

cez scivilizujúcu sekularizáciu až po neodadaizujúce profanácie, aby vyvstala otázka, čo sa stane z vonkajškovo dodávaných alebo znútra utváraných rozličných podôb „mýtizácie“ pod tlakom sociologickej, semiotickej, ideologickokritickej atď. „relativizácie“ a či predsa len určité významové štruktúry, resp. útvary zmyslu týmto „relativizáciám“ neodolávajú, a tak ponad ne „vykazujú“ zmyslový nadbytok. (Nedodiskutovaným námetom v týchto súvislostiach zostáva, ako v druhej polovici šesťdesiatych rokov do scientistickej, štrukturalistickej opisovaných a rozoberaných jazykových, literárnych, umeleckých štruktúr u filozofa I. Hrušovského a predovšetkým na pôde literárnej vedy u O. Čepana, zvlášť v úvahách neskôr zhrnutých do súboru *Literárne bagately* z roku 1971, a ďalej u F. Miku iníciačných textov z okruhu *Estetiky* výrazu z roku 1969 „energeticky“ vnášajú hybnosť a „symbolotvornú“ schopnosť v rozličnej miere zohľadňované a vyťažované antropologické, resp. psychoanalytické momenty alebo motívy...)

Pointujúcou otázkou, isteže, nebude, ako s voľným sledom enumerovaných inšpirácií, autorov a textov súvisí dávna práca B. Kováča o surrealizme, keďže je ich dôležitým, aj keď nie často a samozrejme pripomínaným partnerom, ale skôr to, ako s „vecou“ umenia a jej „ontologickým“, „ontotvorným“, „kreatívnym“ chápaním, resp. interpretovaním (boli to nielen vecné vymedzenia-označenia, ale aj tak trochu dobovo „magické“ slová) naložili samotní autori, dve nasledujúce desaťročia v znamení programového oficiálneho ideologicko-politického inštrumentalizovania predovšetkým súčasného umenia a literatúry, takmer už dve ďalšie desaťročia s možnosťou neoktrojovaného dialógu – síce zoči-voči novým podobám inštrumentalizácie alebo marginalizácie, resp. adresnejšie – ako s „vecou“ naložili individuálne nadväzujúce prihlasovania sa k jednotlivým autorom a napokon bežná odborná prevádzka s inšpiračno-odkazovo-citačným vyťažovaním „literatúry predmetu“.

Od šesťdesiatych rokov je známe (predovšetkým v sprostredkovaní M. Heideggera) Hölderlinovo diktum, že zostáva to, čo zakladajú básnici. Čo zostáva v „malom čase“ slovenských súvislostí z paralelnej práce alebo tvorby teoretikov, kritikov, historikov? „Cestičky medzi náhrobkami. Medzi nimi / kráča láskavý čitateľ. (...) Ináč je všetko nehybné: Čitateľ, / stotožni sa“ (Š. Strážay).

Fedor Matejov

**Bohuslav Kováč**

**Doslov**

Ešte nikto nedefinoval vôňu zakvitnutých orgovánov, a predsa privoniavali sme k nim všetci. Mysliaci ľudský duch, ktorý na tejto maličkovej hviezde búši už neúnavnou päťou do najhlbších záhad, zastaví sa bezradne pri pokuse vystihnúť najjednoduchšie kvality pocitu, vnemu, ak sa len neuspokojí s nejakou privšeobecnou a rozplývavou analógiou. Neprerušený sled týchto ťažko definovateľných kvalít tvorí obsah nášho každodenného života. Keby sme si neboli zvykli chodiť po svete s trošku otupeným zmyslom

pre jeho zákerné tajomstvá, žasli by sme nad vlastnou neschopnosťou vyjadriť konkrétne a presne všetko to búrlivé prúdenie života cez naše vedomie. Máličko šťastnejší od nás sú básnici. Tí najlepší z nich preorávajú v húštinách slova malé chodníčky pre definície našich pocitov, emócií a zážitkov vo forme takej definitívnej, akou je matematická rovnica, postihujúca nejaký prírodný zákon.

Ale zdá sa, že korisť poetického úsilia, ktorou je objavenie kľúčov k zapečateným studniam krásy, rovnako nie je ochotná poddať sa len tak ľahučko nášmu intelektu a jeho analytickým operáciám. Pocity, ktoré v nás vzbudzuje poézia, prirodzene, poézia skutočná, a nie tá naklamaná, sú nevysloviteľné preto, že ešte ani zďaleka nepoznáme tajomné laboratórium ľudského mozgu. Dovtedy sa musíme uspokojiť s prostým vedomím užitočnosti krásy a umenia pre náš zdanlivo tak rozumne prirodzený život. A to aj takej krásy, ktorá by sa dala nazvať krásou tragickou. Možno, že je v nej viacej svetla a nádeje, ako nám ich môže priniesť optimistická povaha básní, smejúcich sa ustavične od ucha k uchu. V prípade básnika, o ktorom teraz budeme hovoriť, sa povedalo, že jednotiacim princípom jeho tvorby je tragický pocit života. Naozaj je to tak? Španielsky mysliteľ Unamuno, ktorý vymyslel túto prednedávnom aj u nás módnu formulku, poznal absolútne tragického cítenia sveta. Je však Rúfusova tragičnosť neobmedzene platným zákonom jeho vnútorného sveta, alebo tu ide vlastne len, ako on sám povedal, o smútok z potlačovanej radosti? Ani básnik nám nepovedal o sebe celú pravdu. Niekde hlboko v podzemí jeho veršov sa bojuje o radosť, o trblietavý jas obyčajného ľudského šťastia, vykúpeného trýžňou a smútkom. Niekde hlboko v týchto veršoch nie je potlačená radosť, ale básnikom samým potlačovaný smútok.

V dejinách umenia absolútnym zriedlom tragiky neboli fakty existencie prítomného, poznaného zla, nech už akokoľvek neľútostne dorážali do srdca ľudí. Fakt zla, ktorý poznáme, nie je taký obľudný ako neznáma možnosť neznámych nešťastí. Tragický pocit života, prenikajúci do umelca ako živá smrť, je pripustením a očakávaním strašného poznania neznámeho javu, ktorý môže v túto chvíľu hocikedy preniknúť s celou svojou fantastičnosťou napríklad do toho milého a bezpečného domčeka s muškátmi na oknách, kde sme vyrástli a odkiaľ sa zdalo všetko podriadené zákonom detstva.

Na fascinujúcom obraze nemeckého maliara R. Oelzeho, nazvanom „Očakávanie“, vidíme skupinu mužov a žien, obrátenú k nám chrbtom, ako pozorujú ťažké, olovené nebo, plné búrkových mračien. Tam ďalej svietia stromy, ako keby boli obliate fosforom. Skupina stojí v tichej resignácii, bez jediného gesta úľaku alebo úžasu, sama akoby vybielená pred približujúcou sa tmou. Čo vlastne očakáva? Celkom obyčajnú búрку? Alebo vodnú smršť? Nejakú vesmírnu katastrofu? Alebo, aby sme boli aktuálnejší, pohvizdujúci trup obrovských rakiet? Nevieme. Všetko je možné. Všetko sa môže stať. Nedefinovateľná možnosť približujúcej sa kataklizmy vyvoláva v nás nedefinovateľnú úzkosť, závratnejšiu ako obrazy maliarov, ktorí sa snažili vyjadriť svoju konkrétnu predstavu Apokalypsy.

Milan Rúfus postavil do čela svojej zbierky symbolickú báseň Jún. Pri druhom vydaní zbierky zvýraznil symbolickú platnosť tejto úvodnej básne tak, že ju premenoval na Ľudstvo. Ak teraz vynecháme posledné dvojveršie básne, lebo je vybočením z jej symboliky, mohli by sme za najpriliehavejší názov pre báseň považovať práve názov spomenu-

tého obrazu nemeckého maliara. Očakávanie. Hľa, je tu ticho pred búrkou na obilnom poli. Ďaleko sa už blýska. V tomto dusnom tichu visí očakávaný dážď. Žiadna katastrofa. No v atmosfére sa chveje akási úzkosť rodičky, ale ešte sa nezačína jej bolesť.

Mäkkosti klasu ohmatáva  
dnes tichá prísnosť zo zeme  
a dlho žne sa stroja.

Toto obilie akosi dlho zreje, neprirodzené dlho. Blížiaci sa búrka nie je zlovestná; zlovestné je len to, že neprichádza žatva. Kedy už vlastne dozrieme do svojej ľudskosti? Je tu nedefinovateľná úzkosť z vyššej ľudskosti, ktorá sa má tak neskoro narodiť. Ale táto úzkosť nie je triumfom tragiky. Je to preto, že všetko tu podlieha, ako v celej Rúfusovej poézii, prísnej spravodlivosti zákona.

Obraz maliara Oelzeho, o ktorom sme hovorili, pôsobí najmä kontrastom medzi pokojnou rezignáciou skupiny mužov a žien a hroziacim nepokojom krajiny tmy a fosforu, do ktorej sa dívajú. Zdroj neznámych možností je kdesi mimo nich: v chaose búrkových mračien, v chaose nepoznaných právd. U Rúfusa dozrievajúce obilie, dozrievajúce ľudstvo je samo zdrojom neprirodzenej úzkosti v krajine, ohlasujúcej tmleným blýskaním teplý, dobrý dážď. Je to vlastne úzkosť samotnej zeme, úzkosť jej zákonov, ktoré sa ešte v ľudstve nemôžu naplniť. Tá „tichá prísnosť zo zeme“ je vlastne sudcom nad nami, súdom spravodlivých zákonov. Oni sami nevešia žiadne neznáme možnosti neznámych nešťastí, pretože sú poprením chaosu. Sú akýmsi stavom nádeje.

Rúfusova krajina je takto očistená od neznámych zdrojov tragiky. O akú krajinu tu vlastne ide?

Je nám už jasné, že ak uvažujeme o tragickom cítení sveta v Rúfusových veršoch, nemôžeme sa uspokojiť s tým, že použijeme formulku španielskeho mysliteľa. Absolútno tragiky nie je možné vtedy, keď to, čo je mimo nás, nejaví sa ako tušená fantastika chaosu, ale ako naplňovanie spravodlivého zákona. Tento zákon môže ísť aj proti našim ilúziám a najhlbšej potrebe šťastia. Premena kvetu na plod je smrťou kvetu. Metamorfóza nesmierne zložitého ľudského jedinca na niekoľko gramov suchého popola je už záľudnejšou pascou pre nejaké podobné pokojné konštatovanie faktu smrti. A predsa je možné zmierenie sa s takouto krutou vernosťou zákona. Smrť má pre básnika svoje alkoholy. Je však možné zmieriť sa s paródiou zákona a s paródiou smrti v krvavých fraškách dejín, stále sa obnovujúcich so svojimi postavami nevinných katov i ruky si umývajúcich hrdlorezov, so všetkou svojou oplzlou nádherou skrvavenej ľudskosti, svietiacej ako rubín? Vojna je poprenie zákona, nastolenie nezmyselnej netrpezlivosti, chaosu. Tadiaľto, vlastne jedine tadiaľto, cez túto trhlinu zákona, kadiaľ preniká chaos, dostáva sa aj do Rúfusových básní skutočná tragika. To ostatné, čo sa v nich zdá tragickým cítením, je len uzmierovanie sa so zákonom. Mier medzi nami, ako keby básnik hovoril o sebe a o zemi, premáhajúc tak trýzeň času, premieňajúceho nenávratne formy javov.

Keď vyhasol kozúbok úst, rozprávajúcich kedysi dávno rozprávky, keď dobrá stará mama ľahli si tak skromne ako za živa do plášťov zeme, básnikove verše akoby chvejúcou sa rukou habkali po detstve, pretože v detskom svete nikto neumiera, iba odchádza.

„Každé umelecké dielo“, tak nejako si to poznamenal O. Březina, „sníva o nesmrteľnosti. Lebo v zemi, odkiaľ prišlo, sa neumiera“. Zem, odkiaľ k nám tajne prichodí Rúfusova poézia, je krajinou nesmrteľnosti, je to krajina jeho detstva. Treba to však pochopiť. V jeden februárový deň skoro pred dvadsiatimi rokmi, uprostred bielej a vlhkej zimy, bola odrazu po prvý raz prerušená rozprávka starej mamy a oveľa neskoršie, už po druhý raz a naveky, ju prerušila smrť. To prvé prerušenie rozprávky znamená snáď úplnú genézu Rúfusovej poézie. V ten deň nad pokojnou vieskou, ako ju poznáme z jeho veršov, kde na Katreny trúbievali pastieri a na dušičky sa rozsvetcoval cmiťer ako tábor bielych karaván, neboli už hviezdy a ich tiché bdenie, ale umelé nebo. Apokalyptický plášť Molocha. Po cintoríne sa začali váľať zabité kone a po stajniach zabíť ľudia. Tak zvedavé detstvo básnikovo zakončilo sa privčasným poznaním pekla človeka. Len keby niekto chcel potrestať humanizmus, mohol by nazvať tieto verše, oslavujúce ľudí, nejakým odzbrojujúcim defetizmom, neadresnou uslzenosťou smutnej lýry: „Ó, stádo tančiace pred večnou gilotínou, hmyz lezie v tvojom svedomí!“ Slzí sa tu? Ale veď to len preto, že iným zas tiekli dolu tvárou glycerínové slzy.

Za radosť človek musí bojovať ako rastlina o svetlo. Dľaviaca vlna vojnových veľkovrážd prišla v chaose iných búrkových mračien a tiež cudzích právd, než aké bolo možné vídať na rodnom nebi detstva. Rúfus, idúc po radosťi, akoby túžil za pokračovaním prerušenej rozprávky, po návrate do krajiny nesmrteľnosti, ktorej symbolom nie je vyblúznený trón boha, ale dávno už odmlčaný kolovrátok. Uskutočňovať takýto návrat tak, ako keby sa mal tým obrátiť čas a ísť dozadu, znamenalo by v konečnom dôsledku premenu dávnej hlbiny bezpečnosti len na trochu smutnú a poetickú legendu rozprávky. Preto Rúfus nikdy sa nepribližoval detskej reči alebo psychológii, ale iba detskej viere, alebo, čo je to isté, múdrosti bylín, rastúcich pod slncom, múdrosti zeme, múdrosti rozprávky.

Tajomstvá luhajú,  
kde všetko je tak prosté  
v koreňoch brečtanu  
a divých jabloní.

Rúfus prešiel v smere tohto návratu celú možnú cestu, aby tak zahatal v sebe pukliny zákona, kliatbu nepohnutelnej tragiky, vyplývajúcej z možností vpádu chaosu do pevných zákonov zeme. Spravodlivej zeme. A tak miera realizácie uvedeného návratu je mierou oslobodzovania sa od tragického pociťovania sveta; je to rozdiel medzi triumfom tragiky a triumfom nádeje, predstavovaný rozličnými kvalitami úzkosti čakania na obraze R. Oelzeho a v úvodnej básni Rúfusovej zbierky.

Rúfus sa naučil milovať tak, ako milujú deti. Tá láska je vždy konkrétna a nevytrubuje sa na fanfárach. Preto okruh vecí, o ktoré ide v jeho poézii, je vlastne obľahnutím dobre a dôverne poznaného sveta ľudí a reálií, medzi ktorými rástol, kruhovým zoskupením svedeckých tvárí, svedčiacich mu o zašlej, už len polomýtckej prítomnosti šťastia byť dieťaťom. Tuná všade, v okruhu týchto svedectiev, je Rúfusova viera a tam je i klenotnica jeho poézie. Pretože básnik vyrastal na dedine, a nie povedzme v Bratislave, po-

vedalo sa o ňom, že je tradičný, čím sa len chcelo bokom povedať, že je konzervatívny. Bola to hra na slová. Nie náhodou v Rúfusovi badať pokús o syntézu poézie typu Sergeja Jesenina, syna slamenej dediny, a poézie typu Františka Halasa, syna kamenného veľkomesta. Medzi jedným a druhým našiel Rúfus vyššiu jednotu, jednotu neuskutočiteľne žiadúceho návratu do krajiny, v ktorej sa neumiera, do krajiny detstva. Našiel tam silu múdrosti, ktorú už poznal Faust vo chvíľach, keď hľadel do hrude prírody tak ako do srdca priateľa.

Ťažko si čo len uvedomiť dôvody, ktoré hneď po vydaní básnikovej zbierky našepkávali obavou, že táto jediná zbierka môže zostať len torzom prejavu ojedinelého talentu v našej poézii. Odvtedy prešlo už sedem rokov, neúrodných na básnikove slová. No predsa on to bol, kto napísal:

A ako päšťou neuškrtíš vodu,  
z prs človeka tak pieseň nezrazíš.

Že by predsa len hej? Ved' uvidíme. Básnikovi tak obdarovanému odobral život právo nepísať.

*RÚFUS, Milan: Až dozrieme. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963, s. 118 – 126.*

### **Zamyslenie nad Kraskom**

Krasko vedel o čarovnej moci poézie storako sa premieňať tým, že verš zobúdzia „utajenú pieseň“ v ľudskej duši. A vedel vložiť takúto moc do svojho diela. Preto podoba krásneho, vekom nachýleného starca, ktorého som uvidel jediný raz pred dvadsiatimi rokmi, žije v mojej pamäti nemenná, znehybnebná, definitívna; pokiaľ však ide o jeho poéziu, nespomínam si na báseň, okrem tých menej významných, ktorá by nebola viacnásobne zmenila svoju podobu, ktorá by zostala „taká istá“ odvtedy, ako som ju prvý raz spoznal. Inakšiu podobu mali Kraskove verše v detstve, keď boli také skutočné, že dojíмали k plaču – alebo boli nezrozumiteľne veľkolepé; inakšie ich vnímal mladík snívajúci o vlastných „milostivých ránach“ pod modrými hučiacimi jedľami. Nové črty v Kraskových veršoch objavujem aj teraz, v posledných interpretačných zážitkoch.

Do literatúry vstúpil Krasko roku 1905 cyklom básní Lístok, ktorý uverejnil v ženskom časopise Dennica: nežný adresát Lístku si ho mohol prečítať popri receptoch na kávovú tortu, „čvíkoty pražené a čvíkoty s pudíngom“ alebo popri inštrukciách, ako vzerá v očiach mužov ideálna manželka. Vtedy mladý básnik ešte používal svoj prvý pseudonym Janko Cigáň a toto tajomné meno samo osebe je básnickou šifrou, ktorá naznačuje vlastnú povahu Kraskovej symboliky. Ide o šifru prinajmenšom trojvýznamovú: meno Cigáň malo evokovať clivú melodickosť cigánskej hudby, romantiku „cigánskej lásky“ i vydedenectvo tulákov bez domova. Všetky tri významy majú pritom reálny podklad: ktorísi z Kraskových predkov v 17. storočí vedel tak pekne hrať na husle, že ho nazývali

„Cigáňom“; za čias Kraskových štúdií v Prahe patrila medzi detvancov temperamentná Anička M. ako stelesnenie „cigánečky“; sám Krasko sa „po školách túlavaj cudzích“ a jedával chlieb „národov rôznych“.

V najpôsobivejších Kraskových veršoch – v tých, pre ktoré ho oprávnené považujeme za „učiteľa generácií“ slovenských básnikov – existuje takáto viacvýznamovosť básnických šifier, ktoré však už nie sú bezo zvyšku rozlúštiteľné: ba v ktorých podaktoré významy sa iba cítia, vnímajú ako záblesky zmysluplného, ale skrytého tajomstva. Vyslovené slová smerujú k nevysloviteľnému, sú náznakmi oslepujúcich významov pomimo jazyka. Obrazy reality sa takto premieňajú na symboly, prostredníctvom ktorých čitateľ v transkripcii nálad, reflexií a dojmov nahmatáva dvere chrámu, cez ktoré presvecujú nezjavené „záhadné božstvá“ prírody a najmä ľudskej duše (nejde však o programový platonizmus krajných symbolistov, považujúcich divadlo sveta len za zámienku „metafyzických objavov“. Krasko vytváral „náznaky tajomstva“ z iných dôvodov).

Je známe, že tento symbolizmus – u nás ho možno nazvať symbolizmom Kraskovým – mal pozoruhodnú regeneračnú silu v neskoršom vývoji slovenskej poézie a boli viacerí, čo sa nad tým zamýšľali; medzi nimi Milan Rúfus, sám básnik z Kraskovho rodu. Podľa Rúfusa rozhodujúce je to, že symbolizmus ako posledný moderný básnický smer vie postihovať skutočnosť v jej totalite, jednote a celistvosti, zorganizovanej jedným, obyčajne metafyzickým princípom. Z potrieb novej celistvosti rozbitého, atomizovaného sveta vyplýva potom ustavičná regenerácia symbolistickej poetiky.

Ak by sme tento názor aplikovali na Kraskovu poéziu, potom by v nej mala existovať klasická jednota sveta. Ale Ivan Krasko sa nedá interpretovať z tohto hľadiska. Pretože harmónia skutočnosti, za ktorou smeruje jeho báseň, nie je organizovaná nejakým jedným neotickým princípom. Kraskov symbolizmus má preňho význam práve preto, lebo mocou básnického slova a jeho hudbou zjednocuje to, čo sa rozumom už zjednotiť nedalo. Dúhový most symbolov je tu náhradou za stratenú jednotu logicky pochopiteľného sveta a života. Náhradou alebo krásnou maskou zakrývajúcou „rozbroj svetov“, ktorý sa objavil už v romantizme.

Pre Krasku nie je príznačná klasická jednota, ale rozpadnutie reality odhalené citlivou dušou a potom premáhané symbolickou rečou poézie. Najevidentnejším prejavom tohto rozpadu jednoty skutočnosti je dramatická spoluhra dvoch vízií s celkom odlišnými emocionálnymi kvalitami: na jednej strane vízia domova, čiže Kraskovho Gemera, na druhej strane vízia Nerudovej „země kalicha“, smutného a plochého kraja pri Klobukoch a pri Slanom.

Pred storočím z Malého Hontu vyšla osvietenecská filozofia európskeho formátu a teraz z Gemera poézie Kraskova; obidva fakty zblížuje navzájom to, že takisto po Gemeru ako v Malom Hontu sa nadlho uchovávali tradície husitstva a „bratrství“. A tie akoby naposledy ešte mali doznieť v Kraskových veršoch ako nevedomá spomienka na Husovu požiadavku individuálneho rozumového výkladu Písma, na znenie starých chorálov zúfania i na bojový chorál božích bojovníkov, pred ktorými cúva bestia triumphans (pripomeňme, čo krátko pred Kraskovým narodením konštatuje S. Tomášik vo svojich Pamätnostiach: „Pamiatka Husitov v Gemeru i posiaľ žije medzi obecným ľudom.“).

Preto v Kraskovej vízii domova ide o poloskutočnú archaickú krajinu, krajinu reformačnej kajúcnosti, žalmov a chorálov, spievaných i vetrom.

Oproti tejto krajine, čakajúcej kdesi v sinavých horách, je tu krajina bezútešnej samoty, opustených chrámov, všednosti a smútku; zároveň je to krajina duchovného odsúdenia – na beznádej kritickej reflexie, na bolestné paradoxy myslenia. Obidve tieto krajiny, jedna spojená s básnikovým detstvom, druhá s jeho dospelosťou, nestoja však proti sebe ako meravá opozícia, ale vchádzajú do seba, prestupujú sa a lejú tak dvojitú žiaru na Kraskove verše. Echo modlitieb a chorálov sa groteskne zráža s nemotou topoľov vynárajúcich sa ako príznaky – z nirvány bez slasti, z ničoty.

„Rozbrojom svetov“ je poznačené aj Kraskovo cítenie erosu ako moci predstávajúcej plameň života. Príčinou „hriechu“, viny sa stáva takisto neochutnanie ako ochutnanie ovocia zo stromu lásky-života. Žena, žiadaná ako vykúpenie, ozdravenie duše – „Eunika, kde si?“, volá sa tu z hĺbky zúfalstva – sa považuje za „mystický popud túhy po živote“ a ako taká aj za „prameň hriechu“. Preto nájdeme už v Kraskových prvotinách dvojzmyselný motív dievčaťa-kajúcnice, neskoršie i Márie Magdalény. A nad žiadosťami lásky kladie sa niekedy vynútená ľahostajnosť bratstva askétov, ktorí opovrhli klamstvami „hada“ a vo vychladnutom srdci im skamenela odveká trýzeň.

Kríza, ktorou prešiel básnik asi roku 1909, definitívne otriasla možnosťami vytvárania dúhovej „harmónie sveta“. Kraskov kritický duch sa zhladol v univerzalite života ako totožný s ňou a súčasne z nej vydelený osudom smrteľníka. O tejto kríze svedčia básnické texty Noc a Ja, i štyri varianty toho druhého. Krasku tu zasiahla bolesť Heglovho „nešťastného vedomia“, utápajúceho sa raz v chaose okolitých javov, raz v neodvratnej noci vlastného zániku. A možno práve preto Krasko predčasne zmlkol. Symbolistická poetika sa stala preňho neadekvátnou.

Možno sa odmlčal nielen preto. Jeho odvážna poézia svojho času oslňovala i zarážala; istý veľmi učený kritik ho vyhlásil takmer za blázna, ktorého halucinácie nezapríčiňuje ako u E. A. Poea alkohol a ópium, ale vychádzajú z chorej duše. Stalo sa tak v časopise Prúdy, ktorému Krasko dal meno... Možno si Krasko na to spomenul neskoršie, keď sám cítil, ako mu rozum láme krídla...

*Slovenské pohľady, roč. 92, 1976, č. 7, s. 125 – 128.*