

## Vzťah sakrálnych litánií a avantgardnej litanickej formy v poézii slovenského nadrealizmu

JANA JUHÁSOVÁ, Katedra slovenského jazyka a literatúry FF KU, Ružomberok

JUHÁSOVÁ, J.: The relation between religious litanies and the avantgarde litanic form in Slovak surrealist poetry  
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 58, 2011, No 1, p. 30 – 52.

In terms of genre theory, this study is a follow-up to Pavol Winczer's concept of poetic litanies introduced in his study *The litany form and Halas's Old women* (1935). The research into litany-like poems written by Slovak surrealists (R. Fabry, V. Reisel, Š. Žáry, P. Bunčák, J. Rak) and Jozef K. Šmálov's theoretical comments on religious litanies (*The litanies of Loretania*, 1974, 1998 as a book) form the basis of Juhásová's litany pattern theory, in which she corrects and completes previous concepts. The interpretation of the poems supports her theory, according to which there are two types of the litany form: processional and meditative. The features of the former are large text size, enumeration and free composition. The latter, noticable in P. Bunčák's and R. Fabry's poems, is characterised by the inter-relationship between poetic lines and a more complex text structure. The study also examines the specific features of the surrealist litany variant with regard to the composition (liberating compositional patterns, departure from the two-part verse), subject matter (erotic and death motifs), meaning nuances (absense, ambivalence), preferred techniques (body dismemberment, sensory organs' defects and their significance in composition, antithetic statements, irony), while the research into the poems' imagery and structure also reveals the stylistic diversity of individual surrealists' poetics.

**Key words:** poetic litanies, two variants of the litany form, the concept of surrealism, surrealist poets

### Sakrálné litánie

Mariánske litánie sú jednou z najstarších kanonizovaných kresťanských<sup>1</sup> modlitieb. Jozef Kútnik Šmálov (1974, knižne 1998) hovorí o *litanickej forme*, ktorá sa rozvíjala od apoštolských čias, v nej sa postupne vyvinuli tri základné sakrálné texty: *Litánie k svätým*, *Litánie k najsvätejšiemu menu Ježiš* a *Loretánske litánie*.<sup>2</sup> Hoci má Šmálovova kniha *Litánie loretánske* predovšetkým teologické zameranie, dvojdomosť autora ako teológa a literárneho vedca sa prejavila v jeho práci aj prostredníctvom erudovaných genologic-

<sup>1</sup> Po vnútornej diferenciacii kresťanstva sa litánie stali súčasťou katolíckej liturgie a pobožnosti.

<sup>2</sup> Texty uvedených modlitieb sú prístupné napr. v *Jednotnom katolíckom spevníku* rôznych vydání, v elektronickej forme napr. na stránke [www.modlitba.sk](http://www.modlitba.sk) v časti *Pobožnosti*.

kých poznámok. Keďže v literárnej vede neboli doteraz v rámci výskumu litanického žánru reflektované, začíname náš vlastný výskum rozsiahlejším exkurzom, ktorý má povahu sumarizácie Šmálovovho genologického reflektovania sakrálnych litánií.

Za nemenné znaky litanickej formy pokladá Šmálov **rámecový charakter textu**, ktorý člení na úvod, jadro a záver, pričom **centrálnu časť predstavujú litanické zvolania** ako základné stavebné prvky **včleňované do textu na základe priradovania**.<sup>3</sup> **Invokácie sú vo svojej dvojčlennej štruktúre – oslovenie a prosba nositeľmi napätia**. Ich prvá časť – obrazné alebo priame pomenovania, ktoré majú väčšinou oslavný charakter,<sup>4</sup> predstavuje významový nadbytok, druhá kajúca opakujúca sa prosebná časť („*oroduj za nás*“, „*zmiluj sa nad nami*“) deficit. **Vzťahujú sa na jednu makrotému**,<sup>5</sup> ktorá má transcendentný alebo na transcendentno poukazujúci rozmer. Lyrický subjekt je kolektívny, absorbuje individualitu človeka.<sup>6</sup>

Hoci každé zvolanie ako základná stavebná jednotka má svoj vlastný zmysel, plný význam nadobúda až v rámci celku, v pásme, v ktorom sa nachádza. Invokácie sú radené do skupín, tie do pásem, pásma sa k sebe nielen vzájomne pričleňujú, ale aj na seba vnútorne odkazujú.<sup>7</sup> Jednotlivé časti zvolania, ale aj celé pásma sa odlišujú od seba melodicky. Napriek jednej spoločnej makrotéme je pre litánie príznačný vlastný vnútorný dramatismus. Ten je evokovaný uplatňovaním vokatívu v spojení s imperatívom, výrazovou kategóriou páťosu, emfázy, eschatologickým rozmerom zvolaní, uplatnením dialogického princípu,<sup>8</sup> gradačnými štylistickými a jazykovými prostriedkami – vzostupnou enumeráciou alebo štylistickou obmenou – reduplikáciou: „tá istá vec sa opakuje iným spôsobom, raz záporne, raz kladne, alebo sa vracia v inej súvislosti“.<sup>9</sup> Kým prosebnú časť invokácií tvorí refrén ako svorník textu, menlivé časti zvolaní sú usporiadané na základe rôznych kritérií. Napr. pre *Loretánske litánie* sú to hierarchické, historické a metaforické hľadisko.<sup>10</sup>

V historicky najstarších *Litániách k svätým*, ktoré majú staroveký pôvod, dominovali princípy reťazovitého priradovania a priameho pomenovania – enumeratívneho výpočtu, ktoré svojou jednoduchosťou, voľnosťou a veľkým rozsahom harmonizovali s pôvodným určením litanických textov ako súčasti kajúcich a prosebných procesií. J. K. Šmálov hovorí v tejto súvislosti **o procesionálnej funkcii litánií**:<sup>11</sup> „Aby zvolania dosiahli svoj cieľ, museli byť krátke, mohutné, výrazné, na prvé počutie zrozumiteľné a zapamätateľné.“<sup>12</sup> V období vrcholného a neskorého stredoveku, kam situuje J. K. Šmálov

<sup>3</sup> Porov. KÚTNIK-ŠMÁLOV, Jozef. : *Litánie loretánske*. Bratislava : LÚČ, 2003, s. 14, 24.

<sup>4</sup> Exklamácie môžu mať hymnologický ráz, ale aj exorcistický rozmer, približujúci sa naliehavosťou a dramatickosťou zaklínadlám. Ten je charakteristický napr. pre *Litánie k svätým*, v ktorých sa nachádza aj tzv. prosebný typ vzývání, napr. „od všetkého zlého, ochraňuj nás, Pane“; „od úkladov diabla, ochraňuj nás, Pane“ (Porov. Šmálov, c. d., s. 23, 35).

<sup>5</sup> V starších *Litániách k svätým* ide o enumeratívny výpočet mien svätcov podľa historického obdobia a cirkevnej hierarchie.

<sup>6</sup> Porov. GUARDINI, Romano: *Úvod do modlitby*. Trnava : Dobrá kniha, 1993, s. 84.

<sup>7</sup> Porov. Šmálov, c. d., s. 33 – 34.

<sup>8</sup> Porov. tamže, s. 34.

<sup>9</sup> Tamže, s. 32 – 33.

<sup>10</sup> Porov. tamže, s. 34.

<sup>11</sup> Porov. tamže, s. 32.

<sup>12</sup> Tamže, s. 33.

vznik *Litánií k najsvätejšiemu menu Ježiš a Loretánskych litánií*, nadobudli nové litanické texty znaky stredovekého mníšstva. Preň bola príznačná „vysoká kontemplatívnosť, intelektuálna špekulatívnosť a umelecká symbolickosť“.<sup>13</sup> Kým rámcové časti ustálené už v 9. storočí s malými obmenami mladšie litánie prebrali z pôvodných *Litánií k svätým*, centrálnu časť zvolaní skrátili, metaforizovali a v rámci celku viacnásobne usúvzťažnili. Hovoríme o novej, *meditatívnej funkcii litánií*. „Práve metafora je ako stvorená na to, aby sa stala predmetom meditácie, najmä ak jej nevyslovené ‚tertium comparationis‘ bolo odťažité. Keďže jej obsah bol jednak široký – lebo okolo jeho významového jadra sa združovali mnohé podružné významy; jednak uvoľnený – lebo umožňoval mnohé významové vzťahy, vyžadoval od prijímateľa sústredenie, zamyslenie, teda dlhší čas, aby si uvedomil všetky skryté a možné významy aj vzťahy.“<sup>14</sup> Namiesto kajúčnosti a exorcizmu sa v mladších litániách posilnil oslavný ráz textov. Na rozdiel od centrifugálneho charakteru zvolaní z *Litánií k svätým* sa ustálila v oboch mladších textoch koncentrácia na jednu tému<sup>15</sup> a stala sa záväznou pre všetky historicky mladšie litánie.

Príkladom zložitého štruktúrovania v *Loretánskych litániách* môžu byť nasledujúce zistenia. Téma Márie je v mariánskej modlitbe meditovaná v troch litanických pásmach, ktoré sledujú podľa Šmálova svoje osobité určenie. Prvé – ontologické pásmo („*Svätá Mária*“ – „*Panna verná*“) vymedzuje vzťah Márie k trom božským osobám, ktoré vystupujú v úvodnom litanickom rámci. Šmálov hovorí o symbolickom uplatnení číslovky tri, úvodné a záverečné mariánske invokácie tohto pásma sú radené do trojveršových skupín, pričom návratne odkazujú na osobu Otca, Syna a Ducha Svätého.<sup>16</sup> V časti s témou „*Matky*“ prevláda tendencia pomenovaní zoskupovať sa do významových dvojverší, v časti „*Panny*“ do trojverší. Vnútorne väzby motívov odkazujúcich vzájomne na seba (aj vo vnímaní modliaceho sa subjektu) J. K. Šmálov vidí v línii od signalizácie k plnému rozvinutiu významu.<sup>17</sup> Prvé pásmo má podľa neho historiozofický ráz, odkazuje na Máriino pôsobenie v dejinách spásy.<sup>18</sup> Druhé pásmo má metaforickú povahu. Obrazy radené znovu do trojverší v skupine „*Zrkadlo spravodlivosti*“ – „*Brána nebeská*“ sú starozákonnými predobrazmi Márie, zároveň atribúty spravodlivosti, múdrosti a radosti z prvého trojveršia tohto pásma poukazujú opäť na Najsvätejšiu Trojicu. Zvolanie „*Hviezda ranná*“ má charakter prechodného šva; rozmer úsvitu, začiatku nalaďuje modliaceho sa na prechod k novozákonnému obdobiu, v ktorom sa odráža Máriin pozemský život a jej cnosti, ale aj funkcia v dejinách spásy (pomoc, potecha, otvorenosť pre bolesti druhých). Tretie pásmo litánií s uplatneným anaforickým princípom „*Kráľovná anjelov*“ – „*Kráľovná všetkých svätých*“ má eschatologický ráz, vzťahuje sa na oslávený rozmer Máriinho života, v malej obmene s upevnením koncentrácie na jednu tému je prevzaté z *Litánií k svätým*. Záverečné invokácie litánií sú historicky mladšie, boli do textu vkladané postupne. J. K. Šmálov vníma postavu Márie v *Loretánskych litániách* nielen v priamej, ale aj v symbolickej úlohe. Kým na jednej strane neustále odkazuje na Trojicu a jej vzťah

<sup>13</sup> Tamže, s. 14.

<sup>14</sup> Tamže, s. 38 – 39.

<sup>15</sup> Porov. Šmálov, c. d., s. 63.

<sup>16</sup> Porov. tamže, s. 65, 126, 142, 391.

<sup>17</sup> Porov. tamže, s. 143.

<sup>18</sup> Porov. tamže, s. 166.

k Synovi, ktorého vzývaním je text rámcovaný, zároveň „súvisí s trojitým stavom človeka: s jeho stvorením, vykúpením a spasením“.<sup>19</sup>

Ak *Litánie k svätým* a *Loretánske litánie*<sup>20</sup> nevnímate iba ako dva rôzne náboženské texty, ale aj ako reprezentantov dvoch realizácií litanickej formy, potom ich možno pokladať aj vo vzťahu k sekularizovaným básnickým litániám za **dva modely, ktoré uplatňujú odlišné postupy, dotýkajúce sa prevažne kompozičnej a obraznej realizácie textu**. V Šmálovovej terminológii by im zodpovedali pojmy *procesionálnosť* so znakmi významová centrifugálnosť, jednoduchosť, priamosť pomenovania, šírka textu, frapantnosť, všeobecnosť, neosobnosť; a *meditatívnosť* so znakmi centripetálnosť, metaforizácia pomenovania, kondenzácia textu, usúvzťažňovacia kompozícia, intelektualizácia, subjektivizácia.

### Reflexia žánru litánií v slovenskej genológii

V slovenských literárnovedných prácach sa s vymedzením litánií ako umeleckého žánru stretávame v koncepcii Petra Zajaca, v *Slovníku poetiky* Františka Štrausa, koncepcie najprecíznejšie sa mu venuje Pavol Winczer, Winczerovu koncepciu rozvíja Ján Zambor. Termín „litániovito radené príklady“ používa napr. Viliam Turčány.<sup>21</sup>

Peter Zajac v štúdií Žánrová povaha literárneho diela a literárneho procesu (1989)<sup>22</sup> okrem historického pôvodu litánií naznačuje základnú tonalitu litanických textov a výberovo odkazuje na niektorých predstaviteľov sekulárneho litanického žánru (V. Nezval, F. Halas, B. Brecht) bez mapovania slovenskej literárnej situácie. Rovnako sa nevenuje ani vnútrotextovým znakom žánru. Litánie vymedzuje ako prosbu za odstránenie vzniknutého deficitu a ako legitímny sekulárny žáner ich priraduje k žánrom adoračnej lyriky. Zdôrazňuje ich citovú vrúcnosť, vieru a pokoru. V štúdií Žánrová výstavba diela (1990),<sup>23</sup> konfrontujúc litánie s ódou ako žánrom pre vyjadrenie „hodnotového prebytku“,<sup>24</sup> podnetne odkazuje na litanickú „formu videnia odlišných stránok sveta“. Tieto parametre by však mohli byť znakom aj iného žánru, napr. žalmu.

František Štraus v *Slovníku poetiky* (2007)<sup>26</sup> preberá vo svojom hesle podstatné informácie od Pavla Bělíčka<sup>27</sup> z Vlašínovho *Slovníka literární teorie* (1984), niektoré

<sup>19</sup> Tamže, s. 167.

<sup>20</sup> Podľa J. K. Šmálova *Litánie k najsvätejšiemu menu Ježiš* vykazujú podobné znaky ako *Loretánske litánie* (metaforickosť, monotematickosť), *Loretánske litánie* sú však štruktúrovane zložitejšie (Porov. Šmálov, c. d., s. 15).

<sup>21</sup> Porov. TURČÁNY, Viliam: Nezvalov Edison alebo chvála kompozície. In: *Romboid*, roč. 5, 1970, č. 2, s. 13 – 21.

<sup>22</sup> ZAJAC, Peter: Žánrová povaha literárneho diela a literárneho procesu. In: *O interpretácii umeleckého textu 11 (State z teórie literatúry)*. Nitra : Pedagogická fakulta, 1989, s. 235 – 268.

<sup>23</sup> Porov. ZAJAC, Peter: Žánrová výstavba diela. In: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 117 – 138.

<sup>24</sup> Tamže, s. 126.

<sup>25</sup> Tamže, s. 126.

<sup>26</sup> Porov. ŠTRAUS, František: *Slovník poetiky*. Bratislava : LIC, 2007. Heslo Litánie, s. 138 – 140.

<sup>27</sup> Pavel Bělíček rozširuje koncepciu litánií o vedomie dvojčlennej štruktúry verša (apostrofocké oslovenie – vzývanie a vlastná prosba) a snaží sa historicky archivovať ich pôvod. Prvé písomné zmienky nachádza v 4. storočí u Euzébia a Chryzostóma, do liturgie boli litánie zavedené Orleánskou synodou v r. 511. Bělíček

od Josefa Bruknera a Jiřího Filipa z *Poetického slovníka* (1968),<sup>28</sup> ako príklad moderných slovenských litánií uvádza Žáryho báseň *Telo* (*Zvieratník*, 1941).

Pavol Winczer sa v štúdií *Litanická „forma“* a *Halasove Staré ženy* (1935) zameriava predovšetkým na avantgardný variant litanickej formy. **Litánie vymedzuje na základe princípu paralelizmu: významový, syntaktický, intonačný, pri ktorom sa v texte kumulujú básnické pomenovania<sup>29</sup> apostrofujúce jednu tému** (napr. bytosť, predstava, idea).<sup>30</sup> Básnické pomenovania, ktoré Winczer nazýva „poetické synonymá“ a majú spravidla charakter metafory, sú apozične podriadené téme (subtému) uvedenej v názve alebo na začiatku príslušnej pasáže. Medzi pomenovaniami je vzťah ekvivalencie, súradnosti. Tá je upevnená aj homogénnosťou textu v zmysle malej štruktúrnej variability.<sup>31</sup> „Intonačný paralelizmus býva často posilňovaný anaforou, čo však nie je pravidlom.“<sup>32</sup> Texty sa elimináciou epických a dramatických prvkov približujú k takmer čistej lyrickosti. Ako ďalšie podmienky vnútorného usporiadania litanickej básnickej výpovede určuje Winczer hodnotiaci vzťah k téme (väčšinou pozitívny s rozličnými odtienkami), vysoký štýl – nadnesenosť, lyrický pátos,<sup>33</sup> silnú prevahu vyrovnávacieho – harmonizujúceho princípu (estetizácia, poetizácia, idealizácia), deindividualizáciu témy,<sup>34</sup> zvýšenú subjektivnosť.<sup>35</sup> Do centra textu viac preniká reflexívnosť, úvahový charakter na úkor pôvodnej operatívosti. V litanickom texte sa nerozvíja lyrická „akcia“, lyrický sujet, mení sa iba intenzita vzťahu. V otázkach kompozície hovorí Winczer o voľnosti textu v rovine makrokompozície aj mikrokompozície (možnosť vynechať niektorú subtému, voľne predstavovať a meniť sled metafor) a konštatuje: „Nie je to prirodzene umelecký nedostatok, ale objektívna vlastnosť litanickej formy. Možno v nej na základe ľubovoľného úryvku (u Halasa celej časti) usudzovať na charakter a myšlienku celku, na jeho významovo emocionálnu podobu“.<sup>36</sup>

Winczerovu pomerne vyčerpávajúcu a precízne spracovanú koncepciu literarizovaného litanického žánru možno s doplnením niektorých znakov a výnimiek akceptovať.

hovorí aj o ich dialogickom prednese v liturgii, v ktorom oslovenie prednáša kňaz a prosby ľud. Paralelné sa litánie uplatnili aj vo svetskej literatúre. V 9. storočí použil litanickú formu Hrabanus Maurus v latinských dvojveršiach, neskôr aj iní. Ako špecifický žánrový prostriedok sa pre svoju citovú emfázu objavujú litánie v rôznych variáciách aj v novodobej a modernej poézii, Běliček odkazuje na F. Halasu a V. Nezvala (Porov. BĚLIČEK, Pavel: Heslo Litánie. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*. Zpracoval Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV. Praha : Československý spisovatel, 1984, s. 204 – 205).

<sup>28</sup> Vo vymedzení J. Bruknera a J. Filipa nachádzame niekoľko odkazov na vnútornú, aj keď neúplnú štruktúru litanickej básne: rad paralelných veršov apostrofickej povahy, naliehavý refrén, a na zvláštnosti seklarizovaného žánru: „Formu křesťanské litánie převzala i moderní poezie. V jejím podání Bůh, Kristus, Marie i svatí orodovnicki zesvětšili nebo byli přímo zaměněni pozemšťany“ (In: BRUKNER, Josef – FILIP, Jiří: *Poetický slovník*. Praha : Mladá fronta, 1997, s. 195).

<sup>29</sup> Porov. WINCZER, Pavol: *Litanická „forma“* a *Halasove Staré ženy* (1935). In: *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*. Bratislava : Veda, 2000, s. 226.

<sup>30</sup> Porov. tamže, s. 227.

<sup>31</sup> Porov. tamže, s. 235.

<sup>32</sup> Tamže, s. 226.

<sup>33</sup> Porov. tamže, s. 227.

<sup>34</sup> Porov. tamže, s. 229, 232.

<sup>35</sup> Porov. tamže, s. 233.

<sup>36</sup> Winczer, c. d., s. 236.

K istým zovšeobecneniam vo svojej koncepcii dospel P. Winczer na základe konkrétnych skúmaných textov (F. Halas, V. Nezval). Pri niektorých, najmä nadrealistických litanických básňach však nemožno súhlasiť s jeho termínmi „poetické synonymá“, ekvivalencia, pozitívny vzťah k téme, harmonizujúci princíp, idealizácia, voľnosť textu v rovine makrokompozície a mikrokompozície. Na túto problematiku sa pokúsime v štúdiu bližšie poukázať.

Ján Zambor, venujúci sa tiež otázkam moderných litánií, afirmatívne nadväzuje na Pavla Winczera a zvyrazňuje v jeho koncepcii znak pôvodnej štruktúrnej dvojdielnosti (oslovenie a prosebná formula), „ktorá neprestáva byť recepčným pozadím literarizovaných litánií, hoci poväčšine ‚realizujú‘ iba prvú zložku pretextov“.<sup>37</sup> V štúdiu *Návrat básnika* (1997) nachádzame dôležitý postreh, že realizáciou litanickej formy môže byť aj hromadenie iba „druhej litanickej zložky, teda prosebnej formuly“.<sup>38</sup>

Koncepciu literarizovaných litánií treba doplniť aj znakmi, s ktorými spája náboženský pretext J. K. Šmálov. Domnievame sa, že ani v niektorých textoch sekularizovaného žánru nie sú redundantné. Okrem prúdu básnických zvolaní nachádzame vo viacerých avantgardných textoch postupy rámcovania, ktoré P. Winczer nevymedzuje. Vo viacerých textoch možno postihnúť istý stupeň vnútorného štruktúrovania a gradačnú výstavbu textu, ktoré odporujú Winczerovej charakteristike kompozičnej voľnosti. Harmonizujúci princíp je v slovenskom nadrealizme skôr výnimkou, avantgardné texty uplatňujú vysoký stupeň deficitnosti alebo ambivalentného hodnotenia témy, tento poznatok korešponduje viac so Šmálovovým a Zajacovým tvrdením o dvojakom významovom rozmere litánií.

Sumárne možno konštatovať, že litanická forma má v konkrétnych poetikách a básňach jednotlivých autorov rôzne varianty, ktoré vznikajú na osi medzi koncepciou štruktúrovanosťou a kompozičnou voľnosťou, výraznou oslavnosťou a deficitnosťou, statickosťou a vnútorným dramatizmom, gradáciou, teleológiou. Ukazuje sa, že uplatnenie Šmálovovej koncepcie o historicky premenlivej litanickej forme ustálenej v jej dvoch variantoch (procesionálnom a meditatívnom) umožňuje citlivejšie vnímať variabilnosť litanickej formy v jednotlivých umeleckých textoch.

### Špecifika nadrealistických litanických básní

V poézii európskeho surrealizmu (A. Breton, P. Éluar, V. Nezval) nastáva výrazná revitalizácia litanických postupov a žánru sekularizovaných básnických litánií. Aj v slovenskom nadrealizme možno v súvislosti s nimi hovoriť o preferovane uplatňovaných umeleckých postupoch a žánri. Litanické texty a postupy nachádzame v rôznej miere zastúpené u všetkých predstaviteľov nadrealistickej sedmičky a tiež u básnikov, ktorí boli v tridsiatych a štyridsiatych rokoch s poetikou surrealizmu v aktívnom kontakte (Ivan Kupec, Pavol Horov, Fedor Čádra, Rudolf Dilong, Pavel Gašparovič Hlbina, Paľo Oliva,

<sup>37</sup> ZAMBOR, Ján: Zasnávanie o avantgardnej poézii (P. Winczer: Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo /Čechy, Slovensko, Poľsko/, 2000; rec.). In: *Romboid*, roč. 36, 2001, č. 3, s. 82.

<sup>38</sup> ZAMBOR, Ján: *Návrat básnika*. In: *Báseň a ticho*. Bratislava : NLC, 1997, s. 75.

Svetoslav Veigl, Aladár Stankovský). Dôvodom symbiózy medzi nadrealizmom a litanickou formou môže byť fakt, že litanické postupy sú blízke predovšetkým monotónnej intonačnej kadencii nadrealistického voľného verša a jeho rytmicko-syntaktickému paralelizmu, litánie i poetika nadrealizmu tendujú k osamostatňovaniu pomenovania v rámci verša, uplatňujú metaforický princíp často v kombinácii s anaforou, prevláda nominálnosť verša. V rovine významu je to zase snaha surrealizmu dotýkať sa tém s transcendentným rozmerom, prekračujúcim empirickú skúsenosť.

V procese umeleckej estetizácie a profanizácie zároveň prirodzene dochádza k významovému aj kompozičnému variovaniu sakrálnych pretextov a ich formy. Ako **dištinkatívne výstavbové znaky** si zo sakrálneho modelu avantgardná báseň osvojuje, prípadne metamorfuje predovšetkým nasledujúce:

**a) Koncentrácia básne na makrotému (lyrický objekt)**, ktorá je väčšinou obsiahnutá v názve básne. **Pri niektorých nadrealistických a nadrealizmom inšpirovaných litanických textoch však môžeme hovoriť o tendencii uvoľňovať a ozvlášťňovať sémantický a kompozičný vzťah veršov** ako rytmicky, štylisticky a lexikálne uzavretých jednotiek k makrotéme i k sebe navzájom. Tieto tendencie vyplývajú z významového znejasňovania a z mnohovýznamovosti nadrealistickej básnickej výpovede, z uplatňovania antitetických a groteskných postupov. Preto sa domnievame, že pomenovanie „poetické synonymá“, ktoré pre litanické verše terminologicky uplatňuje P. Winczer,<sup>39</sup> sú adekvátne pre sakrálny pretext a iba pre niektoré sekularizované umelecké texty, nemožno ho však používať bezvýhradne. Uvádzame niekoľko argumentujúcich príkladov:

**Rudolf Fabry: Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej (Uľaté ruky, oddiel Básne, 1935)**

*Buď velebená z rozsadliny pokolenia Márie  
srdce ľúbezná žabka zomierajúca na západ slnka  
Pozdravujeme ťa  
nežnosť zatratenia  
prisľúbenie múk  
bolehlave sladkých opojeností  
pížmo manéže  
benzoe nedovolenosti  
skorocelu zaklinania  
hrdličko myrtová  
konáru odštepový s imelím  
živiteľko prekliata  
révo štepená  
vežo väznená  
bráno blúdiaceho tieňa  
stĺpe smrti  
tróne nerestí  
kúpeľu čachtický  
festunok zašlých zmyselností  
dome tulácky*

<sup>39</sup> Porov. Winczer, c. d., s. 226.

pristave krvavý  
 Ó matko  
 hviezdo  
 oko plesnivé  
 trikolóra prsných rán  
 hrvole barbarských piesní  
 Ó matko pableskná  
 lampášu murínskych dní  
 pôvodkyňo desatora  
 oblaku kremenný  
 panno železná v chráme na Lesbe  
 nemoc spavá s ohňom v treťom poschodí  
 svrabe hviezdny  
 mramore všetkých Niob  
 mramore slziaci

V básni *Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej* uplatňuje R. Fabry postupy travestie a princíp grotesky. Antitetickými pomenovaniami konštruovanými ako hybrid niektorých častí *Loretánskych litánií* a významovo heterogénneho segmentu („vežo väzeneňá“, „bráno blúdiaceho tieňa“, „tróne nerestí“, „dome tulácky“) nielen zahmlieva vzťah lyrického subjektu k sakrálnemu (to sa skôr dehonestuje) a nízkemu – pomínuteľnému (jeho honorovanie), čo odporuje Winczerovej kategórii idealizácie objektu aj pozitívne-mu hodnotiacemu postoj, ale Fabry do textu vkladá aj inú so základným litanickým radom významovo nejednotnú (absurdnú) líniu invokácií s adoračným nábojom, ktorá je aj graficky vyčlenená veľkým začiatočným písmenom a citoslovcom vysokej štylizácie: „Ó matko / hviezdo“, „Ó matko pableskná“ (nie je pravdepodobné, aby bolo 14-ročné dievča matkou, skôr môže ísť o modlitbové výpožičky zo sakrálnych litánií alebo snahu evokovať heterogénne pásмо invokácií).

Vladimír Reisel v básni *À ma chimère* (*Vidím všetky dni a noci*, 1939) vytvára významové napätie textu metaforami, ktoré striedavo vytvárajú atmosféru lásky a smrti („Vaše lono ako závrat“, „Vaše chodidlá ako rozkoš“, „Vaše ústa ako popolec“, „Vaše hrdlo ako povraz do neba“, „Vaše ramená ako zobrazenie vnútorností“), podobne v básni *Fialový zjav I* (*Temná Venuša* / verše z rokov 1938 – 1940/, 1967): „Krásny veterný mlyn“, „Si magnetickou strelkou“, „Si detským stolom“, „Si ako skamenená pena“, „Si akoby si ani nebola“, „Akoby si bola len mŕtvou sochou“, „Akoby tvoj hlas bol iba ozvenou zániku“.

**b) Invokačný charakter textu, ktorý môže byť nahradený princípom mnohonásobného paralelného apostrofovania alebo enumerácie.** Lyrický subjekt sa podobne ako v sakrálnom texte objavuje iba v druhej línii textu buď ako hlas prosebníka, **väčšinou je však prosebná časť eliminovaná alebo variovaná ponechaním zvolacej formy do iných menej naliehavých polôh (adorácia, implicitná dialogickosť).** Hlas lyrického subjektu netvorí väčšinou kompozične rovnocenný pendant k osloveniam (neopakuje sa v každom verši), nachádzame ho však na kompozičných švoch (v litanickom rámci, prípadne v prechodnom pásme medzi nelitanickou časťou a litanickým pásom):



„Bud' velebená“, „Pozdravujeme ťa“ (R. Fabry: Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej); „Bud' pozdravená“ (P. Bunčák: Neznáma starinka, *Útek a návrat* /verše z rokov 1935 – 1938/, 1973); „Kapitulujem pred tebou“ (J. Rak: Nové lásky, *Je vypredané*, 1942). Na prítomnosť lyrického subjektu často odkazuje iba uplatnenie operatívosti, ktorá je však dostačujúcim znakom implicitného dialogického princípu – 2. osoba sg., vokatív, zámenné tvary, pobádacie častice, a to často bez imperatívneho alebo zvolacieho slovesného modu vyjadrenia. Stará vokatívna forma so špecifickou relačnou morféomou je napríklad funkčne realizovaná vo Fabryho básni Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej, pretože sa podieľa aj na hláskovej inštrumentácii verša a dáva koncovým hláskam invokácií temné zafarbenie („pižmo“, „skorocelu“, „hrdličko“, „vežo“, „bráno“, „kúpeľu“). V. Reisel, básnik anaforickej litanickej formy, kladie často do pozície čelného rýmu zámená („Ty a ja“, „Tvojho“, „Tvojich“, „Tvoje“, „Vaše“), ktorými vyjadruje intímnu blízkosť/vzdialenosť medzi lyrickým subjektom a apostrofovanou osobou (blízkosť – obmeny tvaru „ty“, vzdialenosť – obmeny tvaru „vy“).<sup>40</sup> Niekedy sú oslovenia nahrádzané enumeráciami v 3. osobe (R. Fabry: *La fée de la mer* /à André Breton/, *Uťaté ruky*, 1935; V. Reisel: *Ruky ktoré volám*, *Vidím všetky dni a noci*, 1939; Fialový zjav I; J. Rak: Neznámej, *Je vypredané*, 1942), napr. „Sú dve okná a ešte dva mosty / Sú ako ratolesti vrby / Sú ako pokosené pole / Sú antické a odvrátené od hodín mojich očí / Sú popolavé“ (V. Reisel: *Ruky ktoré volám*).

**c) Rámcová kompozičná forma.** Kým v sakrálnom texte rámcové časti textu nielen zomkávajú a harmonizujú, ale aj axiologicky ukotvujú, v moderných básňach sa funkcia i výskyt rámca skôr uvoľňuje a arbitrarizuje. Väčšinou sa s rámcovým poloblúkom stretávame v introdukcii básne, zriedkavejšie aj v závere. Rámcový oblúk (poloblúk) má aj funkciu grafického kódu – často je štylisticky inak modelovaný ako invokácie alebo enumerácie (napr. rozvitá vetná konštrukcia s určitým slovesným tvarom, rytmicko-syntaktické divergencie, väčší významový rozptyl), čím síce graficky pripomína sakrálny pretext,<sup>41</sup> na druhej strane však litanickú povahu básne niekedy žánrovo kontaminuje – naznačuje lyrickú situáciu, vnáša do čisto lyrického textu epický prvok, má významovo rozbiehavé tendencie. V niektorých básňach plní funkciu rámcového oblúku refrén (V. Reisel: *Neskutočné mesto*, 1943). Povedomie rámca v sakrálnom pretexte a jeho časté záverečné nezavršenie v nadrealistickej básni môže byť znakom významovej otvorenosti avantgardného textu, hodnotovej ambivalencie, ale aj zdrojom estetickej miery.

Zvlášť básnický citlivo pracuje so záverečným litanickým rámcem Rudolf Fabry. Nie je mu zdrojom reflexii, vysvetľovania, dopovedúvania či znečisťovania žánrovej formy, ale náhleho významového zvratu, ktorý vrhá nové svetlo na predchádzajúci text. V básni Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej (úvodný rámec tvoria prvé tri pozdravné verše) posledné dvojveršie „mramore všetkých Niob / mramore slziaci“ je akýmsi pomníkom súcitu voči ľudskej pomínutelnosti, hriechnosti, zjemňuje ironický ráz básne. V texte

<sup>40</sup> Porov. napr. Reiselove básne *Dvaja* (*Trpké plánky* /nepublikované juvenílie z 2. pol. 30-tych rokov s príklonom k surrealizmu/, 1988), *Odetta v tieni hry*, *Lesbos* (*Vidím všetky dni a noci*, 1939), Fialový zjav, *Neskutočné mesto* (1943).

<sup>41</sup> V sakrálnom texte litanický úvodný rámec vytvárajú invokácie k Nasvätejšej Trojici a záverečné trojité vzývanie Božieho Baránka.

La fée de la mer (à André Breton) sa v poslednom trojverší enumeratívne radeného sledu pomenovaní ženských častí tela náhle vynára lyrický subjekt a stotožňuje sa s objektom básne – ženskou mŕtvolou („*jej reč moja reč / jej les keď klame moje zrkadlo / môj úžas*“), čitateľ je nútený spätne rekonštruovať Fabryho lyrický subjekt ukrytý vo vnútrotextových signáloch básne.

Bunčáková báseň Pieseň o premene (*Útek a návrat* / verše z rokov 1935 – 1938/, 1973) nemá síce štylisticky a graficky vyčlenený rámec, ale básnik ho modeluje vzťahom incipitných a záverečných veršov. Ženské prsia, ktoré sú témou básne, sa spolu so sukcesívnym plynutím veršového prúdu, ktorý signalizuje aj plynutie času, menia z polohy zázračného, posvätného, večného („*Tvoje prsia hostia v kalichu vína / Slepec čo uzrel svoje vlastné oči*“) na minulé, profánne, mŕtve („*Tvoje prsia olovnica do stredu zeme / Starodávny peniaz / Stratený talizman / Čo zostal po mŕtvej medzi gombičkami*“).

Niekedy časti, ktoré nevykazujú znaky litanickej formy, zaberajú väčšiu plochu básne (skladby) ako litanická časť. Tomuto typu básne zodpovedá pomenovanie *báseň s litanickou časťou* (napr. V. Reisel: Fialový zjav I). Jej variantom je aj motívicky difúzny text, v ktorom sa ústredná makrotéma stráca a litanický rad bez jasnejšieho rámcovania ako kompozičná digresia, väčšinou s funkciou intenzifikácie (prípadne komparácie), rozvíja iba jeden z motívov básne. V prípade hromadenia tematicky rôznych segmentov štylisticky a intonačne jednotným postupom bez jasnejšieho vzťahu k makrotéme navrhujeme vo vzťahu k žánrovému vymedzeniu textu nepoužívať termín litánie, ale hovoriť o využití niektorých poetologických prvkov litánií – *litanických postupov*.<sup>42</sup>

Pri výskume sekularizovaných litánií ovplyvnených poetikou nadrealizmu nachádzame **niekoľko kľúčových tém a postupov**:

**a) významovo ťažíva tonalita textu.** Čistota a koncentrované radenie lexikálno-kompozičných prvkov sa spájajú v litániách väčšinou s vážnou tonalitou ústrednej témy, ktorá zároveň nabáda k naliehavým otázkam života a smrti, lásky a hodnôt, bytia a poznania, zmyslu a prázdnoty.<sup>43</sup> Josef Vojvodík spája *centrifugálny* (rozbíhavý) modus s dominanciou horizontálnej dynamiky s poetikou poetizmu, lyrickými žánrami pásma, obrazovými básňami; naopak, *centripetálny* (koncentrujúci) modus s dominanciou vertikálnej dynamiky, typický pre obdobie manierizmu, baroka, romantizmu a surrealizmu vytvára priestor pre revitalizáciu klasických básnických útvarov, medzi nimi aj litánií. Centrifugalnosť vytvára priestor pre rozmer zážitkovosti, pozitívneho dojmu; centripetálny mo-

<sup>42</sup> Príkladom môže byť napr. Reiselova báseň Nie a prečo nie (Vidím všetky dni a noci, 1939): „Nič ťa neobjíma / Nič ťa neobklopuje keď plačeš hviezdy jak balzamovaná / Nič nevidím len tvoje ňadrá jak sfinx / Nič sa nepodobá tvojim ústam iba alkovňa / Nič ťa nezabíja leda môj pohľad /...“

<sup>43</sup> P. Winczer hovorí o „jednostranne vážnom“ videní sveta v surrealizme (Porov. WINCZER, Pavol: Neskutočné mesto V. Reisela vo vzťahu k Apollinairovi, k surrealizmu a k Nezvalovi. In: *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo* (Čechy, Slovensko, Poľsko). Bratislava: Veda, 2000, s. 169). M. Hamada vysvetľuje vážnu tonalitu nadrealizmu jeho rozvinutím v európsky postavantgardnom čase, ktorý preberal impulzy zo symbolistickej a postsymbolistickej poézie, hoci výrazové prostriedky čerpal z poetizmu (Porov. HAMADA, Milan: Nadrealizmus – Avantgarda 38. In: *Nadrealizmus. Avantgarda 38*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 596).

dus<sup>44</sup> zdôrazňuje introspektívne prvky, reflexívnu a existenciálnu problematiku, tematizuje náboženské motívy s vážnou tonalitou.

Koncentrácia surrealizmu na naliehavé otázky zmyslu života a bytia má v dejinách európskej kultúry hlbšie korene a svojich predchodcov. Ako uvádzajú viacerí znalci európskej moderny a surrealizmu ako jej zavŕšenia, je epocha, ktorej duchovnými otcami sú Charles Baudelaire a Arthur Rimbaud, obdobím zložitého vyrovnávania sa s náboženskou predstavou usporiadania sveta a hierarchie hodnôt. Hugo Friedrich uchopuje túto duchovnú atmosféru negatívnymi kategóriami *temnota*, *prázdna transcendencia*, *prázdne ideálne*, *ničota*.<sup>45</sup> André Breton, zakladateľ francúzskeho surrealizmu, neustále osciluje okolo pojmu *zázračna*, ktorému prisudzuje vlastnú nenáboženskú imanenciu. Otraseňá dôvera k skutočnosti vyvoláva zosilnenú potrebu nájsť pevný bod vo svete, ktorému hrozí zrútenie poriadku. V *Druhom manifeste surrealizmu* (1930) hovorí A. Breton o viere v existenciu „jistého bod(u) ducha, v němž život a smrt, reálné a imaginární, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole již nejsou vnímány jako protiklady“.<sup>46</sup> Samotný pojem surreálno vzniká v tenzii voči náboženskej transcencii. „Protože realita zjevně nedostačuje transcenci, byť prázdné, stává se tato vášnivá touha po transcenci bezúčelným ničením reality. Zničená realita vytváří jen chaotické znaky toho, že realita je nedostatečná a „neznámo“ nedosažitelné“.<sup>47</sup> Toto pnutie pozorujeme aj vo filozoficky skromnejších pomeroch slovenského nadrealizmu. Jeho predstavitelia sa väčšinou vnútorne rozišli s náboženskou tradíciou, v ktorej vyrastali, čo im umožnilo prijať materialistické východiská francúzskeho surrealizmu alebo aspoň dočasne ich imitovať. Pre básnickú prax a autenticitu nadrealistickej básne sa však nepomerne hlbším impulzom ako svetonázorové vyhlásenia<sup>48</sup> stalo duchovné napätie doby pred blížiacou sa vojnou a stretnutie s ňou.<sup>49</sup> To, čo kvasilo v európskej kultúre niekoľko desaťročí – údes

<sup>44</sup> V litanických textoch slovenských nadrealistov vykazujú najmarkantnejšiu tendenciu k centripetálnosti texty Rudolfa Fabryho, naopak, najmä Reiselove litanie sú viac centrifugálne – ide skôr o motívicky rozbiehavé básne s viacerými litanickými časťami bez jasnejšieho rámcovania.

<sup>45</sup> Porov. Friedrich, c. d., s. 18, 19, 45.

<sup>46</sup> BRETON, André: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005, s. 78.

<sup>47</sup> Friedrich, c. d., s. 75.

<sup>48</sup> Vedomie o materialistických základoch francúzskeho surrealizmu demonštroval aj ako svoje svetonázorové presvedčenie v známej polemike o vymedzenie „zázračna“ s P. G. Hilbinom R. Fabry. Kým sa Hilbina snažil o mysticizujúci a transcendentalizujúci výklad niektorých pojmov surrealistickej teórie – ako styčné body s kresťanstvom zdôrazňoval surrealistickú vyššiu realitu, moc sna, zázračnosť a slobodu (Porov. GAŠPAROVÍČ-HLBINA, Pavol: Bretonov surrealizmus a kresťanstvo. In: *Elán*, roč. 5, 1935, č. 5, s. 4), Fabry sa v článku Surrealizmus a kresťanstvo? (1935) stavia na stranu Bretonovho svetonázoru: „V idealistických systémoch filozofických boli funkcie podvedomej aktivity pokladané za niečo mystické a metafyzické, prebiehajúce za neustáleho zásahu transcendentality, kdežto surrealisti, usilujúc sa o preskúmanie intuície, básnickej imaginácie, inšpirácie na podklade podvedomeho psychického diania, vychádzajú z názoru, že – svet sna a svet skutočný netvorí než jediný svet, inak rečeno, že svet sna pre svoje utváranie čerpá len z prúdov faktov – (Breton), t. j. z faktov vedomého života. Zásluhou freudizmu a surrealizmu bol vyvrátený názor, ktorý oddeľoval javy podvedomé od vedomých a popieral ich dialektickú závislosť“ (FABRY, Rudolf: Surrealizmus a kresťanstvo? In: *Slovenské smery kritické a umelecké II*, roč. 2, 1934 – 1935, č. 7, s. 271).

<sup>49</sup> Sám Breton zdôrazňuje, že „surrealizmus možno pochopiť historicky iba vo funkcii vojny, chceme povedať vojny od roku 1918 do 1939 (...)“ (BRETON, André: Situácia surrealizmu medzi dvoma vojnami. Prednáška francúzskym študentom na univerzite v Yale 10. decembra 1942. In: *Slovenské pohľady*, roč. 62, 1946, č. 11 – 12, s. 650).

z prázdnoty a nihilizmu, ktorý sa pokúšali v básnických začiatkoch bez skúsenostnej opory stvárňovať aj slovenskí nadrealisti, sa pod vplyvom vojny napokon znútornil a stal sa autentickým. Bohuslav Kováč hovorí, že práve vojna zvýraznila „antropologický význam surrealistickej poetiky, a ten sa stal základnou hodnotou nadrealistických básní: nie ‚nová snová krása‘, nie básnické ‚ostrovy rozkoše a šťastia‘, ale kompromitovanie reality, ktorá doviedla rozum ku krachu či vlastne opačne. (...) V rokoch vojny nadrealizmus nebol už len poéziou, ale určitým spôsobom sebazáchrany duchovnej existencie“.<sup>50</sup> Pre náš výskum nie je zanedbateľné, že väčšina nadrealistických litánií vznikala práve v období dusnej predvojrovej a vojrovej atmosféry. Toto myšlienkové dozretie nadrealistickej poézie si všimla a pozitívne hodnotila aj dobová literárna kritika. Prehlbenie a skvalitnenie tvorby v rovine básnického výrazu sa spájalo s návratom k tradičnejším umeleckým postupom, s tendenciami k myšlienkovému jadrú básne, koncentrovanejšiemu výrazu, čo umožňovalo rozvinúť v poézii aj niektoré znaky litánií. V neposlednom rade sa zdrojom novej básnickej obraznosti stala *Biblia*, predovšetkým *Kniha zjavenia apoštola Jána – Apokalypsa*.<sup>51</sup> Nosnými umeleckými prostriedkami, ktorými sa nadrealistický umelec usiloval dosiahnuť tenzívne polohy v texte, boli predovšetkým oxymoron, hyperbola, princíp grotesky, náhody, sna, parcializácie tela, sústredená práca s motívmi smrti, ničenia, pominuteľnosti, využitie expresívneho chromatizmu.

Rudolf Fabry v básni *Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej* dosahuje vážnu tonalitu a významové pnutie oxymorickou metaforickou výstavbou. Už v názve konfrontovaná mladosť a osudová nevyhnutnosť zániku je prehlbovaná napätím medzi čistotou a hriechom, slasťou a bolesťou („nežnosť zatratenia“, „prisľúbenie múk“, „živiteľko prekliata“, „tróne nerestí“, „panno železná v chráme na Lesbe“), posvätnou adoráciou a groteskným odstupom od adorovanej bytosti („pižmo manéže“). Jedným z tematických zakľúčení básne je triumf smrti, ktorá ako jediná skutočnosť nie je oxymoricky kontaminovaná, naopak, v metaforickej výstavbe je umocňovaná expresívnymi adjektívami („stĺpe smrti“, „kúpeľu čachtický“, „prístave krvavý“).

V Reiselovej básni *Lesbos (Vidím všetky dni a noci, 1939)* je erotická hra spájaná aj s obrazmi smrti: „Vaše ústa ako popolec / Vaše hrdlo ako povraz do neba (...) Vaše ramená ako zobrazenie vnútornosti.“ V intenciách surrealizmu je potrebné uvažovať aj o inšpiráciách psychológiou S. Freuda a jeho usúvzťažňovaní erotických a tanatologických motívov (pudov).

Žáryho monumentálna báseň *Telo (Zvieratník, 1941)*, ktorá širokým priestorovým i významovým rozrastaním sa (telo sa najskôr objavuje v pozícii celku, potom časti väčšieho celku) má evokovať akúsi vesmírnu „spinozovskú substanciu“ (telo nielen ako prejav hmoty, ale aj duchovných javov): „Telo vraždy“, „Telo zúfalstiev“, „Telo rapsódie“, „Telo živorenia“, „Telo myšlienka“, „Telo poézie“, sa v záverečnom kompozičnom oblúku prepadáva v personifikovanom obraze mŕtvol a pripravovaného pohrebu do pažeráka smrti: „Ó ty zahmlený súdok našej úbohosti nášho povznesenia / Slnce ťa zaorie do ničoty / Rozbije skúmavku teba ó svete / Skríži ti ruky na dutnajúce prsia / Vloží do dlane ruženec mieru.“

<sup>50</sup> KOVÁČ, Bohuslav: Poznámky o nadrealizme. In: *Romboid*, roč. 25, 1990, č. 10, s. 29 – 30.

<sup>51</sup> Inšpirácie nadrealistov v žalmickej a biblickej poézii odhalil už J. K. Šmálov (Porov.: KÚTNIK-ŠMÁLOV, Jozef: Sen a skutočnosť. Zborník poézie (rec.). In: *Slovenské pohľady*, roč. 57, 1941, č. 1, s. 66).

Na základe výskumu možno sumárne konštatovať, že v litanických textoch slovenských nadrealistov pozorujeme uplatnenie tenzívneho princípu predovšetkým v neustálej koncentrácii a konfrontácii motívov slasti a motívov ničenia, života, lásky a smrti, v tematizácii časovej neodvratnosti, spomienky, vízie ako únikov od aktuálne prežívaného času, sna a prvkov nevedomia. Láska (a žena ako jej zosobnenie) ako nosná téma väčšiny litanických básní slovenských nadrealistov je simultánne konfrontovaná so zraniteľnosťou, hriechom, pomínutelnosťou, smrťou. Vertikálne vzopätie je zároveň pádom do absurdity.

**b) deformovaná telesnosť.** Jedným z nosných motívov literárneho a výtvarného surrealizmu sa stalo telo a jeho dvojznačnosť – telo ako zmyslovo vnímateľný objekt (*Körper*) – telo ako osobnostný vnútorný nástroj ľudskej skúsenosti tu-bytia, pocitový a poznávajúci fenomén (*Leib*).<sup>52</sup> Základné napätie medzi realitou a irealitou, ktoré surrealizmus rieši radikálnym poprením reality v prospech ireality a kladie do centra pozornosti prvky deštruujúce neproblematický postoj k vonkajšiemu svetu – sen, fantáziu, víziu, prelud ako médiá rozširujúce skúsenosť človeka so svetom a manifestujúce vnútornú obraznosť, poníma kreatívne a deštruujúco aj telesný surrealistický objekt, ktorý kladie do centra umeleckej pozornosti. Pre náš výskum je podstatné to, že objekt-telo – surrealizmom znovuobjavený fenomén, jeho časti a symptómy ako „introjekci(e) vonkajšieho sveta“, telo ako syntéza makropriestoru a mikropriestoru, plniace v umeleckom artefakte funkciu synekdochy, je permanentne ozvlášťňované a deformované – či už celostne ako artefakt, na ktorý sa nahliada, alebo jeho telesné nástroje nahliadania – zmyslového poznania sveta, ktorými sú predovšetkým oko (vizuálno-kognitívny orgán) a ruka (orgán sprostredkovania).

Slovenský nadrealizmus sa ohlásil ako *Poézia nového videnia* (1941 – 1942). Nový pohľad na realitu v nej demonštruje Vladimír Reisel ako snahu „vidieť celý vesmír a celý život, v mnohosti kondenzovaný v jedinom verši.“ Projekt celosti vyjadrený koncepciou „celého človeka“ sa spája s jeho cítením, videním, ale aj „oslepením“.<sup>54</sup>

V litanických básňach, ktoré špecifickým spôsobom realizujú predstavu surrealistického objektu (často ako predmetu, tela vytrhnutého z časopriestorových súradníc zastieraním životného pozadia), majúceho v synekdochickej skratke zástupnú funkciu vnútorného videnia, vnímania sveta a človeka v ňom, sa systematicky stretávame s telesnými emblémami, najmä okom a rukou. V pozícii anafory sú exponované oči v básni Vladimíra Reisela *À ma chimère*, v litanickej časti v skladbe *Neskutočné mesto* (1943), v Rakovej básni *Neznámej*. Ruky vyjadrujúce blízkosť sú trvalým znakom predovšetkým „rukopisu“ Vladimíra Reisela. Špecifické zvýznamnenie majú v textoch s litanickými časťami Ruky ktoré volám, Ruky jak hniezdo vtákov (*Vidím všetky dni a noci*, 1939).

Vo Fabryho básni *Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej na orgán ruky* odkazujú apostrofy iba nepriamo („*nežnosť zatratenia*“, „*festunok zašlých zmyselností*“). Oko sa však v básni prezentuje aj lexikálne v pomenovaní s výrazným deformujúcim rozmerom

<sup>52</sup> Porov. Vojvodík, c. d., s. 10, 22 – 23, 31.

<sup>53</sup> Vojvodík, c. d., s. 37.

<sup>54</sup> REISEL, Vladimír: *Poézia nového videnia I*, leták. Príloha ku knihe J. Lenku *V nás a mimo nás*. Bratislava : Skarabeus, 1941: „do poézie sme vkladali celého človeka, ktorý cíti, vidí a je oslepený (...)“

ako „oko plesnivé“. Jeho stopou ako deformovaného orgánu zmyslového vnímania je tiež implicitný chromatický rozmer textu odkazujúci na krv – stopu ničenia, smrti („*kúpeľu čachtickú*“, „*prístave krvavý*“).

V básni *La fée de la mer* (à André Breton) sa objavuje oko vo verši „*jej slnce ako oči*“, ktorý vytvára dojem náhodne spojených skutočností. Oko sa v texte však zvýznamňuje ako nepokoj vyvolávajúci element vo vertikálnom veršovom rade, kde sú podľa rovnakej (avšak obrátenej) schémy priradovania dvoch nezávislých skutočností konfrontované telesné torzá ženskej bytosti a scény či nástroje ničenia. Čitateľ je nútený čítať tento obraz aj ako vertikálnu metaforu – „*oči – revolver, masakra, dýka, zuby*“:

*jej ramená ako revolver*  
*jej prsia ako reklama*  
*jej chod ako masakra Arabov*  
*jej slnce ako oči*  
*jej trup ako korzická dýka*  
*jej pánev tvrdšia než moje zuby*

Motív baudelairovskej chiméry neprepadáva Reiselov lyrický subjekt v básni *À ma chimère* skokom od chrbta, ale ho mrazí svojím chladným všadeprítomným pohľadom dravca striehnuceho na svoju obeť. Neživotnosť a osudovosť pohľadu evokujú metareferenty z oblasti divej prírody, neživej hmoty a nedostatkového chromatismu, ktoré sú prepojené s metafyzickým časovým odkazom. Všadeprítomnosť a obsedantnosť oka umocňuje uplatnenie anaforického princípu: „*Dívaš sa na mňa proste a úlisne ako sen / Dívaš sa na mňa očami jaguára / Očami elektrickými / Očami semafora (...) Očami divej lastovice / Očami mosta / Očami skleníka (...) Očami ako večnosť (...) Očami mŕtvej priateľky / Tie oči / Tie bledé oči ako síra / Tie bledé oči ako lúka zimy.*“

V básni *Ruky* ktoré volám je znepokojivý tón vyvolaný antropologickými proporciami amorfnosti, éterickosti, straty konzistencie, ktoré tvoria kvalitatívny kontrast k prívlastkom, s ktorými sa spája objatie živých rúk (pevnosť, stabilita, teplo). V. Reisel v básni uplatňuje aj Nezvalov postup zo zbierky *Absolutní hrobař* (1937), keď živá ruka je nahradená jej stopou, odliatkom. V závere básne graduje pocit hrôzy vyvolaný metamorfózou milenkiných rúk na arachnofobický príznak: „*Sú dvoma anjelmi ktorých už nikdy neuvidím / Sú prskavkami zázračne miznúcimi (...) Sú ako ratolesti vŕby / Sú ako pokosené pole / Sú popolavé (...) Ruky vtesané do sadry / Ich alabastrové odliatky (...) Ruky / Dvakrát päť prstov / Dvakrát päť pavúkov na výprave za jediným dychom spustlosti.*“ Ruky oddelené od tela pripomínajú nefunkčné torzá z absurdných maliarskych zátiší Toyen alebo z ojedinelého surrealistického obrazu Ester Martinčkovej-Šimerovej *Šachová kompozícia* (1931).

Oči v Rakových litanických básňach sú vnímané predovšetkým ako orgán zmyslového poznania. Do popredia sa nedostáva ich vnímanie iným človekom (lyrický opis), ale charakteristika ich funkčnosti, v tomto prípade nerealizovanej. Ich schopnosť videnia je hatená slepotou, delirickými a halucinačnými stavmi: „*Oči paralytikov medzi najvzdialenejšími súhvezdiami / Oči plné antropínu bezosných nocí / Oči majúce tvar výbojného šialenstva (...) Oči jak exoftalmické západy slnka / Oči jak karbunkul pralesa / Oči jak*

hašíšové ňadrá Polynézanky (...) *Oči jak kokainové uzdy černých arén / Oči jak blahovičník smrti*“ (Neznámej). Slepota je tiež evokovaná čiernym chromatizmom, ktorý zjednocuje báseň (*čierny blen, vyhasnutá pahreba, spálené mosty, čierne arény, blahovičník smrti*). Spolu s Rudolfom Fabrym využíva Ján Rak ako dôležitý stavebný princíp básne farbu (R. Fabry preferuje červenú, J. Rak čiernu).

Súhrnne možno konštatovať, že podobne ako na obrazoch českých maliarov<sup>55</sup> aj v tvorbe slovenských nadrealistov sú podriadené základné zmyslové orgány (zrak, hmat) postupom deformovania, okypťovania. Rozbor litanických textov naznačuje, že narušená noetika a sémantika primárnych telesných znakov sú nielen prejavom osvojovania si základných poetologických črt surrealistickej poetiky v slovenskom prostredí, ale jej naliehavosť, ktorá dominuje v kompozícii litanických básní (návratnosť prvkov deformácie, ich umiestňovanie do exponovaných pozícií básne), núti čitateľa spolu s Milanom Hamadom uveriť nadrealistickému básnikovi, že sa stal v istom momente dejín slovenskej literatúry seizmografom narušenej dôvery medzi človekom a svetom.<sup>56</sup>

**c) erotický princíp.** Surrealistické sústredené zaujatie erotickým princípom,<sup>57</sup> premietnuté do viacerých textových rovín (v rovine témy a motívov oddeľovanie citu od erotickej hry, konštrukcia metafory ako „neobmedzené zjednocovanie všetkého“ s vylúčením bázevej vlastnosti,<sup>58</sup> ako výraz absolútnej slobody lásky, synekdochický princíp – žena /mikrokozmos/ v zastúpení sveta i umelcovej fantázie /makrokozmos/) našlo uplatnenie aj v modelovaní surrealistického objektu litanických textov. Okrem posilneného erotického princípu je ženská bytosť vnímaná buď ako únik lyrického subjektu do vlastného mikrosвета, alebo, čoho príkladom je aj slovenský nadrealizmus, je tematizácia ženy skôr synekdochická, v diskretnom vzťahu k žene sa odráža básnický kreačný mechanizmus modelujúci vlastné nadreálne, rekonštruovateľné ako vzťah umelca k svetu – ako „postupná ztráta tvaru“ sveta.<sup>59</sup> Ukazuje sa, že spoločným východiskom väčšiny litanických básní je uplatnenie ambivalentného spojenia princípu slasti a hrôzy – údesnej slasti či slastného

<sup>55</sup> Podnetné analýzy českého výtvarného surrealizmu, ktoré prinášajú nové pohľady aj na slovenský básnický nadrealizmus, sprostredkúva najmä monografia BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel a kol.: *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha : Argo, 1996, a VOJVODÍK, Josef: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006.

<sup>56</sup> „nadrealizmus v tom najlepšom, čo vytvoril, podával až seizmograficky presný obraz človeka a sveta“ (HAMADA, Milan: Poézia básnických avantgárd. In: *Sizyfovský údel*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994, s. 96; pôvodný text: In: *Slovenský jazyk a literatúra v škole*, roč. 15, 1969, č. 8, s. 225 – 231).

<sup>57</sup> Závěš Kalandra hovorí, že špecifikom surrealizmu v porovnaní s ostatnými -izmami je vyšší stupeň uvedomovania si pôsobnosti princípu slasti (Porov. KALANDRA, Závěš: Nadsakutočno v surrealizme. In: *Dav*, roč. 7, 1934, č. 4, s. 55).

<sup>58</sup> „Metafora je základným, ba jediným predpokladom hodnoty nadrealistických textov, (...) je založená na rozrušovaní kategoriálneho poriadku, empirických poznatkov, a preto nemá v sebe – inštinkt imitácie –, vylučuje zámerne – tertium comparationis.“ B. Kováč hovorí o bohatom používaní neempirických synestézií (kryptestézií), ktoré zastierajú zmyslovú podobu sveta a vytvárajú „svet absolútnej vibrácie zmyslov“ (Kováč, 1968, s. 116). Ako však ukazuje konkrétna básnická tvorba, predovšetkým R. Fabryho a P. Bunčáka, nešlo ani pri konštruovaní metafory o výsledok celkom náhodných stretnutí. Viliam Marčok tu hovorí o akejsi básnickej supralogike – oslobodzujúcej logike (Porov. MARČOK, Viliam: O možnostiach štruktúrálnej analýzy nadrealistickej poézie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 13, 1966, č. 2, s. 176).

<sup>59</sup> Vojvodík, c. d., s. 300.

údesu, čím by sme mohli uvažovať v Nezvalovej terminológii o *objektoch-monštrách*,<sup>60</sup> napr. Fabryho: *Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej, Nech sú vyslyšané...* (oddiel *Posledné, Vodné hodiny hodiny piesočné*, 1939); Reiselove texty *Dvaja (Trpké plánky / ne-publikované juvenílie z 2. pol. 30-tych rokov s príklonom k surrealizmu/*, 1988), *Ruky jak hniezdo vtákov, Odetta v tieni hry, Lesbos (Vidím všetky dni a noci*, 1939), *Fialový zjav; Rakova báseň Neznámej; Prístavná Venuša (V údolí slnka*, 1946). V niektorých básňach sa ženský objekt prelína s toposom mesta či krajiny. Reprezentantom symbiózy ženy a mesta sú Reiselove litanické časti zo skladby *Neskutočné mesto* (1943), ženy a prírodnej krajiny zase Rakova báseň *Čudná kvetinárika (Vietor krvi*, 1948). V. Reisel, ktorý našiel inšpirácie pre skladbu hlavne v Nezvalových textoch, sa inšpiroval podobne ako český básnik vlastnou skúsenosťou svojho pobytu v Prahe a jej „magickým“ videním. Filozoficky čerpá skladba, ktorej platformou je Apollinairova pásmová kompozícia založená na „hudobnom splietaní motívov“, z baudelairovského obrazu mesta, v ktorom sa stretáva nostalgia a hnus s fascináciou lásky. V. Reisel v dvojedinosti spomienky prepleta intímny mikropriestor s toposom mesta, uplatňuje postupy reifikácie ženských postáv alebo antropomorfizácie priestoru. Praha v závere skladby nadobúda v slede paralelných metaforických obrazov antropomorfizované črty ženy milienky:

*Zbohom Emília  
Zbohom neskutočné mesto  
Mesto lásky a zrady  
Mesto rúk ktoré som miloval  
Mesto očí najpokornejších očí vesmíru  
Mesto odovzdaného tela  
Mesto úst stvorených iba pre lásku  
Mesto úst schopných hovoriť najláskavejšie slová  
Mesto básnikov a samovrahov  
Zbohom Emília  
Zbohom neskutočné mesto*

Typologickým protipólom Reiselovej skladby je Rakov text *Čudná kvetinárika*. Ján Rak, ktorý v slovenskej poézii vytvoril ojedinelý model „prírodného surrealizmu“, uplatnil v básni zjednotenie ženy a panenskej krajiny („*Zďaleka prichádzaš dievča zďaleka / Tvoj smiech je trocha ako slnko / V očiach ti svieti les a pole / Na jar len v kopaniciach prebývaš*“), ktorá tvorí sémantický protiklad k toposu mesta („*Objavuje sa náhle uprostred Kamenného námestia*“). V rozsiahlom litanickom rade sa po výzve: „*Prelož mi kvety z košíka dní / Nech teda kvitne*“ rozvíja pestrofarebná kytica lúčnych kvetov, ktorej genitívnu časť obrazov tvoria väčšinou abstraktné substantíva a substantivizované slovesá s antropocentrickým významom („*Skorocel láskania / Margaréta skromnosti / Hluchavka samoty / Nezábudka zabudnutia / Harmanček čakania / Žihlava noci / Lastovičník žiarli-*

<sup>60</sup> Nezval, ktorý bol inšpirovaný Dalího koncepciou surrealistických objektov, hovorí o halucinatórnych objektoch-spektrách, objektoch-fantómoch a objektoch-monštrách (Porov. BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel: Halucinatorní, virtuální a mentální objekty. Jindřich Štyrský, Toyen, Karel Teige. In: Bydžovská – Srp a kol., c. d., s. 114).



vosti / *Divizna plaču / Podbel' nádeje*“...). Sémantický rozptyl slov (vrátane axiologického vyznenia) vo vertikálnom aj horizontálnom rade je natoľko neprehľadný, že sa nám nepodarilo odhaliť jeho vnútornú zákonitosť. Prírodná krajina s ľudským aspektom tak vyvoláva dojem nekomunikovateľnosti, „čudnosti“, ktorú evokuje aj názov básne. Pravdepodobne má byť obrazom náhody, voľnosti, polyvalencie prírodného v kontraste s kamennou zákonitosťou mestského sveta. Významovým indikátorom však môže byť v básni rámec vytvorený z incipitného a záverečného pomenovania v litanickom rade obrazov. Komplementárny svorník „*Bohoslav spánku*“ – „*A čierny tulipán smrti*“ sa ako významový kontrast k ambivalencii a náhodnosti života ukazuje ako osudová nevyhnutnosť smrti, zániku. Spojenie ženy a prírodnej krajiny sa realizuje aj v iných Rakových litanických básňach (napr. *Neznámej, Prístavná Venuša*).

### Znaky autorských poetík

Ak sme doteraz hľadali spojnice medzi nadrealistickými litanickými textami, akýsi aplikovaný skupinový program, je potrebné si položiť aj otázku, čo určuje kvalitu jednotlivých litanických básní. Súhlasne s P. Winczerom tvrdíme, že je to predovšetkým spôsob vystavby metafory, ale aj radenia obrazov (kompozícia básne). Pohľad na metaforu v skúmaných textoch naznačuje, že pre väčšinu básní platí voľná zameniteľnosť – voľný prechod medzi metaforou a prirovnaním, v rámci vnútornej štruktúry sú obrazy budované väčšinou spojením dvoch pomenovaní z odlišných sémantických (aj emocionálne rôzne pôsobiacich) oblastí, to niekedy platí aj pre vertikálny vzťah metafor navzájom. Možno hovoriť o tendencii k obrazovej exkluzivite, výrazovej zložitosti.

Vo vystavbe a radení metafor sa uplatňuje väčšia či menšia sústredenosť na výsledný obraz „textovej koláže“. Niektoré texty podliehajú skôr senzualistickým a impresionistickým náladám a modelujú obrazy smerom k ozvlášťňovaniu výrazu bez hlbšej koncentrácie na výsledný tvar celej básne, konečný efekt je pripodobniteľný poetistickým centrifugálnym textom.<sup>61</sup> Väčšinu Reiselových litánií charakterizujú oslnivé senzuálne metafory s rozmerom monumentalizácie, ich umiestnenie voči sebe ani v kompozícii básne však nie je výraznejšie premyslené, básnik funkčne (ako prostriedok významovej syntézy) nevyužíva litanický rámec a často narúša syntaktický paralelizmus. Ako zjednocujúci prvok však často uplatňuje anaforu, do ktorej situuje tému básní. Impresionistické tendencie obraznosti vnímame aj v Žáryho dvoch neskorších verziách básne *Telo* (1965, 1972),<sup>62</sup> ktoré však nedosahujú estetickú úroveň Reiselovej

<sup>61</sup> Milan Hamada v recenzii k Žáryho knihe *Múza oblieha Tróju* (1965) hovorí o senzualistických východiskách slovenského nadrealizmu: „Filozoficky boli skoro všetci nadrealisti teda senzualistami. Stačí čítať ich prvotiny pred nadrealizmom; je to vo väčšine prípadov impresionistická poézia, ktorú potom vo vlastnom nadrealistickom období popierajú na spôsob kubistického výtvarného prejavu. Rozkladajú prvotnú zmyslami sprostredkovanú skutočnosť a uvádzajú jej jednotlivé časti do nových zoskupení. V niektorých prípadoch ide o spôsob ozvlášťňovania pôvodnej impresie, v iných aj o odhaľovanie hlbších významov, tzv. skrytých súvislostí (najviac u Fabryho a u Bunčáka)“ (HAMADA, Milan: *Trója oblieha Múzu*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 81, 1965, č. 11, s. 110).

<sup>62</sup> Ide o skrátené a čiastočne zmenené litanické časti skladby *Telo*, ktoré sa objavili v Žáryho výberoch v spolupráci so slovenskými maliarmi – SEMIAN, Ervín: *Za letokruhom letokruh (s veršami Š. Žáryho)*. Bratislava: Tatran, 1985, a MUDROCH, Ján: *Maliar a modelka (s veršami Š. Žáryho)*. Bratislava: Tatran, 1972.

minucióznej „šperkárskej“ obraznosti. Prototyp týchto textov, skladba Telo, je založená na synekdochickej výstavbe významovo dosť difúzných do šírky sa rozrastajúcich obrazov.

V niektorých básňach okrem väčšej či menšej objavnosti metaforických obrazov sledujeme koncíznejšiu prácu smerom k zovretému výslednému tvaru celej básne. Tieto tendencie sa napríklad prejavujú v Rakovej básni Neznámej. Text síce nevyniká poetickými prednosťami prekvapivej metafory, väčšina obrazov, ktoré sú koncentrované v zovretom a stroficky vyčlenenom prúde paralelných veršov, však čerpá zo spoločného rezervoára temných prvkov (vplyv symbolizmu a prekliatych básnikov), čo upevňuje v Rakovej básni v porovnaní s predchádzajúcimi textami rozmer monštróznosti. Celkovo platí, že Rakove litanické básne v porovnaní s Vladimírom Reiselom a Štefanom Žárym sú filozoficky fundovanejšie a koncentrovanejšie,<sup>63</sup> básnik výraznejšie pracuje s kompozičným rámcom.

Za zvlášť cenné texty, ktoré precizujú obraznosť i kompozíciu diela, pokladáme Fabryho báseň *La fée de la mer* (à André Breton) a Bunčákovu *Pieseň o premene*. Bunčákova báseň, hoci nedosahuje Fabryho silu surrealistickej hrôzy a fantomatickosť, poetologicky skôr čerpá zo symbolizmu a poetizmu, je vzácna aj tou skutočnosťou, že pre dosiahnutie emocionálneho a noetického efektu si básnik vystačil s pásmom metafor bez heterogénneho kompozičného oblúka (pracuje s implicitným kompozičným rámcom, ktorý sa prelína s pásmom obrazov, jemné rámcovanie naznačujú dva veršové presahy v úvode a závere básne), čiže čistou lyrikou. Pavel Bunčák dokázal vložiť takmer celú výpovednú silu do substantív prostredníctvom precízneho výberu koncentrovaného na obrysovost' metareferentov, ich emocionálne zafarbenie a umiestnenie v rámci básne.<sup>64</sup> Osamostatnené substantíva odkazujúce na ženské prsia aj bez adjektívnych „barlí“ v radení: *hostia – ikona – pieseň – sen – snežienka – bar – doska – pivnica – (...) – olovnica – peniaz – talizman* dokážu byť indíciou výsledného estetického náboja, v ktorom sa stretá vzácnosť s každodennosťou, večnosť (ženstva) s pominulosťou (jedinečného).

Kým Bunčákova výstavba metafory aj celkové vyznenie básne navodzujú metafyzickú dramatickosť iba tlmene, konštrukčné realizovanie surrealistickej hrôzy na obrazom i kompozičnom pláne je dosiahnuté predovšetkým u R. Fabryho.

<sup>63</sup> Rakova poézia sa vyznačovala špecifickým variantom „prírodnej, až pohanskej“ filozofie s prvkami panteizmu, neustálej prírodnej metamorfózy. Rak priznáva túto náklonnosť k pohanským motívom (kult zeme, hedonistický a bukolický obraz života) nielen v rozhovore pre Slovenský rozhlas (Porov. CHOMA, Branislav: Ján Rak zblízka. In: *Slovenský rozhlas*, roč. 4, 1948, č. 22, s. 678), ale napr. aj v básni s litanickou časťou *Pohanská pieseň (V údolí slnka, 1946)* pripomínajúcej kultové zaklínadlá: „Lesný boh Faun / Pri tvojich kozích nohách zapáľujem kadidlo voňavej živice / Hlavu ti venčím čerstvým brečtanom / Vyzývam ťa Kozoroh / Boh nevysvetliteľného ticha a hučania hôr / Boh tráv a opustených chodníkov / Boh vtákov a smaragdových očí / Boh skál a letných lúk / Boh júlových nocí / Boh nesmrteľnej prírody / Som nasledovník tvojich šľapají / Chcem / Aby si sa zobudil / Ešte pred príchodom noci.“

<sup>64</sup> Zvlášť ako typ racionálneho básnika oceňuje Bunčáka spomedzi nadrealistov popri Fabrym Milan Hamada. Hovorí o silnom sociálnom cítení Bunčákovej poézie, sklone k básnickej reflexii, analytickom postupe, odkazuje na jeho príznačnú „presnosť a koncentrovanosť“ (Porov. HAMADA, Milan: Pavel Bunčák päťdesiatročný. In: *Slovenské pohľady*, roč. 81, 1965, č. 3, s. 88).

**Rudolf Fabry: La fée de la mer /à André Breton/ (U'até ruky, oddiel Básne, 1935)**

*Rozkvitnuté mŕtvoly s hračkami  
studenšími než ľadovce všetkých Panien v oleji  
Rozkvitnuté mŕtvoly v arzeniku  
osvetlené jej príliš červenými nechtami  
osvetlené jej ústami  
presvietenými jak kandis  
pre miláčka v zoo  
jej ramená ako revolver  
jej prsia ako reklama  
jej chod ako masakra Arabov  
jej slnce ako oči  
jej trup ako korzická dýka  
jej pánev tvrdšia než moje zuby  
jej panoptikum ako papierovina  
jej bozk ako parník na Zambezi  
jej stehná ako klietka  
jej päta ako stratený syn alebo  
cudzoložné historky z biblie  
jej päť P ako intenzita  
jej teplo ako dôvernosť  
jej reč moja reč  
jej les keď klame moje zrkadlo  
môj úžas*

V litanickej básni *La fée de la mer* (à André Breton) sa prejavujú nielen nosné znaky surrealistickej poetiky a noetiky (deformovaný a parcializovaný ženský objekt vytrhnutý z reálnych časopriestorových súradníc, atmosféra napätia – prízračné nasväcovanie ženských torz, postupná revitalizácia mŕtvoly a jej metamorfóza na lyrický subjekt), ale aj vysoká miera štruktúrovanosti textu (rámcovanie, gradačný princíp, funkčná hra s hláskovou inštrumentáciou verša s prevahou temných spoluhláskových skupín). Fabry realizuje v litanickej básni postup, ktorý uplatnil aj v zbierkach *Vodné hodiny* *hodiny piesočné* (1938) a *Ja je niekto iný* (1946), a to surrealistické rozostúpenie subjektu na pasívny a aktívny pól na spôsob dvoch oddelených subjektov. Tento postup postrehol vo Fabryho poézii už M. Červenka a pokladá ho za Fabryho schopnosť postihnúť jadro surrealizmu – ide o „časť, jež co nejspontáněji prožívá svou vášeň, okouzlení a hrůzu (a to na velmi elementárním stupni, tedy bez příměsků tradiční individualistické psychologie) a (na) část, jež to pozoruje a zaznamenává – ne aby soudila a začleňovala do souvislostí, ale aby umožnila emanaci tohoto podvědomého psychického proudu navenek“.<sup>65</sup>

### Sumarizácia

Prax nadrealistických litánií vychádzajúcich z vopred akceptovanej skupinovej poetiky umožnila hľadať aj jednotiace prejavy litánií slovenského variantu surrealizmu.

<sup>65</sup> ČERVENKA, Miroslav: Roztržený obraz tváře. In: *Lidové noviny*, roč. 14, 1965, č. 30, s. 5. Reedícia: In: *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, s. 67 – 69.

Pod vplyvom surrealistickej noetiky a spoločensky vypätej doby, v ktorej väčšina básní vznikala, prehĺbili slovenskí nadrealisti napr. v porovnaní s Nezvalovým variantom surrealizmu (s výnimkou jeho neskoršej zbierky *Absolutní hrobař*, 1937) ťaživú atmosféru básní. Tá sa prejavila v modelovaní objektu básne vo významovo ambivalentnej a deficitnej (deštruktívnej) podobe, v porovnaní so sakrálnym pretextom (v prípade nadrealistov sme zaň pokladali *Loretánske litánie* s témou ženy – Márie) uplatňujú nadrealisti postupy somatickej erotizácie a parcializácie tela, do centra básní kladú preferovane ženské objekty, ktoré však (s výnimkou P. Bunčáka) nemajú denotatívnu povahu, ale rozmer psychických (snových) konštruktov. Ak uplatníme Nezvalovu typológiu, v textoch nadrealistov prevažujú objekty-monštrá, v ktorých sa prejavuje freudovské napätie medzi princípom slasti a hrôzy. Vo viacerých básňach nachádzame disociované obrazy s odkazom na civilizačno-prírodný topos (postupy reifikácie a naturifikácie), z ktorých sú skladané surrealistické polymorfné objekty (princíp polymorfie spája J. Vojvodík s termínom objekt-amalgám<sup>66</sup>). V. Reisel často priradzuje naturifikačným obrazom kozmický rozmer, ktorý umocňuje monumentálnosť jeho básní, u J. Raka prevažujú obrazy prírodného ničivého živlu alebo odkazy na motívy ohňa a čierneho chromatizmu, ktorý vytvára podobné deštruktívne konotácie.

V litanických básňach sa zvlášť (aj v anaforickej postavení) zvýznamňujú deformované zmyslové poznávacie orgány oko a ruka ako prejav noeticky narušeného vzťahu básnika k skutočnosti a tiež výraz snových prejavov. Kým u básnikov s dominanciou farebného videnia prevláda motív oka (R. Fabry, J. Rak), u V. Reisela, básnika intencionálnej blízkosti, sa stáva významným aj motív ruky. Všeobecne možno v rovine témy konštatovať kontroverzné (subverzné) nadväzovanie na sakrálny pretext.

V rovine výrazu nadrealisti pomerne dôsledne realizujú nosné prejavy litanickej formy, ktorá vykazuje viaceré spoločné znaky so základnými tendenciami surrealistickej poetiky (uplatňovanie voľného verša, metaforizácia, tendovanie k nominálnosti a osamostatňovaniu pomenovania v rámci verša, preferovanie anaforickej nástupov) a pod jej vplyvom niektoré prejavy litanickej formy tiež modifikujú – vo vzťahu k pretextskej upútavke od druhej – slovesnej časti litanického verša (táto tendencia vychádza z nepriateľstva surrealizmu k slovesnému vyjadrovaniu), väčšinou ponechávajú jej reziduá na kompozičných švoch textu (medzi kompozičným rámcom a pásmom obrazov), eliminujú modlitbové určenie básní, alebo ho transformujú do sekularizovaných polôh adorácie, lyrickej komunikácie, vo viacerých prípadoch komunikačný charakter podľa vzoru A. Bretona (napr. báseň *Voľný zväzok*, 1931) úplne zastierajú. Centrifugálnym prejavom v litanickej centripetálnej forme je v niektorých básňach tendovanie k jemnému rozkolísavaniu témy, vpád nelitanických (epizujúcich, syntakticky inak konštruovaných) častí do paralelného prúdu obrazov. Tieto postupy sú príznačné najmä pre poéziu V. Reisela.

Kvalitatívnym jadrom nadrealistických litanických básní sa stáva obraznosť, v ktorej sa preskupuje najmä prirovnávanie a metafora, dôraz sa kladie na exkluzivitu až hermetizmus obrazu. Povaha a vzájomné usúvzťažňovanie obrazov odkazuje na individuálny autorský naturel básnikov (poetisticko-impresionistický: V. Reisel, Š. Žáry; symbolistic-

<sup>66</sup> Pre amalgám sú typické metamorfózy, prechody medzi živým telom a neživou vecou, antropomorfizácia neživého, konštrukty hybridných a androgýnnych bytostí (Porov. Vojvodík, c. d., s. 336 – 337).

ko-poetistický: P. Bunčák, J. Rak; konštruktivisticko-vizuálny: R. Fabry), je tiež kľúčom k axiológii nadrealistických litánií. Pre budovanie témy je typický princíp polymorfie (priradovanie disociovaných častí k jednej téme). V nej sa uplatňuje parataktickosť, montážnosť, signalizuje sa nemožnosť objektívneho postihovania reality. Presúvanie parcializovaných častí umožňuje vytvárať nové nadskutočnosti, alúziu sna. Tieto postupy sú príznačné najmä pre tvorbu R. Fabryho, V. Reisela a J. Raka. Kým vo Fabryho textoch sú snahou o vyjadrenie skeptického noetického postoja k skutočnosti (ich sprievodným znakom sú obrazy krvi, ktoré signalizujú trhanie, ničenie), ponúkajú možnosti kombinatoriky a kreácie surreálna, u Reisela sa dôrazom na inovatívnu obraznosť bez väčšej práce s kompozíciou textu viac približujú impresionistickým evokáciám biblickej *Piesne piesní* s funkciou emocionálnej intenzifikácie alebo ich charakterizuje citové zneisťovanie.

Vo výskume nadrealistických litanických básní zohľadňujeme dva varianty litanickej formy – procesionálny a meditatívny, pričom druhý variant charakterizujú aj aspekty – gradačný a teleologický princíp, stavebná štruktúrovanosť. Zložitá kompozičná zovretosť a vzájomné zvyznamňovanie veršov, odkrývanie hlbších súvislostí medzi litanickým rámcom a invokáciami (enumeráciami) a básnickými pomenovaniami navzájom sa vo väčšine textov neuplatnili alebo sa ich dotkli iba okrajovo, ale v niektorých básňach Rudolfa Fabryho (Sekvencie ku cti 14-ročnej malomocnej; *La fée de la mer* /à André Breton/) a Pavla Bunčáka (Pieseň o premene) sú výrazné.

#### LITERATÚRA

- BRETON, André: *Manifesty surrealismu*. Praha : Herrmann & synové, 2005.
- BRETON, André: Situácia surrealizmu medzi dvoma vojnami. Prednáška francúzskym študentom na univerzite v Yale 10. decembra 1942. In: *Slovenské pohľady*, roč. 62, 1946, č. 11 – 12, s. 642 – 653.
- BRETON, André: *Volný svazek*. Litoměřice : Ivo Vodička, 1999.
- BRUKNER, Josef – FILIP, Jiří: *Poetický slovník*. Praha : Mladá fronta, 1997.
- BUNČÁK, Pavel: *Útek a návrat* (verše z rokov 1935 – 1938). Bratislava : Smena, 1973.
- BUNČÁK, Pavel: *Zomierať zakázané*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1948.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel a kol.: *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha : Argo, 1996.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel: Halucinatorní, virtuální a mentální objekty. Jindřich Štyrský, Toyen, Karel Teige. In: *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha : Argo, 1996, s. 112 – 169.
- CZICZKA, Alexander – TUKA, A. (eds.): *Rímsko-katolícky cirkevný spevník*. Banská Štiavnica : Tlač Augusta Joergesa a syna, 1903.
- ČERVENKA, Miroslav: Roztržený obraz tváře. In: *Literární noviny*, roč. 14, 1965, č. 30, s. 5.
- ČOLAKOVÁ, Žoržeta: *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha : Karolinum, 1999.
- FABRY, Rudolf: *Odvijanie času: Uťaté ruky, Vodné hodiny hodiny piesočné, Ja je niekto iný*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972.
- FABRY, Rudolf: Surrealizmus a kresťanstvo? In: *Slovenské smery*, roč. 2, 1934 – 1935, č. 7, s. 270 – 271.
- FABRY, Rudolf: *Uťaté ruky*. Trnava : Aligátor, 1935.
- FEDOR, Michal (ed.): *Slovenský nadrealizmus. Anotovaná bibliografia*. Martin : Matica slovenská, 1968.
- FRIEDRICH, Hugo: *Struktura moderní lyriky (Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století)*. Brno : Host, 2005.
- GAŠPAROVIČ-HLBINA, Pavel.: Bretonov surrealismus a kresťanstvo. In: *Elán*, roč. 5, 1935, č. 5, s. 4.
- GUARDINI, Romano: *Úvod do modlitby*. Trnava : Dobrá kniha, 1993.

- HAMADA, Milan: Nadrealizmus – Avantgarda 38. In: *Nadrealizmus. Avantgarda 38*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 593 – 608.
- HAMADA, Milan: Pavel Bunčák päťdesiatročný. In: *Slovenské pohľady*, roč. 81, 1965, č. 3, s. 87 – 89.
- HAMADA, Milan: Poézia básnických avantgárd. In: *Slovenský jazyk a literatúra v škole*, roč. 15, 1969, č. 8, s. 225 – 231.
- HAMADA, Milan: Trója oblieha Múzu (rec.). In: *Slovenské pohľady*, roč. 81, 1965, č. 11, s. 110 – 111.
- CHOMA, Branislav: Ján Rak zblízka. In: *Slovenský rozhlas*, roč. 4, 1948, č. 22, s. 676 – 679.
- KALANDRA, Závaš: Nadskutočno v surrealizme. In: *Dav*, roč. 7, 1934, č. 4, s. 55.
- KOVÁČ, Bohuslav: Poznámky o nadrealizme. In: *Romboid*, roč. 25, 1990, č. 10, s. 28 – 30.
- KOVÁČ, Bohuslav: Prolegomená k dejinám slovenského nadrealizmu. In: *Slovenská literatúra*, roč. 15, 1968, č. 2, s. 97 – 123.
- KÚTNIK-ŠMÁLOV, Jozef: *Litánie loretské*. Bratislava : LÚČ, 2003.
- KÚTNIK-ŠMÁLOV, Jozef: Sen a skutočnosť. Zborník poézie a umenia (rec.). In: *Slovenské pohľady*, roč. 57, 1941, č. 1, s. 60 – 66.
- MARČOK, Viliam: O možnostiach štruktúrálnej analýzy nadrealistickej poézie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 13, 1966, č. 2, s. 173 – 179.
- MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava : Tatran, 1973.
- MIKULA, Valér: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987.
- MUDROCH, Ján: *Maliar a modelka (s veršami Š. Žáryho)*. Bratislava : Tatran, 1972.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: Sémantický rozbor básnického diela: Nezvalův Absolutní hrobař. In: *Slovo a slovesnost*, roč. 5, 1938, s. 1 – 15.
- PETŘÍČEK, Miroslav: Setkání surrealismu s fenomenologií v magické Praze. In: BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel a kol.: *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha : Argo, 1996, s. 106 – 111.
- RAK, Ján: *Je vypredané*. Bratislava : Skarabeus, 1942.
- RAK, Ján: *V údolí slnka*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1946.
- RAK, Ján: *Vietor krvi*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1948.
- REISEL, Vladimír: *Neskutočné mesto*. Bratislava : Skarabeus, 1943.
- REISEL, Vladimír: *Poézia nového videnia I, leták*. Príloha ku knihe J. Lenku V nás a mimo nás. Bratislava : Skarabeus, 1941.
- REISEL, Vladimír: *Temná Venuša* (verše z rokov 1938 – 1940). Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967.
- REISEL, Vladimír: *Trpké plánky* (nepublikované juvenílie z 2. pol. 30-tych rokov s príklonom k surrealizmu). Bratislava : Smena, 1988.
- REISEL, Vladimír: *Vidím všetky dni a noci*. Trnava : Aligátor, 1939.
- SEMIAN, Ervín: *Za letokruhom letokruh (s veršami Š. Žáryho)*. Bratislava : Tatran, 1985.
- Sväté písmo starého i nového zákona*. Rím : Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda, 1995.
- ŠTRAUS, František: *Slovník poetiky*. Bratislava : LIC, 2007. Heslo Litánie, s. 138 – 140.
- TEREBESSY, Karol: Poznámky k automatickému textu. In: POVAŽAN, Michal (ed.): *Vo dne a v noci*. Zborník poézie a umenia. Bratislava : Skarabeus a FKM, 1941, s. 128 – 129.
- TURČÁNY, Viliam: Nezvalov Edison alebo chvála kompozície. In: *Romboid*, roč. 5, 1970, č. 2, s. 13 – 21.
- VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*. Zpracoval Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV. Praha : Československý spisovatel, 1984. Heslo Litánie (Běliček, P.), s. 204 – 205.
- VOJVODÍK, Josef: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006.
- WINCZER, Pavol: Litanická „forma“ a Halasove Staré ženy (1935). In: *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*. Bratislava : Veda, 2000, s. 226 – 237.
- WINCZER, Pavol: Neskutočné mesto V. Reisela vo vzťahu k Apollinairovi, k surrealizmu a k Nezvalovi. In: *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*. Bratislava : Veda, 2000, s. 162 – 180.
- ZAJAC, Peter: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.
- ZAJAC, Peter: Žánrová povaha literárneho diela a literárneho procesu. In: *O interpretácii umeleckého textu 11*. State z teórie literatúry. Zborník prác Ústavu jazykovej a literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre. Nitra : Pedagogická fakulta, 1989, s. 235 – 268.

ZAMBOR, Ján: Návrat básnika. In: *Báseň a ticho*. Bratislava : LIC, 1997, s. 71 – 79.  
ZAMBOR, Ján: Zasvätené o avantgardnej poézii (Winczer: Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo /Čechy, Slovensko, Poľsko/; rec.). In: *Romboid*, roč. 36, 2001, č. 3, s. 81 – 83.  
ŽÁRY, Štefan.: *Zvieratník*. Bratislava : Skarabeus, 1941.

Mgr. Jana Juhásová, PhD.  
Katedra slovenského jazyka a literatúry FF KU  
Hrabovská cesta 1  
034 01 Ružomberok  
SR  
e-mail: juhasova@gmail.com