

Príspevok Rudolfa Dilonga k formovaniu nadrealizmu v slovenskej literatúre

Edita Príhodovalá
KVRPS

Rudolf Dilong's Contribution to the Formation of Surrealism in Slovak Literature

Litikon, 2024, Vol. 9, No. 1, pp. 41-54

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2255-0850>

The paper tries to answer the question whether the Catholic poet Rudolf Dilong belonged to the group of surrealist poets. Research of available documents (mutual correspondence) and contemporary Surrealist collections has shown that he can be considered an „external“ Surrealist. An interpretation of Dilong's poem *This House is Not a House / Similar* also reveals the source of Rudolf Dilong's imaginative writing, which is memories of his own painful childhood.

Keywords: Rudolf Dilong, surrealism, catholic modernism, literary history

V súčasnej literárnej vede na Slovensku nie je jednoznačne zodpovedaná otázka, akú úlohu zohral katolícky básnik – františkánsky mních Rudolf Dilong pri formovaní skupiny nadrealistov. Kým monografia autora a redaktora Milana Hamadu *Nadrealizmus. Avantgarda 38*, ktorá vyšla v Kalligrame a Ústave slovenskej literatúry SAV v Bratislave roku 2006, zahŕňa medzi nadrealistov iba ustálenú „sedmičku“ básnikov, t. j. Rudolfa Fabryho, Vladimíra Reisela, Štefana Žáryho, Pavla Bunčáka, Júliusa Lenka, Jána Raka, Jána Brezinu, a trojicu teoretikov nadrealizmu: Mikuláša Bakoša, Michala Považana a Klementa Šimončíča, dvojica mladších literárnych vedcov – Dušan Teplan a Marián Kamenčík – zostavili obsiahlu publikáciu *Slovenský nadrealizmus v korešpondencii (1935 – 1948)*, pričom ona dosvedčuje to, že medzi nimi pôsobil aj R. Dilong – štandardne zaraďovaný medzi autorov katolíckej moderny. Z uvedenej nejednoznačnosti vyplýva otázka, aké je miesto R. Dilonga v literárnom dianí tridsiatych a štyridsiatych rokov, a to najmä v kontakte s avantgardou/nadrealizmom v slovenskej literatúre, keď zároveň v tom istom čase sa podieľal na rozvoji slovenskej katolíckej moderny (dobovo označovanej aj ako postupisti – autori publikujúci v časopise *Postup*; R. Dilong bol členom jeho redakčnej rady spolu s Pavlom G. Hlbinom, Jánom E. Borom, Jánom Harantom a ďalšími; po zániku *Postupu* viedol R. Dilong s Kolomanom K. Geraldinim časopis *Prameň*; oboje

časopisy sa považujú za prvé známky života katolíckej moderny v slovenskej literatúre).¹ Pri hľadaní odpovede na uvedené otázky sa budem opierať o štyri nadrealistické zborníky (*Áno a nie* – 1938,² *Sen a skutočnosť* – 1940, *Vo dne a v noci* – 1941, *Pozdrav* – 1942), ako aj o obe vyššie spomenuté publikácie, ktoré tematizujú nadrealizmus a prinášajú dobovú korešpondenciu a literárnu kritiku. Obe pomáhajú vytvoriť si plastický obraz o literárnej situácii uvedeného obdobia. Napokon budem hľadať odpoveď na otázku, aký bol tvar poézie R. Dilonga, čo nasvieti interpretácia rozsiahlej Dilongovej básne *Dom ten nie je domu / podobný*, ktorá bola považovaná za nadrealistickú (Považan, 1942, s. 86 – 87) a publikovaná bola v poslednom, štvrtom zborníku nadrealizmu – *Pozdrav*.

Prvé obdobie etablovania surrealizmu v slovenskej literatúre (1933 – 1936), ktoré M. Hamada v publikácii *Nadrealizmus. Avantgarda 38* nazval Prehistória, poznačila otázka zlučiteľnosti či nezlučiteľnosti surrealizmu a kresťanstva. Teoretik vznikajúcej katolíckej moderny J. E. Bor v knihe esejí *Rozličnosti* odmietol nadrealizmus ako „pustý prepis sna“, ktorý „nemôže byť nikdy básňou, tvorbou“ (podľa Hamada, 2006, s. 14). Ďalší z teoretikov katolíckej moderny Pavol G. Hlbina sa v článku uverejnenom v časopise *Elán* prihovárал za zblíženie so surrealizmom, keď tvrdil, že „v podstate nemôže byť ani reči o nejakom rozpore medzi surrealizmom, ako ho definuje Breton, a kresťanským svetonáhľadom“ (s. 15). Odpoveď na Hlbinov názor napísal R. Fabry: „V prvom rade ide o to vyvrátiť názor, že kresťanstvo a surrealizmus majú mnoho spoločného“ (s. 15). V odpovedi vysvetlil rozdiel medzi náboženskou poéziou, ktorá síce tiež čerpá z podvedomej aktivity, ale má mystickú alebo metafyzickú povahu, a medzi surrealizmom, ktorý spája svet sna a skutočný svet (s. 16). Cez túto polemiku sa podarilo vyjasniť, o čom je a o čom nie je surrealizmus. Už v tejto etape sa R. Dilong kontaktoval s budúcimi nadrealistami. Išlo napr. o financovanie debutu R. Fabryho *Ufaté ruky* (Teplan – Kamenčík, 2022, s. 167) i debutu I. Kupca *Podľa hviezd meniť masky* (s. 256).

Do ďalšej etapy nadrealizmu v slovenskej literatúre (1937 – 1940) patrí vydanie prvého nadrealistického zborníka s názvom *Áno a nie*. V tejto publikácii však zatiaľ nenachádzame ani spomínanú „sedmičku“ nadrealistov. Skôr môžeme hovoriť o iniciatíve, za ktorou okrem redaktorov (M. Bakoš a K. Šimončíč) stoja zatiaľ len traja nadrealistickí básnici: R. Fabry, J. Lenko a V. Reisel. Hoci R. Dilong sa v zborníku nezviditeľnil, ale už v tomto období bol považovaný za autora píšuceho avantgardne, ako ho s negatívnym hodnotovým znamienkom označil M. Bakoš v liste V. Reiselovi – „gaukliar“ a „surrealista za každú cenu“ (podľa Hamada, 2006, s. 64). Aj Dilongových priateľov z redakcie *Prameňa* chcel M. Bakoš „bezohľadne rezať, biť hlava-nehlava“ (s. 63). Z toho, čo M. Bakoš formuloval, možno usudzovať, že išlo o napätie medzi literárnymi skupinami a ideovým pozadím, ktoré reprezentovali.

Druhý nadrealistický zborník bol nazvaný taktiež príznačne – *Sen a skutočnosť* (1940). V tomto zborníku už publikovala kompletná skupina slovenských nadrealistických básnikov. Okrem nich sa tu nachádzajú aj dve básne (*Kyslíkové torzo nahoty* – s. 58, *Záhrada a čo ešte* – s. 61) autora s francúzsky znejúcim menom – Louis Ribarat, čo je pseudonym, za ktorým sa ukrýval R. Dilong. Jeho zbierka *Mladý svadobník* z roku 1936 bola zahrnutá do *Bibliografie slovenského nadrealizmu 1935 – 1940* (s. 74). Spolupracoval s ďalšími nadrealistami na vzniku

¹ „Práve v Postupe začala sa zjavnejšie zviditeľňovať i katolícka moderna“ (Pašteka, 2002, s. 25). „Druhým ročníkom Postup zanikol a nahradil ho časopis *Prameň*, ktorý opäť prešiel do katolíckych rúk“ (Pašteka, 2002, s. 63).

² Ide o separát trojčísła *Slovenských smerov*, 1937/1938, roč. 5, č. 6 – 8.

edície Aligátor (Teplan – Kamenčík, 2022, s. 252). Sám sa však zdráhal byť jedným z nich, pretože bol kňazom. V liste Michalovi Považanovi to vyjadril takto: „Teším sa Kruhu nadrealistov, ktorý sa utvára, hoci aj budem stranou stáť, ale vždy v službách avantgardy“ (Teplan – Kamenčík, 2022, s. 254). To bol zrejme dôvod, prečo svoju tvorbu v zborníku signoval zvoleným pseudonymom.

V roku 1939 sa opäť otvorila otázka zlučiteľnosti nadrealizmu a kresťanstva a nastolil ju Jozef Kútnik Šmálov. Tento britký literárny kritik a Dilongov spolubrat v kňazstve napísal prísne kritickú recenziu na jeho zbierku *Mesto s ružou*. Vyčítal mu, že sa zriekol rýmu, rytmu, pravidelného verša a ponechal si z výrazových prostriedkov iba obraz, ktorý je „úplne odsakutočený“. Podľa neho je to výkrik „z delíria tremens“, bľabotanie človeka, ktorý sa nevie kontrolovať, po čom nasleduje už len „dementia praecox“ (Kútnik Šmálov, 2004, s. 327). Kútnik však odmietal aj nadrealizmus ako taký, umelecký smer s jeho filozofiou a zrieknutím sa racionálnych potencií tvorivého subjektu (s. 86 – 100). Kútnikov negatívny hlas vyvolal protiozvenu z tábora stúpen-
cov nadrealistov i autorov katolíckej moderny, čo napokon vyústilo do tzv. dilongovskej aféry (Pašteka, 2002, s. 93).

Napriek tomu (a možno práve preto) sa R. Dilong rozhodol publikovať aj v treťom nadrealistickom zborníku *Vo dne a v noci*, ktorý už patrí do vrcholného obdobia nadrealizmu (1941 – 1942). Svoje tri básne publikoval už pod vlastným menom. Okrem nich zverejnil v zborníku aj zápisky zo svojho denníka. M. Považan napísal pre tento zborník štúdiu s názvom *K básnickému profilu Rudolfa Dilonga*, čo znamená, že o Dilongovej poézii sa aktívne debatovalo, písalo, skrátka vyvolávala reakcie. V. Reisel na neho v liste apeluje, že „musí celá avantgarda držať spolu. Musíme stáť jeden za všetkých a všetci za jedného. Je nutné, aby sme nestrácali kontakt medzi sebou a neoddeľovali sa a netrieštili. [...] Musíme preto skúmať možnosti nejakého časopisu, časopisu celej slovenskej avantgardy bez rozdielov vekových, náboženských atď.“ (Teplan – Kamenčík, 2022, s. 289).

Už spomínaný M. Považan R. Dilongovi v liste zo 17. augusta 1941 „nadbieha“: „Ty ako jeden z prvých slovenských nadrealistov tiež tam patríš, hádam ak si teraz i namýšľaš, že nie, predsa bolo to významné obdobie Tvojej tvorby.“ R. Dilong o dva dni neskôr v odpovedi na Považanov list napísal: „[...] i keď ma vo svojom liste podozrievaš z dezercie, patríť k avantgarde a hlásim sa k nej do svojej smrti. Veď mne môže ďakovať slov. nadrealizmus za svoj zrod a rast. Ja som zháňal financie pre počiatky ,Aligátora‘, sám som mal na tom škody, no mal som radosť z nástupu slov. moderny... no obmedzoval ma môj stav a obmedzuje ma i dnes. Ale za nadrealistov sa pôjdem biť!“ (s. 349). V ďalšom liste z októbra 1941 R. Dilong M. Považanovi opäť trochu sarkasticky uvádza, že tá jeho „kňazská sukňa“ vo vtedajších katolíckych pomeroch by neuniesla, keby sa otvorene hlásil k nadrealizmu (s. 364).

Avšak problém totálne sa zaradiť medzi nadrealistov nespočíval iba na Dilongovej strane. J. Lenko v liste zo 17. októbra 1941 apeloval na M. Považana: „Ten almanach urobte dobre! Nech je to almanach naozaj avantgardný... Dľa možnosti vyhoď takých ľudí, ktorí tam nepatria. Viem, že to bude ťažko, lebo Dilong si iste bude hodne protežovať svoje krídlo, ktoré je vôbec nie avantgardné. Ak ho už nebudeš môcť celkom vylúčiť, tak ho aspoň zmenši na najnižšiu možnú mieru. Veď to, čo dnes robí Dilong a jeho chlapci, je najmenej avantgardné“ (s. 366). Aj v liste P. Bunčákovi z 12. novembra 1941 J. Lenko burcuje proti Dilongovi a jeho chránencom: „Dilong je od našej poézie veľmi ďaleko a okrem pár článkov v Slovaku a iných

komédií nemá s avantgardou nič spoločného... veď sme už básnický dost zmohutneli, takže nepotrebujeme spojencov. – Dilong je človek sám pre seba...” (s. 375).

Napriek odmietavému stanovisku J. Lenka sa aj do štvrtého almanachu nadrealizmu s názvom *Pozdrav* dostala Dilongova rozsiahla báseň – pásma *Dom tento nie je domu / podobný*. Z Dilongových „chránencov“ sa do zborníka dostala iba Ria Valé s jednou básňou (*Keď ťa vidím druhý raz si nesmrteľný*). Lenkova „antikampaň“ nebola teda až taká účinná.

Z uvedených dokumentov vyplýva, že R. Dilong skutočne stál pri zrode slovenského nadrealizmu, či už finančnou podporou mladých talentovaných básnikov, ale aj avantgardne ladenou tvorbou, ktorou prispel do troch nadrealistických zborníkov a ktorú vydával aj knižne (*Mladý svadobník*, *Mesto s ružou*, *Ja svätý František*). Paralelne však sám inicioval vznik katolíckej moderny, ktorá sa formovala okolo časopisov *Postup* a *Prameň*. Medzi oboma literárnymi skupinami dochádzalo nielen k spolupráci, ale aj k nedorozumeniam a animozitám, ktoré vyúsťovali do ostrých kritik a v Dilongovom prípade až do aféry, v ktorej vyhlásil, že odchádza zo Slovenska. Celkovo vzaté, R. Dilong si bol vedomý toho, že ako kňaz patrí skôr ku katolíckej moderne ako k nadrealizmu. Napokon aj sám uznal: „nie som 100%-ný nadrealista“ (Teplan – Kamenčík, 2022, s. 620).

Vzťahovalo sa toto vyhlásenie na jeho kňazské povolanie, ktoré mu bránilo stotožniť sa s nadrealizmom a jeho materialistickým a psychoanalytickým pozadím, alebo sa týkalo jeho poetiky, z ktorej si vyberal, čo mu vyhovovalo, a jeho avantgardná tvorba nebola z tohto hľadiska výrazovo „čistá“?³ Odpoveď na otázku sa pokúsím podať prostredníctvom interpretácie rozsiahlej Dilongovej básne – pásma s názvom *Dom tento nie je domu / podobný*, ktorý sa nachádza vo štvrtom zborníku nadrealizmu *Pozdrav*.⁴

Ako J. Kútnik Šmálov kompetentným spôsobom napísal, nadpis nadrealistických básní nesie veľký význam, pretože v ňom je vlastne „kľúč otvárajúci zmysel celej básne“ (Kútnik Šmálov, 2004, s. 87). Okrem tematického ukotvenia má dosah aj na kompozíciu, pretože dáva básni „kryštalizačnú os“ (s. 87). Ak uplatníme Kútnikovo hľadisko na Dilongovu poéziu a konkrétne na vybranú báseň, je potrebné interpretovať názov *Dom tento nie je domu / podobný*. Hodný pozornosti je fakt, že básnik až dvakrát využil inverziu („dom tento“, „domu / podobný“). Vďaka tomu uplatňuje jambický rytmický impulz, čo by nepríznakový slovosled vôbec neumožňoval (znel by asi takto: tento dom nie je podobný domu). V uvedenom názve sa zároveň potvrdzuje poznatok M. Považana, že R. Dilong vo svojich avantgardných zbierkach príznakovo používal ukazovacie zámená. Vo všeobecnosti platí tvrdenie J. Gavuru, že zámená v jazyku fungujú ako „zástupné“ slová s minimálnym obsahom (Gavura, 2024, s. 12), R. Dilong ich však využíval tak, že jeho jazykovému vyjadreniu dodávali na jedinečnosti, konkrétnosti, skúsenostnej kvalite a zároveň – podľa M. Považana – aj na expresivite (Považan, 1941, s. 8). K tejto výrazovej vlastnosti možno pripísať aj fonetické radenie rovnakých, temných hlások, ktoré sa spájajú do slabík a slov: *dom – domu – podobný*.

Takúto premyslenú poetiku názvu nemožno považovať za prejav automatického písania, ktoré bolo v počiatkoch surrealizmu jeho jedinou podmienkou. Avšak – ako neskorší teoretici

³ M. Bakoš aj s odstupom času (v šesťdesiatych rokoch 20. storočia) odmietal považovať R. Dilonga za člena nadrealistickej skupiny, a to napriek tomu, že – ako sám uviedol – podporil finančne R. Fabryho pri vydaní jeho debutu *Uťaté ruky* a osvojil si avantgardný typ poetiky. M. Bakoš argumentoval tým, že „mu bola cudzia uvedomelá revolučnosť súdobej básnickej avantgardy“ (Bakoš, 1969, s. 26).

⁴ Autor zaradil túto báseň v prepracovanej verzii do zbierky *Ktosi ťa volá* (1942).

surrealizmu potvrdili –, žiadanie automatizmu „in puncto nie je možné. Preto je správnejšie namiesto automatizmu hovoriť pri surrealizme o aktívnej imaginácii“ (Kováč, 1968, s. 299). Takýto poetologický posun možno badať aj v tvorbe R. Fabryho, ktorý svoju druhú zbierku nazval *Vodné hodiny hodiny piesočné* (1938), kde sa nachádza opakovanie a jedna inverzia – a napriek tomu literárna kritika akceptovala zbierku ako nadrealistickú. Literárny kritik M. Chorváth však takisto pobadal, že Fabryho básne nie sú „výslednicou náhody, ale plánu“ (podľa Hamada, 2006, s. 127), podobne, ako to vidíme u R. Dilonga.

Názov básne sa skutočne stal kompozičnou osou, pretože sa v nej nachádza až desaťkrát. Zároveň sa zakaždým spája s veršami: „Počúvam počúvam ju pyšnú ženu / Z ktorej sa stal dom tento zármutku“. Verše spolu s nadpisom možno považovať za refrén, ktorý svojím opakovaním nadobúda voči svojmu okoliu väčšiu váhu. Desaťnásobné opakovanie trojveršia ako kompozičného rozdeľovníka ponúka prirodzené členenie básne na deväť menších častí s možnosťou komparácie ich motivických posunov a tvorivých stratégií autora. V centre interpretačnej pozornosti sa budú nachádzať priestorové motívy (o ich dôležitosti svedčí aj trojnásobné upozornenie na priestorový motív – dom) a lyrický subjekt, resp. človek zobrazený v básni. Ten sa nachádza už v refréne ako počúvajúci (možno až submisívny) subjekt vo vzťahu k pyšnej žene – pôvodkyni zármutku. Spomenutú ženu subjekt básne na jednej strane dvojnásobne odsudzuje (pyšná žena, príčina zármutku), na druhej strane jej podlieha (ako ten, ktorý ju dvojnásobne počúva), jeho vzťah k nej je teda tenzívny a zároveň ambivalentný. Je to kontrastný motív k motívu ženy katolíckych básnikov, ktorí tematizovali ženu ako inšpirátorku, ideálnu či svätú ženu (mohlo ísť o ženu ako erotický objekt,⁵ alebo aj ženu – matku⁶ či nebeskú Matku – Máriu⁷).

V prvej časti nasledujúcej po úvodnom rámci sa nachádzajú verše, v ktorých vypovedá lyrický subjekt o svojom narodení i o smrti, ktorú lyrický subjekt vníma procesuálne, dlhodobo, dynamicky, nie jednorazovo: „Čas starý orloj vyhráva / Len dotiaľ som sa narodil / Len tak som vyšiel z hodín / Po kúsku zomriem v závoji“. Produktívnou obraznou stratégiou je materializácia času do hodín, konkrétne do starého orloja, ktorý „vyhráva“. Sloveso vnímam ako viacvýznamové, pretože umožňuje čítať tento motív v zmysle: hrať určitú melódiu, ako je to príznačné pre orloj, keď odbíja celú hodinu, i vyhrať v boji na život i na smrť, čím subjekt básne je odsúdený na prehru s časom – orlojom. Zaujímavé je prepojenie času a priestoru v obraze vychádzania lyrického subjektu z hodín (chôdza má nevyhnutne priestorové kvality). Tým sa aj v Dilongovej básni potvrdzuje tvrdenie Josefa Vojvodíka, že somatické motívy sú

⁵ Motív sa dá vystopovať u Janka Silana v celej zbierke básní *Sonety májové* či v zbierke básní Svetoslava Veigla *Láska smrť*. Pre básnikov katolíckej moderny však bolo príznačné, že vyjadrenie erotickej túžby skrývali za galantný spôsob stredovekých trubadúrov (viac Juhásová, 2009, s. 77 – 151).

⁶ Túto polohu poézie možno nájsť tak v tvorbe R. Dilonga (napr. básne *Mŕtvej matke* a *Hovoríme s matkou* zo zbierky *Honolulu pieseň labute*), ako aj Janka Silana (básnická skladba *Slávme to spoločne*; motív matky je roztrúsený po celej jeho tvorbe) či Jána Harantu (zbierka *Zem požehnaná*).

⁷ Tvorivo tento motív uchopil najmä Paľo Oliva (básne *Madone I – IV* a *Ružomberskej Madone* zo zbierky *Oblaky*), ale aj R. Dilong (báseň *Panne Márii v Lourdes*, zbierka *Mesto s ružou*) či Pavol Gašparovič Hlbina (báseň *Rosa mystica* zo zbierky *Cesta do raja*) alebo Ján Haranta (báseň *Všemohúcnosť prosiaca* zo zbierky *Zem požehnaná*). U Mikuláša Šprinca (zbierka *Ozveny v samotách*) miestami nie je zrejmé, či sa obracia k pozemskej žene alebo k Panne Márii (napr. sonet VI a VII; jednoznačne oslovuje Pannu Máriu v sonete XXVI invokáciou „Madona v slzách“).

v bezprostrednom vzťahu k pojmom času a priestoru ako základným antropologickým kategóriám (Vojvodík, 2006, s. 9).

V nasledujúcom rozsiahлом odseku autor oslovuje čitateľa, aby sa zameral na širší priestorový motív: „Pozrite skaly mesta skaly pútnické“ – apostrofuje básnik a prisudzuje skalám spirituálnu (konkrétne kajúcu – prvotný zmysel púte bolo odprosenie hriechov, teda pokánie) i ľudskú kvalitu. Aj ďalší priestorový motív – motív poľa – je obohatený ľudskou – morálnou kvalitou: „Jak pokorné je pole snára / Tak nikdy nevyloží sen čo srdce prerýje“. Hypostazovaný subjekt sa prezentuje ako kajúcnik a snár. Motív sna ako prejav nevedomia človeka, na ktorý upozornila psychoanalýza a ktorý prijal nadrealizmus,⁸ sa spája s motívom srdca ako centra emocionálnej (z biblického hľadiska aj spirituálnej) skúsenosti, ktorá je pre človeka v básni ťaživá a zároveň nekomunikovateľná („sen čo srdce prerýje“, „nevyloží sen“). Napokon nasledujúce verše to potvrdia: lyrické ja už v 1. osobe je tým, kto sa stal nadmieru zaťaženým, čo autor vyjadril superlatívom prídavných mien: „Najťažšie roky nesiem / Najväčšie krídla horkosti“. Z emocionálnych registrov explicitne vystupujú deficitné pocity unylosť – smútok, horkosť – plač. Už v tejto časti básne možno vidieť, že R. Dilong tematizuje telo ako „Körper“ – fyzické telo, rozpriestranené telo (to, ktoré vyšlo z hodín), ale aj „Leib“ – telo pociťujúce, prežívajúce svoje bytie-vo svete (pocit ťažkosti života, deficitných emócií; viac Vojvodík, 2006, s. 31).

Druhý oddiel začína autor päťnásobnou anaforou, ktorou lyrické ja vzyva toho, „Kto staval tohto domu vlnu / Kto zakryl počiatok tej ulice kde dym sa valí, / Kto oplače raz hrozné siroty / Kto hladu jamu vylogá / Kto s potkanmi sa požerie“. Z mesta a ulice teda subjekt básne opäť pozoruje dom a život v ňom. Anafora – opytovacie zámeno „Kto“ uvádza opytovaciu vetu s klesavou melódiou, hoci na jej konci chýba interpunkčné znamienko – otáznik. Jej päťnásobné opakovanie vnáša do melódie vety dojem monotónnosti. Tá je v tvorivom napätí so sémantickou stránkou úryvku, v ktorej je vystupňovaná expresivita (prebývanie sirôt v dome, expresívna metafora vylogať jamu hladu, boj s potkanmi). Autor tu postupne vygraduje tenziu do hrozivých motívov pripomínajúcich apokalyptické vízie: „Hľa škebľa sliny“; „Storočie vypuchlé v ľudské telo“; „Už otvoria sa tvoje stany pekla“; „A kráľ je častá žravosť tvoja žravosť démon“; „Zlým kašlom zahnať zviera dvanásťtlamé“; „A zareve jak síra Sodomy“; „A dom tvoj nech je smetiskom“. Okrem Apokalypsy, ktorej motívy (peklo, dvanásťtlamé zviera, démon) vnášajú do básne silnú negatívnu expresivitu, možno v úryvkoch vystopovať znaky knihy Genezis (príbeh o Sodome) a Knihy Jób (dom – smetisko, vrede na ľudskom tele). Spomínané motívy pochádzajúce z Biblie sa krížia s rozprávkovými toposmi, medzi ktorými je ústredný motív kráľa i kráľovnej, aj tie však nesú negatívne konotácie: kráľ panoval s berlou poškrvny, jeho meč nech smrdí v stokách hodený, lem jeho rúcha je zhníly, je hanbou svojmu ľudu... Kráľovná je stotožnená s pyšnou ženou z refrénu.

V tejto časti je z poetologického hľadiska zaujímavé, že R. Dilong strieda zvyčajný vetný slovosled („hyeny sveta“, „zlou zemou“, „nový pútnik“, „síra Sodomy“) s inverziami („lem rúcha svojho“, „v stokách hodený“, „zviera dvanásťtlamé“). Automatizmus textu básne sa tak kríži s povznesenosťou až deklamačnosťou ako výrazovou vlastnosťou. Básnický text – aj bez interpunkčných znamienok – obsahuje náznaky jazykového dialógu (opytovacie vety – uvedené vyššie – tie s anaforickým „Kto“, zvolacia veta: „Hľa škebľa sliny“, operatívne sformulovaný verš – veta: „Kto ťa raz videl so šatkou padúcnic / nech vymení si nárek detí“, súvetie rozdelené

⁸ Tvrdenie vysvetlil napríklad M. Považan v článku Surrealistická poézia (viac Hamada, 2006, s. 124 – 125).

na viaceré časti vytvárajúce syntaktický oblúk: „Ale kto svoje vrede neprekoná / Ten ešte zakričí nech žije kráľ“. Okrem toho stojí za pozornosť, že sa tu začínajú objavovať genitívne metafory, z ktorých jeden člen býva hmotný a druhý nehmotný, pocitový, abstraktný, čím sa intonačne monotónny verš sémanticky rozvlní: šatka padúcnic, dhasno milosti, telo jasnosti, berla poškvŕny, jama hladu atď. Prostredníctvom nich autor začína roztvárať a stupňovať ťaživú atmosféru, ktorá sa vzťahuje na centrálny priestorový objekt básne – dom.

Tretia časť začína až symbolisticky pôsobiacim veršom: „Ticho som vošiel do dverí“.⁹ Básnický subjekt – pútnik a snár – sa vracia do domu. Dôraz na motív ticha (prvé slovo verša i celého oddielu) je sémanticky otvorený: môže ísť o stopu vnútorného stíšenia, teda implicitnej spirituality (veď lyrický subjekt vstupuje ako pútnik), ale aj o ticho, ktoré je výrazom úzkosti, strachu či iných deficitných pocitov vzťahujúcich sa na onen dom, ako to už autor doteraz viackrát vyjadril. Dom „je prázdny“, avšak v duchu sa pred lyrickým subjektom „zhmotňujú“ ľudia, ktorí v dome žili pretým. Sú medzi nimi tí, ktorí sa definujú svojím povoláním a sociálnym statusom (pán mešťanosta, úradník, obuvník, čipkári, colník, sudca), ale aj „rôzne zmesi národov“, ktoré prinášajú do básne exotické zdroje motívov, pre nadrealizmus také príznačné (Indiáni, Arktída, trópy, préria). Tu sa zjavne autor nenechal „cenzurovať“ logickými kategóriami a roztvoril motív obývateľnosti domu do širokého priestoru a času. Táto básnická stratégia zodpovedá charakteristike nadrealistickej poézie podľa Jána Raka: „Veci zdanlivo protikladné, nelogické, a napokon predsa majúce veľa spoločného defilujú pred človekom, ako keď sa dívate striedavo do kaleidoskopu krásnych a bolestných životných prípadov“ (Rak, 1941, s. 42).

Lyrický subjekt tu nachádza tiež „drahé veci zabité“, čo je zjavne personifikácia – proroctvo, ktoré vyúsťuje do opisu samovraždy človeka: „V tom skočí hazardný hráč / z piateho poschodia“, čo autor komentuje ako „únik z domu tohto“. Finále tretej časti prisudzuje domu prekliatie („prečudesná kľiatba“), čo R. Dilong opisuje slovníkom démonickej rozprávky: „Dom tento siedmich loktibrád / Dom tento perníkový [...] / Erb kráľovnej a kráľa / Zahnitý v tehlách visí [...] / Nepoznám kráľa horšieho a s nimi je žena“.

Štvrtý oddiel akoby prinášal vysvetlenie predchádzajúcej časti, prípadne celej básne. Lyrický subjekt vychádza z domu a necháva pred sebou defilovať ľudí: bežencov, snárov, sansculotov. Slovo „defilé“ sa v tomto oddiele nachádza až trikrát. Predstavuje akési vnútorné videnie, napojené na rozmer sna: „Preto je slávne defilé / Vpred prúdy zasnené“. Sen sa postupne premieňa a stáva sa z neho „fata morgana“. Príznačné je, že sen je v básni spojený s živlom vody, tá však nie je substanciou života, ale smrti. Motív vody netečie priestorom horizontálne, ale vertikálne. Lyrický subjekt vyzýva ísť: „Aj smerom vody pod mestom / A smerom záplavy...; „Aj za snom pôjde sa / Po čiernej rieke lunny...“ Nie div, že táto časť sa končí motívom smrti, pretože – ako tvrdí Gaston Bachelard – smrť je cesta a cesta je smrť. Odchádzať znamená tak trochu umierať (Bachelard, 1997, s. 91).

V tejto časti básne, hlavne v jej závere, sa autor výrazne priblížil k zásadám avantgardy tým, že rozvinul motív sansculotov – politických radikálov. M. Hamada sa odvoláva na talianskeho

⁹ Nadrealisti sa postupne prikláňali k téze, že nadrealizmus vyrastá aj z domácej pôdy a čerpá inšpirácie z literárnej tradície. K nej nepočítali len romantizmus, ale aj impresionizmus a symbolizmus. M. Považan tento literárnohistorický jav zdôvodňoval tým, že staršie umelecké smery ešte neuplatnili do dôsledkov svoju umeleckú silu. Preto slovenský nadrealizmus „čím ďalej tým viac bude opúšťať svoje programové ‚ostrie‘ a namiesto toho bude tvoriť ‚most‘ s predchádzajúcimi umeleckými smermi“ (Považan, 1942, s. 87).

teoretika Maria de Micheliho, ktorý hovorí „o dvoch dušiach avantgárd, o duši revolučnej a duši romantickej, ktoré majú splynúť“ (Hamada, 1994, s. 89). Aj zakladateľ surrealizmu André Breton v prvom *Manifeste surrealizmu* definoval surrealizmus nielen ako umelecký smer alebo štýl, ale ako projekt života (Breton, 1924). V tejto časti básne sa R. Dilong priblížil k revolučnej vízii. Motív kráľa už nie je rozprávkový. Heslá, ktoré tlmočí „jeden z davu rečník“, znejú skutočne realisticko-radikálne: „Obeste kráľa / Nech žije sloboda...“. Jeho romantickú tvár možno vidieť v rozvinutí motívu sna, fatamorgány, vízie či proroctva (odkaz na Sibylu). Prostredníctvom sna sa v básni deformuje a komplikuje priestor: ten nie je iba horizontálny (blízkosť – diaľka, zväčšovanie – zmenšovanie, vyrovnávanie – skrúcanie, deformovanie), ale aj vertikálny (hlbka – výška): od vôd „pod mestom“ lyrický subjekt cestuje „z očistca“ a pokračuje na ulicu, ktorá „skrúti sa do hada“, čo vizuálne pripomína labyrint, resp. psychologicky signalizuje nebezpečenstvo alebo morálne (čomu sa R. Dilong nevyhýba) – pokušenie. Zrútenie, narušenie časového či priestorového kontinua je jedným zo znakov surrealizmu (Vojvodík, 2006, s. 39). Súvisí s tým aj deformácia ľudského tela, ktoré sa nachádza aj v tejto básni (časti): „Lebo len oči čiernej kávy vytečené / A maľované nové oči vodné / Vyrazia z domu kráľa“. „Skutočné“ oko ako zmyslovo-racionálny orgán R. Dilong na tomto mieste zdeštruoval a zastúpil ho umeleckým (výtvarným) artefaktom, ktoré „reálne“ oko nahradilo v jeho funkcii orientovať sa vo svete (odchod z kráľovho domu). Túto pasáž možno chápať ako synekdochu surrealistickej premisy oslobodiť sa od reality a na jej miesto dosadiť umenie ako výplod podvedomia či delirického stavu. Umenie sa snaží prepodstatniť v samú skutočnosť, ktorú zobrazuje; stáva sa symbolom, ktorý je zároveň aj samotnou realitou (Mukařovský, 1938, s. 229). Príznačná je tiež fragmentarizácia ľudského tela (oči vyrazia z domu, nie celistvý človek). Záverečný verš pred rámcovým trojverším stotožňuje smrť a ženu.

Piata časť sa vyznačuje častejším fokusovaním ženy a nárastom horizontálnych priestorových motívov, ktoré vnášajú do básne kolorit mestského civilizmu: „Videl som ženu stáť na rohu ulice“ – tak znie prvý verš tejto časti a básnik ho zopakuje na inom mieste ešte raz. Je zrejmé, že sa lyrický subjekt pokúša dostať do kontaktu so ženou: je to „tá žena“, ktorú poznáme z refrénu, „žena je bez lásky“, dvojnásobne vzývaná citoslovcom pátosu: „Ó, žena žena“, žena, ktorej sa lyrický subjekt predstavuje: „Ja žena ja som z domu lepry“ (aj keď tento verš kvôli absentujúcej interpunkcii nie je sémanticky jednoznačný, môže to byť aj žena, ktorá je z domu lepry, nielen lyrický subjekt).¹⁰

Antiteticky pôsobia vitalizujúce personifikácie s inverzným slovosledom: „Voz melancholický“ – „tramvaj bezcitná“,¹¹ ktoré dotvárajú kolorit mesta. Aj tieto označenia narúšajú pôvodný civilizmus a ustálený poriadok zobrazeného priestoru, keďže veci (dopravné prostriedky) cítia/mali by cítiť, aby sa zdalo, „že je lásky dostatok“. To je však klam, pretože – ako to bolo uvedené vyššie – správna hierarchia sveta je narušená, keďže: „žena je bez lásky“, čo má dôsledok na celý svet, ktorý zachvátila temnota: „Svet úporný má skok do tmy“. Tma má skôr duchovný ako senzuálny význam, pretože vedie k apokalyptickému súdu: „Pre všetkých nastal súdny deň / Pre túto ženu“. Javí sa, že spomínaná žena vedie svet do skazy tým, že nemiluje a – ako to na záver piatej časti opäť zdôrazní básnik – vyznačuje sa pýchou, ktorá zaplavuje

¹⁰ Týmto veršom sa R. Dilong priblížil k básni Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej R. Fabryho (báseň je súčasťou zbierky *Ufaté ruky*).

¹¹ Aj pri týchto obrazoch sa mi asociatívne vynára báseň Miroslava Válka *Smutná ranná električka* (zbierka *Dotyky*).

celý dom. V tomto zmysle ide o dva spôsoby vyjadrenia tej istej sémantiky. V oboch obrazoch ide o priestorový motív (1. dom, 2. svet), ktorý je ovplyvnený ženou, ktorá je charakteristická negatívnou či absentujúcou charakterovou vlastnosťou (1. pýcha, 2. bez lásky).

Na mieste, kde v piatej časti lyrický subjekt videl stáť ženu, v šiestej časti stojí sám lyrický subjekt, ktorý je hypostazovaný do podoby mladého chlapca: „Stál mladý chlapec na *tom* rohu ulice“ (viď poznámku M. Považana o využívaní ukazovacích zámen v Dilogovej poézii; zvýraznila E. P.). Podobne ako v iných častiach, aj v tejto si autor najprv „drží odstup“ a predstavuje človeka v 3. osobe, avšak postupne ho zbavuje jeho rol a napokon ho stotožní s lyrickým ja: „A zastal som na rohu ulice“. Dôraz treba kláŕ na spojenie mladý chlapec, pretože v aktuálnom úseku básne autor rozvinie reflexívny pohľad na chlapcovo detstvo a mladosť.

Výrečné je pätnásobné vznesenie častice možnosti, pripustenia si niečoho „snáď“ týkajúce sa chlapca. Nachádza sa na vytýčenom mieste vo verši – na jeho začiatku: „Snáď dlho bolo mu ísť z domu / Snáď chodil do škôl ďaleko / [...] Snáď behal kolo potokov / A vyfackal ho preto kráľ / Snáď zbieral kvety chcel sa dať na leťctvo / [...] Snáď to bol práve on / Čo držal v ruke vaše plány / Plán mesta a plán ulíc / Plán ako žiť a plány smútku / Ó mesto mesto z betónu“. Sémantika úryvku vypovedá o tvrdom a ťažkom detstve chlapca (fackanie, bitka od kráľa – otca?), ale aj o hľadaní úniku z neho (príťažlivosť k prírode – potoky, kvety; leťctvo – úlety). A predsa je to práve on, tento mladý chlapec, kto môže obyvateľom mesta pomôcť zorientovať sa nielen geograficky (plán mesta), ale aj existenciálne (plán života) a emocionálne (plán smútku), ako o tom vypovedajú predchádzajúce verše. Mesto je však na tomto mieste necitlivé a neživé, snáď ani nie je možné oživiť ho vitalizujúcou metaforou (ako to básnik urobil na inom mieste), je jednoducho „z betónu“.

Subjekt – mladý chlapec – je v tejto časti básne fragmentarizovaný a necelistvý viac než v iných oddieloch: zdôraznené je oko („Vidím ťa / Hroznejšie je vidieť chlapca belasého“), ruky („Ktorému ruky trasú sa“), ústa („A ústa má jak víno horké / ale i ústa jeho trasú sa“), až napokon vo finále sa prejaví celá ťažkosť dopadajúca na jeho bedrá, srdce, hlavu: „Až moje bedrá prašťali / Teraz mám plné srdce bolesti / Toľko mám v hlave kľbiek víchra / A zastal som na rohu ulice“. Antropologicky vzaté, oko/zrak je orgánom zmyslovo-racionálneho poznania. Zrak umožňuje kontakt s videným na diaľku. Ruka je sprostredkovateľom kontaktu medzi ľuďmi a vecami zblížša, je nositeľom blízkosti (Vojvodík, 2006, s. 244). Oba orgány vypovedajú o lyrickom objekte/subjekte – chlapcovi vzbudzujúcom hrôzu a prežívajúcom slabosť – tras. Podobne i ústa – orgán gustatívnosti – vychutnávajú horkosť, čo možno chápať aj v zmysle pocitu zo života: „Prehorké kališky som mal / Horkejšie ako táto mladosť bola“.

Hodný pozornosti je motív praskajúcich bedier, ktorý pripomína biblický príbeh o patriarchovi Jakubovi, bojujúcim s anjelom – metonymiou samotného Boha –, ktorý mu poranil jeho bedrový kĺb (Gn 32,25–39). Možno ešte bližšiu sémantickú súvislosť poskytuje frazéma „niesť ťarchu na bedrách“ v zmysle byť zatažený zodpovednosťou za niečo. Srdce sa tradične chápe ako orgán disponujúci vlastnou „logikou“. Lyrický subjekt reflektuje srdce naplnené bolesťou. Aj jeho hlava, zdroj myslenia a sídlo intelektu, je nepokojná, zasiahnutá silnou dynamikou (genitívna metafora „kľbiek víchra“). R. Dilong v tejto časti básne zobrazuje človeka, ktorý nielenže vzbudzuje hrôzu, ale jej aj podlieha: nadrealistická fragmentárnosť svojským spôsobom vyjadruje existenciálne pocity lyrického subjektu, ktoré sú ťaživé, plné smútku, plaču, utrpenia, horkosti. Aj tu platí premisa Jána Raka: „Všetko sa rodí i zaniká v akomsi krčovitom chvení. Život je predsa krčovitý“ (Rak, 1941, s. 42).

V siedmej časti básne oddelenej (ako inak) refrénom autor do centra pozornosti kladie ďalšiu postavu: „Stál starec na tom rohu ulice“. Ukazovacie zámeno znamená totožnosť s uvedeným miestom, na ktorom predtým stál mladý chlapec a žena. Po identifikovaní priestoru R. Dilong presúva pozornosť na kategóriu času: „Koleso času prešlo / Štrbiny hodín štrbiny / A celá karavána vráskov“. Zmienka o vráskach nie je iba vonkajšieho charakteru, ale súvisí so skúsenosťami starca: „Na Dunaj sadal si a na Seinu / Na Volhe vysúkal si pesničku / O strapci života...“. Genitívne metafory „karavána vráskov“, „O strapci života“ priaznivo nasvecujú starca ako toho, ktorý je nositeľom životnej múdrosti. Podporujú to aj ďalšie miesta v básni, napríklad odkaz na starcov skalný zrak a na jeho loď v blankytech. Táto metafora vyjadruje schopnosť vízie, ideálu.

Živel vody je pre charakteristiku starca príznačný. Okrem toho, že má „oči dažďové“, čo môže byť narážka na slzy, bol aj lodivodom po riekach a moriach, dokonca cestoval i po oceáne. Gaston Bachelard pripomína, že voda plynie ako čas (1997, s. 110), čo by znamenalo, že pri motíve starca neznamena len životné skúsenosti, ale aj blízkosť smrti. Motív vody v akomkoľvek zmysle (slza, voda v rieke, morská voda, sneh) pôsobí kontrastne so živlom ohňa, ktorý zachvacuje mesto: „Ach podívalje mesto horí... / Vstávaj už starče z rán“. Výzva starcovi by mohla značiť, že je paralyzovaný a potrebuje pomocť.

No do opisu i operatívneho zvolania na starca ako lyrického ty sa však miešajú hlasy, slová a výrazy, ktoré ho degradujú alebo zaznávajú: „Ty preskoč svoju vidinu“, „Ty večný slepec z oceánu / Ty sopka stará“, „Na tebe je len tma / A zopár šedin ako hrdza típiek / Čo tento starec robí na rohu“, „Tak temnota tak vydesené oči“. Tieto dehonestujúce, expresívne pomenovania starca upomínajú na jeho starobu (je sopka stará, má šediny), ba pripomínajú aj smrť, a to najmä verš o temnote a vydesených očiach. Zdá sa, že somatický motív, ktorý najviac podlieha deformácii, je u R. Dilonga práve zrak. Bolo tomu tak aj v štvrtej časti, kde takisto súviseli oči a voda. Okrem toho v očiach sa odzrkadľuje pocit, ktorý primárne vzniká v srdci (na tomto mieste je to des).

Akokoľvek, ukazuje sa, že sú to obyvatelia onoho domu, ktorí sa k starcovi stavajú s neúctou a opovrhnutím: „Dom kráľa ako artiléria / Ohluší starca práve v chvíli / Keď ho už nikde nebude“, „Na to sa z okna žena zasmiala / Hej starče ber sa v mene kráľa / A teba usmrcuje z okna ten smiech ženy“. Preto si dom zaslúži expresívne označenie: „Toto je dom ropúch škaredých“.

Aktuálna časť prináša do básne epický impulz (ktorým zároveň nasvecuje a zjednocuje predchádzajúce časti, kde bol menej výrazný), a tým je motív starca, ktorý si pre svoje životné skúsenosti zaslúži úctu, ale zároveň je aj človekom v núdzi. Je to motív blízky rozprávkam, v ktorých sa postava – dievčičky či najmladšieho syna vyberá do sveta (okruh činnosti hrdinu), v ktorom sa stretáva s vedmou alebo kmeťom (okruh činnosti darcu alebo pomocníka, prípadne postava zosobňujúca oboje funkcie, napríklad *Pamodaj šťastia, lavička, Soľ nad zlato, Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná, Starý človek a dvanásť oviec*). Podľa toho, ako sa k nim správa, dostáva na cestu radu alebo inú pomoc, potrebnú až nevyhnutnú pre splnenie úlohy. Kráľ a smejúca sa žena odmietajú starca a nestoja o jeho skúsenosti. Táto časť – podobne ako predchádzajúce – končí refrénovým trojverším, v ktorom lyrický subjekt potvrdzuje zlé zaobchádzanie nielen so starcom, ale aj s vlastným domom (metonymicky: s jeho obyvateľmi).

Ďalší, ôsmy oddiel básne nadväzuje na predchádzajúce a líči ďalšiu postavu nachádzajúcu sa na známom mieste v meste: „Stál bedár na tom rohu ulice“. Tento pútnik sa nelegitímuje časom, ako to bolo pri starcovi, ale priestorom, pretože „Bol z domu kráľa“. Išlo zrejme o jeho

poddaného, bývalého vojaka, bol tým, „Kto veľmi bil sa za vlast kráľa“, dokonca ho možno nazvať „syn kráľa pomazaného“. Napriek tomu možno z úst rozprávača počuť expresívne slová „Ďas to vzal“ či kontrastné (až vylučujúce sa, alogické) genitívne metafory: „A hodil ho do šachty šťastia“.

Opis deja sa vyhrotí, keď na scénu vstúpi „žandár jeho veličenstva“, pred ktorým „bedár zavzlykol / Takto je bolestne žiť verte mi“. Ale žandár s ním nemá zľutovanie, naopak skrýva sa za svoje povinnosti a bedárovi káže „v mene kráľa practe sa“. V nasledujúcich veršoch R. Dilong prenáša ťaživú atmosféru na neživé veci (personifikácia): „Je polnoc zrovna zadusená“ a vytvára originálne metafory ako „vršok snivoty“, pričom novotvar „snivota“ v sebe obsahuje sen a clivotu. Rozprávkový epický prvok je tak prerývaný lyrickým prúdom obrazov. Obidva elementy sa podieľajú na dramatickom vystupňovaní opisu kráľovho domu, ktorý „nie je domu podobný“.

Vrcholom básne je posledná, deviata časť, v ktorej preberá iniciatívu lyrický subjekt: „Zastal som prostred mesta“. Už to teda nie je „ten“ roh ulice, na ktorom stáli predchádzajúce postavy, ale stred, pričom tento motív v sebe nesie viac než len geografickú informáciu. Je to obraz verejného priestoru, rovnako blízki sú mu ľudia živí, ako aj mŕtvi. Voči ľuďom z domu kráľa vznáša otázku: „Či smie sa sližiť na ulici“. Okrem priestorových motívov autor pracuje aj so symbolom času, už tradične zhmotneného v motíve orloja: „Čas starý orloj napitý je“, čo je inovatívna personifikácia, ktorá má pokračovanie o niekoľko veršov nižšie: „Kto sa viac nepodobá sebe tejto noci / Vypije ľahko absint svoj“. Zo somatických motívov sa tu nachádza epiteton – metafora „elektrické prsty“ a „ruka snívania“. Potvrďuje sa, že ruka je orgánom, ktorý sprostredkuje bezprostredný kontakt medzi ľuďmi (Vojvodík, 2006, s. 244), pretože nasledujú verše zahŕňajúce všetky: „Odpočítajte naše hodiny / Nám všetkým / Nám mráz po chrbte ide“.

Z celku sa napokon vyčleňuje jednotlivec, lyrický subjekt, ktorý „dosiahol rekord bolesti“, čo je myšlienka vyjadrená už v prvej časti (tam to bolo zobrazené prostredníctvom superlatívov – najťažšie, najväčšie). Silné emocionálne pohnutie obsahuje aj verš „Z očí mi tečie slza tečie slza“. Oko u R. Dilonga je silou emócie spojené so srdcom, čo sa prejavuje aj ako plač. To vyznieva kontrastne voči postoju kráľa a jeho ženy: „Kráľ čas kráľ žena všetkých / Smeje sa smeje sa“. V závere sa nachádza trojveršie – refrén, ktorý uzatvára báseň v pomyselnú kruhovú kompozíciu s negatívne vyznievajúcim posolstvom: zo skúsenosti z „toho“ domu niet úniku a nedá sa v ňom ani nič zmeniť.

V závere by som chcela sumarizovať najdôležitejšie znaky poetiky R. Dilonga v básni *Dom tento nie je domu / podobný*. Už analýza názvu ukázala, že autor detailne, poetologicky silne vystaval tak obrazovú, ako aj zvukovú a kompozičnú stránku básne. V tomto zmysle nenapĺňa postulát automatického písania, čo však bolo pre nadrealistov záväzné najmä v prvých dvoch fázach nadrealizmu. V období vydania almanachu *Pozdrav*, v ktorom je báseň publikovaná, tento postulát nebol natoľko záväzný. Čo sa týka rytmu, R. Dilong využíva voľný verš, avšak zároveň – vytvoril určitý medzitvar – zužitkoval sylabotonicý jambický impulz. Na rytme básne sa výrazne podieľa opakovanie slov a slovných spojení. V básni sa pomerne často nachádzajú súvetia, preto koniec verša sa v týchto prípadoch nekryje s koncom vety. R. Dilong v básni nepoužíval interpunkciu, čo sa podieľalo na sémantickej viacvýznamovosti a nejednoznačnosti. Báseň možno žánrovo označiť za pásmo: je rozsiahla (dosahuje rozsah takmer celej básnickej knihy), verš je variabilný, čo sa týka témy je vetvená od jednej časti k druhej. Desaťnásobné rámcové trojveršie však spôsobuje, že sa polytematickosť obmedzuje, resp. je až druhořadým

básnickým činiteľom, ktorý sa kríži s neustálym opakovaním toho istého refrénu. Tým sa približuje k žánru piesne. Sémanticky autor čerpá aj zo žánru rozprávky.

Aj keď Dilongova báseň nie je tvorená spôsobom automatického písania, je dielom „plánu, nie náhody“, napriek tomu autor plne spĺňa požiadavku tvorivej imaginácie. Na ploche celej básne môžeme nájsť originalitou iskrivé, oslnivé obrazy, pričom najmä genitívne metafory sú zložené z jedného konkrétneho a jedného abstraktného člena. Za centrálny motív, na ktorom sa odhalila nadrealistická obraznosť, považujem motív človeka, ktorý je fragmentarizovaný, torzovitý a deformovaný, čo je v súlade s nadrealistickým zobrazením ľudskej bytosti. Častý je motív času zhmotnený do podoby orloja alebo presýpacích hodín. Takisto možno potvrdiť tézu J. Vojvodíka, že spolu so zobrazeným človekom sa do básnického diela dostáva priestor. V básni – pásme je to najmä dom, ulica na nároží i celé mesto.

Čo sa týka zdrojov obraznosti, R. Dilong čerpá tak z nadrealistického slovníka (sen, fatamorgána, padúcnica, malomocenstvo, exotické motívy), ako aj z Biblie (Apokalypsa, Genezis, Kniha Jób), pričom – ako to reflektoval M. Považan – sú využité na „nové odhaľovanie duchovnej problematiky súčasnej spoločnosti“ a „nie sú dôkazom kresťansko-dogmatického ponímania sveta, ako to napr. vidíme u barokového básnika“ (Považan, 1942, s. 87). Príznakové sú tiež rozprávkové motívy, najmä postavy kráľa a kráľovnej, ktorí podliehajú morálnemu súdu lyrického subjektu. Ak by sme chceli vniesť do týchto postáv vecnosť, sú nositeľmi autority, moci, ktorú zneužívajú, ako to vidno na ďalších postavách (mladý chlapec, starec, bedár), a ktorých osud vnáša do básne dramatismus.

Z napätia medzi lyrickým subjektom a kráľovskými postavami plynie silná expresivita, ktorá sa taktiež podpísala pod výber Dilongovho slovníka (hyeny sveta, šatka padúcnice, obeste kráľa, smrť-žena), a negatívna emocionalita: unylosť, smútok, zármutok, hnev, horkosť. Tento rys sprevádza čitateľa od začiatku básne až po koniec, je jej rámcom a kompozičnou osou a celkovo sa nachádza v básni desaťkrát, spolu s dvojverším: „Počúvam počúvam ju pyšnú ženu / Z ktorej sa stal dom tento zármutku“.

Domnievam sa, že báseň má jednotiaci prvok, a tým je subjekt autora, ktorý básni ako celku dáva autobiografický ráz.¹² Podľa môjho názoru sa autor na ploche básne vyrovnával so skúsenosťami so svojím otcom a najmä s macochou, ktorá nedávala deťom z prvého manželstva žiadnu starostlivosť, ani lásku. V almanachu *Vo dne a v noci* publikoval R. Dilong úryvky *Z básnikovho denníka* (s. 27 – 29). Prvá spomienka z detstva má nadpis *Nemal som matky* a opisuje bolesť i odpor dieťaťa, keď mu ako trojročnému zomrie matka. Spomienky na detstvo a mladosť R. Dilong zahrnul do imaginatívneho životopisu s názvom *Mladosť z očistca*, písaného v rokoch 1939 – 1942. Výrečná je kapitola *Môj otec*, kde sa autor delí o bolestnú skúsenosť, keď mal „deväť rokov, keď som i túto lásku stratil (otcovu lásku, pozn. E. P.), lebo macochu mal otec radšej ako nás deti“ (Dilong, 2001, s. 21). Tieto skúsenosti, pocity boli také

¹² Autobiografickosť a vyznávačský ráz v sebe zahŕňa aj báseň predchodcu surrealistov Guillaumea Apollinaira *Pásmo*. Literárna história považuje tieto črty básne za väčší tmel, než akým je téma (Pešat, 1985, s. 144). Aj keď sa nadrealizmus dištancoval od symbolizmu a psychologizmu v poézii, predsa v neskorších variáciách sa zameriaval aj na záznamy „o citovom živote človeka“ (M. Považan; podľa Hamada, 2006, s. 132). Aj Jozef Felix potvrdil, že „básnický subjekt čoraz väčšmi preniká do tejto (t. j. nadrealistickej) poézie“ (podľa Hamada, 2006, s. 308). Tak sa ukazuje, že „medzi novou a starou poéziou sú nielen protiklady, ale aj zhody“ (M. Považan; podľa Hamada, 2006, s. 368).

silné a neutíchajúce, že vyvrelí do slov „Dom tento nie je domu / podobný. Počúvam počúvam ju pyšnú ženu / Z ktorej sa stal dom tento zármutku“.

Napokon interpretácia Dilongovej básne odhalila, že autor čerpal z výrazových možností nadrealizmu a že básne možno považovať za jeho prejav. Zároveň sa ukázalo, že sa v niektorých črtách líši (piesňové prvky, rozprávkový epický impulz), prítomná je aj autobiografická motívacia téma, čo však už nadrealizmus v pokročilejších štádiách pripúšťal. Z hľadiska striktnnej nadrealistickej teórie je však uvedená básne „nečistá“.

LITERATÚRA

- BACHELARD, Gaston. 1997. *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0638-7.
- BAKOŠ, Mikuláš – ŠIMONČIČ, Klement (eds.). 1938. *Áno a nie*. Bratislava: EOS, 1938.
- BAKOŠ, Mikuláš. 1940. Nadrealistický verš. In: POVAŽAN, Michal (ed.). 1940. *Sen a skutočnosť*. Bratislava: Universum, 1940, s. 23 – 24.
- BAKOŠ, Mikuláš. 1969. *Avantgarda 38*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969.
- BRETON, André. 2005. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005. ISBN 80-239-5789-9.
- DILONG, Rudolf. 1941. Z básnikovho denníka. In: POVAŽAN, Michal (ed.). *Vo dne a v noci*. Bratislava: Skarabeus a FKM, 1941, s. 27 – 29.
- DILONG, Rudolf. 1942. Dom tento nie je domu podobný. In: POVAŽAN, Michal – REISEL, Vladimír (eds.). *Pozdrav*. Bratislava: Skarabeus, 1942, s. 32 – 40.
- DILONG, Rudolf. 2001. *Mladosť z očistca*. Bratislava: Petrus, 2001. ISBN 80-889-39321.
- GAVURA, Ján. 2024. Svedectvo jazyka poézie. In: GETLÍK, Peter (ed.). *Alúzie 2024. Metodologické prehľady literárnovedného výskumu*. Košice: UPJŠ, 2024, s. 12 – 13. ISBN 978-80-574-0343-2.
- HAMADA, Milan (ed.). 2006. *Nadrealizmus. Avantgarda 38*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006. ISBN 80-7149-917-X.
- HAMADA, Milan. 1994. *Sizyfovský údel*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994.
- JUHÁSOVÁ, Jana. 2009. *Litánie v poézii nadrealistov a básnikov katolíckej moderny*. Dizertačná práca. Bratislava: FF UK, 2009.
- KOVÁČ, Bohuslav. 1968. *Alchýmia zázračného. Podstata a osudy surrealizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968.
- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. 2004. *Literárna kritika ako poznávanie a hodnotenie*. Bratislava: LÚČ, 2004. ISBN 97-880-711-4459-5.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1938. K noetice a poetice surrealismu v malířství. In: BAKOŠ, Mikuláš – ŠIMONČIČ, Klement (eds.). *Áno a nie*. Bratislava: EOS, 1938, s. 226 – 230.
- PAŠTEKA, Július. 2002. *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: LÚČ, 2002. ISBN 80-7114-370-7.
- PEŠAT, Zdeněk. 1985. *Dialogy s poezií*. Praha: Československý spisovatel, 1985.
- POVAŽAN, Michal – REISEL, Vladimír (eds.). 1942. *Pozdrav*. Bratislava: Skarabeus, 1942.
- POVAŽAN, Michal (ed.). 1940. *Sen a skutočnosť*. Bratislava: Universum, 1940.
- POVAŽAN, Michal (ed.). 1941. *Vo dne a v noci*. Bratislava: Skarabeus a FKM, 1941.
- POVAŽAN, Michal. 1941. K básnickému profilu Rudolfa Dilonga. In: POVAŽAN, Michal (ed.). *Vo dne a v noci*. Bratislava: Skarabeus a FKM, 1941, s. 6 – 9.
- POVAŽAN, Michal. 1942. Vývinové zaraďenie nadrealistickej poézie. In: POVAŽAN, Michal – REISEL, Vladimír (eds.). *Pozdrav*. Bratislava: Skarabeus, 1942, s. 78 – 90.
- PROPP, Vladimír J. 1969. *Morfológia rozprávky*. Bratislava: Tatran, 1969.
- RAK, Ján. 1941. Prečo je krása křčovitá. In: POVAŽAN, Michal (ed.). *Vo dne a v noci*. Bratislava: Skarabeus, 1941, s. 42.

TEPLAN, Dušan – KAMENČÍK, Marián. 2022. *Slovenský nadrealizmus v korešpondencii (1935 – 1948)*. Fintice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, 2022. ISBN 97-880-897-6387-0.
VOJVODÍK, Josef. 2006. *Imagines Corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-181-X.

.....

PaedDr. Edita Príhodová, PhD.
Konferencia vyšších rehoľných predstavených Slovenska
Tarasa Ševčenko 9
080 01 Prešov
Slovenská republika
editacj@gmail.com