

Od Kriviek ku Krivkám a rovnobežkám

M. M. Dedinský a situovanie jeho básnickej tvorby

Jaroslava Šaková

Ústav cudzích jazykov

Lekárska fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

From Curves to Curves and Parallels

M. M. Dedinský and the Situation of his Poetic Work

Litikon, 2021, Vol. 6, No. 1-2, pp. 89-95

The aim of the study is to present the M. M. Dedinský's poetic work in the context of Slovak version of surrealism [nadrealizmus]. His book debut was part of the book edition Alligator [Aligátor], which published the first books of poetic surrealism in Slovakia. The study compares the work of M. M. Dedinský with the work of other Slovak surrealists.

Keywords: M. M. Dedinský, R. Fabry, Aligátor, surrealism

Debutová zbierka básní M. M. Dedinského *Krivky* bola publikovaná v roku 1936 v nadrealistickej edícii *Aligátor* s obálkou a typografickou úpravou R. Fabryho. V roku 1989 vyšla časť tohto diela pod názvom *Krivky a rovnobežky* v značnej pozmenenej podobe. Ako prvé si možno všimnúť venovanie pôvodnej zbierky „*Mišovi Povážanovi*“ (Dedinský, 1936, nečisl.), ktoré už v druhom vydaní nenájdeme. Pôvodné vydanie z roku 1936 bolo rozdelené na dve časti: prvá niesla názov *Scestie* a obsahovala iba jeden text: *Bratislava – Hatalov*. Druhú časť zbierky s názvom *Poezia Facky Lyrika* tvorilo 20 textov. Vydanie z roku 1989 obsahuje tri časti: *Najprvšie verše*, *Krivky a Rovnobežky*. Z toho len druhá časť obsahuje básne z debutu, avšak nie je zachované ich poradie, pričom až šesť básní bolo oproti originálnemu vydaniu vynechaných (*V olove slová z očí obesencov*, *Autoerotika*, *Šedý deň*, *Príhody celkom obyčajné a nudné*, *Takto sa vypočítava v SSSR na žmurky*, *Takto sa vypočítava na žmurky u nás*). V tretej časti *Rovnobežky* nachádzame báseň *Povešť*, pôvodne uverejnenú roku 1938 v nadrealistickom trojčísle časopisu *Slovenské smery*. Táto časť zbierky ďalej obsahuje báseň *Srdce Bratislavy*, ktorá sa objavila roku 1937 v *Slovenských pohľadoch*, a básne *Srdce Bratislavy II* a *Dve poznámky*.

Sám autor toto rozdelenie v poznámke k vydaniu z roku 1989 odôvodnil: „Oddiel *Krivky* obsahuje verše spred druhej svetovej vojny, v *Najprvších veršoch* sú básne uverejnené v *Lúči* a v *Svojeti* a v *Rovnobežkách* verše, ktoré vznikli súbežne – časovo – s *Krivkami* a vyšli v rôznych novinách a časopisoch“ (Dedinský, 1989, s. 63). Je pozoruhodné, že pri básňach z časti *Krivky* Dedinský vyzdvihol fakt, že ide o tvorbu spred druhej svetovej vojny, keďže v citovanej

poznámke ďalej uvádza, že po vojne sa už poézii nevenoval, teda charakteristika v podobe slovného spojenia „spred druhej svetovej vojny“ platí pre celú jeho tvorbu.

Dedinského *Krivky* v roku 1936 boli druhou knihou nadrealistickej edície Aligátor, vyšli hneď po Fabryho *Uťatých rukách* (1935). Potom ešte v edícii vyšli tri tituly – Rudolf Fabry: *Vodné hodiny hodiny piesočné* (1938), Vladimír Reisel: *Vidím všetky dni a noci* (1939), Ivan Kunoš: *Podľa hviezd meniť masky* (1940). Prvé štyri zväzky niesli výtvarnú pečať R. Fabryho, či už išlo o ich obálky alebo typografiu. Kunošova zbierka vyšla ako jediná bez výraznejšej typografickej úpravy, hoci aj ju mal podľa dohody upraviť práve R. Fabry (pozri Kamenčík, 2019, s. 161). Absencia Fabryho tvorivého počínu v prípade Kunošovho diela je signifikantná, pretože edícia Aligátor bola v rámci slovenskej typografie rozhodne prelomovým momentom. Takto sa mohol R. Fabry výrazne prejavíť na inom než básnickom poli: „Pozoruhodný je tiež jeho prínos slovenskej typografii, i keď jeho dielo je v tejto oblasti nevelké. Najmä v prvotine *Uťaté ruky* sú typografické prvky, ktorými predbehol dobu“ (Longauer, 2011, s. 311). Vydanie *Kriviek a rovnobežiek* už Fabryho typografiu nijako nereflektuje, na jeho prebale nájdeme ilustráciu zátišia, ktorej autorkou je Viera Kraicová.

Dedinského knižný debut z roku 1936 sa vyznačoval s ostatnými zbierkami edície viacerými spoločnými motívmi a tvorivými postupmi, ktoré sú základom nadrealistického repertoáru v slovenskej poézii. Niektoré z nich si teraz priblížime na príklade básní *Prichádza rok 1936*, *Takto sa vypočítava v SSSR na žmurky*, *Takto sa vypočítava na žmurky u nás* a *Nezapomenuteľná historia*, ktoré porovnáme s tvorbou I. Kunoša a R. Fabryho.

Báseň *Prichádza rok 1936* sa začína veršom: „Clown s maskou pijana do noci bubnuje šialenstvá“ (Dedinský, 1936, s. 25). Ide tu o viacnásobnú zmenu postavenia. Postava surrealistického klauna má predobrazy v dadaizme (Hugo Ball) i poetizme. V slovenskom nadrealizme sa prekrýva s inými postavami, ktoré možno považovať za predstaviteľov stigmatizovaných skupín spoločnosti (v uvedenej básni ďalej: zmučená žena, zomrelý starec, ktorý sa vrhá pod vlak, t. j. samovrah). Klaun si nasadzuje masku „pijana“, teda postavy z okraja spoločnosti, stáva sa problematickou postavou, povýšenou do úlohy bubeníka. Ten bol kedysi významným členom spoločenstva, označovaným rôznymi, ale napospol vždy dôležitých správ. Zároveň však existuje postava bubeníka, ktorá avizuje cirkusové predstavenia či vystúpenia rôznych potulných komediantov. V tomto prípade dáva básnický subjekt na známosť namiesto podstatných správ „šialenstvá“. Tieto bizarné zvesti však môžu byť len kódmi, ktoré majú v sebe potenciál prebudiť obyvateľov.

Oproti pôvodnému vydaniu Dedinského zbierky bola v druhom vydaní do básní doplnená interpunkcia a výrazy z českej lexiky boli zamenené za slovenské ekvivalenty. Tieto zásahy nateraz ponecháme bokom, s výnimkou zmeny slova „clown“ v origináli básne za verziu „klaun“ v novšom vydaní. Môžeme sledovať rozlíšenia úloh harlekýna, klauna, komedianta, pierota a ďalších v nadrealizme, vychádzajúc z (nielen) dadaistickej tradície: „... vlastní clown, typ klasický, cosi mezi Pierotem a Harlekýnem, a August, figura pitomá a pomatená, která byla zavedena jako kontrast ke klasickému clownu, typ ryze dadaistický. Clown, zamoučňěný a náměsíční Pierot, typ tradiční a řekli bychom atavistický – August, novější figura, jehož kostým je spíše groteskní variantou soudobého civilního obleku, doplněnou hrůznou, téměř nečlověckou a abstraktní maskou“ (Teige, 2004, s. 53). Dedinského „clown“ si nasadzuje masku už spomenutého pijana, čím sa môže približovať aj k novej postave dadaistického Augusta.

Motív masky sa dostal do názvu zbierky I. Kunoša *Podľa hviezd meniť masky*, ktorá bola v roku 1940 poslednou, piatou knihou vydanou v edícii Aligátor. V nej sa v básni *Spojené balady* nachádza

postava harlekýna v prekvapivej podobe – ide o osobu ženského rodu: „Až / Harlekýnka v čakaní pri studni / Hodí do vody / Presýpacie hodiny dialok / Svätajánske mušky nám zapália cigarety“ (Kunoš, 1940, s. 25).¹ Harlekýn – Arlecchino, pôvodne komický sluha z commedie dell'arte, nosil čiernu škrabošku a bol zamilovaný do Kolombíny, ktorej prislúchal aj ženský variant jeho mena: Arlecchina. Jej predstaviteľky sa výrazne líčili okolo očí, ale nenosili masku. V Dedinského básni okrem „clowna“ s maskou vystupujú aj ďalšie bytosti, pri ktorých do popredia vystupuje tvár alebo hlava (prípadne jej absencia). Zomrelý starec je v básni multiplikovaný do podoby skupiny meniacej svoju tvár, resp. „predstavy“. Tie možno interpretovať aj ako predstavy tých, ktorí týchto starcov vidia, keďže lyrický subjekt básne používa verbum „dovidím“, čiže opisuje vlastný proces percepcie, počas ktorého daných starcov sleduje: „kamkoľvek dovidím mŕtvi starci / menia predstavy“ (Dedinský, 1936, s. 25). Bežné referovanie o videnom sa v nadrealizme stáva prostriedkom hľadania istoty. Nadrealistický subjekt sa uisťuje, že môže svojim zmyslom veriť, že to, čo vidí, si nevysníval, ale naozaj to existuje. Problematickým sa to pre neho stáva v momente, keď si takto vo svojej nadrealite sprítomňuje aj postavy a veci, ktoré síce existovali, ale už neexistujú (napr. postavy, ktoré sú mŕtve, alebo ženy, ktoré sa v nadrealistických básňach často vyskytujú len vo forme spomienok), a on v nich naďalej hľadá svoju životnú istotu. Videnie a možnosť subjektívne si interpretovať videné činí nadrealistické lyrické subjekty do istej miery slobodnými.

V básni *Prichádza rok 1936* sa ešte objavuje žena, ktorej sa lyrický subjekt prihovára: „zelená žena strácam sa pred tebou / zelená zmučená žena / akoby bez hlavy“ (s. 25). Absencia interpunkcie v pôvodnom vydaní zbierky umožňuje dvojakú interpretáciu, a síce priradiť verš „akoby bez hlavy“ žene, ale zároveň aj lyrickému subjektu, ktorý sa pred ženou stráca a cíti sa akoby bez hlavy. Môže tu ísť o alúziu na slovné spojenie „bezhlavo zamilovaný“, v tom prípade by sa dali spomínané verše čítať aj s podtextom romantického napätia medzi ženou a lyrickým subjektom. Samozrejme, obraz tela bez hlavy je silným vizuálnym podnetom a zodpovedá tiež nadrealistickým predstavám deštrukcie ľudského tela, možno dokonca hovoriť až o inšpiráciách sadizmom a fascinácii násilím. V básni „clown“ začína svoje bubnovanie vraždou, čo sa dá vysvetliť ako správa o vražde, ktorú oznamuje ľuďom, ale aj ako vykonanie samotnej vraždy. Dané verše: „Začína vraždou / začína bubnom / začína čiernymi ružami“ (s. 25) sú však z hľadiska názvu básne možno naviazané aj na rok, na ktorého začiatku môže stáť vražda, bubon a čierne ruže. Aktívny prvok v podobe verba v tretej osobe singuláru bol vo vydaní z roku 1989 zmenený na pasívny moment substantíva: „Začiatok s vraždou, / začiatok s bubnom, / začiatok s čiernymi ružami“² (Dedinský, 1989, s. 29). Prerušila sa tým aj vnútorná súdržnosť básne – vo verzii z roku 1936 každá strofa obsahovala verbum, čo celú báseň značne dynamizovalo.

Okrem toho došlo aj k ďalšej dôležitej zmene: v pôvodnom znení básne išlo o „zmučenú ženu“ a „zomrelého starca“, obe adjektíva konotovali niečo negatívne, až násilné, zároveň sa oba subjekty básne týmto prepájali nielen na významovej rovine, ale aj na formálnej – rovnaké

¹ Ďalší ženský element podobného charakteru predstavuje cirkusová panna v Kunošovej básni *Bez nadpisu*: „Únik nemlúvniat odpadávajúcich z modly / Jak vietor z cirkusovej panny / Jak ruka hodín pri vražde“ (Kunoš, 1940, s. 22). Zatiaľ čo cirkusová panna je prvok statický (dynamizovaný len prítomnosťou vetra v danom verši), harlekýnka zo *Spojených balád* predstavuje aktívny subjekt básne – hádže do studne presýpacie hodiny, čím sa manifestuje jej rozhodujúca, kontrolná úloha nad časom. Pasívne (statické) a aktívne (dynamické) zobrazenie ženy v nadrealizme koexistuje.

² Symbol čiernej ruže figuruje aj v Kunošovej básni *Prvý bozk cez čiernu ružu*: „V polárke prstov snehový výkrik / Šialene prchám pred ním / Vonia jak bozk cez čiernu ružu / Jej a môj bozk cez čiernu ružu“ (Kunoš, 1940, s. 19).

začiatkové písmeno oboch adjektív. Vo vydani z roku 1989 je adjektívum „zomrelý“ zmenené na „mŕtvy“, čím sa toto prepojenie medzi mužským a ženským elementom vytráca.

Popri deštrukcii tela zohráva v nadrealizme významnú úlohu jeho fragmentarizácia. Napríklad M. M. Dedinský tak postupuje v básni *Nezapomenuteľná historia*: „Jej ruky ako polypy / jej ruky ako dýka“ (Dedinský, 1936, s. 40), I. Kunoš v *Spojených baladách*: „Vyhodený z nezapomenuteľného vlaku / Vlak v závození / Vlak nezapomenuteľná žena / Jej vlasy pestrá vlajky“ (Kunoš, 1940, s. 25). Postup fragmentarizácie ženského tela je inšpirovaný Nezvalovou „ženou v množnom čísle“, no nemalú úlohu v tom zohral zrejme aj André Breton so svojou skladbou *Volný zväzok*. Ilustrovať to možno na básni R. Fabryho *La fée de la mer* s podtitulom *à André Breton*, ktorej verše znejú: „jej ramená ako revolver / jej prsia ako reklama / jej chod ako masakra Arabov / jej slnce ako oči / jej trup ako korzická dýka“³ (Fabry, 1935, s. 25). V básni *Jasné zrenie* zo zbierky *Vodné hodiny hodiny piesočné* zase básnik kladie dôraz na individuálne charakteristiky ženy, jej personalizovaný opis vyjadrený prostredníctvom anafory s posesívnym zámenom: „S tvojou drienotou / S tvojím smädnom“⁴ (Fabry, 1938, s. 50).

Podobný postup – upriamenie pozornosti na detaily ľudského tela – uplatnil aj Vladimír Reisel v básni *Vo vlaku stratená žena* zo zbierky *Vidím všetky dni a noci*: „Acháty podivných rtov / Namaľovaných nad veľkým mestom“ (Reisel, 1939, s. 122). Literárny historik Miloš Tomčík analyzuje Reiselovu perspektívu nazerania na priestorové vzťahy prostredníctvom zachytávania statických prvkov: „Sedíme vo vlaku a pozeráme oknom. Tu nás upútajú pery ženy, odrážajúce sa na okennej ploche. Keď si však odmyslíme fyzickú súvislosť úst so ženou, zdá sa nám, ako by boli pery namaľované nad unikajúcou krajinou, ako to chápe básnik. [...] Reisel kladie statické významové jednotky vedľa seba bez toho, že by ich vecne dôraznejšie spájal. Takýmto postupom statické jednotky prejavujú intenciu k vecnej skutočnosti (konštatovanie o perách ako acháty, pery namaľované nad mestom), ale súčasne vo významovom celku sa zapojujú do skutočnosti, zamýšľanej básnikom, a dostávajú tak funkciu obrazovú“ (Tomčík, 1949, s. 95). Zobrazenie tela cez jednotlivé statické motívy, respektíve vytvorenie celistvého obrazu prostredníctvom enumerácie a kumulácie statických motívov je pre nadrealistickú poéziu jedným zo základných spôsobov nazerania na ľudské telo.

Vo väčšine prípadov sa tento opis týka ženského tela, ale objavujú sa aj maskulinne verzie, napríklad v básni *Nezapomenuteľná historia* M. M. Dedinský píše: „Jej povraz visel z okna bez dýky / jeho noha klesala stále níž“ (Dedinský, 1936, s. 40). Celou touto básňou sa vinú obrazy silno taktického charakteru, ktoré evokujú pocit zaseknutia, nepohodlia („ako nahá noha v kaluži / ako prst zabudnutý v prsteni / jej ruky ako polypy“; s. 40). Do veľkej miery korešpondujú s ideálom krutosti a sadistickými inšpiráciami, ktoré sa ohlasujú aj v nadrealizme. K tomu prispievajú aj implicitné významy ostrosti reprezentované ježom a dýkou.⁵ Báseň zasadzuje príbeh (slovo „historia“ z názvu básne môžeme vykladať aj týmto spôsobom) muža a ženy, teda akýsi večný príbeh lásky, do pôsobenia všetkých štyroch živlov – more a kaluž reprezentujú vodu, vír zastupuje vzduch, breh mora je zemou a oheň nepriamo predstavuje verš o zhorení dome. Živly zohrávajú v nadrealistickej poézii

³ V tejto básni je opäť veľmi silne zastúpený ideál krutosti, ktorý spája nadrealizmus so surrealizmom francúzskeho typu.

⁴ Apostrofu v druhej osobe singuláru použil M. M. Dedinský v *Krivkách* v názvoch básní *Tvoj vlas sa podobá a Tvoj vlas je*.

⁵ Dýka je opakovane sa objavujúcim objektom v básňach s ľúbostnou tematikou u viacerých nadrealistických autorov.

dôležitú úlohu – raz ako životodarné, inokedy zničujúce sily (okrem doslovného významu sa napríklad živel ohňa transformuje do metafory vášne, ktorá takisto môže ústiť do deštrukcie).

Medzi básnickými zbierkami z edície Aligátor je rovnako ako v ostatnej nadrealistickej tvorbe veľmi silná intertextová nadväznosť. Posledná zbierka edície *Podľa hviezd meniť masky* obsahuje okrem alúzií na Bretonove *Spojité nádoby* (1932) aj priamy odkaz na debut R. Fabryho či už vyššie interpretovanú báseň M. M. Dedinského *Nezapomenuteľná historia*: „Ktosi si utne ruky nad strateným zápisníkom / Vrba vražedný rubáš / Vyhodený z nezapomenuteľného vlaku / Vlak v závození / Vlak nezapomenuteľná žena“ (Kunoš, 1940, s. 25). Vlak je pre nadrealistov rovnako podstatným symbolom krčovitej krásy ako pre francúzskych surrealistov. Je kombináciou statického sedenia v kupé a dynamického pohybu vlaku. Heterotopia vlaku v kombinácii s priestormi nástupišta a stanice celkovo patrí medzi významné nadrealistické kulisy (spomeňme *Stanicu smrť* zo zbierky *Zvieratník* od Štefana Žáryho, ktorá vyšla roku 1942).

K Dedinského tvorbe by sa mohla vzťahovať aj úvodná situácia *Spojených balád*, konštruovaná ako svojho druhu veštba: „Až / Harlekýnka v čakaní pri studni / Hodí do vody / Presýpacie hodiny dialok / Svätajánske mušky nám zapália cigarety“ (Kunoš, 1940, s. 25). Formálne pripomína Dedinského báseň *Srdce Bratislavy II*:⁶ „Až spoznám príčinu kúzla Bratislavy, / zrúti sa Vodný vrch, / spod hradu vylezie obrovský červ / a bude rozprávať o dávnoweku / bratislavských uličiek / ako my rozprávame o svojich bývalých láskach. / To bude koniec Bratislavy“ (Dedinský, 1989, s. 54), ale aj báseň Júliusa Lenka *Som stále ten istý* z roku 1942: „Až bude mať každý kvet inú farbu / Až budú všetci ľudia tak blízki ako steblá trávy na lúke / Až dlane budú kozliatkami lásky [...] Hora sa zriekne svojej temnoty / Zrúti sa ako starý hrad ktorý nemá poddaných“ (Lenko, 1942, s. 43). Vízia budúcnosti vyslovená vo forme veštby s podmienkou, ktorej splnením daný budúci stav vecí nadobudne platnosť, spája všetky tri citované básne. Pri anafore vytvorenej opakovaním spojky „až“ vzniká dokonca dojem zaklínadla, čo korešponduje s rozprávkovými motívmi (v nadrealizme taktiež hojne využívanými).

Výrazné vzájomné podobnosti na formálnej aj obsahovej rovine nachádzame v básňach M. M. Dedinského *Tak sa vypočítava v SSSR na žmurky* a *Tak sa vypočítava na žmurky u nás* a R. Fabryho *Vtačí snem* a *Básnik*. Všetky štyri básne pracujú s aktualizáciou detských riekaniiek, ktorých rytmickosť v spojení s repetitívnosťou a aliteráciou sa stáva základom pre rozvíjanie nadrealistickej hravosti. Práve v týchto hravých ponáškach na riekanky a vypočítanky sa prostredníctvom združeného alebo striedavého rýmu manifestuje osobitný prístup nadrealistov k viazanému veršu, ktorý v zbierkach Aligátora koexistuje s voľným veršom aj formou básní v próze. „Žmurky“ z názvu básní M. M. Dedinského sú synonymom pre skrývačku, pri ktorej niekto počíta a ostatní sa zatiaľ schovávajú.⁷ To môžeme považovať za metaforu básnického procesu, v ktorom sa významy „ukrývajú“ do figúr a tróпов, pričom čitateľ ich následne v básňach hľadá. Slovosled druhej polovice názvov Dedinského „vypočítaniek“ pridáva ďalšiu vrstvu hravosti, pretože vytvára efekt zrkadlového obrazu: „v SSSR na žmurky“ – „na žmurky u nás“. Z hľadiska rýmu majú tieto dve básne identickú štruktúru: vždy päť dvojíc veršov spojených združeným rýmom, pričom medzi štvrtou a piatou dvojicou je v oboch prípadoch vložený nerýmujúci sa verš. Ten však tvoria slová riekankovitého charakteru, ktoré sú

⁶ *Srdce Bratislavy II* sa nenachádza vo vydani z roku 1936, ale obsahuje ho vydanie z roku 1989 spolu s textom *Srdce Bratislavy I*, ktorý bol pôvodne publikovaný v Slovenských pohľadoch roku 1937.

⁷ Motív skrývania sa, respektíve utajovania niečoho je v básni *Tak sa vypočítava na žmurky u nás* reprezentovaný veršami: „žena kľakla na oltár / pristihol ju pán farár“ (Dedinský, 1936, s. 35). Verbum „pristihnúť“ evokuje pôvodný zámer ženy niečo utajiť, skryť, nechať si pre seba.

samy o sebe vnútorným rýmom („edem bedem“, „erem čerem“; Dedinský, 1936, s. 34 a 35). Čo sa týka básní R. Fabryho, *Vtáci snem* používa združený rým, *Básnik* rým striedavý.

V básňach *Tak sa vypočítava na žmurky u nás* a *Vtačí snem* figuruje subjekt farára. V obidvoch prípadoch je zobrazený v situácii s ženou, či už ide o ženu bez mena v prvej básni, alebo Maru v básni druhej. Interakcia týchto dvoch subjektov je ďalším príkladom už načrtnutej dynamickej rovnováhy medzi maskulínnym a feminínnym princípom v tvorbe nadrealistov. K hravo, ale pomerne jasne zašifrovanému opisu sexuálneho aktu medzi mužom a ženou dochádza vo Fabryho *Básnikovi*: „Leze leze po tele / panna sčerná v košele / on je 9 ona 6 / zachráňte jej svätú česť“ (Fabry, 1935, s. 22). Posledný verš naznačuje nemorálnosť opisovaného aktu, jeho percepciu cez stigmatu „znesvätenia“, pred ktorým je pannu potrebné zachrániť. Apelatívnosť použitého imperatívu kontrastuje s hravou atmosférou zo začiatku strofy, ale zároveň tiež evokuje riekankový postup, kde sa deti vyzývajú k nejakej stanovenej aktivite, prípadne v hádankách k uhádnutiu toho, na čo sa text hádanky pýta.

Vážnu tému vojny do riekankovitej formy R. Fabry zabalil v predposlednej strofe *Vtačieho snemu*: „Deti deti / bomba letí / zastaví sa v cintore / všetky hroby poore“ (s. 54). Kombinácia hravej formy a adresovania vážnej témy nielen rozširuje tematický záber básní, ale aj inovuje prístup k týmto témam: „Jazyková hravosť, hoci má za cieľ popierať logiku i samo zvukové hračkárnenie v poézii, predsa až čisto logicky zasahuje oblasti, ktoré táto poetika chce z poézie vylúčiť, prípadne tie, o ktoré chce rozšíriť jej možnosti“ (Turčány, 1975, s. 206). Nadrealistickú hravosť teda netreba považovať za samoúčelnú, ide na rozdiel od niektorých surrealistických hier či automatického písania o cieľavedomý, logicky zdôvodniteľný a vopred vypočítaný proces. Inšpirácia žánrovou formou riekanky, hádanky, prípadne iných krátkych foriem do tohto procesu dokonale zapadá, keďže ide o texty s presnou rytmickou štruktúrou, častými aliteráciami a inými rekurentnými formálnymi aj obsahovými prvkami. Pri tejto, ale aj iných formách a realizáciách hravosti v nadrealistickej poézii môžeme uvažovať o momente pravidiel, ktoré hry zvyknú mať a ktoré už apriori limitujú neviazanosť a spontánnosť tej-ktorej hry.

Zbierky básní z edície *Aligátor* sa nachádzajú z hľadiska časového rozpätia v ranej fáze slovenského nadrealizmu, ale zasahujú aj do jeho neskoršieho vývinu. Otázka fáz,⁸ v rámci ktorých možno nadrealizmus vnímať, je rovnako komplikovaná ako otázka názvoslovia a oscilovania medzi používaním pojmov nadrealizmus/surrealizmus.⁹ Nie všetkým titulom edície sa

⁸ Stanislav Šmatlák hovorí o tzv. dvoch fázach vývinu surrealizmu na Slovensku. Prvú fázu ohraničuje rokmi 1935 až 1938, keď sa surrealizmus na Slovensku zjavuje „v podobe individuálneho tvorivého úsilia niekoľkých básnikov (R. Fabry, M. M. Dedinský, čiastočne R. Dilong)“, zatiaľ čo „v druhej fáze (1939 – 1945) nadobúda surrealizmus na Slovensku charakter pomerne širokého generačného básnického hnutia, v ktorom sa pod názvom ‚nadrealizmus‘ tvorivé zámery jednotlivcov spájajú do výrazného spoločného úsilia skupinového“ (Šmatlák, 1966, s. 146). Názory na formovanie skupiny, jednotlivé fázy tohto formovania a s tým súvisiacu terminológiu sa líšia od autora k autorovi, Šmatlákova predstava tu má fungovať len ako pars pro toto danej komplikovanej situácie.

⁹ Počas konzultácie na tému názvov nadrealizmus/surrealizmus a prekladu francúzskeho názvu do slovenčiny profesor literatúry na Université de Sherbrooke v Kanade Georges Desmeules autorke tejto štúdie vysvetlil, že vo francúzštine sa rozlišuje prepozícia „au-dessus“, ktorá má význam preložený do slovenčiny ako „nad“, a prepozícia „sur“, ktorá má širší význam a je ekvivalentom k „nad“, ale aj „na“. Práve tento fakt slovenský pojem nadrealizmus nereflektuje a aj keď pri ňom nejde len o preklad z francúzskeho jazyka, ale o vytvorenie novej, slovenskej podoby umeleckého hnutia, inšpirovaného francúzskou a českou podobou surrealizmu, názov „nadrealizmus“ tieto rôzne vrstvy v sebe nezohľadňuje.

dostalo rovnakej pozornosti a uznania z hľadiska literárnej kritiky a histórie. Zatiaľ čo knihy R. Fabryho a V. Reisela tvoria jedny zo základných kameňov slovenského nadrealistického kánonu, tvorba I. Kunoša a M. M. Dedinského sa popri nich niekedy zvykne posudzovať až v druhom rade. Svoju úlohu v tom okrem estetických kvalít môže zohrávať aj fakt, že debutové zbierky oboch autorov boli nasledované dlhším autorským odmlčaním sa.

Všetkých päť zbierok edície však tvorí z istého uhla pohľadu ucelený celok a práve vnímanie tohto faktu môže pomôcť ku komplexnému zhodnoteniu rekurentných motívov nadrealistického repertoáru, ale aj k znovuposúdeniu pozície jednotlivých autorov v rámci nadrealistickej mozaiky. Takéto nové čítanie a hodnotenie nadrealizmu by mohlo dať odpoveď na niektoré otázky spojené aj s už spomínaným napätím medzi pojmami nadrealizmus a surrealizmus, prípadne časovým ukotvením jednotlivých etáp tvorivých snáh autorov a teoretikov, ktorí stáli aj za edíciou Aligátor.

LITERATÚRA

Pramene

- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann. 1936. *Krivky*. Bratislava: Aligátor, 1936.
- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann. 1989. *Krivky a rovnobežky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989.
- FABRY, Rudolf. 1935. *Utaté ruky*. Bratislava: Aligátor, 1935.
- FABRY, Rudolf. 1938. *Vodné hodiny hodiny piesočné*. Trnava: Urbánek a spol., 1938.
- KUNOŠ, Ivan. 1940. *Podľa hviezd mení masky*. Bratislava: Aligátor, 1940.
- LENKO, Július. 1942. Som stále ten istý. In: POVAŽAN, Michal – REISEL, Vladimír (eds.). *Pozdrav*. Bratislava: Skarabeus, 1942, s. 42 – 43.
- REISEL, Vladimír. 1939. *Vidím všetky dni a noci*. Trnava: Urbánek a spol., 1939.

Sekundárna literatúra

- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann. 1989. Poznámka autora. In: *Krivky a rovnobežky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989, s. 63.
- KAMENČÍK, Marián. 2019. *Z Hlohovca do Honolulu a späť. Rudolf Dilong a hlohovská avantgarda*. Hlohovec: EX LIBRIS AD PERSONAM HLOHOVEC, 2019. ISBN 978-80-971313-6-4.
- LONGAUER, Lubomír. 2011. *Modernosť tradície. Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918*. Bratislava: Slovart, 2011. ISBN 80-556-03-316.
- ŠMATLÁK, Stanislav. 1966. Vznik a vývin nadrealizmu (1935 – 1945). *Slovenská literatúra*, 1966, roč. 13, č. 2, s. 123 – 147.
- TEIGE, Karel. 2004. *Svět, který se směje*. Praha: Akropolis, 2004. ISBN 80-7304-042-5.
- TOMČÍK, Miloš. 1949. *Slovenská nadrealistická poézia*. Turčiansky sv. Martin: Matica slovenská, 1949.
- TURČÁNY, Viliam. 1975. *Rým v slovenskej poézii*. Bratislava: Veda, 1975.

.....

Mgr. Jaroslava Šaková, PhD.
Ústav cudzích jazykov
Lekárska fakulta
Univerzita Komenského v Bratislave
Moskovská 2
811 08 Bratislava
Slovenská republika
jaroslava.sakova@gmail.com