

Tatarkova koncepcia kultúry ako zdroj ironizácie nadrealistického programu

MIRIAM SUCHÁNKOVÁ

Panna zázračnica (1944) od Dominika Tatarku je novela, v ktorej autor využil zobrazovacie postupy blízke surrealizmu. Vyrozprávaný príbeh má reálny základ. Je to príbeh o Izabelle Michalčíkovej – tajomnej krásavici, ktorá istý čas pôsobila v kruhu mladej bratislavskej bohémy, konkrétne medzi slovenskými nadrealistami. Pavol Bunčák ako jeden z nich celý príbeh vyrozprával Dominikovi Tatarkovi a z jeho rozprávania vznikla táto novela (Celá príhoda je zachytená v *Denníku* Ivana Kupca; KUPEC 1999: 100–105).

Slovenský nadrealizmus geneticky súvisí so surrealizmom, ktorý bol André Bretonom v roku 1924 definovaný ako čistý psychický automatizmus. Má vyjadrovať skutočný pohyb myslenia bez rozumovej kontroly, preto sa jeho noetickou základňou stali iracionálne rozlohy ľudskej psychiky – sen a podvedomie. Reprodukovanie snových obrazov bolo chápané ako odhaľovanie poézie, čiže básnická, umelecká činnosť, ktorej hlavnou metódou sa stalo automatické písanie. Za hlavné tézy surrealizmu, čiastočne korešpondujúce aj s programom slovenských nadrealistov, možno považovať orientáciu na oblasť sna a podvedomia (snovosť), stotožňovanie lásky s poéziou a reflektovanie surrealistickej tvorby ako experimentu života (neartistný charakter surrealistického umenia). Nemenej dôležitou tézou je, že pre surrealistov bol skutočný svet neprítomný, preto sa pokúšali svet znovuvytvoriť, čo súvisí s ideou hľadania nadskutočna ako snahou o prehĺbenie skutočnosti.

Novela *Panna zázračnica*, písaná v rokoch vojnového ohrozenia, odráža okolitú situáciu, preto dominantným pocitom sa stáva pocit úzkosti. Neisté postavenie človeka vo svete však u Tatarku nevedie k pesimizmu a fatalizmu, ale k snahe o ich prekonávanie: láskou (čiže potrebou druhého človeka) a tvorivou činnosťou, čo korešponduje so surrealistickou snahou negovať aktuálny stav ľudskej skutočnosti, neprijateľný osud človeka, no zároveň túto negáciu prekonať hlbším precítením a spoznaním skutočnosti. Autor v *Panne zázračnici* vytvoril svet bohémy, svet uzavretý, „svet sám o sebe“ (PETRÍK 1990: 114), ktorý stráca bezprostredný súvis s realitou. Skupina mladých študentov-intelektuálov, umelcov a bohémov uskutočňuje model akéhosi vlastného sveta, ktorého zmyslom je útek do sveta fantázie, básnickej imaginácie, sna. Ich vlastný svet predstavuje „ostrov slobodnej sebarealizácie prostredníctvom umenia“ (MIKULA 1998: 64).

„Umelci obklopení absurditou snažia sa nájsť zmysel mimo reálnej skutočnosti“ (PETRÍK 1990: 114), pretože surrealizmus je aj pokusom vyrovnat' sa s absurditou.

Únikovosť do sna korešponduje s ponímaním skutočnosti ako hry – s čím súvisí častá frekvencia slov *hra, hrať sa* v prehovoroch postáv i v pásmo rozprávača. Celý život v novele možno charakterizovať ako hru. Aj kompozícia je založená na zákonoch intelektuálnej hry. Jej základným pravidlom je zaujímavosť a tajomnosť, čomu zodpovedá i narúšanie príčinnej a časovej následnosti (srov. OLONOVÁ 1993: 298). Zmysel mnohých viet je častokrát zámerne znejasnený, pretože aj „metaforický jazyk novely, plný náznakov, mal zrejme tiež pôsobiť ako svojho druhu bariéra, ochraňujúca sféru slobodnej tvorivosti pred vonkajšou skutočnosťou“ (MIKULA 1998: 64).

Do skupiny bohémov na krátky čas prichádza Anabella, ktorá sa stáva centrom krúžku a pre mladých umelcov zosobňuje idol, múzu, inšpirátorku – „pannu zázračnicu“. Magická iluzionistická koncepcia, nahrádzajúca až popierajúca skutočné, sa prejavuje v existencii dvoch Anabelliných životov – reálneho, kedy je sirotou, študentkou prichádzajúcou z Prahy, a snívaného, fantastického, ktorý pre ňu vymysleli mladí umelci, pričom táto ireálna podoba je pre nich autentickéjšia.

Surrealizmus je i objavovaním zázračnosti (srov. KOVÁČ 1968: 155), je novým videním skutočnosti, pod ktorým i každodenná realita nadobúda črty výnimočnosti, neobyčajnosti. To je dôvod „nezmyselného“ konania Tatarkových postáv-umelcov. Stručne možno ich konanie nazvať nevypočítateľným, bezcieľným, bláznivým, ale i tajomným.

Najlepšie to vyjadruje úvodná scéna Tristanovho zmiznutia, odchodu, ktorú rozprávač komentuje ako záhadnú, nepochopiteľnú, sprevádzanú „udiveným pohľadom priateľov“ (TATARKA 1964: 9). Ale keďže „uznávali neobmedzenú slobodu a výrobné tajomstvo“ (TAMŽE: 10), nikto Tristana pri odchode nezdržoval. Tristan sa vyberie do ulíc hľadať inšpiráciu, ktorú nájde na stanici stelesnenú v Anabelle. Predtým stihne vykonať pár „bláznivých“ kúskov: bezcieľne sa potĺka po ulici so sifónovou fľašou na prste: „vše stlačil kohútik, vše si strekol do tváre, na šiju a do vlasov, vše postriekal i chodník ako blázon“ (TAMŽE: 12).

Na epizóde potulky mestom možno demonštrovať aj ďalšie charakteristiky umelca: tuláctvo ako istý spôsob hľadania inšpirácie, intuitívnosť, spontánnosť (ako opak racionálneho), ktorá sa uplatňuje pri Tristanovej nerozhodnosti zvoliť smer cesty a ktorá ho napokon zavedie na zvláštne miesta („zabudnuté uličky, rozpadávajúce sa vetché domy, divo zapustnuté dvory“, TAMŽE: 12). To odkazuje nielen na nestálosť jeho plánov, ale tiež na iný spôsob vnímania okolitého sveta. Hrdza a rárohy, ktoré v zabudnutých uličkách nachádza a ktoré obyčajnému

človeku pripadajú ako odpad, sa vďaka sile vlastnej fantázie, obrazotvornosti pre neho stávajú inšpiráciou, východiskom asociácií.

K vymenovaným charakteristikám treba pridať nekonvečnosť v prejavoch aj v spôsobe obliekania: „ako pajác, hastroš do cirkusu [...], na posmech sveta“ (TAMŽE: 105), podobne: „Medzi mladými vyparádenými pármí Tristan sedel rozvalený v ošklivej baretke, krikľavej až hrôza. Miesto košele mal biele tričko s priliehavým obojkom okolo krku“ (TAMŽE: 59–60) ako možnosť vyjadrenia vlastného opovrhovania spoločenskými konvenciami.

Dôležitým atribútom postavy umelca je tajomstvo, ktoré každý z nich pri umeleckej tvorbe na seba berie a ktoré vedie až k sebamýtizácii? Mýtizovaná je rola umelca, ale i samotná umelecká tvorba – v novele nazývaná alchymistickým varením jedov. V družine totiž vládnu isté pravidlá podporujúce tajomný, pred vonkajším svetom strážený, ráz krúžku, v ktorom správanie umelcov nadobúda charakter rituálu. Rituálnosť možno pozorovať v úvodných scénach textu: „Ozajstné bolo na odchode Durdíkovom len to, že sa mu zachcelo práve v tú chvíľu odísť. [...] Ísť kde ísť znezdady pozdalo sa mu hneď nijaké, ba i sprosté. *Musel* on stále ešte *brat'* a dačo si vymýšľať“ (TATARKA 1944: 11; zvýraznila M. S.). Z uvedených slov vidieť, že Durdíkov odchod rozprávač (i protagonista) vnímajú ako hlúpy, neautentický (opak ozajstného) a zároveň násilný v zmysle neustálej potreby „omračovať“ svojich priateľov. Tieto slová na jednej strane poukazujú na reflexiu vlastnej umeleckej tvorby ako nutnosti šokovať svoje okolie, na druhej strane takéto konanie podporuje tajomno-rituálny ráz zoskupenia. Napriek uvedomovaniu si „hlúposti“ takéhoto konania sa voči nepísaným pravidlám nikto nebúri. Dodržiavajú ich všetci „zasvätení“, čím sa zvýrazňuje výlučnosť ich vlastného sveta. Preto bizarné konanie postáv možno interpretovať ako pokus integrovať do skutočnosti zázračné podoby doteraz potláčané každodennosťou scivilizovaného života (srov. KOVÁČ 1968: 120), ktoré sú zároveň surrealistickým negovaním vládnuceho racionalizmu.

Surrealisti sa pokladali za služobníkov tvorivej sily, no tvorivosť, poézia, umenie boli zároveň stotožňované s láskou – ako cestou z pesimizmu do stavu akcie. V úvode sme povedali, že u Tatarku je druhou možnou reakciou na otrávenosť, ničotu, izolovanosť ľuď túžba po druhom človeku. Na prvý pohľad sa mohlo zdať, že táto potreba nadobúda podobu lásky, ale nie je to tak. Po Anabelle síce túžia všetci členovia krúžku, všetci do jedného sa o ňu uchádzajú, žiarlia na seba, ale napriek tomu nejde o skutočný ľúbostný cit. Anabella „pochopila, že básnici žijú z nepokoja, oddanú lásku vlastne ani nepotrebujú“ (TATARKA 1944: 118), preto „každému podá pomocnú ruku, aby rozvinuli svoje talenty“ (TAMŽE: 61). Od počiatku sa aj sama stavia do úlohy ženy-inšpirátorky, múzy, nie milenky. Pre skupinu umelcov zosobňuje nové inšpiračné zdroje, stáva sa prostriedkom budovania „nového sveta poézie“ – pod jej vplyvom mladí umelci

tvoria v horúčkovitom ošiali, práca im prináša potešenie, ale i nepokoj. Tak sa reálne neuskutočnená láska k Anabelle pretransformováva na umeleckú tvorbu, a to v zhode so surrealistickou ideou oslobodzovania neukojených žiadostí v symbolickom svete fantázie a snov. Ide samozrejme o vplyv Freuda, podľa ktorého sa neukojené slasti orientujú do imaginárnych priestorov vytvorených vlastnými kreačnými schopnosťami.

Pre vyznávačov surrealizmu bolo umenie verným, dokumentárne presným záznamom mechanizmu rozumom nehateného myslenia. Umenie malo preto neartistný charakter a umelcom mohol byť ktokoľvek. Súviselo to s tým, že hlavnými vyjadrovacími postupmi surrealistov bola technika automatického písania, skúmanie mechanizmov sna a kolektívne hry (napríklad skladanie básní z náhodne vytiahnutých slov z bubna). Tieto techniky založené na spájaní nespojiteľného, respektíve na spájaní vzdialených významov, rozvracali obvyklý poriadok vecí, keďže surrealistická tvorba odmietala realistickú imitáciu, napodobňovanie vonkajšku a mierila k podstate vecí.

V Tatarkovej novele je práve vyzdvihovanie náhodnosti, nevedomelosti umeleckej tvorby postáv dôvodom autorovej irónie. Dominik Tatarka „bol totiž jedným z mála autorov, ktorí vstúpili do literatúry teoreticky pripravení, s uceleným názorom na literárnu tvorbu“ (PETRIK 1990: 104).

Tatarka chápe umenie ako vytváranie „nového sveta“. Najlepším príkladom je epizóda Tristanovej a Anabellej prechádzky s požičaným záprahom a koníkom. Celá prechádzka sa nesie vo fantazijnom duchu ako vytváranie vlastnej reality, ktorá je protikladom okolitého sveta: „Rozradostený Tristan predchodil si všemocný, ako sa všetko uskutočňovalo s jeho pomyslom [...] Až teraz im začal svet prskať z ich predstavy“ (TATARKA 1964: 55). Tristan sa vlastným vymýšľaním, fantazírovaním nominuje do úlohy „divotvorcu, stvoriteľa, každodenného tvoriteľa“, čím jeho „tvorenie nového sveta“ korešponduje s Tatarkovým „stvoriteľským“ chápaním ľudskej, duchovnej (tvorivej) aktivity. Ľudská tvorivá činnosť – Tatarkom nazývaná kultúra – je podľa autora ostrým protikladom prírody a života, ktoré sú chaotické a nelogické. Z tohto dôvodu je dielo ducha pravdivejšie a autentickéjšie ako príroda.

Keďže svet podľa autora nebol definitívne stvorený, ale je tvorený každým z nás, dielo musí byť „korekciou, opravou i dotvorením prírody“ (TATARKA 1968: 31). Básnik tak silou svojej imaginácie objavuje nový aspekt skutočnosti, o ktorý chce realitu doplniť a tým ju dotvoriť. Skutočnosť dáva zmysel až človek svojím tvorivým zásahom, pretože umelecké dielo je výsledkom jeho uvedomelej duchovnej činnosti. Jednou z takýchto foriem je umelecká tvorba – literatúra. Z uvedeného vyplynula koncepcia literatúry, v ktorej umelecké dielo (artefakt) je niečo umelé, nie je súčasťou života, ale jeho protikladom.

Napriek tomu, že uvedená Tatarkova koncepcia korešponduje so surrealistickou požiadavkou znovuvytvorenia skutočnosti, ktorú zakladá až ľudský skutok, nemožno hovoriť o absolútne afirmatívnom postoji. Preto v texte nachádzame množstvo irónie a dôvodov k nej je viacero. Prvým je pojem umelosť, ktorá pre surrealistov znamenala laboratórnosť, exaktnosť, chladnú metodickosť, no Tatarka pracoval s pojmom umelosti v zmysle funkčnosti, schopnosti odhaliť princípy „konštrukcie“ diela. V texte novely možno nájsť opakovanú túžbu postáv-umelcov po exaktnosti, tá však neustále naráža na požiadavku zmyslu, ktorý sa postavy márne pokúšajú „vnútiť“ svojim umeleckým dielam.

Ak zoberieme do úvahy reálny základ Tatarkovej novely, bude zrejmé, že protagonisti *Panny zázračnice* mali svoj predobraz v konkrétnych predstaviteľoch slovenského nadrealizmu. Aj oni využívali techniku psychického automatizmu, novú básnickú obraznosť vytvárali spájaním vzdialených významov a pomocou významového osamostatňovania slov, čo evokuje umelosť v zmysle laboratórnosti alebo chladnej exaktnosti. No vzhľadom na Tatarkovu požiadavku diela ako „básnický oživenej skutočnosti“ (TAMŽE: 59) sa núka myšlienka, že dôvodom autorovho ironického odstupu od konania postáv je nesúhlas s touto požiadavkou na poéziu. Pre Tatarku totiž má byť dielo ľudsky presvedčivé (srov. TAMŽE: 69), čo akoby postavy z novely nevedeli dosiahnuť.

S tým úzko súvisí neartistný charakter surrealistického umenia. Táto téza prešla svojím vývojom: spočiatku surrealita nemala nič spoločné s umením, respektíve sen či automatický záznam bol stotožňovaný s poéziou, až neskôr došlo k ich rozlišovaniu. Napriek tomu si surrealistické umenie ponechalo svoj nevedomovaný ráz, ktorý je v protiklade s Tatarkovým názorom na umelosť ako konštrukčnosť, stavebnosť textu, ktorá má byť recipientom odhaľovaná, ale zároveň ľudsky presvedčivá.

Iným dôvodom Tatarkovho ironického odstupu môže byť orientácia nadrealistov na hlbinné oblasti ľudskej psychiky – na hľadanie nových zdrojov lyrizmu v oblasti sna, podvedomia, preceňovanie fantázie, sugescie, obrazotvornosti. Únik do imaginárnosti, fantastičnosti je pre Tatarku zas len útekou (srov. TAMŽE: 83), ktorý autor v texte novely konkretizuje ako únik od „vážnosti“ (absurdnosti) reality do fantastického sveta poézie.

Ďalším dôvodom Tatarkovej irónie, ktorému sa budeme venovať, je jav, ktorý možno zhrnúť pod pojem pozérstvo. Príkladov by sa našlo viac, uvedieme len Anabellino pôsobenie v kruhu bratislavskej bohémy: „*sa brá* na guvernanku talentov“ (TATARKA 1944: 46–7), „mala sa stať veľkou *herečkou*“ (TATARKA 1964: 64; zvýraznila M. S.), „Anabella po plese odložila *masku* a poslala ju žiarlivému milencovi“ (TAMŽE: 98; zvýraznila M. S.). Slová ako *predstieranie*, *branie sa*, *herečka* a *maska* poukazujú na to, že Anabellina úloha inšpirátorky bola len hraná, predstieraná.

V tomto svetle i umelecká tvorba postáv nadobúda nový ráz. Už bolo spomenuté, že ich umeleckú tvorbu možno prirovnať k hre. Tvorba ako hra má v tomto texte dva významy. Na jednej strane je to hra vo význame hravosti (či hrovosti): „ide len o pôvabnú hru“ (TATARKA 1944: 54), ktorou sa protagonisti nejaký čas bavia. Na druhej strane však aj hra nadobúda charakter masky – čiže niečoho hraného, nepravého, predstieraného, ako opaku bytostného, autentického. Funkciou masky je strácanie alebo zastieranie vlastnej identity (srov. PAŠTEKA 1976: 51–76), čo v súvislosti s umeleckou tvorbou postáv nadobúda viacero podôb. Jednou z nich je vedomá invokácia snovo-inšpiračných stavov. V súvislosti s tým sa celá umelecká činnosť postáv redukuje na potrebu omračovať ostatných, čo implikuje a zároveň degraduje ich činnosť do polohy úniku z nudy, potreby neustále hľadať „nové možnosti vytrženia“ (TATARKA 1944: 53). Druhou podobou tvorby ako masky je nápodoba cudzieho vzoru. Ak opäť vezmeme do úvahy reálny základ novely, bude ním český surrealizmus – v novele nazývaný zlatým vekom poézie. Aj napodobňovanie, imitácia cudzích diel (v novele skôr životného štýlu) sa podobá maske. Masky odhaľuje falošnosť, neautentickosť postáv, ktorej sa možno vysmievať a ktorá vedie k banalizovaniu a ironizovaniu ich umeleckej tvorby.

Posledným dôvodom irónie môže byť práve hermetická uzavretosť bohémneho krúžku pred svetom, čo samo osebe vytvára diskrepanciu medzi vojnovou realitou a krásnym, harmonickým svetom krúžku. Vedomie nezmyselnosti tvorivej aktivity poukazuje na nezmyselnosť konania postáv a odkazuje na nemožnosť uspokojenia sa vlastným svetom – takým svetom, ktorý ignoruje vonkajšiu realitu. Podľa Tatarku je síce cieľom umeleckej tvorby aktivizácia ľudského potenciálu, ktorá plynie z vedomia, že človek môže nájsť uspokojenie len vo vlastnej tvorbe, ale novela *Panna zázračnica* naznačuje, že autora neuspokojuje ani vlastný svet, do ktorého sa uzatvára.

Tatarkova túžba „zo všednosti vyslobodiť ten náš obyčajný život“ (TATARKA 1968: 29) je podľa Valéra Mikulu číro romantickou potrebou zastaviť politický čas (srov. MIKULA 1997: 105–115). Mikulove slová sa síce viažu na časy normalizácie, ale analogicky možno uvažovať aj o vojnových rokoch, keď sa autor snažil politický čas odvrátiť uzatvoreným bohémnym svetom a umeleckou tvorbou jeho členov. Tým daná romantická koncepcia (podľa Mikulu hodnototvorná, tvoriteľská) automaticky pôsobí v danej situácii ironicky, narážajúc pri tom na istú skepsu publika voči Tatarkovým estetickým zámerom (srov. TAMŽE: 107). Irónia tak nadobúda charakter akejsi pesimistickej skepsy plynúcej z rozporu medzi vlastnými názormi, možno až ideálmi, na kultúru a umenie – a realitou v slovenskej literatúre a kultúre.

PRAMENE

- KUPEC, Ivan. *Denník (1962–1968)*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1999
- TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica*. Martin: Matica slovenská, 1944
- TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1964

LITERATÚRA

- HAMADA, Milan. „Dominik Tatarka – sujetový básnik.“ In *Sizyfovský údel*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994, s. 150–158
- HAMADA, Milan. „Tatarkova koncepcia kultúry.“ In *Sizyfovský údel*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994, s. 253–264
- KOVÁČ, Bohuslav. *Alchýmia zázračného. Podstata a osudy surrealizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968
- MATUŠKA, Alexander. „Dominik Tatarka päťdesiatročný.“ In *Človek v slove*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967, s. 276–293
- MIKULA, Valér. „Dominik Tatarka.“ In *Portréty slovenských spisovateľov I*. Bratislava: Univerzita Komenského, 1998, s. 61–69
- MIKULA, Valér. „Tatarka alebo Démon pátosu.“ In *tyž. Od baroka k postmoderne*. Levice: L. C. A., 1997, s. 105–115
- OLONOVÁ, Elvíra. „Poetika prózy Dominika Tatarky.“ *Česká literatura* 41, 1993, č. 3, s. 292–315
- PAŠTEKA, Július. „Podoby a problémy moderného herectva (Tvár a maska v divadle i vo filme).“ In *Eстетické paralely umenia*. Bratislava: Veda, 1976, s. 51–76
- PATERA, Ludvík. „Tvorba Dominka Tatarky ve společenském a literárním kontextu.“ *Slovenské rozhľady* 1, 1994, č. 1–2, s. 29–42
- PETRIK, Vladimír. „Tvorivé prekonávanie lyrizovanej prózy (Básnik sujetu Dominik Tatarka).“ In *Proces a tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 101–129
- PRUŠKOVÁ, Zora. „„Neznáma tvár“ slovenskej prózy (Ľudia za priečkou, Prútené kreslá, Listy do večnosti).“ In *Ked' si tak spomeniem na šesťdesiate roky... (Niekoľko pohľadov na slovenskú prózu)*. Proxy, bez vročenia, s. 9–13
- ŠŤOVEC, Milan. „Improvizácia na tému D. T.“ In *tyž. Zo šedej zóny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1999, s. 166–174
- TATARKA, Dominik. *Protí démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968
- „Z letopisov slovenského nadrealizmu.“ *Slovenské pohľady* 80, 1964, č. 9, s. 76–83

RESUMÉ

Článok zachytáva súvislosti medzi základnými tézami surrealizmu a programom slovenských nadrealistov. *Panna zázračnica* (1944) od Dominika Tatarku, novela realizujúca niektoré surrealistické princípy, prezentuje epický svet ako uzavretú umelecko-bohémsku komunitu uprostred vojnovnej mašinérie. Dominantný pocit úzkosti a neistého postavenia človeka vo svete autor odvracia láskou a tvorivou činnosťou, ktoré sú súčasne aj hlavnými postulátmi jeho teoretickej koncepcie literatúry. V Tatarkovom chápaní sa umelecké dielo javí ako „vytváranie nového sveta“, niečo umelé, čo nie je súčasťou života a prírody, ale ich protikladom. Napriek realizácii mnohých surrealistických princíпов v novele *Panna zázračnica* sa tieto stávajú predmetom autorovej irónie.

SUMMARY

The article focuses on the interconnection between the basic theses of surrealism and its particular Slovak alternative referred to as „nadrealizmus“. The tale *Panna zázračnica* (1944) by Dominik Tatarka displays some of the surrealist principles presenting a fictional world of a closed artistic domain surrounded by the war machinery. The insecure

Poetika programu – program poetiky. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. [online]. ©2007 <http://www.ucl.cas.cz>

position of man in the world and the predominant feeling of anxiety are warded off by emphasizing love and creative activity, which may be considered crucial postulates of Tatarka's theoretical concept of literature as well. In his view, the work of art means "creating a new world", i.e. something artificial, not a part of life and nature, on the contrary, their opposite. Though the author follows some of the surrealist principles in his tale, his attitude reveals an ironic distance.