

Hľadanie absolútnej poézie (od čistej poézie k ne-poézii: Bremond, Hlbina, Silan a Groch)

Ján Gavura

GAVURA, J.: A search for absolute poetry (from pure poetry to non-poetry: Bremond, Hlbina, Silan, and Groch)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 69, 2022, no. 5, pp. 442-459

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2022.69.5.2>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6662-9931>

Key words: Slovak literature, spiritual poetry, pure poetry, Henri Bremond, Pavol Gašparovič Hlbina, Janko Silan, Erik Jakub Groch

In the early 1930s, a group of young Catholic poets entered the Slovak literary scene with a new approach to the creation of poetry derived from mysticism. Poets Pavol Gašparovič Hlbina (1908–1977), Rudolf Dilong (1905–1986), and Ján Haranta (1909–1983) found encouragement in the works *La Poésie pure* ([Pure poetry], 1926) and *Prière et Poésie* (*Prayer and Poetry*, 1926) by Henri Bremond who proposed aesthetic instructions that should lead to absolute poetry. The paradoxes of mysticism and poetry, however, proved to be unachievable in poetic practice, even less so when blended with new avant-garde movements of poeticism and surrealism. The most notable approach to absolute poetry in the first half of the 20th century can be found in the work of Janko Silan (1914–1984), whose epic-dramatic poetry, self-referential character of verse, and natural-human pantheistic and panentheistic view of the world eventually surpassed poetic spontaneity, wordplay, and Freudian psychoanalytic method. The most radical attempt at absolute poetry came after 1989 with the work of Erik Jakub Groch (b. 1957), who, through depoeticisation, reaches the threshold between literature and mysticism, pursuing goals in both the literary and extra-literary space. An important aim of Groch's absolute poetry is an attempt to execute transfer from literary to actual epiphanies.

Kľúčové slová: slovenská literatúra, spirituálna poézia, čistá poézia, Henri Bremond, Pavol Gašparovič Hlbina, Janko Silan, Erik Jakub Groch

Literárnohistorický výskum datuje začiatky čistej poézie (francúzsky la poésie pure) do obdobia talianskeho humanizmu (Bremond 1935: 27). Na Slovensku sa tento pojem a koncept udomácnili začiatkom tridsiatych rokov 20. storočia cez dielo francúzskeho cirkevného historika a literárneho teoretika Henriho Bremonda (1865 – 1933). Bremondova verejná prednáška O čistej poézii z 24. októbra 1925 v posluchárni Francúzskej akadémie a dvanásť polemických odpovedí na jej podnety položili základ známej a v Európe často prekladanej publikácie *La poésie pure avec Un débat sur la poésie* (Čistá poézia s diskusiou o poézii, 1926), ktorou sa znova oživilo uvažovanie o spirituálnej poézii na pomedzí estetiky a mystiky. Kniha vyšla v roku 1935 v českom preklade Ladislava Kratochvíla pod názvom *Čistá poesie* s predslovom Františka Xavera Šaldu, druhé knižné pokračovanie Bremondových úvah o čistej poézii *Prière et Poésie* (1926) preložil do slovenčiny Pavol Gašparovič Hlbina pod názvom *Modlitba a poézia* (1943).¹

Bremondovské inšpirácie nachádzali ohlasy v českej a slovenskej literárnej obci ešte pred publikovaním oboch knižných prekladov, ktoré boli skôr dôsledkom záujmu o túto tému než jej východiskom. Bremondom zviditeľnená čistá poézia upútala v úvode tridsiatych rokov 20. storočia mladú generáciu katolíckych básnikov a kritikov, ktorá v tom čase hľadala v katolíckych radoch adekvátnu odpoveď na rozvinutú slovenskú evanjelickú vetvu duchovnej lyriky, ale tiež riešenie pre rozvíjanie osobnej spirituality, ktorá by mala formu slovesného umenia a zároveň dosahovala mimoliterárny cieľ vo sfére nadprirodzena a mystiky. Čistá poézia vo svojom teoretickom rozpracovaní (Bremondovom, ale tiež iných bádateľov)² dávala prísľub, že tieto dva ciele je možné naplniť. Historická aj súčasná básnická tvorba však naznačila, že cesta k ich dosiahnutiu narážala a naráža na ťažkosti, pre ktoré bol koncept bremondovsky chápanej čistej poézie spochybnený (básnikmi slovenskej katolíckej moderny), ale aktualizuje sa v novej podobe po šesťdesiatich rokoch (v poézii Erika Jakuba Grocha).

Bremondov koncept počíta s uplatnením čistej poézie v estetike aj mystike, pričom prvenstvo patrí mystickej teleológii, tak ako to vyjadruje názov jeho monografie *Modlitba a poézia*, uvádzajúc najprv spirituálny a až potom literárny prvok. Viacznačnosť úlohy poézie v mystickej skúsenosti prinášala ťažkosti pre literárnu prax, rovnako problematcky sa však na poéziu nazeralo z optiky mystického prežívania v teologickom učení:

„Může literatura, zvláště plody básnickými, může metafysika svým bádáním a pronikáním býti to, co nesporně jsou spisy uznanych mystiků, jako např. spisy sv. Terezie od Ježíše nebo sv. Jana od Kříže, totiž býti projev zkušenosti vzešlé zakoušením vyšším, totiž přímým a psychologicky uvědoměným jakožto experimentálním zakoušením Boha,

1 Július Pašteka uvádza, že P. G. Hlbina publikoval preklad z úryvkov knihy v časopise *Kultúra* už v roku 1933 (Pašteka 2002: 103).

2 Anglofónna a frankofónna literárna tradícia považuje za určujúci medzník výskumu čistej poézie estetickú esej *The poetic principle* (Básnický princíp, 1850), v ktorej Edgar Allan Poe na materiáli historickkej a súdobej anglickej poézie identifikuje viacero významných znakov poézie, vrátane príkladov „poézie pre poéziu“ („poetry for poetry’s sake“). Poeova esej a tvorba zasiahla francúzske uvažovanie o poézii, esej preložil Charles Baudelaire a Poeovu poéziu prekladal Stéphane Mallarmé (Kearney 2003). Poeove podnety preberá Andrew Cecil Bradley (1851 – 1935), oxfordský profesor poézie, ktorý svoju inauguračnú prednášku nazval *Poetry for poetry’s sake* (Poézia pre poéziu, 1901) a priamo inšpiroval Bremonda (Šalda 1987).

anebo aspoň zakoušením nižším sice, ale přece takovým, že ono bylo pomoc psychologicky nadpřirozená při jejich literární nebo filosofické činnosti?“ (Ovečka 1948: 203)

V predchádzajúcej otázke Jaroslava Ovečku, z ktorej je zrejme autorovo didaktické zameranie a filozofické vzdelanie, je zachytený dôležitý element mystiky, pre ktorý sa na spojenie poézie a mystiky nazerá s plnou vážnosťou: o mystických zážitkoch a skúsenostiach referovali mystici prostredníctvom poézie. Príznakový jazyk básnickej výpovede najväčšmi vyhovoval sprostredkovaniu extatického zážitku, i keď ani poézia nedokázala slovami vyjadriť hĺbku a bohatstvo mystickej skúsenosti. Ilustratívne na túto skutočnosť odpovedá J. Ovečkom uvedený Svätý Ján z Kríža, ktorého do slovenčiny preložil Ján Zambor vo výbere *Živý plameň lásky* (1997): „Lebo kto by vedel slovami opísať, čo On dáva pochopiť milujúcim dušiam, v ktorých prebýva! [...] Dozaista to nie je schopný nikto; dozaista ani tí, v ktorých sa to deje, to nie sú schopní. [...] Veď práve to je dôvod, prečo dačo zo svojich pocitov nechajú prekypieť v obrazoch, prirovnaniach a podobenstvách a z hojnosti ducha vylievajú tajomstvá a záhady...“ (Zambor 1997: 71).

Odpoveď na otázku, či môže byť „krásna literatúra mystická“ (Ovečka 1948: 203), je z hľadiska teórie mystiky a básnickej praxe kladná; je dokonca niekoľko konkretizácií toho, v akej súvzťažnosti. Nemecký jezuitský bádateľ a odborník na kresťanskú meditáciu Josef Sudbrack osobitne vyčleňuje „esteticko-symbolický prístup“ pri definícii mystiky a „estetickému rysu“ pripisuje prítomnosť vo všetkých „svädectvích, a to jak ve vizionářské mystice svaté Hildegardy z Bingenu, tak v mohutnosti mistra Eckharta. Sufická mystika je jednou jedinou básní. Duch zenu se najde v textech mnicha básníka Basho. A není i Ježíšův jazyk vysoce poetický?“ (Sudbrack 1994: 11). Po tejto široko chápanej poetickosti pridáva J. Sudbrack aj doklady z radov básnikov: „Kolik básníků se dotýká mysticity! Novalis, Rainer Maria Rilke, angličtí transcendentalisté jako Walt Whitman či francouzští symbolisté jako Paul Valéry“ (Sudbrack 1994: 11).

Nadčasový prirodzený vzťah mystiky k poézii, ktorý v Bremondovej estetickej koncepcii na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia dostáva nový aktualizčný impulz, zasiahol predovšetkým prvú generáciu básnikov slovenskej katolíckej moderny. Pre P. G. Hlbinu, Rudolfa Dilonga a Jána Harantu, ktorí vedome hľadali fundamentálne body pre svoju poéziu, sa H. Bremond javil ako prirodzená voľba. Naplňal kritérium konfesionalnej príslušnosti (katolicity), bol európskou cirkevnou aj estetickou autoritou a začínajúcim básnikom konvenoval tiež vkusovo, keď naplňaním estetického programu nevylučoval výsledky na poli poézie ani mystiky. Tieto podnety v najväčšej miere tvorivo využil P. G. Hlbina v debute *Začarovany kruh* (1932) a čiastočne v zbierke *Cesta do raja* (1933).

Na Bremonda výrazne upozornil F. X. Šalda v článku *Henri Bremond a jeho „ryzí poesie“* (1931), ktorý otvára nasledovnou výzvou: „Podivno: naše najmladší generace katolických literátů, pravidlem tak dobře orientovaná a která dovede obyčejně dobře rozlišit mezi zrnem a plevou, minula Bremonda; nesetkal jsem se s žádným překladem jeho díla [...]. A přece myslím, je to největší nábožensko-estetický intelekt dnešní Francie a jeho náboženský humanismus nese v sobě jistě hodně živé vody do dnešní mrtvolné pouště literární i náboženské“ (Šalda 1987: 328). Proklamovanú absenciu poznania o Bremondovej teórii poézie a mystiky vyplnía F. X. Šalda podrobným vysvetlením úplnej koncepcie „rýdzej

poézie“, tak ako ju H. Bremond predstavil nielen v prvej knihe, ale v celej trilógii *Čistá poézia* (1926), *Modlitba a poézia* (1926) a *Valéry a Racine* (1930). Opiera sa však najmä o prvé dve knihy, ktoré majú charakter univerzálnej poetiky spirituálnej poézie. Aby tematiku čistej poézie vysvetlil v celku a súvislostiach, dopĺňa prehľad aj o analýzu prednášky A. C. Bradleyho *Poézia pre poéziu* (1901). Priamo z originálu cituje záverečné pasáže, v ktorých s nesmiernou presnosťou prekladá do češtiny Bradleyho teóriu, prekonávajúc jazykovú bariéru plnú protikladov a explikácií nevysvetliteľného: „Kolem nejlepší poezie, a nejen kolem nejlepší, vznáší se ovzduší nekonečné sugesce. Básník mluví nám o jedné věci, ale v té jedné věci zdá se, že se skrývá tajemství všeho. Řekl, co mínil, ale jeho mínění zdá se, že kyne za sebe, nebo spíše rozvíjí se v cosi nekonečného, co je v něm pouze svinuto; v něco také, co by, jak cítíme, neuspokojilo pouze naši obraznost, nýbrž nás celé (the whole of us)“ (Šalda 1987: 332). Uvedené citáty z Bradleyho inauguračnej prednášky získavajú osobitný význam v ďalšej realizácii variantov čistej poézie, obzvlášť po zrážke s dobovo módnou poetikou surrealizmu a poetizmu. Ukazujú paralelnú existenciu viacerých podôb „čistej“, „rýdzej“ či „absolútnej“ poézie, ktoré sa v rôznych kontextoch a u rozličných autorov vo väčšej alebo menšej miere stotožňovali a odčleňovali.

Prostredníctvom dochovaných materiálov sa dá sledovať, ako sa v čase mení vzťah trojice básnikov slovenskej katolíckej moderny ku konceptom čistej či absolútnej poézie a osobitne k Bremondovej spirituálnej teórii poézie. Keď roku 1931 F. X. Šalda predstavuje Bremonda českým čitateľom, majú prinajmenšom P. G. Hlbina a J. Haranta poznatky o Bremondovom učení získané priamo z francúzskych zdrojov. J. Haranta študoval v rokoch 1929 – 1935 v Štrasburgu a mal možnosť priamo sledovať francúzsku diskusiu, ktorú H. Bremond vyvolal svojimi knihami. P. G. Hlbina v decembrovom čísle *Elánu* z roku 1931 zahrnuje bremondovské tézy už priamo do svojej state o spirituálnej poézii *O takzvanej absolútnej poézii*, kde potvrdzuje pripravenosť na teoretické a praktické otázky „modernej lyriky“, ktorá sa podľa neho „charakterizuje ako poézia všetkých zmyslov, absolútna poézia, záznam podvedomia, nadrealita. Kritici sa vzájomne hádajú o jej funkcii“ (Hlbina 1931: 7). V stati oblúkom prechádza dobovými avantgardnými smermi (dadaizmus, expresionizmus, poetizmus a surrealizmus) a pre každý prejavuje isté pochopenie, formuluje však hlavne výhrady. Rovnakým spôsobom hodnotí a kritizuje Freudovu psychoanalytickú teóriu umenia ako prílišné upínanie sa na „sublimáciu potlačeného pudu erotického“ (Hlbina 1931: 7), Bergsonovo učenie o intuícii vníma pozitívne, keďže ňou „poznávame ríšu intímneho šera, kde sa chveje naše zrodienie“, ale v záverečnej syntéze je pre neho Bergsonova intuícia prekonaná a „až príliš problematická!“ (Hlbina 1931: 8). Východiskom spomedzi nových možností má byť integrita poézie, v ktorej básnik „je v rozpore s každou tendenčnosťou okrem jedinej večnej tendencie transcendentnej“ (Hlbina 1931: 8). Moderná poézia

„chce byť integráciou krásy a života, kultúrou srdca, chce objaviť a vyhmatať neprístupné a vysloviť nevysloviteľné, dostať sa k absolútnu (Poe, Baudelaire, Rimbaud). To je metafyzická črta súčasnej poézie, tzv. čistej poézie, absolútnej poézie. Básnik má zhrnúť v každom svojom verši životnú múdrosť ako v magickom zaklínadle. To je *raison d'être*

čistej poézie a v tomto bode sa súčasná poézia stýka s empiriou náboženskej mystiky (Bremond)³ (Hlbina 1931: 8).

Hlbínov článok možno považovať za neintenčný manifest, podľa ktorého básnici katolíckej moderny písali, i keď každý z jej hlavných predstaviteľov reflektoval vždy iba časť tejto programovej state. V čase jej písania P. G. Hlbina ešte prijíma Bremondov mystický základ ako nevyhnutnú súčasť absolútnej poézie, ktorú číta napríklad v Baudelaireovi, citujúc z neho verše: „Tam všetko poriadok a krása, / nádhera, rozkoš, mier“ (Hlbina 1931: 8). Podarilo sa mu pomenovať viaceré smerovania spirituálnej poézie, ktoré však, paradoxne, presnejšie naplnili iní básnici, nie on sám. Opúšťa striktné formulovanú spirituálnu líniu a následne v zbierkach *Harmonika* (1935) a *Dúha* (1937) začínajú črty náboženských vzruchov čoraz viac splyvať s poetizmom, pre ktorý má v citovanej stati výhradu: „Český poetizmus sa podstatne nelíši od surrealizmu, len je trochu povrchnejší. Poetizmus je pohár čistej vody ožiarený východom slnka, je umením života, detskou hrou, ktorá má utlmiť v človeku večný stesk a strach z transcendentna“ (Hlbina 1931: 8).

H. Bremond neprestával byť pre mladých katolíckych básnikov autoritou, i keď jeho teoretické učenie neakceptovali v úplnosti. K zrážke dochádza najmä v radikálnej požiadavke odstraňovania takých zložiek poézie ako rétorickosť, ornamentálnosť, rozumovosť a symbolistická substitučnosť, ktoré tvorili prekážky jej očisteného jadra, kde už ostávali iba torzo či esencia. Čím viac kvantitatívne rástlo básnické dielo P. G. Hlbínu, J. Harantu či R. Dilonga, tým menej a sporadickejšie sa v ich poézii ukazuje napĺňanie estetického návodu mystickej poézie, a to bez ohľadu na to, či berieme do úvahy bremondovský, claudelovský³ alebo iný typ. V osobnom styku sa však až do polovice tridsiatych rokov usilovali o rozvíjanie teoretickej reflexie spirituálnej poézie. Ako dosvedčuje list J. Harantu adresovaný P. G. Hlbínovi z mája 1933, neutíchal záujem ani o H. Bremonda, ktorý aj po publikovaní troch kníh mal v úmysle pokračovať vo výskume mystiky a poézie: „Musím sa totiž ospravedlniť, lebo som u Bremonda nebol cez V. Noc. Prečítal som však pozorne jeho knihy a prežil tu niekoľko debats o ňom. [...] Bremondove knihy považujem za vzácne dépôt, z ktorého sa dá logicky mnoho vybrať. [...] A propos:

3 Básnik a dramatik Paul Claudel (1868 – 1955), významný predstaviteľ spirituálnej poézie vo Francúzsku a v katolíckej európskej literatúre, dokázal ako konvertita s neobyčajnou vehemenciou obhajovať estetiku a spiritualitu katolicizmu a duchovnej poézie. Na Bremonda reagoval roku 1927 v Liste abbému Bremondovi o básnickej inšpirácii (*Lettre à l'Abbé Brémond sur l'inspiration poétique*), kde korigoval niektoré Bremondove postuláty, obhajujúc oddelenie básnickej a mystickej skúsenosti pri zachovaní posvätného cieľa poézie. Vďaka tomu sa poézia vyrovná modlitbe, a to aj napriek tomu, že v hierarchii stojí na nižšom stupienku než modlitba. Modlitba predstavuje najpriamejšiu cestu k Bohu, ale poézia je tiež prostriedkom na dosiahnutie Boha, a tým je modlitbe blízka (Ponzo 2021). Podobne interpretuje Claudelovu odpoveď Bremondovi katolícky literárny kritik Ján Elen Bor v monografii o slovenskej literatúre *Poezia povojnového Slovenska* (1934) vydanéj v edícii Prameň: „Pojem čistej poezie nie je preca objav Abbé Bremonda, ako to aj sám uznal v knihe, *La poésie pure*“. Ten žil akosi v ústraní dávno pred ním u básnikov a teoretikov. (Dubos, Tancet, Goethe, Baudelaire, Mallarmé a Valéry.) Slávou a zásluhou Bremonda, predného náboženského a estetického mysliteľa Francúzska, je len definitívna, sviatočná formulácia a zosystematizovanie toho, čo bolo do jeho príchodu hodne roztratené, neisté a bledé. Modlitbu a poéziu, zasnúbenú Bremondovým romanticko-iluzionisticko-kresťanským pohľadom, triezvo a presvedčivo rozdelil P. Claudel. Súhlasím radšej s Claudelom. Iné je preca modliť sa, iné verše písať. Je pravda, že všetky cesty vedú k Bohu, ale jednako je len jedna najpriamejšia, cesta modlitby, ako neprestáva prízvukovať Claudel. A potom človek nie je stvorený, čo plynie z podstaty kresťanstva, pre veci tohto sveta (nech by to bola hneď aj sama poezia, najvyššia hodnota ľudského tvorivého snaženia), ale pre samého Boha. Zasa Claudel“ (Bor 1934: 281-282).

Bremond slúbil v jednej kolekcii dve knihy. Po vyjdení ti ich pošlem (La poésie chrétienne, La spiritualité chrét.) Bude to krásnym doplnením jeho myšlienky.⁴ K vydaniu avizovaných kníh už nedošlo, H. Bremond 17. augusta 1933 zomrel.

V poézii 19., 20. a 21. storočia básnici, literárni kritici a esteticci hľadajú a skúmajú absolútne podoby poézie, pretože sa stretávajú s takýmito prípadmi, a keďže absolútnu poéziu považujú za jeden z možných ideálov (ak nie priamo jediný), pokúšajú sa tento typ poézie autorsky tvoriť (básnici), vyžadovať (kritici) alebo analyzovať (vedci). V tridsiatych rokoch sa pri hľadaní absolútnej poézie nevyhnutne konfrontujú s Bremondovou teóriou, ktorá nielen sumarizuje podstatné znaky a podmienky čistej poézie, ale ponúka tiež východisko. Je však natoľko radikálne, že jeho naplnenie dosahuje cieľ iba na spirituálnej rovine: „Poesie pak je voláním nitra, nejasnou tíží“, a tak ako všetky umenia, každé svojimi prostriedkami, „společně směřují k tomu, aby splynula v modlitbu“ (Bremond 1935: 38).

Retrospektívny pohľad z dnešnej pozície na význam Bremondovho učenia pre slovenskú poéziu je nejednoznačný a zložitý pre množstvo reakcií a kontrareakcií v synchronnej aj diachrónnej perspektíve. Bremondovi sa pripisuje dôležitosť pri charakteristike spirituálnej poézie a jej presahoch k duchovným a psychickým dispozíciám. Rovnako dôležitá bola kritika a odmietnutie väčšinouj ornamentálnej či racionalistickej tvorby a čiastočná rehabilitácia symbolizmu. Z tohto dôvodu sa pristupovalo k vydávaniu Bremondových kníh *Čistá poezie* (1935) a *Modlitba a poezia* (1943) dokonca aj v čase, keď boli už voči autorovi formulované početné teoretické námietky a ani v básnickej praxi nedochádzalo k napĺňaniu postulátov čistej poézie. Tieto výhrady odrážajú už úvody k českému a slovenskému vydaniu (F. X. Šaldu a P. G. Hlbinu), usilujúce sa vyzdvihnúť prednosti, ktoré H. Bremond svojou precíznou analýzou dosiahol.⁵ Ak v literárnych diskusiách medzivojnovej literatúry katolícki literáti obhajujú Bremondovu teóriu, deje sa to skôr ako obrana pred provokatívnym splošťovaním teórie zástupcami opačného názorového tábora predovšetkým z ľavice a neskoršie zo skupiny nadrealistov. V slovenskom literárnom priestore nabrali polemiky značne osobnú podobu, ako to dokumentuje spor P. G. Hlbinu s Jánom Robom Poničanom (Poničan 1933/1934), Klementom Šimončičom a ďalšími.

V polovici tridsiatych rokov sa katolícki básnici, dovtedy vnímaní ako „rozbehli za vidinou metafyziky a absolútna“ (Bor 1934: 99), výraznejšie konfrontujú so surrealizmom, ktorý sa v niekoľkých ohľadoch mohol stať impulzom pre absolútnu poéziu. Autorsky najaktívnejší v tomto smere bol R. Dilong, ktorý sa do príprav na vydávanie surrealistickej literatúry zapájal tiež ako mecén a redaktor. Málo známy je fakt, že sa podieľal na financovaní vydania zbierky Rudolfa Fabryho *Utaté ruky* (1935), ktorá vyšla vlastným nákladom v mystifikovanom vydavateľstve Aligátor; podľa Dušana Teplana podporoval R. Dilong aj iné publikácie vydané

4 J. Haranta v liste P. G. Hlbinovi, 8. máj 1933. Literárny archív Slovenskej národnej knižnice v Martine (LA SNK), osobný fond Pavol Gašparovič Hlbina, signatúra 169 B 22.

5 Ako hlavný Bremondov prínos F. X. Šalda vyzdvihuje, že básnickú skúsenosť berie H. Bremond „jako určitý spôsob poznání, a sice poznání druhu nejvyššího, *bytostného*, které bleskovitě vniká v samu podstatu věci. Je to skutečnost poznání v plném slova smyslu, poznání *ens realissimum*. Bremond cítí poesii jako opravdovou *moc*, moc životodárnou, a snaží se nás k ní přiblížit. Do okoralého, odbožstělého světa vylévají se poesii stále znova a znova teplé prameny životnosti a krásy a obzobují jej tím, že jej spojují s bytostným jádrem vši skutečnosti“ (Šalda 1935: 19, zvýraznil autor).

448 pod touto značkou (Teplan 2017: 17-18). Dilongova surrealistická poézia vychádzala nielen v jeho vlastných knihách, prispieval tiež priamo do programových nadrealistických zborníkov – do zborníka *Sen a skutočnosť* (1940) pod pseudonymom Louis Ribarat a do zborníka *Vo dne a v noci* (1941) už pod vlastným menom (Teplan 2017). P. G. Hlbina dokáže na teoretickej rovine akceptovať, ostatne ako niekoľkokrát vo svojom literárnovednom uvažovaní, estetický prínos väčšiny avantgardných smerov; surrealizmus vysvetľuje v sérii kratších článkov, poukazujúc na spojivá medzi kresťanstvom a surrealizmom. V stĺpčeku Bretonov surrealizmus a kresťanstvo uverejnenom v časopise *Elán* (1935, číslo 5) označuje za ich spoločné východiská supranaturalizmus, vieru v neviditeľné reality a imagináciu, ktorá prináša slobodu. Rozdielnosť nastupuje, keď André Breton do surrealizmu vnáša „osobné záľuby“: „novú morálku“, freudizmus a imagináciu povýšenú aj nad logiku (Hlbina 1935: 4). Keď P. G. Hlbina v *Eláne* (1933, číslo 4) predstavoval „Literárnu družinu Postup“ ako súčasť tretej básnickej generácie, identifikoval v Európe dva „kardinálne smery: verlainovsko-rimbaudovský mysticizmus (poetizmus, surrealizmus, čistá poezia, vitalizmus) a poezia sociálna (rustikálna i proletárska)“ (Hlbina 1933: 4). Spirituálnu poéziu (označovanú ako „čistá poézia“) zaradil do rovnakej genetickej básnickej paradigmy ako poetizmus či surrealizmus. Na prvotný tolerantný prístup k avantgardám a surrealizmu mohol mať vplyv pozitívny vzťah k surrealizmu u R. Dilonga a J. Harantu,⁶ ktorí dotvárali vnútornú rôznorodosť pomerne kompaktnej skupiny slovenskej spirituálnej poézie.

Hlbinova teoretická otvorenosť dávala básnikovi možnosť na vytváranie vlastnej individuálne modifikovanej čistej poézie, ktorú ohlásil v článku *Poézia ako hra* (1934) a prakticky ju vyskúšal a prezentoval predovšetkým v časopiseckej tvorbe z rokov 1933 – 1935, publikovanej neskôr v zbierkach *Cesta do raja* a *Harmonika*. V básňach s emblematickými mystickými motívmi (napríklad tmy, svetla a náboženskej vertikály na osi Boh – človek) demonštruje, ako si predstavuje koncept hry v spirituálnej poézii. V tomto koncepte sa opakujú niektoré vnútorné spirituálne kánony ako „celý človek“ (prítomný už u Bradleyho), „harmonizácia všetkých duševných potencií“, spontaneita (ale nie automatizmus), uprednostňuje však claudelovsko-valéryovskú⁷ „hru dokonalej intelektuálnej architektúry“, ktorá v Bremondovej teórii nemá miesto. K čistej poézii sa blíži cez paradox, podľa ktorého poézia nemá „akýkoľvek účel praktický“, ale ostáva pritom „plná zmyslu“ (Hlbina 2008: 126).

„Spievajúca tma

[...] Nedošiel si nikam,
iba k harmonikám,
čistá hra tá mámi

6 J. Haranta v liste R. Dilongovi pripomína svoje prehliadané miesto pri začiatkoch surrealizmu: „Mne môžeš veriť, lebo z mladších ja som mal v slovenskej literatúre prvý tú smelosť písať surrealistické básne. Tento fakt sa veľmi v kritike obchádza, hoci Mečiar sám o ňom rozhodol pri recenzii mojej knihy“ (Hamada 2008: 167).

7 Na porovnanie pohľad J. Kútnika Šmálova z roku 1939: „Pre neho [Hlbinu – doplnil J. G.] začína byť báseň ‚čistou poéziou‘, a to ani nie tak v zmysle bremondovskom, ako skôr v zmysle výpovede P. Valéryho: ‚Báseň je sviatok intelektu“ (Kútnik Šmálov 2004: 144).

*snom a tajomstvami,
 čistá hudba v duši,
 ktorú zrak tvoj tuší
 v slobode a láske,
 v poézii, kráske.
 Hráš sa ako predtým
 s kruhom uzavretým,
 s bludným kruhom sveta.
 Boh je stredom kruhu:
 v ňom je tvoja méta!*" (Hlbina 1933b: 389)

Na pozadí Bremondovej dichotómie modlitby a poézie vystihujú Hlbínovu teóriu poézie ako hry dve básne, *Modlitba* a *Spievajúca tma*, publikované najskôr časopisecky v *Slovenských pohľadoch* v roku 1933 a následne zaradené do zbierky *Cesta do raja* z toho istého roka. Báseň *Spievajúca tma* v sebe spája mystické motívy a princíp hry; má rytmiku detských riekaniiek a zvýraznené vizuálne a zvukové prostriedky („*Súmrak. Zatvor dvere. / Scenéria v šere. / Ako biele snenie. / S Bohom. Nespomenie. / Za nič toľké boje! / Zavri okná svoje. / Márnosť zveš po mene, / ticho okúzléné / a tmu, ktorá svieti, / z ktorej pieseň znie ti...*“; Hlbina 1933b: 389). Zvuková organizácia básne je taká silná, až dosahuje rytmický automatizmus: má trochejský rytmus znásobený krátkym šesťslabičným veršom a rytmicko-syntaktickou konvergenciou, ktorú ešte podčiarkuje frekventovaný združený rým. Od hry zmyslov básnik postupne prechádza k jej usúvzťažneniu s emblémami duchovnej a náboženskej tvorby („*čistá hra tá mámi / snom a tajomstvami / ktorú zrak tvoj tuší / v slobode a láske, / v poézii, kráske*“; Hlbina 1933b: 389) až k záverečnému vyvrcholeniu, ktorý postavil na významovom kontraste, keď východisko z „*bludného kruhu*“ nachádza v Bohu.

„*Modlitba*“

*Som v Tvojich rukách celý,
 môj Bože, Pán môj najvyšší!
 Bozk ústa moje chcely,
 ak Ty nie, kto ich utíši?*

*Som bláznom, nedbám o svet,
 som bratom lásky šialenca,
 besnotu moju posväť
 a vpleť ma kvetom do venca.*

*Hľad' na tmu môjho zraku
 a srdca môjho preklatie,
 jak pijem za súmraku
 tajomstvá Tvoje presväté!*

*Najkrajšie modlitby sú
 akoby sladké priepasti,*

*jak slová bez súvisu,
znejúce piesňou o vlasti.*

*Raz bol Tvoj obraz bledší
a nádej uvädala tiež...
Netreba žiadnych rečí,
Ty všetko veľmi dobre vieš.*

*Ty vieš, že dnes som s Tebou
a milujem Ťa vášnive.
Nikdy som šťastný nebol,
mám srdce príliš bláznivé.*

*Stíš moje ústa nemé,
naveky utíš moju hrud'.
Spí ticho, spí hlas zeme.
Spím, láska, viac ma neprebud'* (Hlbina 1933a: 361).

Báseň *Modlitba* predstavuje variant básnickej kontemplácie; rozhovor s Bohom je sústredený, redukuje sa na prítomnosť dvoch aktérov, i keď celú aktivitu „predvádza“ lyrický subjekt (deklaruje, kým je; od Boha žiada, čo chce a potrebuje). Pre reč modlitby k Bohu volí deklamatívny jambický rytmus, ktorému ponecháva zvukovo výrazný rámec s kratším veršom (sedem- až deväťslabičným) a striedavým rýmom. Prvky formálnej poetickej dokonalosti (časté viacslabičné rýmovky v slovách, prítomnosť rýmových ech, vertikálna metaforizácia rýmovaných slov a iné) je možné v tomto kontexte vnímať ako oslavu Boha krásou básnického slovesného umenia. P. G. Hlbina zobrazuje modlitbu ako „*sladkú priepasť*“ a v tomto spojení apeluje jednak na pôžitok, jednak na tajomnú fyzicko-metafyzickú bázeň a hrôzu pred majestátom Boha. Modlitba je zložená zo „*slov bez súvisu*“, je z nich vypojený intelekt a rozumové schopnosti, ktoré – ako to možno je aj v tomto prípade – svojím odsunutím do úzadia otvárajú väčší priestor pre vieru. Človek vyslovuje slová modlitby spontánne (z básnického očarenia alebo kontemplácie), nesúc v sebe stopy „*piesne o vlasti*“, ktorú autor nevníma v pozemskom, ale v eschatologickom rozmere. Vlast' pre neho nemá podobu novozákonného neba, ale skôr starozákonného raja; pred abstraktným poňatím dostáva prednosť vizuálne bohatší obraz raja, ktorý si ľudstvo pamätá ako svet dokonalosti a ľudskej nevinnosti.

Recepcia Hlbinoého variantu čistej poézie založenej na hre bola zmiešaná. Ostro sa podľa očakávania vyjadrili predstavitelia ľavice a zástupcovia budúcich nadrealistov, ktorých okrem publikovanej poézie popudzovala tiež Hlbinoého

otvorená kritika surrealistickej tvorby.⁸ Menej očakávaná bola kritika autorít (Dobroslav Chrobák, Jozef Felix)⁹ a hlavne kritika z vlastných radov. Za katolícku stranu vyjadril svoju nespokojnosť s úrovňou Hlbinovej poézie J. Kúttník Šmálov, predstaviteľ mladšej generácie katolíckych literátov, ktorý sa v literárno-kritickej stati *Kritický náčrt Hlbinovej básnickej osobnosti* publikovanej na tri pokračovania v novinách *Slovák* (1939, čísla 256-258) podrobne venuje celej básnikovej tvorbe, pričom s každou novou časťou sa jeho sklamanie stupňuje. O Hlbinovej poézii z polovice tridsiatych rokov píše:

„Hlbina začal privysoko. Sám si určil mieru, na ktorú bytostne nestačil. Predstieral istotu, a ukázalo sa, že to bolo pre neho iba pium desiderium. Ak sa v jeho prvých zbierkach pochybovanie zdalo len dialektickou metódou, neskôr sa objavilo pravdivým. Žiaľ, Hlbina zradil seba samého. Problematika zostala iba problematikou: suchou, racionálnou. Nestačila nasýtiť srdce, aby ono horelo jej plnosťou a jej konzekventným uskutočňovaním. Táto životná zrada životného zamerania a usposobenía, prejavená v *Harmonike* (1935), mala za následok ďalší úpadok tvárny, ktorý sa zrači v *Dihe* (1937)“ (Kúttník Šmálov 2004: 146).

Nadmerný priestor využil na komplexné zhodnotenie slabín Hlbinovho poetického a noetického výkonu, ktorý na ceste „k pólu vyššiemu, absolútnemu“ (Kúttník Šmálov 2004: 146) zlyháva ustrnutím na povrchu, infantilitu a hračkárstvom, v zanechaní metafyzického potenciálu poézie, po ktorom upadol do verbálnej virtuality, bez potrebnej autentickosti prežitej skúsenosti.

Za básnika naplňajúceho parametre absolútnej poézie menuje J. Kúttník Šmálov Janka Silana, ktorý sa od knihy *Rebrík do neba* (1939), no predovšetkým básňami zo štyridsiatych rokov – zbierky *Piesne z Javoriny* (1943), *Piesne zo Ždiaru* (1947) a *Úbohá duša na zemi* (1948) – prezentuje ako empirik, ktorého zaujatie svetom prírody a praktického katolicizmu stavia do pozície panenteistu alebo panteistu: z konkrétnych pozorovaní prírody a vlastnej introspekcie mu často vychádza panteistická jednota Božieho a prírodného alebo panenteistická dichotómia Božieho prvku prenikajúceho celým svetom. Podľa Kúttníka Šmálova bol J. Silan „básnik

8 Pod značkou pgh. publikoval krátku noticku, v ktorej vyjadril sklamanie z praktického naplňania surrealizmu. Podnetom na kritické hodnotenie sa stalo vydanie „takých prázdnych kníh, ako sú Bretonove ‚Spojité nádoby‘ a Nezvalova ‚Neviditeľná Moskva‘“. P. G. Hlbina ďalej uvádza: „Ak ‚Spojené nádoby‘ majú byť ‚najklasickejšou knihou surrealizmu‘, vtedy surrealisti sú poľutovaniahodní. [...] Zdalo sa, že v surrealizme je niečo kladné a môže sa nám dopredu pomknúť vývoj svetovej poézie, ale ‚Spojité nádoby‘ úplne nás sklamali. Koketovanie surrealistov s marxizmom je len útek z prázdnoty. Breton sa honosí, akoby kritizoval Freudovu psychoanalýzu, ale pritom do nekonečna omáľá jeho teóriu o sexualite a funkcii libida. Ako futurizmus Marinettiho, tak aj Bretonov surrealizmus môžeme dnes už smelo zaradiť do starého železa“ (Hlbina 1935: 7). Táto kritika neostala bez povšimnutia; v súkromnej korešpondencii R. Fabryho a nadrealistov Mikuláša Bakoša a K. Šimončíča nájdeme poznámku: „Vid' Hlbinov článok v *Eláne* = dokazuje, že na Slovensku sa začína písať (a to je adresované mne) à la Marinetti 1912-tého roku, a on, škopec, zabúda, že obraňuje symbolizmus z 1880, to sú pekné premisy“ (Teplan – Kamenčík 2022: 34); o dva roky neskôr, v *Slovenských smeroch* (1937, číslo 1) už K. Šimončíč kritiku Hlbinovej tvorby a názorov kritizuje komplexne.

9 D. Chrobák recenzoval zbierku v *Eláne* (1933, číslo 5) zhovievavo a s pochopením pre debutanta, ktorý sa usiluje dať svojej poézii mystický presah; J. Felix písal o Hlbinovej knihe *Belasé výšky* v dvojčíslu *Elánu* (1939, číslo 1-2) v kontexte celej básnikovej tvorby, nachádzajúc okrem vydatených básnických textov tiež mnohé sporadické aj koncepčné omyly.

452 rázu jammesovského, usilujúceho sa o jednotu viditeľného s neviditeľným, hmotného s duchovným, nebeského s pozemským. Silanovo kňazstvo vyplňa, utužuje a zvrúcňuje jeho poéziu, ktorá sa často mení v spontánnu meditáciu o šlapajach Božích v srdci ľudskom a v prírode živej a neživej“ (Kútnik Šmálov 2004: 418).

J. Silan sa profiloval ako básnik domácej tradície, svoju virtuozitu predvádzal ovládaním symbolistických zvukových a obrazových estetických kánonov (predovšetkým v debutovej zbierke *Kivici*, 1936), ktoré postupne čoraz viac uvoľňoval smerom k spontánnejšej piesni. Zjednodušenie viditeľné na rovine výrazových prostriedkov prichádzalo súbežne s osobnou vnútornou premenou: z užialeného slepnúceho chlapca sa vo veršoch menil na silného kňaza, ktorý sa opiera o videnie vnútorným zrakom (obrat sa uskutočňuje v čase zmeny z laického stavu na kňaza).¹⁰ Prvok absolútna odvodzuje od prírodnej dokonalosti, ktorá, stvorená na Boží obraz, je dokonalá, zatiaľ čo človek sa musí k svätosti dopracovať vlastnými dispozíciami (rozumom a vôľou). Jednu z ústredných myšlienok, ktorú vyjadril veršom v *Piesňach z Javoriny* – „*Kto tam je, kde má byť, je svätý*“ (Silan 1943: 61) – utvára z pozorovania prírodných zákonitostí a z teologickej noetiky a vierouky, ktoré chápe ako prepojené. Sám seba pritom vníma ako súčasť oboch svetov, prirodzeného pre tento život aj posmrtného pre večnosť. V každom zo svetov platia osobitné pravidlá, ktorých poznávanie, niekedy skôr nečakané objavovanie, sa stáva súčasťou básní ako forma sapienciálnych gnóm.

„ACH, ČO JA, CHUDÁK, MÁM SI SŤAŽOVAŤ?

Tí, čo nič nepýtajú, všetko sa im dáva.

Možno len to je hrozné v slove milovať,

že všetko dáš a prijmeš, hoci nemáš práva.

S očima sklopenými pôjdem sám.

Daj pozor, duša, na tú úzulinkú cestu,

tú trnistú a skalnú k nebesám,

ktorou sa kráča slobodne, a nie, nie z trestu“ (Silan 1943: 37).

V dialektickom spojení prírodného a božieho je človeku určené osobité miesto, ktoré J. Silan konkretizuje svojimi aktuálnymi koordinátmi: mladý kňaz s oslabeným zdravím na úpätí Belianskych Tatier. Vzájomne podmienené protiklady a protirečivá povaha kresťanstva sa v básnických textoch prejavujú v sérii paradoxov (tu napríklad – kto nič nepýta, všetko dostane, po trnistej ceste sa kráča slobodne), v ktorých sa bližšie alebo vzdialenejšie zračia typické kresťanské dichotómie (duša a tela, pozemský a posmrtný život a iné) alebo zákony (prvenstvo lásky k Bohu a bližnému, mravné zákazy a príkazy). Vyústením Silanovej osobnej filozofie, ktorá sa stala zdrojom jeho sily, bolo prijatie životného paradoxu: čím

10 Najviditeľnejšie silu prameniacu z vnútorných dispozícií prejavuje v básni „OTVÁRAM SRDCE SVOJE DOKORÁN: / vtekajte, utrpenia sveta doň. / Sem súženia a strasti zeme, sem, / je ešte málo, málo, málo rán, / ja viacej unesiem / než hociktorý ždiarsky kôň. // A hlas môj chce byť pritom lahodný, / láskavá, tichá reč. / Sem, každý vojak, nebojácne / zabodni svoj bodák a svoj meč. / Mne hlava neodkváčne. // Miluje básnik nebezpeč, / to všetko ťažké, drvivé, / on neutečie preč, / ale si pohne ústa chvejivé - / a to už nie je reč / s ozvenou zjazvenou, / reč drásavá a sklamaná, / ale spev anjelov, / od rána do rána / hosana“ (Silan 1943: 24).

viac bolesti a príkoria človek prekoná, tým viac sa zvyšuje miera obety, ktorú prináša Bohu na oltár.¹¹

Paralelné porovnanie Silanovho a Hlbinovho básnického prejavu ukazuje, ako veľmi ostáva Hlbina na úrovni verbalizácie zážitku, v rovine virtuality, na ktorej básnické obrazy a náboženské prvky ostávajú rekvizitami. Kým P. G. Hlbina o zažitom hovorí, J. Silan žije, čo píše. Silanova báseň má epicko-dramatické jadro a reálne geografické a časové súradnice, vychádza z dennikového záznamu plného konkrétnosti a sebareferenčnosti, ktoré prinášajú jeho poézii autenticnosť a uveriteľnosť. Prevaha životného nad literárnym prítom neodsúva poéziu na nižšie miesto, keďže poézia je súčasťou života. Na Silana je možné vzťahnúť Hlbinove slová, dedukované z Bremondovej teórie, že moderná poézia „chce byť integráciou krásy a života, kultúrou srdca, chce objaviť a vyhmatáť neprístupné a vysloviť nevysloviteľné [...] Básnik má zhrnúť v každom svojom verši životnú múdrosť ako v magickom zaklínadle“ (Hlbina 1931: 7). Tým zrkadlom je pre Silana príroda a vštepený mravný imperatív kresťanstva. Pozorovania pravidiel a stavu vecí v prírodnom svete sa stávajú buď predobrazom, alebo dôkazom toho, čo sa deje vo svete duchovných javov a udalostí; v citovanej básni sa fyzická námaha stáva paralelou námahy duše „*na ceste [...] k nebesám*“ (Silan 1943: 37), ktorá však nie je pre človeka trestom, ale slobodne prijatým rozhodnutím.

Ešte skôr, ako sa slovenská spirituálna tvorba stratila z oficiálnej literárnej scény po februárovom prevrate 1948, pribúdali signály, že najstaršia generácia, ktorá otvárala cestu katolíckej poézii, je za svojim tvorivým zenitom. Z druhej vlny dosahoval vrchol J. Silan, k nemu sa z väčšieho kvalitatívneho odstupu približovala poézia Karola Strmeňa, Svetoslava Veigla a Jána Motulka, sľubne sa začínali rozvíjať individuality tretej vlny (Vojtech Mihálik, Miroslav Válek a Viliam Turčány), ktoré mohli prevziať ambiciózný plán hľadania absolútnej poézie. Dôvody pre všeobecný pokles úrovne spirituálnej poézie v tridsiatych a štyridsiatych rokoch sumarizuje Jana Juhásová v monografii *Od symbolu k latencii* (2016):

„Noetická neprepracovanosť historickej avantgardy v slovenskej poézii, metodologická vágnosť konceptu čistej poézie, ale aj nedostatok adekvátnych kritérií prikladaných avantgardnému textu so spirituálnym rozmerom zo strany literárnej vedy vytvorili skeptické ovzdušie, vďaka ktorému sa v slovenskej poézii presadil na dlhé desaťročia symbolistický modus s pomerne dobre kultúrne osvojenou koncepciou poetiky ako presvedčivejšie gesto spirituálnej výpovede“ (Juhásová 2016: 47).

V lexikónovom hesle „spirituálna poézia“ sumarizuje po druhý raz a z väčšej perspektívy, že v 20. storočí a prvých rokoch 21. storočia sa naďalej rozvíja početná a rôznorodá línia poetiek a básnikov so spirituálnou estetikou, poetikou či tematikou, pričom spiritualita sa už neobmedzuje iba na kresťanskú afiláciu. Novými sú „*hybridné formy duchovnosti* (východné a prírodné náboženstvá, New Age, ezoterické kulty, mágia, okultizmus“ alebo „*self-transcendence* spájaná s technikami introspektívnej meditácie či riadeného dýchania“ (Juhásová 2021: 75, zvýraznila autorka). Z okruhu niekoľkých desiatok autorov spirituálnej poézie sa

11 Detailnú súvzťažnosť Silanovho života a diela podáva Edita Príhodová v monografii *Spievam, lebo milujem...* (2020).

454 osobitým spôsobom vyčleňuje tvorba E. J. Grocha, ktorá najdôslednejšie napĺňa mnohé z bremondovských požiadaviek čistej poézie, v niektorých prípadoch dokonca písanie natoľko osamostatňuje, že viac už nejde o zaužívané postupovanie od poézie k mystike, ale od mystiky k poézii.

Tento obrátený postup je najzreteľnejšie prítomný v Grochovej knihe *viety* (2021), tetralógii, ktorej jednotlivé časti boli publikované v rozmedzí rokov 2018 – 2021: ako samostatné literárne zošity *nil, úvod* (2018)¹² a *melanchólia neviem* (2019), ako cyklus v časopise *Formy opakovania (Emily)* (2019) a posledná časť *turgenev* spolu s predchádzajúcimi tromi časťami už ako súborné dielo *viety*. V trajektórii Grochovej básnickej tvorby sa dajú pozorovať postupné procesy, smerujúce v závere do oprostých viet, ktorých purifikácia by zniesla porovnanie s Bremondovým procesom odstraňovania nepoetických zložiek pri extrahovaní čistej poézie.¹³ Už v Grochovom debute *Súkromné hodiny smútku* (1989) sú náznaky, že autor sa neuspokojuje so štandardným jazykom a spôsobom videnia sveta, aký akceptuje väčšina tvorcov poézie. Počet vybočení a narázov na limity jazyka a sveta narastá od zbierky *Bratestra* (1992), kde sú ešte spojené s tradičnými (františkánskymi, jammesovskými) spirituálnymi motívmi a postojmi; od zbierky *To* (2000) a *L'acinéma* (2001) pribúdajú radikálnejšie znaky inšpirované postštrukturalistickou a postmodernou lektúrou či popkultúrnou scénou až po knihu *nil, úvod*, respektíve *viety*, so zápiskami, pre ktoré je vhodné označenie „ne-poézia“: vety bez formálnych básnických znakov, koncentráty singulárnej myšlienky či pozorovaní alebo spontánne záznamy slov vyslovené vo chvíľach exaltovaného zážitku. „Ne-poézia“ vzniká ako dôsledok extrakcie z pôvodne básnického textu, pričom k extrahovaniu dochádza už vo vedomí autora, ktorý sa naučil vnímať svet v koncíznych vyjadreniach.

Grocha ako autora priťahujú situácie popierajúce zákonitosti fyziky a logiky, ktoré je možné čítať ako metafyzické alebo teologické dôkazy transcendenencie či Boha bez toho, aby sa explicitne museli uvádzať náboženské koordináty. Ďalšou črtou jeho spirituálnej tvorby je hegemonia duchovného sveta nad materiálnym, zmyslami prístupným svetom; v poézii sa to dokumentuje uvádzaním básnických obrazov, ktoré majú zreteľnú súvzťažnosť s mystikou a negujú štandardné zmyslové dispozície človeka, v básni 29. III. (zbierka *Druhá naivita*, 2005) uvádza: „*nijaký zázrak nie je menší len preto, že sme ho / pomenovali, že sme odpozorovali vzťahy medzi vecami / a zapísali ich, takže to, čo bolo neviditeľné očiam, // stalo sa viditeľným neviditeľnému duchu*“ (Groch 2005: 66). V tomto úryvku je naznačený spôsob, ako sa v básnickej výpovedi realizuje prevod z poriadku duchovného sveta do sveta materiálneho a aké je dôležité byť ako človek spôsobilý

12 V knihe *nil, úvod* je slovo „nil“ použité na označenie autora; ide o symbolický pseudonym, ktorý je v tejto podobe zaznamenaný v tiráži knihy a edičnom pláne vydavateľstva. Kniha je na prednej obálke uvedená ako „nil, úvod“ a graficky naznačuje odlišnosť a totožnosť autora a diela. Proces deagentizácie a difúznosť autorstva je súčasťou komplexného autorského prístupu E. J. Grocha k procesu písania, ktorý pre digresný charakter ponechávam bokom. Pre zjednodušenie a dodržanie úzu redakčnej normy knihu ďalej budem uvádzať v kurzíve.

13 J. Juhásová v recenzii zbierok *nil, úvod* a *melanchólia neviem* konštatuje: „Texty oboch zošitov ústia v mojom čítaní do predstavy svojrázneho pokusu o bezobsažnú, no intenzívnu, čistú poéziu“ (Juhásová 2019: 80). Presný význam ambiguitného slova „bezobsažný“ je možné vysvetliť ako „s významom samým pre seba“, ako uvoľnenie priestoru, ktorým sa význam zjavuje sám osebe; vyjadrené veršom: „je potrebné niečo vynechať, aby sa príroda opísala sama“ (Groch 2021a: 69).

na vnímanie javov, ktoré sa vymykajú ľudským dispozíciám. Ešte zreteľnejšie, a zároveň radikálnejšie pôsobia slová Svätého Jána z Križa, ktoré si E. J. Groch vybral na otvorenie zbierky *To: „Od toho, čo vidíme / a nejestvuje, / musíme ísť k tomu, / čo nevidíme a jestvuje“* (Groch 2000: [7]). Pre svet, ktorého podstatou a cieľom sú „udalosti ducha“, je svet človeka „pohrúženého do hmoty“ (oba výrazy sú z poézie Czesława Miłosza, 2003), natoľko bezvýznamný, až sa javí ako nejestvujúci. Pre Grochovu poéziu sa stane príznačné umenšovanie hmotného sveta a na druhej strane zvýznamňovanie duchovnej podstaty sveta, pre ktoré nachádza metafyzické a teologické inšpirácie aj doklady.

Paradoxy duchovného a materiálneho sveta sú v Grochovej tvorbe zachytené v celej škále postupnosti od prirodzeného, viditeľného a logického až po hranicu, keď sa logické mení na absurdné (ťažko uveriteľné, napriek tomu v platnosti) a fyzické začína prechádzať do metafyziky. Príkladom toho, že neviditeľné ešte neznamená nejestvujúce, je napríklad báseň *Zjavenia: „Zjavením snehu sú kvietky ukryté pod snehom, / neviditeľné, tisnúce sa vždy z práve miznúcej vrstvy. / Už teraz ich vidím, volakde tam naspodku musia byť, / inak by neboli vôbec“* (Groch 2005: 91). Od jednoduchších fyzických protikladov prechádza k zložitejším; príkladom filozofického rozdielu medzi totožnosťou a podobnosťou je báseň *Máj*, ktorej záverečný verš „*láska sa nemôže podobáť na lásku*“ (Groch 2005: 75) sa dá čítať ako potvrdenie bezpodmienečnosti a absolútности lásky: nestačí sa na lásku podobáť, tá buď je, alebo nie je.

Grochovo písanie plní dva ciele, z ktorých iba jeden je literárny. Ten druhý je (samo)formačný a má podobu úsilia o nadobudnutie dispozícií, ktoré by mu priniesli konečný eschatologický cieľ – spásu. V pozadí sa odráža teologický názor Ambrosia Karola Rufa, že človek je „bytosť, ktorej konanie nie je zaistené vnútorným vodiacim inštinktom. Sám musí určiť svoje konanie. Preto potrebuje reflexiu nad sebou samým, a tá mu pomôže poznať, čím je, čím má byť a ako môže seba uskutočniť. Keďže nemá vnútorný inštinkt, dostal vonkajšiu mravnú normu, ktorou sa má riadiť“ (citované podľa Tondra 1994: 16). Grochove záznamy abdikujú v mnohom na literárne kategórie a pre recenzentov, uvažujúcich v estetických rámcoch, predstavujú nejednoznačný, kontroverzný a deficitný prístup. Prekračovanie literárnych cieľov zasahuje čitateľskú recepciu a okrem poézie, ktorá je v knihe *viety* stále početne zastúpená, sú tu texty, ktoré sú záznamom procesu autorovej formácie bez literárnej aspirácie. Väčšinou sa však aj textom po dôslednej literárnej redukcii dá prisúdiť estetická kvalita. Príkladom je text *Prenos* pozostávajúci zo súboru troch „viet“, ktorými autor symptomaticky uzatvára knihu *nil, úvod*:

„*Prenos*

: predstavil som si slzu uloženú vo formaldehyde

: tichší je len tieň mŕtveho dieťaťa

: mne samotnému obetuj desatinu zo mňa“ (Groch 2018: 22).

Grochova poézia, neintencne naplňajúca teoretický koncept Bremondovej čistej poézie, má noetologické dôsledky a uvádza nový typ vnímania a poznania.

456 Paradoxno-absurdný sémantický prvok učí vidieť a počuť nevnímateľné a splniť nespĺniteľné (môže dať človek predpísanú „desiatku“ tomu, kto je tvorcom všetkého?). Prenosom sa môže stať prenos skúsenosti, o ktorej je slovný záznam, môže byť však tiež prenosom alebo referenciou na prenos vedomia subjektu (kontempláciou, exaltickým pohrúžením) na inú úroveň vedomia. Nezanedbateľným detailom je, že *Prenos* je posledným textom knihy a po ukončení textového priestoru sa pred čitateľom otvára nadtextový a zatextový priestor interpretácie a prežívania diela. Prenos a prenášanie je jedným z leitmotívov Grochovej poézie; na viacerých miestach autorovho celého diela nachádzame vyjadrenia subjektu typu „*neviem nič, ale som prenášaný*“ (Groch 2021b: [76]). Prekvapením nie je, že citovaný verš je zo záverečnej básne knihy *viety*, dokonca jej úplne posledným veršom. V neliterárnom empirickom priestore, na aký sa tu odkazuje, sa zobrazuje človek bez vlastnej vôle, zato s absolútnou dôverou v existenciu väčšej transcendentálnej sily, ktorá sa o človeka stará. V parafráze Grochových slov to sumarizuje J. Juhásová: „Je to však prejav ľudskej túžby priznať majestát tomu, čo človeka exponenciálne prevyšuje. Racionalita ako gesto systematizácie a nadhľadu by v takto vnímanom kontexte bola póza. Estetizovaná ničotnosť je najhlbšie poznanie“ (Juhásová 2019: 80).

Motivácia slovenských spirituálnych básnikov hľadať absolútnu poéziu vychádzala z historickej skúsenosti básnikov mystikov, že takáto poézia sa dá napísať. V tomto presvedčení ich utvrdzovala aj teória mystiky nachádzajúca paralely medzi básnickou a mystickou skúsenosťou. Vo zvolaní J. Sudbracka „Kolik básníků se dotýká *mysticity!*“ (Sudbrack 1994: 11, zvýraznenie autor) je prítomné nielen potvrdenie genetickej príbuznosti básnickej a mystickej výpovede, ale aj nenápadné „situovanie“ poézie na konkrétne miesto: poézia sa mystiky iba „dotýka“, ale nesplýva s ňou. Ani ťažko dosiahnuteľný cieľ neodrádzal spirituálnych básnikov od skúšania spôsobov, ako sa k absolútnej poézii priblížiť; všetky ostatné pokusy sa v porovnaní s absolútnou poéziou zdali nedostatočné. To, čo sa v teórii javilo ako možné, narážalo v praxi na viacero prekážok. Okrem limitov vlastného talentu (výčitka dobovej kritiky voči Hlbinovi či Dilongovi) vyvstávali pri absolútnej poézii poetologické až ontologické problémy, ktoré vznikali s potrebou hovoriť o mlčaní a vyjadriť nevyvovedateľné. Hlbinove meditačné básne ostávali stále poéziou, pokus o absolutizáciu poézie ako hry v zbierkach *Harmonika* a *Dúha* vyústil do nežiaducej simplifikácie a povrchného verbalizovania. A hoci sa zbierkou *Belasé výšky* (1939) vrátil k básňam kontemplácie, konsekrácie skutočna a „hudby absolútna“, ustrnul na „rázcestí“: „Nuž, tu je rázcestie. Na rázcestí treba sa rozhodnúť, kde je cesta nemožná, či k poetistickej hre nezáväzných predstáv, alebo k bremondovskej koncepcii poézie modlitby, či ísť cestou symbolistických evokácií absolútna a či vynárať krásy sveta v poetistických žongleriádach. Dialektická syntéza oboidvoch princípov je nemožná“ (Felix 1939: 12). Tradičná a menej výstredná Silanova cesta priniesla paradoxne väčšiu poetickú sugestívnosť. V spojení teologickej vierouky s prírodným svetom dochádzalo k zjednocovaniu kontrastov a protirečení do jednoliateho organizmu preniknutého transcenciou, ktoré dosvedčovalo, že J. Silan sa ako básnik dotýkal „vnútornej strany skutočna“ (Kútnik Šmálov 2004: 418).

Nový druh výzvy priniesla na prelome 20. a 21. storočia poézia E. J. Grocha, pri ktorej si literárna kritika (J. Juhásová, Lenka Šafranová, Jaroslav Šrank, Stanislav Olejár) kladie otázku, kde sú hranice, keď purifikovaná a koncízna veta prestane byť poéziou. V spektre Grochových *viet*, v ktorom je rôzny stupeň de-poetizácie, nachádzame príklady, kde koherentnosť a výpoveď vety už opúšťa estetiku a stáva sa skôr záznamom zážitku a exaltovanej (nie nevyhnutne náboženskej, mystickej) epifánie. Záznamy môžu epifánie evokovať (ako v prípade *viet* z *Prenosu*) alebo byť už len referenciou na zakúsený zážitok. Stranu 74 zbierky *viety* autor komponuje ako čistú bielu stranu s jedinou vetou, na pozícii prvého a jediného riadka je uvedené: „*najkrajšia vec na svete je mlčať so srnkou*“ (Groch 2021b: 74). Veta nie je úplne neutrálna, obsahuje personifikáciu, ktorou básnik nocionálnu syntagmu „mlčať pri srnke“ príznakovo modifikuje na „*mlčať so srnkou*“.¹⁴

Ako dokumentuje tento príklad blížiaci sa paradoxu, že najlepšia mystická poézia je nenapísaná – aj na naznačenie výnimočnej situácie je potrebný nejaký materiálny podklad v podobe textu a kontextu. Exemplifikácia možností a nemožností ukazuje, že pokus o absolútnosť (slovenský jazyk vysvetľuje význam slova absolútny synonymami úplný, dokonalý, nezávislý, neobmedzený či zvrchovaný) je možná iba nakrátko, v dotykoch a zábleskoch, ktorým musí predchádzať slovný materiál. S narastajúcou materializáciou však pribúda hmota a jej, bremondovsky povedané, nečisté prvky. Dôsledný presah z fyzického do metafyzického zasa spôsobuje, že sa opúšťa slovo a slovesné umenie s nevyhnutnou estetikou. Ak ešte pri takejto tvorbe hľadať súvislosti s umením, tak potom s performatívnym, realizujúcim sa ako kombinácia kontextov, slov a prázdnoty. Koniec koncov P. Valéry, ku ktorému sa ako k teoretickému a literárnemu inšpirátorovi hlásili P. G. Hlbina, R. Dilong, J. E. Bor a po storočí aj E. J. Groch, nazýva spirituálnu poéziu tancom.

Štúdia je výstupom grantového projektu APVV-18-0043 *Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989*. Zodpovedný riešiteľ: doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD. Doba riešenia: 2019 – 2023.

Archívne pramene

Literárny archív Slovenskej národnej knižnice v Martine, osobný fond Pavol Gašparovič Hlbina. List Jána Harantu Pavlovi Gašparovičovi Hlbinovi, 8. máj 1933, signatúra 169 B 22.

Pramene

- BREMOND, Henri, 1935. *Čistá poesie*. Praha: Orbis.
- BREMOND, Henri, 1943. *Modlitba a poézia*. Turčiansky sv. Martin: Matica slovenská.
- GROCH, Erik, 1992. *Bratsestra*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. ISBN 80-220-0325-5.
- GROCH, Erik Jakub, 2000. *To*. Banská Bystrica: Drewo a srd. ISBN 80-88965-06-3.
- GROCH, Erik Jakub, 2001. *L' acinéma*. Banská Bystrica: Drewo a srd. ISBN 80-88965-35-7.
- GROCH, Erik Jakub, 2005. *Druhá návšteva*. Trnava: Ryba. ISBN 80-969151-8-5.
- GROCH, Erik Jakub [bez uvedenia mena], 2021a. *nil, úvod*. Praha: Fra: ISBN 978-80-7521-050-0.
- GROCH, Erik Jakub, 2021b. *viety*. Kordíky: Skalná ruža. ISBN 978-80-89816-38-5.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1931. O takzvanej absolútnej poézii. *Elán*, roč. 2, č. 4, s. 7.

14 Bližšie tiež literárnokritická štúdia S. Olejára *Čas, ktorý je pohybovom vytvorenej veci* (2021).

- 458 HLBINA, Pavol Gašparovič, 1933a. Modlitba. *Slovenské pohľady*, roč. 49, č. 6, s. 361.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1933b. Spievajúca tma. *Slovenské pohľady*, roč. 49, č. 7-8, s. 389.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 1935. Surrealizmus mŕtvych pred narodením. *Elán*, roč. 5, č. 9, s. 7.
- HLBINA, Pavol Gašparovič, 2008. Poézia ako hra. In HAMADA, Milan. *Poézia slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 123-126. ISBN 978-80-8101-125-2.
- MĪOSZ, Czesław, 2003. *To*. Praha - Litomyšl: Paseka. ISBN 80-7185-565-0.
- PONIČAN, Ján Rob, 1933/1934. Preč od života? *Slovenské smery*, roč. 1, s. 85-86.
- SILAN, Janko, 1943. *Piesne z Javoriny*. Turčiansky sv. Martin: Matica slovenská.

Literatúra

- BOR, Ján Elen, 1934. *Poezia povojnového Slovenska*. Trnava: Urbánek a spol.
- FELIX, Jozef, 1939. Nová zbierka Hlbinova Belasé výšky. *Elán*, roč. 10, č. 1-2, s. 11-12.
- GAVURA, Ján, 2014. *Iné ja. Lyrický subjekt ako objekt básnickej introspekcie*. Prešov: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania. ISBN 978-80-971271-8-3.
- HAMADA, Milan, 2008. *Poézia slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-8101-125-2.
- JUHÁSOVÁ, Jana, 2016. *Od symbolu k latencii: spirituálna téma a žáner v súčasnej slovenskej poézii*. Ružomberok: Verbun. ISBN 978-80-561-0364-7.
- JUHÁSOVÁ, Jana, 2019. Hlava – srdce – základ. Parfum s dlhým uvoľňovaním. *Fraktál*, roč. 2, č. 3, s. 74-80. ISSN 2585-8912.
- JUHÁSOVÁ, Jana, 2020. Medzi izolovaným a fenomenalizujúcim subjektom: Melanchólia ako estetická kvalita v (spirituálnej) poézii Erika Jakuba Grocha. *World Literature Studies*, roč. 12, č. 3, s. 40-53. ISSN 1337-9275.
- JUHÁSOVÁ, Jana, 2021. Spirituálna poézia. In GAVURA, Ján, ed. *Lexikón slovenskej literárnej kultúry po roku 1989*. Fintice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, s. 75-79. ISBN 978-80-89763-80-1.
- KEARNEY, Anthony, 2003. Confusing the Issue? A. C. Bradley's Theory of Poetry and Its Contexts. *Victorian Poetry*, vol. 41, no. 2, pp. 245-258. ISSN 0042-5206.
- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef, 2004. *Literárna kritika ako poznávanie a hodnotenie*. Bratislava: Lúč. ISBN 80-7114-459-2.
- OLEJÁR, Stanislav, 2021. Čas, ktorý je pohybom vytvorenej veci. *Vertigo: časopis o poézii a básnikoch*, roč. 9, č. 4, s. 92-95. ISSN 1339-3820.
- OVEČKA, Jaroslav S. J., 1948. *Úvod do mystiky. Zvlášť sv. Jana od Kříže a sv. Terezie od Ježíše*. Praha: Cyrillo-Methodějská knihtiskárna a nakladatelství V. Kotrba.
- PAŠTEKA, Július, 2002. *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Lúč. ISBN 80-7114-370-7.
- PONZO, Jenny, 2021. Religious-artistic epiphanies in 20th-century literature: Joyce, Claudel, Weil, C. S. Lewis, Rebora, and Papini. In PONZO, Jenny – YELLE, Robert A. – LEONE, Massimo, ed. *Mediation and Immediacy*. Berlin: De Gruyter, pp. 149-164. ISBN 978-3-11-069032-3.
- PRÍHODOVÁ, Edita, 2020. *Spievam, lebo milujem... Život a dielo Janka Silana*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-819-127-5.
- SUDBRACK, Josef, 1994. *Mystika*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství. ISBN 80-85527-63-4.
- ŠAFRANOVÁ, Lenka, 2019. Melanchólia? Neviem. *Fraktál*, roč. 2, č. 3, s. 74-80. ISSN 2585-8912.
- ŠALDA, František Xaver, 1935. Henri Bremond. In BREMOND, Henri. *Čistá poesie*. Praha: Orbis, s. 9-19.
- ŠALDA, František Xaver, 1987. Henri Bremond a jeho „ryzi“ poezie. In ŠALDA, František Xaver. *Z období zápisníku I*. Praha: Odeon, s. 328-332.
- TEPLAN, Dušan, 2017. „Či je to hanba – priznať sa k umeniu“ (alebo O jednom zabudnutom pseudonyme Rudolfa Dilonga). *Vertigo: časopis o poézii a básnikoch*, roč. 5, č. 5, s. 17-25. ISSN 1339-3820.
- TEPLAN, Dušan – KAMENČÍK, Marián, 2022. *Slovenský nadrealizmus v korešpondencii (1935 – 1948)*. Fintice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania. ISBN 978-80-89763-87-0.

- TOLLAROVÍČ, Peter, 2021. K novým cestám Hlbinovej poézie. *Slovenská literatúra*, roč. 68, 459 č. 1, s. 19-39. ISSN 0037-6973.
- TONDRA, František, 1994. *Morálna teológia I. Princípy*. Spišská Kapitula – Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa Jána Vojaššáka. ISBN 80-7142-023-9.
- ZAMBOR, Ján, 1997. Básnik absolútnej lásky. In SVÄTÝ JÁN Z KRÍŽA. *Živý plameň lásky*. Zo španielskeho originálu preložili Ján Zambor a Elena Račková. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 69-86. ISBN 80-220-0812-5.

Elektronické zdroje

- BRADLEY, Andrew Cecil, 1901. *Poetry for poetry's sake. An Inaugural Lecture Delivered on June 5, 1901*. Dostupné online <https://www.gutenberg.org/files/24308/24308-h/24308-h.htm>

Doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD.
Katedra slovenskej literatúry
a literárnej vedy
Inštitút slovakistiky a mediálnych
štúdií
Filozofická fakulta Prešovskej
univerzity
Ulica 17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
E-mail: jan.gavura@unipo.sk