

Uťaté ruky Rudolfa Fabryho v kontexte slovenského nadrealizmu

Jaroslava Šaková

ŠAKOVÁ, J.: Rudolf Fabry's *Uťaté ruky* (Severed hands) in the Context of the Slovak Variant of Surrealism, Nadrealism

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 68, 2021, no. 5, pp. 549-559

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2021.68.5.5>

ORCID ID: 0000-0001-5235-102X

Key words: Nadrealism, experiment, tradition, playfulness, Rudolf Fabry

Rudolf Fabry's first collection of poems, *Uťaté ruky* (Severed hands, 1935) was the first book published in the Aligátor series – one of the most distinct projects that accompanied the formation of the Nadrealist movement, the Slovak variant of Surrealism. Owing to the Aligátor series and other activities and products of the actors experimenting with Surrealist poetics, Nadrealism markedly shaped Slovak literature, visual arts, typography, and other forms of art. In result, it became an important movement in Slovak poetry, introducing new poetics which was not, however, met with understanding. The critical reception of Fabry's debut testifies to that. The debate concerning the new and the old – experiment and tradition – showed that it is crucial to recognise the degree to which Slovak Nadrealism was inspired by foreign authors and literatures (G. Apollinaire, Czech and French Surrealism). This article attempts at conceptualising Nadrealism in its objective contexts without which it cannot be adequately grasped.

Kľúčové slová: nadrealizmus, experiment, tradícia, hravosť, Rudolf Fabry

Na prebale prvého vydania básnickej zbierky *Utáaté ruky* od Rudolfa Fabryho (1905 – 1982) je uvedené, že bola vydaná nákladom združenia Aligátor v Bratislave v roku 1935. V rovnakom edičnom rade tohto vydavateľstva vyšli postupne, v rokoch 1936 – 1940, nasledujúce knihy poézie: Móric Mittelmann Dedinský: *Krivky* (1936), R. Fabry: *Vodné hodiny hodiny piesočné* (1938), Vladimír Reisel: *Vidím všetky dni a noci* (1939), Ivan Kunoš: *Podľa hviezd meniť masky* (1940). Pri aktuálnom čítaní edície sa vynára otázka vzťahu dnes už kanonických autorov nadrealizmu, akými sú R. Fabry a V. Reisel, k básnikom, ktorých možno pracovne označiť ako „autorov jednej zbierky“ – M. Dedinskému a I. Kunošovi. Signifikantný je pritom fakt, že R. Fabrymu v edícii vyšli hneď dve zbierky (v roku 1935 a v roku 1938), čím sa posilňuje obraz jeho významnejšieho postavenia v rámci nadrealistickej skupiny. Zdanie o tejto kľúčovej Fabryho pozícii dodatočne upevňujú aj memoárové texty tvorcov z okruhu nadrealizmu.¹ Popri Fabrym sa o akési pomyselné vedúce miesto v slovenskom nadrealizme pravdepodobne pokúšal i M. M. Dedinský, ktorý dokonca vypracoval manifest *Daniel v jame levovej*. Oficiálne nebol publikovaný a z korešpondencie zainteresovaných vyplýva, že táto snaha Dedinského sa nedočkala širšej podpory.²

Nadrealistická sieť väzieb

V kontexte slovenského nadrealizmu nezohrával pojem skupiny či toho, kto je na jej pomyselnom čele, takú významnú úlohu ako napríklad v prípade českého či francúzskeho surrealizmu. V slovenskom nadrealizme išlo skôr o „sieť väzieb“, ktorá vznikla medzi jednotlivými autormi naprieč umeleckými druhmi (a napríklad i medzi teoretikmi). Ako napísal V. Reisel, „generálny štáb‘ nás nadrealistov a pridružených výtvarníkov, hercov a vedcov sa schádzal každý podvečer v Grandke a potom presídľoval do Veľkých Františkánov, kde sme mali vyárendovaný podlhovastý kumbál bez dvier a s dlhokánskym stolom, za ktorý sme sa vošli všetci, a často aj náhodní hostia z umeleckej branže“ (Reisel 2017: 124).³ Pri využití sociologického konceptu Nialla Fergusona je možné vnímať osobnosť R. Fabryho ako uzlový bod takejto siete, ktorý sa vyznačuje dôležitými spojeniami s jej ostatnými členmi:

„Stupeň‘ uzlu vyjadruje to, čo by se dalo nazvať ‚sociabilita‘: prostý počet vzťahů, které má jedinec vůči druhým. ‚Mezipoloha‘, formálně definovaná sociologem Lintonem Freemanem koncem 70. let, vyjadřuje, do jaké míry určitým uzlem

1 „Tuším ani jeden slovenský spisovateľ nemal toľko známych a priateľov ako on“ (Reisel 2017: 118); „na Fabryho bolo treba doslova poľovať. Nie azda preto, že by trpel na konvenčné primadonstvo a ukazoval sa iba na ‚reprezentačných plesoch‘. Jednoducho jeho akčný rádius bol priveľký, známosti prikošaté“ (Žáry 1988: 28–29).

2 V súhrne nadrealistickej korešpondencie uverejnenej v roku 1965 v *Slovenských pohľadoch* pod názvom *Z letopisov nadrealizmu II.* sa objavuje list Mikuláša Bakoša V. Reiselovi, v ktorom sa Bakoš v mene Fabryho zrieka účasti na Dedinského manifeste a označuje jeho kroky za nepremyslené.

3 Táto poznámka V. Reisela je významná z hľadiska zachytenia kontaktov nadrealistov nielen s výtvarnými umelcami, ktoré sú tradične dobre popísané, ale aj s hercami, o ktorých sa hovorí pomenej. M. M. Dedinský v tejto súvislosti píše: „tam, kde nielo primárneho vplyvu avantgardy výtvarnej a javiskovej, či lepšie povedané: tam, kde výtvarné umenie nedospelo ešte k bodu, v ktorom je zrod avantgardy nevyhnutný, tam avantgarda slovesná spravidla nevzniká. Pre poznanie avantgardy literárnej na Slovensku je to konštatovanie dôležité“ (Dedinský 1963: 29). Komplexné uchopenie nadrealistických snáh je možné len v kontexte umeleckej spolupráce naprieč jednotlivými druhmi umenia.

prochádzajú informácie. Podobne jako lidé dojíždějící denně do práce soustřeďují dopravu do několika ucpaných křižovatek tím, že každý jednotlivě vyhledává nejkratší cestu k cíli, spoléhají se i lidé v síti často na klíčové jednotlivce, aby je propojili s jinak vzdálenými jedinci nebo skupinami. Jednotlivci s významnou mezipolohou nejsou nutně ti s největším počtem spojení, ale jsou to lidé s důležitými spojeními. (Jinými slovy nejde o to, kolik lidí znáte, ale o to, koho znáte)“ (Ferguson 2019: 44).

Nadrealisti však netvorili iba uzlové body siete, boli zároveň aj mostami medzi jednotlivými uzlami – nadrealistická skupina autorov takto premostovala napríklad svet literatúry so svetom výtvarného umenia. Miestom stretnutí boli kaviarne, ktoré sa stali dokonca potenciálnym rozlišovacím momentom v medzigeneračných stretoch nadrealistov so staršou generáciou. Predstavovali živý organizmus v centre umeleckého života, spôsob, akým sa hierarchické vzťahy menili na vzťahy siete.

Dôležitosť siete väzieb, ktorú si nadrealisti dokázali sami vytvoriť a v rámci nej následne fungovať, sa ukázala aj pri vzniku a distribúcii nákladu zbierok edície *Aligátor*. Pri nadrealistickej vydavateľskej činnosti išlo o performatívnosť takéhoto aktu – vydanie zbierok praktickým spôsobom potvrdzovalo spoluprácu autorov nadrealistického okruhu nielen v oblasti literatúry, ale aj v rámci preporenia života a umenia (príkladom môžu byť diskusie v Umeleckej besede, založenie Spolku pre vedeckú syntézu v bratislavskej kaviarni Metropol 23. júla 1937 či Večer nadrealistickej poézie, ktorý sa uskutočnil 28. februára 1939). Tieto umelecké gestá boli zároveň aj jednou z prvých ukážok odhodlania nadrealistov, manifestovaného v rozpätí rokov 1938 – 1942 vydaním štyroch zborníkov: *Áno a nie* (1938), *Sen a skutočnosť* (1940), *Vo dne a v noci* (1941), *Pozdrav* (1942). Navyše, k tvorivému gestu vydávania zbierok poézie, ich vizuálu a obsahových prvkov je potrebné pridať programovú prácu s odlišením slovenskej verzie nadrealizmu od francúzskeho či českého surrealizmu.

Večery nadrealistickej poézie predstavovali podľa dostupných zdrojov performancie svojho druhu doplnené o svetelné efekty a kulisy. Prepájanie literárnej avantgardy nadrealizmu s prejavmi iných umení v sebe spájalo inšpirácie zahraničnými kontextmi:

„Architekt *Weinwurm*, jeden z nezaslúžene zabúdaných kliesniteľov nových myšlienok a činov, dáva sa inšpirovať *Teigem* a jeho rozvetvenou, do všetkých umeleckých disciplín zasahujúcou publikačnou činnosťou a vydáva najprv architektonický časopis *Forum*, neskoršie širšie koncipovaný, hoci v podstate architektúre venovaný časopis *Nová Bratislava*. V oboch sa poskytuje priestor myšlienkam avantgardy a vytvára sa tak – hoci subtilna – základnica výtvarná pre vznik avantgardy literárnej“ (Dedinský 1963: 34).

Pri prenikaní vplyvu českej avantgardy do slovenského kontextu zohrala úlohu Škola umeleckých remesiel v Bratislave, na ktorej prednášali českí príslušníci avantgardy (Jaromír Funke, Zdeněk Rossman), ale aj *Ludovít Fulla* a *Mikuláš Galanda* zo slovenského výtvarného prostredia. Otázka inšpiračných zdrojov z českého prostredia bola pertraktovaná aj pri výtvarných umelcoch, ktorí

552 spolupracovali s básnikmi nadrealizmu. Zatiaľ čo v českom kontexte to bola jedna generácia, v slovenskom prostredí dochádzalo napríklad na pôde nadrealistických zborníkov k stretu dvoch generácií výtvarníkov. Okrem generačných špecifik treba vziať do úvahy aj fakt, že v pražskej surrealistickej skupine, ktorá vznikla v roku 1934, sa maliari spolupracujúci s básnikmi stali členmi skupiny, kým na Slovensku k takejto situácii nedošlo. Jediným, kto na Slovensku splnil kritériá, ktorými nadrealistického výtvarníka charakterizoval Jaroslav Dubnický v nadrealistickom zborníku *Vo dne a v noci*,⁴ bol básnik R. Fabry.

Uťaté ruky ako prienik senzuálneho a vizuálneho

Fabryho knižný debut, ale aj jeho ďalšia tvorba v rámci edície Aligátor⁵ predstavujú prelom v slovenskej typografii a celkovej úprave knižných diel.⁶ Na základe toho zaujíma R. Fabry v rámci nadrealizmu zvláštne postavenie na prieniku literárnej a výtvarnej scény, ktoré sa síce vzájomne ovplyvňovali, ale nebývalo zvykom, aby sa jeden autor tak výrazne presadil v oboch týchto sférach.⁷

Zbierka *Uťaté ruky* sa člení na štyri časti – kritika o nich hovorí aj ako o cykloch, čím sa zdôrazňuje ich vnútorná koherencia. Prvá časť *Prolog* obsahuje básne s pravidelným rýmom a so strofickým členením, čo možno interpretovať ako premostenie autorovej časopisecky publikovanej tvorby a jeho debutu, s nižšou mierou parodickosti, ako je to v ostatných častiach zbierky.⁸ Táto časť *Uťatých rúk* bola kritikou interpretovaná vo vzťahu k tradícii,⁹ avšak autor tu evokuje – už symbolicky názvom prvej básne *Na križovatke* – situáciu rozhodovania sa, ktorou cestou je najvhodnejšie vydať sa. Namiesto prijatia či popretia tradície vystupuje do popredia samotný proces rozhodovania sa, ktorého postupným logickým výsledkom sú aj nasledujúce časti zbierky.

Časťou *Básne* akoby autor mienil explicitne potvrdiť, že aj texty s inovatívnejšou formou zahrnuté v tomto oddiele knihy sa môžu plným právom nazývať básňami. Paleta textov sa v treťom cykle *Prietrž* žánrovo rozširuje o lyrickú prózu *Zo strateného zápisníka*. Rovnako ako niektoré iné texty zbierky, prípadne ich časti, ktoré sú ponáškami na modlitby, detské riekanky či hádanky, aj táto lyrická próza

4 Týmito kritériami sú tematická mnohoznačnosť, torzálnosť, čiže tvarová a tematická neukončenosť, zámerná náčrtovosť a náznakovosť, z toho vyplývajúca neurčitnosť vzťahov medzi zobrazovanými námetmi, ktorá je zdrojom poetického účinku (bližšie Dubnický 1941: 142-146).

5 R. Fabry bol autorom obálok štyroch z piatich zbierok vydaných v edícii a podieľal sa aj na ich celkovej úprave či prípadnom dotvorení kolážami.

6 „Pozoruhodný je tiež jeho prínos slovenskej typografii, i keď jeho dielo je v tejto oblasti nevelké. Najmä v prvotine *Uťaté ruky* sú typografické prvky, ktorými predbehol dobu“ (Longauer 2011: 311). Zaujímavá je tiež Fabryho práca s farbami, keď od revolučnej červenej na prebale *Uťatých rúk* a *Kriviek* prechádza cez modrú evokujúcu živel už z názvu *Vodných hodín* *hodín piesočných* až po žltú farbu obalu zbierky *Vidím všetky dni a noci*, ktorá môže predstavovať striedanie svetla a tmy.

7 Popri Fabrym môžeme ešte spomenúť Ladislava Gudernu, ktorého lyrickej próze *Vodnár mŕtvych vód* (1942) sa síce nedostalo zo strany kritiky veľa pozornosti, ale ide o mnohovrstvový text vyznačujúci sa úzkym prepojením výtvarných a literárnych postupov.

8 „Názor, že v *Prológu* ide o paródiu starého typu básnenia, je rozšírený a často sa v slovenskej literárnej vede opakuje. Je pravda, že v *Uťatých rukách* nájdeme texty, v ktorých autor uplatňuje ‚parodizačný princíp‘, pravdaže, nie v *Prológu*, čo Turčány dobre rozlišuje“ (Mikula 2014: 116).

9 „V *Prológu* sa Fabry nemohol vzdať postimpresionistického (Felix), resp. postsymbolistického básnenia, keďže k nemu ani nedospel. Nedištancuje sa tu od dosiahnutej literárnej kultivovanosti, ktorú avantgarda považovala za prekážku pre nové vnímanie sveta, iba sa ‚vezie‘ na avantgardnej vlne antitradicionalizmu“ (Mikula 2014: 121).

kombinuje niekoľko prvkov rozličných žánrov (rozprávka, veštbá, príhovor a iné), ktorých uplatnenie je inherentnou súčasťou tvorivej genézy autora. Miera inovatívnosti akoby sa v každej ďalšej časti zvyšovala – *Prietrž* má podtitul *Automatické texty* a poslednú časť *Fair play* uvádza ambivalentne interpretovateľné motto „za cenu umenia vzdávame sa umeniu“. Tieto podtituly do istej miery korešpondujú s úsilím nadrealizmu o jasné deklarovanie novej poézie, ktorú prináša. Posledná časť *Fair play* obsahuje napríklad básne s výrazne protivojnovou atmosférou – *Vtačí snem* („*Deti deti / bomba letí / zastaví sa v cintore / všetky hroby poore*“; Fabry 1935: 54) a *Dievčenský popevok* („*Tisíc balí bonbony / jeden rozbaľuje bonbony / bude vojna bude vojna / tá vojna je jeho kojná*“; Fabry 1935: 55),¹⁰ v ktorých formálna hravosť riekankového rytmu slúži na vyjadrenie silného posolstva. Spojenie detí a priestoru cintorína evokuje Apollinairovu báseň *Rýnska jesenná*, kde deti a staré ženy zapalujú na sviatok Dušičiek sviečky na cintoríne.

Ďalším možným smerom interpretácie je archetypálny symbol vtáka z názvu Fabryho básne, ktorý sa neskôr opakovanne znovuobjavuje tiež v autorovej druhej zbierke *Vodné hodiny hodiny piesočné* a býva spojený s kontrastom nového a starého, inovácie a tradície, napríklad cez symbol slávika alebo ako štylizácia v podobe litanickej chvály kohúta v časti básne *Posledné*. V nej sa na princípe polysemie toto slovo tematizuje vo viacerých významoch. Kohúta možno označiť čiastočne aj za prvok apollinairovského tematického repertoáru, keďže v už spomínanej básni *Rýnska jesenná* sú verše „*dnes žiadny kohout nezpíval / Kŕkyryký*“ (Apollinaire 2016: 115). Apollinairové inšpirácie sa tiahnu zbierkou od jej názvu až po záver, prispôsobené Fabryho autorskému rukopisu. Báseň *Vtačí snem* nesie podtitul *Škandál ktorý patrí do šlabikára a Paul Klee*. V rámci inšpiračných zdrojov sa dá uvažovať aj o prípadnom odkaze na inovatívne princípy tvorby nemeckej umeleckej školy Bauhaus, kde Paul Klee pôsobil.

Záver zbierky tvorí text grafickej básne *Bráno hľbokej ženskosti*. Je zaliaty atramentovou škvrnou a napohľad vyzerá ako list, dokonca je podpísaný krstným menom autora (Š. Žáry ho dešifruje ako list farskej kuchárke Mare z básne *Vtačí snem*). Týmto spôsobom sa aktualizuje tradičný žáner (tu konkrétne epištolárny) v netradičnom prevedení, čo je postup typický pre zbierku *Utáté ruky*. Práve pri interpretáciách tejto básne sa zvykne zdôrazňovať umelecká dvojdomosť R. Fabryho ako básnika aj ako vizuálneho umelca.

Štyri cykly zbierky sa okrem žánrového a obsahového hľadiska líšia aj typografickým riešením: druhá a tretia časť majú veľmi podobnú typografiu, zatiaľ čo prvá a tretia časť sa líšia typom písma, použitím kurzívy alebo zosilneného typu písma. Na takúto kompozíciu básnickej knihy môžeme nazerať aj ako na hru s recipientom textov. V tomto zmysle ju príznačne ukončuje posledná časť: „*rafinovane (parodicky?) si autor svoj debut rozvrhol! Hodlá začať Prológom, no vzápätí ho prečiarkuje, pokračujúc Básňami, Automatickými textami a končiac dohodou Fair play s čitateľom, kritikou a verejnosťou*“ (Žáry 1988: 24).

Literárna kritika sa spočiatku v zbierke *Utáté ruky* snažila sledovať prvky nadväzujúce na domácu literárnu tradíciu, no takisto zachytiť jej novátorské postupy, ktoré však viacerí doboví recenzenti vzápätí odsudzovali: „*Nájdete v nej*

554 všetky kunstgrify, ktoré podmieňujú výstavbu básnického textu zo stanoviska surrealistickej techniky: automatické texty, akoby jedným vrhom vyfúknuté zo skla, ktoré sa láme o ostré hrany logiky a prozaického myslenia, aforizmy, surrealistický objekt, koláž, lyrické dekalkománie, celý ten surrealistický medziszvet [...] Ale tieto partie Fabryho poézie, tieto hračky-čacky, sme čítali inde, u Nezvala, Bretona, Eluarda“ (Felix 1938: 172). Zbierka tak bola naraz označená za logické vyústenie vývinu slovenskej poézie, inšpirovanej okrem iného aj zahraničnými vplyvmi, a rovnako za výraz konfliktu s tradíciou. Recepčia Fabryho debutu do istej miery určila podobu diskusie o ranej tvorbe nadrealistov. Napokon, heterogenita zbierky na to poskytovala množstvo podnetov.

Utátené ruky z názvu sú symbolickým vyjadrením nemožnosti uchopiť (aj písaným slovom) skutočnosť, no zároveň je tento obraz sám osebe jej silným (aj vizuálnym a senzualistickým) vyjadrením. Už názov teda vyjadruje princíp spočívajúci v existencii nadreality ako spojenia básnickej a každodennej reality. Ohlasujú sa v ňom tiež ďalšie nadrealistické princípy: prelínanie telesnosti a duchovného rozmeru, fragmentarizácia ľudského tela, predovšetkým ženského, a to za účelom jeho univerzalizácie a obsiahnutia ľudskej podstaty v jej jedinečnosti i všeobecnosti. Možno identifikovať aj apollinairovskú inšpiráciu z básne *Rýnska jesenná*: „*Toť drahé ruce navždy vychladlé / Toť tvoje ruce utátené*“ (Apollinaire 2016: 117). Treba však povedať, že preberanie apollinairovských prvkov (takisto neskoršie, nie iba vo Fabryho debute) bolo v kontexte slovenského nadrealizmu odlišné od českej situácie: „Na Slovensku, kde sa k Apollinairovi sústavnejšie obracajú až nadrealisti okolo r. 1940, je situácia okrem toho komplikovaná tým, že pôsobí súčasne priamo i českým prostredníctvom a navyše sa aj kombinuje s prvkami vývinovo neskoršej surrealistickej poetiky. Intenzita apollinairovských impulzov a ich miesto vo vývine skúmaných literatúr sú teda značne rozdielne“ (Winczer 1974: 111). Apollinairovský podnet z názvu Fabryho zbierky a takisto i ďalšie prítomné apollinairové alúzie je preto nutné vnímať v kontexte slovenského nadrealizmu a v kontexte vlastných inšpiračných zdrojov básnika, čiže cez prizmu toho, ako sa podnet adaptoval na Slovensku pre potreby domácej poézie.¹¹

Z formálneho hľadiska môže názov zbierky poslúžiť ako vhodná ukážka pars pro toto nadrealistickej dôležitosti slova v celej jeho komplexnosti.¹² Okrem evokovaného silného vizuálneho obrazu totiž slová z názvu pôsobia aj svojou krátkosťou (dvoj- a trojslabičnosťou) či opakovaným výskytom zadného vokálu „u“. Zvuková stránka textu zohrávala v nadrealizme absolútne kľúčovú úlohu a aj experimenty s touto rovinou básne (riekankovitý rytmus, sémanticky zaťaženejšie aliterácie a rôzne typy rýmov, refrénové slovné spojenia a ich stmelovacia funkcia) sa stali podnetom k diskusii o novej podobe poézie, ktorú nadrealizmus priniesol.

11 O preberaní prvkov, ktoré nadrealizmus následne podrobil modifikácii, možno hovoriť aj v prípade takzvanej „elastickkej slohy“, pri ktorej P. Winczer uvádza v porovnaní s Vítězslavom Nezvalom parodický rozmer, ktorý jej pridal R. Fabry: „Fabry v básni *Tri sny* používa nezvalovský výstavbový princíp v rozpore so svojou pôvodnou funkciou a veršová forma sa dostáva do ostrého napätia až protirečenia s pretržitosťou významovej línie, s alogickým narušením motivickej súdržnosti a prehodnocujúcimi schválnosťami“ (Winczer 1974: 149).

12 „Základným stavebným materiálom nadrealistickej básne nie je metafora, obrazné pomenovanie, ako je to povedzme v symbolizme [...], ale samo slovo ako rovnocenný ekvivalent skutočnosti, slovo ako, tak povediac, skutočnosť sama“ (Šmatlák 1964: 20).

Zbierka *Utáté ruky* načrtla hranice slovenskej nadrealistickej poézie v ranej fáze jej vývinu. V jej ďalších fázach sa nadrealistickí autori vzťahujú tak k tradícii (vracajú sa teda akoby dozadu), ako aj k inovácii (keď sú nasmerovaní dopredu). Náznaky vykročenia za hranice konvencie v grafickej rovine Fabryho debutu – preškrtnutie textu či jeho zaliatie atramentovou škrvnou – pritom nie sú a priori inovatívnym postupom, v skutočnosti ich možno paralelne čítať ako odkaz na tradíciu – na písanie perom na papier, na ktorom sa bežne škrtá a kde sa niekedy vyleje náplň pera na text.¹³

Návraty k tradícii sú však viditeľné aj inde. I keď sa voľný verš stal charakteristickým pre ďalšie Fabryho zbierky, v *Utátých rukách* básnik pracuje ešte stále do istej miery s formou viazaného verša, ktorého sa neskôr nadrealizmus postupne vzdáva. Inovácia vo veršovej rovine sa pritom formálne neprejavuje len voľným veršom, no tiež rôznymi spôsobmi variovania foriem viazaného verša. R. Fabry pristupuje k tradícii tvorivo takisto v rámci tematického repertoáru, jeho „provokácie“ sú zaodeté do religióznych podtónov (aktualizovaná forma modlitby, litanickej chvály), tradícia a inovácia sa priam palimpsestovo prekrývajú.¹⁴

Akého umenia sa to teda Fabry programovo „vzdáva“ v motte časti nazvanej *Fair play*? Toho, ktoré jeho tvorbe predchádzalo, alebo toho, za ktoré ju možno eventuálne označiť? Výrok „za cenu umenia vzdávame sa umenia“ sa dá čítať minimálne týmto dvojakým spôsobom, oproti revolte voči tradícii možno postaviť slobodu a deklarovanú programovú nezávislosť od označenia „umenie“. Fabry publikoval časopisecky už pred knižným vydaním svojej debutovej zbierky, preto je možné vnímať motto aj ako ďalšiu etapu v procese jeho vlastnej tvorby, ako plné rozvinutie nových tvorivých princípov, ktoré boli naznačené v predošlých, časopisecky uverejnených textoch aj v prvých častiach zbierky *Utáté ruky*.

Latentne sexuálny podtón vlastný viacerým textom *Utátých rúk* (napríklad báseň *Básnik*) možno dešifrovať už vo Fabryho časopisecky publikovanej básni *Cirkus: „V lampe zabudli na zlatú laliju / Večer v čiernom sene zvalí ju“* (Fabry 1934: 322). Rým tu plní funkciu vertikálnej metafory, keďže rýmované slovo lalia¹⁵ (neskôr je tento symbol napríklad v *Utátých rukách* použitý v básni *Tuláčky* venovanej Rudolfovi Dilongovi) je so svojím symbolickým významom čistoty v protiklade k explicitnému pomenovaniu fyzického kontaktu – „zvalí ju“. Fyzické ohrozenie predstavuje v závere básne tiež had v klietke, z ktorej sa ozýva sláviči spev. Slávik sa nachádza nebezpečne v blízkosti hada, pričom toto nebezpečenstvo evokuje

13 Miloš Tomčík toto autorovo gesto interpretuje v duchu demonštratívneho odklonu od staršej poetiky: „vstupná časť básnického debutu Rudolfa Fabryho *Utáté ruky*, ktorú nazval mladý autor *Prológom*. Toto pomenovanie však graficky výrazne prečiarkol, aby dokázal, že síce ovláda poetiku starších básnikov, no že sa od nej dôsledne distancuje. Fabry prefažil svoj básnický debut mnohými funkciami z hľadiska prezentovania moderných básnických smerov v štruktúre svojej knihy. Sú tu zjavné súvislosti s dadaizmom, poetizmom i futurizmom“ (Tomčík 1987: 111).

14 „V *Prológu* je položený dôraz na intímnosť a lyricnosť. Je zaujímavé, že sa tu básnik pridržiava metódy staršej. Vidíme v tom nielen prehľad prekonanej básnickej epochy, ako by chcel Fabry sugerovať, ale aj výraz potreby, lebo mu nezostalo odvahy vysmievať sa z tých kútikov vlastnej duše“ (Chorváth 1979: 213).

15 „Významy symbolu lalie závisia od kultúrneho kódu, cez ktorý je čítaný: čistota (purity), nesmrteľnosť (immortality), ale aj plodnosť (fertility), túžba (desire); na margo ambivalencie symbolu slovník uvádza, že lalie sa používajú ako svadobné aj pohrebné kvety, pri hesle vodnej lalie (water-lily) sa uvádzajú možné významy plodnosti (fertility), ale zároveň aj čistoty (purity), pričom je vodná lalia označená ako anti-afrodiziakum“ (Vries 1974: 298).

556 už výber slov z predchádzajúcich sloh, ktoré po zvukovej stránke obsahujú konsonanty „z“ a „l“: „zvalí“, „plazi“, „zapleteny“. Slávik má u R. Fabryho takisto parodickú funkciu, v časti *Prietrž* v básni *Smrť slávikom a pinkavám* sú napríklad verše: „*Chcel by som byť veršotepcom bez slávika / cáp cupi veľké krupy je ich málo / snád by nám to jedno leto za to stálo / váš rozmarín zakrútil vetrmlýn*“ (Fabry 1935: 34). Podľa Antona Popoviča sa tu stáva predmetom parodizovania „inventár poklesnutej romanticko-symbolickej poézie, ktorú metonymicky reprezentuje slávik ako konštantný tematický prvok tradičného básnického arzenálu“ (Popovič 1970: 27). V básni *Cirkus* možno potom ohrozenie slávika hadom interpretovať tiež ako tradičné básnické postupy a tematiku v strete s novou poéziou a jej hravým prístupom.

Hravá povaha *Cirkusu* sa zrkadlí vo zvukovej výstavbe Fabryho verša prostredníctvom hláskovej inštrumentácie aliterácií aj vnútorných rýmov: „*Zebra predá rebrá za babku*“ (Fabry 1934: 322) či „*Hýrivé výpary víria do neba*“ (Fabry 1934: 322). V zbierke sa tieto postupy kombinujú so žánrovou formou hádanky, vypočítavanky, riekanky ako napríklad v básni *Básnik*: „*Leze leze po železe / [...] / Leze leze po tele / panna sčerná v košele / on je 9 ona 6 / zachráňte jej svätú češť*“ (Fabry 1935: 22) alebo vo vyššie citovaných veršoch z básne *Dievčenský popevok* (Fabry 1935: 55). Tento formálny prvok si vyžaduje komplexné porozumenie autorovmu prístupu k daným žánrom a ich modifikácii, respektíve porozumenie novej funkcii, ktorú nadobúdajú v tvorbe R. Fabryho. Ide o syntézu tradičnej ľudovej tvorivosti a novej poézie,¹⁶ pričom nová funkcia akoby sa vrstvila na pôvodnú – neneguje ju, pracuje s ňou kreatívne. Napríklad rytmus rečňovanky, ktorý mal pôvodne funkciu vypočítavania v rámci detskej hry, sa dostáva do roviny počítania obetí vojny. Na rovnakom princípe funguje preberanie atmosféry žánru: na konci rečňovanky niekto vypadol z hry, ide o budovanie napätia, k tomu dochádza aj v prípade posunutia žánru do zobrazenia vojnového ohrozenia. V. Turčány interpretuje vo Fabryho básni *Básnik* inšpiračný zdroj z ľudovej tvorivosti cez prizmu sekundárneho významu, ktorý v nadrealistickej básni nadobúda svojou aktualizáciou. V tejto súvislosti píše: „prvý verš je prebraný z ľudovej hádanky, no rýmom spätný verš hneď aj ‚kvalifikuje‘, znehodnocuje riekankovitosť samu o sebe, ak sa nechápe jej skrytý, jedine správny význam“ (Turčány 1975: 201).

Snaha situovať *Utaté ruky* R. Fabryho do kontextu slovenského nadrealizmu vyzdvihuje vnútornú protirečivosť tohto obdobia, ktorú v sebe autenticky odrážalo aj autorovo písanie. To oscillovalo medzi inováciou a tradíciou, čo bol moment príznačný pre úvodnú fázu nadrealizmu v slovenskej literatúre. Nadrealistické gesto je tu zaťažené sekundárnymi významami. Či už ide o básne s protivojnovou alebo ľahko erotickou tematikou, forma detskej riekanky či iného žánru nie je použitá len ako kontrast k takýmto témam. Samotná forma (najmä repetitívnosť a rytmickosť) vytvára istý druh atmosféry sekundárneho strachu, úzkosti, neprijemných, skľučujúcich pocitov. Nadrealistická podoba hry s formou básne obsahovala viacero vrstiev. Postupne sa stávala súčasťou nadrealistickej

16 „Najmä ‚modely‘ krátkych rečňovaniak mali dokumentovať autorovo poňatie poézie ako hry, obraznej invencie, ktorá jednej časti kritikov prekážala, kým iní nachádzali v tejto hre so slovami a obrazmi súvislosti s prototypom ľudových piesní. Vtipne na to poukázal Alexander Matuška v replike o nadrealizme na Kongrese slovenských spisovateľov v Trenčianskych Tepliciach r. 1936, keď povedal: ‚U nás sa nadáva na surrealizmus. Kto však bude hľadať, určite nájde v slovenských ľudových piesňach veci, ktoré surrealizmus nie sú, ale kde sa bezstarostne spieva: Mala som frajera ako hus bieleho“ (Tomčík 1987: 111).

umeleckej skutočnosti, ale aj následnej diskusie o nej. Vymedzenie sa voči automatickému písaniu a iným surrealistickým metódam, ktoré kritika v súvislosti so slovenským nadrealizmom uvádzala, spočívalo aj v predstavení vlastnej, originálnej formy hravosti.

Experiment ako estetická a poetologická kategória

Vizuálny charakter *Uťatých rúk* znamenal podľa Jána Kraloviča „radikálne gesto popretia či subverzie klasického textu“ (Kralovič 2018: 338). Z literárneho hľadiska možno na takéto gesto nazerať ako na preskupenie vzťahov či prelínanie skutočnostných rovín: „Fabryho tvorba nás tu zaujímalala ako najradikálnejší básnický prejav slovenského nadrealizmu. Všimli sme si ju z hľadiska jej novosti v slovenskej poézii, a nie z hľadiska jej hodnoty. Estetická hodnota Fabryho tvorby nespočíva, prirodzene, v odvahe pri lámaní konvencií, teda v deštrukcii. Spočíva v originalite pri objavovaní nových vzťahov“ (Winczer 1974: 107).

Za krédo nadrealistov vyhlasoval V. Reisel jednoducho túžbu byť proti zlu. Za toto zlo je možné spätne dosadiť okrem neslobodnej politickej situácie aj neslobodu spoločenskú či neslobodu vo vzťahu k básnickému experimentu. Voči tomu sa nadrealisti vymedzovali okrem iného aj zosilneným prepojením literárnej tvorby s umeleckým životom ako takým. Vzájomnosť autorov posilňovala silu ich umeleckého vyjadrenia. Umenie cielene vstupovalo do širších súvislostí verejného priestoru. Nadrealistické zborníky v sebe niesli potenciál stať sa predmetom diskusie (napríklad diskusia o protifašistickej orientácii zborníka *Áno a nie* z roku 1938).

Dôležitú úlohu pri básnickom sebvýjadrení zohrávala aj v období nadrealizmu sloboda experimentovať, možnosť narušiť konvencie v neslobodnej spoločensko-politickej situácii. Isté charakteristiky pripisované nadrealistickej poézii priamo vyplývajú z okolností, v ktorých táto poézia vznikala. Možno tvrdiť, že zdanlivo nelogická tvorba nadrealistov bola odrazom vnútorne protirečivej doby. Kritika nadrealistickej tvorby videla neraz práve v domnelej experimentálnej podstate tejto poézie prostriedok jej negatívneho hodnotenia. Slovenský nadrealizmus bol nevhodne analogicky porovnávaný so surrealizmom českého alebo francúzskeho typu, hoci nadväzoval na slovenskú básnickú tradíciu.¹⁷ Je však namieste položiť si otázku, čo tvorilo danú „slovenskú básnickú tradíciu“ a do akej miery bolo možné na ňu nadväzovať, respektíve akým spôsobom (a či akýkoľvek spôsob neobsahoval experiment či provokáciu automaticky v sebe): „Je pochopiteľné, že na pozadí určitej štruktúrnej amorfnosti slovenskej poézie ako celku musela vznievať každá striktná novota dosť provokatívne. [...] nemožno sa príliš čudovať, že moment prekvapenia, sprevádzajúci ‚vpád‘ surrealizmu do slovenskej poézie, viedol v krajných prípadoch k vyhlasovaniu tohto vpádu za umelecký podvod a prejav šarlatánstva“ (Šmatlák 1964: 19). Ambivalencia nadrealistického gesta experimentu spočíva v prepojení zdanlivo protichodných prístupov, konkrétne v spojení nehateného experimentu a racionalizmu.

17 „Nadrealisti vychádzajú zo slovenskej básnickej tradície, i keď ju radikálne popreli, ich snahy zapadajú do vývinu slovenskej lyriky a sú organickým pokračovaním v hľadaní jej nových výrazových možností“ (Považan 1942: 180).

M. Bakoš v článku *Surrealizmus na Slovensku a čo s tým?* nazerá na tvorbu R. Fabryho cez prizmu literárneho experimentu:

„Lyrika Fabryho má tiež silne experimentálny charakter; jeho metoda je na pozadí slovenskej poezie silne zdôraznená, odhalená, vystupujúca. Vo slovovene experimentálnych číslach (na konci knihy) badať snahu o zmierenie kontrastu medzi dispozíciami, danými tradíciou a nárokmi, kladenými básnikom. Pre tieto experimenty Fabry hľadá realistickú motiváciu: písací stroj – pokazený, dopis (sám o sebe dosť náročný a ‚nerealistický‘) zásahom náhody (ktorá je inak u surrealistov obvyklý deus ex machina) mení sa v najbizarnejší výtvor fantázie“ (Bakoš 1936: 217).

Dostáva sa tu k modelu experimentu s realistickou motiváciou, ktorý akoby bol výsledkom snahy legitimizovať experimentovanie v nadrealistickej poézii, v závere sa však nezaobíde bez zásahu surrealistickej náhody.

Nadrealizmus potrebuje tradíciu ako svoj porovnávaci základ, kontrastné pozadie, vďaka ktorému môže vyniknúť jeho jedinečnosť. Vzťah inšpiračných zdrojov z domácej literárnej tradície a experimentálnych zdrojov zahraničnej proveniencie je vzťahom dynamickej rovnováhy. Otvorené prijatie tejto dynamickosti je jedným z krokov, ktoré môžu skúmanie nadrealizmu posunúť vpred. Nadrealizmus sa vo výsledku javí nie ako slovenská verzia surrealizmu, ale skôr ako proces hľadania možností tvorivého využitia impulzov surrealizmu českého a francúzskeho typu pri súčasnom kreovaní podoby novej poézie v slovenskej literatúre.

Nadrealizmus ako viacdimeznionálny kultúrny fenomén

Aktuálne výskumy tvorby R. Fabryho ukazujú na potrebu vnímať ju ako neoddeliteľnú súčasť nadrealistického gesta, pokusu viesť dialóg so spoločnosťou a s dobou, v ktorej dané diela vznikali. Nazeraním Fabryho tvorivej činnosti touto optikou sa otvára aj možné hľadisko vnímania nadrealizmu v jeho celistvosti – nielen ako literárneho smeru, ale aj ako viacdimeznionálneho hnutia, ktorého performancie a tvorivé počiny opakovane prekračovali hranice vtedajšej podoby poézie aj iných druhov umenia. Sociologický koncept siete väzieb, prostredníctvom ktorého je možné objasniť vzťahy medzi jednotlivými autormi nadrealistického okruhu a ich spolupracovníkmi z oblasti výtvarného umenia, zrkadlí túto viacdimeznionálnosť a ukotvuje ju vo fyzickom priestore kaviarne, ateliéru, prípadne iných miest stretnutí zúčastnených umelcov. Diela tak pri svojej interpretácii vystupujú v celistvom kontexte dobovej reality, nie ako izolované elementy tvorby toho-ktorého autora. Vzájomná previazanosť literárnej a výtvarnej scény je doplnená o živý umelecký dialóg, ktorý ju sprevádzal a ktorý je až dodnes v mnohom kľúčom k spoznaniu miesta jeho aktérov v nadrealistickej mozaike.

Text je výstupom projektu Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Praha – Akademická prémie/Praemia academium prof. PhDr. Pavla Janouška, DSc.: *Umění - gesto - argument*.
Zodpovedná riešiteľka: Mgr. Kateřina Piorecká, Ph.D. Doba riešenia: 2020 – 2025.

Pramene

- APOLLINAIRE, Guillaume, 2016. *Alkoholy*. Praha: Garamond.
- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann, 1936. *Krivky*. Bratislava: Aligátor.
- FABRY, Rudolf, 1934. Cirkus. *Slovenské smery umelecké a kritické*, roč. 2, č. 2, s. 322.
- FABRY, Rudolf, 1935. *Uťaté ruky*. Bratislava: Aligátor.
- REISEL, Vladimír, 2017. *Vidím všetky dni*. Bratislava: Marenčin Media. ISBN 978-80-8114-903-0.
- ŽÁRY, Štefan, 1988. *Rande s básnikmi*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

Literatúra

- BAKOŠ, Mikuláš [BAKOŠ, Nikolaj], 1936. Surrealizmus na Slovensku a čo s tým? *Slovenské smery umelecké a kritické*, roč. 3, č. 3, s. 211-221.
- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann, 1963. Poznámky k histórii, vzniku a vývinu slovenskej literárnej avantgardy. *Slovenské pohľady*, roč. 79, č. 3, s. 26-40.
- DUBNICKÝ, Jaroslav, 1941. K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie. In *Vo dne a v noci*. Bratislava: Skarabeus, s. 142-146.
- FELIX, Jozef, 1938. Rudolf Fabry: Vodné hodiny hodiny piesočné. In FELIX, Jozef. *Kritické rozlety*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 168-174.
- FERGUSON, Niall, 2019. *Věž a náměstí*. Přeložil Jan M. Heller. Praha: Argo, ISBN 978-80-257-3047-8, 978-80-7363-978-5.
- CHORVÁTH, Michal, 1979. Rudolf Fabry: Uťaté ruky. In CHORVÁTH, Michal. *Cestami literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 212-214.
- KRALOVIČ, Ján, 2018. Nadrealizmus a ilustrácia. In *Príbehy pamiatok a obrazov*. Zborník príspevkov k sedemdesiatinám Ivana Gojdiča. Trnava: Typi Universitatis – Bratislava: Veda, s. 338-349. ISBN 978-80-568-0152-9.
- LONGAUER, Lubomír, 2011. *Modernosť tradície. Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918*. Bratislava: Slovart. ISBN 978-80-556-0331-5.
- MIKULA, Valér, 2014. Diletantstvo ako „básnický“ princíp. In MIKULA, Valér. *Postinterpretácie*. Bratislava: Cathedra, s. 113-123. ISBN 978-80-89495-16-0.
- POPOVIČ, Anton, 1970. *Štrukturalizmus v slovenskej vede*. Martin: Matica slovenská.
- POVAŽAN, Michal, 1942. Vývinové zaradenie nadrealistickej poézie. In POVAŽAN, Michal. *Novými cestami. Kritiky, štúdié, prejavy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 179-197.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 1964. Úvod k úvodu do nadrealizmu. *Slovenské pohľady*, roč. 80, č. 9, s. 18-21.
- TOMČÍK, Miloš, 1987. *Tvorba a kritika*. Bratislava: Tatran.
- TURČÁNY, Viliam, 1975. *Rým v slovenskej poézii*. Bratislava: Veda.
- VRIES, Ad de, 1974. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publ. Comp.
- WINCZER, Pavol, 1974. *Poetika básnických smerov*. Bratislava: Veda.

Mgr. Jaroslava Šaková, PhD.
Ústav cudzích jazykov
Lekárska fakulta
Univerzita Komenského v Bratislave
Moskovská 2
811 08 Bratislava
Slovenská republika
E-mail: jaroslava.sakova@fmed.uniba.sk