

K novým cestám Hlbínovej poézie

Peter Tollarovič

TOLLAROVÍČ, P.: On New Ways of Hlbina's Poetry
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 68, 2021, No. 1, p. 19-39

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2021.68.1.2>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2214-1993>

Key words: Pavol Gašparovič Hlbina, Catholic Modernism, Slovak poetic avant-garde, poetism, surrealism, pure poetry

The paper deals with the poetry of Pavol Gašparovič Hlbina written in the second half of the 1930s, when the author was one of the most productive Slovak poets, reviewers, translators, and literary aestheticians. It traces the causes of changes in his poetics used especially in the collection of poems *Dúha* (*The Rainbow*, 1937) as well as his relations to his close collaborator Rudolf Dilong (1905 – 1986), mainly in the context of their editorial activities in the magazines associated with Catholic Modernism (*Postup* and *Prameň*). It outlines the author's poetry in the context of Slovak modification of poetism and maps his views on surrealism. When the collection *Dúha* (*The Rainbow*, 1937) was published, Hlbina was closely following the rising surrealist tendencies in the Slovak literary environment and writing numerous reflections on them. This collection of poems also represents the modern variant of his poetry. The other variant is religious poetry; this type of poetics was used when cooperating on an extensive project of St Adalbert Association, which was the Unified Catholic Hymnbook published in 1937.

Kľúčové slová: Pavol Gašparovič Hlbina, katolícka moderna, slovenská básnická avantgarda, poetizmus, surrealizmus, čistá poézia

Hoci prvé dve básnické zbierky Pavla Gašparoviča Hlbinu (1908 – 1977) vydané v rokoch 1932 (*Začarovaný kruh*) a 1933 (*Cesta do raja*) nemali charakter manifestu, v polovici tridsiatych rokov 20. storočia sa básnik stal autoritou a bol považovaný za iniciátora a priekopníka katolíckej moderny v slovenskom literárnom kontexte. Aj literárny historik Július Pašteka označil Hlbinu za nádejného skupinového teoretika a literárneho kritika (Pašteka 2002: 49), a to napriek tomu, že zostavovateľom *Antológie mladej slovenskej poézie* (1933), ktorou sa nové autorské zoskupenie prezentovalo, bol Rudolf Dilong. Oficiálnou Hlbínovou

20 funkciou bolo redigovanie mesačníka *Postup* ihneď od začiatku jeho vydávania, teda od januára 1934. Ako redaktori boli uvádzaní okrem Hlbinu a Dilonga ešte Štefan Atila Brezány, Ludo Ondrejov, Koloman Geraldini, Ivan Minárik a Ján Mora. Redakciu však viedli najmä Hlbina s Dilongom. Už rok predtým Dilong inicioval knižnú edíciu *Postup*, v rámci ktorej ihneď rátal s Hlbinovou zbierkou *Cesta do raja*. Ambíciou bolo vydať päť kníh poézie a päť kníh prózy. Prózu mal mať na starosti Brezány. V čase, keď Dilong listom oslovoval Hlbinu, plánoval do edície zaradiť ešte zbierky Ivana Javora, Františka Hečka, Jána Harantu, Kolomana Geraldiniho a možno Borina.¹ Zo spomínaných autorov napokon vyšla iba Hlbinova *Cesta do raja* a Harantov debut *Mystérium baladické*. Do konca roka 1935 vyšlo v edícii trinásť kníh, no namiesto menovaných básnikov do nej boli zaradené zbierky Alexandra Pogorielova *Verše o stratených* (1934) a Lubomíra Kupčoka *Haviari* (1934). S básnikmi okolo časopisu *Postup* a rovnomenného knižného radu nebola spokojná ani literárna kritika a ani sám Hlbina. Ten dokonca protestoval voči Brezányho redaktorskému pôsobeniu. Dilong ho musel v liste presviedčať, že ho nemožno obísť vzhľadom na jeho zásluhy: založenie literárnej družiny v roku 1927, iniciovanie *Almanachu tretej literárnej generácie* (1930) a aj založenie samotnej edície *Postup*.²

Peripetie s časopisom *Postup*

Časopis *Postup* a jeho knižná edícia vzbudili dostatok pozornosti a Dilong a navonok i Hlbina boli s výsledkom v podstate spokojní. Už v treťom čísle časopisu sa však objavil oznam o zmene redakcie: „Boli sme nútení zmeniť redakciu, však nie z osobných vecí. Dilong a Hlbina zostanú i naďalej našimi hlavnými spolupracovníkmi“ (Zmena redakcie, 1934). J. Pašteka na margo zastavenia ich aktívneho redakčného pôsobenia uviedol: „Zrejme obaja menovaní nemohli ako katolícki kňazi redigovať necirkevný časopis, ani sa aktívne zúčastňovať na ideovom propagovaní postupistickej družiny, zloženej z veľmi rôznorodých členov“ (Pašteka 2002: 49). Hlbina poznal prispievateľov a ich názory, keďže bol členom redakcie a udržiaval s nimi kontakty. V skutočnosti však nadriadení bránili iba Dilongovi a ten so sebou stiahol aj Hlbinu. V liste z februára 1934 mu Dilong písal: „Ukrižovali Teba, ukrižovali i mňa. Spolok Sv. Vojtecha, tá hanba, ten vred na tele kultúrneho Slovenska, sa zas rozhadzuje. Napísali list môjmu provinciálnemu predstavenému.“³ Dilong odporúčal Hlbinovi, aby sa z redaktorstva stiahol i on: „A myslím, žeby bolo dobre vynechať aj Teba z red. kruhu, lebo potom Ty budeš terčom ich zášti. Tým lepšie bude pre nás, keď bude časopis (tobôž redakcia) od nás klerikov čistá.“⁴ Dilongova dikcia je vo vzťahu k Hlbinovi značne manipulatívna. Niektoré Hlbinove poznámky na listoch od Dilonga svedčia o tom, že z nich nebol nadšený. Dilongovo prehovárание vrcholí v závere citovaného listu: „A zdeľ mi i o sebe, či si praješ ďalej ostať uvedený v red. kruhu, či nie. Ja Ti veľmi odporúčam, ba až prosím Ťa, aby sme Ťa nahradili iným.“⁵

1 R. Dilong v liste P. G. Hlbinovi, 1933, bez bližšieho datovania. Slovenská národná knižnica v Martine, Literárny archív (ďalej LA SNK), osobný fond P. G. Hlbinu, sign. 169 A 26.

2 R. Dilong v liste P. G. Hlbinovi, 18. november 1933. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbinu, sign. 169 A 26.

3 R. Dilong v liste P. G. Hlbinovi, 26. február 1934. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbinu, sign. 169 A 26.

4 R. Dilong v liste P. G. Hlbinovi, 26. február 1934. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbinu, sign. 169 A 26.

5 R. Dilong v liste P. G. Hlbinovi, 26. február 1934. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbinu, sign. 169 A 26.

Hlbina nakoniec tieto odporúčania a prosby poslúchol, veď ako rozvážny klerik, ktorého od vytúženej kňazskej vysviacky delil už iba polrok (kňazskú vysviacku prijal 30. septembra 1934), pravdepodobne nechcel riskovať, hoci jeho priateľ Jozef Kúttnik-Šmálov mu to vyčítal ako nepredvídateľné a unáhlené rozhodnutie: „Prečo si vystúpil z redakcie Postupu? R. Dilongovi prištipli akiste palce. Počul som od vážnych činiteľov lamentácie, že on klérus škandalizuje. Nad ním vraj aj nad Javorom. Akosi zavčasu. Nevie, neviem, ako bude s tou kat. modernou. Aby jej len zavčasu neodzvonili.“⁶ Hlbinove odpovede sa síce nezachovali, no i tak možno rekonštruovať proces jeho odmlčania sa v časopise *Postup*.

Dilong „bratsky“ radil Hlbinovi, aby odstúpil z redakcie a nestal sa predmetom nevráživosti. Nakoniec obavy cirkevných predstaviteľov v prípade Dilonga i Javora potvrdil čas. Dilongov príbeh je známy a Javor dokonca vystúpil z kňazstva. Dilongova snaha o ovplyvňovanie Hlbinu je zrejmá. Okrem iného ho prehováral, aby vstúpil k nemu do františkánskej rehole a nedal sa vysvätiť pre Nitriansku diecézu, čím v ňom vyvolával ďalšie rozpaky.

Po týchto negatívnych skúsenostiach sa Hlbina opäť sústredil na *Elán* redigovaný Jánom Smrekom, s ktorým sa dohodol aj na vydaní svojej nasledujúcej zbierky *Harmonika* (1935). Smrek ho privítal veľmi srdečne: „Elán má na Vás právo. Knihu Vám, samozrejme, vydáme. Ráďte poslať rukopis, náhle ho budete mať pripravený. Urobíme Vám peknú knižku. Mám teraz najlepšie tlačiarne.“⁷ *Harmonika* sa tak stala prvou Hlbinovou zbierkou, ktorej proces knižného publikovania sa zaobišiel bez predošlých komplikácií.

K osvetleniu Hlbinovho básnického vývinu v zbierkach *Dúha* (1937) a *Belasé výšky* (1939) je potrebné vrátiť sa k udalostiam sprevádzajúcim vydávanie časopisu *Postup*. Niečo ozrejmuje aj Hlbinova odpoveď a v kontexte uvedených skutočností i jeho ojedinelý príspevok v septembrovom čísle časopisu *Postup* v roku 1934. V odpovedi na Anketu o poézii, čo bola jedna z rubriek časopisu, už vníma poéziu trochu inak než vo svojich predošlých teoretických statiach: „Poézia je hra a nič viac, ani menej“ (Hlbina 1934a). Výrok sa stane emblematickým a charakteristickým pre zbierku *Dúha*. Túto myšlienku ďalej spresňoval pomocou príkladu: „Kto verí v absolútnu hodnotu slovného a ideového materiálu v básni, pripomína lakomca, ktorý verí v absolútnu hodnotu peňazí. A takých lakomcov je mnoho, ktorí si poplietli evokačný prostriedok v básni s vlastnou poéziou. Tak potom miesto poézie píšú rétorické šlágre, ktorými by chceli spasiť sociálne ubiedených“ (Hlbina 1934a). V čase uverejnenia týchto úvah jednak polemizoval s Dilongom, ktorý má vo svojej zbierke *Hviezdy a smútok* (1934) podobné básne (*Neznámy, Hraj, cigáň, Bedársky dnešok*), a tiež s ľavicovo orientovanými postupistami Pogorielovom, Kupčokom a Markom. Tí si čiastočne osvojili náboženské reálie blízke autorom katolíckej moderny, no s kresťanstvom polemizovali, čo Hlbina, v prípade Pogorielova a prozaika Jána Letka, aj kritizoval. Sťažoval sa redaktorovi *Postupu* Atilovi Brezánymu, ktorý mu potom odpovedal: „Príspevky, o ktorých píšete, že boli po stránke mravnej a náboženskej závadné, prešli i Rudovou rukou a ten ich plne schválil. Je pravda, že tá básneň Pogorielova je nábožensky chybná, však vec toho

6 J. Kúttnik-Šmálov v liste P. G. Hlbinovi, 14. apríl 1934. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbinu, sign. 169 C 32.

7 J. Smrek v liste P. G. Hlbinovi, 21. december 1934. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbinu, sign. 169 E 19.

22 Letka mne nezdá sa byť tak zlá, aj Rudo ju chválil, ba ešte nechal tam to, čo som ja vyškrtnul.⁸ I keď Hlbinov list nie je známy, dá sa predpokladať, že mu prekážala Pogorielovova báseň *Júnový dážď* zo štvrtého čísla prvého ročníka *Postupu*: „A zdá sa mi, akoby Spasiteľ / kráčal cez dážď, / díval sa na mňa vodným páperím. / Ach, načo, Pane, takéto zjavy? / Veď ja už dávno / neverím. / Je to len púha imaginácia / fantázia“ (Pogorielov 1934). Ján Letko zasa uverejnil ukážku filmového scenára, ktorý nazval *Tančiaci spravodlivosť*, s podtitulom fantasticko-dokumentárny film. V ňom asi Hlbinovi nesadol úryvok: „*Láska stvorila nesmrteľné hodnoty. Laboratórium. Pod drobnohľadom v mikroskopickom skielku hemžia sa syfilitické bacyly. To je tiež dielo lásky*“ (Letko 1934). Deklaratívne a jednoduché zapieranie viery a kvázi erotický motív viedli Hlbinu k pomerne príkremu hodnoteniu časopisu, a to navyše v čase, keď už nebol jeho redaktorom. Ak Brezány v liste argumentuje Rudom, teda Dilongom, domnievam sa, že takéto literárne prejavy uverejňoval Dilong v *Postupe* zámerne ako provokáciu. Aj J. Pašteka po rokoch konštatoval: „P. G. Hlbina mal lepšie predpoklady [ako Ján Elen Bor, o ktorom hovorí predtým, pozn. P. T.] stať sa ideovým vodcom a kritickým exponentom rodiacej sa katolíckej moderny. Mesačník *Postup* mohol mu tak poslúžiť ako názorová tribúna, keby nebol musel vystúpiť z redakcie“ (Pašteka 2002: 57). Hlbina musel odísť, lebo ho so sebou stiahol Dilong. Aj z dôvodu predstavených príspevkov Pogorielova a Letka a viacerých podobných, od ktorých sa Hlbina sám dištancoval, už časopis nebol viac preňho názorovou tribúnou, o ktorej sa zmieňuje J. Pašteka. Časopis *Postup* tak bez Hlbinu a s pridanou hodnotou provokujúcich príspevkov stratil ráz platformy rodiacej sa slovenskej katolíckej moderny.

Časopis Prameň ako nová nádej

Problematické pôsobenie v časopise a nespokojnosť s jeho vývinom boli medzi dôvodmi skorej zmeny Hlbinovej poetiky, keďže spirituálna lyrika v prostredí literárnych časopisov na krátky čas, až do príchodu Janka Silana a Paľa Olivu, upadla. Práve Hlbina predstavil slovenskej verejnosti Janka Silana, vtedy ešte pomerne neznámeho básnika, keď v októbri 1936 recenzoval jeho debutovú zbierku *Kuvici* (1936), vydanú v Čechách nákladom Fondu Julia Zeyera pri Českej akadémii vied a umení. Recenziu uverejnil v časopise *Prameň*, ktorý bol po zániku *Postupu* považovaný za časopis autorov okruhu slovenskej katolíckej moderny. Tento časopis bol na rozdiel od *Postupu* „očistený“ od ľavicových a nie príliš presvedčivých básnikov Pogorielova, Kupčoka či Marka. Odídencov nahradili talentovanejší a navyše spirituálne ladení tvorcovia – Svetoslav Veigl, Helena Riasnická či Henny Fiebigová, ktorá bola vtedy už častou Hlbinovou korešpondentkou.⁹ Hlbinovi očividne lichotilo, že v Silanových básňach pozoroval ozveny svojich vlastných veršov: „Silan pozná dobre súčasnú veršovú techniku, jeho rytmus je zvonivý a mnohotvárnny, rým väčšinou zvučný. Miestami na prvý pohľad zbadá čitateľ, kde sa Silan priučal básnickej faktúre (Lukáč, Hlbina, Dilong), ale básnický zážitok má všade svoj vlastný“ (Hlbina 1936c). Hlbina oceňuje veršovú techniku a rým, čo treba interpretovať v kontexte jeho odporu voči Fabryho poézii a surrealistickej

8 A. Š. Brezány v liste P. G. Hlbinovi, 12. máj 1934. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbina, sign. 169 A 15.

9 Tieto listy analyzovala Andrea Bokníková v antológii *Potopené duše*, kde tiež uvádza, že práve Hlbina poradil H. Fiebigovej básnický pseudonym Stela Rajska, ktorý si však neosvojila (Bokníková 2017: 147).

básnickej technike vôbec. Inšpiráciu, no nie závislosť od jeho vlastnej či Dilongovej poézie pozoruje ako pozitívny a nenásilný prvok. Prostredníctvom kladného hodnotenia Silanovej zbierky nielenže ako prvý upriamil pozornosť na jeho prvotinu, no najmä vysoko ocenil jeho prínos ako mladého spirituálneho básnika, o ktorom vedel, že „síce mu slabne zrak telesný, ale otvára sa pri tom zrak duchovný a intuícia“ (Hlbina 1936c).

Hlbinova recepcia zbierky Rudolfa Fabryho *Uťaté ruky*

Hoci redaktorom *Prameňa* bol básnik, prekladateľ a literárny kritik Koloman Geraldini, hodnotenie básnických zbierok, ktoré boli už vtedy vnímané ako prelomové, prenechal Hlbinovi. Takouto bola v kontexte slovenskej katolíckej moderny práve Silanova zbierka *Kuvici*. Ako sa neskôr ukázalo, nielen podľa Hlbina. Ešte väčším medznikom boli Fabryho *Uťaté ruky*. Aj tie na stránkach *Prameňa* čitateľom predstavil Hlbina. Jeho posudok vyznel veľmi negatívne. Čuduje sa, že básnici ako Emil Boleslav Lukáč, Laco Novomeský či Andrej Žarnov sa nechali nahovoriť a napísali pár viet na reklamný leták k tejto zbierke, v ktorej podľa neho nie je nič nové okrem peknej typografie a grafickej úpravy knihy. Inak zbierku hodnotí ako „prázdne tláchanie, bohapusté nivelizovanie všetkých duchovných hodnôt, fumi-govanie tvaroslovných a rytmických zákonov, miešanie náboženských konceptov do pomyjí najhnusnejších oplzlostí“ (Hlbina 1936d). Hlbina bol na paškvilizáciu náboženstva veľmi citlivý. V *Uťatých rukách* je viacero takýchto básní (zástupne napr. *Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej*), ktoré možno charakterizovať citovnými Hlbinovými slovami. Napriek tomu Fabrymu neodopiera talent: „Nemožno povedať, že by Fabry nemal básnického nadania, nájdu sa v zbierke partie čistej poézie, ale práve jeho násilný surrealizmus ho zvädza k prázdnemu hromadeniu exotických slov: len aby sa povedalo, že je surrealista a moderný“ (Hlbina 1936d). Z úryvku možno opäť vyčítať Hlbinovo pohrdanie modernosťou, čo naznačil už v úvodnej básni zbierky *Cesty do raja* (1933) s názvom *O nový verš*. Ak vo Fabryho zbierke nachádza „partie čistej poézie“, má pravdepodobne na mysli básne z preškrtnutého *Prológu*, pretože poslednú časť zbierky *Fair play* vyhodnotil tak, že nemá nič spoločné s umením (Hlbina 1936d). Formulka používaná občas v dnešných periodikách, že „názory autorov nie sú názormi redakcie“, sa v danom období v slovenských časopisoch nevyskytovala. Aspoň nie v *Prameni*. Prispievatelia zastávali svoj časopis a v tejto jednote spoločne obraňovali svoje umelecké výstupy pred inými periodikami, napr. *Slovenskými smermi*. Potom možno povedať, že obdobný názor na slovenský surrealistický debut zastávala väčšina prispievateľov časopisu. Koniec koncov, Hlbina recenziou radikálne neodmietol surrealizmus sám osebe, zavrhol iba Fabryho prejav, čo náležite odôvodnil. Je trochu paradoxné, že prichádzajúci básnici P. Oliva, S. Veigl a tiež H. Fiebigová surrealizmus nezavrhlí, práve naopak. V ich tvorbe je prítomný v takej podobe, ktorá spĺňa Hlbinove poetologické kritériá. Mladí talentovaní básnici, ktorí surrealizmus, resp. neskôr slovenský nadrealizmus vnímali spoločne s Hlbinom, ako boli Vojtech Mihálik, Miroslav Válek a Viliam Turčány, nastúpili až o desaťročie neskôr. Prvý z nich bol „bojovníkom proti modernej poézii“, teda nadrealizmu, Turčány zasa ako polemiku vyhlásil nový literárny smer podrealizmus. V tomto kontexte je to vlastne o desaťročie oneskorená reakcia na Hlbinov postoj k Fabryho nástupu, reakcia mladej generácie, ktorú s nádejou očakával už vtedy, i keď

24 spomenutá trojica básnikov Hlbinovu recenziu zrejme nečítala. Neprekvapuje preto, že Hlbinova poézia bola pre V. Mihálika, M. Válka a V. Turčányho akýmsi „žriedlom“, čo možno demonštrovať na viacerých príkladoch. Hlbina zamýšľal svoje antipatie voči Fabryho tvorbe uverejniť už v prvej polovici roka 1935 v *Eláne*. Šéfredaktor J. Smrek však jeho kritiku odmietol: „Článok proti Fabrymu Vám musím vrátiť. Predovšetkým Fabry ešte nie je taký dôležitý, aby ste sa museli preňho tak rozčuľovať – a vy sa aj naozaj rozčuľujete tak, že tento štýl nemôžeme v *Eláne* pestovať. Sú to výrazy ako: chlapík, sopľavý nafúkanec, to je volovina, sopľaví chasníci atď.“¹⁰ Len na okraj možno dodať, že práve v tom čase vyšla v Smrekovej Edícii mladých slovenských autorov Hlbinova nová zbierka *Harmonika*.

Nezhody s bratom Dilongom

Jednou z mnohých nezhôd medzi Dilongom a Hlbinom bola Dilongova finančná podpora Fabryho zbierky. Dilong sa tiež zúčastnil predstavenia *Uťatých rúk* verejnosti a prvého stretnutia surrealistov v Trnave začiatkom januára 1936. V nastávajúcom období sa začalo ich vzájomné súperenie v modernosti. Hlbina nasledujúcou zbierkou *Dúha* (1937) vzdal de facto hold poetizmu a Dilong zbierkou *Mladý svadobník* (1936) zasa surrealizmu, pričom na najbližšie roky sa stal členom slovenskej nadrealistickej skupiny, čo dokazoval i ďalšími zbierkami. Ich vzájomné doťahovanie miestami vyznieva komicky. Hlbina sa koncom roka 1937, čerstvo po vydaní zbierky *Dúha*, vystatoval v liste Dilongovi, že už má do tlače nachystanú ďalšiu zbierku. Najprv sa však sťažoval na svoje nové kaplánske pôsobisko:

„Ako už vieš, aj ja som už presídlil z jednej diery do druhej. Ale básnik si všade vytvorí svoje kráľovstvo. Zlá zelina nevyhynie a všade pustí korene. Píšeš mi, že aj Ty ideš vydať knihu. Mohol bys mi napísať, kde ju vydávaš. I ja mám zas pripravenú veľmi peknú zbierku, ale neviem, kde ju vydať. Na každý pád sa musíme usilovať, aby sme my dvaja boli najväčší básnici na svete. Porad' mi, kde tú novú knihu vydať. Už mi toho roku tuším zbýva len Urbánek. Kde si vzal tú Jawu? Posledné číslo Prameňa bolo veľmi slabé. Musíme sa poušilovať ho omladiť. Dávate tam také všelijaké haraburdy o Valašskej škole mravov stodole, neviem koho to zaujíma. Ani o Pekařovi ste tam nemuseli toľko dávať. My sme mladí a musíme hýriť mladosťou.“¹¹

Pre pochopenie vtedajšej situácie oboch básnikov je tento rozsiahlejší úryvok Hlbinovho listu mnohovranný. Hlbina ešte nie je deprimovaný častým prekladáním do nelukratívnych farností (čo sa čoskoro zmenilo). Svoju nelichotivú situáciu berie s humorom. V očakávaní priaznivých recenzií *Dúhy* už uvažuje o vydaní *Belasých výšok*, hoci knižka vyšla až o viac než rok. Hlbinova výzva, aby s Dilongom boli „najväčší básnici na svete“, je síce úsmevná, no obaja naozaj prežívali vrchol tvorivého vzopätia a uznania. Hlbina v liste spomína známou Dilongovu motorku Jawa, ktorú si kúpil za štedrý honorár za zbierku *Mladý svadobník*.¹² V každom

10 J. Smrek v liste P. G. Hlbinovi, 16. apríl 1935. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbina, sign. 169 E 19.

11 P. G. Hlbina v liste R. Dilongovi, 11. november 1937. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbina, sign. 77 A 14.

12 Podrobnosti ku kúpe motorky uviedol Marián Kamenčík v monografii o Dilongovi, mapujúcej obdobie jeho pôsobenia v Hlohovci (Kamenčík 2019: 111).

prípade Dilongova popularita bola na vzostupe. Hlbina sa po spore s Rudolfom Brtňanom plánoval ozvať novou poetikou práve v novej zbierke *Dúha*. V závere kritizuje – v kontexte profilácie časopisu *Prameň* ako časopisu pre modernú literatúru celkom oprávnene – sériu článkov na pokračovanie o Hugolinovi Gavlovičovi z pera Jozefa Paldiu a články Jána Mešťančíka o historikovi Josefovi Pekařovi.

Dilongova štýlová odpoveď bola blesková a rovnako neskromná. Takisto začína vystatovaním, že vydáva knihu v Matici slovenskej, dokonca na žiadosť Andreja Mráza. V skutočnosti mu kniha v Matici slovenskej najbližšie štyri roky nevyšla, až v roku 1941 zbierka *Konvália*. Zrejme chcel Hlbinu iba podpichovať a zbaviť ho pocitu istej exkluzivity, keďže jemu v Matici práve vyšla *Dúha*. Dilong tiež Hlbinovi radil, kde by mohol vydať svoju plánovanú zbierku:

„Ja Ti môžem radiť troje: 1. Spolok sv. Vojtecha v edícii ‚Poézia‘ už vydal jedno číslo – Hohošove básne, oprobuj, tam si im predsa pracoval, mohli by Ti vydať. 2. Urbánek v edícii ‚Prameň‘ Ti môže tiež vydať, už od Helena nosí laliu sú dva roky, tak tam môžeš sa dostať. 3. Aligátor, lenže háčik je v tom, že Aligátor má svojho nakladateľa v osobe básnika, ktorý tam vydáva a je to oštara a starosť s odpredajom. No ale Ty si bohatý kaplán, nuž ako chceš. Konečne je tu Mazáčov súbeh, platí tuším do Vianoc t. r., prvá cena 15 000 chlapci! Verím, že my dvaja budeme veľkí, ale len pre potomstvo, nateraz stačí, že jedon z nás, to jest ja, je avantgardným básnikom Slovenska.“¹³

Odporúčanie Spolku sv. Vojtecha bolo z Dilongovej strany provokáciou, pretože v spolkovvej edícii *Poézia* vyšla dovtedy iba podpriemerná lyrika Ladislava Hohoša *Cestou baladickou* (1936). Aj narážka na Ferka Urbánka je uštipačná v tom zmysle, že od vydania Dilongovej zbierky *Helena nosí laliu* (1935) už ubehli dva roky, takže by sa mohol u tohto vydavateľa prípadne naskytnúť priestor aj pre Hlbinovu zbierku. Cenné je objasnenie fungovania edície *Aligátor*, keďže už publikujúci autori¹⁴ si v nej zbierky hradili sami, resp. s Dilongovou finančnou podporou, za čo mu boli potom zaviazaní. Hlbina však bohatým kaplánom nebol. Dilong reagoval aj na Hlbinovu poznámku o ich spoločnej ceste, aby boli obaja „najväčšími“ básnikmi. Za „veľkého avantgardného básnika Slovenska“ pasoval však iba seba, čo sa Hlbinu očividne dotklo, keďže si túto vetu v liste podčiarkol červeným perom a dopísal poznámku: „Dilong je drzý! Odteraz mám s ním pokoj!“¹⁵ Hoci z korešpondencie medzi Hlbinom a Dilongom sa v celosti zachovali iba listy adresované Hlbinovi, tento ojedinelý príklad, kde máme k dispozícii vyjadrenia oboch strán, naznačuje mnohé. Jednak dokladuje a potvrdzuje priateľský vzťah, ale zároveň aj citeľnú rivalitu, a objaňuje mnohé reálie a okolnosti, ktoré mali vplyv na básnickú tvorbu oboch protagonistov.

13 R. Dilong v liste P. G. Hlbinovi, 9. november 1937. LA SNK, osobný fond R. Dilong, sign. 169 A 26.

14 Rudolf Fabry, Móric Mittelmann Dedinský: *Krivky* (1936) a potom opäť Rudolf Fabry: *Vodné hodiny, hodiny piesočné* (1938), Vladimír Reisel: *Vidím všetky dni a noci* (1939) a napokon Ivan Kunoš: *Podľa hviezd mení masky* (1940).

15 R. Dilong v liste P. G. Hlbinovi, 9. november 1937. LA SNK, osobný fond R. Dilong, sign. 169 A 26.

Druhý ročník *Praveň*, ktorý zároveň uzavrel vydávanie časopisu, priniesol ako posledný pôvodný básnický text surrealisticky ladenú báseň Paľa Olivu *Panne*. Neskôr ju autor zaradil do svojej jedinej básnickej zbierky *Oblaky* (1939), kde sa stala prvou časťou rozsiahlejšieho cyklu *Madone*. Oliva v nej využíva metódu volných asociácií a tiež litanickosť. Oboje v hojnej miere nachádzame aj u Fabryho, ku ktorému bol Hlbina kritický. Oliva adoruje Pannu Máriu: „*Keby sa Tvoje dlane podobali viničovým listom / Tvoje dlane bez rán / Tvoje dlane Kvety, ktoré v noci rozkvitli / Keby sa Tvoje dlane podobali viničovým listom / Tvoje dlane nad Franciou nad nami a nad celým svetom / Tvoje dlane dva oblaky svetiel / Tvoje dlane sila La Saletty / Keby sa Tvoje dlane podobali viničovým listom / Aby ich mohli pobozkať i deti*“ (Oliva 1937). Citované verše sú ukážkou modernej poézie podľa Hlbinových kritérií a nárokov. Aj s Olivom si vymenil zopár listov. Isto nie náhodou bola pri publikovaní Olivovej básne *Panne* v časopise *Praveň* uverejnená na náprotivnej strane Hlbinova krátka posmešná báseň *Surrealistické zátíšie*, ktorú potom zaradil i do zbierky *Belasé výšky* (1939): „*Láska znie v speve slávičom / a básnik skryl sa do slova. / Spieva a nevie o ničom / mystická hlava oslova*“ (Hlbina 1937b). V citovanej druhej strofe zhrnul svoje výhrady voči surrealistickej poézii: básnik sa skrýva, teda nie je prítomný, básnická individualita sa nemôže preukázať, absentuje vlastný básnický výraz a čistota prejavu. Jeho poézia-spev je o ničom a protežovanie sna, ktorý je zamieňaný s mystikou, robí z básnika hlupáka. Negáciou takéhoto prístupu je potom citovaná avantgardne ladená Olivova báseň na nasledujúcej strane časopisu. Inak je to naj Surrealistickejšia báseň oboch ročníkov *Praveň*. Neskorší významný nadrealista Vladimír Reisel tu síce uverejnil svoje básne *Tuláci a Mŕtva*, no sú to sylabotonicke štvorveršia so striedavým rýmom, ktoré so surrealizmom nemajú vôbec nič spoločné.

Genéza Hlbinovej recepcie surrealizmu siaha do roku 1932, keď voči nemu nebol až taký vyhranený. Tvrdil, že pravý surrealizmus zostáva intelektualizovanou mystikou. Takmer idealizoval. Rovnako bezproblémovo videl spojitosť medzi surrealistickou básnickou technikou a kresťanským svetonázorom. O ich spoločných znakoch uvažoval v *Eláne* v stati *Bretonov surrealizmus a kresťanstvo*: „Teda, ako vidíme, v podstate nemôže byť ani reči o nejakom rozpore medzi surrealizmom, ako ho definuje Breton, a kresťanským svetonázorom. [...] Myslím, že surrealizmus práve má až mnoho spoločného s kresťanstvom, lebo zdôrazňuje zázračnosť a slobodu“ (Hlbina 1935a). Hlbina názorovo vychádza z poznania Bretonovho manifestu surrealizmu, no podobne ako konštatoval neskôr pri Fabryho debute, ani prejavy surrealizmu v českej literatúre nehodnotí kladne: „Surrealizmus iba preto dostal trochu protináboženský náter, že väčšina surrealistov dosiaľ (ako aj u nás v Československu Nezval) s ním spojovala náladu protináboženskú“ (Hlbina 1935a). Protináboženský rozmer ešte viac preexponoval práve Fabry. Naopak, Olivova poézia *Oblakov* (1939) Hlbinovým úvahám neprotirečí. O tejto symbióze surrealizmu a kresťanstva písal Hlbina v *Eláne* v januári 1935, ale už v májovom čísle v tom istom časopise proklamoval úplný opak vo veľavravnom krátkom článku *Surrealizmus mŕtvy pred narodením*, v ktorom stručne recenzuje český preklad Bretonových *Spojité nádob* a Nezvalovu *Neviditeľnú Moskvu*: „Zdalo sa, že v surrealizme je niečo kladného a môže sa ním dopredu pomknúť vývoj svetovej poézie, ale Spojité nádoby úplne nás sklamalí.“

Koketovanie surrealistov s marxizmom je len útek z prázdnoty. Breton sa honosí akoby kritizoval Freudovu psychoanalýzu, ale pritom do nekonečna omáľa jeho teóriu o sexualite a funkcii libida“ (Hlbina 1935d). L'avicový rozmer v súvislosti so surrealizmom pozoruje ako sekundárny – z núdze cnosť. Rovnako ho irituje okázalá sexualita, prítomná takisto vo Fabryho debute. Krátky text zakončuje strohou poznámkou, že surrealizmus patrí spolu s futurizmom do starého železa (Hlbina 1935d). Sériu antisurrealistických článkov v *Eláne* zakončil Hlbina polemickým textom na adresu Klementa Šimončiča, ktorý v *Slovenských smeroch* zavrhol Bremondovu koncepciu čistej poézie ako zaostalú v porovnaní so surrealistickou metódou. Šimončičov text bol, samozrejme, provokáciou, adresovanou najmä Hlbinovi. Šimončičovu antipatiu k spirituálnej poézii Hlbina ironizuje: „Slovom: mystika páchne náboženstvom a Bohom, preč s ňou! V stovetí surrealizmu, ktorý nechce byť len umeleckým smerom, ale svetonáhľadom, sa predsa nebudeme zaoberať takými pseudoprobémami a la tajomstvá, Boh, duchovnosť!“ (Hlbina 1936b). Napriek tomu je Hlbinovo záverečné konštatovanie ambivalentné: „Surrealizmus je chvíľkový záchvat niekoľkých príslušníkov ľudského rodu. Charakterizuje ho pýcha, negácia, deštrukcia, satanizmus. Má okrem toho v sebe čosi dobrého, čo prevzal z tradície a čo ho spojuje s abbé Bremondom, prípadne s kresťanstvom“ (Hlbina 1936b). V tejto súvislosti surrealizmus nezavrhuje z dôvodu svojej budúcej potenciálne surrealistickej tvorby, ale skôr pre už spomenutú mladú generáciu spirituálnych básnikov a Dilonga. Hlbina svoje ťaženie proti surrealizmu zakončil krátkym uštipačným textom v *Postupe* pod názvom *Dav, surrealizmus a ja*. V ňom reagoval na Mórica Mittelmana Dedinského, ktorého posmešne nazýval Móric Mheschughe Dedinský: „Ale spomenutý tovariš sa veľmi mylí, keď si myslí, že som oddaným sluhom kapitalizmu a buržoázie. Som práve tak za spravodlivé rozdelenie kozmického bohatstva ako on, líšime sa iba v tom, že on chce spasiť svet v mene Marxa a ja v mene Krista. On je viac za násilie, ja viac za lásku“ (Hlbina 1936a). Z textu vyplýva, že Hlbinovi prekážalo najmä povrchné preberanie surrealistických podnetov a plytkosť takejto tvorby domácich autorov: „Nuž o surrealizme sa u nás v ČSR (ovšem, že v Čechách) popísali také voloviny, že by nebolo divu, keby si ľudia začali pliesť pojem surrealizmu s pojmom blbosti. Našťastie mám po ruke Bretonov Manifeste de surrealisme, kde je to jasnejšie“ (Hlbina 1936a). Je očividné, že propagovanie surrealizmu v slovenskom kultúrnom prostredí nebolo jeho ambíciou. Seba vnímal ako zvestovateľa Bremondovej koncepcie, preto v tomto čase usilovne prekladal jeho knihu *Modlitba a poézia*. Záverečná poznámka mala dokladovať jeho nevôľu, nie neschopnosť vysvetľovať surrealizmus na patričnej úrovni, keďže podľa vlastnej mienky Bretonov manifest vie on – na rozdiel od iných – v origináli nielen čítať, ale mu aj porozumieť. Z dikcie tohto článku adresovaného Dedinskému si potom môžeme predstaviť podobu vyššie spomínaného Hlbinovho článku o Fabrym, ktorý Smrek odmietol publikovať. Hlbinov postoj k surrealizmu nebol jednoznačne odmietavý ako neskoršie state J. Kútника-Šmálova, ktorý vedno so surrealizmom kritizoval aj Hlbina a jeho zbierky *Dúha* (1937) a *Belasé výšky* (1939), no formujúci sa surrealizmus (R. Fabry, M. M. Dedinský) sa stal naplnením Hlbinových obáv z nepochopenia a nesprávneho smerovania tejto avantgardy.

28 Poézia ako hra – nová koncepcia básnictva

Napriek tomu Hlbina vyhodnotil príval nových avantgardných smerov, najmä rozmach surrealizmu v polovici tridsiatych rokov, ako impulz k modernejšiemu a ešte objavnejšiemu tvarovaniu vlastnej básnickej tvorby, čo sa prejavilo hrou s rytmom, s rýmom a so slovami. Výsledkom týchto snažení je zbierka *Dúha*. Túto zmenu tvorivého prístupu predznamenal básnik teoretickým článkom, čo bolo pre neho charakteristické, tentoraz v českej katolíckej revue *Akord*. Základnú tézu svojej novej vízie prezrádza už nadpisom *Poézia ako hra*: „A preto báseň je tým dokonalejšia, čím má menej toho nečistého, čím má menej vedľajších tendencií a viac hudby, hry a vnútornej harmónie“ (Hlbina 1935b). Nečistou je ideológia, zaťaženie básne vopred deklarovateľnými tézami a hľadanie účelnosti poézie, čo korešponduje so záverečnou časťou článku, v ktorom Hlbina kritizuje Jána Poničana za jeho nepochopenie katolíckej moderny. Hlbina takto svoju zbierku *Dúha* obhájil už tri roky pred jej publikovaním: „Umenie samo sebou smeruje a vedie k Bohu a je iba pre Boha, ktorý je univerzálnym princípom každej formy a krásy. Pravá báseň a pravé umenie je vyjadrením ľudskej radosti z Božieho diela. Básnik a jeho čitateľ môžu túto radosť prežívať a kochať sa v bezúčelnej nádhere, nič viac“ (Hlbina 1935b). Vrcholom uvedených tendencií je prirovnanie takejto básne k Bohu: „V tom je práve dokonalosť poézie, že proste je, a to bez účelu, pretože má zmysel sama v sebe. Je do istej miery obrazom Boha, ktorý je čisté bytie a dokonalosť sama“ (Hlbina 1935b). V spojitosti s predošlými negatívnymi postojmi voči surrealizmu možno potom brúsenie rýmov v *Dúhe* interpretovať aj ako negáciu voľného nerýmovaného surrealistického verša, hoci táto motivácia sa v odbornej literatúre neuvádza. Ani V. Turčány v podrobnej analýze *Dúhy* v monografii *Rým v slovenskej poézii* (1975) nespomína túto pohnútku. On sám na nadrealizmus reagoval veľmi podobne – podrealizmom (Tollarovič 2018b).

Oboznámenie sa s Hlbinovými literárnoteoretickými a estetickými názormi na literatúru osvetľuje nielen jeho ustavičnú systematickú teoretickú prípravu, ale aj určité časové oneskorenie vo využití týchto postulátov vo vlastnej tvorbe. Tak ako „poéziu ako hru“ predstavil už v roku 1934 a naplno rozvinul až v zbierke *Dúha*, takisto s omeškaním predstavil spirituálnu lyriku v plnosti až v *Ceste do raja*, resp. v *Harmonike*, prostredníctvom tzv. kňazských básní, hoci o takejto poézii písal už pred vydaním debutovej zbierky, napr. v *Eláne* v článku *O takzvanej absolútnej poézii* (Hlbina 1931).

Po negatívnej skúsenosti s R. Brtáňom Hlbina odpovedal aj pomerne prísny oddelovaním modernej poézie (básne *Dúhy*) a poézie primárne náboženskej, čo vo výsledku vzbudilo ešte väčší odpor v hodnotení *Belasých výšok* (1939) J. Kútnika-Šmálova. Po utíchnutí tzv. hlbinovskej aféry medzi Hlbinom a Brtáňom ukončil Hlbina tento spor pomerne rezignovane na stránkach *Postupu*: „Ak vydám nejakú zbierku veršov, najprv kritik zisťuje moje náboženstvo, ďalej samozrejme zistí moje zamestnanie, povolanie, nervové dispozície, sexuálne sklony (Freud je v móde!), či moje čierne šaty konvujú s tonalitou farieb užívaných v poézii (zistilo sa, že mám sklon k ružovosti!!) atď. Beda mi, keď sa bránim. Treba slušne mlčať a trpieť“ (Hlbina 1935c). Hlbina tak žiada, aby recenzentovi nezáležalo primárne na tom, že je katolíckym kňazom. Pri posudzovaní Hlbinovej tvorby to bolo fundamentálnym kritériom pre R. Brtáňa v prípade *Harmoniky* a neskôr pre J. Kútnika-Šmálova pri *Dúhe* a *Belasých výškach*. *Dúha* je Hlbinovou odpoveďou na túto krivdu.

Opätovná spolupráca so Spolkom sv. Vojtecha

Rudolf Dilong v citovanom liste Hlbinovi uštipačne odporúčal, aby svoju nasledujúcu zbierku vydal v Spolku sv. Vojtecha, pretože pre spolok pracoval.¹⁶ Bola to spolupráca na najväčšom projekte, ktorému sa v tridsiatych rokoch 20. storočia táto inštitúcia venovala. Dnes možno zhodnotiť, že to bol jeden z vôbec najúspešnejších projektov tohto vydavateľstva – zostavenie *Jednotného katolíckeho spevníka*. Hlavným zostavovateľom bol Mikuláš Schneider-Trnavský, ktorý bol prácou na jeho príprave poverený už v roku 1921. Dielo vyšlo po prvýkrát tlačou v roku 1937. Odvtedy vyšlo v desiatkach vydanií a je dodnes každodenne používané pri katolíckych bohoslužbách. Spolupracovalo na ňom viacero komisií. Hlbina bol predsedom prozodickej komisie (Pôstényi 1937: 4), jej členmi boli Ivan Javor a Ladislav Hohoš. Jazykovú úpravu textov mal na starosti Anton Augustín Baník. Keďže Schneider-Trnavský do spevníka prevzal mnohé piesne ešte z najstaršieho katolíckeho spevníka *Cantus catholici* (1655) a aj z iných nasledujúcich vydanií, Hlbina tieto texty prebásňoval a upravoval podľa platnej jazykovej kodifikácie v miere určenej komisiou. Bola to náročná úloha, no pre Hlbina znamenala nemalú prácu. Ako autor textu je uvedený pri dvoch piesňach. K obom skomponoval hudbu M. Schneider-Trnavský. Prvou je pomerne neznáma novoročná koleda *Z neba prišiel k nám* (Jednotný katolícky spevník 1937: 108). Jednoduchý a nenápaditý text bol zrejme objednávkou na novú pôvodnú novoročnú koledu pre tento spevník, čo vyžadovalo priame uvedenie nového roka: „*Radujme sa, veselíme sa, v novom roku tešíme sa: narodil sa nám mocný sveta Pán*“ (Jednotný katolícky spevník 1937: 105). Druhý Hlbinov text je oveľa známejší. Je to rozšírená a obľúbená pieseň spievaná na sväté prijímanie *Ó, láska, nádej, spása* (Jednotný katolícky spevník 1937: 278). Hoci v laickej verejnosti prevláda názor, že Schneider-Trnavský je skladateľom piesní spevníka, vo veľkej väčšine je iba upravovateľom piesní. Táto pieseň je však jednou z jeho najznámejších autorských piesní zložených pre daný spevník. Hlbinov text v porovnaní s ostatnými desaťročia starými textami vyznieva pomerne moderne. Jedinečne, a ak v tomto prípade použijeme Hlbinov obľúbený výraz – mysticky, vyúsťuje prvá sloha piesne: „*Za tebou, Bože, túžim jak v noci, tak vo dne; / ranami srdca svojho raň srdce dnes vo mne*“ (Jednotný katolícky spevník 1937: 267). Takéto autochtónne myšlienky nie sú pre texty tohto spevníka bežné. Hlbinova spolupráca na *Jednotnom katolíckom spevníku* je málo známa a, žiaľ, ani nie príliš cenená kapitola Hlbinovej literárnej činnosti.

Už v čase distribúcie spevníka mu nevyplatili honorár, čo bolo opakovanne sa negatívnych skúseností za príspevky do časopisu *Kultúra* spred pár rokov. Zásadnejšie je v kontexte jeho literárnej činnosti však to, že Spolok sv. Vojtecha mu zamietol vydanie prekladu Bremondovej knihy *Modlitba a poézia*: „Vo veci Bremondovej práce *Modlitba a poézia* musím Vám tiež oznámiť, že Spolok musí upustiť v tomto ohľade od ďalších podujatí.“¹⁷ Z listu vyplýva, že knihu *Modlitba a poézia* mal preloženú už začiatkom roka 1937, no napokon vyšla tlačou v Matici slovenskej až v roku 1943. Mimochodom, s vydaním Bremondovho prekladu nepochodil ani u Smreka, ktorý mu spolu s ním zamietol aj vydanie jeho vlastnej

16 R. Dilong v liste P. G. Hlbinovi, 9. november 1937. LA SNK, osobný fond R. Dilong, sign. 169 A 26.

17 List tajomníka SSV (podpis neidentifikovaný) P. G. Hlbinovi, 20. september 1937. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbina, sign. 169 H 12.

30 zbierky: „Viete, že ja by som veľmi rád dával takéto knihy do našej Osvetovej knižnice, lebo sú to knihy priebojné a veľmi ich potrebujeme. Ale obchodná stránka veci nám jednako nedovoľuje vydávať nateraz i takéto knihy.“¹⁸ Bremondova *Čistá poésie* síce vyšla v českom preklade v roku 1935 s predslovom Františka Xavera Šaldu, no kľúčové Bremondovo dielo *Modlitba a poézia* vyšlo iba v slovenčine (v češtine doposiaľ nie), a to práve zásluhou Hlbinovho prekladu v roku 1943, čo dodnes oceňujú i českí bádatelia (Kučerová 2017: 164), keďže slovenský preklad bol distribuovaný aj do Čiech. Dá sa preto predpokladať, že o dielo by bol záujem aj v skoršom čase. Hlbina ponúkol Matici slovenskej preklad až koncom apríla 1943 a kniha vyšla už koncom toho istého roka, aj s autorskými právami a cirkevným schválením. Ihneď oslovila viacero básnikov a záujemcov o spirituálnu poéziu, napríklad čoskoro debutujúceho Jána Motulka.¹⁹

Príčiny zmeny poetiky

S ohľadom na vyššie uvedené možno kategorickú zmenu básnickej poetiky P. G. Hlbinu vysvetľovať ako sumár viacerých okolností a príčin: 1. vylúčenie z redakcie časopisu *Postup* a nespokojnosť s jeho ďalším vývinom; 2. snaha o modernejší výraz vlastnej lyriky s dôrazom na pekný a originálny rým ako reakcia na voľný nerýmovaný surrealistický verš; 3. súperenie s Dilongom, ktorý v čase vydania prvých dvoch Hlbinových zbierok bol básnikom-ruralistom, no knihou *Mladý svadobník* (1936) Hlbinu v napredovaní „predbehol“; 4. objavenie nového rozmeru Bremondovej koncepcie – poézia ako hra; 5. nespokojnosť s východiskami posudzovania jeho tvorby literárnou kritikou (polemika s R. Brtáňom), čo Hlbinu priviedlo k pomyselnému rozdeleniu vlastnej tvorby na modernú (básne blízke zbierke *Dúha*) a náboženskú (napr. práca na *Jednotnom katolíckom spevníku*).

Básnická zbierka *Dúha* v dobovej recepcii

Vtedajší šéfredaktor *Slovenských pohľadov* Stanislav Mečiar ocenil nový tón Hlbinovej poézie v recenzii *Dúhy*: „Ťažko by ste tu aj analyzovali jeho verš, nieto čo rozkladať, je to všetko také prosté, len nastaviť ucho, a stačíte všetko zachytiť. Nenáročný spev, jasný a sladký. Aj nám ho na čas zasa treba, veď sme už priveľmi navykli v súčasnej poézii na mračné, hnilobné a úmrlčie sebapitvanie“ (Mečiar 1937). Súdobú poéziu zastupoval okrem iného aj surrealizmus. Spomínaná pochmúrnosť je signifikantným znakom Fabryho poézie. Eufonická zložka Hlbinovej poézie je tak Mečiarovi uspokojivou kvalitou pre túto básnickú zbierku. Zaujímavé je, že S. Mečiar nedáva verše do súvislosti s poetizmom, hoci tento domáci básnický smer propagoval v *Eláne* už v roku 1931.

Súvislosť so surrealizmom zasa radikálne vylúčil Klement Šimončič: „Ak sa niekedy uvádza poézia Hlbinova v súvislosti so surrealizmom, je to komické nedorozumenie. Dnes slovo surrealizmus je skoro synonymné s revolučným činom v poézii. U Hlbinu nemôže byť o tom ani reč!“ (Šimončič 1937). Podobne ako S. Mečiar i on oceňuje určité odosobnenie Hlbinovej lyriky.

Dobové prijatie zbierky môžu ilustrovať aj posudky dvoch mladých nádejných surrealistov, Vladimíra Reisela a Jozefa Paldíu. Reisel klasifikuje Hlbinovu

18 J. Smrek v liste P. G. Hlbinovi, 8. marec 1937. LA SNK, osobný fond P. G. Hlbinu, sign. 169 H 12.

19 Tento moment sleduje i Jozef Brunclík v monografii o J. Motulkovi (Brunclík 2017: 132).

dovtedajšiu spirituálnu poéziu ako tichú a pokojnú, ktorá mala niekde vyústiť, no *Dúha* nie je vyústením, lež skrivenou cestou do slepoty (Reisel 1937). Vyčíta mu stratu originality vlastného výrazu: „Hlbina stratil svoje ja a vhuhol do tmy, kde sa vecí možno iba dotýkať, ale nemožno zachytiť ich podstatu“ (Reisel 1937). Reisel očakával vyvrcholenie spirituálnej línie Hlbinovej tvorby, to však predstavujú zbierky *Cesta do raja* a *Harmonika*. To čo Hlbina považoval za novátorské – brúsenie rýmov, Reisel hodnotil ako úpadkové a prekonané. Reiselova dikcia je veľmi príkra. Radostný a bezstarostný tón Hlbinovej poézie prezentuje ako tragédiu a dehonestáciu lyriky (Reisel 1937).

Vďaka korešpondencii poznáme aj Hlbinovu reakciu: „Že to neni tak všetko pravda, ako si to tam V. Reisel vo svojej mládeneckej namyslenosti vybájl, dúfam, sami uznáte. [...] Nepotrebujem poučenie od nejakého maturanta,“²⁰ uviedol v liste šéfredaktorovi *Elánu* J. Smrekovi a v závere dodal: „Dúfam, že sa nebojíte toho, že ma oblieha štekot surrealistických a socialistických šteniat. Všetky ony prestanú, nech si štekajú. Čakám aj zápornú odpoveď.“²¹ Z odpovede možno vyčítať, že odmietanie „pokrokovej“ mládeže mu bolo ľahostajné, kritika kňaza J. Kútnika-Šmálova neskôr nie. Zápornú odpoveď očakával na svoju prosbu o vydanie básnickej zbierky. Napokon mu *Belasé výšky* vydal F. Urbánek.

Častý prispievateľ *Prameňa* Jozef Paldia, ktorého Hlbina kritizoval za sériu článkov o H. Gavlovičovi, publikoval aj recenziu Hlbinovej *Dúhy* v poslednom čísle tohto časopisu. Napodiv, tento text sa najviac zhoduje s neskoršími postrehmi literárneho vedca V. Turčányho v monografii *Rým v slovenskej poézii* (1975). Paldia, inak Dilongov epigón, autor zbierky *Prsty nad riekou* (1937), ako jediný z recenzentov kladie Hlbinovu zbierku do širšieho kontextu slovenskej poézie: „Jestli môžeme povedať, že Dilongovi patrí prvenstvo vo vychutnávaní novej poézie, Novomeskému v podaní a spracovaní námetu, Beniakovi v sile výrazu, tak istotne je Hlbina metaforickým podávateľom najmarkantnejších rýmov. Jemné chvenie koncoviek slov, ktoré by ste inde považovali za otrelé, miznú pri krásne Hlbinových básni“ (Paldia 1937a).

Tak ako recenzenti, ani Hlbina svoj príklon k poetizmu priamo nedemonštroval, a to z viacerých dôvodov. Poetizmus totiž vznikol v českom prostredí aj ako odpoveď na proletársku a moralizátorskú poéziu (Čepan 2002: 77). V slovenskom kontexte sa paradoxne spája práve s autormi proletárskej poézie, pričom na tento nepomer Oskár Čepan neupozorňuje pravdepodobne zámerne, s ohľadom na dobu vzniku jeho charakteristiky poetizmu. Stanislav Šmatlák uvádza, že davistická literárna kritika (Jozef Rybák) zavrhovala poetizmus v zmysle jeho životného štýlu (Šmatlák 1971: 212). Ako dôvody boli uvádzané nulová sociálna angažovanosť, absencia riešení sociálnych problémov, hedonizmus atď. Tieto kritériá zohľadňoval aj neskorší surrealista Vladimír Reisel v recenzii Hlbinovej zbierky. Ľavicová kritika a davisti odmietli práve s ohľadom na ne aj Novomeského *Romboid* (1932) či zbierku Fraňa Kráľa *Balt* (1931), no tieto diela boli v neskoršom období a sú takisto dnes označované za kľúčové diela slovenského poetizmu.

20 P. G. Hlbina v liste J. Smrekovi, 5. január 1938. LA SNK, osobný fond Ján Smrek, sign. 181 F 3.

21 P. G. Hlbina v liste J. Smrekovi, 5. január 1938. LA SNK, osobný fond Ján Smrek, sign. 181 F 3.

32 Poézia a liturgia v Hlbinovej zbierke Dúha

Básnickú zbierku *Dúha* Hlbina rozdelil na tri časti: *Dúha*, *Preludy* a *Pohľadnice*. Prvá časť obsahuje dvadsaťštyri autonómnych básní, označených iba rímskymi číslicami. Exkluzivita výberu jazykových prostriedkov je recipientovi tejto Hlbinovej zbierky jasná už od prvých veršov. Profil celej básnickej zbierky pomocou metafory predstavil už na začiatku: „*Hrá hudba v zámku, odkiaľ vanie / rytmus a vietor olifantom, / mrazivý refrén o nirváne / straší jak dotieravý fantom*“ (Hlbina 1937a: 9). Výrazy hudba, rytmus a refrén sú kľúčové slová, ktorými je predstavená zbierka už v úvodnej básni. Hudba nových niekoľkoslabičných rýmov, rytmus štvorverší a refrénmi sú početné rýmové echá.

V. Turčány v *Dúhe* narátal až stodesať cudzích slov v rýmovej polohe (Turčány 1975: 212). Zaujímavé sú však aj rýmové echá, ktorých je v zbierke asi stopätnásť, pričom mnohé z týchto básnikových hier zasahujú okrem estetickéj funkcie aj do významovej výstavby básne. Hlbina sa nechal inšpirovať V. Nezvalom, J. Seifertom či K. Bieblom, ktorí sa v českej poézii snažili takmer vyčerpať rýmové možnosti češtiny. Keďže však tradícia podobného štýlu básnenia, ktoré spočíva v používaní viacslabičných rýmoviek, rýmových ech a kalambúrov, v slovenskej literatúre takmer neexistovala,²² nemal na čo nadväzovať. V tomto zmysle ho slovenská literárna veda porovnáva s Hviezdoslavom.

V inej strofe prvej básne zbierky zasa prirovnáva svoj rýmový koncert k uragánu, orgiám a tanečniciam, ktoré ihneď sprevádza mariánsky motív: „*Uragan tanečníc, až hrôza, / orgie stvára na návrší, / pohliadni, mater dolorosa, / pohľadom, ktorý hviezdy prší*“ (Hlbina 1937a: 9). Mater dolorosa, teda Matka bolestná, je v nasledujúcom verši denominovaná už radostnejším motívom ako Hviezda ranná. V zbierke tak už na začiatku nachádzame určité provokujúce časti a alegórie. V citovanej druhej strofe čítame rým *hrôza/dolorosa*. Očakávali by sme tu rým *rosa/dolorosa*, aby vzniklo rýmové echo, verš by sa dal tomuto výrazu ľahko uspôsobiť. Táto na prvý pohľad premárnená príležitosť básnika nadobudne zmysel v desiatom štvorverší tejto inak najdlhšej básne zbierky (tvorí ju šesťnásť štvorverší): „*Úsvite, počkaj, kto to spal tu / na bielych krídlach albatrosa, / kto slzy ronil do kobaltu, / koho to zrkadlila rosa?*“ (Hlbina 1937a: 10). Básnik tak cieľavedome uspokojuje očakávanú túžbu po predpokladanom rýme v nasledujúcej časti básne. Takéto pomerne objavné rýmové koncovky sa v zbierke neopakujú a poet si zakladá na ich exkluzivite, no podobné nabádanie čitateľa a vzbudzovanie očakávaní je jedným z tvorivých postupov tejto Hlbinovej poézie. Za pozornosť stojí aj prízvuk v citovanej strofe v rýme *spal tu/do kobaltu*, kde vzniká nový výraz alt – altu, čo značí hlboký ženský hlas.

Hlbina tak vlastne prechádza od eufónie založenej na asonanciách, konsonanciách a inej zvukomalebnosti, ktoré využil už v predošlej zbierke *Harmonika* (Tollarovič 2018a), k lexikálnym hrám založeným na cizelovaní rýmu. Predošlá hra so slovom a hravosť, ktorou konkuroval L. Novomeskému, mu už nepostačovali, resp. otvorili mu nové možnosti, ktorých výsledkom je práca s rýmom. No nielen to. Už v tejto prvej básni označenej rímskou jednotkou (I.) ilustruje celú paletu jazykových hier, ktorú potom obmieňa v celej zbierke. Nezvyčajný je napríklad

22 Podobné tendencie však možno sledovať aj u kňazských básnikov staršieho obdobia (napr. rým Dlhomíra Poľského *sklerôza/v skle Róza*).

homonymický rým *odyseje/ódy seje* a nasledujúca strofa: „*Koreň tmy srdca na korene / šiel vždycky hlbšie celkom dolu, / mystické moje pokorenie / zostalo hrdé bez idolu*“ (Hlbina 1937a: 11). Tu sa okrem rýmových ech kvázi svojvoľne, bez ukotvenia v rýme, významovo zhodujú aj posledné slová druhého a tretieho verša: *celkom dolu/pokorenie*, čo korešponduje s vertikálnou obraznosťou rýmovaných slov *celkom dolu/bez idolu*. Rovnako v poslednej strofe tejto prvej básne: „*Na rieke záhrobia sa penia / najkrajšie slová ako smeti, / mystika vín a vykúpenia / do noci bledou lunou svieti*“ (Hlbina 1937a: 11). Rým *penia/vykúpenia* evokuje aj výraz vykúpe – vykúpať sa, na čo jednak odkazuje aj slovo *rieka* z prvého verša štvorveršia a tiež odkazovanie vykúpenia v zmysle očistenia sa od niečoho, v tomto prípade od previnení.

V zbierke *Harmonika*, tiež čiastočne poetisticky ladenej, nebol Hlbínov jazyk ničím inovatívny a zvukomalebnosť prameni z akustického chápania verša ako celku. Navyše, repertoár slov je blízky 19. storočiu: kvetina, fialka, ruža, vták, motýľ, potok, pole, spev, nebo, kaplnka, tátoš, čerešňa, škovránky, slávik atď., všetko prítomné aspoň dva razy. V týchto básňach s poetickými výrazmi, ktoré už vtedy boli dávno prekonanými klišé, autor zvýrazňoval melodickosť verša. V *Dúhe* vidieť opačný postup, ide o cieľavedomý výber takých jazykových prostriedkov, ktoré sa v dovtedajšej slovenskej poézii nevyskytovali, a ako upozorňuje V. Turčány, viac ako sto z nich je dokonca v rýmovej polohe.

V zbierke sú aj básne, v ktorých je rým jediným výraznejším nápadom, diktuje autorovi tempo a všetko ostatné je iba akousi výplňou, napríklad: „*Krásavíc vnady, / úkryty múk a zrady, / vidím vás žiariť smutne / v bodke nad I. / Takisto ako Andrej Ady*“ (Hlbina 1937a: 15). V strofe je všetko prispôbené rýmovke „*ady*“ v trojakej podobe: ako koncovka podstatného mena v pluráli a singulári, pomocou fonetickej výslovnosti samohlásky a ako vlastné meno maďarského básnika Endreho Adyho. Cudzie a málo časté výrazy však nečítame iba v rýmových polohách: „*Moje sny smrťou tiahnu k raju / jak sprievod gejši slnkom priodetý, / v ružových kimonách sa hrajú, / v náručí nesúc čerešňové kvety*“ (Hlbina 1937a: 16). Sprievod gejši a ružové kimoná i tak pútajú pozornosť čitateľa, keďže rým je v kontexte tejto zbierky ešte veľmi nenápadný. Utíšením „*uragánu*“ rýmov je báseň VIII.: „*Ty dúha v oblakoch / do slnka oblečená, na nebo vzatá / z oltára v Bošáci!*“ (Hlbina 1937a: 18). Pri pozornej analýze možno dešifrovať, že ide o mariánsku báseň – v Bošáci je patrocínium kostola práve Nanebovzatiu Panny Márie. *Dúha* z titulu zbierky je teda Panna Mária, čo nik z recenzentov zrejme nepostrehol. Bošáca bola po Rosine druhým kňazským pôsobiskom, kde Hlbina kaplánoval ako mladý kňaz. Aj v predchádzajúcej zbierke *Harmonika* spomína svoje prvé kaplánske pôsobisko, obec Rosina pri Žiline (v básni *Rosina*), takisto s dôrazom na mariánsky kult: „*Pondelok ráno idúc do Tura / navštívim vo Višňovom Pannu Máriu*“ (Hlbina 1935b: 57). Hlbina tak v zbierkach predstavuje akýsi zemepis svojich pôsobísk.

Ako ukázková báseň zbierky *Dúha* bola už dobovými recenzentmi predstavovaná báseň s číslom X., konkrétne časť: „*Keď som šiel z Ilavy, / bol večer lilavý, / ozvena chichotu / rozbila ticho tu*“ (Hlbina 1937a: 21). Podľa nich tieto verše dokumentujú Hlbínovo nezmyselné hračkarenie, pritom motív cestovania po Slovensku a pohrávanie sa s vlastnými menami nie sú celkom nové. V predošlej zbierke *Harmonika* písal v básni *Topoľčany-Trnava-Bratislava* podobne: „*Stanica Trnava. / Láska je únava. [...] Stanica Bratislava. / Zbohom, mňa bolí hlava*“ (Hlbina 1935b: 57). *Kým v Harmonike* boli podobné hry ojedinelé, v *Dúhe*

34 sú fundamentom zbierky. Hlbina hľadal rýmové echá nielen na cudzie slová, no tiež na slovenské vlastné mená (napr. na *Púchov/lopúchov*).

V zbierke možno z kompozičného hľadiska nájsť dva typy básní. Celkom jednoduché, založené na akomsi diktáte rýmu, a potom tvorivejšie a menej prvoplánové, ktoré sú aj predmetom predloženej interpretácie. V básni XIII. sledujeme ustavičný pohyb smerom nadol – zostup: „*Slnko dneska zemi / do náručia klesni, / svetlo tvoje znie mi / vo svadobnej piesni*“ (Hlbina 1937a: 24). Hoci je rým striedavý, sémanticky sa dotýkajú aj slová na konci po sebe nasledujúcich veršov: (k) *zemi/klesni* a tiež zvukové, evokujúce hudbu: *znie mi/piesni*. Z toho možno uzavrieť, že ak sa v básni objaví jeden takýto netradičný a invenčný prvok, nie je osamotený a možno ich nájsť viac. Okrem kalambúru *nemo dlieva/nemodlieva* je pozoruhodný záver básne: „*pime spolu per tu / krčah tmy a tajú, / snenie pošlo k čertu, / piesne kolotajú*“ (Hlbina 1937a: 25). Tu sa rýmujú zasa prvé slová veršov: *snenie/piesne* a významovo sa dotýkajú *pime/krčah*.

Iným aspektom je návratnosť motívov v autorovej tvorbe. Biblického Samsona možno nájsť už v jeho časopiseckej ranej ponurej básni *Už neposielaj prokov...* V zbierke *Dúha* má motívická návratnosť symptomaticky hravú podobu: „*Slepiacky tuším bolesť, vyšší zásah, / Samson ti verí, milovaná Dalila, / stratil som oči v nevidaných krásach, / stĺp klesol, budova sa zvalila*“ (Hlbina 1937a: 29). Dvoja-trojslabičná rýmovka sa zrkadlí s konsonanciou s na začiatku veršov. Tento postup nadobúda v porovnaní s predošlou *Harmonikou* (rovnako ako v prípade rýmu) novú kvalitu, pretože v nej sa podobné prvky vyskytovali v hraniciach verša, napr. *rajská ruža v rozkveté; ružové ráno v Rosine; modlím sa mlčiac mocným mlčaním* atď.

V. Turčány uvádza iba jeden príklad na necitlivý zásah matičiarskeho korektora, ktorý takto poškodil Hlbinov rým: „*Ach, vy prázdne masky, / čo z vás bude o rok, / prchajúce lásky, / zahrajme sa tarok...*“ Korektor tu podľa jeho slov „opravil“ spojenie *za rok na o rok*, čím pokazil pôvodný Hlbinov rým *za rok/tarok*. Viacero najmä čechizmov v rýmovej polohe jazykový redaktor Matice, prirodzene, ponechal, no viacslabičná rýmovka mu v tom prípade ušla. Podobných zásahov je v zbierke viac. Našiel som minimálne jeden ďalší príklad: „*Kým skúmam tento motív / a robím analýzu, / vezie sto lokomotív / na výlet Monu Lízu*“ (Hlbina 1937a: 31). Je to exemplárny príklad Hlbinových mimoriadnych rýmov – dve rýmové echá v jednom štvorverší, no domnievam sa, že korektor ochudobnil rým o jednu slabiku, teda zmenil *Mona Lízu* na *Monu Lízu*, a tak zanikla trojslabičná rýmovka *analýzu/Mona Lízu*.

Podobne netradične komponovaná je aj báseň XXI., ktorá je zasa bez rýmov: „*Z tvojeho srdca stal sa cirkus, / papagáj hrá sa v lone odalisky, / v ružovom pásme s aureolou, / krotiteľ delfinov je smutný*“ (Hlbina 1937a: 35). Rozhodujúcim výrazom je cirkus, ktorý potom v básni konotujú papagáje, delfíny, šelmy, hady. V básni sú tiež náznaky surrealistickej techniky: „*Noc jasná ako klavír, / noc ako katedrála, / jasmín a olej. / Krab na dne morskom / vo tme sa rozospieval. / Keď vyšla luna, / kuny a lasice sa skryli*“ (Hlbina 1937a: 35). Možno sledovať kauzalitu: klavír zo záveru prvého verša zaznie na konci piateho citovaného: *klavír sa rozospieval*. Dajú sa identifikovať akoby aj skryté vnútorné rýmy v rámci veršov: *jasná/jasmín* alebo v podobe epanastrofy *luna/kuna*. Známa báseň XXIII. s incipitom *Pre belasé sny a rýmovačky* nadväzuje na autorovi vlastnú tradíciu sebapolemizujúcich básní: „*Pre belasé sny a rýmovačky / hlúpo snivali sme, / myšlienok sme mali plné*

vačky / o surrealizme. / *Abbé Bremond, obsypaný kvetmi, / v ríši radovánok / dovoli iste pohľad letný / na mystický vánok*“ (Hlbina 1937a: 37). Hlbina berúc do úvahy svoju predošlú proklamáciu Bremondovi ho tentoraz podobne prosí o omilostenie k novým básnickým hrám, ktorým zasvätil svoju zbierku: „*Okúzleným tichom tvojím ja som, / na ostrove Java, / rozmarínom, snom a lásky jasom / spev náš rozvoniava*“ (Hlbina 1937a: 37). Možnosti štvorveršia už autorovi nepostačujú, okrem kalambúrneho rýmu *ja som/jasom* a rýmového echa *Java/rozvoniava* je tu ešte vzťah medzi spojením *rozmarínom rozvoniava*, a to dvojaký: olfaktívny (čuchový) a tiež paronomázia daných slov. V poslednej básni cyklu *Dúha* rýmy opäť hýria obraznosťou: „*Belostná slonovina, / v ktorej sa túlite, / objaví lono vína, / slimáka v ulite*“ (Hlbina 1937a: 38). *Slonovina* a *lono vína* možno čítať aj ako nádobu (lono) na víno zo slonoviny, používanú v antických časoch. Rovnako *túliť sa* a *ulita* spája schúlenie, stiahnutie.

Druhá časť zbierky nazvaná *Preludy* je utišením „uragánu“ *Dúhy*. Ústrednými básňami sú *Moja cesta* a *Slzy*. V nich už básnik oveľa menej silácky predstavuje piliere svojej tvorby, napríklad hudobnosť prostredníctvom známeho klasicistického skladateľa: „*V postoji mnícha, milenca, / hľadal som túžbe krásne mená, / plietol som slová do venca / k fragmentom z Beethovena*“ (Hlbina 1937a: 44). V predošlej zbierke *Harmonika* (1935) boli vyjadrením naplnenia Hlbinovej túžby po kňazstve tzv. kňazské básne, keďže zbierka vyšla zakrátko po jeho kňazskej vysviacke. Hlbinovu poéziu necharakterizuje násilné verbálne zduchovenie. Stále pomerne striktno oddeľuje laické, civilné a sekulárne od kňazského, meditatívneho a spirituálneho, čo sa práve v tejto zbierke prejavilo najmarkantnejšie. Takmer celá zbierka je navonok sekulárna. Hlbinova báseň pokračuje: „*Mystický cyklón zenitu / rozohnal plaché moje kroky. / Tieň chlapca hľadám, neni tu. / Kde ste, vy detské roky?*“ (Hlbina 1937a: 44). J. Pašteka naznačil možnú inšpiráciu Hlbinovej tézy „poézia ako hra“ myšlienkou Romana Guardiniho (1885–1968) „liturgia ako hra“ (Pašteka 2002: 63), no úvahu už ďalej nerozvinul. Guardini v eseji *O duchu liturgie* skutočne prirovnáva bohoslužobné obrady k hre, a to k hre malých detí: „Viděl jsi už někdy, s jakou vážností vymýšlejí děti pravidla pro své hry [...] jak se všichni musejí držet za ruce, co znamená tahle tyčka a tamten strom? To vše se zdá pošeltilé pouze člověku, který netuší smysl toho všeho a který nedokáže vidět důvod určitého jednání v ničem jiném než v nějakém vykazatelném účelu“ (Guardini 1993: 36). Preto Hlbina otázkou „*Kde ste, vy detské roky?*“ prívolaáva nenávratný čas detstva. V liturgii, pri bohoslužbe je takisto všetko predpísané a každý úkon má svoj zmysel a predpis: „*anjelské svetlá a hlasy / chránia ma od náhody*“ (Hlbina 1937a: 44), čo interpretujem ako liturgický poriadok. Jeho chvála vrcholí v poslednom štvorverší básne *Moja cesta*: „*Vítam ťa blesk i paroma, / ty búrka ducha, zákon svätý, / vítam tvoj ozón, aróma: / otvorte kalich, kvety!*“ (Hlbina 1937a: 45). Poriadok je mu *svätým zákonom* a *kalich kvetov* je ako bohoslužobný kalich na víno. Básnik tak o kňazstve hovorí obrazne, hoci v *Harmonike* sa vyjadroval ešte jasnou rečou (napr. v básni *A mon amie inconnu*): „*Hostiu bielu premieňam na božské telo / a víno lásky na krv, cenu svojho neba*“ (Hlbina 1935b: 14). Kým v zbierkach pred kňazskou vysviackou túžil po kňazstve a v *Harmonike* pretvára svoju radosť z tejto služby na poéziu, v *Dúhe* sa kňazstvo už osmelil alegorizovať. V *Harmonike* bolo všetko kňazské čierne ako reverenda (napr. v básni *Pokorné odovzdanie*): „*Smutný môj život, čierny šat môj kňazský*“ (Hlbina 1935b: 66), no v *Dúhe* (v básni *Ako v sne*)

36 sa stáva bielym ako kňazská alba: „*Tento sen vždy miloval by / svojou láskou zápalistou, / ktorá z bielej smrti alby / k žitiu kriese aj sen Kristov*“ (Hlbina 1937a: 59).

Pri kňazstve básnik zostáva aj v druhej zásadnej básni *Slzy*. V nej bilancuje svoju doterajšiu tvorbu: „*Hľadal som cestu k nebesám, / hľadal som seba v ľudskom slove, / sen mojej lásky vyšiel sám / nad hory fialové*“ (Hlbina 1937a: 46). V prvom verši je prvoplánovo ukrytý názov druhej zbierky *Cesta do raja*, no v pokore, ktorú symbolizuje pôstna fialová farba, básnik zisťuje, že vlastné básnictvo bral možno až príliš vážne. Boha svojím dielom neohúri ani mu nič nepridá, stačí sa hrať, čo činí práve touto zbierkou. Opäť to korešponduje s Guardinim, ktorého eseje Hlbina zaručene poznal: „*Být před Bohem zaměstnán hrou, dílem umění – nikoli tvořit, nýbrž být, to je nejvlastnější podstata liturgie. Proto ta vznešená směs hluboké vážnosti a božského veselí, která je pro liturgii příznačná. Že liturgie tisícerymi předpisy tak přísně a pečlivě určuje, jaká mají být slova, pohyby, barvy, roucha, náčíní, to chápe jenom ten, kdo umí brát vážně umění a hru*“ (Guardini 1993: 36). Tieto Guardiniho názory však neboli v danom období v konzervatívnom slovenskom katolíckom prostredí poväčšine prijímané kladne. Až druhý vatikánsky koncil dal mnohým jeho návrhom za pravdu. Hlbina však v závere básne *Slzy* sám dospel k záveru, že takýto preexponovaný spôsob básnenia ho neuspokojuje a je mu bližšia tichá bremondovská modlitba: „*Bojím sa svojich vlastných slov. / Ja hľadám celkom tiché šťastie. / Prestal ma baviť prázdny lov / a žiadosť mlčať rastie*“ (Hlbina 1937a: 47). Verše pôsobia ako výrazne autentické. Posledný citovaný verš je vážnou úvahou o ukončení básnickej tvorby. Napokon – básnikovo dlhé odmlčanie skutočne nastalo, a to počas druhej svetovej vojny.

V zbierke je tiež zopár dedikovaných básní: *Vera ikon*, istej W. Možno predpokladať Veroniku, keďže toto meno pochádza z gréčtiny v názve básne. Presne identifikovateľná je básneň *Rajskej hviezde* – H. F., venovaná Henny Fiebigovej, ktorú Hlbina tituloval práve pseudonymom z názvu básne. Privráva sa jej dokonca dôvernejšie než Dilong Helene Riasnickej v titulnej básni zbierky *Helena nosí laliu* (1935). Hlbina oslovuje Fiebigovú ako svoju princeznú a obdivuje jej snívú poéziu: „*Šialený, opitý a možno blázon spola, / zbožňujem sen tvoj belasý. / Nad Tebou žiari božská aureola / zamilovaných do krásy*“ (Hlbina 1937a: 50). Pôsobivá je aj súhra posledných slov básne: *zamilovaných do krásy* s vlastným označením *piráti krásy* básnikov P. Olivu, J. Silana a M. Šprinca. Do svojho zoskupenia prijali aj Fiebigovú a nazvali ju „pirátka snov“. Hlbina tak v básni pojal snivosť i lásku ku krásu. Fiebigovú však ani týmto na nový pseudonym nepresvedčil. Rovnako nepresvedčivý je Hlbinov pokus o básneň podľa Bretonovho surrealistického manifestu s názvom *A la Breton*. Zosmiešňujúci je záver básne: „*tvoje telo hnedé a sladké / ako čokoláda Stollwerk, ktorú práve dávam do úst, / medzitým, čo píšem túto básneň*“ (Hlbina 1937a: 65). Sledujeme zvláštnu zhodu medzi Hlbinom a Fabrym. Kým Fabry v básňach preškrtnutého *Prológu* zbierky *Uťaté ruky* (1935) chcel dokázať, že je schopný vybrúsiť pekný rým a písať v sylabotonizme, Hlbina zasa niektorými básňami zbierky proklamuje svoju dispozíciu k surrealistickému veršu.

Pohľadnice, záverečná časť zbierky *Dúha*, obsahuje básne z Hlbinových ciest po Európe v roku 1936 (Bulharsko, Rumunsko, Turecko). Tieto básne umelecky nevynikajú, no dobovo boli populárne. Takmer každý básnik-cestovateľ zveršoval svoje vandrovačky. V rovnakom čase vydal rovnako nazvanú básnicú zbierku Fraňo Král (*Pohľadnice*, 1936), o desaťročie skôr V. Nezval *Básne na*

pohľadnice (1926). Hlbina niektoré cesty absolvoval spolu s Dilongom. Ten týmto výletom venoval časť zbierky *Mesto s ružou* (1939, mestom je Paríž), ktorú nazval *Päť kariet od mora a jedna z Paríža*. Dilong pamätá na Hlbina aj v ústrednej básni tejto zbierky *Čo som chcel v Paríži*:²³ „Ale dnes Notre Dame tak dojíma ma / vstaň pokorená slávna republika / hľad' Francúz Boha s akou úctou vyká / pútničko krásna krásnych srdca úžin / v Ste Madeleine za vás tichú omšu slúžim / keď Hlbina mi miništruje plačom / udivuje ma mnoho blízkych mračien“ (Dilong 1939: 39). Počas predkoncilovej omše jeden kňaz slúžil omšu a druhý mu posluhoval – miništroval, čím Dilong podčiarkuje ich vzájomnú blízkosť. Dilong v básni pokračuje: „s Hlbina nom hľadím na tú polnoc prostú / jak Rimbaud driemem pod oblúkom mostu / druh jeho Verlaine za 5 frankov pije / ale druh jeho Verlaine nemocný je / pá abbé Bremond hľadá spoza chrámy / ten abbéovský klobúk váš je starý / vravte ste básnik je to epiteton / ako sa máte majstre André Breton“ (Dilong 1939: 40).

Hlbina v *Dúhe* ospravedlňoval svoj odklon od Bremonda heslom poézia ako hra, ktorý interpretoval ako posun, a nie odvrátenie sa od čistej poézie, a sám už v rámci zbierky v citovanej básni XXIII. načrtoľ polemiku so svojou hravo poňatou poéziou. Na druhej strane, Dilong Bremonda opúšťa, pretože jeho „klobúk je už starý“. Jedným dychom zároveň pozdravuje „majstra André Bretona“. Dilongovo *Mesto s ružou*, ako aj nasledujúce zbierky *Somnambul*, *Nevolaj, nevolaj* (obe 1941) a *Ktosi ťa volá* (1942) sú zbierkami zapadajúcimi do kontextu slovenského nadrealizmu. Dilong sa podieľal aj na zostavení nadrealistického zborníka *Vo dne a v noci* (1941). Práve v ňom v úryvku z memoárov *Z básnikovho denníka* už celkom manifestačne zavrhol Henriho Bremonda: „Prestaňte pán abbé Bremond, so svojou abstraktnosťou! Do najsubtilnejších vecí, ako je napr. poézia, prinášate samé nezmysly, čím tieto veci ľuďom iba oddaľujete“ (Dilong 1941: 28). Hlbina sa Bremonda podobným spôsobom nevzdal a v nadrealistických zborníkoch nikdy nepublikoval. Dilong nezabudol na Hlbina ani v závere pomerne krátkej básne *Čo som chcel v Paríži*, kde sa s ním stretáme už po tretíkrát: „do Lourdesu idem napozajtre zrána / v hoteloch ustal som jak stará panňa / hotely sú jak oči Hlbinove / tu naraz cítim túžbu po domove“ (Dilong 1939: 41).

Dilongova báseň *Čo som chcel v Paríži* je autorovým osobným holdom Hlbina a uznaním jeho zásluh o novú spirituálnu lyriku. Nielen uznaním jeho vlastnej tvorby, ale aj časopisecky uverejnených prekladov, veď nie náhodou v básni spomína francúzskych básnikov, ktorých Hlbina roky prekladal. Zároveň to možno vnímať ako Dilongovo pozvanie Hlbina, ako podnet k surrealistickej tvorbe.

Dilongovu a Hlbinaovu spoločnú cestu si všimol aj už spomínaný recenzent *Dúhy* Jozef Paldia. Venoval im báseň *Dilong a Hlbina na cestách* v zbierke *Prsty nad riekou* (1937): „Mali smútok na očiach a na ruke / a niesli sebou listy básnikov / večerali skoro všade bez vína / lebo víno posielali chudobným do mesta / tieto dvaja Dilong Hlbina / išli do Francie na výstavu bez gesta“ (Paldia 1937b: 41). Napriek rozdielnej poetike (Dilong – surrealizmus, Hlbina – poetizmus) ich mladá prichádzajúca generácia vnímala ako autority vystupujúce v jednote prostredníctvom rovnakých časopisov, vydavateľov atď., no v ďalšej básni s názvom *Dilong a Hlbina*

23 Báseň je inšpirovaná Nezvalovou skladbou *Edison*. Je zaujímavé, že túto báseň neuvádza Pavol Winzer ako príklad tzv. elastickej slohy, hoci je Dilongovou najvydarenejšou básňou tejto kategórie (uvádza Dilongovu báseň *Haluz na pokolení* zo zbierky *Helena nosí laliu*, 1935).

38 na vlné atlantickej už Paldia badá rozdiely: „Napríklad jeden z nich je decko a jeden starý otec“ (Paldia 1937b: 43). Označenie Hlbinu, ktorý sa usiloval o nový výraz svojej poézie, za starého otca, pritom naznačuje, že v pohľade mladšieho básnika predstavoval Hlbina (oproti hravému Dilongovi) stále istý konzervatívny prvok.

roč. 68, 2021, č. 1

S ohľadom na dobovú situáciu slovenskej poézie Hlbinova zbierka *Dúha* (1937) nepriniesla nové podnety, je skôr vyvrcholením poetistických tendencií vo virtuóznej práci s jazykom a zošľachtovaním rýmu. V tejto spojitosti Hlbina nemal konkurenciu vo vtedajšej lyrike, a tak to neskôr konštatovala aj literárna veda. V. Turčány charakterizoval zbierku ako jednu z najpoetistickejších zbierok slovenskej poézie (Turčány 1975: 211). Rovnako ju vnímal Stanislav Šmatlák (Šmatlák 1971: 219), ktorý v druhom zväzku svojich autorských *Dejín slovenskej literatúry* hodnotenie rozvinul o prívlastok „najartistickejšia zbierka autora“ (Šmatlák 2007: 322). Možno iba doplniť, že predošlé tri Hlbinove zbierky – *Začarovaný kruh*, *Cesta do raja* a *Harmonika* – sú reprezentatívnymi zbierkami katolíckej moderny a *Dúha* je zasa ukážkovou zbierkou slovenskej modifikácie poetizmu. V tomto ohľade dobová kritika neuznala Hlbinovu *Dúhu* a pokračovala v negatívnej recepcii aj v prípade autorovej nasledujúcej, piatej zbierky *Belasé výšky* (1939).

P. Winczer v štúdiu o hravosti a hravých postupoch v slovenskej poézii podotkol, že práve V. Turčány klasifikoval poetistický rým ako vertikálny trópous, vertikálnu metaforu (Winczer 2000: 99). Túto tézu som sa snažil v tejto štúdiu exemplárne demonštrovať na Hlbinovej *Dúhe*, so zistením, že obstála Turčányho idea i Hlbinova zbierka. Doboví recenzenti však paradoxne nevenovali pozornosť rýmom a ich obraznosti, významom a konotáciám. Evidovali iba ich eufonickú zložku, sémantiku hľadali mimo rýmu. Keďže významová stránka bola jednoznačne podriadená eufonickej, paradoxne pýtala pozornosť literárnej kritiky. Tento z dnešného pohľadu alogický postup je v prípade takých renomovaných kritikov, akými boli J. Kútnik-Šmálov alebo Jozef Felix, ťažko pochopiteľný, keďže kontext českého poetizmu im nebol neznámy. Preto je v ich prípade absencia čo i len náznaku komparácie Hlbinovej poézie s Nezvalovými básňami zarážajúca a najmä poškodujúca Hlbinu, pretože jeho nová tvorba bola vlastne z ich strany interpretovaná ako anachronizmus. S ohľadom na tabuizovanie katolíckej moderny v čase vzniku Turčányho a Winczerových štúdií je ich dodatočná reflexia Hlbinovej poézie v týchto súvislostiach ešte cennejšia. Zároveň ich výber tohto zakladateľa katolíckej moderny pripisuje Hlbinovej poézii závažnosť aj v širších súvislostiach slovenskej poézie tridsiatych rokov 20. storočia.

Archívne pramene

Slovenská národná knižnica v Martine, Literárny archív, osobné fondy: Rudolf Dilong, Pavol Gašparovič Hlbina, Ján Smrek

Pramene

DILONG, Rudolf, 1939. *Mesto s ružou*. Modra: Teodor Mesík.

DILONG, Rudolf, 1941. Z básnikovho denníka. In *Vo dne a v noci*. Bratislava: Skarabeus a FKM, s. 27-28.

HLBINA, Pavol Gašparovič, 1931. O takzvanej absolútnej poézii. *Elán*, roč. 2, č. 4, s. 7.

HLBINA, Pavol Gašparovič, 1934a. Anketa o poézii. *Postup*, roč. 1, č. 7, s. 7.

- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1934b. Poézia ako hra. *Akord*, roč. 7, č. 3, s. 16-17.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1935a. Bretonov surrealizmus a kresťanstvo. *Elán*, roč. 5, č. 5, s. 4.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1935b. *Harmonika*. Praha: L. Mazáč.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1935c. Niekoľko bodov. *Postup*, roč. 2, č. 5-6, s. 184.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1935d. Surrealizmus mŕtvny pred narodením. *Elán*, roč. 5, č. 9, s. 7.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1936a. Dav, surrealizmus a ja. *Postup*, roč. 2, č. 1, s. 32.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1936b. Henri Bremond a surrealisti. *Elán*, roč. 6, č. 7, s. 7.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1936c. Janko Silan: Kuvici. *Prameň*, roč. 1, č. 8, s. 199.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1936d. Rudolf Fabry: Uťaté ruky. *Prameň*, roč. 1, č. 1, s. 23.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1937a. *Dúha*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1937b. Surrealistické zátiašie. *Prameň*, roč. 2, č. 9, s. 206.
- JEDNOTNÝ katolícky spevník*, 1937. Trnava: Spolok sv. Vojtecha.
- LETKO, Ján, 1934. Tančiaci spravodlivosť. *Postup*, roč. 1, č. 4, s. 4-5.
- MEČIAR, Stanislav, 1937. Pavel G. Hlbina: *Dúha*. *Slovenské pohľady*, roč. 53, č. 10, s. 590.
- OLIVA-UŠÁK, Pavol [OLIVA, Paľo], 1937. Panne. *Prameň*, roč. 2, č. 9, s. 207.
- PALDIA, Jozef Arnold, 1937a. P. G. Hlbina: *Dúha*. Básne. *Prameň*, roč. 2, č. 9, s. 220-221.
- PALDIA, Jozef Arnold, 1937b. *Prsty nad riekou*. Malacky: Gavlovičov študentský samovzdelávací krúžok.
- POGORIELOV, Alexander, 1934. Júnový dážď. *Postup*, roč. 1, č. 4, s. 2.
- PÖSTÉNYI, Ján, 1937. Prívet. In: *Jednotný katolícky spevník*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, s. 3-5.
- REISEL, Vladimír, 1937. Nová zbierka Hlbinova. *Elán*, roč. 8, č. 4, s. 9.
- ŠIMONČIČ, Klement, 1937. Poznámky k cestám slovenskej poézie. *Slovenské smery*, roč. 5, č. 1, s. 72.
- VO DNE a v noci*, 1941. Bratislava: Skarabeus a FKM.
- ZMENA redakcie, 1934. *Postup*, roč. 1, č. 3, s. 11.

Literatúra

- BOKNÍKOVÁ, Andrea, 2017. *Potopené duše*. Bratislava: Aspekt.
- BRUNCLÍK, Jozef, 2017. *Introvertnosťou ku katarzii. Lyrický svet v tvorbe Jána Motulka*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta.
- ČEPAN, Oskár, 2002. *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava: Veda.
- GUARDINI, Romano, 1993. *O duchu liturgie*. Praha: Česká kresťanská akadémia.
- KAMENČÍK, Marián, 2019. *Z Hlohovca do Honolulu a späť*. Hlohovec: Ex libris ad personam.
- KUČEROVÁ, Vendula, 2017. Srovnání některých aspektů díla Janka Silana a Jana Kameníka. In *Rudolf Dilong a stredo európska katolícka literatúra*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Ústav stredo európskych jazykov a kultúr, s. 167-176.
- PAŠTEKA, Július, 2002. *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Lúč.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 1971. *150 rokov slovenskej lyriky*. Bratislava: Tatran.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 2007. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava: LIC.
- TOLLAROVÍČ, Peter, 2018a. Harmonika v súzvuku poetistickej hravosti a postulátov katolíckej moderny. In *Spirituálne zlomky*. Bratislava: Univerzita Komenského, s. 62-92.
- TOLLAROVÍČ, Peter, 2018b. Podrealizmus. In *Spirituálne zlomky*. Bratislava: Univerzita Komenského, s. 93-106.
- TURČÁNY, Viliam, 1975. *Rým v slovenskej poézii*. Bratislava: Veda.
- WINCZER, Pavol, 2000. *Súvislosti v čase a priestore*. Bratislava: Veda.