnách plynoucí, minimálně racionálně usměřované, ale podivuhodně intonované poezie.

*Múčku ti osievam, chleba ti upieť mám  
snáď na kar posmrtný alebo k zásnubám  
noviny napíšu ty buď si pyšný na mňa  
v umení výsostná a v milovaní klamná  
ja svet som pre seba pár nepár deň a noc  
čo boli pred tebou tých bolo sto a moc  
prídu i po tebe tak ako dej je večný  
lež z tejto múky ti upečiem koláč mliečny  
po tebe s artistmi pritiahnem k dedine  
lež v tejto podobe tvojou som jedine  
tvojou som jedine a v osievaní múky  
vlnia sa pahorky a zakvitli mi lúky  
do lona zlietnem ti ako jar z jarabín  
puzdro i drahokam korbáč i karabín.*

Zdá se, že tato totalita pohledu je stejná, ať je na daném místě láska zasazována do explicitně vyjádřeného kontextu okolního dění, nebo ať je celé absorbuje do sebe a dovo-luje, aby bylo spatřeno výlučně pod její podobou, prostřednictvím jejích mnohotvárných odstínů.

Emil B. Lukáč je Beniákův antipod a v tolika ohledech, že ani nemá cenu je srovnávat. Lukáč je básník ideje. Vždy měl ty nejvyšší aspirace, vždy se chtěl vypořádat se samými základy světa. Kterýkoli úsek skutečnosti přijímá jen jako podnět zamyšlení a soudu a mimoděk ho proto přeměňuje ve znak, v zástupce něčeho obecnějšího a snad důležitějšího. To je pozice svrchovaně svízelná a nebezpečná pro lyrika, a vskutku, od Lukáče máme zatím jen málo nepochybných a celistvých děl. A přece, jeví-li se mi dosavadní Lukáčovo dílo – s nečetnými výjimkami – jako řada torz, nemohu necítit úctu k zákonitosti, která prostupuje celou tuto řadu a teprve z ní vytváří – což nešlo říci o jednotlivých člancích – dílo. A to je ovšem nezměrná vášně hledačská, nutící začínat vždy znovu, uvěřit snad gestům a banálním formulím, ale s bezostyšnou energií je zas opouštět a vlastní silou hledat nová zaklínadla, jež by přece jen vnutila skutečnosti nějaký prostý a jednoznačný plán. Mluvím o vášni, neboť běžné výklady o Lukáčově intelektuálistu mi nepřipadají přesvědčivé; v Lukáčových konstrukcích je mnoho intelektuálního amatérismu, lidového hloubalství; nevyšly ze zjemňující školy moderního myšlení, ale ze samorostlé osamělé reflexe – právě tak jako nejnápadnější a nejtrvalejší rys Lukáčovy stylové výstavby, dualistická dramatičnost jeho paradoxních slovních spojení, antitez a oxymoronů.

V rychle narůstající tvorbě let dvacátých se Lukáč postupně rozbíhal hned čtyřmi nebo pěti cestami. Školsky důsledný symbolismus prvotiny (1922), v této době už anachronistický, prosáklý prožitky viny, zrady, zpovědi, pokání; volní návrat do rustikální pastorely, jež se stává měřítkem pro kritiku hříšného velkého světa; neosobní hymnická lyrika, mnohomluvná, psychologicky zbizarněná mystickoromantickým pojetím Boha a Krista; a konečně oproštění, koncentrace a dokonce skutečně básnická přesnost v intimní erotice, shrnuté do sbírky *O láske neláskavej* (1928). Lukáč zde samostatně navázal na velké bolesti malých lyrických písní, na paradoxní psychologickou dialektiku erotiky Heinovy, Nerudovy, Macharovy; a podal svou verzi lásky utlačované nedůvěrou, reflexí, sobectvím, uhasínající v sousedství úsilí ducha, pnoucího se jinam a pryč výš. Někdy je to snad jen zdánlivá složitost, dramaturgizující antinomie Lukáčova vyjadřování spíš mohly zdůraznit kontrasty krajních poloh než postihnout skutečný prostor mezi lidmi i uvnitř člověka; avšak krystalizace zde započatá se stala oporou veškeré další Lukáčovy tvorby.

Bylo však ještě nutno projít těžkým obdobím sbírky *Křižovatky*, kde Lukáč nejpříměji pojmenoval bezradnost, nejistotu, zoufalé okamžiky svého osamělého putování.

*A cesta mizne jedna, a cesta mizne druhá.  
Kto to len cestami tak monotónne mrhá?*

*Tam jedna, rumenná krvou a ružami,  
Chcela nás zadržat', chcela nás, nuž a my?*

*O cestu ďalej šli. Tam nová, tam je tá.  
(.....)  
Zabočme do kriva. Kopcom hor', svahom dol'.  
Kto tu šiel predom mnou, ten iste vrahom bol.*

*De profundis? Pane, to priepast' hlboká.  
Daj cestu z kaluže, o cestu srdce lká.  
(.....)  
O cestu ďalej zas. Možno nájsť lepšiu snád'.  
O cestu ďalej. Íst', íst', íst'. A spomínať.*

Heroické gesto této bezostyšnosti, jak vidět z ukázky, nemá obsah jinde než samo v sobě. Mně aspoň zůstává nejasné, oč a s čím se tak úmorně zápasí, a co doopravdy brání, aby to neslýchané vynakládání sil vedlo k integraci osobnosti. Nemám tu ovšem na mysli nějakou přímou sociální motivaci. Chci říci, že Lukáč, mistr paradoxu, stává se sám obětí paradoxní pozice básníka, odřátého od primárních zdrojů života a tvořivosti. To ho oddaluje od takového Halase, s nímž pro svou tragickou rozpornost bývá porovnáván.

Třicátá léta jsou pro Lukáče obdobím další krystalizace. Dospívá k tomanovské sevrženosti výrazu, i když je stále narušován reflexí. Se zdarem usiluje dostat svou rozpornost do melodie, zaklít ji písní. Vznikají velmi pevné a definitivní útvary, vyslovující heroismus úsilí o uchování elementárních hodnot proti tlaku zevnitř i zevně, v nepříznivém životě i ve stínu smrti:

*Včera roztvorená,  
zajtra opustená,  
napozajtra krutou kosou  
skosená, skosená.*

*Ale dneska kvitne,  
vonia v slnci, pri tme,  
nepomyslí, nelutuje,  
platí drahé mýtne.*

Právě v těchto nejméně nápadných polohách sbírek *Spev vlkov*, *Elixír*, *Moloch* vidím nejvýznamnější složku Lukáčovy tvorby třicátých let. I když dnes se z pochopitelných důvodů dostávají do popředí básně, manifestující básníkovu humanistickou a demokratickou pozici při nástupu fašismu i v létech války (sbírka *Bábel*); mně se zdá, že traktování evropské spouště v mytických a starozákonních představách, gesto moralistického proklínání špatného světa působí po umělecké stránce znovu dost anachronicky a světový konflikt se v něm monumentalizuje poměrně lacino. Nejzajímavější jsou tyto verše ještě tak tam, kde Lukáč využívá vědomé stylizace v duchu evangelické kostelní písně.

*Literární noviny, roč. 15, 1966, č. 43, s. 5.*

## **Krajiny těla**

Ačkoli mi surrealistická hesla mnoho neříkají, mám už dávno rád slovenské nadrealisty třicátých a čtyřicátých let a zdá se mi, že k těmto sympatiím je v průběhu let stále více důvodů. Dnes například jsou vhodné podmínky k docenění faktu, že tito umělci dokázali v poměrech ne právě snadných vytvořit a uchovat nezávislý kontext, prostředí příznivé nonkonformní tvorbě. Spolu s progresivním vědeckým seskupením (skupina Vedecké syntézy) představují na tehdejší Slovesku onu důstojnost duchovní aktivity, jež při své zdánlivé periférnosti vysoko převyšuje klamná důstojenství těch, kdo přijímající vysoké vládní funkce a pocty se ve skutečnosti stávali – v rozporu se smyslem vlastního díla – trapnými tajtrlíky ve službách panstva.

Z cenných informací akademika Bakoše v doslovu k *Prvým smutným rozkošim*, souboru nadrealistických sbírek *Vladimíra Reisola*, se dovídáme, že vystoupení tohoto básníka mělo pro konstituci slovenské skupiny zásadní význam: jednak proto, že se tu vedle zakladatele R. Fabryho objevil „druhý básník“, tedy předpoklad rozrůznění a kontextu; jednak pro Reiselovo široké usilování programové, propagační a stmelující, které pomáhalo z nadrealismu udělat hnutí.

Při pohledu na první dvě nezvykle obsáhlé sbírky (*Vidím všetky dni a noci*, 1939, a *Temná Venuša*, ukončená 1940, vyd. 1967) básníka takto exponovaného nápadně vy-

stoupí zdánlivě paradoxní fakt: Reisela jako tvůrce málo zajímalo experimentální slovesné úsilí surrealismu, hledání nových konstruktivních principů. Vybral si z těchto principů jediný, zvolil jediné tvarosloví, propracoval je a opakovaně využíval. Pro tohoto básníka vysloveně emocionálního typu, fascinovaného romantikou bouřlivě se zažehující a melancholicky hasnoucí sexuality, představoval surrealismus vyhraněný soubor znaků a způsobů jejich kombinace, umožňující monumentalizaci erotického zážitku. Bylo-li předchůdcům surrealismu systematické dráždění smyslů předpokladem pro vytváření absolutní poezie, pak u básníků jako je Reisel erotický a básnivý pud se vzájemně vybičovávají, poezie je vztažena do koloběhu životních funkcí; v rozporu se surrealistickou teorií je to také v první řadě úloha expresivní, nikoli poznávací. Z tohoto užitkového pojetí umění plyne i jistá jednotvárnost, neboť hlavní podnět proměn, jímž je pro básníka hledání nového slovesného tvaru, zůstává stranou.

Základním stavivem Reiselových básní je nomenklatura částí ženského těla, uváděných nezávisle na celku a ve volných kombinacích s motivy přírodními, kosmickými, velkoměstskými. Oči, ruce, boky, ústa, vlasy, dlaně, ňadra v kontextech co nejfantastičtějších – to je Reiselova verze prastarého principu Písň písní, který dostal novou injekci v postupech surrealistické koláže. „*Na brehu stojaca žena / Bez rúk / S hlavou vtesnanou do vodopádu / ... / Každé bralo odrážalo jej tvár...*“ Koláž je kombinací jinde ukončených a samostatných znaků, obvykle s porušením normálních proporcí, bok se tu stává pobřežím a ňadro horou, nově vytvořený prostor je zřetelně nespojitý, je to vlastně několik vedle sebe položených prostorů, spjatých s původními objekty. Reiselův mýtus ženského těla (nedostižným pravzorem této kosmogonie je Baudelairova Obryně) – je úryvkovitý, mezerovitý, potrháný, místa vzájemného nepřiléhání znaků obnažují jak jeho fragmentárnost, tak to, že jeho komponenty jsou předem dány a s vědomým násilím smontovány v celistvost, jež se stále zároveň tvoří a rozpadá. Odvětví surrealismu, k němuž Reisel náleží, předvedlo znovu starý romantický konflikt nespojitelnosti člověka a přírody a snažilo se ho překlenout tím, že nacházelo přírodu v člověku samém, v monumentalizované jeho tělesnosti. Výsledek byl naopak ten, že konflikt se zdramatizoval a zmelodramatizoval, propast se otevřela ještě černější. Avšak bizarní scénérie surrealistických výtvorů tu zůstávají jako mocná torza kentaurů a sfing, svědčící o tvůrčí energii, která přiměla ne-sourodé údy ke společnému životu.

To platí i o nejlepších básních V. Reisela, o celých dvou prvních sbírkách však jen s výhradami. Vedle stylově čistých postupů se tu fascinace ženským tělem projevila velmi nápadně i v jakési potřebě rétorického slavení, jehož hlavním prostředkem je dodatečné ověšování ženských aktů celými girlandami z diamantů, karbunkulů, smaragdů a jiného drahého kamení, a to jak doslovně („... *dlhé smaragdové telo / Pokreslené diamantmi bozkov...*“ a tak pořád), tak v podobě abstraktních kvantitativních přívlastků jako nespočítatelný, drahocenný, bezmedzný, strhující, oslnivý... Je to jakási mladistvá snaha udržet kotlů neustále v nejvyšším stupni varu a tlaku, ale právě ona povoluje ventily a snižuje teplotu básně. Právě na takových místech si nelze nevšimnout katastrofální nekritičnosti, s níž V. Reisel přejímá stabilizované znaky s důvěrou, že jejich expresivní síla je zaručena jednou provždy. Zdá se však, že také tento nedostatek má společný s celou řadou spolu-

surrealistů, třebaže naopak v dílech iniciátorů se uplatnil i záměr obnažovat rozestup mezi znakem, jeho významem a míněnou věcí a položit radikálním způsobem jak otázku významu znaku a jeho vyprázdňenosti, tak i otázku věci samé.

V okamžiku, kdy mechanické opakování začalo překážet uspokojení poslední a nejvlastnější Reiselovy básnické potřeby, to jest expresi, dochází k radikální výměně stráží, a to i za cenu výtek (a co bylo jistě daleko méně příjemné – za cenu pochval od protivníků) nedostatečné surrealistické ortodoxie. V poémě *Neskutočné mesto* (1943) se náhle s básníkem přenášíme z rozervaného prostoru koláží do prostoru aspoň na první pohled velmi spojitého a reálného, přičemž jedinou (a postačující) podmínkou, která i jemu dává rozměr nadreálna, je přítomnost bezbranného, žádnou vypracovanou literární metodou nezaštiťeného básnického subjektu, ovšem subjektu určitého druhu, který vedle svých prarodičů z okruhu osamělých poutníků romantickými stržemi a skalinami (napřed stržemi a skalinami odvrácené matky přírody, pak stržemi a skalinami moderních velkoměst) nezapře ani blízké příbuzenstvo mezi nesmělými, chtivými, zaleknutými, bez dechu přihlížejícími lyriky Reiselovy užší vlasti. Je to snad podivné, ale čtenářův ironický úsměv nad naivitou ortodoxních surrealistických autostylizací se mění v úsměv chápavé a sdílející spoluúčasti tváří v tvář ještě snad naivnějším a určité bezprostřednějším popisům jízdy vlakem nebo opětovnému shledání s milenkou. Důvěra v poetickou plodnost pouhého okouzlení, snivosti a stesku, táž, která inspiruje předměstské harmoniky za letních večerů, došla tu zas jednou svého ospravedlnění, neboť jmenovaný motivický materiál je pro ni ideálním polem působnosti; naše vlastní paměť, naše asociace ho už předem, jako hejno neviditelných balónků, odlehčuje natolik, že dechnutí spontánního lyrismu postačí, aby vzlétl. Snad je to snadné, ale musí být poezie vždycky nesnadná? A není právě uvolnění oné bezbřehé důvěřivosti v moderní době úkolem z nejobtížnějších?

*Niekedy ma zastavi veľký dav ľudu  
Zostupený okolo nešťastia  
Nejaká starena vysvetľuje ako došlo k havárii  
Sprevádza svoje slová záhrobnými gestami  
Počúvajú ju všetky uši  
A slzia zároveň s ňou  
Keď vyťahujú z trosiek mladého krvavého muža  
S rozrazenou lebkou  
A ktorý sa díva strašnými očami  
Zvoláva všetkých ranených orlov  
Je to ešte dieťa hovorí každý*

Znalcům programových poetik ponechávám otázku, zda taková tvorba ještě patří do pravého nadrealismu, přičemž je jistě nesporné, že klasická surrealistická díla se vydatně živila z podobných zdrojů. Cítíme ostatně, že prostor *Neskutočného mesta* má také své trhliny a dramatické deformace, o čemž svědčí i uchovávací se motivy torza; jejich působivosti přitom naprosto nepřekážejí reálné motivace, bývají však oslabeny básníkovou

komentující a trnouce výmluvnosti: „*A na túto krásnu ženu / Ktorá ide / Proti mne proti všetkým čiernym prúdom sveta / Pod oblúkom mostovej veže / Najkrajšia žena akú som kedy videl / S jedinou rukou / Bolo to strašné / Pri pomyslení že tento čistý anjel, ktorý dojíma kdekoho*“ atd. Úloha této výmluvnosti je v *Neskutočnom meste* opravdu rozporná: jednak svádí k rozvleklému referování o vlastních duševních stavech, jednak je zdrojem uvolněné veršové intonace, která udržuje báseň pohromadě a přispívá k její bezprostřední naléhavosti.

*Neskutočným mestom* Reiselovo avantgardní období vrcholí. Vznikla tu jedna z těch syntetických básní, malých lyrických eposů moderního světa, k nimž se v rámci produkce avantgardních ismů vracíme nejraději.

Pozdější Reiselův pokus o aplikaci surrealistických postupů na společenskou tematiku (sbírka *Zrkadlo a za zrkadlom*, 1945) má už jen historickou platnost.

*Listy – týdeník Svazu čs. spisovatelů, roč. 2, 1969, č. 11, s. 11.*