



Radoslav Repický | Battle, akryl na plátne, 60 × 45, 2005

REAKCIA Demýtizácia demýtizácie

Ad Daniel Hevier: Prípad nadrealisti. .týždeň 45/2009.

MICHAL REHÚŠ

Daniel Hevier sa v rámci svojich popularizátorských a osvetových aktivít v oblasti literatúry rozhodol „(opäť) prečítať rozhodujúcu časť slovenskej literatúry a podať o tom správu“, čoho výuštením je séria článkov, ktoré pod názvom *Prípad (slovenská) literatúra* pravidelne vychádzajú v týždenníku .týždeň. V čísle 45/2009 sa Hevier odhodlal zúčtovať s tvorbou slovenských nadrealistov, pričom jeho východisková téza znie: „O slovenskom nadrealizme koluje niekoľko mylných informácií: najzávažnejšia je tá, že je to „slovenský variant surrealizmu“ (Slovník slovenských spisovateľov). Nuž, ak je valčík variantom valčeka (pri oboch môže dochádzať k valcovaniu), tak to môže byť pravda. Medzi surrealizmom a nadrealizmom je však zásadný rozdiel — ako medzi postmodernou a pôstmodernou. Iné boli prostredia, iné východiská, iné svetonázory, a iná, pravdaže, kvalita. Podrobnou analýzou textov zistíme, že nadrealizmus prijal zo svojho vzoru iba tú druhú časť slova — realizmus.“ Toto odvážne a nekompromisné hodnotenie nemožno nechať bez reakcie,

pretože namiesto búrania starých mýtov nebezpečne vytvára nové.

Základným problémom článku je, že Hevier v ňom nepredstavuje svoje chápanie surrealizmu a jeho určujúcich znakov, ale zameriava sa len na denunciaciu nadrealizmu, pričom vôbec nie je jasné, s čím nadrealizmus konfrontuje. Ak vychádza z definície surrealizmu, ako ju prezentoval André Breton vo svojom **Manifeste surrealizmu** z roku 1924: „Čistý psychický automatizmus, ktorým má byť vyjadrené, či už ústne, či už písomom, alebo akýmkoľvek iným spôsobom, reálne fungovanie myslenia. Diktát myslenia počas neprítomnosti akejkoľvek kontroly uskutočňovanej rozumom, mimo akýkoľvek estetický alebo morálny zreteľ“, tak nadrealizmus v prevažnej časti svojich produktov skutočne nemožno stotožňovať s takto chápaným surrealizmom. Pravdou je však aj to, že toto hľadisko bolo časom revidované a za surrealistické sa nepovažujú len texty, ktoré sú produktom „čistého psychického automatizmu“, čo dokazuje aj Bretonove vyjadrenie

z roku 1948 v rozhovore s Aimé Patrim: „*V mojom poňatí sú surrealistické tie diela, ktoré síce sú „neautomatické“, ale na svoj prospech sa s určitou kázňou nachádzajú na krivke, ktorú nám vnučuje sám život, zatiaľ čo surrealistické nie sú diela, a je ich dnes veľa, ktorých automatizmus je vonkajškový, ak nie je jednoducho len simulovaný.*“ Aj preto možno povedať, že diametrálny (až paradigmatický) rozdiel, ktorý Hevier načrtáva medzi nadrealizmom a jeho vzorom (!) surrealizmom, je v lepšom prípade neokrôchanou hyperbolou. Vzťah medzi surrealizmom a nadrealizmom totiž nielenže nemožno vystihnúť jedným zovšeobecňujúcim hodnotením, keďže ten sa časom vyvíjal a nadobúdal rozličné podoby v tvorbe jednotlivých autorov, ale rovnako neudržateľné by bolo prehliadať a popierať skutočnosť, že nadrealisti sa pri písaní svojich textov inšpirovali princípmi a postupmi surrealizmu. Ako som už spomenul, intenzita tejto inšpirácie bola v prípade jednotlivých autorov rôzna, pričom aj v prípade jednotlivcov sa časom menila.

Úplne nezmyselný je Hevierov bonmot, že nadrealizmus prijal zo surrealizmu iba druhú časť slova — realizmus, pričom sa usiluje sugerovať dojem, že sa toto tvrdenie opiera o „podrobnú analýzu textov“. Hevier týmto vyjadrením úplne popiera jestvovanie takých prvkov „nadrealistickej poetiky“, ktoré odkazovali na snovosť, imaginatívnosť, iracionálnosť, automatickosť atď. Tieto znaky len ťažko možno nazvať realistickými. Ak by sa chcel tento „znalec“ slovenskej literatúry oboznámiť s najpresvedčivejšími realizáciami surrealistických podnetov v tvorbe nadrealistov, na štúdium mu možno odporučiť napríklad Fabryho **Vodné hodiny hodiny piesočné** (1938), Reislovu zbierku **Vidím všetky dni a noci** (1939) a Žáryho prvé dve nadrealistické knižky **Zvieratník** (1941) a **Stigmatizovaný vek** (1943).

Keďže Hevier odmieta, že by nadrealizmus čerpal zo surrealizmu, korene nadrealistickej poetiky hľadá inde: „*český poetizmus bol inšpiračným žriedlom našich nadrealistov.*“ Z tohto skratkovitého a zjednodušujúceho tvrdenia teda vyplýva, že Hevier považuje nadrealizmus skôr za slovenský variant poetizmu. V tvorbe nadrealistov nepochybne badať aj prvky poetizmu, avšak zužo-

vať jej inšpiračné zdroje len naň by bolo skresľujúce, keďže texty nadrealistov tvorivé prostriedky poetizmu často prekračujú — a to práve smerom k surrealizmu. Hevier okrem toho úplne ignoruje fakt, že nadrealisti nielenže čítali surrealistické texty, nielenže na surrealistických autorov odkazovali vo svojich básňach, ale ich aj sami prekladali a nadväzovali s nimi kontakty. Už v prvom nadrealistickom zborníku **Áno a nie** (1938) sa nachádzali básne Bretona, Tzaru, Éluarda, Crevela a Soupaulta, ktoré preložili Vladimír Reisel a Klement Šimončíč, čiže redukcia inšpirácie nadrealistov na český poetizmus je neoprávnená.

Na vetu, ktorá za zdroj inšpirácie nadrealistov označuje český poetizmus, nadväzuje nasledujúce nelogické tvrdenie, v ktorom sa inšpiračný zdroj nadrealistov konkretizuje a zužuje na tvorbu Vítězslava Nezvala: „*Nanešťastie sa mladí obrazoborci obracali najmä na to krídlo českého surrealizmu, ktoré reprezentoval veľký chameleon české literatúry — Vítězslav Nezval.*“ Táto veta si s predchádzajúcou odporuje v tom, že namiesto poetizmu sa tu zrazu objavuje surrealizmus, a to surrealizmus bez úvodzoviek. Inšpirovali sa teda nadrealisti poetizmom alebo Nezvalovým surrealizmom? Alebo chce Hevier stotožňovať poetickú a surrealistickú fázu Nezvalovej tvorby? Alebo sa Hevier domnieva, že Nezval v istej fáze nebol surrealista? Alebo si nadrealisti podľa Heviera vzali z Nezvalovho surrealizmu len to, čo odkazovalo na poetizmus? Jeden aby sa v tom (Hevierovi) vyznal.

O tom, kto inšpiroval nadrealistov sa možno dočítať aj v ich vlastnej tvorbe, ktorú — ako sa zdá — Hevier buď nečítal, alebo ju čítal veľmi povrchné. Vo svojom článku však dáva najavo, že čítal aspoň Fabryho báseň *Smrť slávikom a pinkavám*, ktorá pochádza z Fabryho prvej zbierky **Uťaté ruky** (1935), konkrétne z časti nazvanej *Prietrž*, ktorá podľa podtitulu obsahuje automatické texty (!). V tejto básni sa nachádzajú aj verše, ktoré dokladujú, že Nezval nebol jediným Fabryho inšpirátorom: „*Logická je kopa vajec logika je do tucta / vám pán Breton moja poklona a máucta / vám pán Nezval moja poklona a máucta / vám pán Ristić moja poklona a máucta.*“ Popri Nezvalovi sa teda Fabry hlásil aj

k zakladateľovi surrealizmu Andrému Bretonovi a ku kľúčovej postave belehradskej skupiny surrealistov/nadrealistov Markovi Ristićovi.

V tejto súvislosti nie je bez zaujímavosti ani skutočnosť, že teoretik nadrealizmu Mikuláš Bakoš v roku 1937 v liste Vladimírovi Reiselovi vyslovene pred Nezvalom vystríhal: „Vezmime monopolné postavenie Nezvalovo v skupine ako básnika. Preto mu príliš neverte, ak budete s ním hovoriť. On vedome chce dať u nás surreal. básnickej tvorbe charakter svojej osobnej záležitosti. To sa mu doteraz darí a každý, kto sa pokúsi písať technikou francúzskych surrealistov, je jeho „epigón“ (!).“ Z tohto citátu možno vidieť, že tu dokonca bolo vedomé úsilie o negáciu dominantného vplyvu Nezvala na slovenský surrealizmus, ktoré sa prejavovalo aj v spomínaných prekladateľských aktivitách.

Príčiny, prečo nadrealizmus nie je slovenským variantom surrealizmu Hevier dopĺňa a konkretizuje vo vete: „Nebolo na to ani prostredie veľkomesta, ktoré etablovali -izmy XX. storočia, nebolo ani východisk (títo básnici sa potácali medzi proletárskym lavičiarstvom, maloburžoáznym materializmom, voľnomyšlienkárskou rebéliou a luteránsko-katolíckym mysticizmom).“ O tom, či je prostredie veľkomesta nutnou podmienkou na etablovanie -izmov, by sa dalo polemizovať — akoby aj v malých mestách nejestvovali umelci a umelkyne reflektujúce aktuálne umelecké iniciatívy. Alebo inak, aké sme na Slovensku mali veľkomesto, ktoré umožnilo etablovať u nás napríklad postmodernizmus? Ak by sme aj pripustili platnosť tejto Hevierovej podmienky v danej dobe, napríklad pre Fabryho a Reisela mohla byť takýmto veľkomestom Praha, kde študovali. Čo sa týka východísk, tu je Hevier vo svojom článku azda najbližšie ku skutočnosti. Problém slovenského nadrealizmu vo vzťahu k surrealizmu totiž spočíval v tom, že redukoval surrealizmus na estetickú stránku — umenie a opomenul spoločenské, politické a antropologické aspekty surrealizmu. V tomto zmysle nadrealizmus skutočne nebol variantom surrealizmu. Preto v istom zmysle možno súhlasiť s Hevierovým tvrdením, že „nadrealisti nedokázali prijať striktnú askézu medzinárodného surrealizmu“, ale už nemožno súhla-

siť s nadväzujúcimi hodnoteniami, že „boli nedôslední vo svojej odvahe, že boli ukotvení v poetizme, ktorý v tom čase prežíval svoju regresiu, že už od začiatku hľadali cestu ku kompromisom.“ Okrem toho, že v prvej Fabryho zbierke, ktorá tvorila onen začiatok, len ťažko hľadať akékoľvek kompromisy, Hevier vo svojom hodnotení úplne ignoruje dobové pomery a vytrháva tak pôsobenie nadrealistov z historického kontextu. Neberie do úvahy, že nadrealizmus sa rozvíjal a pôsobil v zložitom období druhej svetovej vojny, počas Slovenského štátu, pre ktorý boli akékoľvek surrealistické aktivity neprijateľné. Toto je aj dôvod, prečo sa slovenskí surrealisti rozhodli prijať názov nadrealizmus a prečo začali teoretici nadrealizmu spájať ich tvorbu s domácou literárnou tradíciou. Tiež si treba uvedomiť, že v tomto období bolo problematické aj fungovanie medzinárodného surrealizmu, napr. českí surrealisti boli po nástupe fašizmu zdecimovaní, Breton odišiel do USA atď. Z tohto hľadiska je pochopiteľné, že sa na Slovensku v tomto čase nemohla vytvoriť autentická surrealistická skupina, ale len jej približný umelecký variant. To však z vývinového (ale ani umeleckého) hľadiska nijako neznižuje význam nadrealistickej tvorby.

Závažným nedostatkom Hevierovho textu je nevyjasnenie termínu nadrealizmus. Táto skutočnosť potom vedie Heviera k veľmi pružnému a svojvoľnému narábaniu s týmto termínom, prostredníctvom čoho vytvára nové mýty: „U nás boli vlastne dva nadrealizmy — organizovaný a spontánny. K organizovanej skupine patrili básnici Štefan Žáry, Vladimír Reisel, Ján Rak, Rudolf Fabry, Moric Mittelman-Dedinský, Július Lenko, Ján Brezina, Pavel Bunčák a kritici Michal Považan, Klement Šimončík a Mikuláš Bakoš. Nadrealistickú poetiku však prijali a svoje prvé knižky v tomto duchu napísali aj Gašparovič-Hlbina, Rudolf Dilong, Pavol Horov či Ivan Kupec.“ V súvislosti s týmto členením sa prirodzene natíska otázka, čo je to podľa Heviera „nadrealistická poetika“. S termínom nadrealizmus sa totiž v slovenskom kontexte stretávame až v roku 1939, dovtedy sa pre tvorbu autorov, ktorí sa neskôr začali označovať nadrealisti, používal termín surrealizmus. Spätná aplikácia tohto termínu najmä na

tvorbu niektorých autorov z tej časti, ktorú Hevier nazýva „spontánna“ (?), je viac ako problematická. Zatiaľ čo Rudolf Dilong a Ivan Kupec svoje texty aspoň publikovali v nadrealistických zborníkoch a niektoré zbierky Ivana Kupca a Pavla Horova sú v odbornej literatúre zaradené medzi nadrealistické publikácie, v prípade Hlbinu je zaradenie do nadrealizmu nenáležité. Nielenže Hlbina svoje (podľa Heviera) „nadrealistické“ zbierky publikoval ešte pred konštituovaním sa skupiny nadrealistov, ktorá podľa roku svojho vzniku nesie aj označenie Avantgarda 38 (svojou zbierkou **Cesta do raja** z roku 1933, ktorú Hevier zaraďuje medzi kľúčové zbierky nadrealizmu, dokonca o dva roky predstihol aj vydanie Fabryho zbierky **Uťaté ruky**, ktorá sa všeobecne považuje za nástup surrealizmu, resp. nadrealizmu v slovenskej literatúre, a zároveň posledná Hlbinova kvázinadrealistická zbierka **Dúha** pochádza z roku 1937), ale dokonca sa ocitol s nimi v ideologickom rozpore. Hlbina sa totiž vo svojej tvorbe neinšpiroval len poetikou českého poetizmu a francúzskeho surrealizmu, ale aj konceptom „čistej poézie“ francúzskeho katolíckeho kňaza Henriho Brémonda. O svojich východiskách a komplexnosti kresťanstva a surrealizmu napísal v roku 1935 článok *Bretonov surrealizmus a kresťanstvo*, na ktorý ostro a nesúhlasne zareagoval Rudolf Fabry. Akékoľvek spojitosti medzi Brémondovou teóriou a surrealizmom vyvracal aj teoretik nadrealizmu Klement Šimončíč. Celý konflikt sa završil zdrvivou Hlbinovou kritikou Fabryho debutu, v ktorej ho označil za „*prázdné tláchanie, bohapusté nivelizovanie všetkých duchovných hodnôt, fumigovanie tvaroslovných a rytmických zákonov, miešanie náboženských konceptov do pomýjní najhnusnejších oplzlostí*.“ Proti zaradeniu Hlbinu medzi nadrealistov teda hovorí časová a ideologická nekompatibilita.

Bez problémov nie je ani zaradenie Rudolfa Dilonga medzi nadrealistov. Ten bol síce podporovateľom nadrealistov a aj sám vydal zbierky inšpirované surrealistickou/nadrealistickou poetikou, avšak popritom písal aj verše, ktoré boli v rozpore s nadrealizmom, čoho dokladom je napríklad zbierka *Gardisti, na stráž!* z roku 1939. Ani jeho zbierky nie sú zaradené v zozname publiká-

cíi slovenského nadrealizmu, ktorý vytvoril Mikuláš Bakoš a aktualizoval Milan Hamada. Chybné je aj implicitné tvrdenie, že Rudolf Dilong napísal v nadrealistickom duchu svoje prvé zbierky, keďže pred Mladým svadobníkom (1936), ktorého Hevier zaraďuje medzi kľúčové zbierky nadrealizmu, vydal už šesť zbierok s odlišnou poetikou. Okrem toho v Hevierovom zozname nadrealistov chýbajú mená ďalších autorov, ktorí vydali nadrealistické zbierky — Arnold Paldia, Tóno Juriga Jarina, Ali Androvič, Ladislav Guderna a Fedor Cádra.

Veľmi osobitá a tendenčná je aj Hevierova interpretácia názvov nadrealistických zborníkov: „*Alibisticky pôsobia už názvy ich spoločných zborníkov: namiesto jednoznačného NIE uverejnili zborník Áno a nie, namiesto etablovania sna vydali Sen a skutočnosť, namiesto prijatia noci publikovali Vo dne a v noci, aby túto neslávnu cestu kľúčiek zavŕšili zborníkom Pozdrav, ktorý predznačoval ich socrealistickú budúcnosť. To neboli dialektické protiklady — to boli klady proti konfliktom.*“ Keby si Hevier prečítal programovú stať Mikuláša Bakoša a Klementa Šimončíča, ktorá otvárala zborník **Áno a nie**, iste by pochopil, aký význam mal tento názov: „*Je príznačné, že doteraz nebolo u nás snáh vyslovene svojím programom antitradičných. Taký zmysel má i tento zborník: odmieta všetko, čo je v slovenskej kultúrnej tradícii reakčné. Sme proti kultúrnej reakcii, proti fašizmu, ktorý je zotročením ducha — v tom je naše rozhodné „nie“ — a sme za pokrok a máme kladný pomer k tomu, čo bolo pokrokové v tradícii slovenskej — v tom je naše „áno“.*“ Tým pokrokovým v slovenskej tradícii bola podľa nadrealistov najmä tvorba Janka Kráľa. Toto poňatie je v súlade s **Manifestom surrealizmu** z roku 1924, v ktorom Breton nepredstavil len čiru negáciu tradície (teda „jednoznačné NIE“), ale sa v ňom explicitne prihlásil aj k viacerým predchádzajúcim tvorcom, akými boli napríklad Sade, Bertrand, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Reverdy, Saint-John Perse, Roussel atď. Neudržateľná je aj negatívna interpretácia názvu **Sen a skutočnosť**, pretože v ňom môžeme čítať nielen odkaz na spomínaný **Manifest surrealizmu**: „*Verím v budúce splynutie oboch tých stavov, zdanlivo takých protikladných, ktorými sú sen a realita, v akúsi realitu*

absolútnu, v surreality, ak sa to tak dá povedať“, ale aj na Bretonove **Spojené nádoby** (1932): „*Položiť vodivý drôt medzi také zdanlivo protikladné sféry, ako je bdenie a spánok, skutočnosť vonkajšia a vnútorná, rozum a šialenstvo (...)*“. V týchto intenciách sa pohybuje aj názov zborníka **Vo dne a v noci**, pričom určite stojí za pozornosť, že takýto „dialektický“ názov majú aj niektoré zbierky nadrealistov, napr. Reiselova knižka **Vidím všetky dni a noci** a Lenkova zbierka **V nás a mimo nás** (1941). Hevier sa teda síce môže domnievať, že nešlo o vyjadrenie „dialektických protikladov“, avšak aj celkom telegrafická analýza východísk surrealizmu dokazuje opak.

Subjektívne, neprimerané a amatérske je aj hodnotenie Fabryho tvorby: „*Fabryho zbierky prinášajú iba vonkajšie gesto a verbálnu neohrabanosť*“. Zatiaľ čo v prípade Fabryho prvej zbierky **Ufáté ruky** možno takéto hodnotenie tolerovať (nie akceptovať) ako nepochopenie Fabryho dadaistického zámeru čo najšokujúcejšie negovať celú dovtedajšiu slovenskú poéziu, v prípade zbierok **Vodné hodiny** **hodiny piesočné** a **Ja je niekto iný** (1946), ktoré literárna veda popri Reiselovom **Neskutočnom meste** (1943), príp. Žáryho **Zvieratníku** hodnotí ako vrcholné diela nadrealizmu, ide o vyslovené hochštaplerstvo. Hevier opäť len dokazuje, že Fabryho tvorbu buď nepozná, alebo jej nerozumie.

Zjavným protirečením je zase Hevierove hodnotenie nadrealistickej tvorby Štefana Žáryho: „*Najucelenejšiu koncepciu však priniesol Štefan Žáry. Jeho štyri nadrealistické knižky **Zvieratník**, **Stigmatizovaný vek**, **Pečať plných amfor** a **Pavúk pútnik**, ktoré vyšli aj súborne ako **Tekutý poľovník**, prinášajú „tekutú obraznosť“ **dalíovských hodín**.*“ Tak možno hovoriť o surrealizme, resp. o jeho variante alebo nie? Alebo „*„tekutá obraznosť“ **dalíovských hodín***“ nie je surrealistická? A kam sa zrazu

vytratil ten „realizmus“ spomínaný v úvode?

V závere článku sa Hevier dotýka aj politicko-umeleckého obratu v tvorbe nadrealistov: „*Nadrealizmus trval v knižnej podobe približne 13 (ne)šťastných rokov. Jeho aktéri plynule (a väčšinou bezbolestne) vplynuli do obdobia schematizmu a tej najhrubozrnnejšej ideologickej veršoprodukcie. Niektorí sa z času na čas (najmä, keď si to už mohli mocensky dovoliť) vracali k svojej mladíckej obrazotvornosti, čím ešte viac poukazovali na schizofréniu svojich postojov. Pravoverní nadrealisti sa stali pravovernými (vlastne ľavo-vernými) socrealistami.*“ Nielenže Hevier prezentuje ľahko spochybiteľné časové vymedzenie (podľa zoznamu kľúčových zbierok nadrealizmu, ktorý Hevier uvádza ako doplnok k svojmu článku, má na mysli obdobie medzi rokmi 1933 — 1946, problém je nielen v tom, že Hlbinova zbierka z roku 1933 sa nepovažuje za nadrealistickú, ale aj v tom, že posledné zbierky zaraďované do nadrealizmu vyšli v roku 1949), nielenže ich obrat nijako neznižuje význam a umelecký prínos ich tvorby (čo má znamenať to adjektívum „(ne)šťastných“?), ale dokonca to ani v kontexte európskeho surrealistického hnutia nie je nič nezvyčajné. Podobnou premenou prešiel okrem nadrealistov nielen Vítězslav Nezval, ale trochu v inom kontexte, ale s podobnou koncovkou, aj spoluzakladatelia surrealizmu Louis Aragon a Paul Éluard.

V prípade Hevierovho článku o nadrealistoch sa teda stretávame s pozoruhodnou zmesou dezinformácií a dezinterpretácií. Napriek tomu, že článok vzbudzuje dojem demýtizácie a mýtoborectva, sám je exemplárnym príkladom vytvárania nových mýtov. Žánrovo tak ide skôr o bulvárny text než o seriózne a poučené premýšľanie o význame a tvorbe nadrealistov. Ale na to sme si už v prípade Heviera mohli zvyknúť.