



# Litikon

ČASOPIS PRE VÝSKUM LITERATÚRY  
JOURNAL FOR LITERATURE RESEARCH

Litikon • 2017 • ročník 2 • číslo 1

**Hlavný redaktor / Editor-in-Chief**  
PhDr. Dušan Teplan, PhD.

**Redaktori / Editors**  
PhDr. Jozef Brunclík, PhD., doc. PhDr. Igor Hochel, PhD., PhDr. Martina Taneski, PhD.

## Redakčná rada / Editorial Board

prof. dr hab. Bogusław Bakuła (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
doc. PaedDr. Kristián Benyovszky, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)  
prof. dr hab. Joanna Czaplińska (Uniwersytet Opolski)  
doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD. (Prešovská univerzita v Prešove)  
doc. Mgr. Róbert Gáfrik, PhD. (Slovenská akadémia vied v Bratislave)  
doc. PhDr. Petr Hrtánek, Ph.D. (Ostravská univerzita v Ostravě)  
prof. PhDr. Marta Kerulová, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)  
doc. Mgr. Magda Kučerková, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)  
doc. PhDr. Silvia Lauková, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)  
doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D. (Univerzita Palackého v Olomouci)  
doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D. (Slezská univerzita v Opavě)  
doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)  
doc. PhDr. Zvonko Taneski, PhD. (Univerzita Komenského v Bratislave)  
prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc. (Prešovská univerzita v Prešove)  
prof. PhDr. Ján Zambor, CSc. (Univerzita Komenského v Bratislave)  
prof. PhDr. Tibor Žilka, DrSc. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

## Vydavateľ / Publisher

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Trieda Andreja Hlinku 1, 949 01 Nitra, Slovenská republika

## Redakcia / Editorial Office

Katedra slovenskej literatúry, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre,  
Štefánikova 67, 949 74 Nitra, Slovenská republika

E-mail: [litikon@ukf.sk](mailto:litikon@ukf.sk)

Webová stránka: <https://litikon.wordpress.com>

Všetky štúdie sú recenzované. (All articles are peer-reviewed.)

Toto číslo vyšlo v júni 2017.

**Periodicita vydávania: 2x ročne**

**IČO vydavateľa: 00157716**

**EV 5380/16**

**ISSN 2453-8507**

# Obsah / Table of Contents

## TÉMA / TOPIC

.....

- 7 **Slovenská poézia 20. storočia v reedíciách ako textologický problém**  
(Niekoľko pracovných poznámok k problematike)  
**Slovak Poetry of the 20th Century in Revisions as a Textological Problem**  
(A Few Comments on the Issue)  
Zoltán Rédey
- 38 **Poznámky k edičnému zpracování rukopisných náčrtů v Kritické hybridní edici**  
**Some Remarks on the Editing of Manuscript Drafts in the Kritická hybridní edice**  
(Critical Hybrid Editions)  
Michal Kosák – Jiří Flaišman
- 44 **Zisky a straty jazykovej redakcie literárnych diel**  
**(publikovaných v starších normách spisovnej slovenčiny)**  
**Gains and Losses of Proofreading**  
(in Literary Works Using Older Forms of Standard Slovak Language)  
Ján Gavura
- 51 **Editorská činnosť: predpoklady, skúsenosti, metodika**  
**Editorial Activities: Prerequisites, Experiences, Methodology**  
Valerij Kupka – Stanislava Chrobáková Repar – Ján Zambor / Dušan Teplan (ed.)

## ŠTÚDIE / ARTICLES

.....

- 67 **Kontaminovaná literatúra**  
**Contaminated Literature**  
Peter Michalovič
- 77 **Medzi poriadkom a chaosom**  
Obraz sveta v Kukučínovom románe Dom v stráni  
**Between Order and Chaos**  
Portrait of the World in Kukučín's Novel Dom v strani  
František Koli
- 102 **Anna Livia Plurabella česká**  
**The Czech Anna Livia Plurabelle**  
Václav Paris

- 114 **Nástin interdisciplinárnych výzkumů v rámci vývoje a současnosti polské literární sémiotiky**  
Outline of Interdisciplinary Research in the Development and Present Polish Literary Semiotics  
Libor Martinek
- 124 **Život rozložený na slabiky: Básnický projekt Petra Repku Že-lez-ni-ce**  
Life in Syllables: Peter Repka's Poetry Project Rail-ways  
Lenka Racíková

#### POZNÁMKY A KOMENTÁRE / NOTES AND COMMENTS

•••••

- 141 **Feministická literárna veda alebo nepriznané disidentstvo?**  
Feminist Literary Science or Unacknowledged Dissidence?  
Stanislava Chrobáková Repar
- 148 **Poznámky k čítaniu knihy V obecném zájmu**  
Notes on the Reading of the Book V obecném zájmu  
Karol Csiba
- 156 **Metodologické inšpirácie v aktuálnom literárnovednom výskume**  
(alebo O zmene literárnohistorickej paradigmy)  
Methodological Inspirations in Current Literary Research  
(or About the Change of the Literary-Historical Paradigm)  
Ivica Hajdučeková

#### AKADEMICKÉ FÓRUM / ACADEMIC FORUM

•••••

- 169 **Umelecký text a životný svet**  
(Kontexty a výzvy súčasnej literárnej vedy a kritiky)  
Literary Texts and the Life-World  
(Contexts and Challenges of Current Literary Criticism)  
Mária Hricková

#### AKTUÁLNE TÉMY / CURRENT TOPICS

•••••

- 181 **„Poézia svojím špecifickým videním sveta...“**  
Anketa o súčasnej slovenskej poézii  
“Poetry with its specific understanding of the world...”  
A Questionnaire on Contemporary Slovak Poetry

## ROZHOVORY / INTERVIEWS

.....

- 195 „**Toto bol môj životný rajón...**“  
Rozhovor s profesorom Petrom Zajacom (II. diel)  
“**This was the neighborhood of my life...**”  
Interview with Professor Peter Zajac (Part II)

## VEDECKÉ AKTIVITY / SCHOLARLY ACTIVITIES

.....

- 207 **Semiotická skupina**  
**Semiotics Group**

## DOKUMENTY / DOCUMENTS

.....

- 211 **Analýza mesačníka Mladá tvorba v rokoch 1966 – 1970**  
(Posudky z obdobia normalizácie I.)  
**The Analysis of Mlada tvorba Monthly Between 1966-1970**  
(Reviews from the Normalization Period I.)  
Dušan Teplan

## KNIŽNÁ KULTÚRA / BOOK CULTURE

.....

- 229 **O knižnej kultúre v jozefínskej dobe**  
Rozhovor s docentkou Ivonou Kollárovou  
**Book Culture in the Josephine Period**  
Interview with Associate Professor Ivona Kollarova

## RECENZIE / REVIEWS

.....

- 235 Gagliardi, Antonio – Koprda, Pavol. *Podklady k hermeneutike stredovekej talianskej literatúry*. (Monika Šavelová)
- 237 Gvoždiak, Vít. *Česká teorie. Tendence moderní české sémiotiky*. (Marianna Koliová)
- 238 Hajdučeková, Ivica. *Duchovnost v (re)interpretácii diel slovenskej literatúry*. (Ján Gallik)
- 240 Kaplická Yakimova, Věra. *Literární kánon a překračování hranic. Formování literárního kánonu v cizím prostředí*. (Martina Matyášová)
- 242 Komenda, Petr. *Událost psaní (Slovo a tvar v poezii Františka Halase)*. (Martin Navrátil)
- 244 Lukavec, Jan. *Bytosti na pomezí. Texty o literární fantastice*. (Mariana Čechová)
- 246 Kučerková, Magda – Režná, Miroslava. *Poetika nevyjadriteľného. K literárnemu výrazu diel Terézie od Ježiša a iných kresťanských mystikov*. (Zuzana Kormaňáková)
- 248 Martinek, Libor. *Henryk Jasiczek*. (Martina Taneski)

- 249 Podhajský, František A. (ed.). *Fikce Jaroslava Haška*. (Marián Pčola)  
 253 Říhová, Zuzana. *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. (Jaroslava Šaková)  
 257 Šavelová, Monika. *Odhalovanie Danteho intelektuálnej biografie*. (Anna Valcerová)  
 260 Tomášek, Martin. *Krajiny tvořené slovy. K topologii české literatury devatenáctého století*. (Marián Kamenčík)

## INÉ / OTHERS

•••••

- 263 **Obraz & slovo**  
 Peter Michalovič: *Viac než spolupráca* (Pavel Vilikovský: *Večne je zelený...*)
- 268 **Univerzitné prednášky**  
 František Koli: *Slovenská literárna moderna*
- 278 **Terminologický slovník**  
 Mariana Čechová: *Arcinaratív/arcitext – Tematický algoritmus – Arcitextuálna tematólogia*  
 Lubomír Plesník: *Existext*  
 Tibor Žilka: *Postkoloniálny román*
- 291 **Výročia a jubileá**  
 Katarína Bednárová: *Hélène Cixous jubilujúca*  
 Libor Martinek: *Manfred Kridl a polská literárni věda*  
 Tibor Žilka: *K okrúhlemu jubileu Nitrianskej školy*
- 305 **Nekrológy**  
 Bohumil Fořt: *Není to málo! Za Lubomírem Doleželem*  
 Zuzana Malinovská: *Za Tzvetanom Todorovom, vedcom, humanistom, občanom*
- 310 **Predstavujeme**  
 Josef Čermák: *Franz Kafka v Assicurazioni Generali*
- 317 **Kronika**  
 Natália Rodzinková – Igor Tyšš: *Tvorivé prekladateľské reflexie po siedmy raz*
- 319 **Anotácie**
- 321 **Zoznam autorov**

# Slovenská poézia 20. storočia v reedíciách ako textologický problém

(Niekoľko pracovných poznámok k problematike)

Zoltán Rédey

*Ústav literárnej a umeleckej komunikácie  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre*

## **Slovak Poetry of the 20th Century in Revisions as a Textological Problem (A Few Comments on the Issue)**

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 7-37

The article focuses on some specific problems and controversial phenomena that are characteristic for the publishing and editorial practice in Slovakia after 2000, mainly in connection with the editorial project “Library of Slovak Literature” (published between 2005 and 2014 in the publishing house Kalligram). The article focuses on the reedition of classical works of Slovak poetry, mainly lyrical poetry of the sixties to eighties as well as on publishing complete works of the representatives of Osameli bezci poetry group by two other renowned national publishers. The author examines poetic works of J. Ondrus that exist in two versions, and also the poetic, aesthetic, and axiological aspects of his poetry and consequences of textological changes performed in his works. These changes result in some textological “dilemmas” that originated the discussion that the so far latest complete edition of Ondrus’s oeuvre was the second, authorised, however, radically rewritten and reduced version of his poetry. In other words the article discusses the question whether in this case it was appropriate to apply the rule of the “last hand” that was unconditionally followed by the editor. In the second part of the article the author studies some textual variants of Ivan Strpka’s poetry, and the changes the poet performed when the collections of his poetry created at the end of the sixties to the eighties were authorised by him for the publication as complete works.

Keywords: Slovak poetry, reedition, textology, rule of the “last hand”

Konštatovanie, že reedície literárnych diel – či už známych, klasických, ktoré sú súčasťou literárneho kánonu alebo na túto pozíciu aspoň „kandidujú“, prípadne na ňu medzitým len začali ašpirovať, alebo si jednoducho opodstatnene vyžadujú ďalšie vydanie – predstavujú predovšetkým textologický problém, je len pripomínaním triviálne evidentnej samozrejmosti. Dielo, ktoré má vyjsť v novom vydaní, sa, pochopiteľne, ocitne zvyčajne v iných, neraz aj zásadne odlišných podmienkach, než v akých bolo vydané prvýkrát – a s ním i jeho editor. Iné, zmenené môžu byť dobové pomery, celková politicko-spoločenská i kultúrna klíma a s ňou i potenciálne obmedzenia (alebo, naopak, priaznivejšie okolnosti), dobový „vkus“ či hodnotové preferencie

širokej čitateľskej verejnosti i odbornej („oficiálnej“) kritiky, ale napríklad aj pravopisná norma, resp. živý jazykový úzus, a napokon i postoj samotného autora k vlastným textom. Podmienky sa teda prirodzene menia, nakoľko však podlieha zmenám aj samotný text oproti svojej pôvodnej podobe? Aké zmeny – do akej miery a z akých dôvodov sú pri tom nevyhnutné alebo akceptovateľné, prípustné vôbec?

Problém meniacej sa podoby textu v jeho ďalších vydaniach, či už v závislosti od dobových politicko-spoločenských zmien, alebo z akýchkoľvek iných dôvodov, je pre slovenskú literatúru 20. storočia a jej viaceré kľúčové diela (tak básnické, ako aj prozaické) priam „príslovečný“. Za všetky prípady, ktorým by mohla byť venovaná samostatná štúdia či monografia, uveďme v rámci prózy ako príklad novelistiku, resp. poviedkovú i románovú tvorbu Dominika Tatarku, konkrétne autorsky prepracované verzie jeho noviel *Ošial’ a Človek na dialku* z debutovej zbierky *V úzkosti hľadania* (1942) i novely *Pach* z roku 1943. Osobitným prípadom je Tatarkova knižne samostatne publikovaná novela *Panna Zázračnica* z roku 1944. Podľa V. Mikulu je táto kniha „feériou, v ktorej autor použil zobrazovacie postupy blízke surrealizmu“, ako aj „metaforický jazyk plný náznakov“, avšak v jej „neskorších vydaniach autor urobil zásahy smerom k väčšej transparentnosti jazykového výrazu i epického pôdorysu príbehu“ (Mikula, 2010, s. 17 – 18). Príznačné je, že základom pre nateraz posledné vydanie tejto novely z roku 2009 sa nestala pôvodná, ale práve táto, čo do výrazu a sujetovej osnovy „transparentnejšia“, autorom v konečnom dôsledku tak či onak z politických dôvodov prepracovaná (takpovediac „autocenzurovaná“) verzia diela z roku 1964 – čiže tá esteticky oslabená, z hľadiska uplatnených literárno-umeleckých postupov menej náročná. (Tatarkove zásahy v druhom vydaní nie sú iba výsledkom autocenzúry, ale aj čiastočného upustenia od vlastných pôvodných zásad, resp. metód tvorby.) Inak povedané: pri voľbe textového variantu pre reedíciu novely sa prednostne zohľadnila akoby požiadavka vyššej miery „zrozumiteľnosti“ textu, jeho „otvorenosti“ voči čitateľovi pred literárno-estetickými kritériami – rozhodli o ňom napokon účelové, skôr mimoliterárnymi zreteľmi motivované kritériá na úkor vlastnej literárno-estetickéj hodnoty. (Takýto prístup je pri súčasných reedíciách diel slovenskej literatúry bežný – ak nie priam symptomatický.)

Ako je známe, podobný bol aj osud Tatarkovho románu *Farská republika* z roku 1948, ktorého jednotlivé ďalšie vydania sa navzájom odlišujú viac alebo menej zjavnými obmenami, úpravami oproti pôvodnej, resp. zakaždým tej predchádzajúcej verzii, či už v zmysle pozmenených, prípadne vypustených, alebo, naopak, pridaných pasáží, častí či detailov; platí takmer: čo nové vydanie, to nový textový variant románu. Na niektoré zmeny v ďalších vydaniach diela – ako na výsledok cenzúry i autocenzúry – upozorňuje V. Mikula vo svojej knihe *Démoni súhlasu i nesúhlasu (Dominik Tatarka, Miroslav Válek)*, konkrétne v kapitole *Kúpeľňa („Hygienická láska“ u Tatarku)*: „Po tejto kritike Tatarka kúpeľňovú scénu z druhého (1951) i všetkých ďalších (1955, 1959, 1963) vydaní románu odstránil. Nahradil ju krátkym, neimaginatívnym naratívnym referovaním o udalosti, akýmsi komentárom, ktorý vysvetľuje konanie hrdinu politickými okolnosťami“ (Mikula, 2010, s. 29 – 30).<sup>1</sup> Za zmienku by mohla stáť skutočnosť, že v českom preklade *Farskej republiky*, ktorý vyšiel len rok po prvom vydaní slovenského originálu (1949), túto scénu nájdeme (s. 64 – 65). Nejde pritom o jednoduchý, priamočiary proces „čistenia“ textu, vynechávania, vyradovania toho, čo je pre cenzúru ideologicko-politicky neprípustné;

<sup>1</sup> V. Mikula sa odvoláva aj na štúdiu Vladimíra Petříka *Autocenzúra druhých a ďalších vydaní kníh v päťdesiatych rokoch* (viac pozri Petřík, 2000).



logika (auto)cenzúrnych zásahov je zložitejšia, nevyspytateľnejšia – z textologického hľadiska „spletitejšia“, zauzlenejšia: „... okrem autocenzúrnych vynechávk je v ďalších vydaniach románu predovšetkým oveľa viac vsuviiek, ktoré majú jednak dobovo konformný, explicitno-vysvetľujúci charakter...“ (Mikula, 2010, s. 33). Tatarka je len jedným z mnohých prípadov – takisto by sme mohli spomenúť aj varianty románu Františka Švantnera *Život bez konca*, ktorého skutočne necenzurovaná, autentická podoba mala vyjsť v edícii Knižnica slovenskej literatúry,<sup>2</sup> a texty ďalších autorov; zase iné pozadie a dôvody malo povedzme prepracúvanie pôvodných poviedok Gejzu Vámoša z jeho debutovej poviedkovej zbierky *Editino očko* (1925).<sup>3</sup> Samozrejme, takisto, aj keď v menšej miere, narážame na textové úpravy aj vo vydaniach próz niektorých iných autorov druhej polovice 20. storočia, ešte zriedkavejšie v dielach súčasných autorov, ktoré vyšli po roku 1989.

Vo sfére knižnej produkcie, resp. vydavateľskej a edičnej praxi na Slovensku sa tento problém znovu ukázal v plnej vypuklosti po roku 2000, zvlášť od polovice prvého desaťročia nového milénia, najmä v súvislosti s edičným projektom Knižnica slovenskej literatúry, ktorý v rokoch 2005 – 2014 realizovalo vydavateľstvo Kalligram v spolupráci s Ústavom slovenskej literatúry SAV ako odborným garantom celého podujatia – a ktorý bol zameraný na vydávanie reprezentatívnych diel klasickej, ale i novej slovenskej prózy i poézie. Šesťdesiat titulov postupne vydaných v tejto edícii má predstavovať „základný súbor slovenskej klasiky od dôb národného obrodovania po dnešok“ – ako o tom informuje populárna propagačná verzia charakteristiky projektu.<sup>4</sup> Relevantným spôsobom a obzvlášť zasvätena sa k edícii a jej cieľom, zásadám, zámeru i charakteru vôbec vo fáze „rozbiehania“ celého projektu vyjadril V. Mikula v rozhovore s O. Pastierom na stránkach časopisu Romboid.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> V. Mikula k tomu poznamenal: „Zvlášť mi však záleží najmä na Švantnerovom románe *Život bez konca*, ktorý po prvýkrát vyjde podľa rukopisného znenia, bez cenzorských zásahov (v ktorých mala prsty aj naša dvojica Rosenbaum – Kusý)“ (Pastier – Mikula, 2006, s. 61).

<sup>3</sup> Na ilustráciu si stačí porovnať napr. poviedku *Paranoik* zo súboru *Polčlovek a iné prózy* (Vámoš, 2016, s. 20 – 29) s jej verziou, ktorá vyšla roku 1968 (Vámoš, 1968, s. 48 – 66).

<sup>4</sup> K tomu pozri napr. charakteristiky (<http://kalligram.sk/?q=knihy/edicia/kniznica-slovenskej-literatury/>) a *Predstavujeme Knižnicu slovenskej literatúry* (<http://www.policka.sk/2010/12/predstavujeme-kniznicu-slovenskej-literatury/>).

<sup>5</sup> V. Mikula zhrnul podstatu projektu z textologického hľadiska takto: „Vydania v tejto edícii budú čitateľské. Nepôjde teda o typ kritického vydania, v ktorom je podrobne komentovaný každý text a uvádzajú sa všetky jeho varianty a kde editorská zložka je často niekoľkonásobne rozsiahlejšia ako texty samotného autora. Nie žeby sme takéto vydania nepotrebovali, ale to je práca na dlhé roky pre celú jednu inštitúciu a nie je to ani účelom tejto edície. Kdesi v pozadí však tento v súčasnosti neuskutočniteľný, ideál stále máme, preto chceme, aby knihy Knižnice slovenskej literatúry predstavovali tzv. vyšší štandard čitateľského vydania. To znamená, že nebudeme nekriticky preberať text z doterajších vydání, ale tam, kde sa to ukáže potrebné, budeme ho konfrontovať s časopiseckým, prípadne aj rukopisným znením (to však len výnimočne vzhľadom na predsa len obmedzené finančné a časové možnosti), a pravdaže, ak bude treba, aj ho jazykovo upravíme podľa zaužívaných textologických zásad. Tam, kde existuje viac variantov, pokúsime sa nájsť ten optimálny a v tomto zmysle aj navrhnuť, ak chcete, kánonické znenie. Všetky podstatné zásahy budú zachytené v edičnom komentári. Ťažiskovú časť knihy budú tvoriť spisovateľove texty – pôjde prevažne o výbery, no tam, kde to dovoľia priestorové možnosti, teda predovšetkým u básnikov, rátame i s vydaním celého básnického diela (v 1. ročníku je to tak u Šafárika, Krasku a Válka)“ (Pastier – Mikula, 2006, s. 59).

Treba hneď dodať, že osobitosťou tejto edície je zásada výlučne jednozväzkových vydaní, čo znamená, že dielo, resp. výber z tvorby každého autora mohol vyjsť v rámci edície výlučne iba v jednom zväzku (to isté platí aj o antológiách, ktoré „mapujú“ najvýraznejšie literárne smery a skupiny alebo slohovo-žánrové obdobia) – na rozdiel napr. od staršej edície Zlatý fond slovenskej literatúry, v ktorej vychádzali diela či výbery z tvorby viacerých predstaviteľov slovenskej poézie i prózy aj v dvoch a viacerých dieloch. Kým napr. v Zlatom fonde slovenskej literatúry v deväťdesiatych rokoch vyšli štvordielne vybrané spisy P. O. Hviezdoslava (1996 – 1997, ed. S. Šmatlák), v rámci edície Knižnica slovenskej literatúry si musel editor pri zostavovaní výberu z Hviezdoslavovho básnického diela vystačiť s možnosťami, ktoré poskytoval rozsah jediného zväzku (2006, ed. J. Gbúr). Dvojdielne vydanie próz F. Švantnera v Zlatom fonde slovenskej literatúry z konca sedemdesiatych rokov zahŕňa jeho novely aj román *Život bez konca* (1979, ed. J. Medved), keďže však do jednozväzkového výberu zo Švantnerovej tvorby v edícii Knižnica slovenskej literatúry (2007, ed. J. Kuzmíková) sú zaradené jeho novely a *Nevesta hôľ*, avizovaný román *Život bez konca*, o ktorom sa V. Mikula ako hlavný editor ešte v roku 2006 zmieňoval v tom zmysle, že „po prvýkrát vyjde podľa rukopisného znenia, bez cenzorských zásahov“ (Mikula, 2006, s. 61), napokon nevyšiel vôbec. Prísne výhradné vymedzenie jediného zväzku pre básnické alebo prozaické dielo každého autora zaradeného do projektu už samo osebe môže byť pre editora v nejednom prípade výrazne limitujúcim a sťažujúcim faktorom pri zostavovaní príslušného výberu.

Slovenská próza 20. storočia je v Knižnici slovenskej literatúry popri očakávaných školských, kánonických dielach klasikov výrazne zastúpená aj výbermi z tvorby takých autorov druhej polovice 20. storočia, ktorí debutovali v šesťdesiatych alebo sedemdesiatych rokoch, no výraznú časť svojho diela vydali už v ponovembrovom období (Rudolf Sloboda), resp. i v novom miléniu (Ján Johanides), alebo sú dodnes tvorivo a publikačne činní a reprezentujú literárno-esteticky relevantnú polohu súčasnej slovenskej prózy a neodmysliteľne utvárajú jej celkový profil (Pavel Vilikovský, Stanislav Rakús, Dušan Mitana).

Nás však v súvislosti s touto edíciou zaujíma predovšetkým oblasť poézie – v rámci nej možno spomenúť celý rad význačných, kánonických diel. Zo starších klasických autorov, resp. básnikov 19. storočia je to, pochopiteľne, štúrovský kánon – zväzky Ján Botto: *Básnické dielo* (2006, ed. L. Kováčik), Janko Kráľ: *Básne* (2014, ed. L. Schmarcová), Andrej Sládkovič: *Dielo* (2014, ed. I. Bilińska), Samo Chalupka: *Básne a starožitnosti* (2014, ed. J. Pácalová), ale aj *Romantickí mesianisti* (2010, ed. L. Somolayová). Nechýbajú, samozrejme, ani zväzky Pavol Országh Hviezdoslav: *Básnické dielo* (2006, ed. Ján Gbúr) i Ivan Krasko: *Básnické dielo* (2005, ed. D. Kršáková); ďalej celý rad diel básnikov 20. storočia: Valentín Beniak: *Žofia a iné básne* (2012, ed. J. Gavura), Laco Novomeský: *Básne a úvahy* (2010, ed. J. Gavura), Ján Smrek: *Básnické dielo* (2007, ed. D. Kršáková), *Nadrealizmus. Avantgarda 38* (2006, ed. M. Hamada), *Trnavská skupina. Konkretisti* (2006, ed. A. Bokníková), Miroslav Válek: *Básnické dielo* (2005, ed. V. Mikula), Ján Kostra: *Lyrika* (2014, ed. V. Mikula), Vojtech Mihálik: *Básnické dielo* (2010, ed. M. Hamada), Milan Rúfus: *Chlapec maľuje dúhu a iné* (2009, ed. E. Jenčíková), Ján Ondruš: *Básnické dielo* (2011, ed. M. Hamada), Štefan Strážay: *Básnické dielo* (2011, ed. M. Jareš).

K tomu všetkému môžeme prirátať aj ďalšie nezanedbateľné edičné projekty, napr. reedície, presnejšie súborné diela príslušníkov básnickej skupiny Osamelí bežci, ktoré vychádzajú vďaka tandemovej spolupráci vydavateľstiev Koloman Kertész Bagala (Levice) a Modrý Peter (Levoča). Doteraz ich zásluhou vyšli publikácie: Ivan Laučík: *Básne* (2003; sám Laučík sotva

mohol tušiť, že prípravou knižného súboru v tejto podobe vlastne nevdojak autorizoval svoje definitívne uzatvorené celoživotné dielo a fakticky tak kompletizoval svoju básnickú pozostalosť); Peter Repka: *Básne* (2005) – predstavujú prvú časť básnického diela, t. j. jeho tvorbu z rokov 1962 – 2005, ďalej tri zväzky z plánovaného štvordielneho súborného básnického diela Ivana Štrpku, ktorým sa budeme osobitne venovať neskôr, v ďalšej časti našej štúdie.

Okolnosti a faktory, ktoré majú (okrem úrovne kvality a profesionality samotnej edičnej prípravy, resp. práce editorov) v konečnom dôsledku smerodajný vplyv na výslednú podobu – text vydaného diela, resp. otázky, ktoré vyvstávajú pri reedícii starších diel, sú notoricky známe; situáciu môžu ďalej komplikovať prípadné okolnosti, ktoré sa týkajú vlastníctva autorských práv a možností ich uplatnenia (prípady diela D. Tatarku či J. Ondruša). Podstatné a rozhodujúce však je, aké sú sémantické, významotvorné i vlastné literárno-estetické a s tým aj axiologické dôsledky takýchto textových zmien a úprav – nakoľko a v akom zmysle prípadné (dodatkové) zásahy samotného autora alebo i redakčné, vydavateľské (alebo cenzúrne) ovplyvňujú či menia kvalitu i celkovú podstatu pôvodného textu ako celku.

Textologický a edičný problém pri znovu-vydávaní literárnych diel nezávisle od ich druhej a žánrovej povahy už tradične predstavujú tie miesta v texte, ktoré sa v rozpore s tvorivým zámerom autora museli zmeniť pod tlakom dobovej cenzúry, teda z ideologicko-politických dôvodov (ktoré dobová cenzúra – neraz inak aj z nepochopiteľných, kuriózných dôvodov – považovala za nepripustné, neprijateľné), zvlášť, pokiaľ majú zásadný dosah na sémantiku, estetiku a celkovú literárno-umeleckú hodnotu diela. Pri reedíciách naratívnych či epických prozaických diel sú v tomto ohľade akiste najnápadnejšie zmeny v osnovných motívoch, zlozomových sekvenciách deja, resp. rozprávania, charakterových črtách postáv a pod., v dôsledku ktorých dochádza k zmenám na úrovni epického obsahu a významu (aristotelovsky povedané, v „zostavení udalostí“), ktoré podmieňujú priebeh i finalitu deja – ako sa príbeh vyvíja a ako končí. Platí to však, samozrejme, aj o „výpovednej“ rovine rozprávania – rozprávačských reflexií a postojov.

Ako menej závažné sa pri editovaní prózy obvykle javia textové úpravy na úrovni izolovaných lexikálnych zmien, t. j. keď sa v texte nového vydania zmení len určité slovo (neraz ide o meno postavy či označenie určitého javu). Aj takéto zmeny na lexikálnej úrovni môžu byť problematické, ale pre prozaické žánre sú akiste menej príznačné a vzhľadom na celok diela zvyčajne i menej nápadné. Pars pro toto spomeňme poviedku Rudolfa Slobodu *Mesto, srdce, vysvedčenie, dievča* z roku 1968 a jej vydania z rokov 1968, 1982 a po roku 2000 – napr. namiesto epizodicky sa mihnúcej postavy „generála“ z pôvodnej verzie sa vo vydaní z roku 1982 objavuje „docent“.

Takmer irelevantné vzhľadom na sémantiku a estetiku textu sú však v prípade prózy hláskové zmeny, ktoré, ak vôbec prichádzajú do úvahy, sú nanajvýš súčasťou jazykovej úpravy – napr. prispôsobenia pôvodného staršieho textu aktuálnej pravopisnej norme a pod.

Pokiaľ však ide o poéziu, zásadné dôsledky a vplyv na celkové vyznenie a estetický účinok, ale i význam básnického textu môže mať už aj prostá hlásková zmena. Ako príklad uvedme jeden z najznámejších, priam emblematických textov domáceho literárneho romantizmu a kánonu klasickej slovenskej poézie vôbec – báseň Jána Bottu *Lucijný stolček*. Incipit, presnejšie úvodné dvojveršie tejto Bottovej „balady“ totiž v dostupných vydaniach tvorby tohto populárneho štúrovského básnika existuje v dvoch rôznych, navonok síce len nepatrne, predsa však na prvý pohľad zreteľne odlišných verziách. Vo výbere v edícii Knihnica slovenskej literatúry

znie takto: „Raz, na Štedrý večer, šli sme do kostela. / Susedovie Janko, to bol šelma smelá;“ (Botto, 2006, s. 256), tak ako aj vo viacerých predchádzajúcich, napr.: Ján Botto: *Spevy* z roku 1962 v edícii Hviezdoslavova knižnica (Botto, 1962, s. 75). V niektorých vydaniach, za všetky spomeňme napr. zväzok Ján Botto: *Poézia*, ktorý vyšiel roku 1975 v edícii Zlatý fond slovenskej literatúry, však znenie slova „kostela“ na konci prvého verša nájdeme pozmenené v (gramaticky korektnom) tvare „kostola“: „Raz, na Štedrý večer, šli sme do kostola. / Susedovie Janko, to bol šelma smelá;“ (Botto, 1975, s. 236). Zdanlivo nepatrná, banálna hlásková zmena, zjavne v úsilí o uplatnenie aktuálneho pravopisu (vyhovieť požiadavkám súdobej spisovnej normy), ktorá by v prozaickom texte mohla zostať hoci aj čitateľsky nepovšimnutá, má však v skutočnosti evidentne nepriaznivý dosah na estetickú kvalitu a podstatu básne. Hláska, o ktorú ide („kostola“ namiesto „kostela“), sa totiž vo verši (a to hneď prvom) nachádza v pozícii rýmu, na mieste prvej slabiky dvojslabičnej rýmovky (-stela – smelá), čím sa vlastne samotný, v pôvodnej verzii úplný rým pri takejto textovej úprave narúša, resp. „nenaplní“ – hoci práve v tejto pozícii (na samom začiatku, v prvom dvojverší, ktoré udáva rytmický impulz a zakladá rýmovú osnovu básne) by mal byť najvýraznejší a najpôsobivejší. V rámci poetiky a estetiky romantických básní s týmto typom verša zohráva ako formálno-štrukturálny a rytmicko-eufonický prvok, resp. princíp smerodajnú úlohu práve rým. Opäť teda máme do činenia s edičným zásahom, pri ktorom prevážilo ortograficko-normatívne a osvetové (nepriamo „didaktické“) hľadisko nad literárno-estetickým.<sup>6</sup>

S hláskovými zmenami, pri ktorých ide o rozdiel iba v jedinej graféme, resp. fonéme (písmene) určitého slova vo verši, iba zdanlivo zanedbateľnými, sa však môžeme stretnúť aj pri dnešnej reedícii, resp. v ponovembrových či súčasných textových variantoch slovenskej poézie šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia. Tie však majú celkom inú povahu už aj vzhľadom na skutočnosť, že ide o poéziu tvorenú vo voľnom verši; neovplyvňujú síce rytmicko-eufonickú stránku textu, zato však badateľne menia jeho sémantiku a celkové vyznenie (prípád autorizácie básnického diela Jána Ondruša, konkrétne napr. zmena z pôvodného „jamný“ na „jemný“ pri autorskej úprave básne *Chodec po povraze* zo zbierky *Mužské korenie* – o tom ešte bude v konkrétosti reč nižšie). Nápadnejšie bývajú pri textových variantoch básní lexikálne zmeny.

Nie všetky reedície tohto druhu musia však zákonite znamenať zásadný problém a akisť ani nebol každý z výberov, resp. nových vydaní edície Knižnica slovenskej literatúry nevyhnutne spojený s nejakými vyslovenými ťažkosťami, a už vôbec nie zakaždým tými istými – jednotlivé autorské diela a s nimi spojená edičná príprava a realizácia sa od prípadu k prípadu líšia.

<sup>6</sup> Redakčná poznámka na konci publikácie nepriamo potvrdzuje práve túto osvetovú tendenciu, úsilie o maximálnu dostupnosť a zrozumiteľnosť, t. j. o čo najefektívnejšie sprístupnenie diela čo najširšiemu publiku: „Text tohto vydania vychádza z diela Ján Botto: *Súborné dielo*. Bratislava, 1955, ktoré pripravil dr. Ján Marták. Nejde o reedíciu tohto vydania. Edícia Zlatý fond slovenskej literatúry má iné poslanie, než malo vydanie v edícii Naši klasici. Pritomné vydanie je určené najširším čitateľským vrstvám. Pre tieto príčiny vynechávame z Bottovho diela tie básne, ktoré predstavujú isté varianty, či práce, ktoré dopracoval Pavol Dobšinský“ (Poznámka redakcie, Botto, 1975, s. 359). Vydanie z roku 1962 obsahuje len doslov Milana Pišúta pod názvom *Bottove spevy* (s. 181 – 189) a *Poznámky* (vysvetlivky k niektorým výrazom a menám historických osôb, v textoch básní, s. 191 – 194), avšak bez osobitného edičného, resp. redakčného komentára.

Problém nastáva predovšetkým vtedy, ak konkrétne dielo existuje celkom evidentne v rôznych, dvoch alebo i viacerých textových variantoch, a editor sa ocitne pred dilemou, ktorý z nich má považovať za dané autorské dielo, teda za základný text vydania – a to neraz aj v prípadoch, ktoré by sa na prvý pohľad mohli javiť ako jednoznačné a uzavreté.

## I. Prípád autorizovaného súborného básnického diela Jána Ondruša

Ukážkovým príkladom toho je spleť, manuskriptologickými, textologickými, edičnými a vydateľskými peripetiami zložitá a tristne zauzlený „príbeh“ básnického diela J. Ondruša, ktoré existuje v zásade v dvoch textových podobách – jednak v pôvodnej, v akej ho autor vytvoril a knižne publikoval v rokoch 1965 – 1972, a jednak v prepísanej, básnikom neskôr radikálne pretvorenej, v akej ju uverejnil v roku 1996 pod názvom *Prehľadanie vlasu*.

Vydavateľsky jednoznačne preferované a prakticky akoby „kánonické“ postavenie má tá druhá verzia, ktorá je základom aj nateraz posledného súborného vydania (Ján Ondruš: *Básnické dielo*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011), ktorá však vyvoláva čoraz viac otázok aspoň v odborných kruhoch. O tomto vydaní jeho editor M. Hamada konštatuje, že „sa sústreďuje na básnické dielo Jána Ondruša v podobe, ako ho básnik uverejňoval časopisecky v rokoch 1947 – 1965 a ako nám ho odovzdal v autorizovanom vydaní poslednej ruky v zbierke *Prehľadanie vlasu* (1996)“ (Hamada, 2011, s. 518). M. Hamada zastáva jednoznačne názor o nespochybniteľnej platnosti „poslednej ruky“, v presvedčení, že v otázke textových variantov Ondrušovho diela pri reedícii niet vlastne o čom diskutovať, treba totiž rešpektovať bezvýhradne básnikovu autorizáciu. Na prvý pohľad by sa takto chápaná požiadavka mohla zdať až triviálne samozrejmovou, v súlade s bežnou edičnou praxou. Autor po sebe zanechal síce nápadne odlišnú, upravenú, ale vlastnou rukou prepísanú, autorizovanú verziu svojej tvorby – otázka jej vydávania by mala byť teda vyriešená (práve v zmysle pravidla poslednej ruky).

Ondrušov prípad je však špecifický – básnikovu autorizáciou sa v skutočnosti problém jeho poézie z vydateľského, edičného hľadiska nekončí, ale začína.<sup>7</sup> Problém tu nemožno pertraktovať v plnej šírke a vo všetkých jeho aspektoch a detailoch, pokúsime sa však zachytiť jeho podstatu.

Ako je známe a ako na to upozornil napokon aj sám M. Hamada, J. Ondruš v rámci toho, čo uňho nazývame autorizáciou, svoje pôvodné texty neupravil len v zmysle bežných drobnejších, korigujúcich zásahov, ale ich „prepísal“, prepracoval, vyslovene „pretvoril“ až natoľko zásadným, radikálnym spôsobom a v takej miere, že výsledkom fakticky nie sú ich pozmenené verzie, ale v niektorých prípadoch už vlastne principiálne iné, celkom nové texty, o ktorých sa sotva dá hovoriť ako o „verziách“ či variantoch, pretože predstavujú oproti tým pôvodným inú, neraz i diametrálne odlišnú poetologickú a výrazovo-koncepcnú intenciu a estetickú kvalitu. Dočinenia tu máme už so zmenou básnického rukopisu, s obratom v autorskej poetike a básnikom nazeraním na skutočnosť, teda nielen s otázkou dvoch textových variantov Ondrušových

<sup>7</sup> K tomuto problému sme sa vyjadrili v článku *O sile a slabosti poslednej ruky. Ondruš ako manuskriptologický a edičný problém* (Rédey, 2012, s. 20 – 24), ktorý je recenziou na autorovo súborné dielo vydané v edícii Knižnica slovenskej literatúry, a v súvislosti s vydaním autorizovaného súborného diela *Prehľadanie vlasu* z roku 1996 už aj v monografii *Ján Ondruš* (Rédey, 2004). Z našich starších textov, t. j. z uvedenej recenzie i monografie sme si dovolili použiť upravené časti aj v tomto našom príspevku.



zbierok v tradičnom ponímaní, ale s dvoma fázami, presnejšie, s dvoma rozdielnymi koncepciami jeho tvorby – v konečnom dôsledku s dvoma básnickými dielami J. Ondruša.

Pôvodná tvorba J. Ondruša, ktorú predstavujú jeho básnické knihy *Šialený mesiac* (1965), *V stave žlče* (1968), *Posunok s kvetom* (1968), *Kľak* (1970) a *Mužské korenie* (1972) v prvom vydaní, sa vyznačuje celkom osobitou autorskou poetikou a neobyčajne vysokou mierou originality a autenticity čo do výrazu, lyrickej imaginatívnosti, výpovedného gesta i celkovej povahy. Platí to o nej až do tej miery, že práve recepčná skúsenosť z týchto pôvodných kníh môže hoci aj dnes, po polstoročí priviesť čitateľa k zásadnému prehodnoteniu prípadných vlastných vžitých, prostredníctvom tradičného školského vzdelania nadobudnutých, „literárnu výchovu“ sugerovaných a fixovaných predstáv o tom, čo poézia vôbec je, k spoznaniu, že tá nie je iba niečím esteticky a citovo pôsobivým a harmonizujúcim vo svojej lyrickej subtilnosti či vznešenosti, ale môže byť aj prejavom markantnosti, sily, frapujúcej „príkrosti“ a razancie výrazu, estetiky drsného, disonantného, tenzívneho, úzkostného, groteskne alebo chiméricky hrozivého až obludného, zraňujúceho a bolestivého, znepokojujúceho, naliehavého, pálcivého, ako i zdrvivúcej dezilúzie a skepsy. Práve týmito výrazovými tendenciami sa vyznačovala poézia jeho prvých piatich zbierok vydaných v rokoch 1965 – 1972, tie ho robili v dobovom kontexte naozaj „výnimočným“. A práve týchto čít je z podstatnej časti zbavená autorizovaná „verzia“ jeho diela. Autorizačné zásahy vniesli azda miestami do textov aj istú zhutňujúcu redukciu a koncíznosť, avšak na úkor ich výpovednej naliehavosti, prenikavosti.

Druhá, „autorizovaná“ verzia je totiž z veľkej časti výsledkom procesu, v rámci ktorého básnik, podľa vlastných slov časom „akýsi krotkejší, vyrovnanejší, harmonickejší, menej vervný“ (Ondruš, 1984; cit. podľa Gavura, 2013, s. 49), postupne do roku 1996 „vyladoval“ a zjemňoval, uhladzoval a pritlmoval, redukoval a oslaboval väčšinu z toho, čo v plnej „sile slov“ vyjadril v pôvodných textoch, a čo bolo zrazu naňho „veľmi silné“ a „krikľavé“.

Takto realizovaný autorizačný proces – spôsob natoľko radikálneho revidovania vlastnej tvorby možno chápať a interpretovať z rozličných hľadísk (literárno-historického i teoretického či kritického, manuskriptologického i výslovne textologického) a rôzne. Časť čitateľov a literárnych vedcov ho vníma ako prejav básnickej „sebadisciplíny“ autora. J. Gavura napr. za všetkým vidí príbeh „redakčne šikanovaného“ básnika, obmedzovaného a deštruktívne poznačeného cenzúrou, ktorý v ponovembrových slobodných podmienkach jednoducho len postupne „ponaprával“ to, čo pred tým v jeho diele znehodnotila cenzúra, a ktorý navyše časom sám „dozrel“ a zmúdreľ, keď iniciatívne prehodnotil kritériá a metódu svojej tvorby i texty samotné. Dôkazom tejto jeho zrelosti a „umúdrelosti“ má byť práve skutočnosť, že dokázal kriticky prehodnotiť vlastné básnické dielo: „Porovnanie Ondrušovej tvorby z prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov a tvorby z polovice deväťdesiatych rokov je v tej istej rovine vzťahov, akoby starnúci básnik vysvetľoval mladému Ondrušovi, že nepíše dosť dobre. Že nemôže knihu predsa nazvať *Šialený mesiac*, že v skladbe *V stave žlče* je priveľa smrti a viacero nepresností, že *Kľak* je úplne slabučká skladba a nech sa nehnevá, ale zoškrtá ju na jednu báseň“ (Gavura, 2013, s. 49). Skôr ako by sme zaujali akékoľvek hodnotiace stanovisko v tejto otázke – a v záujme toho, aby sme zostali v rovine faktov a nie iba názorov či dojmov a pocitov –, skúsme sa pozrieť na to, kedy teda básnik „nepíše dosť dobre“, resp. čo je „slabučké“ a čo silné v textových variantoch jeho poézie, a to na príklade vybraných textových ukážok, ktoré by aspoň v synekdochickej skratke, ale predsa len v konkrétnosti vystihovali poetologickú a estetickú podstatu textových zmien.

O povahe Ondrušových autorizačných zásahov veľavravne a výstižne vypovedajú už len samotné tituly niektorých jeho prepracovaných zbierok. Nanajvýš symptomatická je zmena názvu jeho oficiálneho debutu *Šialený mesiac* (1965), ktorý je po autorizačnej úprave, resp. v poslednom vydaní premenovaný na *Prvý mesiac* (1996, 2011). Podľa J. Gavuru je to akiste šťastná a opodstatnená voľba už len preto, že pôvodný titul *Šialený mesiac* považuje na základe Ondrušovho vyjadrenia jednak za nelogický a jednak za zmanipulovaný, nanútený, naoktrojovaný cenzúrou: „Ondruš namiesto toho, aby debutoval zo svojej generácie prvý, bol jedným z posledných. Roku 1965 vyšla zbierka *Šialený mesiac* (Cena Ivana Krasku), zbierka, ktorú básnik vlastne chcel nazvať úplne inak“ (Gavura, 2013, s. 48 – 49). Z poznámky pod čiarou, v ktorej Gavura cituje z časopisecky publikovaného rozhovoru O. Pastiera s J. Ondrušom, sa dozvieme, ako to bolo podľa Ondruša s oným nanúteným názvom jeho oficiálneho debutu: „J. Ondruš (v deväťdesiatych rokoch): ‚Ja by som nikdy nedal svojej knižke názov *Šialený mesiac*... Prečo by mal byť mesiac šialený... To oni tak chceli, vo vydavateľstve...‘ (cit. podľa Pastier, O.: Každé ráno dobré. In: *Fragment*, roč. XXVI, 2012, č. 1, s. 117 – 118)“ (tamže, s. 48).

Mimochodom, máločo by vôbec mohlo pôsobiť absurdnejšie ako príbeh o tom, ako básnikovi práve „oni, vo vydavateľstve“, čiže cenzurujúci režimoví redaktori v období totality, nariadili práve takýto názov – *Šialený mesiac*, s ktorým sa hlboko nestotožňoval. Ak aj pripustíme, že tento Gavurom citovaný, samotným Ondrušom zmieňovaný absurdný a nanajvýš nepravdepodobný príbeh by mal zodpovedať skutočnosti, potom vlastne musíme pripustiť aj to, že „oni, vo vydavateľstve“ vybrali pre zbierku jednoducho „lepší“, pôsobivejší, prijateľnejší názov. Stále by totiž zostala nezodpovedaná otázka, prečo si potom básnik sám pri slobodnej autorizácii svojho diela už nikým a ničím neobmedzovaný a nemanipulovaný zvolil oproti pôvodnému, cenzúrou nanútenému titulu práve takýto, t. j. výrazovo-esteticky celkom neutrálny, sterilný, bezpríznakový, konotačne „prázdny“, „nič nehovoriaci“ názov – *Prvý mesiac*. Tak aspoň vyznieva v porovnaní s pôvodnou verziou – fádne, „toporne“, vlastne celkom nepoeticky a „amúzicky“, evokuje skôr štýl, slovník i celkovú sféru administratívnej komunikácie. Oproti tomu pôvodný titul *Šialený mesiac* je založený na lyricky pôsobivej personifikácii, obraznej i výrazovej sugestívnosti a pomerne vysokej, intenzívnej konotačno-sémantickej nasýtenosti, je „sľubný“ a čitateľný pre každého, čo i len trochu múzicky založeného príjemcu.

Ak sa sám básnik s odstupom času, v deväťdesiatych rokoch, v súvislosti s vlastnou zbierkou *Šialený mesiac* prekvapujúco a „provokatívne“, akoby „seba-spochybňujúco“ pýta „Prečo by mal byť mesiac šialený?“, možno to chápať azda ako gesto určitého „vzdoru“ či ohradzovania sa, takpovediac „obrannú reakciu“ voči psychiatrizujúcim interpretáciám a výkladom jeho tvorby, ktoré básnicky rozlične tematizovanú a artikulovanú „rozdvojenosť“ v Ondrušových poézii vnímali a viac alebo menej otvorene „vysvetľovali“ ako prejav schizofrénie, resp. ju priamočiaro spájali s klinickou schizoidnosťou. V prepracovanej verzii svojich básní potom Ondruš skutočne aj odstraňuje skoro všetko, čo by bolo možné vnímať ako narážky na „psychickú rozpoltenosť“, v tomto ohľade „príznakový“ stav psychiky; explicitne pomenovaná „rozdvojenosť“ sa vytráca z jeho textov, napr. aj v prípade básne *Rozdvojenie*, ktorú v *Prvom mesiaci* už uvádza pod názvom *Na koni*.

Fedor Matejov to v roku 1997 výstižne zhrnul takto: „Ak zbierka *Šialený mesiac* a kľúčová báseň, čo jej dala meno, sa tu volajú *Prvý mesiac*, ak existenciálne vyznievajúci názov *Rozdvojenie* nahradil situačne faktický *Na koni*, ak celá zbierka prešla podstatným prekomponovaním, tak to možno chápať aj ako autorovu polemiku s tými lektúrami z konca 60. rokov,

čo boli náchylné v jeho textoch vidieť skôr dokumentáciu psychického stavu, problematizujúcich vychýlení, než autonómny básnický výkon“ (cit. podľa Matejov, 2005, s. 75). Pravdou však je, že kým prednovembrová literárna veda a kritika (na konci šesťdesiatych rokov a potom počas normalizácie, až po koniec rokov osemdesiatych) v zhode s doktrínami režimovej ideológie a „ideovo-estetickými“ požiadavkami kladenými na literárne dielo, s príslovečnou „prudériou“ a podozrievavosťou k všetkému, čo sa akýmkoľvek spôsobom vymykalo, vyčnievalo z bezpečnej, neškodnej „bezpríznakovosti“, „normálnosti“, mala sklon viac alebo menej priamo interpretovať Ondrušovské motívy rozdvojenosti v tomto zmysle, teda „zdôvodňovať“ ich práve ako výsledok psychického stavu autora, „hľadajúc mylne v bytostne-existenciálnych motívoch rozdvojenosti/protirečivosti príznaky duševnej choroby“ (Markovič, 2013, s. 83), zatiaľ v ponovembrových podmienkach, zvlášť po vydaní prepracovaného súboru *Prehľadanie vlasu* roku 1996, resp. zbierky *Ovca vo vlčej koži* v roku 1997, na to už nebol dôvod. Spolu s režimovou ideológiou a literárnou kritikou ustúpili aj psychiatrizujúce interpretačné tendencie, jednoducho sa stali irelevantnými, keďže literárno-estetickú hodnotu Ondrušových textov už nikto nemusel ani nechcel spochybňovať – a osobitosti Ondrušovskej básnickej sémantiky a obraznosti nebolo už treba vykladať, „zdôvodňovať“ so zreteľom na „mimoliterárne“ aspekty tohto druhu, týkajúce sa psychického stavu autora. S istým zjednodušením by sa dalo povedať, že vlastne jediný, kto sám na psychiatrizáciu a interpretačné tendencie tohto typu v súvislosti s Ondrušovou lyrikou v tom čase upozorňoval, resp. kto vôbec „psychiatrizujúci“ aspekt naplno aktualizoval a nanovo vniesol do celej veci, bol básnikov brat Miloš Ondrus (hoci aj s opačným výsledkom, než o aký mu zrejme v skutočnosti išlo) – a to práve vo svojom vehementnom, no už neopodstatnenom a nepochopiteľnom úsilí „rehabilitovať“, obraňovať básnika a očisťovať ho od „psychiatrizujúcich usvedčení“ zo strany zlopravnej kritiky v situácii a v čase, keď bol Ján Ondruš už všeobecne, i najvyššími autoritami dávno považovaný za jedného z najvýznamnejších slovenských básnikov a jeho básnická tvorba za jeden z vrcholných a najautentickejších, najoriginálnejších prejavov slovenskej poézie 20. storočia, teda keď sa už sotvakto vôbec našiel, kto by mal pochybnosti o literárno-estetických kvalitách a hodnote Ondrušovho lyrického diela. (Táto kontroverzná apológia a „rehabilitácia“, spojená s tabuizáciou akýchkoľvek zmienok či narážok na rozdvojenosť, rozpoltenosť, vôbec samotných pojmov, ktoré by na to mohli odkazovať, vyvolávala skutočne skôr nežiaduce, nechcené účinky; navyše M. Ondrus videl prejavy a sugescie psychiatrizácie aj v tých interpretáciách Ondrušovej poézie, ktoré v skutočnosti s takýmto prístupom nemali nič spoločné.<sup>8)</sup>

Ak si však spolu s básnikom aj J. Gavura kladie celkom vážne otázku „Prečo by mal byť mesiac šialený?“, potom to môže byť už len prejav nedorozumenia, alebo amúzičnosti – ktorá však neprichádza do úvahy, keďže J. Gavura je sám aj básnikom.<sup>9)</sup>

Podobne ako pri debutovom *Šialenom mesiaci* si básnik počínal aj v prípade názvu svojej v poradí piatej zbierky *Mužské korenie* (1972) – z pôvodného *Mužského korenia* zostalo

<sup>8)</sup> V týchto intenciách, t. j. v duchu „rehabilitácie“ básnika sa niesol napr. aj medzinárodný seminár Hodnotové kritériá v literatúre a dielo básnika Jána Ondruša, organizovaný Občianskym združením Studňa 23. – 24. mája 2002 v Budmericiach.

<sup>9)</sup> Klásť si otázku „Prečo by mal byť mesiac šialený?“ v súvislosti s Ondrušovým debutom *Šialený mesiac* je rovnako nenáležitá a nezmyselná, ako keby sa J. Gavuru ako literárneho vedca, pedagóga, ale i básnika, autora viacerých básnických kníh, niekto v súvislosti s jeho zbierkou *Pálenie včiel* (2001) pýtal: „Prečo by sa mali včely páliť?“



v prepracovanej verzii už len opäť neutrálne, výrazovo, konotačne „oklieštené“ *Korenie* (1996, 2011). Prejdime od názvu zbierky k jej prvej, úvodnej básni – porovnajme si jej textové varianty, t. j. jej znenie v pôvodnom a v autorizovanom, poslednom vydaní.

Úvodné dvojveršie prvej básne s názvom *Pred portrétom* zo zbierky *Mužské korenie* (1972) znie takto: „*Táto fialová je silná, veľmi silná, / na teba kriklavá*“ (Ondruš, 1972, s. 7). V autorizovanej verzii v súbore *Prehĺtanie vlasu* (1996) a v nateraz poslednom vydaní *Básnické dielo* (2011), v ktorých je názov básne premenovaný na *Portrét* a titul zbierky na *Korenie*, zase nasledovne: „*Na stene portrét a fialová / na ňom je na mňa kriklavá*“ (Ondruš, 2011, s. 215). Citované príklady expressis verbis vystihujú Ondrušovo akoby priam programovo zaumiernené oslabovanie, zmierňovanie, tlmenie onej príslovečnej „sily (vlastných) slov“: „*silné, veľmi silné a kriklavé*“ sa zmenilo na iba „*kriklavé*“.

Ďalej si všimnime koniec zbierky, jej poslednú, uzatvárajúcu skladbu *Chodec po povraze* (ktorá pozostáva z devätnástich číslo označených kratších častí). Ak si porovnáme jej prvú časť (odsek) v pôvodnom znení: „*Krátko pred koncom / cesty po povraze spomal tvár, / pribrzdi ju, zastav ju na nule, obráť ju obrazom k sebe*“ (Ondruš, 1972, s. 54) s jej neskorším textovým variantom: „*Krátko pred koncom / cesty po povraze spomalím tvár, / pribrzdím ju, zastavím na nule, obrátim ju obrazom k sebe*“ (Ondruš, 2011, s. 249), na prvý pohľad zistíme, že pôvodný gramatický tvar imperatívu druhej slovesnej osoby singuláru („*spomal*“, „*pribrzdi*“, „*zastav*“, „*obráť*“) je nahradený oznamovacím spôsob a prvou gramatickou osobou („*spomalím*“, „*pribrzdím*“, „*zastavím*“, „*obrátim*“), čím báseň stráca na výpovednej naliehavosti, výzvom charaktere.

Podstatná je pre nás najmä štvrtá časť skladby, resp. porovnanie jej dvoch variantov – pôvodný text: „*hľa, odtlačok chrupu v hline / pracuje a vyjadri ta zemným / vzdychom, jamným stenanim, // chrup trčiaci z hlíny vyzradí / hĺbku, na ktorej je otvorený, // výpoveď chrupu z hlíny vysvetlí, / prečo vyhrýzol zo zeme, // a ty, z povrazu naklonený, pýtaš sa, // kam po povraze, kade po ňom*“ (Ondruš, 1972, s. 55).

Oproti nemu variant z vydania zo súborného vydania roku 1996 a 2011 znie: „*hľa, odtlačok chrupu v hline / pracuje a vyjadri ma zemným / vzdychom, jemným stenanim, // chrup trčiaci z hlíny vyzradí / hĺbku, na ktorej je otvorený, // výpoveď chrupu z hlíny vysvetlí, / prečo vyhrýzol zo zeme, // a ja, z povrazu naklonený, pýtam sa, // kam po povraze, kade po ňom*“ (Ondruš, 2011, s. 249 – 250).

Vo veršoch „*pracuje a vyjadri ta zemným / vzdychom, jamným stenanim*“ si okrem zmeny z pôvodne druhej gramatickej (slovesnej a zámennej) osoby na prvú („*vyjadri ma*“ namiesto „*vyjadri ta*“) možno všimnúť aj jednu navonok azda nepatrnú, iba minimálnu – hláskovú zmenu: pôvodné „*jamným*“ sa zmenilo na „*jemným*“. O čom svedčí tento na prvý pohľad nepodstatný detail? Na prvý pohľad by sa dokonca mohlo zdať, že ide tiež len o „gramatickú – pravopisnú korektúru“, alebo nebodaj, povedané slovami samotného Ondruša, o číru „kozmetickú úpravu“. O upravovaní básní zo zbierok *Posunok s kvetom* a *Mužské korenie* totiž básnik poznamenáva: „... požičal som si z moraveckej knižnice *Posunok s kvetom* a *Mužské korenie* a pomaly ich opravujem,“ píše J. Ondruš (22. 9. 1983) bratovi M. Ondrusovi, „V básni *Rukáv* som napríklad zrušil všetky NIE, v básni *Prehĺtanie vlasu* tiež toto vykrikovanie. Inak dosť málo zmien. Opravoval som aj časopisecky uverejnené básne z výberu *Pamäť*. Tiež som s tým prakticky hotový, a to prosím všetko za jeden večer. *Mužským korením* som sa ešte nezaoberal, snáď dnes večer alebo zajtra. Nemienim robiť nijaké podstatné zmeny, nie sú potrebné. Určité

kozmetické úpravy však musia byť (...)“ (Gavura, 2013, s. 49). Mala byť teda aj zmena z „*jamného*“ na „*jemné*“ podľa všetkého jednou z oných „kozmetických úprav“? Ak ju aj Ondruš ponímal v tomto zmysle, dosah tejto úpravy či opravy je, čo i nezámerné, nečakane závažnejšie a v konečnom dôsledku znamená práveže „podstatnú zmenu“. Z kontextu si totiž nemožno nevšimnúť, že znenie „*jamný*“ v pôvodnom texte predsa nemôže byť chybou, preklepom, ale je skôr básnickým neologizmom či okazionalizmom – a práve v tom spočíva jeho poetická, sémantická i estetická hodnota. To platí aj v prípade, že by sa bol básnik dokázateľne omylom dopustil preklepu, teda že „*jemný*“ zodpovedá autorskému zámeru. Neologizmus „*jamný*“ možno odvodiť od *expressis verbis* síce v básni nepomenovanej, predsa však smerodajnej „*jamy*“, ktorá je tu implicitne, stopovo prítomná prostredníctvom metonymických príznakov (hlina, odtlačok chrupu pracujúci v hline, zemný – zemnosť, vyhlbený otvor v zemi – „*trčiaci z hlíny vyzradí / hĺbku, na ktorej je otvorený*“, „*vyhrýzol zo zeme*“). Prívlastok „*jamný*“ (a nie „*jemný*“) je teda zjavne a logicky motivovaný významovou a obraznou štruktúrou básne; komplementárnym adjektívom k nemu je „*zemný*“ – „*jamné stenanie*“ v spojení so „*zemným vzdychom*“ vyjadruje ikonicko-sémantickú podstatu básnického obrazu či výjavu v štvrtjej časti skladby. Summa summarum: záhrobná „*jamnosť*“ (evidentne od *jamy* v zemi) sa tu mení na „*jemnosť*“ – z „*jamného stenania*“ sa stáva neškodné a banálne „*jemné stenanie*“. Do surreálnej „údesno-grotesknej“, hrozivej, chimérickej, snovej či halucinačnej (kvázi „*zásvetnej*“) vízie, resp. jej obrazu sa dosť nepresvedčivým spôsobom, neorganicky dostáva zjemňujúci, nenáležite neutralizujúci moment, „*jemnosť*“ ako cudzorodý prvok.

Práve táto *jemnosť* v širšom zmysle (úsilie o zjemňovanie) je v prípade Ondrušovej revízie vlastného diela natoľko príznačná a v tejto svojej príznačnosti problematická. Autorizovaný „*prepis*“ viacerých básní pôsobí v konečnom dôsledku a v celku naozaj ako nielen „*vyčistená*“ a zhustená, ale aj ako zjemnená, uhladená, „*vyretušovaná*“, výrazovo-esteticky redukovaná obdoba pôvodného textového korpusu prvých piatich zbierok, zvlášť kníh *V stave žlče* a *Klak* (časopisecky publikované básne a výbery tvoria osobitnú kategóriu). Je to naozaj takmer nepochopiteľné, zvlášť ak si uvedomíme, že básnika mala motivovať k uskutočneniu textových zmien s takýmto výsledkom jeho nespokojnosť s pôvodnou verziou diela pre zásahy a obmedzenia dobovej cenzúry, ktoré ju postihli (čo bol aj dôvod, prečo údajne vyšla neautorizovaná). Skutočným paradoxom a kurióznou textologickou okolnosťou potom je, že pôvodné neautorizované, čiže cenzúrou obmedzované texty sú vo väčšine prípadov omnoho odvážnejšie, výpovedne, esteticky i emocionálne silnejšie, „*plnokrvnejšie*“, iritujúcejšie, „*provokatívnejšie*“, ako ich autorizovaná, cenzúrnych reliktov zbavená verzia – práve tá je zdržanlivejšia, nevýraznejšia, prítlmená, uhladená, zjemnená, práve tá by rozhodne viac mohla spĺňať požiadavky cenzorov (pozri Rédey, 2012).

Editor súborného vydania i niektorí literárni vedci, ako napr. J. Gavura, to však rozhodne takto nevnímajú a nehodnotia – naopak, autorizovanú, prepracovanú verziu považujú automaticky za hodnotnejšiu a v tej pôvodnej vidia najmä svedectvo o zničujúcom a rozkladnom vplyve režimovej cenzúry na básnika a jeho osobnostnú a umeleckú integritu, pričom aktu samotnej autorizácie sa pripisuje vysoký étos a príbeh o nej, pripomínaný zakaždým aj v textologických súvislostiach, nadobudol už podobu istého mýtu. Všimnime si, ako o tom píše J. Gavura: „Je príznačné, že básnik, ktorý musel celý život bojovať za integritu svojej tvorby a osoby, zanechal po sebe rozdvojené literárne dedičstvo. Príznačné hlavne preto, že neintegritálna podoba Ondrušovho diela je spôsobená tými istými silami, ktoré atakovali básnika ako

občana a umelca. Hoci na tom básnik neniesol vinu, usiloval sa mechanizmus publikačného manipulovania a kartuziánsky prísne kritériá na estetiku prekonať a dať svojmu literárnemu dielu jednotný, konečný a absolútny ráz. Vznikla kniha *Prehľadanie vlasu*“ (Gavura, 2013, s. 48). Pozoruhodné je už len to, že „mechanizmus publikačného manipulovania“ a „kartuziánsky prísne kritériá na estetiku“ kladie J. Gavura na jednu úroveň, akoby ich považoval za rovnorodé alebo rovnocenné či komplementárne, prípadne paralelné a kauzálne previazané faktory, činitele.

J. Gavura načrtáva v skratke genézu Ondrušovej tvorby ako básnikovo úsilie realizovať sa napriek permanentnej nepriazni, „proti prúdu“, proti cenzurujúcim vydavateľom či vydavateľstvám, v ktorých mu tak či onak vyšli jeho kľúčové básnické knihy – ako strastiplnú „básnickú antikariéru“, aspoň v prednovembrovom období: „V krátkom slede vychádzajú básnické knihy *Posunok s kvetom* (1968), *V stave žlče* (1968), *Kľak* (1970) a *Mužské korenie* (1972). V každej je nejaký redakčný zásah proti pôvodnému rukopisu, ale skutočná redakčná „šikana“ prichádza až v osemdesiatych rokoch, keď sa najprv publikuje neautorizovaný výber časopiseckých básní 1956 – 1963 *Pamät'* (1982) a potom sa kladie požiadavka škrtať z rukopisov *Každé ráno dobré ráno* (1982) a *Kreslím koňo koňaté* (1983) (...)“ (s. 48 – 49). Nezainteresovaný čitateľ by sa mohol pozastavovať nad tým, aký zvláštny proces sa to vlastne musel odohrávať medzi básnikom a vydavateľstvami. Pokiaľ je autorizovaná verzia skutočne tou podobou Ondrušových básní a zbierok, v akej ich chcel, ale nemohol mať pre „redakčné zásahy proti pôvodnému rukopisu“, potom by si takýto čitateľ pri porovnaní pôvodného variantu s autorizovaným mal vedieť utvoriť predstavu o tom, o aké zásahy mohlo ísť. Ak sa bude na to takto pozeráť, čo pri tom zistí? Že básnikovi zakázali použiť názov *Šialený mesiac* a namiesto toho mu nanútili verziu *Prvý mesiac*, že inú zbierku, ktorá sa mala volať jednoducho *Korenie*, mu umožnili publikovať len pod názvom *Mužské korenie*? Poukazovalo by to na zvláštny vkus i logiku totalitnej cenzúry (no k takejto logike majú bližšie skôr samotné Ondrušove názvové verzie) – a ide vôbec o cenzúru ako rozhodujúci faktor v celom tomto probléme?

Sám Gavura na inom mieste svojho článku píše: „Hlavným dôvodom prepisu básní z Mladej tvorby a kníh z prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov je básnikova nespokojnosť s ich estetickou úrovňou. V liste Jánovi Turanovi (2. 9. 1982) Ondruš píše: ‚Opraviť a dotiahnuť chcem aj ostatné svoje kratšie básne, hlavne knižky, ktoré nasledovali po Šialenom mesiaci, v každej je čo naprávať. (...) Nie je to také ťažké ako u mladotvorbových básní, okrem pravda Kľaku, ten sa naozaj nepodaril. Kľak zoškrtať na nejakých 200 veršov.‘“ (s. 49). Ondruš teda neuvádza na správnu mieru iba to, čo na jeho textoch napáchala cenzúra, ale prehodnocuje a „napráva“ si aj svoju vlastnú „estetickú mieru“ básnickej tvorby. Napokon, v debutovej zbierke, v ktorej tak nápadne zmenil názov, inak podľa toho, čo tvrdí J. Gavura, by ani nemal až tak veľmi čo naprávať po cenzúre, veď „zbierka *Šialený mesiac* má najmenej zásahov a nový variant je s pôvodným vydaním konzistentný“ (s. 49).

J. Gavura poukazuje práve na túto stránku a na istý zlom v Ondrušovej poetike, ktorý súvisí s oslabením toho, čo bolo pôvodne frapujúce, markantné a expresívne – a ktorý si sám básnik uvedomoval, resp. pozoroval na sebe. Akoby starnúci a vyrovnanejší, „skrotnuvší“ básnik, ktorému je „zrazu“ milší stav harmónie, vyrovnanosti a poriadku, chcel tomuto svojmu životnému pocitu či mentálnemu nastaveniu prispôbiť aj výrazovú a výpovednú úroveň svojich básní, vytvorených v mladosti – t. j. „skrotiť“ ich pôvodnú expresivitu a markantnosť, „príkroť“, „drsnosť“, prepiať emotívnosť. Zrazu pred básnikom vyvstáva pojem „estetického

ideálu“. „Úpravy na knihách v osemdesiatych rokoch ukončil básnik autopsiou: ‚Naozaj ma knižka táto [Každé ráno dobré ráno, pozn. J. G.] dosť pomordovala, kým som mohol byť ako tak spokojný. Možno je to naozaj už s vekom, starnem. Som pri písaní akýsi krotkejší, vyrovnanejší, harmonickejší, menej vervný.‘ (List J. Ondruša M. Ondrusovi, 11. 4. 1984) O motivácii prerábať texty však neskoršie hovorí závažné slová: ‚Keď človek prepracúva svoje básne, tak to znamená, že má nejaký estetický ideál a ten považuje za nedosiahnutý, a znovu skúša‘ (Z rozhovoru M. Ondrusa s J. Ondrušom, 16. 10. 1997)“ (s. 49 – 50).

Pripomeňme si teda, ako formuloval svoj estetický ideál a svoje autorizačné zásady samotný J. Ondruš (aké motivácie ho viedli k textovým úpravám a zmenám pôvodných básní). K otázke zásadného prepracovania, prerábania vlastných textov sa J. Ondruš vyjadril nasledovne: „Ja to tak pociťujem, takže robím tieto obrovité zmeny zakaždým, keď voľačo vyškrtnem, alebo pridám. Keď som písal básničku, tak vždycky to bolo tak, že som sa o to staral, aby bola emotívna, a teda veľmi skoro som zbadal niektoré veci, ktoré sú pôsobivé... Na tom mi najviac záležalo, aby bola báseň emotívna. Kvôli emotívnosti som bol ochotný robiť veľké zmeny, zavrhnúť voľačo, nejaký obraz“ (J. Ondruš v rozhlasovej relácii Literárna revue, Rádio Twist, red. Dado Nagy, 14. 9. 1996). Tento tvorivý postoj – už aj v zmysle „vyznávaného estetického ideálu“ – jednoznačne potvrdil aj pri inej príležitosti, keď totiž na otázku „Takže aký je váš estetický ideál?“ odpovedal: „To je práve to, že nie také filozofické básne, ale ostro obrazné a emotívne aby boli“ (relácia STV 2, 19. 1. 1997, redakčne pripravila Z. Jarošová). V rozhlasovej relácii z roku 1994 Debuty v pohľade času (Slovenský rozhlas, 25. 5. 1994, red. I. Bognárová) o upravovaní textov svojej debutovej zbierky *Šialený mesiac* hovorí: „Mnohé básne sú tam, že ani s jednou z nich dohromady nesúhlasím, ale s niektorými predsa len. Písal som potom modernejšie, ako vtedy, v tých dobách, keď vznikali tieto básničky.“ Na otázku redaktorky I. Bognárovej „Ako ich teraz prerábate, tie prvé básničky?“ J. Ondruš odpovedá: „Tam ide o to, že mnohé tie básne sú proste zle napísané, že sú tam nejaké obrazy a asociácie, ktoré tam nepatria. Ide o to, aby sa dosiahla emotívnosť; báseň je dobrá, keď je emotívna. Keď sú tam tak sucho, často hlúpo, alebo aj komicky a proste nevýstižne nafliaskané v tej básni, potom musím preškrtnúť a napísať niečo inšie.“<sup>10</sup>

Faktom však zostáva, že samotné dodatočne uskutočnené nápadné úpravy a zmeny v jeho textoch svedčia skôr o zásadne inom úsilí a tvorivom zámere pri autorizovaní svojho diela a sú v rozpore s vyššie citovanými tvrdeniami o *emotívnosti* ako takmer absolútnej a nevyhnutnej, bezpodmienečnej prioritě či dominante jeho tvorivej metódy.

Niet potom divu, že pri zase inej príležitosti zdôvodňuje vlastné zásahy a textové zmeny vo svojich básňach celkom inak, napr. v rámci odpovede na otázku brata M. Ondrusa, ktorý sa ho v súvislosti s jeho druhou zbierkou pýtal: „V čom je posun nového usporiadania voči starému v zbierke *V stave žľče*?“ Básnikova odpoveď totiž vtedy znela takto: „Nemyslel som na nejaké idey, ale aby to bolo krajšie, ucelenejšie, pekné. Vždy som na to myslel, aby to bola pekná básnička, nie na inšie“ (z rozhovoru J. Ondruša s I. Čičmancom a M. Ondrusom, Stupava, 13. 7.

<sup>10</sup> Údaje o vyjadreniach J. Ondruša v rámci jeho verejných (rozhlasových) vystúpení, ako aj osobnej korešpondencie, resp. rozhovorov s bratom M. Ondrusom, prípadne niektorými jeho známymi (I. Čičmanec), nám poskytol zo svojho osobného archívu M. Ondrus v roku 2002; čiastočne na ne odkazuje aj príspevok: Ondrus, Miloš: *Formovanie a rozchod trnavských konkretistov* (2002, s. 19 – 40), resp. súhrnný biografický materiál: Ondrus, Miloš: *Niekoľko faktov o živote básnika Jána Ondruša* (1997, nepublikované).

1995). Zrazu teda už nie *emotívnosť*, ale vlastnosti ako „krajšie, ucelenejšie, pekné“ sú s výlučným dôrazom vyzdvihnuté ako kľúčové a smerodajné hodnoty, výrazové kvality, na ktorých buduje svoju poetiku.

Ak z citovaných príležitostných vyjadrení J. Ondruša vyberieme, izolujeme z kontextu čisto iba tie, ktoré sa týkajú priamo a výslovne podstaty veci, zistíme, že máme do činenia s argumentmi dvojakého typu – stačí ich postaviť vedľa seba, aby sa nám Ondrušov „estetický ideál“ i celková ars poetica ukázali v plnej ambivalentnosti, kontroverznosti. Na jednej strane stoja tieto tvrdenia:

„Ide o to, aby sa dosiahla emotívnosť; báseň je dobrá, keď je emotívna“ (Ondruš, 1994).

„Keď som písal básničku, tak vždycky to bolo tak, že som sa o to staral, aby bola emotívna a teda veľmi skoro som zbadal niektoré veci, ktoré sú pôsobivé... Na tom mi najviac záležalo, aby bola báseň emotívna. Kvôli emotívnosti som bol ochotný robiť veľké zmeny, zavrhnúť voľačo, nejaký obraz“ (Ondruš, 1996).

„To je práve to, že nie také filozofické básne, ale ostro obrazné a emotívne aby boli“ (Ondruš, 1997).

V úplnom rozpore s tým však približne v tom istom čase, v rovnakom období (polovica deväťdesiatych rokov) argumentuje básnik aj takto:

„... aby to bolo krajšie, ucelenejšie, pekné. Vždy som na to myslel, aby to bola pekná básnička, nie na inšie“ (Ondruš, 1995).

Ako z uvedených výrokov samotného básnika vyplýva, odvolávať sa na Ondrušov estetický ideál nemá žiadny význam, resp. nemôže mať nijakú relevanciu, nie je to vlastne možné, keďže autor sám ho formuluje celkom ambivalentne, protirečivo, vehementne, zdôrazňujúc raz emotívnosť a ostrosť (estetiku markantnosti a expresívnosti výrazu), hneď na to zas krásu v zmysle ucelenosti a estetickej „uhladenosti“ („pekné“) – „estetický jemnocit“ básnického výrazu ako výhradný a rozhodujúci princíp tvorby, ktorému podriaďuje všetky ostatné zretele. Inak povedané, v prípade J. Ondruša (na základe jeho vlastných vyjadrení) neprichádza do úvahy nejaký konzistentne ponímaný estetický ideál či autorizačná koncepcia, prípadne stratégia. Netreba azda zdôrazňovať, že „emotívne a ostré“ na jednej strane a „krajšie, ucelenejšie, pekné“ (predstava „peknej básničky“) na strane druhej nie sú synonymne ponímateľné, ale protichodné aspekty, kvality či tendencie básnického vyjadrovania. Takmer by sa žiadalo poznamenať, že tu ide o dve stránky – o takpovediac apolónsku a dionýzovskú polohu Ondrušovej tvorby.

Na textoch, ktorých výrazovosť sa niesla v duchu programovej poetiky expresívnosti výrazu, zachádzajúcej miestami do „estetiky hnusu“ a „šokujúcej oškľivosti“, ako je to najmä v prípade skladieb *V stave žlče* a *Kľak*, čiastočne i zbierky *Posunok s kvetom*, by inak istotne bolo čo výrazovo „skrášľovať“, zjemňovať – takáto výrazová intencia si však potom protirečí s autorovým vlastným, predtým vyznávaným „postulátom bezpodmienečnej emotívnosti“. Básnikovo vyhlásenie o tendencii ku „krajšiemu, ucelenejšiemu, peknému“ vyznieva však paradoxne aj v kontexte literárnokritických charakteristík poukazujúcich na Ondruša ako na ukážkový príklad básnika, u ktorého majú jednoznačnú relevantnosť iné hodnoty než „estetickosť“ básnického vyjadrenia v zmysle „pekného“, „peknej básničky“. Ondruš je predsa kritikou všeobecne vnímaný práveže ako autor, v tvorbe ktorého prevláda nad „tradične estetickým“, teda nad fenoménom, resp. kategóriou „krásneho“ vôbec, skôr radikálnosť výrazu, hĺbková výpovedná prenikavosť a „absolútnosť“ výpovede, básnický existencializmus, resp. etické implikácie, „životná naliehavosť a prísna umelecká askéza“ (Matejov, 1997, s. 54), resp. výsostne originálny,



vysoko idiomatický, pritom však univerzalisticky, nadčasovo referenčný básnický jazyk „prežívaný ako dráma“ a obraznosť vytvárajúca „formy údesnosti“ (Hamada, 1998). Veď to, čo vyzdvihuje v tomto zmysle suverénna väčšina relevantných literárno-teoretických i kritických charakteristík na Ondrušovej poézii ako hodnotu, je skôr pravým opakom toho, čo sám Ondruš formuluje ako vlastné úsilie o „krajšie, ucelenejšie, pekné“. Pozitívne sumarizujúce hodnotenia pri príležitosti smrti básnika v novembri 2000 v rámci zhrňujúceho bilancovania jeho práve uzatvoreného celoživotného diela zväčša zdôrazňovali tiež práve „druhoradosť“ tradične estetického (onoho estetizmu „krajšieho, ucelenejšieho, pekného“) oproti hĺbkovo štruktúrovanej výpovedno-obraznej sile, prenikavosti a závažnosti: „... básnik z rodu mágov, z imaginatívnych lyrikov na Slovensku možno najsvojráznejší, vždy bude pripomínať, že dôležitá nie je krása metafory, ale hĺbková štruktúra obrazu“ (Bokníková, Pravda, 16. 11. 2000).

Ak teda Ondruš zásadne prepracúval, radikálne prepisoval vlastné texty prioritne naozaj so zreteľom na práve takto chápanú estetickú „uhladenosť“, usporiadanosť, „výrazovú estetizáciu“, „skrášlenie“ ako na rozhodujúce autorizačné kritérium aj pri definitívnej redakcii, resp. revízii svojho celoživotného diela, paradoxne akoby tým sám popieral, negoval, „zavrhol“ či jednoducho nevnímal hodnotové dominanty svojej poézie a spochybňoval, negatívne prehodnocoval to, v čom spočíva literárnou kritikou i teóriou všeobecne uznávaný a vysoko hodnotený prínos jeho tvorby, akoby si sám nebol vedomý podstaty tohto prínosu, alebo sa jednoducho nestotožňoval s ním.

J. Ondruš si teda zjavne protirečí vo svojich výrokoch ohľadom vlastnej tvorby a tvorivých zásad a každý si z nich môže vybrať to, čo len chce alebo potrebuje, to znamená, že vhodné argumenty si v nich pre seba nájdu tak zástancovia platnosti pôvodnej verzie básní, ako aj tí, čo presadzujú pravidlo poslednej ruky. Ak niekto tvrdí, že Ondruš ako básnik uplatňuje poetiku a estetiku expresívne vyjadrenej emotívnosti a ostrosti, má takisto pravdu ako ten, kto by poukazoval na Ondrušov ideál krásy v zmysle „peknej básne“ – hoci ide o protikladné tendencie.

J. Gavura, ktorý argumentuje Ondrušovým lipnutím na kráse a „peknom“, hoci básnik rovnako, ak nie predovšetkým inklinuje k emotívnosti a ostrosti, vyberá vo svojom článku z citovaných zdrojov (napríklad aj z vyššie citovanej relácie Slovenského rozhlasu Debuty v pohľade času z 25. 5. 1994 v redakčnej realizácii I. Bognárovej) jednostranne a výlučne iba tie pasáže, ktoré by mali potvrdzovať opodstatnenie autorizovanej verzie, radikálne prepracovanej v súlade s požiadavkami estetického ideálu „krásy a harmonickosti“. V rámci svojho vystúpenia v tej istej relácii však Ondruš vyjadril aj svoje celkom protichodné estetické stanovisko, ktoré sme zase vyššie citovali my. Ondrušove tvrdenia vyslovené v rámci jeho verejných vystúpení v médiách, korešpondencie, osobných rozhovorov, alebo doložené osobnými svedectvami iných a pod., poskytujú v rovnakej miere argumenty pre jeden aj druhý edičný, textologický postoj, pre zdôvodnenie platnosti tak pôvodnej, ako i zmenenej, autorizovanej verzie ako základného textu pre vydanie diela podľa vôle autora. (Neexistuje teda Ondrušov konzistentne a jednoznačne formulovaný a vyznávaný estetický ideál, ktorý by mohol prípadný editor brať do úvahy.)

Práve na takéto prípady upozorňujú v poslednom čase niektorí literárni teoretici – veľmi presne a dôsledne ho popisuje napr. Veronika Rácová vo svojej štúdii, aj keď v súvislosti s celkom iným básnickým dielom a textologickou úlohou úplne odlišnej povahy – totiž v súvislosti s reedíciou básnického diela Ivana Štrpku (tomuto problému sa venujeme v ďalšej časti nášho

príspevku). To, ako V. Rácová formuluje podstatu problému, odvolávajúc sa pritom na prácu autorskej dvojice R. Havel – B. Štorek, platí však azda ešte viac na Ondrušov prípad:

„Samozrejme, voľba základného textu pre nové vydanie diela konkrétneho autora je pomerne problematická, čo často súvisí aj s narážaním na autorské právo. Napriek tomu by sa nemalo postupovať mechanicky a za umelecky najhodnotnejšie a najautentickejšie znenie automaticky brať tzv. vydanie poslednej ruky. Každý prípad by sa mal posudzovať individuálne, po dôslednom vedecko-kritickom zohľadnení všetkých aspektov súvisiacich s dielom, pretože literárny proces konkrétneho autora nemusí mať vonkoncom esteticky a umelecky vzostupný charakter. Havel a Štorek sa nazdávajú, že hoci má situácia, keď autor vyjadrí svoju vôľu a určí niektoré z vydaní za to, ktoré má byť ďalej používané, charakter právneho ustanovenia, existujú prípadly, keď nemusí ani autorom vyslovená vôľa, podľa ktorej je niektoré znenie diela chápané ako konečné, teda ako to, ktoré má byť reprodukovvané, zaistiť jednoznačnosť a nespornosť takéhoto znenia ako textu, z ktorého má vychádzať napr. kritická edícia. V takomto prípade podľa nich nemá autorova vôľa ako právny akt žiadnu preukázateľnosť a nie je pre textológa rozhodujúca (Havel – Štorek, 2006, s. 8)“ (Rácová, 2016, s. 32 – 33). (To je, pravda, zjavne diametrálne odlišný prístup, než aký uplatnil pri Ondrušovom súbornom diele M. Hamada.)

V princípe totožné textologické stanovisko – a to už priamo v súvislosti s prípadom J. Ondruša – zaujíma aj Michal Rehúš, ktorý taktiež spochybňuje automatickú a výhradnú platnosť pravidla poslednej ruky a básnikovu autorizáciu nepovažuje za rozhodujúci argument: „Čo si však počať s princípom poslednej ruky? Nemala by sa autorom odobrená verzia považovať za záväznú? Domnievam sa, že nie. Jestvujú samozrejme prípadly, v ktorých má vydanie poslednej ruky opodstatnenie, ako napr. v prípade textov, ktorých prvé vydanie bolo z rozličných (napr. politických) dôvodov deformované. Ale čo napríklad v opačnom prípade, keď autor z rovnakých (politických) príčin zasiahol do pôvodného vydania, ktoré vzniklo v priaznivejšom období, a tým deformoval finálne vydanie? Alebo ako sa zachovať v prípadoch, keď autor zasahuje do svojich textov v dôsledku zmenených estetických preferencií, a to v čase, keď predchádzajúce verzie už žijú svojím vlastným životom? V takej situácii je nová verzia novým dielom, ktoré je z viacerých hľadísk rovnocenné s pôvodnou verziou“ (Rehúš, 2012, s. 46). M. Rehúš v súvislosti s hamadovskou reedíciou Ondrušovho básnického diela s obdivuhodnou triezvosťou a vecnosťou postihuje a charakterizuje podstatu celého problému a kladie najzásadnejšie otázky. Upozorňuje okrem iného na problematickosť úsilia opierať sa pri voľbe textového variantu o „kritérium literárnej kvality“, zohľadniť jeho „umeleckú hodnotu“ – a tento svoj postoj zdôvodňuje vcelku presvedčivo.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> „Tak ako pri určovaní významu diela nie je podstatný autorov zámer, tak ani v prípade výberu básni do súborného diela by sa nemal uprednostňovať text, ktorý vznikol neskôr a ktorý autor označil ako definitívny. Vydanie poslednej ruky nie je pravidlo, ktoré by sa muselo bezpodmienečne dodržiavať, ale len jedna z možností, ako pristupovať k zostavovaniu a vydávaniu diel. V žiadnom prípade nemôže slúžiť ako nástroj, resp. argument za preferovanie konkrétnej verzie. Pri vydávaní by sa malo postupovať od prípadu k prípadu, s citlivým posúdením všetkých kontextov. – Zostáva ešte otázka umeleckej hodnoty. Nedalo by sa pri vydávaní textov rozhodovať na základe literárnej kvality textov? Myslím si, že takýto prístup ukrýva množstvo rizík. Tým najpodstatnejším je samo posúdenie kvality. V prípade viacerých verzií textov nemusí dôjsť k jednoznačnému konsenzu, ktorá verzia je kvalitnejšia, čo je aj prípad diela Jána Ondruša. Zatiaľ čo podľa niektorých čitateľov a odborníkov sú zaujímavejšie pôvodné verzie a nové úpravy oslabili ich pôsobivosť, podľa iných sú zase presvedčivejšie verzie z *Prehĺtania vlasu*. Bolo by preto nebezpečné opierať sa o kritérium literárnej kvality. Priestor pre vkusovo

Na jednej strane by sme teda jeho zdôvodnenie mohli akceptovať a v zásade s ním súhlasiť. Na strane druhej by sme však takisto mohli tvrdiť, že úlohou editora (vydavateľa) – a to práve, pokiaľ ide o projekt typu edície Knižnica slovenskej literatúry – nie je afirmatívne prijať, rešpektovať zámer či predstavu básnika, odvolávajúc sa na pravidlo poslednej ruky, takpovediac odobriť vôľu samotného autora alebo vlastníka autorských práv, vyhovieť jeho požiadavkám (potiaľto sa zhodneme s M. Rehúšom), ale práveže aj napriek možným rizikám zhodnotiť literárno-umeleckú hodnotu textových variantov a na základe toho zvoliť základný text pre vydanie diela. Nešlo by pritom o „vkusovo orientovaný výber“, ako sa domnieva Rehúš, ale o výsostné kompetencie fundovaného editora. Veď aké iné kritérium by malo rozhodnúť o definitívnej podobe textu vydaného diela (pokiaľ to nemá byť mechanicky aplikované pravidlo poslednej ruky), ak nie vlastné literárno-estetické, otázka jeho umeleckej hodnoty? A kto iný by už len mal posudzovať úroveň umeleckej hodnoty jednotlivých textových variantov, ak nie skúsený a erudovaný literárny vedec v úlohe editora? Taká by mala byť prirodzená logika veci, v skutočnosti sa tým však ocitáme v bludnom kruhu – veď M. Hamada vlastne tiež postupoval takto, u Hamadu sa totiž jeho editorské presvedčenie o výlučnej platnosti poslednej ruky prekrýva s estetickými kritériami, ktoré zároveň kladie na editované dielo, s jeho estetickým ideálom, alebo oným „vkusom“, vkusovými preferenciami.

Nemalo by nás azda natoľko prekvapovať, ak samotný Ján Ondruš ako autor pri svojom introvertnom, uzavretom spôsobe života v ústraní, pohrúžený do permanentného „znovu-čítania“ a revidovania svojich starších textov (ako o tom referuje vo svojej korešpondencii), stratiac od nich odstup, mohol napokon podľahnúť ilúzii – „optickému klamu“, pri ktorom sa zdá, že „krajšie“, „jemnejšie“, uhladenejšie je automaticky aj lepšie a básnický hodnotnejšie. Takisto mu však podľahli či podliehajú aj súčasní literárni vedci-teoretici i kritici, editor zväzku M. Hamada a J. Gavura (ktorý je inak posudzovateľom predmetného zväzku). Aj M. Hamada vychádza z predpokladu či presvedčenia, že autorom prepracovaná verzia vyjadruje básnikov zmysel pre krásne, že samotný „neskorý“ Ján Ondruš inklinoval k „peknému“, k harmonizácii, k tomu, „aby bola báseň pekná“, harmonická. Pritom v takejto vágnej a insitnej polohe ponímaný a vyznávaný ideál „peknej básničky“, ako to formuluje J. Ondruš v citovaných vyjadreniach, by mohol byť aj pravým opakom, náprotivkom skutočnej poézie. Avšak silnou stránkou Ondrušovej poézie a poetiky nie je práve vyjadrenie „krásneho“ – či „estetický jemnocit“.

Možno pripustiť, že niektoré redundantné časti básnickej knihy *V stave žlče* alebo skladby *Kľak* v prvom vydaní sa, ako konštatuje sám Ondruš, naozaj „nepodarili“, o to menej sa však vydaril pokus o nápravu, „opravenie“ niektorých pôvodne vydarených básní i vlastnej básnickej tvorby vcelku, „celoplošne“. Pokiaľ Ondruš dokázal rozpoznať skutočne slabé stránky niektorých svojich starších textov a pri zhodnotení toho, čo je v nich „slabé“ alebo problematické, prejavil vzácnu, obdivuhodnú súdnosť a cit, resp. zmysel pre mieru (a tiež onú „kartuziánsku prísnosť“), potom zase túto súdnosť a cit celkom stratil pri úprave niektorých svojich iných textov, ktoré si takéto zásahy nevyžadovali. Dovoľme si tvrdiť, že Ondrušovmu básnickému dielu – aspoň niektorým jeho textom – paradoxne neuškodili natoľko Gavurom spomínané „sily, ktoré atakovali básnika ako občana a umelca“ či „redakčná šikana“, „mechanizmus publikačného manipulovania“ zo strany režimu (totalitnej kultúrnej a vydavateľskej, edičnej

---

orientované výbery poskytuje špeciálny typ publikácií, ktoré zvyknú zostavovať iní umelci z diela konkrétneho autora alebo autorky. Toto by však nemal byť prípad publikácií z edície *Knižnica slovenskej literatúry*“ (Rehúš, 2012, s. 47).



politiky), „redakčné zásahy proti pôvodnému rukopisu“, ako skôr jeho vlastné dodatočné zásahy – vlastná autorizácia (ich zjemňovanie, „uhladzovanie“, „obrusovanie“ – estetická „sterilizácia“, neutralizácia).

Ani J. Gavura však neabsolutizuje prepísanú, autorizovanú verziu Ondrušovej poézie a nepresadzuje názor, že iba tá by mala mať výhradné opodstatnenie byť publikovaná, čoho dôkazom je aj skutočnosť – a to treba u Gavuru osobitne oceniť –, že práve jeho editorskou zásluhou vyšlo v roku 2013 aj nové vydanie pôvodnej, nezmenenej verzie Ondrušovho debutu *Šialený Mesiac* (s doslovom Erika Markoviča).<sup>12</sup> V rámci Ondrušových prvých piatich zbierok z rokov 1965 – 1972 je to zatiaľ svetlá výnimka.

J. Gavura uzatvára svoje úvahy o preraktovanom probléme takto: „V priebehu procesu aj po završení upravovania Ondrušových básní sa vynárali a nahlas vyslovovali otázky. Sú zmeny v novom vydaní závažné, boli nevyhnutné, je výsledok lepší? Niektoré odpovede sú kvantifikovateľné, zbierka *Šialený mesiac* má najmenej zásahov a nový variant je s pôvodným vydaním konzistentný, už v skladbe *V stave žľče* pribúda systematických zmien a básnikovej retuše, no a pri neskorších knihách už stojí za zváženie, či neuvažovať o nových knihách. Popri objektívnych kritériách tu však na otázky ostávajú aj individuálne odpovede a... individuálne pochybnosti“ (Gavura, 2013, s. 50). Otázok však vyvstáva aj viac – resp. možno ich klásť aj inak: Prečo J. Ondruš, navyše ako „jediný výnimočný slovenský básnik, ktorý... nepodľahol deštruktívnemu tlaku ideológií“ (Hamada, 2011, prebal knihy), uskutočnil vo svojich textoch práve takéto „opravy“, ktoré znamenajú v skutočnosti zmenu z originálneho, autentického, zaujímavejšieho, silnejšieho a plnšieho na menej originálne a autentické, menej zaujímavé, nevýraznejšie, slabšie, obrazne i významovo, konotačne ochudobnené – a ktoré práveže samy až ukážkovo zodpovedajú „neutralizačnej“, „znevýrazňujúcej“ logike a duchu dobových cenzúrnych úprav? Ako mohol básnik vo svojich pôvodných textoch – a to práve v úsilí odstrániť z nich „vplyv cenzúry“ – vykonať také zmeny, ktoré samy osebe až zarážajúco pripomínajú cenzorské zásahy? A vzhľadom na paradoxnú skutočnosť, že autorizovaný text je vlastne „obmedzenejší“, sterilnejší než pôvodný, by sme sa mohli tiež pýtať: Čo sa vlastne do tých neautorizovaných (cenzurovaných) textov nemohlo dostať, v čom spočíva ich cenzurovanosť? Veď ako „cenzurovaná“ pôsobí skôr samotným Ondrušom prepísaná podoba jeho diela – sama autorizácia pripomína skôr „(auto)cenzúru“. Prečo M. Hamada ako editor a zostavovateľ zaradil do zväzku túto – výrazovo a esteticky značne oslabenú, neutralizovanú verziu? (Viac pozri Rédey, 2012.)

A ponad to všetko: Čo z toho prípadne vyplýva v „operatívnom“ zmysle pre budúcnosť, pokiaľ sa na problém pozeráme v perspektíve edičných možností? Čo sa s celým prípadom dá robiť? Ako sa teda vymaniť z onoho bludného kruhu (vytvoreného spojením básnikovho ambivalentne a kontroverzne formulovaného estetického ideálu a editorom výlučne uplatneného pravidla poslednej ruky), aké by malo byť prijateľné, náležité riešenie? Túto, akiste najrelevantnejšiu otázku si kladie – a vzápätí i zodpovedá – aj M. Rehúš: „Jestvuje ideálne riešenie? Domnievam sa, že najlepšie by bolo zverejniť obidve verzie Ondrušových kníh, čiže pôvodné vydania zo 60. a 70. rokov minulého storočia, ako aj verzie z *Prehĺtania vlasu*. Nejestvuje totiž žiaden relevantný argument, na základe ktorého by sa dala jednoznačne uprednostniť jedna verzia pred druhou. Obidve verzie sú súčasťou literárneho a širšieho kultúrneho kontextu, o žiadnej z nich sa nedá definitívne povedať, že je umelecky presvedčivejšia a kvalitnejšia.

<sup>12</sup> V tiráži je mylne alebo jednoducho nesprávne uvedené, že ide o „Vydanie prvé“ (Ondruš, 2013).

Za vydanie pôvodných verzií hovorí najmä hlboký čitateľský dosah, významný literárny vplyv, existencia dôležitých teoretických textov a slabá dostupnosť. V prospech vydania poslednej ruky sa dá argumentovať najmä tým, že ide o autorom završené dielo, pričom aj ono už stihlo zasiahnuť do nášho kultúrneho kontextu“ (Rehúš, 2012, s. 47).

Za publikovanie obidvoch variantov v predmetnom súbornom vydaní aj za cenu toho, že vzhľadom na rozsahové obmedzenia vyplývajúce z jednozväzkovej edície by editor musel radikálne obmedziť rozsah niektorých sprievodných, metatextových častí zväzku (*Z článkov, rozhovorov a korešpondencie, Z literárnych kritik, štúdií a esejí a Komentáre a vysvetlivky*), prípadne upustiť od ich zaradenia do zväzku, sa prihovárал aj Michal Jareš<sup>13</sup> (mimochodom, editor zväzku Štefan Strážay: *Básnické dielo*, 2011). Naznačuje to aj vo svojej recenzii Ondrušovho súborného diela z roku 2011 *Problém a jeho (ne)řešení* (Jareš, 2012).

Možnosť paralelného publikovania autorizovaných i pôvodných textov, aspoň v rámci prípadného kriticky pripraveného súborného vydania, pripúšťa napokon aj samotný M. Hamada, ktorý v tejto súvislosti poznamenáva: „Naše vydanie Ondrušovho básnického diela nemôže byť kritickým vydaním. Rozsah diela nedovoľuje paralelné publikovanie pôvodných zbierok s novou autorizovanou textovou podobou. Táto práca čaká nové edície Ondrušovho básnického diela“ (Hamada, 2011, s. 518). Podľa M. Rehúša však takáto argumentácia „vznieva alibistic-ky. Zostavovateľ predsa uprednostnil publikovanie básní uverejnených v časopisoch, pričom jeho dôvody sú veľmi sporné. Okrem toho, len ťažko sa dá predstaviť, že by v dohľadnej dobe vznikol takýto projekt, keďže by išlo v relatívne krátkom čase už o tretie vydanie Ondrušovho diela. V tomto zmysle ide v prípade Hamadovho výberu o premárnenú šancu. Ak by som však mal pristúpiť na dilemu buď – alebo, som presvedčený, že viac argumentov jestvuje za vydanie pôvodných knižných verzií“ (Rehúš, 2012, s. 47).

Textologický postoj M. Rehúša pozitívne zhodnotil napr. Martin Navrátil, a to v kontexte poľských a najmä českých textologických iniciatív, osobitne v súvislosti projektom Kritická hybridní edice (KHE). „V susednom českom kontexte majú tento problém dávno teoreticky vyriešený, keď už v 60. rokoch, opierajúc sa o názory poľského textológa Konrada Górskeho, začali aplikovať pri hľadaní základného textu pre kanonizáciu diela tzv. pravidlo poslednej tvorivej ruky (oproti vtedajšiemu mechanickému pravidlu poslednej ruky; zdôraznil M. N.). Teda za základný text mala byť zvolená tá redakcia textu, pri ktorej bol naposledy a najplnšie realizovaný tvorivý zámer autora (to sa môže vzťahovať aj na vydanie poslednej ruky). (...) Zmeny, ktoré J. Ondruš urobil, mali zaiste estetickú motiváciu. No napriek estetickým usmerneniam je spôsob výberu základného textu každého diela v praxi špecifický, pri Ondrušovom diele je situácia obzvlášť delikátna. Proti Hamadovmu riešeniu argumentoval M. Rehúš z literárno-historického hľadiska (...) Avšak bez ohľadu na to, ktorý text je vhodnejší na publikovanie (...) M. Rehúš intuitívne, bez textologického školenia vycítil, že v Ondrušovom prípade by bolo ideálnym riešením publikovanie oboch verzií“ (Navrátil, 2017, s. 39).

V prebiehajúcom spore zaujali k problému podobné stanovisko aj niektorí ďalší z najmladšej generácie bádateľov. Ivana Mikulíková v stati *Kauza autocenzúry a povaha schizoidného lyrického subjektu* ho napr. vyjadrila takto: „Ako však hodnotiť jeho gesto autoretuše? Ktorú verziu zo zbierok považovať za ‚správnu‘? Všeobecne sa prijíma názor o nespochybniteľnosti

<sup>13</sup> Celkom explicitne o takomto riešení hovoril M. Jareš v diskusii k príspevku: Rédey, Zoltán: *Básnické dielo J. Ondruša a Š. Strážaya v reedícii* na odbornom seminári Literárnokritická reflexia slovenskej literatúry 2011/12 (Bratislava, Ústav slovenskej literatúry SAV, 12. apríla 2012).

autorovej „poslednej ruky“, avšak, domnievame sa, že v prípade Jána Ondruša je na mieste pokračovať aj naďalej vo vydávaní zbierok pôvodných, ktorých autenticita väčšmi vypovedá o básnikovi a jeho svete“ (Mikulíková, 2014, s. 548). Radomír Oravec v študentskej práci *Roztrojenosť básnickej tvorby Jána Ondruša (Literárnovedná problematika autorizácie a komparatívna interpretácia troch verzií básne Z nemocnice – 1963, 1965, 1996)* upozorňuje jednak na trojakosť textových verzií niektorých básní, pri ktorej ide o „časopisecké vydania, pôvodné verzie a finálne autorizované básne v Prehľtaní vlasu. Tým existujú nie dve, ale až tri verzie istých Ondrušových básní, ide o dvojitú autorizáciu, pričom vzniká „model“: časopisecká báseň → jej autorizovaná verzia v *Šialenom mesiaci* → autorizácia už raz autorizovanej básne v *Prvom mesiaci*“ (Oravec, 2015, s. 3). Na základe toho potom dospieva k názoru, že „jednotlivé verzie básní sa navzájom nevyklúčujú, ale tvoria kompaktný, kontinuálny a navzájom dopĺňajúci sa celok“ (Oravec, 2015, s. 9) – čo je vlastne implicitným „pritakaním“ v prospech paralelného publikovania oboch, alebo dokonca všetkých textových verzií.

Skúsme si na synekdochicky vybranom príklade – nech je ním báseň *Milenci* z knižného debutu *Šialený mesiac* a jej verzia z jeho prepracovaného vydania *Prvý mesiac* – ilustračne predviesť, ako môže vyzeráť takéto „zjemnenie“ či „krotkosť“, „harmonizácia“, vôbec úprava v rámci autorizačných zmien uskutočnených autorom. Porovnajme si prvý odsek v pôvodnom texte i jeho variante:

„Tvoj ľavý prs, / ležiaci na tanieri, prerastený drôtom, / prešitý šijacím strojom, / možno prezeráť, pozorovať, / prenášať v ošatke, podviazať ho, / a keď v ňom nájdeš koniec cievy, / dohola ho vypárat“ (1965, s. 14);

„Tvoj ľavý prsník, / ležiaci na tanieri, prerastený drôtom, / prešitý šijacím strojom, / červenu niťou poštopkaný a s leukoplastom, / možno prezeráť, merať a pozorovať, / prenášať v slamienke, podviazať ho, / a keď v ňom nájdeš koniec cievy, / dohola ho vypárat“ (2011, s. 103).

Dodajme k tomu, že z autorizovanej poslednej verzie básnik vypustil kratšie dvojveršové časti 2 – 3 a jednoveršové 4 – 5; ponechané pôvodné odseky 1 a 6 tu nie sú číslované, k nim však oproti pôvodnej verzii na záver pribudla zvukomalebná klauzula „– Cukrú. / – Cukrú. / – Cukrú“ a pôvodný koncový verš „vydá vtáči krik“ (1965, s. 14) sa zmení na „vydá holubí krik“ (2011, s. 103).

Zmeny nie sú vyslovene závažné, predsa však badať, že druhá verzia, v ktorej pribudol motív „červenej nite“ a najmä „leukoplastu“, resp. „Cukrú. / – Cukrú...“ v závere, má civilnejší nádych, je akoby obrazne a tematicky „aktualizovanejšia“, v istom zmysle pre bežného potenciálneho príjemcu bližšia, resp. akoby „nadbiehavejšia“ – to platí tak o trochu „Cukrú. / – Cukrú...“, ako aj o prívlastku „holubí“ namiesto pôvodného „vtáčí“, ale aj o zmene tvaru slova „prs“ na štandardné a menej príznakové „prsník“. Nie sme si však istý, či práve zmeny tohto druhu prospejajú estetickému kvalite a výpovednej hodnote a sile básne.

## II. Autorizované súborné básnické dielo Ivana Štrpku

V nasledujúcej časti nášho príspevku si budeme všímať vybrané textové varianty, vytvorené pri autorizácii, resp. súbornom vydaní lyrického diela Ivana Štrpku, ktoré vychádza v rámci spoločného edičného projektu vydavateľstiev Koloman Kertész Bagala a Modrý Peter spolu

s tvorbou ďalších dvoch členov básnickej skupiny Osamelí bežci (ako sme sa o tom už konkrétnejšie zmienili vyššie). Vydávanie súborných diel Osamelých bežcov možno bez zveličovania považovať za jeden z najzásadnejších edičných podujatí v domácej literatúre posledných dvoch desaťročí. Práve nepriaznivé dobové vydavateľské okolnosti a pomery totiž v značnej miere prispeli aj k určitému rozporu medzi nepochybne významným prínosom tvorby Osamelých bežcov, bez ktorého by bol obraz širšie chápanej súčasnej slovenskej lyriky nepredstaviteľný, a jej reálnym čitateľským uplatnením, teda ku skutočnosti, že sú vari stále viac známi a uznávaní ako „kultoví“ básnici, menej však už ako autori fakticky čítanej a poznanej, plnohodnotne chápanej „živej“ poézie. Poézia Osamelých bežcov aj napriek všetkej „kultovosti“ zotrúvala skôr na okrajovej sfére vydavateľských záujmov aj v ponovembrovom období a ich prvé básnické knihy, vydané koncom šesťdesiatych rokov v minimálnych nákladoch, nevychádzali v nových vydaniach. Ku sklonku minulého storočia dokonca už pomaly hrozilo, že práve zakladateľské diela, teda knižné debuty, ktorými sa svojho času Osamelí bežci ako skupina tvorivo vyprofilovali a fakticky „zapísali“ do dejín slovenskej literatúry, zostanú širšej kultúrnej verejnosti nedostupné, časom sa nebudajú vytratia z jej vedomia a pre najmladšiu generáciu budú znamenať nanajvýš len obligátnu položku literárno-vzdelávacieho učiva. Istou výnimkou je aj v tomto práve Ivan Štrpka, ktorý sa ako prvý z nich dočkal druhého vydania svojho debutu *Krátke detstvo kopijníkov* „už“ koncom roka 1999, teda po celých troch dlhých desaťročiach. (Kuriozitou tohto vydania v náklade päťsto kusov je, že vyšlo v edícii Odpad, ktorá bola vytvorená doslova na využitie odpadového materiálu pri vydávaní časopisu Park v rovnomennom vydavateľstve, ako totiž vysvetľuje poznámka v tiráži, „časopis Park má dosť netypický formát, po jeho orezaní ostáva papierový odpad stačiaci približne tak na vydanie jednej malej knižky.“) Pravda, medzi Osamelými bežcami má Štrpka ako azda najznámejší a publikačne najproduktívnejší z nich osobitné postavenie aj vzhľadom na jeho textársku spoluprácu s beatovým a rockovým hudobníkom Dežom Ursinym, teda na fakt, že sa mimoriadne úspešne uviedol aj ako autor textov hudby tohto zamerania. Práve „textárska“ tvorba (až po Ursinyho smrť v roku 1995) predstavuje vlastne tú známejšiu, „populárnejšiu“ stránku jeho autorského pôsobenia. (Niektoré Štrpkove texty pre Ursinyho skladby vyšli pod názvom *Modrý vrch* v roku 1988.)

Teraz, keď máme Štrpkovo doterajšie lyrické dielo, čo aj nie úplné (od jeho knižného debutu po dvanástu zbierku *Hlasy a iné básne* z roku 2001), skompletizované v troch zväzkoch plánovaného štvordielneho súborného vydania – teda keď sa jednotlivé postupne tvorené texty jeho prvých dvanástich zbierok ocitli vedľa seba, presnejšie za sebou –, je o to zaujímavejšie sledovať „vývinový oblúk“ autorovej tvorby naozaj akoby po súvislej, plynulej trase. Čitateľ tu má pritom po prvý raz možnosť spoznať pôvodnú, autentickú „trasu“ tvorby I. Štrpku. Toto súborné vydanie totiž edične rešpektuje prirodzenú chronológiu faktického vzniku textov, to znamená, že jednotlivé zbierky sú doň začlenené v poradí, v akom ich autor napísal – v akom boli vytvorené ich rukopisy, a nie v akom vychádzali v knižnej podobe. Čas rukopisného vzniku nejednej Štrpkovej zbierky sa nápadne nezhoduje s rokom jej knižného vydania. Niektoré básnické knihy boli/mohli byť publikované až s niekoľkoročným odstupom (v prípade zbierky *Pred premenou* ide o celé desaťročie, pri *Krásnom nahom svete*, vydanom v roku 1990, teda už po novembri, činí tento rozdiel takmer dve desaťročia). Za nápadným časovým odstupom stoja zväčša známe politické okolnosti (cenzúra v období totality), ale niekedy aj iné, celkom „prozaické“ dôvody.

V týchto intenciách vyšli z plánovaného štvordielneho súborného básnického diela I. Štrpku doteraz tri zväzky: *Básne I* (2008), *Básne II* (2013) a *Básne III* (2014). Ide o autorizované súborné vydanie, ktoré zahŕňa jeho prvých dvanásť zbierok. Zmeny sa netýkajú len postupnosti, poradia zbierok a textov, ale aj ich výslednej podoby. Autor totiž niektoré texty vo viac alebo menej výraznej miere pozmenil – prepracoval, skorigoval, prípadne skrátil, zredukoval – väčšinou len v nepatrných detailoch, podaktoré však aj v kľúčových „bodoch“, zvratoch, veršoch, prípadne motívoch, teda i celkom zjavným, podstatným spôsobom. Najviac zásahov a textových úprav uskutočnil azda vo svojich zbierkach publikovaných v osemdesiatych rokoch. Oproti pôvodným vydaniám vznikajú autorizované textové varianty a básnické dielo Ivana Štrpku sa tak stáva aj manuskriptologickým problémom.

Na viaceré aspekty tejto reedície, resp. na konkrétne textové varianty a s tým súvisiace problémy upozornila vo svojej, nami vyššie už citovanej štúdii V. Rácová. Pozornosť zamerala predovšetkým na textové varianty, ktoré vznikli pri reedícii Štrpkovej debutovej zbierky *Krátke detstvo kopijníkov* (1969). My by sme chceli poukázať na niektoré pars pro toto vybrané zmeny a ich povahu predovšetkým v Štrpkových ďalších zbierkach, najmä z osemdesiatych rokov, v ktorých uskutočnil azda najviac zásahov a textových úprav (hoci ani zďaleka nie v takej miere, v akej pozmenil svoje pôvodné texty J. Ondruš), s dôrazom na významovo, resp. výpovedne exponované miesta textu – začiatok, incipit alebo naopak záver, explicit (úvodné alebo koncové verše) básni. Z tohto hľadiska sa pristavme aj my ešte pri básnikovej knižnej prvotine a jej závere. Posledná báseň *Vietor mojich vlasov (tajná kopija)* nezachytáva už svet zimy, inak príznačný pre túto zbierku, ale skôr „chladnúceho slnka“ a najmä leta, ako to signalizuje hneď incipit: „*Toho rána (v lete) vybrali sme sa na kopec*“. Tento posun k letu a slnku sa potvrdí aj v explicite, presnejšie predposlednom verši básne. Záver básne (a tým i celej zbierky) je však prvom vydaní iný ako v tom poslednom autorizovanom – t. j. jej koncový päťveršový odsek v prvom (i druhom, 1999) vydaní a tomu zodpovedajúci predposledný trojveršový a koncový štvorveršový odsek zo súborného vydania *Básne I* z roku 2008 sa odlišujú. Porovnajme si teda tieto dva textové varianty:

„*Príd' (hovorím si) po výbuchu k nám / Usmiali sme sa (placho) / a / slnko / nad kopcom...*“  
(Štrpka, 1999, s. 105);

„*Ach / hovor (hovorím si) podaj (správu) / po (výbuchu) po výstrele rovno do zrkadla // Usmiali (sme sa placho) cez / preškrtnuté ústa / a slnko / v tom:*“ (Štrpka, 2008, s. 89).

Možno teda povedať, že zmrazenosť, stuhnutosť, meravosť, ustrnutosť i neurčité napätie v závere obidvoch variantov zbierky poľavujú a vystrieda ich napokon moment „úsmevu“ a „slnko“. V druhej verzii síce ide o bizarne pôsobiaci úsmev „*cez preškrtnuté ústa*“ (azda naznačenie toho, že komunikácia predsa len nie je možná a správa „*poslov*“ nemôže byť podaná?). Motív slnka sa však vyníma aj tu celkom jednoznačne a s plným dôrazom.

V pôvodnej verzii znie výzva, imperatív v 2. osobe singuláru: „*príd'*“, v tej druhej je to „*hovor*“, čím v kontexte celého verša vzniká polyptoton „*hovor (hovorím si)*“, navyše v tomto prípade je to výzva k podaniu správy, zatiaľ čo v pôvodnej verzii len privolávanie „*príd'... k nám*“. V prvej, kratšej verzii je to prostá, bližšie neurčená, nešpecifikovaná zmienka o „*výbuchu*“, v tej druhej sa oproti tomu uvádza „*zdvojene*“ „*výbuch*“ aj „*výstreľ*“ – „*po (výbuchu) po výstrele*“ (čo pôsobí takmer ako hendiadys) a navyše je tu aj konkretizovaný cieľ, resp. zásah výstrelu: „*rovno do zrkadla*“.



Najpodstatnejší rozdiel medzi dvomi variantmi však spočíva v tom, čo je v obraznosti básní už menej markantné, oveľa nenápadnejšie. Sústreďme sa teraz len na vlastný explicit, poslednú vetu, koncové dvojveršie – a najmä na samotný koniec posledného verša v oboch textových verziách. V prvom prípade: „*Usmiali sme sa (placho) / a / slnko / nad kopcom...*“ (Štrpka, 1999, s. 105) a oproti tomu: „*Usmiali (sme sa placho) cez / preškrtnuté ústa / a slnko / v tom:*“ (Štrpka, 2008, s. 89). Obraz či slovné spojenie „*slnko / nad kopcom*“ evokuje situáciu v priestore i v čase uprostred krajiny, údaj relevantný akoby z hľadiska časo-priestorovej orientácie v teréne, za ktorým ako definitívne ukončenie celého textu nasledujú tri bodky. Oproti tomu „*slnko / v tom:*“ má celkom iné vyznenie, neurčitejšie, a predsa „veľavravnejšie“ zároveň – aj preto, že tu je koniec daný dvojbodkou. Interpunkčné zakončenie textu básne i celej zbierky v jej obidvoch verziách (v prípade troch bodiek i dvojbodky) naznačuje istú zámernú neuzavretosť, nedopovedanosť (apoziopeza), implikuje ďalšie, nedopovedané dianie. Už takýto zámer sám osebe znamená princíp „otvoreného konca“ (v zhode s koncepciou programovej významovej otvorenosti), nekončiaceho celku, básnického diela na spôsob *perpetuum carmen* – „nekonečné“, nepretržitej, aj v tomto ohľade „otvorenej“ básne.

Dvojbodka (namiesto tradičnej, obligátnej „bodky za všetkým“) však predsa len znamená iné zakončenie textu, dvojbodka práveže neuzatvára celú básnickú knihu a jej významové dianie, ale iným spôsobom ako tri bodky. Tento nenápadný, navonok iba výsostne formálny rozdiel v interpunkcii (nad ktorým by sa azda väčšina čitateľov nijako nepozastavovala, možno by si ho ani nepovšimla) má pritom v takejto pozícii, na takomto mieste básne a celej zbierky aj zásadnejší, relevantný štruktúrno-koncepčný význam. Kým tri bodky na konci výpovede – explicitu, koncového verša celej zbierky signalizujú doznievanie niečoho (doznievanie toho, čo bolo doteraz, čo už poznáme), zatiaľ dvojbodka uvádza niečo, čo má len začať, avizuje niečo, čo má nasledovať, začiatok niečoho zatiaľ nepoznaného – v otvorenej perspektíve nového.

Tieto textové, obrazné i formálno-kompozičné prvky, ktorými sa končí *Krátke detstvo kopyníkov* – motív poslov, naliehavý problém odovzdania správy, motív slnka a snečnosti v doslovnom i prenesenom význame, princíp „otvoreného konca“, zakončenie posledného textu a tým vlastne celej zbierky dvojbodkou – sa opakujú aj na konci iných Štrpkových zbierok, stávajú sa typickými „koncovými prvkami“ – výrazovými prostriedkami, ktoré uzatvárajú viaceré básnické knihy I. Štrpku. (Např. zbierka *Všetko je v škrupine*, ktorej explicit v prvom i v autorizovanom poslednom vydaní znie „*Škrupina praská:*“, Štrpka, 1989, s. 86; 2013, s. 270, ako aj zbierka *Medzihry. Báby kratšie o hlavu z roku 1997* s explicitom: „*špliecha, špliecha v nás, špliecha v nás (ten / božský) smiech z celej pravdy:*“, Štrpka, 2013, s. 330).

Prejdime teraz k Štrpkovej zbierke *Krásny nahý svet*, ktorú autor vytvoril v rokoch 1971 – 1972, publikovaná bola však až v ponovembrových podmienkach v roku 1990; je to teda Štrpkova básnická kniha vydaná s najväčším časovým odstupom od jej rukopisného vzniku. Prvú časť zbierky tvorí rovnomenná cyklická skladba *Krásny nahý svet* s podtitulom *Báseň v jedenástich spevoch a troch správach o poslovi*. Všimnime si hneď incipit skladby i celej zbierky – teda prvý verš prvej básne v jej pôvodnom, prvom (1990) i súbornom (2008) vydaní. Začať by sme však mali samotným podtitulom skladby – ten znie v jej prvom vydaní *Báseň v jedenástich spevoch a troch správach o poslovi*. V súbornom vydaní však ide už o *Báseň v dvanástich spevoch a v troch správach o poslovi*, čo skutočne zodpovedá aj zmene v členení zbierky, resp. jej príslušnej časti; namiesto jedenástich častí („kapitol“) v pôvodnej verzii ich má ten istý oddiel zbierky v poslednom autorizovanom vydaní dvanásť.

Samotný incipit (resp. začiatok po tretej verši) prvej, vstupnej básne, ktorej predchádza *Prvá správa o poslovi*, má vo verzii autorizovaného súborného vydania iné znenie ako v tej pôvodnej. Porovnajme si ich:

„Čo zasvišťalo nekonečnou zlobou rastu, nám obnažilo tvár. / Blesk udrel. A v mihu vyvoláva ženu – raz ako ju, raz ako / jej blednúci prelud (...)“ (1990, s. 15);

„Čo zasvišťalo nekonečnou zlobou zániku, nám obnažilo tvár. / Blesk udrel. A v mihu vyvoláva (postavu aj scénu) / – raz ako ju, raz ako / jej blednúci prelud (...)“ (2008, s. 213).

Kľúčový rozdiel tkvie v ústrednej genitívnej metafore prvého verša, pôvodne je to „zloba rastu“, ktorá sa v novom vydaní zmenila na „zlobu zániku“. *Rast* pritom predstavuje jeden z principiálnych motívov a hĺbkových významotvorných prvkov Štrpkovej poézie jednak v zmysle prírodného, biologického vývinu, zrenia, zväčšovania a rozmnožovania sa, i v širšom, takmer aristotelovskom význame ako jeden z kľúčových, zakladajúcich existenčných princípov, nevyhnutných predpokladov fungovania – večného chodu, kolobehu, poriadku sveta, ale taktiež aj špecifickom mýticko-poetickom význame. Tu sa však mení na zánik, pričom *rast* – *zánik* tvoria vlastne významový protiklad. Ide o zmenu jediného slova, sémantika celého verša a potom vlastne i skladby ako takej sa však zásadne, radikálne mení.

Oproti tomu vyznieva menej výrazne zmena zo „... ženu“ na „(postavu aj scénu)“. Explicit básne „*Smeje s do slnka*“ (Štrpka, 1990, s. 110; 2008, s. 262) sa však nezmenil.

Za pozornosť stoja aj textové zmeny, ktoré Štrpka uskutočnil pri reedícii zbierky *Teraz a iné ostrovy*. Tá vyšla v roku 1981, po desaťročnej vynútenej odmlke – publikačnom zákaze, ktorý básnika postihol po vydaní knihy *Tristan tára* v roku 1971. V chronológii vlastnej autorskej tvorby, teda samotného vzniku zbierok v ich rukopisnej podobe, jej predchádzali rukopisy neskoršie vydaných zbierok *Pred premenou* a *Krásny nahý svet*.

V prvom vydaní z roku 1981 nesie celá prvá časť zbierky názov *Z nového sveta (Spomienky)* a titul jej prvej básne je *Posledná stopa: marec*. V súbornom vydaní je tento prvý oddiel označený už len číselne (I) a jeho pôvodným názvom je tu označená prvá báseň, takže pôvodnú báseň *Posledná stopa: marec* (Štrpka, 1981, s. 9 – 11) nájdeme vo zväzku *Básne II* pod názvom *Z nového sveta (Spomienky)* (Štrpka, 2013, s. 13 – 16) – pričom pôvodný názov tejto básne sa stáva incipitom jej verzie v tomto vydaní. Odlišnosti medzi textovými variantmi dvoch vydaní nie sú síce zásadné, ale predsa evidentné. *Stopa* je pomerne exponovaný motív, ktorý sa vyskytuje v názve hneď až troch básní: *I Posledná stopa: marec*, *II Prvá stopa*, *III Stopou* (v autorizovanej verzii už názvy nie sú číslované, teda označené zároveň aj rímskymi číslicami), v texte prvej z nich sa však pôvodná „stopa“ zmení na „stupaj“: „chcel som len uzrieť / celú bielosť a na nej / jedinú veľkú stopu všetkých ľudí“ (Štrpka, 1981, s. 9), v súbornom vydaní *Básne II*: „... jedinú veľkú stupaj všetkých ľudí“ (Štrpka, 2013, s. 13).

Ilustračne si uvedme ďalšie drobné zmeny – autorské zásahy, úpravy v tej istej básni:

„(...) Nik nezatají / svoje pierko pod kabátom“ (1981, s. 10) – „(...) Nik nezatají / svoje pierko pod klopou kabáta“ (2013, s. 14);

„(...) Starý život / pred zhorením tak vyzerá“ (1981, s. 10) – „(...) Starý život / pred spálením tak vyzerá“ (2013, s. 14);

„Živá pravda sa prehrýzla. / Lovci / sa uštváli“ (1981, s. 11) – „Živé sa prehrýza. / Lovci sa uštváli“ (2013, s. 15).

O niečo výraznejší je rozdiel v závere variantov básne: „posledná vločka snehu hlučne dopadá / na úrodnú pôdu // na prahu nového sveta“ (1981, s. 11) – „posledná vločka snehu hlučne dopadá / na prahu sveta, ktorý odpálím“ (2013, s. 6) – vďaka osobnejšie, „osobne –angažovane“ vyznievajúcemu dodatku „ktorý odpálím“.

Porovnajme si ďalej dva varianty básne *Stopou* z tej istej zbierky:

„Prítomnosť je tiež holý súčet vecí. Minulosť / sa odvodzuje aj z predstáv. / Som tam dieťa. / Začiatok. Päťdesiate roky / letia ako hrmotiaci rušeň so šmuhou / žeravých iskier a vyhasnutých sadzí, / na pozadí prvých ozimín. / V náhlivých vagónoch toho rastúceho vlaku / (za ruky sa letmo držia otcov) / jedinou veľkou stopou všetkých ľudí / do prítomnosti tam navždy / cestujeme / my“ (Štrpka, 1981, s. 14);

„Prítomnosť je tiež holý súčet vecí. Minulosť / sa odvodzuje aj z predstáv. / Som tam dieťa. Začiatok. Päťdesiate roky / letia ako hrmotiaci rušeň so šmuhou / žeravých iskier a vyhasnutých sadzí, / na pozadí ostrých ozimín. / V kvíliacej pare toho rastúceho vlaku / (za ruky sa letmo držia bledých otcov) / jedinou veľkou stopou všetkých ľudí / do prítomnosti tam navždy / cestujeme my“ (Štrpka, 2013, s. 19).

Pôvodná trinásťveršová báseň je v novom vydaní po autorizácii členená na jedenásť veršov; pôvodne tvorí samostatný, tretí verš veta „Som tam dieťa“, ktorá je v poslednej autorizovanej verzii súčasťou druhého verša, a do samostatného koncového verša bolo pôvodne vyčlenené aj posledné slovo básne „my“, ktoré v novom variante tvorí spoločný záverečný (jedenásť) verš s predchádzajúcim slovom: „cestujeme my“. To sú takmer zanedbateľné, nepatrné formálno-tvarové zmeny, „drobnosti“. Oproti prvému vydaniu si však možno všimnúť aj významové zmeny/posuny. To, čo je v šiestom verši vo verzii súborného vydania „na pozadí ostrých ozimín“, znie v pôvodnom vydaní/verzii „na pozadí prvých ozimín“ – pôvodný prívlastok „prvých“ sa zmenil na „ostrých“, pričom v jednej z nepublikovaných rukopisných verzii básne sa dokonca objavil aj prívlastok „jedovatých ozimín“.

Nasledujúci, siedmy verš „V kvíliacej pare toho rastúceho vlaku“ znel pôvodne: „V náhlivých vagónoch toho rastúceho vlaku“ – pôvodný motív „náhlivých vagónoch“ vystriedala „kvíliaca para“, čo svedčí o výrazovom posune od neutrálneho k markantnému (teda skôr o opačnej tendencii, než akú badať u J. Ondruša).

V ďalšej básni, ktorá sa v novej verzii volá *Odkaz v topánke*, zatiaľ čo jej pôvodný názov znel *Genéza (Odkaz v topánke a v električke)*, budú odlišnosti ešte relevantnejšie a prekvapujúcejšie – citujme a porovnajme si príslušné úryvky z textových variantov básne:

„... kráčaš a cestuješ // krajinou zvanou ‚Dnes‘, / čakáš na staniaciach, / ktoré ťa priblížia // k srdcu tej krajiny, / k mestu, ktoré každý z nás / nazýva ‚Teraz‘ – // postupuj dovnútra, // nájdi v sebe dosť síl / načúvať pozorne, / čo v tom srdci šumí / (...) ponor sa do hlbín, / postupuj dovnútra / po rieke zvanej ‚Deň‘, // plav sa až k prameňom / odri sa o brehy; po členky vo vode / postupuj k prvej kvapke, // ktorá vymoká, čisto zasvieti – / a začína tiecť. / Nájdi v sebe dosť síl // pozrieť sa do kvapky. / A ďalej s ňou, bezodnou, / prehľubuj, plávaj, teč. // Postupuj dovnútra“ (Štrpka, 1981, s. 15 – 16);



„... stopuješ, / blúdiš a cestuješ // krajinou zvanou ‚Des‘, / čakáš na staniach, / ktoré ťa približia // k srdcu tej končiny, / ktorú každý z nás / nazýva ‚Teraz‘ – // postupuj dovnútra, // nájdí v sebe dosť síl / načúvať pozorne, / čo v ti v hlave šumí (...) ponor sa do hĺbín, / postupuj dovnútra topánky / ľahko ako tieň, / plav sa až k prameňom / odri sa o brehy; po členky vo vode / postupuj k prvej kvapke, // ktorá vymoká, prudko zasvieti – / a začína tiecť. / Nájdí v sebe dosť síl // vrhnúť sa do kvapky. / A ďalej s ňou, bezodnou, / prehlbuj, plávaj, teč. // Postupuj dovnútra“ (Štrpka, 2013, s. 20 – 21).

Pristavme sa najprv pri úryvku z pôvodného textu z roku 1981 – o to zaujímavejšia bude pre nás jeho upravená, aktuálne autorizovaná verzia.

V tejto pôvodnej verzii ide o „krajinu času“ – času, ktorý je osobitne uvedomovaný vo svojom uplývajú v ireverzibilnej jednosmernosti, teda nenávratnosti. (Na druhej strane zbierka v zmysle svojho poslania upozorňuje práve na to, že bytostná podstata človeka je od času nezávislá, a teda časom neuplyva, nemiňa sa – tak napríklad ani detstvo nemožno chápať ako definitívne uzavretú a pominutú fázu života.) V prenesenom význame je to krajina najvlastnejšej prítomnosti, krajina „Dneška“, ktorej „hlavným mestom“ je „Teraz“ a jej kľúčovou dopravnou tepnou „rieka zvaná Deň“. Máme tu do činenia s názorne rozvinutou a práve vo svojej priezračnej elementárnosti pôsobivou metaforou či dokonca alegóriou času vnímaného v mierke každodennosti – alegóriou či „podobnosťou“ každodenného „životného“ času. Posledné verše úryvku – vrátane výzvy: „plav sa až k prameňom (...) plávaj, teč. / Postupuj dovnútra“ – však nie sú až natoľko jednoznačné a priezračné. Akoby skôr spochybňovali či vyvracali predstavu nevyhnutného „odtekania s časom“; nie je to totiž výzva plynúť s „riekou Deň“, ale naopak, nabádanie „plaviť sa k prameňom“, čiže proti jej prúdu, akoby „proti toku času“. Čo teda znamená toto „postupovanie dovnútra, až k prameňom“ – do čoho vlastne? Do onej najvlastnejšej prítomnosti, do „Teraz“ ako do „srdca krajiny dneška“? Znamená to približovanie sa k „Teraz“? Zdá sa, že tento postup dovnútra, k prameňom, neznamená približovať sa k „Teraz“ ako cieľu, ale skôr ponoriť sa („ponor sa do hĺbín“) priamo do aktuálneho, prítomného „Teraz“ – čo najintenzívnejšie prežívať túto prítomnosť, čo najhlbšie sa do nej vžiť. Nejde teda o to, postupovať, plaviť sa „proti prúdu času“ („rieka Deň“), veď ireverzibilne jednosmerné plynutie času to ani nijako nepripúšťa, ale o hĺbku ponoru uprostred toku – pričom tento ponor je neopakovateľný napriek trvalej prítomnosti rieky ako takej, a to práve aj v zmysle notoricky známeho Herakleitovho výroku: „Dvakrát nevstúpiš do tej istej rieky.“ Samo „odtekanie s časom“ má práveže iný smer; v skutočnosti tá „odtečená časť“ nášho životného času predstavuje skôr krajinu minulosti – a v tomto zmysle aj vzdalujúcu sa krajinu detstva. A to je práve onen ostrov premenlivého tvaru a hraníc, ktorý je doménou *Správy o detských ihriskách*. Toľko teda k pôvodnej, prvej textovej podobe básne. V čom sa však vlastne líši jej aktuálna verzia?

Najnápadnejšia zmena spočíva hneď v tom, že pôvodná metaforická „krajina Dneška“ („krajinou zvanou ‚Dnes‘“), ako sme ju vyššie interpretovali, sa mení na „krajinu Desu“ („krajinou zvanou ‚Des‘“). V novej verzii tiež „rieka zvaná ‚Deň‘“ (po ktorej by bolo treba „postupovať dovnútra“, „plaviť sa k prameňom“, respektíve do „Teraz“) nahrádza „topánka“ (v ktorej treba postupovať rovnako ako v rieke „Deň“; do „topánky“ je tu vlastne prenesený onen svet „rieky“). *Des* je explicitne negatívny, tenzívny fenomén – na druhej strane je celý výjav odľahčený „profánnym“ motívom „topánky“, ktorý ho výrazovo posúva smerom ku grotesknosti, no zároveň ho vystihuje v inej, priliehavejšej, živšej, frapantnejšej, menej abstraktnej podobe a v „civilnejšej“ dimenzii. Významová podstata básne sa pritom nemení, relevantným zostáva

nadalej problém existenciálneho času a jeho priestorového vyjadrenia. Aj „*krajina zvaná ,Des‘*“ je v konečnom dôsledku „*krajinou času*“ (pri porovnaní textových verzií sa nečakane rozohrajú konotačné väzby medzi foneticky príbuznými, no významovo zásadne rozdielnymi slovami *des – dnes*). Práve neuchopiteľnosť, nepostihnuteľnosť „*Teraz*“ je tu vyzdvihnutá vlastne ešte dôraznejšie, expresívnejšie a negativistickejšie – veď oným „*Desom*“, tým skutočne desným, je vlastne samo miznutie, uplývanie času a s ním existencie vôbec. Túto údesnosť si však neuvedomujeme, aspoň pre nás v praktickom živote nemá podobu akéhosi „*metafyzického údesu z pominuteľnosti*“. Pominuteľnosť, míňanie sa našej existencie bezprostredne nepocítujeme ako niečo desné, neodohráva sa dramaticky, ale celkom nenápadne, v mode každodennosti, v triviálne všednom chode každodenných vecí. Azda aj preto básnik upustil od pôvodnej metafory rieky, prúdu a prameňa („*postupuj dovnútra / po rieke zvanej ,Deň‘, // plav sa až k prameňom*“), ktorú v novej verzii textu nahradil motívom topánky („*postupuj dovnútra topánky*“).

Zbierku *Teraz a iné ostrovy* uzatvára báseň *Ranná premena*, ktorá je príkladom na poeticky reflektovanú „*civilnosť*“. Zaujímá nás opäť odlišný záver básne v jej dvoch verziách:

„*V mestách, čo sú ešte iba / šumením bez striech a stien, / svet pracuje, / rachotí, vzdúva sa a chveje. / So slnečným jasným vedomím / tu prekračujem prah*“ (Štrpka, 1981, s. 111);

„*V mestách, čo sú iba / šumením bez striech a stien, / svet narastá, rachotí, / vzdúva sa a chveje. / S prázdny a jasným vedomím / tu prekračujem prah*“ (Štrpka, 2013, s. 93).

Samotný explicit, záverečné dvojveršie básne v pôvodnej verzii textu z roku 1981 znie: „*So slnečným jasným vedomím / tu prekračujem prah*“, oproti tomu v novom vydaní zase: „*S prázdny a jasným vedomím / tu prekračujem prah*“. V pôvodnej verzii máme do činenia s ďalším zo štrpkovských „*slnečných záverov*“, *slnečné* a optimistické vyústenie v prípade pôvodného explicitu je priam akousi „*ozvenou*“, paralelou záveru z predchádzajúcej zbierky *Krásny nahý svet* („*Smeje sa do slnka*“) a vzhľadom na samotný motív slnka vlastne aj ostatných predošlých zbierok. Kontinuita, vzájomná prepojenosť „*slnečných záverov*“ Štrpkových básnických kníh sa tu ukazuje ako celkom zjavná, nie však už vo verzii zo súborného vydania, v ktorej sa „*slnečné a jasné vedomie*“ zmenilo na „*prázdne a jasné*“ – čo už natoľko optimisticky azda nevyznieva.

A napokon ešte ilustračná ukážka zo zbierky *Správy z jablka* z roku 1985. Uvedme si z nej prvú, vstupnú báseň *Spríevodca predjarím I* a porovnajme ju s jej textovým variantom (*Spríevodca predjarím*) zo súborného autorizovaného vydania z roku 2013:

„*Času je málo. Starý / spríevodca vo vyhliadkovom autobuse / sa do mikrofónu ospravedlňuje v štyroch / živých jazykoch. Papagáj na penzii. / V hrdle mu uviazlo / suché zrno historických dát. / Sivé vrásky na odkryoch / dávnych pohybov / sa podobajú divým vráskam / na čelách producentov celkom nových vlín. / Film beží ďalej. Bez slov, Nemý a / plný rozostrených obrazov. / Času je málo / a voda stúpa. Čajky / na zaliatej dostihovej dráhe / sa bláznivo pretekajú. Nemajú ani šajnu / o jazdcoch, prekážkach a o fair play. / Vietor tancuje na strechách. Nevidno / jeho tvár. Slnečné chladno. Začína sa / marec. Končia posledné škrvrny / špinavého snehu. Rieka si / tečie dolu prúdom ako pred vekmi. / Na mostoch ukazujú hmlistým vzduchom do budúcnosti / vysoké nahé sochy vášnivých žien. / Pod nami je / najstarší cintorín z mladšej doby kamennej / s tisícami náhrobných kameňov. / Pardon. Len donedávna. Biológovia / obnažili ešte starší. Výskumy / pokračujú stále hlbšie. Až k dnešným ľuďom / v hlbke budúceho metra. / Znervózňuje ma / Nápis AIR CONDI-*

TION – ZÁKAZ VETRAĎ: / A film dňa beží ďalej / ako voda. Sprievodca sa lúči. / Zostarol. Nemyslí / na svoj plat. V hlase mu poznať, / že by nás chcel / čo najďalej sprevádzať. Rozpačitý, / pridržávajúci sa na držiadlách / prudko klesajúcich pohyblivých schodov, / pláva už na inej vlne. // A kde sú sochy k modelkám? / A čo sa stane s nimi? Kde je, / ach, kde len zvoní iskrivý sneh / budúcej zimy?“ (Štrpka, 1985, s. 9 – 10);

„Času je málo a voda stúpa. Starý / sprievodca pri vyhliadkovej plavbe / sa do mikrofónu ospravedľňuje v štyroch / mŕtvych jazykoch. Papagáj na penzii. / V hrdle mu uviazlo / suché zrnko historických dát. // Film beží ďalej. Bez slov, Nemý, / plný rozostrených obrazov. // Vietor tancuje na strechách. Nevidno / jeho tvár. Slnčné chladno. Začína sa / marec. Končia posledné škrvny / špinavého snehu. Rieka si / tečie dolu prúdom ako pred vekmi. / Na mostoch ukazujú hmlistým vzduchom do budúcnosti / vysoké nahé sochy rozvášnených žien. Pod nami je / najstarší cintorín z mladšej doby kamennej. // Pardon. Len donedávna. / Výskumy mieria až k dnešným ľuďom / v hĺbke budúceho metra. / Znervózňuje ma nápis / AIR CONDITION – ZÁKAZ VETRAĎ. // Sprievodca sa lúči. / Zostarol. Nemyslí na svoj plat. / V hlase mu poznať, / že by nás chcel ďalej sprevádzať. / Pláva už na inej vlne. // A kde sú sochy k modelkám? / A čo sa stane s nimi? Kde je, / ach, kde len zvoní iskrivý sneh / budúcej zimy?“ (Štrpka, 2013, s. 97 – 98).

Druhá verzia je o niečo redukovanejšia, „zdržanlivejšia“ v opisnosti, o čosi menej detailnejšia a menej „epická“. Niekedy ide len o vypustenie jediného slova v novej verzii, ako napr. v prípade básne *Sprievodca predjarím II*, ktorá uzatvára celú zbierku: „Z pravej strany mozgu vystreľuje / motorický nervový signál, ktorý vyvoláva“ (Štrpka, 1985, s. 101); „Z pravej strany mozgu vystreľuje / nervový signál, ktorý vyvoláva“ (Štrpka, 2013, s. 178) – redukcia tu nastáva v tom zmysle, že básnik v druhej verzii textu vynechal prívlastok „motorický“.

Podobný sklon ku kontrahovaniu – zhusťujúcemu skracovaniu ako v básni *Sprievodca predjarím I* badať aj v ďalších textoch zbierky. Celkom na záver si porovnajme dva varianty básne *Najtichšia báseň o cestovaní*:

„Opakujem ho v sebe. Až po koreničky / tvojich ticho blikajúcich vlasov / milujem tvoju mladú odvahu. / Nad hadou ocelou koľajnic / syčí materinský vzduch. // V oku mi väzí tichá cestovná smet, / páli prášok číreho kryštálu. / Zrkadlíme sa v ňom. Ty a ja // nahí v nerozlíšiteľnom objatí. / Tak ticho cestuješ. A pomaly sa znova / rodiš sama v sebe. Celá. Bez matky“ (Štrpka, 1985, s. 94 – 95);

„Opakujem ho v sebe. Až po koreničky / tvojich ticho blikajúcich vlasov. / Nad hadou ocelou koľajnic / syčí materinský vzduch. // V oku ma páli tichá smet / režuca vnútro kryštálu. / Tak ticho cestuješ. A pomaly sa znova / rodiš sama v sebe. Celá. Bez matky“ (Štrpka, 2013, s. 175).

Ako sme aj mohli z ilustračných ukážok vidieť, autorizačné zásahy a textové varianty Ivana Štrpku majú zásadne inú povahu, motiváciu i rozsah ako v prípade autorizovaného súborného vydania básnického diela Jána Ondruša.

Definitívnu (kánonickú) podobu vydaného diela teda relevantne neovplyvňujú len samotné manuskriptologické, textologické a edičné aspekty, ale napokon o nej neraz rozhoduje – ako v Ondrušovom prípade – vlastník autorských práv a editor, ktorí upravenú, zjemnenú, „krajšiu“ verziu považovali akiste za „dôstojnejšiu“, bližšiu k polohe kánonického diela ako „textového monumentu“. Podstatné však je, že o výslednej kanonizovanej podobe Ondrušovho

básnického diela, navonok akoby „paradoxne“, totiž práve pri uprednostnení jeho harmonizujúco „estetizovaného“ textového variantu, zatiaľ práveže nerozhodujú autenticky estetické zretele – a táto tendencia sa v súčasnej edičnej a textologickej praxi vôbec ukazuje ako príznačná. Našťastie, v prípade básnického diela Ivana Štrpku však také niečo, zdá sa, nehrozí.

## LITERATÚRA

### Pramene

- BOTTO, Ján. 1962. *Spevy*. Ed. O. Mrlian, D. Lehutová. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962. 194 s.
- BOTTO, Ján. 1975. *Poézia*. Ed. D. Šulc. Bratislava: Tatran, 1975. 366 s.
- BOTTO, Ján. 2006. *Básnické dielo*. Ed. L. Kováčik. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006. 648 s. ISBN 80-7149-915-3.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh. 1996 – 1967. *Dielo I – IV*. Ed. S. Šmatlák. Bratislava: Slovenský Tatran, 1996 – 1997. 706 s. 560 s. 580 s. 534 s. ISBN 80-222-0457-9 (I), 80-222-0458-7 (II), 80-222-0460-9 (III), 80-222-0461-7 (IV).
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh. 2006. *Básnické dielo*. Ed. Ján Gbúr. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006. 656 s. ISBN 80-7149-856-4.
- ONDRUŠ, Ján. 1965. *Šialený mesiac*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1965. 76 s.
- ONDRUŠ, Ján. 1972. *Mužské korenie*. Bratislava: Smena, 1972. 64 s.
- ONDRUŠ, Ján. 1996. *Prehĺtanie vlasu*. Bratislava: Nadácia Studňa, 1996. 199 s. ISBN 80-967534-0-1.
- ONDRUŠ, Ján. 2011. *Básnické dielo*. Ed. M. Hamada. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011. 592 s. ISBN 978-80-8101-519-9.
- ONDRUŠ, Ján. 2013. *Šialený mesiac*. Ed. Ján Gavura. Košice: Európsky dom poézie, 2013. 88 s. ISBN 978-80-971048-3-2.
- SLOBODA, Rudolf. 1968. Mesto, srdce, vysvedčenie, dievča. In: *Uhorský rok*. Bratislava: Smena, 1968, s. 7 – 17.
- SLOBODA, Rudolf. 1982. Mesto, srdce, vysvedčenie, dievča. In: *Dni radosti*. Bratislava: Smena, 1982, s. 11 – 20.
- SLOBODA, Rudolf. 2002. Mesto, srdce, vysvedčenie, dievča. In: *Do tohto domu sa vchádzalo širokou bránou*. Zbrané poviedky I. (1958 – 1968). Levice: Koloman Kertész Bagala. L. C. A. Publishers group, 2002, s. 117 – 124.
- ŠTRPKA, Ivan. 1981. *Teraz a iné ostrovy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981. 116 s.
- ŠTRPKA, Ivan. 1982. *Pred premenou*. Bratislava: Smena, 1982. 98 s.
- ŠTRPKA, Ivan. 1985. *Správy z jablka*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985. 108 s.
- ŠTRPKA, Ivan. 1989. *Všetko je v škrupine (Poznámky z cesty)*. Bratislava: Smena, 1989. 114 s.
- ŠTRPKA, Ivan. 1990. *Krásny nahý svet*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990. 120 s. ISBN 80-220-0246-1.
- ŠTRPKA, Ivan. 1999. *Krátke detstvo kopijníkov*. 2. vyd. Bratislava: Park, 1999. 108 s.
- ŠTRPKA, Ivan. 2008. *Básne I*. Levoča: Modrý Peter – Levice: Koloman Kertész Bagala, 2008. 272 s. ISBN 978-80-85515-70-1 (Modrý Peter), ISBN 978-80-89129-92-8 (KK Bagala).
- ŠTRPKA, Ivan. 2013. *Básne II*. Levoča: Modrý Peter – Levice: Koloman Kertész Bagala, 2013. 344 s. ISBN 978-80-8108-009-8.
- ŠVANTNER, František. 1979. *Novely*. Ed. J. Medveď. Bratislava: Tatran, 1979. 612 s.
- ŠVANTNER, František. 1979. *Život bez konca*. Ed. J. Medveď. Bratislava: Tatran, 1979. 952 s.
- ŠVANTNER, František. 2007. *Nevesta hôl a iné prózy*. Ed. Jana Kuzmíková. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007. 632 s. ISBN 978-80-7149-994-7.
- TATARKA, Dominik. 1944. *Panna Zázračnica*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, 1944. 118 s.
- TATARKA, Dominik. 1948. *Farská republika*. Martin: Matica slovenská, 1948. 250 s.
- TATARKA, Dominik. 1949. *Farská republika*. Prel. K. Jiroudková. Praha: Československý spisovateľ, 1949. 310 s.

- TATARKA, Dominik. 1964. *Panna zázračnica*. 2. prep. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1964. 130 s.  
TATARKA, Dominik. 2009. *Panna zázračnica*. Bratislava: Artforum, 2009. 92 s. ISBN 978-80-969226-9-7.  
VÁMOŠ, Gejza. 1968. *Editino očko*. Bratislava: Tatran, 1968. 278 s.  
VÁMOŠ, Gejza. 2016. *Polľlovek a iné prózy*. Bratislava: Kalligram, 2016. 288 s. ISBN 978-80-8101-922-7.

## Literatúra

- BOKNÍKOVÁ, Andrea. Za mágom Jánom Ondrušom. *Pravda*, 2000, roč. 10, č. 264, s. 8. ISSN 1335-4051.  
GAVURA, Ján. 2013. Prečo by mal byť mesiac šialený (J. Ondruš rozdelený a rozdeľujúci). *Vertigo*, 2013, roč. 1, č. 1-2, s. 48 – 50. ISSN 1339-3820.  
HAMADA, Milan. 2011. Komentáre a vysvetlivky. In: ONDRUŠ, Ján. *Básnické dielo*. Ed. M. Hamada. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 518 – 547. ISBN 978-80-8101-519-9.  
JAREŠ, Michal. 2012. Problém a jeho (ne)řešení. *Romboid*, 2012, roč. 47, č. 4, s. 20 – 24. ISSN 0231-6714.  
MARKOVIČ, Erik. 2013. Šialený a Prvý mesiac. In: ONDRUŠ, Ján. *Šialený mesiac*. Ed. J. Gavura. Košice: Európsky dom poézie, 2013, s. 78 – 86. ISBN 978-80-971048-3-2.  
MATEJOV, Fedor. 2005. Šialený Mesiac – jeho kontúry a významové utváranie. In: *Lektúry*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 64 – 80. ISBN 80-88746-15-9.  
MIKULA, Valér. 2010. *Démoni súhlasu i nesúhlasu (Dominik Tatarka, Miroslav Válek)*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G., 2010. 160 s. ISBN 978-80-85508-98-7.  
MIKULÍKOVÁ, Ivana. 2014. Kauza autocenzúry a povaha schizoidného lyrického subjektu. In: OLOŠTIAK, Martin. *9. študentská vedecká konferencia*. Zborník plných príspevkov. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2014, s. 546 – 549. ISBN 978-80-555-1064-4.  
NAVRÁTIL, Martin. 2017. Impulzy českej literárnej vedy. *VinLit*, 2017, roč. 1, č. 1, s. 39 – 40.  
ONDRUS, Miloš. 2002. Formovanie a rozchod trnavských konkretistov. In: *S dľaňou v ohni*. Básnické dielo Jána Ondruša a hodnotové kritériá v literatúre. Bratislava: Občianske združenie Studňa, 2002, s. 19 – 40. ISBN 80-968493-4-4.  
ORAVEC, Radomír. *Roztrojenosť básnickej tvorby Jána Ondruša (Literárnovedná problematika autorizácie a komparatívna interpretácia troch verzií básne Z nemocnice – 1963, 1965, 1996)*. Študentská práca. Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, akademický rok: 2014/2015. Dostupné na: [https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry\\_pracoviska/ksllv/SVOK/Radomir-Oravec.pdf](https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/ksllv/SVOK/Radomir-Oravec.pdf)  
PASTIER, Oleg a Valér MIKULA. To nie my si osvojujeme klasické dielo, ale ono si osvojuje nás (Otázky Romboidu profesorovi Valérovi Mikulovi k projektu vydávania slovenskej klasiky). *Romboid*, 2006, roč. 41, č. 2, s. 57 – 62. ISSN 0231-6714.  
PETRÍK, Vladimír. 2000. Autocenzúra druhých a ďalších vydaní kníh v päťdesiatych rokoch. *Slovenská literatúra*, 2000, roč. 47, č. 3, s. 220 – 235. ISSN 0037-6973  
RÁCOVÁ, Veronika. 2016. Čo zostalo (Z laby na labe). Textologická analýza vybraných variantov básní I. Štrpku. *Romboid*, 2016, roč. 51, č. 9, s. 31 – 38. ISSN 0231-6714.  
RÉDEY, Zoltán. 2004. *Ján Ondruš*. Bratislava: Kalligram, 2004. 440 s. ISBN 80-7149-603-0.  
RÉDEY, Zoltán. O sile a slabosti poslednej ruky. Ondruš ako manuskriptologický a edičný problém. *Romboid*, 2012, roč. 47, č. 4, s. 20 – 24. ISSN 0231-6714.  
REHÚŠ, Michal. 2012. Proti fetišu poslednej ruky. *Kloaka*, 2012, roč. 3, č. 1, s. 45 – 47. ISSN 1338-5054.

.....

Doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD.

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Štefánikova 67

949 74 Nitra

Slovenská republika

zredey@ukf.sk



## Poznámky k edičnímu zpracování rukopisných náčrtů v Kritické hybridní edici

Michal Kosák – Jiří Flaišman  
Ústav pro českou literaturu AV ČR

### Some Remarks on the Editing of Manuscript Drafts in the Kritická hybridní edice (Critical Hybrid Editions)

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 38-43

This article analyses the concept behind, and means of, editing drafts in this digital scholarly series, both of which are based chiefly on experience gained in editing the volume *Dílo Karla Hlaváčka* (The Works of Karel Hlaváček). It considers the problems of the conception, transcription, and “genetically” most recent layers. For the recently planned digital editions, in which Karel Hynek Mácha’s *Máj* (May), Karel Toman’s verse, and Karel Jaromír Erben’s *Kytice* (Garland of national legends) will appear, a new definition has been proposed together with a new means of editing, taking into account the particular nature of a draft of a seemingly set text.

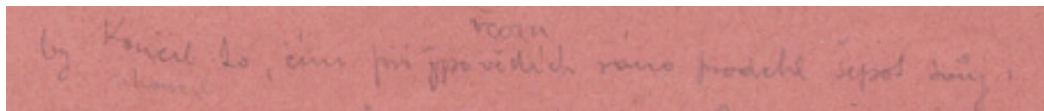
Keywords: Kritická hybridní edice (Critical Hybrid Editions), editing, digital editions

Po téměř deseti letech od začátku řešení projektu Kritická hybridní edice (dále KHE), v níž posud vyšly dva tituly – *Dílo Františka Gellnera* a *Slezské písně* Petra Bezruče, a třetí, *Dílo Karla Hlaváčka*, právě prochází závěrečnými kontrolami, začíná etapa, kdy je zcela nově koncipováno softwarové řešení elektronické edice. V souvislosti se snahou zlepšit a aktualizovat programové vybavení jsou revidovány také jednotlivé editorské postupy. Ve střednědobém výhledu bude v nové podobě KHE připraven *Máj* K. H. Máchy, *Básnické dílo* Karla Tomana a *Kytice* K. J. Erbena. Cílem následujícího příspěvku není tedy představovat KHE badatelské obci v nejbližším zahraničí, k tomu účelu odkazujeme zaprvé na posud vydané svazky a jejich doprovodné texty (viz výše), zadruhé na publikované texty o edici, ať již na články editorů řady (Kosák – Flaišman, 2016; Flaišman, 2014), tak na recenzní ohlasy (Smolka, 2016; Soukupová, 2016; Lehečka, 2016). Úmyslem ale také není popsat veškeré plánované úpravy, z těch pro uživatele viditelnějších například přechod elektronické vědecké edice z DVD na internet, od proprietárního řešení edičního rozhraní k Open Source, změnu kódování na standard TEI a velmi obecně řečeno celkově větší využití možností počítačového zpracování (zvláště pokud jde o komparaci jednotlivých znění textů). Zde se soustředíme na jeden z ústředních problémů editologie, problém edičního zpracování rukopisu, přičemž těžištěm je okruh otázek, které se

vází především k metodě zpracování rukopisného náčrtu v KHE. Navazujeme<sup>1</sup> tak vlastně na náš první text o KHE, kde jsme především na gellnerovském materiálu způsob edičního zpracování rukopisu popsali (Kosák – Flaišman, 2009).

Při práci na *Díle* Karla Hlaváčka se totiž silně projevil problém pojetí, resp. definování a následně edičního zpracování náčrtu, který byl přítomný také v případě zpracování textů Františka Gellnera a Petra Bezruče, nicméně u obou autorů vzhledem k typu dochovaných rukopisů a jejich metodě práce se projevil ve výrazně menší míře. Vzhledem k nově nabytým zkušenostem bychom tento problém napříště chtěli řešit jinak. Posud byly v KHE všechny rukopisy, ať už čistopisy či náčrty včetně fragmentů<sup>2</sup> zpracovány stejným způsobem, jednotlivé kroky zpracovávání rukopisu na sebe bezprostředně navazovaly. Od faksimile rukopisu, přes transkripci vedla přímá spojnice zaprvé k chronologickému rozvrstvení daného rukopisu v rámci synoptického různočtení a zadruhé mechanickou eliminací nezaškrtlých úseků textu ke geneticky poslední vrstvě daného rukopisu. Takto vytvořený text byl v případě, že se jednalo o text tzv. poslední ruky, dále edičně zpracován pro elektronickou edici a následně pro edici knižní. Tato snaha o úzkou souvislost, až automatickou návaznost jednotlivých kroků edičního zpracování vedla na úrovni transkripce k rozšíření souboru standardních značek pro knižně publikované přepisy rukopisu o novou značku ≤aaa≥ pro škrty přímo v rukopisu nerealizované, nicméně z hlediska dalšího vývoje textu zamýšlený, vzhledem k úpravám textu nutný. Z hlediska čtení a genetiky zápisu neproblematický úryvek z Hlaváčkovy básně *Měkká píseň a ironická* byl tedy v lineární transkripci, která v KHE sloužila jako doprovod k faksimile rukopisu, přepsán následovně:

by ≤končil≥{ukončil} to, čím ≤při zpovědích≥{včera} ráno prodchl šepot svůj,



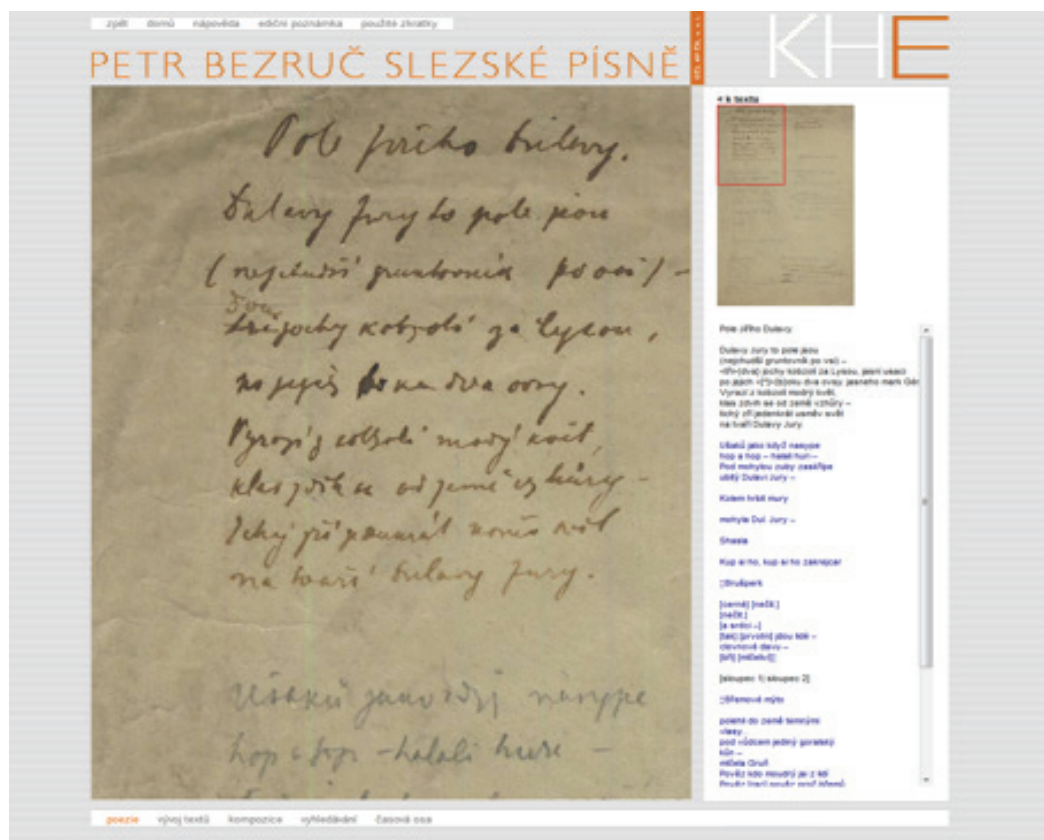
Předpokládalo se totiž, že náčrt má svou intenci, že i on spěje k dohotovenému textu, který jej může reprezentovat. Tato představa o náčrtu je přitom běžnou ediční praxí implicitně předpokládána. U Hlaváčka to vedlo například k tomu, že editoři jako byl Arnošt Procházka, Antonín Hartl či Zina Trochová u některých básní tištěných z pracovních rukopisů rezignovali na poslední autorovy úpravy, kontaminovali různé genetické vrstvy, aby mohli čtenáři podat koherentní a vlastně editorem dohotovený text. Explicitně byl tento způsob náhledu na náčrt vyjádřen například v textologických studiích S. M. Bondiho (1971). V nich Bondi – v reakci na publikované transkripce Puškinových rukopisných básní – koncipoval způsob podání

<sup>1</sup> Ponecháváme přitom stranou některé cíle, které jsme v roce 2009 pro KHE vytkli (např. knižní výběry z recepce F. Gellnera a K. Hlaváčka doprovázející vydávaný titul) a které zůstaly nerealizovány.

<sup>2</sup> Fragmenty (tj. texty z vnějších či vnitřních důvodů neúplné) jsou v KHE, pokud se nedochovaly ještě v jiné verzi, samostatně vyčleněny a zůstávají mimo čtenářské knižní vydání, všechny jsou pak označeny v názvu (např. FRAGMENT – Bordely). Metoda jejich zpracování v elektronické edici se však nijak neliší.

rukopisu, jenž za pomoci konjektur opřených o důkladné studium básnickovy intence vedl k tomu, že text předložený editorem působil pro čtenáře jako autorsky dohotovený.

Této představě o náčrtu odpovídal v KHE ovšem také způsob uspořádání, jak byl zpracovaný koncept prezentován. Primárně byla podána geneticky poslední vrstva rukopisného náčrtu, která vznikla prostou eliminací úseků vyznačených editorem coby místa, jež autor zrušil či, a to je zde důležité, mínil škrtnout. V našem příkladě tedy byl jako znění geneticky poslední vrstvy publikován text:



Náhled na způsob zobrazení faksimile a připojené transkripce. Příklad z edice Slezských písní Petra Bezruče, náčrt básně Pole na horách.

Z otevřených variant,<sup>3</sup> které odkazují k autorovým pochybnostem nad zněním textu, ukazují pole možností, z nichž autor následně chtěl volit – a často, jak naznačují pozdější varianty, se vracel ke starší podobě textu, se ediční manipulací náčrt transponoval do podoby rukopisu takřka čistopisného. Došlo tak k posunu, který ovšem nadto nebyl systematický, nebyl v souladu s přístupem na jiných rovinách, protože další z charakteristik náčrtu, jako jsou například neúplnost diakritiky, fragmentárnost interpunkce, různé individuální slovní abreviatury, kolísání v psaní kvantitativy i kvality hlásek, ortografické chyby, vypadlá či prohozená písmena či

<sup>3</sup> Otevřenou variantu tvoří více neškrtnutých ekvivalentních znění nebo naopak všechna škrtnutá rovnocenná znění.



slabiky a syntaktická vybočení způsobená tím, že autor nekorigoval důsledně celý syntaktický celek podle nové varianty (tzn. problematika provázanosti změn), prostě jeho neustálenost, byly v definitivní podobě rukopisu mechanicky zachovány. A to jen proto, aby byl v rámci řešení transkripce rukopisu vytvořen jednoznačný genetický záznam změn, který lze přeformátovat do podoby různocnění a definitivní genetické vrstvy, tedy proto, aby vyhovoval nikoli povaze zpracovávaného náčrtu, ale pravidlům edičního zpracování, jak byla nastavena.

Z konstatování této nejednotnosti a neadekvátnosti v přístupu k náčrtu vyplývají dvě možnosti, jak tento nerovnovážený stav korigovat. Buď je nutné rezignovat na diplomaticčnost přepisu<sup>4</sup> a ke každé verzi textu přistoupit jako k samostatné pragmatické edici, tj. jako by každá verze byla výchozím textem pro další kritické ediční zpracování. To by vedlo k oslabení úlohy volby výchozího textu a postavení výsledného kriticky připraveného textu, v důsledku by se tak ztrácela ze zřetele reálná podoba pramenů, a tím by se problematizoval archivní rozměr KHE.<sup>5</sup> Druhou možností, k níž již vedlo to, jaké charakteristiky náčrtu jsme výše vytkli – čímž je i jasné, že k ní se kloníme – je přistoupit k náčrtu jako k rukopisu, který, řečeno s Oldřichem Králíkem, ukazuje mnoha směry, je bytostně neustálený, fragmentární, otevřený, a jeho ediční zpracování s těmito charakteristikami co nejvíce pro další KHE sladit.

Náčrtem či konceptem rozumíme tak pokus o textaci, jenž není autorem primárně zamýšlen k zveřejnění, vzniká v průběhu tvůrčí práce na textu<sup>6</sup> (není mechanickým opisem), o čemž svědčí způsobem záznamu jak jeho vnější podoba<sup>7</sup> odpovídající jeho neveřejnému charakteru,<sup>8</sup> tak to, že v důsledku tvůrčí práce autora má náčrt více genetických vrstev<sup>9</sup> (nikoli na rovině oprav chyb). Je tak pro něj typické, jakým způsobem je zaznamenáno písmo (viz výše), náčrt má svou chronologii, pohyb, charakterizují jej proměnlivé, neustanovené a třeba i konkurující si intence. Některé z těchto vytčených znaků nemohou platit plně pro všechny způsoby záznamu pracovního rukopisu, např. pro počítačový záznam, v němž při přepisování v rámci jednoho průběžně ukládaného dokumentu dochází k zániku stop o změnách, zůstává určující neveřejný charakter náčrtu. Kritéria, zda je text náčrtem či čistopisem, zda je kompletní či fragmentární se přesouvají od vnější charakteristiky (samozřejmě některé znaky nedokončenosti, které jsme vytkli výše, fixuje i počítačový záznam) k zjištěním na základě analýzy postavení dané verze v rámci genetické řady dalších dochovaných variant textu a také na pole interpretace textu.

<sup>4</sup> Veškeré rukopisné texty a autorem korigované časopisecké otisky, resp. jejich geneticky poslední vrstva, a dále časopisecké a knižní otisky jsou v KHE publikovány v diplomatickém znění, jež zachovává v co největší míře formální, jazykovou, resp. pravopisnou podobu původního textu, a to včetně chyb psaní a tisku či dalších porušení.

<sup>5</sup> Po zohlednění rozsáhlých zahraničních textologických diskusí, jež se vyhoceně vedly nad otázkou archiv versus edice, dospíváme nyní k přesvědčení, že KHE je nejen edicí, jak jsme ji projektovali, ale lze ji používat jako svého druhu digitální archiv, resp. je čím dál tím více zřejmé, že plní funkce edice i funkce archivu.

<sup>6</sup> Srov. např. De Biasi, 1996; též <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13599>.

<sup>7</sup> To, jak rukopis vypadá, tj. přítomnost škrťů a dalších změn, je distinktivním znakem náčrtu v pojetí B. V. Tomaševského v jeho práci *Pisatel i kniga* (1959). Stejná charakteristika v práci Almuth Grésillové *Eléments de critique génétique lire les manuscrits modernes* (1994).

<sup>8</sup> Neveřejný charakter náčrtu vytkl např. S. M. Bondi (cit. dílo).

<sup>9</sup> Srov. Lichačev, 1964; česky 2015.

Jak tedy bude vypadat nová KHE: z hlediska řešení edice bude třeba přehodnotit nastavení a hierarchii jednotlivých způsobů zveřejnění náčrtu. Primárně by měl být čtenáři představen v podobě transkripce náčrtu, ovšem transkripce, která opustí systém značek užívaných pro zveřejnění transkripce tiskem, ale využije možností značkování textu ve formátu TEI. Nebude to náš první krok tímto směrem, navážeme na způsob zveřejnění rukopisu, jak jsme jej řešili ve studijní elektronické edici básnické sbírky *Rozcestí* Richarda Weinera,<sup>10</sup> nicméně nově s rozšířenými možnostmi záznamu změn. Snadnému čtení rukopisu bude nově sloužit grafická transkripce<sup>11</sup> připojená jako vrstva přímo k zoomovatelnému faksimile rukopisu.<sup>12</sup> Díky detailnějšímu tagování bude v dalším kroku čtenáři umožněn náhled na geneticky poslední vrstvu rukopisu, která však zohlední případy, kdy daný koncept takovou jasně stanovitelnou poslední vrstvu nemá. Současně tato podoba textu nebude již primárním způsobem jeho publikace, ale přesune se řeckně na rovinu volitelného supplementu. V případech, kdy lze náčrt rozčlenit na kompaktní samostatné vrstvy, například když se rukopis sestává ze spodní čistopisné vrstvy vzniklé opisem pracovního rukopisu a další vrstvy změn, které tento čistopis de facto opětně převrací v náčrt,<sup>13</sup> mělo by být možné tuto vrstvu zobrazit samostatně také. A samozřejmě tak v transkripci opustíme koncepci zamýšleného, nicméně nerealizovaného škrtnu, od jejíhož zavedení a problematiky aplikace se celá tato proměna v řešení KHE začala odvíjet. Ve výsledku by tak ediční zpracování náčrtu mělo více odpovídat jeho vlastnostem a nemanipulovalo by ho hrubě směrem k jinému typu rukopisu, čtenáře by tak směřovalo k jasnějšímu pohledu na genetiku textu.

## LITERATURA

- BEZRUČ, Petr. 2014. *Slezské písně*. Eds. J. Flaišman a M. Kosák. Praha: Akropolis, 2014. 184 s. ISBN 978-80-7470-101-6.
- BONDI, Sergej Michajlovič. 1971. *Černoviki Puškina: Statji 1930–1970 godov*. Moskva: Prosveščenie, 1971. 232 s.
- DE BIASI, Pierre-Marc. 1996. What is a Literary Draft? Toward a functional Typology of Genetic Documentation. *Yale French Studies*, 1996, č. 89, s. 26–58. ISSN 0044-0078.
- FLAIŠMAN, Jiří. 2014. Počítáme se zájmem čtenářů zejména mimo odborné kruhy: S literárním historikem Jiřím Flaišmanem o Kritické hybridní edici mimo jiné jako alternativě k tradičně pojatým edicím. *Host*, 2014, roč. 30, č. 5, s. 35–37. ISSN 1211-9938.
- GELLNER, František. 2014. *Dílo*. Sv. I., II. Eds. J. Flaišman, L. Kořínková, M. Kosák a J. Říha. Praha: Akropolis, 2014. 260 + 756 s. ISBN 978-80-7470-068-2.
- GRÉSILLON, Almuth. 1994. *Éléments de critique génétique: Lire les manuscrits modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994. 258 s. ISBN 978-2-13-046380-1.

<sup>10</sup> Pro zpracování materiálu bylo využito softwaru Versioning Machine 4.0 – srov. <http://www.ipsl.cz/weiner/>

<sup>11</sup> Zdvojení transkripce by tak mělo mít důsledky i pro metodiku čtení rukopisu, kde se na jednu stranu produktivně doplňují a na druhé straně interferují dva přístupy: paleografický a konjekturální, opírající se o poznání dalších variant textu.

<sup>12</sup> Nastavením této části se blíží nové řešení KHE elektronické genetické edici Samuel Beckett Digital Manuscript Project (viz <http://www.beckettarchive.org/>).

<sup>13</sup> Zde je možné uvažovat, zda další vrstvy jsou výsledkem nové práce nad textem, či si autor při opisu textu zaznamenal též starší varianty. Klíčem pro řešení je způsob záznamu variant (zda se jedná o opis či další tvůrčí práci by mělo být možné poznat ze způsobu záznamu písma) a dále logika změn.

- KOSÁK, Michal a Jiří FLAIŠMAN. 2009. Kritická hybridní edice. *Česká literatura*, 2009, roč. 57, č. 2, s. 266–275. ISSN 0009-0468.
- KOSÁK, Michal a Jiří FLAIŠMAN. 2016. Možnosti elektronické edice. In: POŘÍZKOVÁ, Lenka a Martina NAVRÁTILOVÁ (eds.). *Literární a knižní kultura v digitálním věku*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 2016, s. 117–120. ISBN 978-80-87895-49-8.
- LEHEČKA, Boris. 2016. Elektronická vědecká edice – nedílná součást Kritické hybridní edice. *Česká literatura*, 2016, roč. 64, č. 5, s. 761–767. ISSN 0009-0468.
- LICHAČEV, Dmitrij Sergejevič. 1964. *Těkstologija: Kratkij očerk*. Leningrad: Nauka, 1964. 102 s.
- LICHAČOV, Dmitrij Sergejevič. 2015. *Textologie: Stručný nástin*. Přel. J. Komendová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015. 144 s. ISBN 978-80-88069-00-3.
- SMOLKA, Zdeněk. 2016. Nová edice využívá možnosti počítačů. *Česká literatura*, 2016, roč. 64, č. 5, s. 747–754. ISSN 0009-0468.
- SOUKUPOVÁ, Klára. 2016. Satirik pera a štetce v kritické hybridní edici. *Česká literatura*, 2016, roč. 64, č. 5, s. 755–760. ISSN 0009-0468.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. 1959. *Pisatel i kniga*. 2. vyd. Moskva: Iskusstvo, 1959. 278 s.

### Poznámka autorů

Text vznikl v rámci grantu NAKI DG16P02H033.

.....

Mgr. Michal Kosák, Ph.D.  
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.  
Na Florenci 3/1420  
110 00 Praha 1  
Česká republika  
kosak@ucl.cas.cz

Mgr. Jiří Flaišman, Ph.D.  
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.  
Na Florenci 3/1420  
110 00 Praha 1  
Česká republika  
flaisman@ucl.cas.cz

# Zisky a straty jazykovej redakcie literárnych diel (publikovaných v starších normách spisovnej slovenčiny)

Ján Gavura

*Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií  
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove*

## **Gains and Losses of Proofreading (in Literary Works Using Older Forms of Standard Slovak Language)**

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 44-50

The paper focuses on aspects that are taken into consideration when undergoing proofreading of literary works written in older and no more valid forms of standard Slovak language (especially before “the 1953 codification”). Results of language shifts influence texts (primarily poetry), mostly their comprehensibility and aesthetic qualities and the process of proofreading often brings dilemmas to what extent changes improve texts and when the boundary of overall gains is already crossed. The author uses an example of a modernist poem by Vladimír Roy that develops both semantic and musical qualities and potential changes have impact on reception on a number of levels.

Keywords: proofreading, poetry editing, editing of metered verse, codification

Dôvodom, prečo textologicky a redakčne zasahovať do literárnych diel v prekonaných formách spisovnej slovenčiny, je snaha priblížiť umelecký text k dnešnej jazykovej norme a dnešnému čitateľovi. Ideálnym stavom je, keď si čitateľ dokáže prečítať klasikovo dielo bez zbytočných úprav jazyka, ktorý vychádza z iných kodifikačných pravidiel, v horšom prípade sa s normovanou formou jazyka nestotožňuje vôbec. Redakčná práca je „normalizáciou“, úpravou jazyka daného literárneho diela podľa aktuálnych pravopisných noriem a týka sa všetkých diel, ktoré súčasné platné normy nespĺňajú. Teoreticky sa takto opravujú už texty napísané pred rokom 2000, keď došlo k nateraz posledným závažnejším úpravám pravopisu; počet zmien a potreba redakčnej úpravy však stúpa smerom do minulosti a nevyhnutná je najmä u tých diel, ktoré boli vydané pred veľkou kodifikáciou roku 1953, odstraňujúcou napríklad také frapantné javy ako používanie -ly/-li v základnom tvare slovíes minulého času a niektoré ďalšie historicko-etymologické pravidlá komplikujúce prirodzenosť jazyka.

Ideálne je, keď sa v niekoľkých krokoch nahradia slovesné tvary v minulom čase, opraví sa nesprávne dĺžne či interpunkcia a vymení sa aj niekoľko bohemizmov alebo prevzatých slov. Tak ostáva dielo vo svojej podstate nedotknuté a naďalej plní svoju úlohu kultúrneho dedičstva, ktorej súčasťou je aj svedčiť o minulej podobe jazyka a myslenia v ňom. Tu sa však dostávame

k dileme: každá zmena – aj tá elementárna jazyková – so sebou prináša nielen zisk, ale aj stratu. Ziskom je plynulosť a bezbarierový prístup k dielu, stratou je posun vo významoch a forme.

Potenciálna strata sa týka predovšetkým poézie, ktorá sa na rozdiel od lineárnej, sukcesívnej a horizontálnej prózy rozvíja aj vo vertikálnom rozmere. Klasickým príkladom je viazaný verš rátajúci so symetriou a zámerným usporiadaním veršov na vertikálnej úrovni, aby mohol vzniknúť rytmický impulz. Vo väčšine prozaických textov je jazyk neutrálnym nositeľom obsahu, korekcie na úrovni normy ho neposúvajú vo význame a redakčné zásahy je možné aplikovať pomerne bez ťažkostí. Poézia však robí z jazyka predmet svojej umeleckej činnosti a v hierarchii básnických prvkov mu patrí popredné alebo priamo prvé miesto. Básnický text ešte neznamená automaticky prekážku: pod spoločným pomenovaním „poézia“ sa ukrýva množstvo individuálnych poetík, až sa žiada, aby sa toto slovo používalo v množnom čísle. Rozpätie poézií siaha od hovorovej až po „záumnú“, tvoriacu novú ontológiu; od epickej po lyrickú, od filozofickej po zmyslovú, a to sme len na začiatku jej pólov a hraníc. Jestvujú typy poézie, kde každá zmena slova ovplyvňuje čiastkový alebo celkový význam či vyznenie básne. Redakčne „normovať“ takúto poéziu prináša zvýšené riziko. Ide o poéziu, ktorá pristupuje k svojmu jazyku ako ku komplexnej vyjadrovacej jednotke, kde sa okrem vecných lexikálnych významov využíva aj eufonický potenciál, etymologické alebo „pamäťové“ stopy či iné možné vzťahy medzi slovami.

Vhodným príkladom na demonštráciu ziskov a strát redakcie poézie uplatňujúcej staršie normy spisovnej slovenčiny je textová úprava básnického výberu z tvorby Vladimíra Roya *Vpísané do noci* (2017). Ide o nateraz posledný titul edície *rewind*, patriacej vydavateľským združeniam EDPK (Európsky dom poézie Košice) a FACE (Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania), ktoré sa sústreďujú na reedície slovenskej poézie pre novú generáciu čitateľov.<sup>1</sup>

Royova poézia zaradená do básnickej knihy *Vpísané do noci* (zostavovateľ a autor doslovu Peter Trizna) pochádza z dlhšieho časového rozpätia (1908 – 1936) a nesie viaceré znaky nejednotného použitia jazykovej normy. Podobne ako u ostatných autorov tohto obdobia, aj u Roya nachádzame typické podvojnité používanie -li/-ly v slovesách minulého času, viaceré zastarané slová alebo ich zastarané tvary či bohemizmy; špecifickou odchýlkou vyskytujúcou sa u Roya je veľké množstvo nepresného použitia čiarok.

V jednej z najkrajších a charakteristických básní Vladimíra Roya *Pod, sními smútku ťažké putá* (1908), vydané prvý raz knižne v zbierke *Rosou a trnám* (1921), je vo vydaní z roku 2017 urobených dvanásť redakčných zásahov (vrátane doplnenia názvu podľa prvého verša básne).

<sup>1</sup> Postupne v edícii *rewind* vyšli: Ján Buzássy *Pláň* (2012), Laco Novomeský *Dom, kde žijem* (2012), Ján Ondruš *Šialený mesiac* (2013), Mikuláš Kováč *Prekročiteľ prah* (2013), Rudolf Fabry *Utaté ruky* (2014), Lýdia Vadkerti-Gavorníková *Pohromnice* (2015) a Pavol Gašparovič Hlbina *Oduševnenie* (2016). Tvorcovia edície uvádzajú touto charakteristikou: „Slovenskí milovníci poézie si mohli dlhé roky v minulosti vychutnávať kvalitnú a rôznorodú básnickú tvorbu v edícii, ktorá im bola strihnutá na mieru. Edícia Kruh milovníkov poézie a jej značka kmp sa stala zárukou umeleckých zážitkov a básnických objavov. Európsky dom poézie Košice nadväzuje na túto tradíciu a súčasnému čitateľovi pripravuje príležitosti na rovnaké estetické zážitky. Edícia *rewind* je básnickým a literárnym archívom neznámej slovenskej a svetovej tvorby spojenej s výberom toho najlepšieho zo súčasnej výtvarnej scény na Slovensku a v zahraničí. V edícii *rewind* sa stretáva minulé s aktuálnym, medzigeneračne aj multižánrovo, a takto spoločne otvárajú okná na ďalší dialóg o umení a človeku“ (Roy, 2017, prebal).

## Pod', sními smútku ťažké putá

1 Pod', sními smútku ťažké putá,  
 2 zmiluj sa, poteš, prehovor,  
 3 kým neunesie saňa ľúta  
 4 cit vrelý v temno smrti hôr.

5 Hľaď, chudé plody nesie pole,  
 6 spustnuté žitia pálavou,  
 7 len bodlač zväžam — žravé bóle,  
 8 burinou cvendží srpu kov.

9 Pod', prosím, asnáď vznietiš zore  
 10 zhasnuté... vzkriesiš k životu,  
 11 že radosť sprahlé pláne zorie,  
 12 prielohy srdca — pustotu...

13 Ty čušíš, bárs aj zimou hynie  
 14 ktos' biedny, mizne ako tieň,  
 15 sa k hrude mrazom stuhlej vinie  
 16 a márne čaká, vzdychá len...

(2017)

## 7. / cyklus Temné ľalie

Pod' sními smútku ťažké putá,  
 smiluj sa, poteš, prehovor,  
 kým neunesie saňa ľúta  
 cit vrelý v temno smrti hôr.

Hľaď, chudé plody nesie pole,  
 zpusnuté žitia pálavou,  
 len bodlač zväžam — žravé bóle,  
 burinou cvendží srpu kov.

Pod' prosím, asnáď vznietiš zore  
 zhasnuté... vzkriesiš k životu,  
 že radosť sprahlé pláne zorie,  
 prielohy srdca — pustotu...

Ty čušíš, bárs aj zimou hynie  
 ktos' biedny, mizne, ako tieň,  
 sa k hrude mrazom ztuhlej vinie  
 a marne čaká, vzdychá len...

(1908)

V porovnaní s prvým knižným vydaním boli doplnené dve čiarky oddelujúce dve plnovýznamové slovesá v určitom tvare (v prvom a deviatom verši – *Pod', sními...* a *Pod', prosím...*), naopak vymazala sa čiarka v štrnástom verši v prirovnaní „mizne ako tieň“. Pomerne bez váhania či akýchkoľvek strát sa upravilo písanie dĺžňov (*ľúta* na *ľúta*, *sprahlé* na *sprahlé*, *čušíš* na *čušíš*, *marne* na *márne*) a podobne je to aj s úpravou mäkčeňa v slove *bodlač* – *bodlač*. Ďalšou úrovňou úprav je uplatnenie dnešnej fonetickej normy, ktorá dostala prednosť pred staršou etymologickou normou v písaní prefixov *s-*, *z-*, *vz-*, celkovo boli v básni upravené trikrát, a to v slovách *smiluj sa*, *zpusnuté*, *ztuhlej*.

Royovo dielo bolo predčasne ukončené autorovou smrťou (1936) a jeho literárna pozostalosť prešla z autorových rúk do rúk redaktorov, ktorí zakaždým, keď pristúpili k vydaniu, podrobili texty jazykovej úprave podľa platných pravidiel. Časť zmien stihol autor urobiť ešte počas svojho života, opravil typografické a niektoré pravopisné chyby (porov. Brezina, 1963), zvyšok je už dielom redaktorov. Prvým posmrtným vydaním súborného diela V. Roya je kniha *Lýra* (1944), ktorú zostavil a redakčne upravil Stanislav Mečiar a vydal Miestny odbor Matice slovenskej. Editor v básnickom texte urobil všetky zmeny, ktoré sú aj vo vydaní z roku 2017, oproti originálu však podľa vtedy platných noriem (pravidlá slovenského pravopisu z r. 1940, ktoré tiež vydala Matica slovenská) urobil aj úpravu slova *zväžam* na *svážam*. Nasledujúce vydania Royovej poézie (1963, 1980, 1985 a 2017) už uplatnili novšie normovanie a vrátili sa k pôvodnému tvaru (*zväžam*).



Odchýlok od súčasného jazyka je však v básni viacero, redaktori ich posudzovali, ale ponechali v pôvodnom tvare. V treťom verši sa nachádza obraz *lútej sane*, ktorého význam v sebe skrýva niekoľkorakú hrozbu zlého výkladu sémantiky slov. *Saňa* je zastaraný a knižný výraz pre „netvora, obludu“ a v prenesenom význame, ktorý však nie je aktuálny pre túto situáciu, označuje aj „zlú, jedovatú ženu“. Slovo *saňa* sa však používa aj v českom jazyku ako „pohádková obluda sršící oheň, zprav. s niekoľika hlavami; drak“ (Slovník spisovného jazyka českého, 2011, online). Prídavné meno *lúty* zasa sugeruje svoje odvodenie od slov ľutovať, ľútosť, význam slova je však presne opačný: „divý, zúrivý; krutý, nelútostný“ (Slovník slovenského jazyka, online).

Báseň by bola zrozumiteľnejšia a prijateľnejšia, keby čitateľ bezprostredne vedel, že „vrelý cit“ môže „v temno smrti hôr“ uniesť „divá obluda“ či priamo „krvilačný drak“. V prospech náhrady hovorí, že autor nepísal báseň ako hádanku a v mysli mal veľmi konkrétneho krutého netvora. Akú zmenu však vybrať? Drak prináša rozprávkový okruh asociácií a výrazne by posunul text proti pôvodnej intencii do fantazijného rámca; pritom cit, ktorý tu subjekt vyjadruje, je až telesne hmatateľný. Lepšou voľbou by azda bola náhrada „divé zviera“, ktoré je reálnou bytosťou, ale v porovnaní so *saňou* je slovo zviera hyperonymum so širším rozsahom a menším obsahom. Ani netvor nevyhovuje požiadavkám ekvivalencie, nielenže vyznieva abstraktnejšie, ale naruša sa aj intímny vzťah mužského subjektu a ženskej démonической bytosti, ako to pri *sani* naznačuje gramatický rod. Nezanedbateľná je etymologická stránka slova *saňa*, ktorá evokuje odsávanie energie a paralýzu subjektu (dôležitý stav pre túto báseň, ale aj iné básne autora), zatiaľ čo všetky ostatné voľby (drak, zviera, netvor a iné) pôsobia skôr odstrašujúco ako bytosti, ktoré človeku zdvihnú adrenalín a nútia ho bojovať či utekať. *Saňa* je z eufonického hľadiska „molovo“ mäkké slovo, ktoré má blízko k inému kľúčovému slovu v básni – *snímať*. Keby Roy ešte viac rozvinul báseň v symbolistickej poetike (ženské zakončenia rýmov a eufónia smerom dovnútra verša), tento kontrast by bol ešte zreteľnejší. Aj tak však štyri slová strofy nesú znaky podobnosti a vzájomnej referenčnosti: *sními*, *smútku*, *saňa*, *smrti* (ako kontrast k ostatným slovám veršov: *putá*, *prehovor*, *vrelý*, *hôr*). Kombinácia spoluhlások *s* a *n/m* tvorí akustický kontrast a vždy keď zaznejú, signalizujú, že sa bude niečo podstatné diať. Na tomto mieste sa dostávame k evaluácii úpravy slova *smiluj sa* (*zmiluj sa*), ktoré sa uplatnením normy vzdialilo od ostatných slov s kombináciou *s* a *n/m*, oslabilo pôvodnú akustickú súvzťažnosť a okrem zisku (platnosť dnešnej normy) priniesla aj stratu (narušenie, resp. oslabenie sémanticko-zvukového prepojenia medzi slovami). Aby toho nebolo málo, náhrada slova *lúta* vstupuje do vertikálneho rýmového vzťahu so slovom *putá* a prípadná zmena by tento vzťah nesmela narušiť.

Dôvodom, prečo nahradiť obraz *sane lútej*, by bola zrozumiteľnosť, keďže prevažne väčšine slovenských čitateľov je význam bez vysvetlivky nepochopiteľný. To isté možno povedať aj o slove *prieloh*, ktorého význam je „neobrobená, nezoraná zem, roľa ležiaca úhorom“ (Slovník slovenského jazyka, online). Pre pochopenie básne je rovnako kľúčový: „že radosť sprahlé pláne zorie, / prielohy srdca — pustotu...“

Lexikálne zásahy do básne sú priveľkým posunom a redakčná prax sa im vyhýba; riešenie nachádza v zavádzaní slovníka, kde sú vysvetlené archaizmy, historizmy a niektoré zastarané paradigmy slov. Cieľom redakcie je zjednotenie formy, no básnici v rámci svojej licencie sami môžu využívať nejednotné tvary. V básni *Pod', sními smútku ťažké putá* je to napríklad využívanie dvoch podôb prídavných *spustnuté* a *zhasnuté*, ale aj príznakové *sprahlé* a *stuhlé*, ktoré básnik použil podľa potreby zapojiť do rytmu dvoj-, respektíve trojslabičné slovo. V iných

básňach Roy využíva napríklad dva tvary slova *bledý* a *bladý*, tiež podľa aktuálnej potreby (rýmovej zhody).

1.

Ku tieňom mŕtvych snov a nádej *mladých*,  
k mohyle dačím zabitého žitia,  
ku krvavým stopám rozpomienok *bladých*,  
k mátohám nočným, ktoré dušu chytia.

2.

Ja videl som raz mŕtvu Jar:  
*bledostou* krytý očú pár,

Milujem jeseň s žltým lístím  
i mesiac s lícom *bledým*, hmlistým

Podobnou dilemou sú úpravy slov, ktoré sú pociťované ako bohemizmy alebo klasifikované ako knižné slová, napríklad *rudý*, *rty*, *srp* (nahraditeľné slovami *červený*, *pery* a *kosák*). Pri Royovej básni v próze *Sen o štyroch červených ružiach* prebehla zmena *rudý* na *červený* bez strát, dokonca aj odvodené slová *rdieť sa* a *rudosť* v pôvodnej básni z r. 1924 („Od toho času občas vídavam vo sne štvoro ruží ležať na chodníku a rdieť sa intenzívnou, žiarivou rudosťou, ako obrovské kropaje nevinne vyliatej krvi“) sa dali nahradit' tvarmi prirodzenejšími pre dnešného čitateľa *červenat' sa* a *červeň*: „Od toho času občas vídavam vo sne štvoro ruží ležať na chodníku a červenat' sa intenzívnou žiarivou červeňou ako obrovské kropaje nevinne vyliatej krvi.“ Nahrádzanie zastaraných slov oslabuje archaický charakter jazyka, aktualizuje ho (podobne ako aktualizácia tendencia v umeleckom preklade) a môže neskúseného čitateľa viesť k omylu, že toto je jazyk, akým písal autor. Nahradením lexiky, ktorá sa v priebehu času dostala na perifériu slovnéj zásoby, by sme sa potenciálne priblížili súdobému čitateľovi, ktorému slová *saňa*, *prieloh*, *lúty*, *srp* či *rudý* boli známe a vnímal ich centrálnejšie v rámci slovenskej lexiky, ako ich vnímame dnes. Zmeny by mali byť uvedené v edičnej poznámke a mali by sa dať aplikovať plošne v celom diele.

Zásadnú prekážku redakcie predstavujú pravidlá viazanej poézie a najmä tej, ktorá je postavená na sylabotonicom prozodickom systéme, kde sa prihliada na poradie prízvukov a počet slabík vo verši v horizontálnej a vertikálnej rovine. Z tohto dôvodu by napríklad bolo nevhodné upraviť verš „Pod' sními smútku ťažké putá“ na „Pod' a sním smútku ťažké putá“, hoci by sa jedným zásahom podarilo opraviť dve odchýlky od dnešnej spisovnej slovenčiny (chýbajúca čiarka a správna paradigma slovesa *snímať*). Zmena by síce nezastrela jambický rytmus verša úplne, ale jeho hladké plynutie, využívajúce jednoslabičnú predrážku a sériu štyroch dvojslabičných slov, by sa už narušilo. Dôležitosť hladkého plynutia verša je znásobená tým, že ide o prvý verš básne a akési pomyselné udanie základného tónu.

**Pod' sními smútku ťažké putá**

rytmické vrcholy I., II., IV., VI. a VIII. slabika

**Pod' a sním smútku ťažké putá**

rytmické vrcholy I., III., IV., VI. a VIII. slabika

Okrem toho by sa narušila aj symetria samohláskového zakončenia slov, ktoré vytvárajú ideálne zvukové vlnenie, podporované aj takmer pravidelným striedaním dlhých a krátkych slabík. Z podobného dôvodu by nebolo vhodné v tejto básni opraviť ďalší zastaraný výraz *asnád'* spôsobom *a snád'*.

**Pod', prosím, asnád' vznietiš zore**                      rytmické vrcholy I., II., IV., VI. a VIII. slabika

**Pod', prosím, a snád' vznietiš zore**                      rytmické vrcholy I., II., V., VI. a VIII. slabika

Z rytmického hľadiska by bolo možné slovo *asnád'* nahradit' inými dostupnými dvojslabičnými slovami: *azda*, *vari*, *možno*, *hádam* atď. Otázne však je, či sa sémantika a energia verša nezmení natoľko, že škoda prevýši potenciálny zisk. Z uvedených príkladov ani jeden neobsahuje sémantický odtienok nádeje. Najbližšie k tomu má posledné z riešení – *hádam*, ale ani to nie je ideálny ekvivalent.

Pod', prosím, **azda** vznietiš zore / zhasnuté... vzkriesiš k životu,  
Pod', prosím, **vari** vznietiš zore / zhasnuté... vzkriesiš k životu,  
Pod', prosím, **možno** vznietiš zore / zhasnuté... vzkriesiš k životu,  
Pod', prosím, **hádam** vznietiš zore / zhasnuté... vzkriesiš k životu,

Nie každá báseň písaná úzom starších spisovných podôb slovenčiny obsahuje také komplexné dilemy ako viac-menej náhodne vybratá báseň Vladimíra Roya *Pod', sními smútku ťažké putá*. Modernistické a symbolistické básne však patria k tým, ktoré kladú zvýšené nároky, pretože stavajú na zvukových vlastnostiach a hudobnosti a zároveň sú bohatým zdrojom hermeneutickej a ecovsky semiotickej interpretácie. Nie nadarmo patrí symbolistická poézia k najťažšie preložiteľným poetikám (textologická a redakčná práca má s prekladom mnoho spoločné; porov. Valcerová, 2000). Ak však redaktor dostáva zadanie pripraviť dielo klasika pre súčasného mladého čitateľa, hľadá riešenia, ktoré by skúsenostný deficit čitateľa voči autorovi prekonávali. Celá stratégia ziskov a prípadných strát sa musí voliť nanovo, pretože prípadná nezrozumiteľnosť alebo kakofonickosť čitateľov odrádza, a to už môže byť strata trvalá.

## LITERATÚRA

- HAVRÁNEK, Bohuslav a kol. 2011. *Slovník spisovného jazyka českého*. 2011 [cit. 29. 4. 2017]. Dostupné na: <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?db=ssjc>.
- Kolektív autorov. 1940. *Pravidlá slovenského pravopisu s pravopisným slovníkom*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, 1940. 483 s.
- Kolektív autorov. *Slovníky*. [cit. 29. 4. 2017]. Dostupné na: <http://slovníky.juls.savba.sk/>.
- POVAŽAJ, Matej. 2000. *Pravidlá slovenského pravopisu*. 3., upravené a doplnené vyd. Bratislava: Veda, 2000. 590 s. ISBN 80-224-0655-4.
- ROY, Vladimír. 1921. *Rosou a trním*. Trenčín: Tlačou Leopolda Gansla, 1921. 136 s.
- ROY, Vladimír. 1927. *Perutou súdба máva*. Uh. Skalica: Nákladom J. G. Obetku, 1927. 152 s.
- ROY, Vladimír. 1944. *Lýra*. Zostavil Stanislav Mečiar. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, 1944. 324 s.

- ROY, Vladimír. 1963. *Básne*. Zostavil Ján Brezina. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963. 362 s.
- ROY, Vladimír. 2017. *Vpísané do noci*. Fintice, Košice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, 2017. 106 s. ISBN 978-80-89763-19-1.
- TRIZNA, Peter. 2017. Metafyzické zápasy Vladimíra Roya. In: ROY, Vladimír. *Vpísané do noci*. Fintice, Košice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, 2017, s. 88 – 100. ISBN 978-80-89763-19-1.
- VALCEROVÁ, Anna. 2000. *V labyrinte vzťahov*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2000. 104 s. ISBN 80-8068-011-6.

.....

Doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD.  
Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií  
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove  
17. novembra 1  
080 01 Prešov  
Slovenská republika  
jan.gavura@unipo.sk

## Editorská činnosť: predpoklady, skúsenosti, metodika

### Editorial Activities: Prerequisites, Experiences, Methodology

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 51-65

Editorial activity belongs among the most important activities of book culture. Therefore we asked several renowned editors to write about their experience in the field. The individual contributions reveal what forms the editorial work can take, what it requires, and so on.

Keywords: editorial activities, text, textology, methodology, experiences

*V nadväznosti na predošlé štúdie uverejňujeme trojicu príspevkov, v ktorých významní predstavitelia kultúrneho i vedeckého života opisujú svoje osobné skúsenosti so zostavovaním výberov umeleckých i odborných textov. Tieto príspevky dobre ilustrujú, pred akými úlohami stojí každý editor.*

Valerij KUPKA



### Kytica kvetov alebo Čo vyberieš, to si ty

Zostavovanie antológie (prípadne výberu z diela autora alebo slovníka) je pre zostavovateľa do istej miery prípravou kompromitujúceho materiálu na samého seba. Antológia ako kniha autora-zostavovateľa, ktorý pod jednou strechou zhromaždil mozaiku z cudzích textov, je v konečnom dôsledku neľútostným, ale určite objektívnym portrétom toho, kto túto mozaiku zostavoval. Pojem antológia v gréčtine znamená kytica kvetov. Možno to znie v dnešnej dobe romanticky až gýčovito, ale kniha zostavená z cudzích textov by niečím takým naozaj mala byť. Konečný výsledok vyberania a zhromažďovania svedčí o vkuse zostavovateľa, o jeho intuícii, o úrovni odborného poznania problematiky, doby, ktorá predstavovaný fenomén zrodila, a v neposlednom rade, pokiaľ ide o prekladové antológie, o znalosti jazyka originálu a schopnosti ustrážiť, aby bol originál, vybraný z dôvodu istých kvalít, čo najadekvátnejšie transformovaný do jazyka prekladu, aby preklad presvedčil čitateľa, že ide o skutočne výnimočný text. Táto „strážna“ úloha zostavovateľa je mimoriadne dôležitá, pokiaľ vo výbere ide o predstavenie autorov pre čitateľov prijímajúcej kultúry neznámych. V tomto prípade by si zostavovateľ vo vlastnom záujme mal ustrážiť, aby preklad nezmaril jeho objaviteľský „počin“, jeho snahu priniesť čitateľovi niečo nové a inšpiratívne. Z tejto zodpovednosti zostavovateľa zákonite vyplýva

ďalšia: výber (ak je to v našich podmienkach možné) prekladateľov, ktorí by boli zárukou kvality prekladu. Zároveň je dôležité týchto prekladateľov dobre poznať, aby im texty, ktoré pre nich zostavovateľ vyberie, vyhovovali, „sedeli“. Správny odhad urýchľuje prácu na prekladoch a ich kvalitu.

V procese prípravy antológie či zborníka je zostavovateľ zodpovedný aj za koordináciu práce účastníkov projektu. Je veľmi dôležité viesť priebežnú kontrolu dodržiavania stanovených termínov. Väčšina vydavateľských projektov u nás je viazaná na rôzne granty, v rámci ktorých je dodržiavanie termínov bytostne dôležité. Nedodržiavanie harmonogramu prekladania na jednej strane a úsilie dodržať vydavateľské termíny na strane druhej sa môže odrzkadliť na kvalite prekladu – ide totiž na úkor dôslednej kontroly kvality prekladov ako záverečného štádia editorskej práce. V každom prípade je zostavovanie antológií alebo iných súborov diel veľké dobrodružstvo, spojené jednak s rozšírením hraníc poznania o autoroch a ich diele a jednak s pochybnosťami o správnosti alebo nesprávni výbere, s výčitkami, že nie všetko, čo chcel zostavovateľ vo výbere mať, sa doň dostalo...

Ako zostavovateľ som pripravil viacero výberov z tvorby (nielen) ruských autorov, ktoré vyšli časopisecky aj knižne. Pre Revue svetovej literatúry (RSL) som zostavil niekoľko výberov z poézie a prózy ruského undergroundu (RSL 3/1994, 3/2000 – prevažne moskovský underground; 3/2011 – petrohradské číslo) a tiež výbery zo súčasnej gruzínskej (RSL 1/2013) a arménskej literatúry (RSL 1/2014). V rámci projektu vydavateľstva Slovart Lyrické smery 20. storočia som pripravil dve antológie poézie: *Ruská moderna* (2011) a *Ruská avantgarda* (2013). Z knižných publikácií som zostavil výbery poviedok a výbery z denníkov: S. Dovlatov: *Čiasi smrť* (Albert Marenčin – PT, 2002), I. Ilf – J. Petrov: *Poviedky* (Vydavateľstvo Európa, 2003), I. Ilf: *Zápisníky* (Vydavateľstvo Európa, 2004), J. Petrov: *Môj priateľ Ilf* (Vydavateľstvo Európa, 2006), A. P. Čechov: *Zápisky. Tri roky* (Vydavateľstvo Európa, 2007), A. P. Čechov: *Za súmraku* (Vydavateľstvo Európa, 2008), F. M. Dostojevskij: *Z Denníka spisovateľa* (Vydavateľstvo Európa, 2008), F. M. Dostojevskij: *Rusko a Európa. Z Denníka spisovateľa* (Vydavateľstvo Európa, 2010). Na väčšine z týchto výberov som sa podieľal aj ako prekladateľ. Každá z týchto kníh a každé z čísel RSL predstavuje inú skúsenosť, iný zostavovateľský zážitok. Je to množstvo hodín strávených s množstvom básnických a prozaických textov a ich autorov, ich životných osudov, ich tvorivej cesty.

Mojím prvým zostavovateľským pokusom bol blok poézie a prózy ruského undergroundu v treťom čísle RSL z roku 1994. Tento blok, ako aj ďalšie dve už takmer celé čísla RSL (3/2000 a 3/2011), bol venovaný inej ruskej literatúre, ako bola tá, ktorá bola na Slovensku prezentovaná pred rokom 1989. Bola to literatúra, ktorá sa do perestrojky (t. j. do roku 1985) šírila väčšinou v samizdate, prípadne v tamizdate a bola v pozícii neoficiálnej literatúry. Od začiatku deväťdesiatych rokov táto literatúra postupne vychádzala z ilegality a poloilegality a snažila sa zaujať svoje zaslúžené miesto už na oficiálnej scéne. Spomínané čísla RSL boli výsledkom môjho dlhodobejšieho záujmu o túto nezávislú literatúru. Bol to proces pomerne zložitého skúmania a zhromažďovania materiálu, ktorý sa väčšinou dal získať iba od samotných autorov, niečo sa dalo nájsť v redakciách prvých polooficiálnych undergroundových novín a časopisov a v prvých, veľmi skromných literárnych kluboch a kníhkupectvách zameraných na nezávislú, alternatívnu kultúru. Tento proces zhromažďovania materiálu bol pre mňa prínosný v tom, že som sa osobne zoznámil s viacerými autormi, ktorých som potom publikoval. Stretnutia s autormi mi významne pomohli zorientovať sa vo veľmi zložitom labyrinte tejto literatúry: rozhovory



s autormi o ich tvorbe a o tvorbe autorov z ich blízkeho okolia, o rôznych literárnych zoskupeniach a ich smerovaní, o východiskách, psychológii a kultúre undergroundového prostredia mi nahradili sekundárnu vedeckú literatúru k tejto téme, ktorá v tom čase ešte neexistovala.<sup>1</sup> Seriózny výskum tejto oblasti súčasnej ruskej literatúry sa začal až na prelome 20. a 21. storočia. Žánrová a tematická pestrosť, postavantgardné experimentovanie so zvukom, slovom, formou, tabuizovaná lexika a detabuizovanie určitých tém (z tohto dôvodu mi do prvého bloku, ktorý som zostavoval pre RSL, redakcia nezobrala poviedku Vladimíra Sorokina; dnes máme do slovenčiny preložených už päť jeho kníh) – to všetko komplikovalo nielen výber, ale aj preklad vybraných textov. Komplikované z hľadiska prekladu to bolo aj preto, že v slovenskej literatúre chýbali isté tradície, ktoré by vytvárali vhodné prostredie a prostriedky pre preklad a pre čitateľskú recepciu. Napríklad väčšina z pojmov ako neoprimitivizmus, ruský konkretizmus, konceptualizmus, postavantgarda, minimalizmus, metametaforizmus, socart a pod. bola na Slovensku takmer neznáma a transformovanie takýchto textov do slovenčiny so sebou prinášalo isté problémy, prípadne som niektoré texty musel vynechať aj napriek ich atraktivnosti.

Ďalšie dve čísla RSL, ktoré som zostavil, boli gruzínske a arménske číslo. Bola to celkom iná zostavovateľská skúsenosť než predchádzajúce ruské čísla, a to hlavne preto, že v tomto prípade išlo o preklady z druhej ruky prostredníctvom ruštiny (na Slovensku nemáme prekladateľov z gruzinčiny a jedinou prekladateľkou z arménčiny je pani Oľga Kralovičová, ktorá však bola v čase prípravy tohto čísla zaneprázdnená). Obe čísla vznikli vďaka mojej účasti na literárnych festivaloch v Gruzínsku a Arménsku, kde som mal možnosť zoznámiť sa s poprednými spisovateľmi týchto krajín a vďaka prekladom do ruštiny spoznať aj ich tvorbu. Overiť si kvalitu prvého prekladu je v tomto prípade pre zostavovateľa nemožné už aj preto, že obidva jazyky používajú vlastnú abecedu a pre neznalého človeka je problém si napríklad overiť čo i len jediné slovo v slovníku (aj preto sme napríklad prepis arménskych mien museli konzultovať s pani Kralovičovou). Tí spisovatelia, ktorí mi pomáhali pri výbere textov, boli pre mňa teda sprievodcami, ktorým som musel dôverovať. Vyberať som však mohol iba z tých textov, ktoré už boli buď preložené do ruštiny, alebo som mal k nim pripravené ruské „podstročniky“. Výhodou bolo, že som sa s autormi textov osobne poznal a prípadné nejasnosti v ruskom preklade mi mohli vysvetliť. V súvislosti s arménskym číslom RSL som mal ešte jednu zostavovateľskú skúsenosť: keď sa arménska Revue dostala k arménskym autorom, dozvedel som sa, že sa veľmi potešili, keďže to bola po dlho čase prvá rozsiahlejšia prezentácia arménskej literatúry v zahraničí. Niektorí však vyjadrili svoju nespokojnosť s tým, že sa vo výbere nachádzajú aj autori, ktorí by tam byť nemali (bol to dôsledok konfliktov medzi jednotlivými literárnymi zoskupeniami), niektorým zasa prekážalo, že som publikoval arménskych autorov píšucich po rusky. Mne však išlo o celkový obraz súčasnej arménskej literárnej scény. A takéto ohlasy svedčia o tom, že sa mi to možno trochu podarilo.

<sup>1</sup> Napríklad keď som navštívil básnika, prozaika, scenáristu, prekladateľa a autora textov pre deti, člena avantgardného zoskupenia Lianozovská škola Genricha Sapgira uňho doma, mal som pocit, že som vošiel do galérie nonkonformného umenia. Jeho knižnica bola pokladnicou nezohľaditeľných kníh. Tam som mal možnosť vidieť prvý samizdatový almanach nonkonformného umenia (poézie, prózy, drámy, výtvarného umenia a fotografie) *Apollon-77*, ktorý vydal v roku 1977 v Paríži významný ruský maliar a sochár, predstaviteľ tretej vlny ruskej emigrácie Michail Šemiakin. Spomínam to aj preto, že tento almanach sa pre mňa stal tak trochu vzorom zostavovateľskej stratégie.

Zostavovanie výberu z diela jedného spisovateľa je zasa celkom iná skúsenosť. V podstate je tu dôležité si spresniť, či ide o výber z toho najlepšieho, najreprezentatívnejšieho v rámci celoživotného diela, alebo o výber z konkrétneho diela. Napríklad pri zostavovaní výberu z poviedok Sergeja Dovatova *Čiasi smrť* som sa sústredil na poviedky, ktoré mňa osobne najviac oslovili. Pri výbere teda zohralo úlohu predovšetkým moje subjektívne hľadisko, moje vnímanie Dovatovovho špecifického židovsko-ruského humoru, navyše s prívlastkom „alkoholický“. V tomto prípade mi trochu pomohla aj znalosť ruského intelektuálneho undergroundového prostredia.

Osobitnú kategóriu pri zostavovaní ucelenej knihy tvoria denníky a zápisky. V tomto žánri som zostavil výber z *Denníka spisovateľa* F. M. Dostojevského, zo zápisov A. P. Čechova a zápisníkov J. Petrova a I. Ilfa.

Pokiaľ ide o Dostojevského *Denník spisovateľa*, z celkovej žánrovej rôznorodosti originálu (črty, poviedky, fejtóny, literárna kritika, publicistika a pod.) som sa sústredil predovšetkým na výber dovtedy do slovenčiny nepreložených črt a poviedok, tematicky zameraných na otázku vzniku ľudskej túžby po násilí (F. M. Dostojevskij: *Z Denníka spisovateľa*), a výber polemických publicisticko-filozofických článkov o ruskej otázke, o dnes takom aktuálnom vzťahu medzi Ruskom a Európou (F. M. Dostojevskij: *Rusko a Európa. Z Denníka spisovateľa*). Dostojevského mesačník *Denník spisovateľa* je veľmi zložitý literárny organizmus. Jednotlivé žánre sú v ňom často veľmi tesne, ale nenápadne prepojené, témy, začaté v jednom celku, sa ďalej rozvíjajú v nasledujúcom, ale niekedy sa autor k načatej téme vracia (alebo sa na ňu odvoláva) o niekoľko celkov ďalej, a pri výbere sa treba mať vždy na pozore, aby vybraný celok nebol vytrhnutý z kontextu a nestratil tak svoj zmysel a aby zostala zachovaná špecifickosť myslenia autora.

Ako príklad ďalšej netypickej skúsenosti by som uviedol proces prípravy zbierky poviedok A. P. Čechova *Za súmraku*. Sám autor výberu poviedok (z asi stodvadsiatich vybral šesťnásť) a ich poradiu pripisoval veľkú dôležitosť. Ešte za Čechovovho života táto jeho prelomová zbierka (získala za ňu Puškinovu cenu) vyšla trinásťkrát. Potom, pokiaľ mi je známe, sa dlho nevydávala a vyšla až v roku 1986. Preklad tejto zbierky na Slovensku nevyšiel (hoci niektoré poviedky z nej vyšli v iných výberoch). Keďže originál knihy sa mi získať nepodarilo, musel som zbierku zostaviť odznova. Rekonštruovať zbierku presne tak, ako ju zostavil sám autor, sa mi podarilo len vďaka tomu, že v jednom z listov svojmu bratovi Alexandrovi Čechov uvádza konkrétne počet a názvy poviedok – a najmä ich poradie. Vzhľadom na to, že som potom musel jednotlivé poviedky vyhľadávať v Čechovových zobraňovaných spisoch a musel som teda nazrieť aj do poviedok, ktoré autor pri zostavovaní knihy vyradil, mal som pocit, že sa mi okrem rekonštrukcie zbierky naskytla možnosť tak trochu prejsť zrejme aj tým istým procesom výberu, akým prešiel Čechov pri jej zostavovaní.

Mojím najrozsiahlejším zostavovateľským projektom boli dve antológie ruskej poézie *Ruská moderna* a *Ruská avantgarda*. Na príprave každej z nich som pracoval približne dva roky. Prvú knihu reprezentujú tridsiati traja básnici – starší a mladší symbolisti, akmeisti a tí, ktorí sa nehlásili k žiadnym konkrétnym literárnym smerom. Druhá kniha predstavuje tridsať básnikov rôznych avantgardných zoskupení a smerov: kubofuturistov, egofuturistov, imažinistov, konštruktivistov, oberiutov, surrealistov a ďalších (vzhľadom na to, že literárna avantgarda bola pevne prepojená s výtvarnou, snažil som sa v čo najväčšom rozsahu predstaviť aj výtvarnú avantgardu). Mojím zámerom bolo vytvoriť knihy, ktoré by neboli iba zbierkou poézie rôznych autorov, ale knihy, ktoré by preniesli na čitateľa atmosféru, ducha doby, aby sa na chvíľu mohol

stať súčasťou tohto neopakovateľného, tvorivou energiou nabitého obdobia v dejinách ruskej kultúry, ktoré sa nazýva Strieborný vek. Preto som sa snažil okrem životopisov autorov a ich poézie v čo najväčšej možnej miere využiť bohatý dobový ilustračný materiál: manifesty, plagáty, obálky kníh a časopisov, fotografie, rukopisy, aktuálne dobové recenzie a iné ohlasy na tvorbu jednotlivých básnikov a na činnosť často škandalózných zoskupení, do ktorých patrili. Do týchto dvoch projektov sa mi podarilo zapojiť všetkých prekladateľov, ktorí sa dnes ešte venujú prekladaniu viazaného verša z ruštiny: Juraja Andričička, Jána Buzásyho, Ildikó Drugovú, Lubomíra Feldeka, Jána Kvapila a Jána Zambora. Tieto dve antológie prekladov ruskej poézie zrejme nadhlo zostanú posledné. Väčšina z uvedených prekladateľov je zo staršej generácie a mladšia zatiaľ neprichádza (to sa v podstate týka umeleckého prekladu z ruštiny vôbec). Zostavovateľ ďalších podobných antológií a iných výberov z ruskej literatúry si ju bude musieť najprv vychovať.

### Stanislava CHROBÁKOVÁ REPAR



#### Text a jeho rozsahy.

#### Niekoľko poznámok k edičnej, redakčnej a prekladateľskej práci

Ak človek prepadne textom a svojmu odboru – a najmä ak je súčasne autorom, literárnym kritikom a vedcom, prekladateľom a vydavateľom, ako sa to ukazuje v mojom prípade –, zostavovateľské a edičné príležitosti, ale aj práca, ktorú si vyžadujú, ho určite neminú; viac-menej si ho nájdu samy. A často sa pritom vedľa seba uplatní viacero zložiek jeho profesionálnej konštitúcie – napríklad organizačná, prekladateľská a edičná. Mohla by som na tomto mieste písať o zostavovaní a redigovaní básnických antológií (napr. pre vydavateľstvo v mexickej Quadalajare) alebo antológií vyšehradského haiku v piatich jazykoch, aktuálnych výberov z európskych literatúr v súvislosti s medzinárodným projektom „Časopis v časopise“, komponovaní a spolu/editovaní prehľadových zborníkov a problémových monografií (napr. o „písaní žien“ pre vydavateľstvo v americkom Oaklande) alebo špeciálnych časopiseckých čísel, prípadne blokov (napr. o prejavoch „neviditeľného totalitarizmu“ či genderových otázkach v literatúre a kultúre pre slovinský časopis Apokalipsa alebo o postmodernej poézii a obavách z grafománie či množstve iných pre Romboid).

A mohla by som hovoriť aj o veľkej dvojjazyčnej prehľadovej antológii slovenskej literatúry 20. storočia, kde som v úlohe zodpovednej redaktorky koordinovala hádam tridsaťčlenný tím spolupracovníkov, alebo o koncipovaní mojej knihy *Existenciály I*, ktorá ponúka tridsaťštyri rozhovorov s dvadsiatimi deviatimi osobnosťami (nielen) slovenskej (nielen) literatúry po tom, čo v strednej a východnej Európe došlo k striedaniu politických systémov a kultúrnych paradigiem, alebo o edičnej práci na výberoch z poézie významných literárnych tvorcov, napríklad slovinského „otca i syna“ básnických avantgárd Srečka Kosovela, ktorý sa zaslúžil o ich presadenie a pretransponovanie do domáceho prostredia, hoci zomrel tragicky mladý, vo veku dvadsiatich dvoch rokov... a ešte vždy nie som na konci tohto vyratúvania. Zámerne pritom vynechávam vedenie, zostavovanie a editovanie celých knižných radov, konkrétne knižnej

edície Fraktal v Slovinsku, kde som v úlohe zodpovednej redaktorky medzi rokmi 2003 – 2015 priviedla na svet štyridsať knížiek domácich aj zahraničných autorov... a tak ďalej.

Všetko to bola radostná, vzrušujúca, ale aj náročná práca; raz koncepcná, inokedy minuciózna a pipľavá, takmer „hodinárska“. Najčastejšie však neviditeľná (tzv. čierna), takmer unisono slabo platená (alebo vykonaná zadarmo) a zakaždým znova aj spoločensky nedocenená. Odvykli sme si (a nielen my na Slovensku) ceniť tých, ktorí ešte majú vzťah ku kultúre textu a slova, nechýba im zmysel pre súvislosti, kompozíciu, celok, pre inakosť, alternatívnosť, ale aj reprezentačný účel. Ktorí majú prehľad, cit pre vlastné (povedzme národné, rodové, básnické...) a prispievajú k sprostredkovaniu diel ďalej, smerom k iným autorom, čitateľom, literatúram a kultúram. Alebo naopak – ktorí prinášajú podnety zvonku, aby sme sa aj sami čo-to naučili od iných a nezakrpateli. Suma sumárum: tých, ktorí si nájdu čas pre „spoločné dobro“, budovanie infraštruktúry a presieťovanie ľudí aj hodnôt v kultúre, a ktorí sa nevenujú iba vlastným sebeckým (v tom aj autorským) záujmom či kariérnym postupom. (Aj) dnešná kultúra takýchto ľudí potrebuje – ale nepodporuje. Potrebuje o to viac, o čo hlbšie zapadá do pažeráka neoliberalizmu. Podporuje o to menej, o čo hlbšie zapadá do pažeráka neoliberalizmu. To nie je žiadna tautológia, skôr smrteľne krutý paradox doby, ktorá sa zameriava len na finančne vyčísliteľnú biedu jednostranného materializmu namiesto nevyčísliteľného bohatstva rozmanitého ducha.

Čo mi však dalo najviac „zabrať“, bola edičná (a iná) príprava publikácií, kde som sa v istom zmysle ocitla v role prieskumníka a (v)stúpila na mne neznámy či menej známy terén, dokonca pole neorané. Keď o tom teraz premýšľam, paradoxne, ale zákonite išlo o publikačné iniciatívy na dvoch rozdielnych koncoch tej istej „škály“ (alebo palice) v závislosti od myšlienkového „zoomu“ samotných autorov. V prvom prípade o tematický aj jazykový „drobnohľad“ etnografického charakteru na spôsob „oral history“, v druhom prípade o kľutie intelektuálnych oblúkov ponad krajiny a súčasne zvnútra neobsiahnuteľnej ľudskej existencie – o filozofické súvahy. V obidvoch prevažoval vzdelávací zámer, hoci prostriedky (a edičné nároky) boli veľmi odlišné. O čo presne išlo?

## I.

Venujme sa najprv filozofii. V roku 2012 vyšla v časopise *Filozofia*, ktorý vydáva Filozofický ústav SAV, *Krátka antológia súčasného filozofického myslenia v Slovinsku*. Predstavili sa v nej filozofi Cvetka Hadžet Tóth, Miklavž Ocepek, Alenka Zupančič, Mladen Dolar, Slavoj Žižek, Dean Komel a Primož Repar, posledný menovaný aj v úlohe spoluzostavovateľa mimoriadneho čísla. Moja úloha bola okrem spoluzostavovateľskej či konzultačnej aj prekladateľská, tiež redakčná práca na publikovaných textoch prebiehala v tesnej spolupráci medzi slovenskou redakciou časopisu (spomeňme šéfredaktorku Dagmar Smrekovú a jazykovú redaktorku Lubicu Hábovú) a prekladateľkou čísla, keďže som ako jediná zo všetkých mala (jazykový) prístup k originálom štúdií či vybraných knižných kapitol. V desiatom čísle toho istého ročníka *Filozofie* ešte do zostavy pribudla štúdia ďalšej slovinskej filozofky Andriiny Tonkli, ktorú som taktiež preložila zo slovinčiny do slovenčiny, no keďže išlo o prvé publikovanie textu, nebol zaradený do prekladového čísla, ale vyšiel neskôr – ako pôvodný príspevok.

Chcela by som v tejto súvislosti spomenúť štyri aspekty, ktoré sú nevyhnutnou súčasťou akéhokoľvek edičného procesu, a teda aj toho, ktorému sa tu venujeme.

Po prvé, (*osobná*) *motivácia*. Celý tento publikačný projekt mal svoju dlhú inkubačnú dobu. Predchádzalo mu organizovanie medzinárodných filozofických sympózií na slovinskej pôde v rámci projektu „Časopis v časopise“ (od r. 2007) a prepájanie predstaviteľov filozofických obcí zo strednej a juhovýchodnej Európy (Slovinsko, Slovensko, Česká republika, Chorvátsko, Srbsko a Maďarsko). Sama som tu zastávala úlohu spoluzakladateľky a koordinátorky projektu. Do roku 2012 sa uskutočnili tri komornejšie ladené sympóziá, ich rokovacími jazykmi boli slovenčina a slovinčina (neskôr sa táto forma pretransformovala na veľké medzinárodné konferencie, rokujúcim jazykom sa stala angličtina a zmenila sa aj organizačná platforma) a ich nepriamym dôsledkom bola a ostáva aj uvedená antológia. Na jej úplnom začiatku stál (zo slovenskej strany) prof. František Novosád, jeden z účastníkov sympózia v Slovinsku z roku 2011, bývalý dlhoročný šéfredaktor časopisu Filozofia a okrem iného aj môj voľakedajší vysokoškolský pedagóg na FF UK. Myšlienka predstaviť viac-menej neznámu slovinskú filozofiu na Slovensku sa mu pozdávala, a tak sa ujal svojej sprostredkovateľskej misie.

Na túto stránku editorstva netreba zabúdať. Bez potrebných kontaktov, šikovných ľudí, vhodných súvislostí, koordinácie a štipky koncepčného myslenia by nijaký edičný projekt (sám od seba) nevznikol. Práve preto si treba ľudí, ktorí z podujatí, stretnutí či nezáväzných diskusií dokážu „vyťažiť“ a potom aj zrealizovať hmatateľný výstup v podobe publikácie, nielen čeniť, ale ich aj povzbudzovať. Už v čase ich bezprostredného pôsobenia sa totiž stávajú akýmiś dobrovoľnými „kronikármi“ či – v počítačovej terminológii – „prehliadačmi“ svojej doby alebo príslušného odboru a obyčajne aj jej/jeho zhodnocovateľmi. Bohužiaľ, spoločenská prax (aj moja skúsenosť) je presne opačná; akoby nám nezáležalo ani na vlastnej (seba)prezentácii.

Po druhé, (*autorská*) *intersekcionalita*. Náročnosť tohto projektu, prekladateľská, ale aj edičná, spočívala už v tom, že človek sa v takomto prípade stretáva s viacerými autormi či autorkami, ku ktorým si musí vytvoriť jedinečný vzťah – k ich textom, spôsobu uvažovania, štylistickým a jazykovým zvláštnostiam či osobnostnej dynamike. To všetko sa totiž na práci podpisuje, či už ide o beletristický výtvor, alebo odborný výstup v oblasti spoločenských vied a filozofie; subjekt ako agens vlastného tvorivého a myšlienkového výkonu sa nemá kam skryť. A to isté platí aj vo vzťahu k prekladateľovi, editorovi alebo redaktorovi textu, jeho vplyv na konečný výsledok je nepopierateľný.

Náročnosť tohto „podujatia“ však spočívala ešte v niečom inom. Stačí, ak si uvedomíme, čomu alebo komu sa autori/autorky vo svojich rozpravách venovali. Východiskom pre ich uvažovanie sa stali filozofi ako Theodor W. Adorno, Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas, Jacques Lacan, Søren Kierkegaard alebo Hannah Arendt. To znamená, že počet filozofických idiolektov, štýlov, terminologických aparátov, tematických zameraní a problémových okruhov (ale aj citátov a použitých prameňov) sa tým znásobil a rozťahol naprieč storočiami či príslušnými filozofickými školami a tradíciami. Ako – povedzme – terminologicky korektne preložiť, a teda aj redakčne správne uchopiť J. Lacana v Dolarovom či Zupančičovej filozofickom podaní a jedinečnom autorskom „idiolekte“, keď na Slovensku, navyše, dodnes obchádzame rozvíjanie (tradície) psychoanalytickej filozofickej školy, ktorá má v Slovinsku, ale aj inde vo svete, už celé desaťročia zelenú?! To môže byť skutočne komplikovaná otázka.

Každý, kto do týchto vôd vstúpi, je pritom po celý čas pod (vítaným) dozorom domácej filozofickej obce a, koniec koncov, všetkým na očiach. Veď jeho (odkonzultované či neodkonzultované) riešenia a edičné prístupy budú čoskoro zverejnené: prijaté a ďalej rozvíjané, alebo odmietnuté a časom zabudnuté. Môžu teda predstavovať slepú uličku – alebo vektor, ktorým sa



bude príslušná myšlienково-terminologická línia (povedzme vo filozofii) uberať, ak na to príde. Nepochybne sa tu dostáva k slovu nielen poznanie, ale aj imaginácia. To isté platí napríklad pri uvádzaní citátov z Heideggerovho kľúčového diela *Bytie a čas*. V slovenčine ho (autorizovaný) nemáme, ale v češtine citáty uvádzať nemôžeme, hoci sme na tento „český jazyk slovenskej filozofie“ otrocky zvyknutí. Čo s tým? Kto tento (aj edičný) uzol raz navždy rozsekne? Alebo v inej súvislosti: Ako citovať zo slovenského prekladu Koránu, keď vám ten český na každom kroku dokazuje, že je lepší, zatiaľ čo slovenský kríva na obidve nohy? Môžeme sa teda stretnúť s dilemami, ktorých dosah – aj na našu prácu – je veľký, ostávajú však mimo našej moci. A znepokojujú, niekedy doslova dňom aj nocou.

Po tretie, (*redakčná*) *kontinuita*. Tu by som chcela upozorniť na odkázanosť každého ďalšieho „článku v reťazci“ na predchádzajúce redakčné spracovania textu. Nič nie je viac demotivujúce, ako keď prekladateľ, editor vydania alebo redaktor inojazyčnej verzie textu zistí, že redaktori originálneho vydania neodviedli svoju prácu tak, ako mali. V textoch zanechali hlavolamy, ktoré do jeho vlastného zadania či kompetencií neprináležia – čosi ako nášlapné míny. Napriek tomu sa im musí venovať a hľadať riešenia (najprv ich odhaliť, potom objasniť a popritom si aj všeličo naštudovať, až potom môže spomínané kritické miesta „zneškodniť“), pretože prípadné „lapsusy“ alebo významovo „nedotiahnuté“ formulácie v druhotnom texte budú automaticky pripísané na vrub skôr jemu, než jeho predchodcom – a vlastne redakčným kolegom. Ešte horšie je, ak sa lajdáctva dopustia už samotní autori (pričom jedno od druhého je často nerozlišiteľné). Možnosť zasahovať do textu v záujme jeho bezproblémového plynutia je totiž v takomto prípade ešte citlivejšou záležitosťou. Niekedy vznikajú nejasnosti na základe priveľmi frivolnej verbalizácie výkladu, napríklad už v syntaktickej rovine, môže však ísť aj o sémantickú nevyartikulovanosť alebo nesprávne využívanie, ba až neovládanie terminológie či použitých reálií a konceptov.

Pri prekladaní a edičnej príprave filozofických textov som mala do činenia najmä s prvým prípadom. Dlhé vety a pričasté používanie neurčitých zámen v originálnych jazykových verziách niekedy zneprehľadňovali významovú nadväznosť, resp. problémové rozvíjanie témy, a tak zvyšovali stupeň neistoty, ktorý dokáže každému editorovi zamotať hlavu. Tobôž keď ide o náročnejší text, ktorý už sám o sebe kladie odpor tzv. hladkému čítaniu. A tak nastupuje lúštenie textu pomocou pomyselnej „gramatickej lupy“ spolu s hypotetickým odhadovaním, ktorá časť tvrdenia sa viaže ku ktorému predikátu (alebo naopak). Tu vás môže spoľahlivo zachrániť iba dobrá znalosť problematiky a skutočne usilovné hĺbkové dolovanie významov, riadok po riadku, slovo za slovom, ibaže... Ak aj odhalíte nedôslednosti svojich predchodcov a dokážete ich opraviť, resp. uviesť na správnu mieru, podobné malé víťazstvá či satisfakcie predstavujú iba chabú náplasť na ranu. Nikto sa vám nepoďakuje, nehľadiac na to, že z elegantnej práce sa stáva drina – a najčastejšie aj permanentné vyjasňovanie si (za pochodu) vlastných kompetencií s rozkolísaným výsledkom.

Po štvrté, (*edičná*) *komplexnosť* – alebo „sériovosť“. Tento aspekt stojí na edičnej (prekladateľskej, vydavateľskej a pod.) dôslednosti, predstavivosti, pracovitosti a tiež celkovej koncepcii. Je škoda (jednorazovo) plytvať vlastnými silami a schopnosťami, (spolu)vytvárať alebo zdokonaľovať (aj vlastnú) edičnú normu, napríklad pri redigovaní určitého typu textov alebo editovaní väčších celkov (zborníkov či iných typov publikácií v danom odbore alebo slovesnom druhu) a dosiahnuté poznanie i zručnosti ďalej nezúročovať, neumožniť ich ďalší rozvoj. Okrem iného táto zásada súvisí aj s profesionálnym profilovaním jednotlivca. Ide o to, aby



určitý edičný počin neostával osihotený, ale mal aj svoje pokračovanie, svoj presah alebo širší kontext. Samozrejme, uplatnenie „sériovosti“ v edičnej praxi súvisí aj s predchádzajúcimi tromi aspektmi. Azda najviac s motiváciou, no autorská intersekcionalita a redakčná kontinuita takisto vstupujú do hry – dalo by sa povedať, že už aj v podobe odborných činiteľov.

Ak sa v tejto súvislosti vrátim k svojim filozofickým aktivitám: usporadúvanie našich sympózií vyvrcholilo v r. 2013 zorganizovaním veľkej konferencie venovanej dánskemu filozofovi Sørenovi Kierkegaardovi pri príležitosti 200. výročia jeho narodenia. Niektoré z tamojších slovinských (no nielen!) vystúpení opäť našli svoju publikačnú podobu na Slovensku, jednak v časopise *Filozofia* (2014, č. 5; autori A. Tonkli, M. Uršič, P. Repar, ale aj ďalší, no už bez môjho prekladateľského a redakčného podielu), jednak v dodatku periodika *Acta Kierkegaardiana* (2014, Supplement 4; autori J. Vodičar, P. Repar – a ďalší) – prípadne na svoje publikovanie ešte len čakajú. V každom prípade takýto prístup prispieva k vytváraniu akejsi „profesionálnej mapy“, na ktorej sa pohybujú zasvätení hráči s pevnejšími väzbami jeden na druhého. A kultúra, filozofia či veda vďaka koncepcnej edičnej (a inej) práci jednotlivcov získava vnútorné prepojenie a rozvojový potenciál v danom odbore či literárnom žánri.

Je dobré uvedomiť si všetky tieto súvislosti včas, keď sa človek ešte len vydáva na cestu.

## II.

Pristavme sa teraz aj pri druhom edičnom zadaní, spomínanej „oral history“. Ide o sériu knížiek – rozpomínaní, ktoré v protiklade s predchádzajúcim projektom tematicky i myšlienkovito zostupujú až na úroveň regiónu či obce a všímajú si ich charakteristiky i zvláštnosti na „križovatke časov“ z pohľadu priamej účastníčky diania a obyvateľky príslušnej obce. Priestorovo ide o Záhorie a obec Závod (etymologicky: Za vody), časovo o 20. storočie s významnými presahmi do 19. aj 21. storočia. Osobný moment je v tomto edičnom projekte nezastupiteľný. A hoci autorka Terézia Kvapilová svoju prvú knihu napísala ako sedemdesiatpäťročná literárna laička (vyšla v roku 2007), postupne, v rozpätí necelých desiatich rokov, vyšli spod jej pera ďalšie tri publikácie. Získala za ne viacero ocenení regionálneho aj celoslovenského charakteru a prvé dva tituly (vydané v pomerne vysokom náklade – tisícdvesto a osemsto výtlačkov) sú dnes už rozpredané.

Ako povedala jedna zo spoluvydavateľiek série: „Na knihách [T. Kvapilovej] si cením, že sú písané beletristickou formou a sú teda dostupné omnoho širšiemu publiku než nejaké odborné knihy alebo kroniky miest a obcí. Poslednú knihu považujem za najcennejšiu zo všetkých, ktoré autorke doposiaľ vyšli. Zatiaľ čo predchádzajúce sa venovali témam, ku ktorým sa dnes už vraciame rôznymi spôsobmi, napríklad prostredníctvom folklóru, celkovo rozličnými spôsobmi zviditeľňovania spomienok na prvú polovicu 20. storočia, druhá polovica ostáva ešte vždy tabuizovaná, odsúvaná do úzadia. Myslím si, že o tejto skúsenosti sa málo hovorí, stále sa iba domnievame, ako to asi bolo, ako to celé prebiehalo. Kniha teda otvára akúsi trinástu komnatu alebo čiernu skrinku a začína rozprávať o tom, čo bolo v našej histórii neraz aj bolestivé“ (Zuzana Gažíková, prepis podľa videonahrávky realizovanej pre Západoslovenskú televíziu).

Moja úloha v tomto projekte bola opäť „kombinovaná“, modernejšie povedané, „hybridná“: edičná a redakčná, organizačná, koordinačná a (spolu)vydavateľská, ale aj výskumná a konzultačná. Iba spojením všetkých týchto stránok a úsilí bolo možné projekt realizovať a knihy vydať (čo sa dnes stáva bežnou knižnou praxou, už ani nehovoriac a celkovom manažmente – vrátane distribúcie a propagácie – a fundraisingu). Okrem toho ani práca s autorkou nebola

práve najjednoduchšia. Mala svoju jasnú predstavu, za pochodu sa učila počítačovej gramotnosti a v našej pracovnej komunikácii si pomerne často uplatňovala právo staršieho. Pravdaže, neraz som jej ho musela priznať: problematiku poznala detailne a vedela o nej aj to, čo som ja ani len netušila. Jej vysoký vek či istá neskúsenosť ju v autorstve neobmedzovali, naopak, jej spisovateľskému výkonu dodávali rozlet a hĺbku.

Mala sa o čo oprieť: o svoje celoživotné intenzívne čítanie a tiež vynikajúcu pamäť, ktorou dokázala zmiasť aj akademikov, napríklad etnografov. Neverili, že svoje knižky napísala len na základe spomínania, bez materiálového výskumu a pátrania v archívoch. Bola som pri tom (ako všestranný pilier) od začiatku, a preto môžem potvrdiť, že naozaj ide o najčírejšiu podobu „oral history“. Samozrejme, autorka si niektoré skutočnosti preverovala vo svojom okolí, najmä u starších občanov dediny Závod. Ako podotkla počas poslednej knižnej promócie: „Vedela som, že musím veci napísať tak, aby boli dôveryhodné, aby boli pravdivé a aby som sa nikoho nedotkla tým, že by som mu ukrivdila.“ Nakoniec, päťdesiate a šesťdesiate roky minulého storočia (s ich kolektivizáciou, pašovaním tovaru a ilegálnym prevádzaním ľudí cez hranice, svojvôľou represívnych orgánov, politickými procesmi i dejinnými zvratmi), ktorým sa vo svojej ostatnej knižke venuje najviac, si to – okrem patričnej dávky odvahy – určite vyžadujú. A rovnako jej ďalší každodenný život v obci, ktorej svoje písanie zasvätila.

Už názvy knižiek prezradia, čo predstavovalo najväčší kameň úrazu z edičného hľadiska: 1) *Nad Závody není*; 2) *O síci a žací, svátkoch aj pátkoch Závodzanú*; 3) *Prez Závody je chodníček, za Závody kríž* a 4) *Závodské krížne cesty*. Áno, v jazyku. V zapisovanom dialekte – čo je už samo o sebe oxymoron alebo protirečenie. Spolu s autorkou sme sa totiž rozhodli, že spomínanie na „živú minulosť“ až do povojnových rokov musí byť zapísané v domácom dialekte, inak stráca na autenticite aj presvedčivosti, resp. autorka sa vzdáva možnosti všestranne vykresliť kolorit dediny aj pomocou autonómneho jazykového uchopenia. Koniec koncov, mnohé pomenovania nástrojov, rôznych predmetov alebo činností z minulosti svoj spoľahlivý spisovný ekvivalent ani nemajú. Až v poslednej knihe, kde dialekt stráca svoje odôvodnenie, autorka od jeho používania upustila. Súčasťou prvých dvoch rozpomínaní (tretou knižkou je spevník aj s notáciami tamojších ľudových piesní) sú tak okrem tematicky zladených prozaických črt a rozmanitej fotodokumentácie aj krátke nárečové slovníky.

Bohužiaľ, nemám možnosť, aby som sa tu dotkla všetkých výziev, lákadiel a pascí v súvislosti s edičnou prípravou tohto rokmi sa rozrastajúceho projektu. Jazykové a textologické otázky sme však museli riešiť bez zaváhania a ihneď – ich povahu vystihuje aj moja redakčná poznámka uverejnená v každej knihe zvlášť. Najzaujímavejšie pre mňa osobne bolo, že mnohé z rečových „náleзов“, ku ktorým sme sa s autorkou dopracovali, nasvedčujú tomu, že záhoráčtina má v niektorých systémových polohách blízko k slovinčine; azda najbližšie zo všetkých (spisovných aj nárečových) podôb slovenčiny (!). Naš prepis hovorenej záhoráčtiny v jej závodskom variante pre potreby spomínaných publikácií rešpektoval princíp „píš ako počuješ“, čiastočne v kombinácii s gramatickými pravidlami spisovnej slovenčiny (napríklad pri písaní ypsilonov – až na niekoľko málo výnimiek). Tam, kde sa závodská záhoráčtina svojím jazykovým výrazom odlišuje od spisovnej normy, usilovali sme sa dohodnúť na vlastných (vypozorovaných) pravidlách. Nie vždy to však bolo možné a niektoré situácie bolo treba riešiť prípad od prípadu. Napriek tomu sme v priebehu redigovania textu – najmä z hľadiska zavedenej výslovnosti – narazili na viacero systémových prvkov, hoci našou ambíciou nebolo vytvoriť pevný gramatický systém.

Ako najočividnejší prvok spomeňme aspoň slabiky *de, te, ne, le*, ktoré ostávajú v prítomnej verzii záhoráčtiny tvrdé (neplatí teda pravidlo mäkčenia a treba ich čítať tvrdo). Pri slabikách *di, ti, ni, li* sa tvrdo vyslovuje jedine slabika *li* (rozhodli sme sa nesiahnuť po prepise s ypsilonom), pri ostatných troch sa pravidlo mäkčenia prirodzene rešpektuje. Tvrдый variant týchto slabík sme potom prepisovali s ypsilonom (*ty vuákna, tý muadí, dycky*). Napriek tvrdej výslovnosti sme tak neurobili iba v slovách, ktoré sú výnimkami aj v rámci spisovnej slovenčiny (*harmonika, organista, zorganizovaua*). Mäkčenie pri tvrdých slabikách *de, te, ne, le* sme dôsledne označovali mäkčeňom (*ňedzela, saňečky, ďekan*).

Pokiaľ ide o vzájomnú substitúciu hlások *l* a *u* (presnejšie *obojperného u*, ktoré sme kvôli zjednodušeniu zapisovali ako *u*), predovšetkým v jednoslabičných slovách sme túto substitúciu zachovali aj v zápise, a to v prípade, ak za ňou nasledovala alebo jej predchádzala samohláska *u* alebo *ú* (*vuú, puú*). V rámci viacslabičných slov však väčšinou dochádzalo k stiahnutiu samohlásky a pôvodnej „spoluhlásky“ (*dosmúvit, primúviu, puhem, zurvaú*).

Tretím výraznejším prvkom bola znelostná neutralizácia (spodobovanie) spoluhlások. Zapisovali sme ju podľa výslovnosti, tak na hraniciach slov (*ze zuatem, s knišky*), ako aj vo vnútri slov (*poléfka, dzífča, huatká, blíska*). Čo sa týka predložiek *z* a *s*, v závodskej záhoráčtine platia nasledujúce pravidlá: iba pred hláskami *p, t, k, f, c, č* vyslovujeme v 2. aj 7. páde *s*, vo všetkých ostatných prípadoch, teda v 2. aj 7. páde, vyslovujeme *z*. Svojrázne sa správa hláska *ň*, pred ktorou vyslovujeme v niektorých prípadoch *s* a v iných *z*. Úlohu môže zohrávať slovný druh, ku ktorému sa predložka viaže (*z Nítry*, ale *s nich*; *z Němcama*, ale *s nima*). Spoluhláskové skupiny sme v texte zapisovali v zjednodušenej podobe – čiže podľa ich výslovnosti (*najrači, pjecto*).

Ďalším systémovým prvkom bolo/je skracovanie a priraďovanie častice *si* k samotnému slovesu či inému jej bezprostredne predchádzajúcemu slovnému druhu, najčastejšie spojke, a to vždy len vo vetách vzťahujúcich sa k druhej osobe jednotného čísla. Vznikajú tak tvary s apostrofom ako: *abys´, kebys´, povidaus´, odehnaus´* atď. Nech ešte dodám, že prepísanú podobu záhoráčtiny podľa takto upravených pravidiel sme si preverili u samotných Záhorákov, ktorým sa náš zápis videl zrozumiteľný, text napísaný v ich nárečí autentický a jasný. Pre čitateľov ovládajúcich iba spisovnú slovenčinu sme sa usilovali zachovať jazykovú prístupnosť zápisu. Od začiatku sme si uvedomovali, že autorkine knihy v záhoráčtine sú určené pre širšie publikum a že majú čo povedať na celom Slovensku. To nás viedlo a motivovalo aj v našom svojráznom výskume – a zvolenom edičnom prístupe.

Autorkou štyroch kníh o Závode je moja mama; jej piata kniha je na ceste a naša vzájomná komunikácia tak bude čoskoro opäť vystavená diplomatickej „skúške správnosti“. Profesionálne korektne spolupracovať s členmi najužšej rodiny je totiž to najľahšie, a zároveň najťažšie „poverenie“ (v osobnej perspektíve sa veci stávajú citlivejšie), najmä ak sú tradičné štruktúrne asymetrie rodič – dieťa, niekedy napríklad aj muž – žena, stále v obehu. No výsledky jej i mojej práce, ako aj samotný pracovný proces, ktorý s prestávkami trvá už desať rokov, považujem za obrovské šťastie a osobné obohatenie, hoci spočiatku išlo práve o ten povestný „krok do neznáma“, ktorý dokáže každú edičnú aktivitu skomplikovať, ale aj ozvláštniť, urobiť príťažlivejšou a možno aj vzácnejšou.

Niečo podobné (výskum, transpozícia), hoci v inom rozsahu a v odlišnej konštelácii, sa mi stalo už aj predtým a potom. Napríklad pri prekladaní Bartolovho historického románu *Alamut*, časovo situovaného do 10. storočia a prostredia Perzskej ríše, pravdaže, s množstvom

arabských názvov, výrazov a dobovo i geograficky podmienených reálií, ktoré bolo treba korektné preložiť, pomenovať. Z hľadiska edičných potrieb tu navyše proti sebe stáli (zavedená) česká arabistika a (vývinovo mladšia) slovenská arabistika, tá druhá so vzrastajúcimi nárokmi na vlastnú autonómiu a sebaetablovanie. Alebo pri detskej knižke Polonce Kovač o liečivých rastlinkách, kde som vyhľadávala nielen názvy rastlín (prostredníctvom obrázkov a latinského názvoslovnia), ale aj miesta ich možného výskytu. Pravda, tentoraz v súvislosti s čarodejnicou na metle a jej zberateľstvom liečivých rastlín. Pardon – na zubnej kefke; bola to malá čarodejnica Kvetka a žila v búčlavine stromu. Doma (v origináli) si síce vystačila so slovinskou faunou a flórou, u nás (v preklade) sa však musela po niektoré bylinky a motýle vypraviť až na Ukrajinu...

## JÁN ZAMBOR



### Moje editorstvo

Moja editorská práca, ktorej najdôležitejšie knižné výstupy budem stručne komentovať, sa viaže na slovenskú poéziu (vrátane vlastnej), literárnovedné diela a básnické preklady.

Editorstvo slovenskej poézie som odštartoval zväzkom *Volný verš v slovenskej poézii* (1983) pre reprezentatívnu edíciu Kruh milovníkov poézie vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ v Bratislave, na čo ma vyzval jej redaktor Ľubomír Feldek, ktorý, ako sa vyjadril, chcel po antológii Viliama Turčányho *111 slovenských sonetov* (1979) vydať aj antológiu slovenského voľného verša. Výbery zo slovenskej poézie z jedného, najmä tematického hľadiska pre túto edíciu na základe Feldekovej iniciatívy pripravili rozliční básnici a literárni vedci, pričom každý rok od konca sedemdesiatych do konca osemdesiatych rokov vyšla jedna. Pohybovali sa v rozlohe celej slovenskej poézie alebo modernej či súčasnej. Mali možnosť uplatniť svoju predstavu výberu, redakcia do toho vstupovala len čiastočne. Prispeli k relatívne rozmanitému obrazu slovenskej poézie a ustálovaniu jej hodnôt, čo sa týkalo aj autorskej skladby. Ako cenné možno antológie hodnotiť aj z odstupu času a pri koncipovaní dejín slovenskej poézie tohto obdobia v záujme objektivity by sa na ne nemalo zabúdať. Napriek tomu, že niektorí básnici, ktorí v tých časoch najmä z mimoliterárnych príčin neboli „v obeh“ (okrem Pavla G. Hlbinu autori katolíckej moderny), sa do nich nedostali. Pripomeniem ďalšie výbery: *Žihadlice. Antológia slovenskej satirickej poézie* (Rudolf Chmel, 1980), *Dieťa v modernej slovenskej poézii* (Vojtech Kondrót, 1981), *Ars poetica. Antológia slovenskej poézie o poézii* (Stanislav Šmatlák, 1982), *Pod jablonkou pávy pásla. Antológia slovenskej poézie o sne* (Daniel Hevier, 1984), *Krajina pod Tatrami. Básnický zemepis Slovenska* (Štefan Moravčík, 1985), *Piesne potulných pevcov. Slovenskí básnici o svete* (Valér Mikula, 1986), *Druhý polčas. Antológia súčasnej civilizačnej poézie* (Peter Zajac, 1987), *Aperitív na modrej planéte. Sedem nových slovenských poém* (Rudolf Chmel, 1988) a *Básne na telo. Moderná slovenská erotická poézia* (Valér Mikula a Štefan Moravčík, 1989). Knihy boli vybavené doslovmi a niektoré aj inými materiálmi.

Spomínam si na sedenie nad rukopisom antológie *Volný verš v slovenskej poézii* s redaktorom Vojtechom Kondrótom. Rukopis sme museli skrátiť, lebo kniha nemohla mať viac ako 200 strán. Nešlo o nejaké cenzorské rozhodovanie. Kondrót sa ma však predsa len na jedného autora, ktorého básne som zaradil do výberu, spýtal: „Čo s Ivanom Kupcom?“ Dovtipil som sa,

že pôvodnú poéziu nemôže publikovať. Moju odpoveď – „Kupec tu nemôže chýbať“ – Kondrót mlčky prijal, a tak jeho *Báseň pre Marilyn, neprečítaná na pohrebe* v antológii ostala. Kritériom výberu na základe Feldekovho odporúčania bolo aj to, aby to boli reprezentatívne básne, lebo sa dalo predpokladať, že o knihu budú mať záujem inonárodní prekladatelia. To sa naozaj potvrdilo, siahali po nej dokonca aj po novembri 1989.

Pre Zlatý fond slovenskej literatúry vo vydavateľstve Slovenský Tatran som pripravil zväzky Pavol Horov: *Poézia* (2004) a Laco Novomeský: *Poézia* (2005). V prvom prípade som do knihy zaradil Horovovu poéziu, ktorá obstála v skúške času, rozšíril som jeho prvotiny o časopisecky uverejnené básne (najmä v Slovenských kalvínskych hlasoch) a do zbierky *Ponorná rieka* som zaradil básne, v ktorých básnik reagoval na okupáciu Československa v auguste 1968 a na sebaupálenie Jana Palacha – autor ich uverejnil časopisecky a pôvodne boli súčasťou rukopisu jeho knihy. V druhom prípade ide o prvé relatívne úplné vydanie Novomeského poézie. Zväzok oproti predchádzajúcim edíciám výrazne rozširuje autorove prvotiny, prináša ďalšie básne a dôležité verzie, spresňuje chronológiu a členenie autorovej poézie i podobu niektorých básní a cyklu *Dom, kde žijem*. Do vydania som zaradil aj Novomeského verše k fotografiám Martina Martinčeka *Nezbadaný svet*, jeho preklad výberu z poézie Borisa Pasternaka *Vlastnosti vášne* a text rozhlasovej relácie *Laco Novomeský sám doma so svojou poéziou*. Ako editor som sa postaral, aby v oboch vydaniach bol slovníček menej známych výrazov – vypracovala ho moja žena Marta Zamborová. Dbal som aj o to, aby v nich bolo kalendárium autorovho života a diela; horovovskú chronológiu spracoval František Štraus, novomeskovskú Igor Hochel. V oboch vydaniach mám predslovy – novomeskovský má dokonca charakter menšej monografie. Posledné vydanie sa tým blíži španielskej edičnej praxi, ktorá má stále inšpiruje. Edície sú vyvrcholením môjho záujmu o tvorbu týchto básnikov.

Na základe výzvy Petra Milčáka som pre vydavateľstvo Modrý Peter editoval výbery z tvorby Františka Andraščíka *Eseje* (2006) a *Básne* (2011). Mal som na to isté oprávnenie, lebo básnika, ktorého som ako prešovský vysokoškolák poznal aj osobne, som vyvolal po mene ešte počas jeho života úvahou *Neiluzivny analytik ľudskej situácie. Pripomenutie básnika* (Romboid, 31, 1996, č. 6, s. 44 – 50), na čo dokonca súkromným ďakovným listom zareagoval aj sám autor. Edície priniesli to najcennejšie, čo Andraščík v oblasti reflexie literatúry a v poézii vytvoril. Do druhého zväzku som do zbierky *Úpenlivé ruky* zaradil básne, ktoré sa do jej uverejnenej verzie nedostali z mimoliterárnych dôvodov, vytvoril som oddiel *Rozličné básne*, obsahujúci časopisecky uverejnené básne z päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, a *Azda som Indián*, zostavený z básní jeho posledného tvorivého obdobia. Edície prispeli k doceneniu diela tohto tvorcu. Výrazný kritický ohlas mal najmä druhý zväzok (Andrea Bokníková, Miroslav Brück, Ján Buzássy, Milan Hamada, Igor Hochel, Ivana Hostová, Gabriela Rakúsová, Jozef Špaček, Jaroslav Šrank).

Vďaka Milanovi Richterovi sa mi naskytla možnosť zostaviť výber zo svojej pôvodnej poézie *Melancholický žrebec* (Dunajská Lužná: Milanium, 2003) a vďaka predsedníčke Zemplínskej spoločnosti Viere Čurmovej výber *Šťahovavé srdce* (doslov Anna Valcerová, Michalovce: Zemplínska spoločnosť, 2007). Vnímal som to ako tvorivú príležitosť. Najmä druhá edícia je v mnohom novou knihou. Obsahuje výber z vydaných zbierok, pričom niektoré staršie básne majú trochu inú podobu – sú výsledkom nového cizelovania či návratom k pôvodným verziam. Výber prináša aj básne, ktoré vznikli na základe starších skíc, a novú zbierku *Nádhera zmesi*. Vydávanie autorských básnických výberov je dnes skôr zriedkavé, čo je chyba, lebo autori



sa tým oberajú nielen o možnosť šírenia toho najlepšieho, čo vytvorili, ale aj o priestor na uplatnenie vlastných umeleckých potencií.

Zaujímavé sú pre autora prekladové výbery z jeho tvorby od inonárodných prekladateľov. V mojom prípade šlo najmä o knižné preklady Dimitara Stefanova (*Snežni iskri*. Chajni: Sofia, 2007), Róže Domašcyny (*Zelený večer. Grüner Abend*. Verlag Im Wald: Rimbach, 2012) a Viktorie Lašukovej (*Obnova. Adnajlenne*. Minsk: Mastackaja literatura, 2013). Povedal by som, že zostavovatelia sa orientovali na básne, ktoré v sebe nesú univerzálny ľudský potenciál. Vnímam to ako výzvu, aby som sa nedal zlákať vonkajškovými vecami a uberal sa týmto smerom. Pritom Stefanov a Lašuková predstavili moju lyriku chronologicky, Domašcyna z nej vytvorila vlastnú kompozíciu. Oba prístupy pokladám za legitímne. Domašcyn a Lašukovej vyšli výbery s paralelným slovenským originálom a nemeckým či bieloruským prekladom.

Inicioval som a zostavil kolektívne literárnovedné slovakistické projekty *Slovenská literatúra v jedenástich interpretáciách* (Studia Academica Slovaca 30. Separát. Bratislava: STIMUL – Centrum informatiky a vzdelávania FF UK, 2001), *Hviezdoslav v interpretáciách* (Bratislava: LIC, 2009) a *Portréty slovenských spisovateľov 1 – 4* (Bratislava: Univerzita Komenského, 1998, 2000, 2003, 2007). Priniesli výsledky vlastného skúmania bádateľov, ktoré posúvajú poznanie diela jednotlivých autorov ďalej. Žáner interpretácie a portrétu v proponovanom rozsahu cca 15 strán sa ukázal byť veľmi užitočný aj v didaktickej praxi. Štruktúrne analýzy a interpretácie sa stali i základom mojich samostatných knižných prác. Pokiaľ ide o portréty, škoda, že v radoch mojich spolupracovníkov nebolo dosť vôle v nich pokračovať.

Editorský rozmer majú aj moje knižné básnické preklady. Zvyčajne som prekladové výbery zostavoval sám a vybavoval som ich chronológiou autorovho života a diela, doslovom a často aj inými textami. Nové možnosti v rámci edície Kruh milovníkov poézie vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ otvoril jej redaktor Lubomír Feldek, ktorý inšpirovaný zrejme zväzkami obdobnej českej edície Klub přátel poezie vo vydavateľstve Československý spisovatel v Prahe sa usiloval o to, aby slovenské prezentácie diel významných básnikov boli okrem doslovu vybavené aj inými dôležitými materiálmi (vrátane obrazovej dokumentácie), čo som vo viacerých zväzkoch využil. Zaviedol dokonca aj *Ex libris. Prebalové spravodajstvo pre členov KMP*, ktoré zapĺňalo vnútornú stranu prebalu. Ako redaktori edície neskôr figurujú Vojtech Kondrót, Štefan Moravčík a Viera Prokešová. V KMP mi vyšli prekladové tituly: Valerij Briusov: *Zrkadlo tieňov* (1978), Dmytro Pavlyčko: *Tajomstvo tvojej tváre* (1981), Miguel Hernández: *Ktdeľ holubičích listov* (1985), Marina Cvetajevová: *Nespavosť* (1986), Vicente Aleixandre: *Zničenie alebo láska* (1992), Svätý Ján z Kríža: *Živý plameň lásky* (1997), *Zalúbený prach. Z poézie španielskeho baroka* (2001) a Federico García Lorca: *Cigánske romance* (2005). Výber básní a sprievodné materiály sú tiež mojím dielom (iba v Hernándezovi som chronológiu a doslov zveril Ladislavovi Franekovi). Napríklad cvetajevovský zväzok popri mojich prekladoch autorkinej lyriky obsahuje časti: *Z denníkov, zápisníkov, listov a esejí, Život a tvorba, Z výpovedí o Marine Cvetajevovej, Dvere otvorené človeku* (doslov) a zoznam použitej literatúry; antológia španielskeho baroka popri prekladových básňach zaradených autorov prináša časti *Básnici a básne* (medailóny autorov a poznámky k básňam), *Poézia španielskeho baroka* (doslov) a *Literatúra*.

V týchto súvislostiach by som spomenul ešte aspoň štyri knižné preklady: Anna Achmatovová: *Vrcholiaca luna* (Bratislava: Tatran, 1989), Gennadij Ajgi: *Obdarená zima. Lyrika, eseje, memoáre, rozhovory* (Ivanka pri Dunaji: F. R. & G., spol. s r. o., 2008), Jorge Manrique: *Slohy na otcovu smrť a iné španielske elégie*. V interpretácii a preklade Jána Zambora (Dunajská



Lužná: MilaniuM, 2010) a *Kniha ruskej poézie* (Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011). Na vydaní Achmatovovej má zásluhu Dana Lehutová, redaktorka edície Pamír, ktorá knihu zaradila do tohto edičného radu, ale umožnila, aby mala inú, bohatšiu skladbu a grafickú podobu príslušníka mojej generácie Ladislava Vanča. Vydanie prináša môj predslov, zhruba zdvojnásobuje moje preklady Achmatovovej poézie, ktorá vyšli vo výbere *Spálený zošit* (Bratislava: Tatran, edícia Kvety, 1981), obsahuje aj Achmatovovej poému *Rekviem* a inú poéziu reagujúcu na stalinské i porevolučné represie, autorkinu prózu (v preklade Marty Zamborovej), ukážkami predstavuje reflexiu jej tvorby i básne iných autorov inšpirované touto osobnosťou a jej poslednú časť tvoria *Poznámky, Literatúra a Edičná poznámka*. Do knihy som vybral aj obrazový materiál, ba i vlastné fotografie (napr. z miesta poetkinho posledného odpočinku), hoci to v nej nie je uvedené; spomínam to preto, lebo jeden recenzent túto prácu pripisoval grafikovi.

Vydanie Ajgiho je mojím ďalším editorským pokusom o relatívne komplexné predstavenie básnikovej tvorby. Obsahuje autorovu lyriku, eseje a memoáre, slovenské rozhovory s básnikom, spomienku Galiny Ajgievej na posledné obdobie manželovho života a na jeho pohreb, moje dve básne, kalendár autorovho života a diela od Valerija Kupku, moju obsiahlu reflexiu jeho tvorby, bibliografiu slovenskej a českej recepcie jeho diela a edičnú poznámku. Vo vydaní sú preklady Miroslava Válka, moje preklady a preklady Valerija Kupku a Ivany Kupkovej.

Neštandardná z editorského hľadiska je kniha Jorge Manrique: *Slohy na otcovu smrť a iné španielske elégie*. Pôvodný zámer vydať v preklade zakladateľskú španielsku stredovekú elégiu Jorgeho Manriqueho som vzhľadom na menší rozsah jej textu, mojej interpretácie a poznámok na podnet vydavateľa Milana Richtera rozšíril o preklad dvadsiatich významných španielskych a hispanoamerických elégií 20. storočia, o ich interpretácie alebo stručnejšie charakteristiky a pri preklade Lorcovho *Plaču za Ignaciom Sánchezom Mejíasom* aj o poznámky; súčasťou vydania je zoznam literatúry a edičná poznámka.

Editorsky odlišná je moja prekladová antológia ruskej lyriky od začiatku 19. do začiatku 21. storočia *Kniha ruskej poézie*. Popri prekladoch básní tridsiatich dvoch reprezentatívnych autorov obsahuje môj úvod, charakteristiky básnikov usilujúce sa uchopiť aj ich poetiku, poznámky k básňam, edičnú poznámku, zoznam literatúry a mnou vybraný obrazový materiál. Je výberovou sumarizáciou a rozšírením mojich doterajších prekladov ruskej poézie.

Z mojich ďalších editorských podujatí sa mi žiada aspoň uviesť knihy: Ján Stacho: *Preklady* (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983) a *Lubojs, bože, lubojs, jaka je presladka. Antológia piesňovej ľudovej poézie zo Zemplína* (Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1983).

Pripravil Dušan Teplan



# Kontaminovaná literatúra

Peter Michalovič

Katedra estetiky

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

## Contaminated Literature

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 67-76

Jurij M. Lotman in his essay *Text within a Text* asserts that the text can be understood as “ein Text” and in such case the text is derived from language that precedes it. Or it can be understood as “der Text”, and in such case it precedes the language; it is a coded code to great extend unknown to the reader. In terms of a novel as a literary genre such understanding of the text was developed by Michail M. Bachtin. Following Bachtin national language is in fact created by a large number of small speech genres and novel is able to integrate them in one internally heterogeneous text. The article deals with the possibilities of integration of metafictional or seemingly metafictional utterances in the literary text.

Keywords: “ein Text”, “der Text”, small language genres, scientific propositions, text as play, text as world

Jurij M. Lotman v štúdiu *Text v texte* píše: „Pojem ‚text‘ nebýva chápan jednoznačne. Bylo by dokonca možné sestaviť soubor zcela rozdílných významů, s nimiž různí autoři toto slovo spojují. Příznačné je ale něco jiného – v současné době představuje pojem text v oblasti humanitních věd jedno z nejčastěji užívaných slov. Vývoj vědy vyplavuje taková slova v různých okamžicích na povrch. Lavínovitý růst četnosti jejich výskytu ve vědeckých textech provází ztráta jejich nezbytné jednoznačnosti“ (Lotman, 1995, s. 13). S týmito slovy možno len súhlasiť a na podporu tohto tvrdenia stačí uviesť základné diferencie medzi chápaním textu v literárnej vede či textológii, semiotike a filozofii.

Literárna veda a textológia chápe „text“ v užšom význame, to znamená, že týmto pojmom označuje len verbálne vyjadrené útvary. Semiotika, v tomto prípade môže byť reprezentovaná Lotmanovým variantom, považuje za „text“ to, čo spĺňa tri nasledujúce podmienky:

„1. *Vyjadrenosť*. (Vyražennosť.) Text je zafixovaný do určitých znakov a v tomto zmysle stojí proti mimotextovým štruktúram. (...)

2. *Ohraničenosť*. Textu je vlastná ohraničenosť. Z tohto hľadiska stojí text na jednej strane proti všetkým materiálne stelesneným znakom, ktoré nevstupujú do jeho zloženia podľa princípu zaraditeľnosti – nezaraditeľnosti. Na druhej strane stojí text proti všetkým štruktúram a neurčeným príznakom hranice – napríklad aj proti štruktúre prirodzených jazykov – aj bezhraničnosti (,otvorenosti‘) ich rečových textov. (...)

3. Štruktúrnosť. Text nie je jednoduchou postupnosťou znakov v priestore medzi dvoma vonkajšími hranicami. Textu je vlastná vnútorná organizácia, ktorou sa v syntagmatickej rovine mení na štruktúrny celok“ (Lotman, 1990, s. 66 – 68).

Jacques Derrida a jeho dekonštrukcia výstižne zastupuje najširšie chápanie textu, pretože textom môže byť nielen akákoľvek viac či menej organizovaná štruktúra znakov, ale aj telo, inštitúcia či dokonca aj svet je textom nulového stupňa (pozri Petříček, 1993, s. 7 – 30).

Inou deliáciou líniou môže byť vzťah textu k jazyku (kódu). Ferdinand de Saussure v *Kurze všeobecnej lingvistiky* tvrdí, že celok reči (*language*) je zložený z jazyka (*langue*) a prehovoru (*parole*) a „od samého počiatku je treba stavieť sa na pôdu jazyka a chápať ho jako normu všetkých ostatných manifestácií reči“ (Saussure, 1996, s. 46). Naproti tomu prehovor je „individuálny akt vôle a inteligencie“, v ktorom je vhodné rozlišovať: „(1) kombinácie, jejichž prostredníctvom mluvcí užíva kódu jazyka k vyjádreniu vlastnej myšlenky; (2) psychickofyziologický mechanizmus, jenž mu umožňuje tyto kombinácie navenek vyjádřit“ (Saussure, 1996, s. 50). Opozíciu jazyk/prehovor môžeme substituovať inými opozíciami, ktoré sú buď jej sémantickými ekvivalentmi, alebo špecifikujú niektorý aspekt. Pre ilustráciu uvádzame niekoľko príkladov: kód/správa, štruktúra/udalosť, sociálne/individuálne, inštitúcia/jedinec, invariant/variant, reverzibilné/ireverzibilné.

Vzťah medzi jazykom a prehovorom pre F. de Saussura nie je rovnocenný, jazyk je totiž hierarchicky nadradený, to znamená, že jazyk môže jestvovať aj v „čistom stave“ ako slovník a gramatika, prehovor však bez jazyka jestvovať nemôže (každý prehovor je tvorený na pozadí všeobecne zrozumiteľného a akceptovaného jazyka, ktorý je identický so sebou).

Opozícia jazyk/prehovor si pomerne rýchlo našla svoje uplatnenie aj mimo hraníc lingvistiky. Jedným z vedcov, ktorí sa produktívne pokúsili túto opozíciu využiť aj vo výskume umenia,<sup>1</sup> je aj spomínaný J. M. Lotman. Podľa neho možno umenie považovať za jazyk, presnejšie každý druh umenia je jazykom *sui generis*, to znamená, že disponuje svojím vlastným *langue*. Ďalej Lotman jazyky umenia označuje ako „druhotné modelujúce systémy“, ktoré sú štruktúrami vytvorenými na základe prirodzeného jazyka, teda na základe prvotného modelujúceho systému, akým sú prirodzené jazyky, napr. slovenčina, maďarčina, nemčina, angličtina,

<sup>1</sup> Pripomíname, že jedným z prvých vedcov, ktorí sa pokúsili opozíciu jazyk/prehovor v modifikovanej podobe aplikovať na sféru umenia, bol český estetik a literárny vedec Jan Mukařovský. Podľa neho každému druhu umenia je vlastná nadindividuálna štruktúra, obdoba saussurovského *langue*. Umelecké dielo vzniká v závislosti od nadindividuálnej štruktúry a Mukařovský ho chápe ako individuálnu štruktúru. Tak ako je jazyk pre Saussura normujúcim systémom, tak aj Mukařovský chápe nadindividuálnu štruktúru ako normu, presnejšie ako systém vzájomne súvisiacich noriem. Zásadný rozdiel medzi ním a Saussurom spočíva v stupni závažnosti jazyka. Kým Saussure trvá na prísnej závažnosti jazyka voči prehovoru, Mukařovský tvrdí, že „umelecké dielo je vždy neadekvátni aplikácií estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně a proto zpravidla velmi citelně. Norma je porušována bez ustání“ (Mukařovský, 1936, s. 32). A ďalej tvrdí: „Umelecké dielo tedy normu estetickou, platnou pro daný okamžik vývoje, vždy do jisté míry, mnohdy značné míry porušuje. Avšak i v případech nejkrajnějších jí musí zároveň dodržovat: jsou dokonce ve vývoji umění i období, kdy dodržování normy viditelně převažuje nad porušením. Vždy je však v uměleckém díle něco, co je spojuje s minulostí, i něco co směřuje do budoucnosti. Zpravidla jsou úlohy rozděleny mezi různé skupiny složek: jedny normy dodržují, jiné je rozkládají... Živé umělecké dielo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocíťovaná jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí“ (Mukařovský, 1936, s. 32 – 33).

francúzština atď. Okrem toho, že prirodzený jazyk poskytuje základ pre druhotné modelujúce systémy, funguje aj ako metajazyk, teda jazyk, ktorým opisujeme fungovanie iného jazyka.

Oproti jazyku, čiže modelujúcemu systému stojí text, teda niečo, čo je odvodené z jazyka. Text je teda druhotný – a keďže je druhotný, tak podľa Lotmana takýto text možno označiť nemeckým slovom „ein Text“. Neurčitý člen „ein“ naznačuje, že dôležitý je jazyk, každý text je len jedným variantom, závislým od invariantu. Presnejšie povedané, je súčasťou invariantu, akéhosi lotmanovského veľkého textu-kódu. Túto pozíciu zastáva Vladimír Propp vo výskume ruskej čarodejnej rozprávky (viac pozri Propp, 1971). Zaiste je lákavé hľadať za každým prehovorom, každou rozprávkou či mýtom systém pravidiel a prvkov, analógiu saussurovského langue. Ono totiž pokrýva nielen všetky realizované prehovory, vytvorené a známe rozprávky či mýty, ale je údajne možné vytvoriť nové prehovory, rozprávky či mýty, pretože sú virtuálne daným systémom obsiahnuté. Napriek tomu však voči takto vymedzenému vzťahu jazyka k prehovoru, textu zazneli určité zásadné výhrady. Už v knihe *Marxizmus a filozofia jazyka* z roku 1929 Michail M. Bachtin a Valentin N. Vološinov (spornosť autorstva si teraz zámerne nevšímame) prirovnávajú takéto chápanie jazyka k dúhe, ktorá sa klenie nad prúdom, čím chcú povedať, že prúdom dúha vôbec nie je dotknutá (pozri Bachtin – Vološinov, 1986, s. 237 – 252). Taktiež Jacques Derrida opakovane kritizuje vzťah jazyka a prehovoru, ironicky poznamenáva, že predsa jazyk nám nespadol z neba hotový (pozri Derrida, 1993). Ironicky ho kritizuje aj Roland Barthes, podľa neho pripomínajú postoje niektorých analytikov (medzi takto orientovaných analytikov Barthes v minulosti tiež patrili) schopnosti budhistov. Podobne ako sa budhistom v asketickom stave darí vidieť v jednej fazuli celú krajinu, niektorým analytikom sa darí vidieť v jedinej štruktúre všetky narácie (pozri Barthes, 2007, s. 9).

Keďže nie sme budhisti a neveríme, že by jazyk spadol hotový z neba alebo by nám ho niekto daroval, tak sa na tento problém pokúsime pozrieť z inej perspektívy. Pri príležitosti dvadsaťpäťročného jubilea semiotického výskumu tzv. tartuskej školy J. M. Lotman zásadne revidoval vzťah jazyka (modelujúceho systému) a textu v tom zmysle, „že tieto predstavy platia len v oblasti textov v umelých jazykoch a odhaľujú len jednu funkciu semiotických systémov: uchovávanie a prenos konštantnej informácie. Táto funkcia sa naplno realizuje v metajazykoch a umelých jazykoch. Jazyky umenia, nachádzajúce sa na druhom póle, plnia inú funkciu – vytvorenie novej informácie. Tu platí pravidlo, že: 1. text predchádza jazyk (umelec vytvára text v jazyku, ktorý ešte pre auditórium neexistuje, a práve „zvládnutie“ tohto jazyka je umeleckým novátorstvom); 2. text je v semiotickom ohľade bohatší ako jazyk, keďže sa môže dekodovať v kontexte niekoľkých (mnohých, vrátane ešte nejestvujúcich) kódov. Mimosystémové elementy textu (a z hľadiska existujúcich) kódov sa môžu v dejinách jeho fungovania po stáročia stať relevantnými elementmi budúcich kódov; 3. text nie je pasívnym „obalom“, ale generátorom informácie. Oveľa väčšia zložitosť textu ako kódov, ktoré z neho snímajú tú alebo onú významovú vrstvu, robí tento objekt náročnejším na analýzu, ale súčasne o to zaujímavejším“ (Lotman, 1994, s. 92 – 93).

Takéto chápanie textu v štúdiu *Text v texte* označuje Lotman nemeckým slovom „der Text“. Určitý člen má v tomto prípade zvýrazniť singularitu textu, jeho predchádzanie jazyku. Der Text si vyžaduje iné vysvetlenie vzťahu jazyka a textu a v tom nám podľa Lotmana môže pomôcť Bachtin, ktorý „předkládá, počínaje Marxizmem a filozofií jazyka, opačnou metodu: v jediném textu se vyčleňují nejen různé subtexty, ale také, a to je obzvlášť podstatné, subtexty, které nejsou jeden na druhý převoditelné“ (Lotman, 1995, s. 17). Bachtin totiž nehľadá jazyk,

nejaký do seba uzavretý systém jazykových noriem, ktorý stojí za každým prehovorom. Neverí, že by sme mohli odhaliť akýsi jazyk všetkých jazykov, a vôbec je presvedčený o tom, že nejaký prirodzený, presnejšie bude hovoriť národný jazyk sa javí ako homogénny útvar len vo vzťahu k inému národnému jazyku. Ak si všimame národný jazyk *an sich*, tak potom zistíme, že pozostáva z rôznych dialektov, žargónov, profesných jazykov, argotov, skrátka z toho, čo Bachtin označuje pojmom „malé rečové žánre,“<sup>2</sup> a tie sa vzťahujú k výpovediam. Veľkým omylom by bolo stotožňovať výpoveď s vetou, pretože na rozdiel od vety výpoveď môže byť jednoslovná a zároveň ňou môže byť niekoľkozvážkové filozofické dielo alebo román. Podľa Bachtina výpoveď určujú tematický obsah, štýl a kompozičný obsah. „Každá jednotlivá výpoveď je, prirodzene, individuálna, no každá sféra aplikácie jazyka si vypracúva vlastné *relatívne stabilné typy* výpovedí, ktoré nazývame *rečovými žánrami*.

Bohatstvo a rôznorodosť rečových žánrov sú nesmierne, pretože sú nevyčerpatelne i možnosti rôznorodosti ľudskej činnosti a pretože každá sféra činnosti má celý repertoár rečových žánrov, diferencujúcich sa a rozmnožujúcich sa mierou rozvoja a komplikovania danej sféry. Osobitne treba zdôrazniť maximálnu *nesúrodosť* rečových žánrov (ústnych i písomných). Medzi rečové žánre musíme zaradiť aj krátke repliky bežného dialógu (pričom rozmanitosť druhov bežného dialógu, závisiaca od témy, situácie, zloženia účastníkov, je neobyčajne veľká), aj všedné rozprávanie, aj korešpondenciu (vo všetkých jej mnohotvárných podobách), aj krátky reglementovaný vojenský rozkaz, aj rozvinutý príkaz, aj pomerne pestrý repertoár pracovných dokumentov (zväčša normalizovaných), aj mnohotvárný svet publicistických vystúpení (v širokom zmysle slova: spoločenské, politické), musíme sem zaradiť aj rôznorodé formy vedeckých vystúpení a všetky literárne žánre (od príslovia po viaczvážkový román)“ (Bachtin, 1988, s. 266 – 267). Výpovede sa delia na prvotné (jednoduché) a druhotné (zložené), pričom rozdiel medzi nimi nie je funkcionálny. „Druhotné (zložené) rečové žánre – romány, drámy, všetky druhy vedeckých štúdií, veľké publicistické žánre atď. – vznikajú v podmienkach zložitejšieho a relatívne vysoko rozvinutého a organizovaného kultúrneho styku (prevažne písomného) – umeleckého, vedeckého, spoločensko-politického atď. V procese svojho formovania vstrebávajú a pretvárajú rozličné prvotné (jednoduché) žánre, ktoré sa vyvinuli v podmienkach bezprostredného rečového styku. Tieto prvotné žánre sa po včlenení do žánrov zložitých transformujú a menia svoj charakter: strácajú bezprostredný vzťah k reálnej skutočnosti a k reálnym cudzím výpovediam“ (Bachtin, 1988, s. 268). Niekoľkokrát bolo spomenuté, že medzi zložené rečové žánre patrí aj román, a nie je to náhodné. Bachtin totiž patrí medzi vynikajúcich teoretikov románu, doteraz jeho koncepcia románu nič nestratila na svojej aktuálnosti, a preto ju hodláme – hoci čiastočne – využiť.

Na začiatok sa pozrime na to, aké výpovede formované rôznymi rečovými žánrami je schopný román priamo do svojho tkaniva transplantovať alebo ich imitovať. V prvom rade si musíme uvedomiť, že „román ve své totalitě představuje mnohostylový, disonantní, polyfonní jev. Badatel tu má před sebou několik různorodých stylových celků, které často leží v různých jazykových rovinách a podléhají různym stylovým zákonitostem (*ergo* sú formované rôznymi rečovými žánrami – doplnil P. M.).

<sup>2</sup> Ak by sme chceli za každú cenu nájsť alternatívu k malým rečovým žánrom, tak by nimi mohli byť Wittgensteinove „rečové hry“ alebo Lyotardove „diskurzívne žánre“, zostaneme však pri Bachtinovi, pretože ten sa touto problematikou zaoberal prvý.



Uvedu hlavné typy dĺžich kompozične a stylovo vymedzených celkú, na než se zpravidla rozpadá románový komplex:

1. prímá literárni umélecká promluva autora (se všemi možnými modifikacemi);
2. stylizace rozmanitých forem orální promluvy z každodenního života (skaz);
3. stylizace rozmanitých forem pololiterární (písenné) promluvy (dopisy, deníky apod.);
4. rozličné formy literární, ale mimoumélcké promluvy autora (etické, filozofické, vědecké úvahy, řečnické proslovy, etnografické popisy, úřední zprávy apod.);
5. stylovo individualizované promluvy hrdinů.

V románú se tyto stylovo různorodé celky kloubí v ústrojný systém a podřizují se vyšší stylovo jednotě komplexu, který nesmíme ztotožňovat s žádným jemu podřizeným celkem“ (Bachtin, 1980, s. 42 – 43). Pozrime sa detailne na spôsoby, ako je román ako žáner schopný integrovať rôzne propozície formované vedeckými žánrami, alebo, ak chceme, foucaultovskou disciplínou (pozri Foucault, 2006, s. 20 – 24). Vybrali sme si tri príklady, pričom každý z nich iným spôsobom integruje a transformuje vedecké propozície alebo vedecké názory do tkaniva románú. Napriek týmto rozdielom je tu niečo spoločné, no tomu sa venujeme až v záverečnej časti našej štúdie, pretože teraz nastal správny čas na obrátenie našej pozornosti na spomínané tri príklady.

Ako prvý príklad nám posluži poviedka Edgara A. Poea *Zlatý skarabeus*. Poviedka rozpráva o hľadaní pokladu piráta Kidda. Ako to už býva, tento zločinec poklad zakopal na neznámom mieste na Sullivanovom ostrove a jeho presnú polohu zaznamenal neviditeľným písmom na pergamen. Ale keby sa aj nepovolanému čitateľovi podarilo špeciálnym spôsobom zviditeľniť text, nič by z toho nemal, lebo je dômyselne zašifrovaný. Pre toho, kto nepozná šifru, pergamen nemá nijakú cenu. Buď niekto pozná šifru (a potom bez problémov dokáže dešifrovať dômyselne zakódované súradnice miesta zakopaného pokladu), alebo najprv musí pristúpiť k rekonštrukcii kódu a ten následne použiť na dešifrovanie. V tomto prípade sa úspešným kryptografom stáva síce nadmieru inteligentný, ale zároveň mizantropický William Legrand. Najprv sa mu v pergamene, ktorý sa mu náhodne dostáva do rúk, darí identifikovať v kresbe kozlaťa značku Kidda. Meno Kidd je totiž slovnou hračkou, odvodenou z anglického slova Kid – kozla. Potom sa mu darí zviditeľniť na prvé čítanie nezrozumiteľný text zložený z číslic, algebraických značiek, hviezdičiek, bodiek a čiarok. Tieto značky krok za krokom premieňa na písmená, z písmen zostavuje slová, zo slov vety, až kým text nevyjavuje svoj zmysel (pozri Poe, 1984, s. 115 – 120). Autor necháva Legranda krok za krokom dešifrovať text, pričom cez proces dešifrovania nám vlastne nevedome približuje vytváranie kódu.

Legrand postupuje správne, dokazuje hneď dvojité test správnosti. Prvý test správnosti je praktický, to znamená, že postava na základe rozlúšteného kryptogramu pirátsky poklad skutočne nachádza. Druhú skúšku správnosti musí čitateľ hľadať mimo Poeovej poviedky, a to v dobrodružnom románe Julesa Verna *800 míľ po Amazone*.<sup>3</sup> Vo Vernovom románe dôležitú úlohu v zápletke príbehu zohráva listina – kryptogram. Na rozdiel od Poeovho pergamenu táto listina pozostáva len z písmen a má dokázať nevinu krivo obvineného ctihodného pána Joama Garrala. Jeho pravé meno je Joam Dacosta, v mladosti pracoval v Brazílii a tu bol krivo

<sup>3</sup> To, že sa Jules Verne inšpiroval, nie je náhoda, dielo Edgara Allana Poea obdivoval, o čom svedčí aj fakt, že sa „pokúsil ‚dopísať‘ a ‚dopovedať‘ svojim románom *Ladová sfinga* jediný román Edgara A. Poea *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma*. Žiaľ, nepochopil ani prototext, ani silu nedopovedaného a výsledok jeho ‚dopovedania‘ bol viac než žalostný“ (Michalovič – Zuska, 2015, s. 111).

obvinený zo spáchania ťažkého zločinu. Pred prísny trestom sa mu podarilo utiecť do susedného Peru, kde začal nový život. Skutočný páchatel' krátko pred smrťou spísal svoje priznanie, zašifroval ho a listinu zveril svojmu priateľovi Torrèsovi. Ten sa živil ako *capitães do mato*, čiže ako tzv. lesný kapitán, preložené do zrozumiteľného jazyka ako lovec ujdených otrokov, čo samo o sebe z neho robí podozrivého dobrodruha. Namiesto toho, aby Torrès poskytol listinu sudcovi a zbavil tak Joama Garrala krivého obvinenia, rozhodol sa ho vydierať. Garral však odmietol pristúpiť na jeho cynické požiadavky, preto ho Torrès udal a zatvorili ho do väzenia.

Kľúč k rozlúšteniu mal iba Torrès a keď ho v hádke zabil Benito, syn Garrala, zdalo sa, že zhasla posledná nádej na záchranu otca. Našťastie však sudca Jarriquez čítal spomínanú Poeovu poviedku, a tak skúsil, ako sám priznal, použiť metódu veľkého mysliteľa Edgara Allana Poea. Zašifrovaný text dlho odolával, evidentne chýbal kľúč k jeho dešifrovaniu. Nádej svitla až vtedy, keď verný sluha Fragoso zistil meno Torrèsovho priateľa. Volal sa Ortega – a tak ako v Poeovej poviedke *Zlatý skarabeus* poslúžilo ako kľúč meno Kidda, aj vo Vernovom príbehu sudca Jarriquez použil meno Ortega ako kľúč k dešifrovaniu textu. Tajomstvá textu odkryli až posledné písmená a predpoklad sa ukázal byť správny.

Nevieme meritórne posúdiť, či postupy opisované Poeom a Vernom sú správne, to by mohli posúdiť iba náležite kvalifikovaní kryptológovia a tými rozhodne nie sme. Sme však presvedčení, že to ani nie je dôležité, pretože v tomto prípade je pre čitateľa oveľa dôležitejšia radosť z odhaľovania zašifrovaných tajomstiev, oddaľovanie rozlúštenia až po definitívne rozlúštenie tajomstiev obidvoch textov. Je to podobné ako v detektívke, kde nie je dôležité odhalenie páchatela, ale spôsob jeho odhalenia. Napríklad v detektívkach s poručikom Colombom divák hneď na začiatku príbehu vidí zločin a páchatela. Estetická slasť sa dostavuje neskôr, až vtedy, keď otravný poručík z oddelenia vražd z nepatrných stôp postupne skladá fabulu príbehu, ktorý bez pochybností vysvetlí, ako sa zločin stal a kto je páchatelom.

Druhým príkladom votkania vlákien odborného textu medzi vlákna románového textu je román Thomasa Manna *Doktor Faustus*. Román rozpráva príbeh hudobníka Adriana Leverkühna, ktorý sa dobrovoľne nakazil syfilisom. Keďže hlavnou postavou príbehu je hudobník, často sa hovorí o hudbe. Mannovi ako jeden z predobrazov poslúžil jeho obľúbený kontroverzný nemecký filozof Friedrich Nietzsche, okrem iného bol aj hudobným skladateľom, hoci na tomto poli zďaleka nedosiahol také úspechy ako vo filozofii.

Mann počas písania románu v exile v Spojených štátoch amerických intenzívne debatoval o hudbe s filozofom, estetikom a sociológom Thomasom Wiesengrundom Adornom, o hudbe hovoril s uznávanými dirigentmi Ottom Klempererom či Brunom Walterom, so svetoznámymi skladateľmi Igorom Stravinským, Ernstom Křenekom, Hannsemom Eislerom a, samozrejme, aj s Arnoldom Schönbergom (v exile si písal meno bez umlautu – Schoenberg). Jeho vysoko v umeleckých a odborných kruhoch cenená učebnica *Náuka o harmónii* Manna silne priťahovala (pozri Mann, 1962, s. 38) a keď mu dal Adorno prečítať jeden svoj rukopis, v ktorom okrem iného aj vedecky analyzoval Schönbergovu dvanásťtónovú techniku, Manna Schönbergova genialita natoľko upútala, že do dvadsiatej druhej kapitoly svojho románu komponoval kompozičné princípy dvanásťtónovej techniky. Pripomeňme si, že jej základ tvorí dvanásťtónový rad oktávy a Leverkühn podstatu svojho úsilia vysvetľuje svojmu dialogickému partnerovi takto: „Tónový priestor (t. j. tónový priestor klasickej tonálnej hudby – doplnil P. M.), ktorý poskytuje, je príliš omezený. Mělo by se tu jít ještě dál a ze dvanácti stupňů temperované pŕltónové abecedy tvořit slova většii, slova o dvanácti písmenech, určité kombinace

a vzájemné vzťahy oných dvanácti púltónů, tvořit řady, z nichž by se měla striktně odvozovat skladba, jednotlivá věta nebo celé vícevěté dílo. Každý tón celé kompozice, melodicky i harmonicky, by měl být v prokazatelném vzťahu k této předem dané základní řadě. Žádný by se nemohl opakovat dřív, dokud se nepřevvedou všechny ostatní. Nemohl by se objevit žádný, který by neplnil nějakou motivickou funkci v celkové stavbě. Už by neexistovala jediná svobodná nota. To bych potom nazval přísnou větou“ (Mann, 1986, s. 200).

Leverkühn v rozhovore ešte presne vysvetlí inverziu, račí postup a inverziu račieho postupu, takže sa nemôžeme diviť, že navzdory „literárnemu prekladu“ Schönberg spoznal svoj vynález a vyčítal to Mannovi.<sup>4</sup> Ten na svoju obranu použil nasledujúci argument: „Schönbergova myšlienka a mé osobité podání této koncepce se rozcházejí natolik, že nehladě na nestylovost, zdálo se mi téměř urážlivé uvést v textu jeho jméno“ (Mann, 1962, s. 29). Lenže ani tento argument nepresvedčil Schönberga a vymohol si, aby na konci knihy bola uvádzaná táto poznámka: „Nebude myslím na škodu informovat čtenáře, že kompoziční princip, který jsem vylíčil v 22. kapitole, nazývaný dvanáctitónovou nebo také seriální technikou, je ve skutečnosti duchovním majetkem soudobého skladatele a teoretika Arnolda Schönberga, a že jsem jej v isté myšlenkové souvislosti uplatnil v hudebnické osobnosti vymyšlené, u tragického hrdiny svého románu. Vůbec hudebněteoretické části knihy za mnohé vděčí některým detailům Schönbergovy nauky o harmonii“ (Mann, 1986, s. 535). V tom spore jednoznačne stojíme na strane Manna, pretože ak by písal o dvanásttónovej technike v teoretickom texte, tak je samozrejme, že musí uvádzať meno autora. Ak sa však o dvanásttónovej technike voľne píše v umeleckom texte, uvádzanie mena autora tohto vynálezu nie je nevyhnutné, okrem iného aj preto, že dominantnosť estetickej funkcie oslabuje silu signifikácie, referenciu textu k určitým hudobným javom, a mení príznakové na nepríznakové, k tomu sa však ešte celkom určite dostaneme.

Posledný príklad nám poskytla poviedka Johna Bartha *Stratený v lunaparku*. Táto poviedka začína takto: „Pre koho je lunapark zábavou? Možno pre milencov. Pre Ambrosia je to *miesto strachu a zmätku*. Prišiel s rodičmi na výlet k moru, *príležitosť im poskytol Deň nezávislosti, najvýznamnejší svetský sviatok Spojených štátov*. Prosté rovné podčiarknutie označuje v rukopise kurzívu, ktorá je *zasa* tlačeným ekvivalentom ústneho zdôraznenia slov a viet, nehovoriac o zvyčajnom druhu písma na tituloch hotových diel. Kurzíva sa – najmä v poviedkach – používa aj pre ‚vonkajšie‘, narušujúce alebo predstierané hlasy a zvuky, ako napríklad rozhlasové inzeráty, texty telegramov, novinové články a *podobne*. Má sa používať úsporne. Ak sa jednoducho napísané pasáže menia na kurzívu tým, že ich niekto opakuje, zvyčajne sa to označí. *Kurzíva moja*“ (Barth, 1989, s. 747). Na tejto pasáži nás zaujalo, že autor do jedného priestoru situuje poviedku a zároveň aj komentár k tomu, čo poviedka rozpráva. Ináč povedané, v jednom priestore sa kríži objektový jazyk, ktorý rozpráva príbeh, s metajazykom, ktorý opisuje, ako funguje objektový jazyk.

<sup>4</sup> Schönberg bol presvedčený, že uvedením jeho vynálezu v spomínanej kapitole ho ľudia stotožňovali s románovou postavou Leverkühna, čo dokazuje aj nasledujúca príhoda: „Marta Feutwangerová, žena romanopisce Liona Feitwanger, pobývajúciho v exilu, si v oddelení ovoce a zeleniny prohlížela grapefruit, když k ní dolehl německý hlas halekající z opačného konce obchodu. Vzhlédla a uviděla, jak se k ní řítí holohlavý muž s uhrančivými očima, Arnold Schoenberg, průkopník atonální hudby a kodifikátor metody dvanáctitónové skladby. Ještě po letech si při rozhovoru se spisovatelem Lawrenceem Weschlerem paní Feutwangerová dokázala přesně vybavit každou podrobnost tohoto setkání, včetně váhy grapefruitu, který držela v ruce. ‚Jsou to lži, Frau Marto!‘ křičel Schoenberg. ‚Musíte to vědět, syfilis jsem nikdy neměl!‘“ (Ross, 2011, s. 43).

J. Barth nezostáva pri jednom prípade, rozvíjanie príbehu na rôznych miestach prerušuje, písanie sa z roviny objektového jazyka dostáva do roviny metajazyka, kde sa napríklad vysvetľuje, ako sa umelými prostriedkami posilňuje ilúzia, ako sa opisujú fyzický vzhľad a maniere postáv, akú úlohu zohráva téma, čo je začiatok, stred a koniec poviedky, z akých častí môže poviedka pozostávať, ako vyzerá schéma konvenčného dramatického rozprávania a pod. Ak by boli kurzívou či úvodzovkami časti generované objektovým jazykom od častí generovaných metajazykom odlišené, keby bola jasne stanovená hranica medzi rozprávaním a teoretickou deskripciou, ako napríklad v učebnici z teórie literatúry, tak by bolo všetko v poriadku. Lenže to nie je oddelené, všetko je súčasťou jedného textu. Keďže v poviedke prevažuje naratívny nad deskripciou, môžeme predpokladať, že väčšina čitateľov ju bude považovať za umelecký text, teda za fikčný svet. Ak je však umeleckým textom, akú pravdivosťnú hodnotu majú vedecké, alebo presnejšie kvázi-vedecké propozície prítomné v rozprávaní? Sú to vedecké propozície alebo len ich rafinované simulakrá, ktoré pôsobia tak presvedčivo, že čitateľ verí v ich pravdivosť? Aby sme sa dopracovali k nejakému uspokojivému riešeniu, vráťme sa k tomu, čo už bolo povedané.

Začnime s jednoduchším prípadom, a to prítomnosťou narácie vo vedeckom alebo filozofickom texte. Prečo sa v tomto semiotickom priestore objavuje cudzorodý prvok v podobe narácie? Predovšetkým preto, aby narácia posilnila, nazvime to jednoducho a bez zbytočných komplikácií, poznávaciu funkciu, aby ukázala, že pre vedca aj banálna príhoda môže byť veľmi silným impulzom pre detailné preskúmanie nejakého javu. Ondřej Sládek v štúdiu *Role naratívů ve vědě* presvedčivo ukázal, že síce od osvietenstva veda a rozprávanie „začaly byť postupne vnímané na rôznych úrovniach“ (Sládek, 2016, s. 41), predsa len rozprávanie z vedeckých výkladov úplne nezmizlo, aj keď treba priznať, že „väčšinou (...) mělo pouze služebnou, *ilustrativní funkci*“ (s. 41). Už sme sa mohli presvedčiť, že nielen literárne naratívy kontaminujú vedecké texty, ale platí to aj *vice versa*. To znamená, že niektoré literárne naratívy sú kontaminované fragmentmi vedeckých či odborných textov, lenže v prípade literatúry je to oveľa zložitejšie.

Súhlasíme s Bachtinovým tvrdením, že román ako žáner literatúry je schopný integrovať rôznorodé výpovede do jedného systému, celku. V praxi to znamená, že tá istá vedecká alebo kvázi-vedecká propozícia môže byť v jednom prípade súčasťou vedeckého textu, v druhom prípade literárneho textu, napr. románu, pričom celkové vyznenie románu môže byť tragické alebo komické. Tam, kde hovoríme o estetickom završení, vstupujeme vlastne na územie účelov a účinkov, ktoré sú umelecké texty schopné plniť a iniciovať ich. Ak sa fragmenty vedeckých alebo filozofických textov, hoci aj v transformovanej podobe, stanú súčasťou literárneho textu, začlenia sa do zložitých dialogických vzťahov s inými výpoveďami a spolu sa budú podieľať na kompozícii nového textu. Vstup do nového semiotického priestoru môže, ale nemusí zapríčiniť oslabenie referenčnej funkcie. Čitateľ môže hľadať argumenty schopné potvrdiť alebo spochybniť ich pravdivosť, alebo ich môže ignorovať a chápať ich ako prostriedky tvorby ironie, travestie, paródie a persifláže, závisí to od toho, ako čitateľ chápe literárny text. Podľa Marie-Laure Ryanovej čitateľ môže chápať literárny text ako hru alebo svet (pozri Ryanová, 2015, s. 209 – 236). Ryanová vymedzuje významné charakteristiky „textu ako hry“ a „textu ako sveta“. Zo všetkých, ktoré vymedzuje pre „text ako hru“, vyberáme tieto určenia: jazyk funguje ako kocka, zásobník, krabica s náradím; jeho substancia je nepriehľadná; význam je určený vzťahmi, je horizontálny, fluidný, vynárajúci sa a vôbec, nič nie je mimo textu; čitateľ k nemu zaujíma reflexívny, vedomý postoj a odmieta ilúziu; surfuje po povrchu, konštruuje, permutuje,

transformuje; úloha náhody je nejednoznačná, je pozitívna (iniciatívu preberajú slová) a negatívna (znaky sú príliš určené); čitateľ musí disponovať „špecializovanou“ literárnou kompetenciou (pozri Ryanová, 2015, s. 235 – 236). „Text ako svet“ pomerne presne charakterizujú tieto vybrané určenia: jazyk funguje ako zrkadlo, obraz; substancia jazyka je transparentná; význam je určený referenciou, je vertikálny, textovú skúsenosť musia doplniť importované znalosti; čitateľov postoj k textu je nereflektujúci a je naklonený potláčať nedôveru, prijíma ilúziu; text skúma, zaujíma pozíciu voyera, náhoda zohráva negatívnu úlohu (slová sú výrazom vecí vo svete textu); čitateľ disponuje všeobecnou znalosťou jazyka a kultúry, má základnú skúsenosť zo života (pozri Ryanová, 2015, s. 235 – 236).

Ak si pozorne prečítame tieto charakteristiky, tak Poeovu poviedku *Zlatý skarabeus*, Vernov román *800 míľ po Amazone* a Mannov román *Doktor Faustus* môžeme chápať ako „text-svet“. Poe vo svojej poviedke ponúkol dôveryhodný a metodicky korektný postup rozlúštenia kryptogramu, ktorý potom využil sudca Jarriquez. Je zaujímavé, že literárna postava sa neodvoláva na inú literárnu postavu, ale na pisateľa literárneho textu. Tým, že Verne nechal sudca odvolávať sa na Poea, teda na konkrétnu historickú osobnosť, akoby chcel presvedčiť čitateľa o dôveryhodnosti a správnosti postupu lúštenia kryptogramu. Mannov román ako „text-svet“ chápe minimálne Arnold Schönberg. Akceptuje pravdivosť deskripcie princípov dvanásťtónovej techniky, možno povedať, že v tomto prípade sa stotožňuje s tým, čo v texte vysvetľuje literárna postava Leverkühn, a verí, že aj ostatní čitateľa budú považovať deskripciu princípov za správnu, a preto si vymohol spomínaný dodatok. Schönberg však verí aj tomu, že ak čitateľ bude chápať deskripciu princípov ako pravdu, tak potom stotožní Leverkühna s ním a bude si myslieť, že aj on (podobne ako literárna postava Leverkühn) má syfilis, a to je pre neho neprijateľné.

V opozícii k nim stojí Barthova poviedka *Stratený v lunaparku*, pretože tú evidentne môžeme považovať za „text-hru“. V tomto prípade kvázi-vedeckými komentármi priamo zakomponovanými do príbehu dáva čitateľovi na známosť, že ide o „text-hru“, o text, ktorý je hrou jazyka, prelínaním objektového jazyka a metajazyka, pričom toto prelínanie ironickým spôsobom relativizuje hodnovernosť aj jedného, aj druhého jazyka.

Dve chápania literárnych textov a v rámci nich veľký počet modalít integrácie fragmentov cudzích textov, formovaných rôznymi rečovými či diskurzívnymi žánrami – táto ambivalencia je literatúre vlastná. Aby však nestratila svoju identitu, ktorá ju odlišuje od iných oblastí kultúry, musí jej vždy dominovať estetická funkcia. Keď text stratí svoju dominantnú estetickú funkciu, prestáva byť literárnym textom a môže sa stať nanajvýš sociologickým dokumentom doby, propagandou či ideologickým nástrojom. Oblúkom sme sa vrátili opäť na územie pragmatických účelov, lenže to je už iná téma, a preto končíme.

## LITERATÚRA

- BACHTIN, Michail M. 1980. *Román jako dialog*. Prel. D. Hodrová. Praha: Odeon, 1980. 483 s.  
 BACHTIN, Michail M. a Valentin N. VOLOŠINOV. 1986. Marxizmus a filozofia jazyka. In: *Marxizmus, freudizmus, filozofia jazyka*. Prel. L. Holata, F. Novosád. Bratislava: Pravda, 1986, s. 173 – 382.  
 BACHTIN, Michail M. 1988. *Estetika slovesnej tvorby*. Prel. V. Šabíková. Bratislava: Tatran, 1988. 456 s.  
 BARTH, John. 1989. *Stratený v lunaparku*. Prel. E. Klinger. *Nový život*, 1989, roč. 41, č. 11, s. 747 – 760.  
 BARTHES, Roland. 2007. *S/Z*. Prel. J. Fulka. Praha: Garamond, 2007. 438 s. ISBN 978-80-86955-73-5.



- DERRIDA, Jacques. 1990. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Prel. M. Petříček. Bratislava: Archa, 1990. 336 s. ISBN 80-7115-046-0.
- FOUCAULT, Michel. 2006. *Rád diskurzu*. Prel. M. Marcelli. Bratislava: Agora, 2006. 66 s. ISBN 80-969394-3-2.
- LOTMAN, Jurij M. 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Prel. M. Hamada. Bratislava: Tatran, 1990. 376 s. ISBN 80-222-0188-X.
- LOTMAN, Jurij. 1992. Text v textu. In: BERNARD, Jan (ed.). 1992. *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Prel. T. Glanc. Praha: Národní filmový archiv, 1992, s. 13 – 28. ISBN 80-7004-077-7.
- LOTMAN, Jurij M. 1994. Semiotika: výsledky a problémy. In: MICHALOVIČ, Peter (ed.). 1994. *Text a kultúra*. Prel. M. Kusá, F. Matejov, K. Michalovičová, J. Szolnokiová, P. Zajac. Bratislava: Archa, 1994, s. 91 – 95. ISBN 80-7115-066-5.
- MANN, Thomas. 1962. *Jak jsem psal Doktora Fausta: Román románu*. Prel. D. Eisnerová. Praha: Československý spisovatel, 1962. 156 s.
- MANN, Thomas. 1986. *Doktora Faustus: Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna vyprávěný jeho přítelem*. Prel. H. Karlach. Praha: Mladá fronta, 1986. 552 s.
- MICHALOVIČ, Peter a Vlastimil ZUSKA. 2014. *Rozprava o westernu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umení, 2014. 384 s. ISBN 978-80-85187-65-6.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1936. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936. 88 s.
- PETŘÍČEK, Miroslav. 1993. Předmluva, která nechce být návodem ke čtení. In: DERRIDA, Jacques. 1993. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Prel. M. Petříček. Bratislava: Archa, 1993, s. 7 – 30. ISBN 80-7115-046-0.
- PROPP, Vladimír J. 1971. *Morfológia rozprávky*. Prel. N. Čepanová. Bratislava: Tatran, 1971. 192 s.
- POE, Edgar Allan. 1984. Zlatý skarabeus. In: VOJTEK, Juraj (ed.). *Havran. Zlatý skarabeus. Příhody Arthura Gordona Pyma*. Prel. J. Kantorová-Báliková, M. Breznický, J. Vilikovský, J. Štefániková, I. Krčméry. Bratislava: Tatran, 1984. 632 s.
- ROSS, Alex. 2011. *Zbývá jen hluk: Naslouchání dvacátému století*. Prel. P. Kopet. Praha: Argo, Dokořán, 578 s. ISBN 978-80-257-0558-2; ISBN 978-80-7363-397-4.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. 2015. *Narativ jako virtuální realita: Imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích*. Prel. E. Krásová. Praha: Academia, 2015. 464 s. ISBN 978-80-200-2507-4.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1996. *Kurs obecné lingvistiky*. Prel. F. Čermák. Praha: Academia, 1996. 468 s. ISBN 80-200-0560-9.
- SLÁDEK, Ondřej. 2016. Role narativů ve vědě. *Litikon*, 2016, roč. 1, č. 2, s. 40 – 48. ISSN 2453-8507.
- VERNE, Jules. 1988. *800 míľ po Amazone*. Prel. D. Jarábek. Bratislava: Mladé letá, 1988. 262 s.
- VERNE, Jules. 1991. *Ladová sfinga*. Prel. R. Jamrichová. Bratislava: Mladé letá, 1991. 320 s. ISBN 80-06-00254-1.

.....

Prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc.  
 Katedra estetiky  
 Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave  
 Gondova 2, P. O. BOX 32  
 814 99 Bratislava  
 Slovenská republika  
 peter.michalovic@uniba.sk



## Medzi poriadkom a chaosom

### Obraz sveta v Kukučínovom románe *Dom v stráni*

František Koli

Katedra slovenskej literatúry

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

#### Between Order and Chaos

#### Portrait of the World in Kucucin's Novel *Dom v strani*

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 77-101

The point of departure for the article is the fact that novel as a “cosmological act” (U. Eco) is constituted by the author on a basis of certain rules/limitations that in Kucucin's novel *Dom v strani* represent positivists objective laws of consciousness specifically positivist formula such as “Love as the principle, Order as the foundation, Progress as the aim” taking into consideration the links between realism and positivism. The author juxtaposes “unbound” human nature which even the world does not suffice with the principle of predetermined lanes, and deal with them in all three thematic rubrics, i.e. in love, order, and progress. In author's perspective this principle guarantees that unlike Niko's “proud, embellished” building of illusions the world “does not fall down” into the darkness and chaos. At the same time he does not understand this principal human limitation as an external force/tyranny but as an internal/free decision to “keep an eye on oneself”, i.e. to “build up a limit” to blind instincts. Even though the positivist objective laws of consciousness turned to a “working hypothesis” for Kucucin he did not accept them passively. On the contrary, he adopts, and modifies them following his own “view” of mutual cooperation, interplay, and harmony. Therefore in the ending of the novel he poses positivist progress as the aim against the aim of the progress, i.e. its meaning in the cyclical “loop” of human life and death.

Keywords: novel, cosmological act, realism/positivism, progress, order, love, freedom

Východiskom niekoľkých úvah o obraze sveta v Kukučínovom románe *Dom v stráni* budú dve zistenia. V prvom prípade mám na mysli U. Eca, ktorý vo svojom „dôvetku“ k románu *Meno ruže* poznamenáva, že v epike, konkrétne v románe, niektoré postupy/prvky epického sveta sú záležitosťou autorského rozhodnutia, iné zas „závisia od skutočného sveta, ktorý v takomto type románov zhodou okolností koinciduje s možným svetom rozprávania“ (Eco, 1987, s. 35). Tento fakt vysvetľuje tým, že román je ponajprv „kozmozologickým aktom“ a ako taký – bez ohľadu na reálnosť či ireálnosť epického sveta – existuje vždy na podklade istých pravidiel/obmedzení: „To nie je len otázka realizmu (hoci to realizmus vlastne osvetľuje)“ (s. 33).

V druhom prípade odkazujem zas na Čepanov systematický výskum slovenského realizmu, v ktorom preukazným spôsobom objasnil spätosť realizmu a pozitivizmu. Ak sa Š. Krčméry – na rozdiel od naturalistov – domnieval, že „realistovi chválou je nemudrovať o živote, ale vidieť ho. Nemať teórie a nemať dogiem. Blížiť sa k životu nepredpojata“ (Krčméry, 1976, s. 203), tak O. Čepan upozorňuje, že „rozhodujúcou spojnicou ‚zákonitostí sveta‘ a estetických zásad sú preňho (t. j. pre realizmus, pozn. F. K.) objektívne ‚zákony vedomia‘, v danom čase sformulované v systéme kauzality a logiky tzv. pozitívnej vedy. V úlohe metodického návodu sa stali pracovnou hypotézou aj prozaikov prvej fázy slovenského realizmu“ (Čepan, 1984, s. 23).

Práve táto skutočnosť je nám podnetom na to, aby sme sa na Kukučínov „kozmozologický akt“ v románe *Dom v stráni* pozreli optikou pozitívnej filozofie, ako ju sformuloval predovšetkým A. Comte ako jej hlavný predstaviteľ. Ak by sme mali stručne/heslovite uviesť základné piliere pozitivizmu, tak sú to – ako ich uvádza M. Zigo – „láska, poriadok a pokrok“ (Zigo, 1993, s. 20 – 21), resp. „Láska jako princip, Řád jako základ, Pokrok jako cíl“ (Störig, 1995, s. 345). Keďže základom pozitivistickej „triády“ je „ústredný“ poriadok, ktorý ako podklad „nesie“ tak lásku, ako aj pokrok, centrálnym problémom Kukučínovho románu z nami sledovanej perspektívy je vzťah poriadku a neporiadku/zmätku/chaosu, resp. zápas o poriadok, aby sa „svet“ nezosypal tak, ako sa v *Dome v stráni* zosypali Nikove ilúzie v zrážke s epickou skutočnosťou: „Niečo sa v ňom narútilo, zosula sa kási budova, hrdá, vykrášená. Ostal oblak prachu, tma a chaos, kde sa nemožno vyznať, kde všetko dovedna splyva a motá sa“ (Kukučín, 1985, s. 263 – 264; pri ďalších citátoch z tohto románu budeme uvádzať už iba strany).

Pozitivistická láska k poriadku<sup>1</sup> ako predpoklad nielen pokroku ľudstva/ľudskej spoločnosti, ale vôbec jeho/jej existencie sa však v skutočnosti M. Kukučínovi nevyjavovala vždy až tak „skalopevne“, ba občas ju zrejme precitoval skôr ako onú Nikovu „budovu“, budovu „hrdú, vykrášenú“, ktorú napokon pohltil prach, tma a chaos. Už niekoľko rokov pred vznikom románu *Dom v stráni* – počas svojho pražského pobytu, ako o tom svedčia *Zápisky zo smutného domu*, dokončené už na Brači – sa totiž u Kukučina objavuje doslova šokujúci, frapujúci „zlom“ ľudského poriadku v „najväčšiu bezuzdnosť“ – chaos: „Prehliadka sa skončila, nasleduje defilovať. Zbormajster stojí na chodníku, za ním celý štáb a hodnostári. Pluky kráčajú jeden za druhým, každý so svojou muzikou. Prešli huláni a artiléria, nastal nesmierny chaos. Neznáš, kde stojíš, kade kročíš. Nie si pánom jedného svojho pohybu. Pohol sa razom všetok národ – a ako hádže veľká povodeň polienko, tak i teba socia sem a tam ľubovôľa tlupy. Prvej najprísnejší poriadok, teraz najväčšia bezuzdnosť. Nevidíš vojska, nevidíš polície, všetko zmizlo. Stáby sa voda zatvorila nad nimi. Každého posadol pud – čím skorej, čím kratšou cestou vymotať sa z tohto kľbka. Jedna prudká vlna vyšmarila ma na chodník Václavského námestia. Vydýchol som si voľno, sťa novonarodený, utrel čelo i rozhliadam sa, či nevidím tu dakoho známeho. Moji spoločníci, s ktorými som stál na trotoári, stratili sa mi kdesi v tej motanici. Osamelý vracal som sa námestím na Vinohrady. Nebolo mi veselo ani najmenej. Čím viac ľudí okolo, čím viac veselosti, tým viac mi prichodí clivo. Čo si ty v tomto mori ľudstva? V akom si súvise s týmito ostatnými? V takom, sťa kvapka rosy, keď sedí na liste. Zadúchne vetrik, odroní sa, odpadne. Zahreje slnce – uschne, a nemáš po nej pamiatky. Čo ty tu hľadáš? Kde sa tu berieš? Ukáž mi jedného tu, len jedného,

<sup>1</sup> Už tu však pripomínáme, že poriadok nie je „výmyslom“ pozitivizmu, len „jeho“ pokrokom, ale za touto ideou, ba i praxou sa skrýva hlboko „zvrátnená“ tradícia, o ktorej vieme, a preto v súvislosti s poslušnosťou a podrobovaním vôle neskôr aspoň na jednom mieste odkazujeme na najvýznamnejšieho predstaviteľa patristiky sv. Augustína.

ktorý zaplače, keby ťa nebolo... Nuž doliehajú i také ťažké chvíle na slabú dušu človeka. Zovieme to melanchólia, nostalgia a bohvieako. Nech to má meno, aké chce – ale najlepšie sa mu vyhnúť, keď môžeš. Lebo v taký čas zdá sa ti, že nemáš prítomnosť, ani minulosť, ani budúcnosť. Neznáš, načo si na svete, neznáš svoj cieľ ani určenie. Si vôbec nič – stratená duša na svete“ (Kukučín, 1980, s. 423 – 424).

Niet pochyb o tom, že skúsenosť realistického prozaika M. Kukučina na prelome devätnásteho a dvadsiateho storočia – aj keď v duchu pozitívizmu „zaklínal“ poriadok – je veľmi, veľmi blízka modernistickým zážitkom I. Kraska, pocitom jeho „chaosu“, jeho tme/noci, jeho „*dusnej neurčitosti*“ (Krasko, 1980, s. 113). Len M. Kukučín, ak ho na chvíľku stotožníme s románovým Nikom, aj napriek tomuto chaosu/v tom chaose ešte vidí, ako mu „svieti“ oko, oko Dorice, ktoré ho napokon vyvedie z „kráčov“ lásky ku Katici a prinavrátí ho „vymeranej“ ceste/dráhe životného „poriadku“: „Z chaosu mu svieti len oko s pohľadom plným oddanosti a obdivu...“ (s. 264).

Vráťme sa však k pozitivistickej triáde láska – poriadok – pokrok. Ak si prečítame prvú kapitolu *Domu v stráni*, zistíme, že všetky tri „akcenty“ – aj keď len, prirodzene, v zárodočnej podobe – sa už tu epicky spúšťajú a rozohrávajú. Prv než sa im budeme venovať, treba však uviesť, že Kukučínov román z hľadiska jeho klasifikácie je takpovediac román trojvrstvový – je to román ľúbostný, román rodinný a zároveň i román spoločenský.<sup>2</sup> Pripomínam to preto, lebo napríklad láska sa tu netraktuje len ako vzťah ľúbostný, ale aj ako rodinná väzba, resp. ako láska „sociálna“. V poslednom prípade – v prípade „sociálnej“ lásky – je pritom Kukučínov román z jednej strany akoby „ozvenou“ pozitivisticky „rozumného“ spoločenského poriadku, v ktorom „lidé učiní princípem svého jednání prospěch celku, altruismus (termín, který vytvořil Comte jako protějšek egoismu)“ (Störig, 1995, s. 344), z druhej strany zas „reakciou“ na program hlasistického hnutia, ktoré v Šrobárových *Našich snahách* proti „liberalistickému, egoistickému názoru stavia kresťanské zásady ľudskosti, zásady sociálnej lásky“ (Šrobár, 1965, s. 74). Ináč povedané – bez toho, aby sme akokoľvek „kriesili“ pozitivistickú vplyvológiu s jej kauzálnymi reťazcami –, týmito odkazmi iba pripomíname dobovú platnosť „objektívnych zákonov vedomia“.

Hoci pokrok z pozitivistickej trojice láska – poriadok – pokrok sa v celkových súvislostiach Kukučínovho románu javí ako relatívne „najslabší“ článok, ktorý v „konkurencii“ lásky a poriadku je kvantitatívne vytlačaný na perifériu epického diania, román, t. j. jeho prvá kapitola sa otvára práve touto „položkou“ a zároveň – ako ešte neskôr uvidíme – touto problematikou sa v poslednej kapitole *Koniec*, venovanej Zandomeho konfrontácii so smrťou, aj končí. Z hľadiska celkovej stratégie románu možno teda už tu signalizovať, že istá nerovnomernosť/disproporcionalita na osi láska – poriadok – pokrok sa tak vzhľadom na funkčne príznakovú funkciu

<sup>2</sup> Tým však nechceme povedať, že okrem týchto troch vrstiev, ktoré sú významné z hľadiska zvoleného interpretačného prístupu, nemožno v románe z aspektu jeho klasifikácie identifikovať aj iné/ďalšie vrstvy – a tak napríklad niet pochyb, že *Dom v stráni* nesie o. i. výrazné „stopy“ výchovného románu. Vyplýva to na jednej strane zo všeobecného/systémového postulátu „*viest a naučiť*“/„*vodiť po cestách pravých*“ (Kukučín, 1985, s. 17 a 20) ako prevencie „poblúdenia“, t. j. chaosu, resp. z konkrétnych „výchovných“ zásahov – a tak Zandome napríklad „*kreše*“ (s. 228) Paška Bobicu i Nika a sám je zároveň „*kresaný*“ šorou Anzulou. V tomto zmysle pokladám za celkom oprávnené „uvažovanie o *Dome v stráni* ako o románe výchovnom“ (Mikulová, 2010, s. 24).

začiatku a konca štruktúrne „vyrovnáva“,<sup>3</sup> čím sa M. Kukučín aj z tohto aspektu typologicky vyjavuje ako autor skladu, súladu, harmónie.

Ak vychádzame z obrazného názvu prvej kapitoly *Niet domu, kde sa nedymí z komína*, aktuálny „beh“ románu (= Geschichte) sa v najvladnejšom slova zmysle začína odvíjať až „dymom“, t. j. problémom rodinného ne-poriadku, „domácou búrkou“ (s. 10) v dome Mateho Berca. To znamená, že necelé tri strany, ktoré tejto epickej situácii predchádzajú odkazom na časový indikátor („*Premena v tom živote* – t. j. v šťastnom živote Mateho rodiny, pozn. F. K. – *nastala iba vtedy, keď...*“; s. 8), štruktúrne patria do roviny Vorgeschichte, tvoria teda prehistóriu príbehu. Keďže týmto stavebným prvkom sa preklenuje „priepasť“ medzi epickou minulosťou a aktuálnym epickým časom, „nevyhnutne“ – takpovediac imanentne – musí zaznamenávať/registerovať životné zmeny v časovom kontinue, ktoré sa z nášho hľadiska javia ako vzostupné (= pokrok), zostupné (= rozklad/zánik), resp. ide tu o časom nedotknuté, nepremenné javy.

Takto v úvode románu – ako o tom bola reč – sme konfrontovaní ponajprv s posledným, „cieľovým“ článkom pozitivistickej trojice – s pokrokom. Pritom v rovine Vorgeschichte čitateľsky nevidujeme iba tri spomínané alternatívy vyplývajúce z „pokroku“ času, ale zároveň – aspoň čiastočne – aj to, s čím to súvisí a pre čo je čas takpovediac iba formou. Predovšetkým, v súlade s tokom času minulosť → prítomnosť, už v prvom odseku registrujeme „architektonický“ vzostup/pokrok „luxusu“ domov bratov Bercov v ich časovej následnosti najstarší → mladší → najmladší: „*Ive je najstarší, Mate najmladší z nich. A tak i domy. Ivanov dom je najstarší a najmenší, Franičov je novší, pod ním pivnica s veľikánskymi sudmi, a Mateho je už celkom nový, s akýmsi nádychom luxusu, pravda ťažackého, sedliackeho*“ (s. 5).

Súbežne s uvedeným „pokrokom“ zaznamenávame však i premeny v spôsobe života románových bratov, ktoré priamo či nepriamo súvisia s otázkou luxusu ich domov – kým Ivan, v zhode s vtedajšími časmi, žil „jednoducho, utiahnuto“ (s. 7), Mate už „*videl kus sveta*“, a preto „*mal väčšie nároky, než brat domár, odrastený v primitívnych pomeroch*“ (s. 8). Ináč povedané, proti uzavretosti, utiahnutosti, ktorú neskôr Zandome uvádza do súvislosti so „slimačou budú“ („*Ak máš kráčať napred – nemôžeš sa utiahnuť sťa slimák do svojej budú*“, s. 330 – 331), stojí otvorenosť svetu ako predpoklad životného vzostupu (primitívne ↔ náročnejšie). Vzápätí sa však karta obráti – žiť „jednoducho, utiahnuto“, čo aj ako slimák vo svojej budú, znamená žiť vlastne ľahšie/bezpečnejšie a azda i hodnotnejšie/zmyslupnejšie ako žiť „život námornický“, t. j. „*blúdiť*“ – a toto blúdiť treba vyzdvihnúť, pozn. F. K. – *sem a tam pomedzi nebezpečné ostrovčeky*“ (s. 99) v „*búrlivom mori života*“ (s. 248).

A tak ako neskôr J. Smrek, ktorému sa v rámci poprevratového „otvárania okien“ v istom momente svet stal domovom a domov „cudzinou“, sa v tridsiatych rokoch ako „tulák“ vracia k vlastným koreňom (pozri o. i. *Pieseň márnokratného syna*), aby proklamoval svoju definitívnu náležitosť/príslušnosť k „svojomu“,<sup>4</sup> aj Matemu sa napokon „*zunoval*“ život námornický – hoci v tom, pravda, boli „*možno najväčšími*“ čierne oči, ktoré ho „*prítahovali, kým ho neprivábili nazad do rodného mesta*“ (s. 7) –, a tak pred „prednosťami“ sveta napokon uprednostňuje „*domec pod Grabovikom*“ (s. 7), t. j. – ako to neskôr formuluje Ilija, otec Dorice – „*dedovizeň*

<sup>3</sup> Začiatok, resp. koniec románu nie sú totiž „obyčajnými“ komponentmi epickej štruktúry, ale predstavujú „neurastenické“ miesta jej kompozície (Hrabák, 1981, s. 50), čím sa funkčne vyzdvihuje/zhodnocuje ich epická platnosť.

<sup>4</sup> Pozri v tejto súvislosti štúdiu „*Svoje*“ a „*cudzie*“ ako nástroj interpretácie umeleckého textu (Koli, 1997, s. 17 – 18).

je istá, zem je bezpečná“ (s. 258). A nielen to. S odstupom rokov – keď jeho syn Ivan v reakcii na dusnú atmosféru „domácej búrky“ by najradšej utiekol/„dezertoval“ do Ameriky, Mate dodatočne objasňuje svoj „styk“ so svetom nie ako slobodnú voľbu, slobodné rozhodnutie, ale ako nutnosť: „*Ja som musel, lebo otec nevystavil dom a nenasadil vinič, kolko by bolo nám trom bratom nadostač*“, pričom „*ustavične žila vo mne nádej, že po bludárení zasadnem ja tu, zapustím korene, zabezpečím seba i moje deti, aby neboli prinútené blúdiť po cudzom svete, ako som bol prinútený ja*“ (s. 17).

Ako vidieť, Mateho „kus sveta“, ktorý je spojený s pokrokom/luxusom, v skutočnosti pre neho/jeho rodinu nie je „skutočným“ cieľom, ako to postuluje „pozitivistický“ pokrok, ale iba životne nevyhnutnou „odbočkou“ na ceste k „pravému“ cieľu, t. j. – ako je to aj v prípade „*kapetana Dubčiča*“, Nikovho otca – k návratu/k utiahnutiu „*sa k zemi, ku ktorej bol prikovaný celý jeho rod*“ (s. 102). Okrem toho pôvodne proklamovaný pokrok ako náprotivok atribútov „jednoducho, utiahnuto“ má ešte jeden háčik – opakom „jednoduchého“ je totiž zložité, komplikované. A tak už v rámci sledovanej Vorgeschichte sa novél/„pokrokové“ premeny života vyjavujú zároveň ako „*tlak ťažkých nových časov*“ (s. 8). A že to nie je iba „výmysel“ jednoduchého/utiahnutého, t. j. ne-pokrokového sveta, sveta starého, dotvrdzuje nám už viackrát spomínaný Zandome, s ktorým je v Kukučínovom románe idea pokroku spätá najtesnejšie – práve on totiž upína „*oči kamsi ďaleko, kde stopuje čosi, čo ho zaujíma*“, t. j. rozvrhuje/strojí projekty budúcnosti („*azda dáku novú myšlienku, nový nápad alebo projekt*“, s. 369); on „*rovná cestu k prijatiu nového božstva*“ (s. 332): „*Spoločnosť ľudská ide byť čím ďalej, tým väčšmi zložitá. Cesty a chodníky, ktorými sa máš uberať, čím diaľ, tým väčšmi sú pospletané, všakovak pozakrúcané. Neraz vedú k jamám a priepadliskám, pokrytým zelenou chvojinkou. Ideš bezpečne, ani sa nenazdáš, a už si upadol... Musel by si byť človek celkom mimoriadny, ak by si chcel vyhnúť všetkým nástrahám a prísť k cieľu bez úhony. Všetci, ktorí kráčame týmto labyrintom, ktorí máme ambíciu hýbať sa napred, všetci sme pokrytí takými flakmi i jazvami po starých ranách a úrazoch. A zjedať sa pre to veru nieto kedy. Ak máš kráčať napred – nemôžeš sa utiahnuť sťa slimák do svojej budy. A napred musíš kráčať, ináč skostnatieš, ako náš pán Ilija Zorkovič!*“ (s. 330 – 331).

Predstava pokroku ako pohybu od jednoduchého k zložitému patrí nesporne do výbavy pozitívnej filozofie – konkrétne odkazujem najmä na H. Spencera, ktorý „transformoval Darwinův evolucionizmus v metafyzický princíp. Domníval se, že ve všech oblastech reality probíhají procesy neustálého členění homogenního na heterogenní a přeměny jednoduchého ve složité“ (Nikola, 2011, s. 424). Problémom tohto pokroku a zároveň aj problémom pozitivistickej „špecializácie“ („Vyvarujme sa toho, žeby ľudský duch nakoniec celkom uviazol v skúmaní podrobností. Nezatajajme si, že vlastne tu je slabá stránka, ktorú prívrženci teologickej alebo metafyzickej filozofie môžu s výhľadom na istý úspech využiť pre útok na pozitívnu filozofiu“; Comte, 1967, s. 50) je to, že v konečnom dôsledku „synergicky“ podkopávajú základ/základy „hrdej, vykráslenej“ budovy, a tým – ako vieme – je poriadok a jeho „celosťnosť“ („prospěch celku“). Ináč povedané, hrozí tu nebezpečenstvo „uviaznutia“ v „labyrinte“ poriadku, v ktorom sa najlepšie darí/prebýva – chaosu.

Hoci Zandome sa v citovanej pasáži prezentuje ako „obet“, pokrytá mnohými „*flakmi i jazvami*“, v skutočnosti je skôr nositeľom uvedených „pozitivistických“ tendencií – on „rovná“ totiž cestu „k prijatiu nového božstva“, on vidí nevyhnutnosť/rozumnosť „špecializácie“ („*Jeden*



nech kope, komu pristane motyka, druhý zas nech sa postaví na druhú postat“; s. 226)<sup>5</sup> a predovšetkým on sa cíti v tej „motanici“ najlepšie: „Motajúc sa pomedzi sudy v pivnici a pomedzi vrecia s múkou v magazíne, bol si zosnoval dosť šikovnú osnovu. V živote sa neraz potkol o čudné problémy, ale nikdy sa neprevrhol. Jeho čulý duch zakaždým vedel nájsť východ... [...] V lavírovaní, obchádzaní, vyhýbaní je majster, akého ľahko nenájdeš ani v našom meste“ (s. 223). Dalo by sa to formulovať aj tak, že kým „blúdenie“ sem a tam pomedzi nebezpečné ostrovčeky z jednej strany vyjavovalo nebezpečenstvo, z druhej strany takáto „motanica“/labyrint poriadku so „svojím“ chaosom je pre istých „aktérov“ zároveň aj najlepším „východom“. Tým naznačujeme, že Zandomeho „labyrint“ nie je len dôsledkom „objektívnych ,zákonov vedomia“, ale aj subjektívnych pretenzií, a teda aj zodpovednosti za tento/takýto „pokrok“/„poriadok“<sup>6</sup>

Zároveň treba uviesť, že „architektonický“ pokrok Mateho v porovnaní so staršími bratmi nespočíval iba v tom, že sa „otvoril“ pokroku, t. j. svetu. Jeho druhým pilierom, ktorý je však v skutočnosti azda pilierom prvým, je ľudská „príčinlivosť“ – príчинlivé ruky („Do roboty ako osa – ide o Jeru, Mateho ženu, pozn. F. K. –, sama svojimi rukami pomáhala mužovi...“; s. 8) a, prirodzene, i príчинlivá hlava: „Nuž nie je on (= Mateho syn Ivan, pozn. F. K.) z toho tvrdého dreva ako otec: nie je stvorený vynájsť a robiť smelé podniky. Človek je on všedný, ktorý sa bude večne motať v obvyklom kruhu, po vychodených kolajach, bez veľkého lámania hlavy, ktorú mu iní beztak ustavične kálajú...“ (s. 13). Práve ona, táto ľudská príčinlivosť, je to, vďaka čomu Mateho „dom utvrdil sa v základoch, zabezpečil si budúcnosť, kým druhé domy írečité, solídne, zviklali sa vo fundamentoch pod tlakom ťažkých nových časov“ (s. 8), t. j. podľahli rozkladu/zániku (= zostupná línia).

Tento moment zdôrazňujem preto, aby už tu jasne zaznelo, že Kukučínov svet „vôle božej“ a „riadenia božieho“ („boh všetko riadi a spravuje“, s. 174) nijakým spôsobom neznamená popretie/negáciu ľudského faktora. Naopak, človek tu nesie „svoju“ zodpovednosť a je „jeho“ povinnosťou urobiť všetko, čo je v jeho silách. A tak Mate – no to isté platí i pre Nikovu matku šoru Anzulu – v súlade s tým v závere tretej kapitoly „rozumuje“ takto: „Urobil som svoju povinnosť a ostatok nech boh spravuje a riadi“ (s. 79). Ak teda M. Kukučín na jednej strane vyzdvihuje ľudský faktor – a vyzdvihuje ho veľmi vysoko (v tejto súvislosti odkazujem na „výrok“ šory Anzuly, ktorú s Matem viažu rovnaké názory na poriadok sveta, hoci ich životy sa pohybujú po osobitných/oddelených „dráhach“: „Bez práce nieto koláčov! Ani ti – t. j. težakovi Andrijo, pozn. F. K. – neradím, aby si sa spolahol na zem: práca rúk sa vyhľadáva“; s. 135) –,

<sup>5</sup> M. Kukučín svoj „zpiatočnický“ postoj k špecializácii najvýraznejšie formuluje na pozadí „nespecializovaných“ národných krojov ako „výrobkov číro-čisto domácich“ vo svojich *Cestopisných črtách*. *Rjeka – Rohič – Záhreb*, ktoré sú mu nielen prejavom „svojskej“ zručnosti, ale aj nezávislosti („slobody“) a mravnej integrity: „Kroje, hoc i rozmanité, majú jednu základnú, krásnu črtu: sú výrobok číro-čisto domácí. V dnešných časoch to znamená mnoho. Národ sa má hmotne len do tých čias dobre a neupaduje, do tých čias je mravne nedotknutý, kým sa zaodieva a zaobúva sám, podľa svojho vkusu a podľa svojich potrieb. Národní ekonomí, pravda, ma okríknu pre také zpiatočníctvo [...] Dnes sa už, nadhodia oni, spoločnosť ľudská diferencovala, chvalabohu, roztriedila na rozmanité skupiny, sta mravce v svojom mravenisku. A triedy sa napomáhajú, dopĺňujú a všetky spolu tvoria harmonický, veľkolepý celok, ktorý sa volá spoločnosťou ľudskou“ (Kukučín, 1929, s. 191).

<sup>6</sup> Ináč povedané, to, čo sa v románe „deje“, nedeje sa iba imanentne, samo „od seba, z nutnosti“ (Kukučín, 1985, s. 290), ale kontrapunktne treba vyzdvihnúť/zvažovať aj opačný moment („čo sa v dome robilo, že sa nerobilo samo od seba“, s. 366). V tomto zmysle „labyrint“ poriadku je aj Zandomeho poriadkom.



na strane druhej je mu cudzí modernistický obraz človeka, človeka neobmedzeného/nezaputnaného, ako ho napríklad „predstavil“ P. Zvon v hre *Tanec nad plačom*, ba vlastne v plači nad „tancom“ tohto človeka.<sup>7</sup> Niet pochyb, že Kukučín v tomto realisticky „triezvom“ názore na človeka vychádzal z vlastnej skúsenosti, t. j. z poznania človeka lekára/jeho „obmedzenosti“, pričom v *Dome v stráni* to formuluje napríklad „sentenciou“ v podobe „*Lekár lieči, môj Ivane – boh uzdravuje...*“ (s. 349).

To na jednej strane. Na druhej strane s ľudskou príčinnivosťou Mateho Berca, tematizovanej v prvej kapitole, sa z hľadiska pokroku vytvára vo vzťahu k románovému koncu (posledná kapitola *Koniec*) tak paralela/súbežnosť, ako aj kontrast/protichodnosť.<sup>8</sup> Predovšetkým pokladám za neopodstatnené hľadať „budúcnosť“ iba v „ďalekých“ pohľadoch a „nových“ nápadoch Zandomeho. To, že sú v závere románu, ešte neznamena, že ostatné románové „hlasy“ už zamĺkli, zanikli, „zamreli“. A z doterajšej analýzy už vieme, že „budúcnosť“ je aj Mate („*za-bezpečil si budúcnosť*“), pričom dôraz – okrem schopnosti „*vynájsť a robiť smelé podniky*“ – sa u neho kladie na „utvrdzovanie“ základov, tých základov, ktoré ako „poriadok“ sú/majú byť „nositeľom“ pokroku, t. j. ktoré by mali byť/musia byť protikladom chaosu, resp. labyrintu/labyrintov, lebo tieto nie sú ničím iným ako synonymom zmätku, chaosu. Napokon práve z tohto „štruktúrneho“ dôvodu Mate odmieta syna pustiť do Ameriky a hovorí mu, tu/to je tvoja Amerika (s. 17) – teda budúcnosť. A syn Ivan, čo aj človek „všedný“, napokon prechádza románovou metamorfózou – tento moment je ináč typologickým odkazom na výchovný román –, t. j. v závere už chápe, že „*čo sa v dome robilo, že sa nerobilo samo od seba*“ (s. 366).

Preto na konci románu „nehovorí“ len Zandome, ale „hovorí“, aj keď už nič nepovie, najmä Mate a hovorí veľmi výrazne/výstražne. Napokon Zandome tomu najlepšie sám rozumie: „*A že vraj nehovorí! obrátil sa Zandome k Lolemu. Hovorí, celkom zjavne – ale nie ústami! Oj, človek sa môže vyjadriť nielen slovom. Hľa, tu ten pohľad – a ako zreteľne hovorí! Vraví viac, než všetky prázdne reči...*“ (s. 399 – 400). A tak – na rozdiel od nemého dieťaťa, ktorému ani matka nerozumie – Zandome posolstvo „nemého“ Mateho dobre vníma a je len úlohou interpretácie naznačiť, o čom obidvaja protagonisti rozhovor/dialóg „vedú“. Keďže tento „rozhovor“ je až na konci románu a naša analýza sa zatiaľ pohybuje na jeho začiatku, na tomto mieste azda postačí, ak formulujeme iba domnienku, že to nebude reč o voze a koze, ale o tom, čo tieto postavy štruktúrne spája/viaže. A týmto stavebným komplexom z nami sledovanej triády je to

<sup>7</sup> Pozri v tejto súvislosti „vrcholnú báseň“ Básnika *Óda na súčasnosť*, z ktorej uvádzam aspoň niekoľko veršov: „*Dnes človek sám si je vyznaním viery, / dnes zomrel boh! Dnes narodil sa pán! [...] Ja, dnešný človek, hrdo dvíham hlavu! / Nič nechcem! Všetko sám si dám! / Opité hlavy venčí vavrín konca. / Nič nie je. Nahý človek sám! / Všetko som poznal! / Všetko ovládam! / Ja, dnešný človek, sám. / Som všetko! Všetko sám si dám*“ (Zvon, 1973, s. 220 – 221).

<sup>8</sup> V tejto súvislosti odkazujem na „dotyk“ kontrastov v Kukučínovom románe a ich transformáciu na paralely, resp. naopak, ako na to upozorňuje O. Čepan (1972, s. 125 – 139), čo platí na rovine postáv o. i. aj pre Zandomeho a Mateho, a to tak vo všeobecnosti, ako aj špeciálne napríklad vzhľadom na ich „bezohľadnosť“ (pozri napr. s. 364 verzus s. 395). Zároveň však pripomínáme, že treba principiálne odlišovať bezohľadnosť „systémovú“, ktorá nepopustí a nemôže popustiť, ako nepopustia mlynské kamene, lebo za ňou stoja pravidlá, zákony či zákonitosti „pozitívneho“ sveta, a bezohľadnosť „svojevoľnú“, za ktorou nestoja „ukrutné“ dôvody (s. 364), ale iba subjektívne pretenzie, ako je to v prípade Katice: „*Žiaľ, horkosť naplnili jej srdce; sklamanie, trpkosť robia ju bezohľadnou, nespravodlivou*“ (s. 374). Preto prvá z obidvoch „bezohľadností“ je prejavom poriadku, jeho „neúprosnosti“, druhá zas symptómom/dôsledkom chaosu, jeho „nezriadenosti“.

evidentne „budúcnosť“, a teda „pokrok“, ktorý však v zmysle spomínaného paralelno-kontrastného usúvzťažňovania nemôže byť „jednosmerný“ (pokrok ako cieľ), ale proti pozitivistickému/lineárnemu pohľadu Zandomeho sa kontrapunktne/inverzne aktivizuje cieľ pokroku, t. j. jeho zmysel, zmysel v cyklickej „slučke“ ľudského života a smrti.

Napokon v súvislosti s otázkou pokroku na rovine Vorgeschichte nám ešte zostali „časom nedotknuté, nepremenné javy“. Ak odhliadneme od javov typu „*Voda sa (= vtedy, pozn. F. K.) vôbec nepila, ako ani teraz – padá na žalúdok ako olovo*“ (s. 7), pozornosť si zaslúži najmä vzťah „čeliadky“ a jej „pánov“, konkrétne Mateho, ktorý svoj námornícky život strávil „*vždy pod komandom starého kapetana Dubčiča. Vtedy čeliadka tak ľahko nemenila svojich pánov*“ (s. 7). A tak Mate Berac „*nepremenil gazdu*“ ani potom, keď sa stal po návrate do rodného mesta „*z mornára ťezakom*“, sedliakom, t. j. zostal naďalej pod patronátom toho istého kapetana Luku, ktorý medzitým tiež opustil more a „*kúpil celé panstvo v mestečku*“ (s. 7 – 8). Vzhľadom na to, že v Kukučínovom románe – ako by to povedal L. Novomeský<sup>9</sup> – napriek jednému svetu, nad ktorým „*sa pnie modrá, nekonečná obloha, čistá, veselá, usmievaná. Akoby chcela vyjadriť, že je všetkým jednaká – vysokým i nízkym...*“ (s. 320), sú v skutočnosti svety dva, svety spoločensky oddelené/diferencované (= svet sedliakov a svet statkárov), je Mateho informácia o „nemennosti“ spoločenskej väzby/vzťahu, uvedená v rovine Vorgeschichte, zaiste významná, a to aj, ba predovšetkým z hľadiska „pokroku“.

Ako vidieť, napriek odlišnosti/inakosti oboch svetov sa výrazom „čeliadka“ aspoň potenciálne naznačuje ich úzka/tesná väzba, väzba, ktorá až takpovediac rodinne zväzuje a zväzuje, t. j. – napriek rozdielom – obojstranne „zaputnáva“ do jedného spoločenstva, a to nielen ekonomicky, ale zaiste aj eticky. Tým sa – aspoň imanentne – vytvárajú predpoklady pre stabilitu/trvácnosť, čo sú len iné názvy/aspekty pre poriadok, a, prirodzene, aj pre lásku, lásku „sociálnu“. Z hľadiska nami sledovanej triády láska – poriadok – pokrok pokrokom by vlastne nemalo byť nič iné ako upevňovanie týchto väzieb, ich „utvrdzovanie“, a aj ich umravňovanie v zmysle konania toho – ako to evidujeme v dialógu šory Anzuly a Mateho Berca –, „*čo je slušné a spravodlivé*“ (s. 361). Napokon, ako sme už uviedli v poznámke súvisiacej s pozitivistickou „špecializáciou“, s takto orientovaným/„ladeným“ pokrokom nemôžu nesúhlasiť ani spomínaní „*národná ekonomia*“, ak sa „*triedy*“ naozaj „*napomáhajú, dopĺňujú a všetky spolu tvoria harmonický, veľkolepý celok, ktorý sa volá spoločnosťou ľudskou*“.

Ak však veríme šore Anzule, ktorá sa bojí, „*bojí, že nás nič dobré nečaká*“, v skutočnosti práve v oblasti spoločenských väzieb, v tejto „*hlavnej veci*“ nielenže pokroku nieto, ale dochádza k evidentnej erózii, t. j. k prejavom rozkladu (= zostupná línia): „*V mladej vrstve nieto lásky ani oddanosti k hospodárom, ako bývalo pri starých. Vo všetkom sa ukazuje pokrok, i v módach, i obrábaní poľa – no v tejto hlavnej veci pokroku nieto, a preto, verte mi, nieto ani blahobytu. Skôr ho je menej, než ho bývalo v staré, jednoduché časy. Nuž veru neviem, kam nás to povedie, kmetov i hospodárov, všetkých vospolok, tento dnešný moderný prúd, k dobrému sotva...*“ (s. 357 – 358). Proti tomuto skeptickému názoru „starých“ (šorina výpoveď sa týka „odchádzajúceho“, t. j. zomierajúceho Mateho ako „*skvelého vzoru*“, ktorý je bez „*nasledovníkov*“, s. 357) v štruktúre Kukučínovho románového sveta možno predsa len vyzdvihnúť fakt, že aj v rámci „mladého“ sveta sa takáto „vzorná“ väzba rysuje, pričom „následníctvo“ starej zostavy šora Anzula – Mate

<sup>9</sup> Pozri Novomeského báseň *Dvojspev* o „dvojakom“ svete: „*Svet veľký, dvojaký je, / jak všetko, čo v ňom žije*“ (Novomeský, 1971, s. 26). Novomeského dvojakosť však „transformujeme“ na dva svety.

Berac synekdochicky reprezentuje zostava nová/mladá, a to v podobe dvojice Zandome („vyššia“ spoločenská trieda) a Paško Bobica („nižšia“ spoločenská trieda).

Z hľadiska semiotického v „obcovaní“ Zandomeho s Paškom Bobicom je mimoriadne výrečné ich zvítanie na začiatku predposlednej kapitoly: „Á – pivničiar (= Paško, pozn. F. K.)!‘ zvolal Zandome živo, zvrtnúc sa šikovne na stoličke. Usmieva sa prívetivo, no nepodáva ruku hosťovi“ (s. 368). Je to – ako vidieť – zo strany Zandomeho ambivalenté zvítanie (živo, prívetivo ↔ nepodáva ruku). Za takýmto stavebným postupom – podobne ako za Čechovovou puškou – sa musí skrývať istý autorský zámer, ak vylučujeme to, že Kukučín strieda semioticky „naprázdno“. A skutočne – na začiatku poslednej kapitoly, keď Katica už medzitým „z lásky“ (s. 386) dala svoje srdce Paškovi, t. j. keď stratégia „zosnovaná“ Zandomem sa ukázala ako úspešná a potvrdila tak, že „Zandome má pravdu“ (s. 277), nachádzame Paška znovu na návšteve u neho: „Okolo sa mu leskne, tvár je vyhriata, v pohyboch pružnosť a sebedomie. Zandome ho premeral svojím okom a na tvári sa mu zjavil úsmev. „No, pozri do zrkadla – povedz, či sa poznáš?“ zvolal Zandome. „Pamätáš ešte, čo som ti sľúbil!“ Paško ho chytil za ruku a stíska ju mocne, akoby ju chcel rozmliaždiť“ (s. 389).

Ako vidieť, „stisk“ rúk Paška a Zandomeho nemá byť/nechce byť v románe len „zvítajúcou“ ceremóniou/konvenciou, ale je v prvom rade záväzkom/zväzkom, ktorým sa ponad sociálne predely/priehradu na základe vzájomnej kooperácie/skúsenosti odstránili pochybnosti/potvrdila statočnosť („Prečo sa zaň zaujal? Čo má s ním za úmysly a či sú tie úmysly statočné?“; s. 276), a tak konštituovala obojstranná dôvera („Nedôveruje mi... Tým horšie jemu. Ja ho už prehovárať nebudem, lebo by nedôveroval ešte väčšmi...“; s. 276). Ináč povedané, je to „zmluva“, zmluva, akú uzatvárajú na konci siedmej kapitoly Niko a jeho matka šora Anzula, keď Niko vo veci lásky ku Katici dostáva síce „voľnú ruku“, no musí zložiť sľub, že seba, resp. svoju lásku podrobí skúške/verifikácii („aby ste sa spoznali vzájomne“ → „Teda otvor oči, dokonale, ostražito“, s. 162). Rozdiel je iba v tom, že raz sa „zmluva“ stvrďuje stiskom rúk, druhý raz bozkom: „Nič. Len sa pobožkajme na utvrdenie tejto zmluvy“ (s. 162).

Hoci teda – na rozdiel od šorinho skepticizmu – v otázke pokroku v „hlavnej veci“, t. j. v oblasti spoločenských/sociálnych väzieb v románe evidujeme „následníctvo“, otvorená ostáva „kvalita“ pokroku a tou je „blahobyť“ – blahobyť, o ktorom bola reč v súvislosti s Mateho „luxusom“ a ktorý ako „ukazovateľ“ menuje i šora Anzula. Ináč povedané, ide o „mieru“ blahobytu, teda o podiel/podiely v rámci „harmonického, veľkolepého celku“, čo zase bezprostredne súvisí s tým, „čo je slušné a spravodlivé“. Ak šora Anzula a Mate vedia nájsť v tejto otázke zhodu, Zandome je v tomto ohľade modernejším, a teda aj „komplikovanejším“ partnerom. Ako „každý“ z nás („Každý ti je egoista, ako i ja: pracuje proti tomu, čo sa protiví jeho egoizmu“; s. 288) je ako egoista „realista“, a teda Comtov altruizmus, s ktorým sa počíta pri „tmelení“ veľkolepého/harmonického pozitivistického celku, nie je – na rozdiel od motanice/labyrintu – jeho „bytostnou“ črtou („Ty neveríš v dobro ani bezzištnosť“; s. 288).

To, prirodzene, má dosah aj na jeho vzťah k blahobytu ako kritéria pokroku. Hoci účty „drží v poriadku: nepripisuje, ale ani nikomu neodpúšťa“ (s. 388), zároveň je presvedčený, že „náš ľud znáša biedu hrdinsky – blahobyť by ho pokazil“ (s. 287), čím „pokrok“ ľudu, t. j. jeho blahobytu je „programovo“ limitovaný/obmedzený, a to nie reálnymi/objektívnymi možnosťami pokroku, ale „osobitými“ záujmami. Keďže však limitovanosť/obmedzenosť je štruktúrnou vlastnosťou pozitivizmu (v protiklade k špekulatívnej filozofii totiž vedome rezignuje/vzdáva sa“ istých otázok; Comte, 1967, s. 40), a teda aj realizmu, ktorého premisou je – ako

to formuloval napríklad T. Milkin – „uzda rozumu“ (Milkin, 1979, s. 336), obmedzenosť blahobytu ľudu napriek osobitej „deformácii“ má svoju „logiku“, chce totiž zabrániť, aby sa ľud „nepokazil“ (= zostupná tendencia).

Ak však ten istý postulát, postulát pozitivistickej „obmedzenosti“ zvažujeme z opačnej strany, zo strany Zandomeho, treba konštatovať, že proti princípu obmedzenosti stojí – neobmedzenosť: „*Ja chcem byť neobmedzeným pánom svojho podniku*“ (s. 394). Tým sa však v danej oblasti rušia akékoľvek pravidlá, akékoľvek zákony či zákonitosti s ich nadindividuálnou platnosťou viažucich/zaputnávajúcich všetkých členov celku. „Ludovo“, t. j. z pohľadu ľudu by sa dalo povedať, že Zandomeho „logika“ hovorí, čo je tvoje, je naše, čo je však moje, je len moje. Preto jeho „*ktovie, či výlučne na moje obohatenie? Možno, z čistého odkvapne dačo i tomu tvojmu*“ (ide o Nika a jeho angažovanie sa vo veci ľudu, pozn. F. K.) *težakovi*“ (s. 394) sa svojou výpovednou hodnotou nachádza za rámcom pozitivistického/realistického sveta, pretože je nesené duchom „svojevôle“ (= „možno“), skrz-naskrz cudzím tomuto svetu.

Z doterajšej analýzy azda už dostatočne vyplynulo, že otázka pokroku v kozmologickom akte Kukučínovho románu nie je záležitosť „jednoduchá“, t. j. jednosmerná a jednoznačná, ale nanajvýš – ako sa na moderné časy patrí – „zložitá“, všelijako „pozakrúcaná“. Ak z tohto hľadiska porovnáme Jégého *Slabých ľudí – mocnú lásku*, v ktorých časový postup na osi minulosť → prítomnosť → [budúcnosť] má charakter priamočiareho evolučného vzostupu („*Darmo vykrúcajú starí ľudia, že sa svet kazí, horšie to bolo predtým, omnoho horšie*“; Jégé, 1971, s. 175), M. Kukučín vo svojom románe – od žánrovej „inakosti“ oboch próz tu, prirodzene, odhliadame – uvedený zjav zaznamenáva ako „živá“ ručička epického „pokrokmetra“, ktorá neustále kolíše medzi minulosťou a prítomnosťou/budúcnosťou, medzi starým a novým, jednoduchosťou a zložitnosťou, utiahnutosťou a otvorenosťou, bezpečnosťou a nebezpečenstvom, vzostupom a zostupom, medzi ľahším a ťažším, lineárnym a cyklickým a pod. Preto pokrok sa tu nevyjavuje v monolitnej podobe do budúcnosti sa usmievajúcej tváre, ale jeho tvar je hlboko zvrásnený i zvráskavený, pokrytý mnohými „*flákmi i jazvami*“.

Po tomto predbežnom konštatovaní sa môžeme znova vrátiť k prvej kapitole románu, aby sme sa po rovine Vorgeschichte pozreli na „dym“ rozbiehajúceho sa príbehu (= Geschichte), t. j. na problematiku poriadku/neporiadku v dome/rodine Mateho Berca. V podstate tu ide o dve otázky – jednak o to, čo neporiadok vyvoláva/zapričíňuje, jednak o to, aká je štruktúra poriadku, a teda aj možnosti jeho obnovy. Pokiaľ ide o prvý okruh, už výrazom „zapričíňuje“ chceme naznačiť, že to nie je nič iné ako ľudská príčinlivosť, ktorú už medzitým poznáme, vyjavujúca sa však vo svojej „odvrátenej“ podobe, t. j. nie ako sila skladu/kladu, ale sila rozkladu/rozvratu, a teda aj chaosu. Vyjadrené v priestorových kategóriách je to ľudská „nezmestnosť“, ktorá sa na začiatku románu prezentuje ako „*nezmestnosť ženská*“ (s. 18), teda „nezmestnosť“ nevesty Barice, Ivanovej ženy, a Jery, jej svokry.

Hneď však treba dodať, že nezmestnosť sa netýka len žien a netýka sa len rodinného života, ale celého „šireho“ sveta, ako to vyplýva z Mateho krátkej reflexie: „*A zmestiť sa musíme, inej pomoci nieta, dumá Mate [...] A koľko jesto, bože môj, miesta na tomto svete! Kto by ho premeral a obsiahol svojím okom!*“ [...] „*Nemá konca ani kraja – len koľko je mora, čo je medzi našim krajom a Itáliou. A predsa sa nemôžeme pomestiť. Ako je to – ako?*“ (s. 13). To na jednej strane. Na druhej strane ľudská nezmestnosť, ktorej nepostačuje ani celý šírý svet, svet nekonečný, bez konca a kraja, a ktorá je tak ešte „širšia“ ako tento „šírý“ svet, je len iným výrazom pre nás už dobre známu ľudskú neobmedzenosť, neohraničenosť/rozpínanosť, a teda – preložené

do „nepriestorového“ jazyka – ľudskú nenásytnosť/pažravosť. Preto v kozmologickom akte Kukučínovho románu *Dom v stráni* je neobmedzenosť/neohraničenosť toľko čo chaos, neporiadok – vrátane nezmesnosti/„domácej búrky“ v rodine Mateho Berca – a ich „systémovým“ protikladom sú „vymierané“/ohraničené dráhy (s. 248).

A tak v druhej kapitole, v ktorej spoznáваме Mateho dcéry, proti „zjašenej“ Katici so „sme-  
lým nábehom do panského života“ (s. 35) stojí Matija: „Matija je vážna, i v držaní i pohlade. Celá bytosť dýše uspokojením, všetko sa nachodí v úplnej rovnováhe. Ona si je vedomá, čo je jej cieľ, ktorá cesta vedie k nemu – cesta rovná, hladká, vychodená“ (s. 32 – 33). Opakom týchto „hladkých“ ciest, ciest odskúšaných/preverených „poriadkom“ života, sú cesty nebezpečné, je „blúdenie“ i „bludárenie“ (s. 17). Preto Mate po „tanečnom“ stretnutí Katice a Nika dovráva „nadhlo a naširoko svojej dcére, tichučko, skoro do ucha“ (s. 78), lebo v tomto naliehavom „akte“ jedným hlasom zaznieva „rodičovská starostlivosť a láska“ i otcovská „povinnosť“, ako „ju má viesť a na pravú cestu privádzať“ (s. 77): „Nie depčiť snahu po lepšom, vyššom, ale vytrhnúť z koreňa pýchu, nádherymilovnosť. Nie odsúdiť k večnej tme, k blúdeniu po púšti a bodlači – nie, ale prekaziť, aby sa vymkla zo svojej dráhy a stala bludičkou bez prístrešia, bez útočiska...“ (s. 78).

Okrem ľudskej nezmesnosti je tu však ešte ďalší zdroj „neporiadku“, vyplývajúci z „vrtkavosti“ života, jeho nevypočítateľnosti, nekalkulovateľnosti stojacej proti pozitivistickej/realistickej „predvídateľnosti“, ktorá sa opiera o „pozitívne“ skúsenosti, pravidlá, zákony i zákonitosti, starodávne obyčaje a pod. Práve v tomto zmysle sa potom dôveruje, resp. nedôveruje ľudským „podujatiam“, a teda aj „predvída“ ich koniec, vyústenie: „U mňa sklamania (= u Mateho v súvislosti s rozchodom Nika a Katice, pozn. F. K.) nebolo: čo sa stalo, ja som to predvídal. A dakujem bohu, že sa stalo teraz [...], že sa rozpadlo, čo sa protivilo pravde a rozumu. Lebo stálosť nemôže mať, čo nie je prirodzené“ (s. 355). Tento „pozitívny“ svet však nie je autonómny. Aj keď „svoj“, nie je len svoj, pretože v hre je aj iný/vyšší „hráč“, ktorému pozitívna filozofia nedokáže a ani sa neusiluje nahliadnúť do karát. Práve preto pozitivistický/realistický svet a človek sú principiálne limitovanými/obmedzenými „veličinami“.<sup>10</sup>

To sa však nedá povedať o „živote“ – ten je dokonca väčší „pán“ ako Zvonov/modernistický pán, ktorý sa domnieva, že „všetko sám si dám“. A tak Niko – a my s ním – spoznáva, že „život je krajina záhadná“ a že človek „je len malé zrnko, omrvina, ktorá sa v ňom mátie a poneviera, kým navŕši vymieranú púť...“ (s. 72). Preto záhadnosť sveta/života v Kukučínovom kozmologickom akte je nanajvýš systémovým prvkom, lebo reprezentuje to, čo presahuje/prekračuje pozitivistický/realistický obraz sveta, t. j. alfa a omega (pozitivismus „uvedomujúc si, že absolútne poznatky nemožno nadobudnúť, vzdáva sa hľadania pôvodu a účelu vesmíru, ako aj poznania vnútorných príčin javov“; Comte, 1967, s. 40). Zároveň prostredníctvom kategórie „prirodzenosti“ – ako sme to práve sledovali u Mateho – sa v tomto akte „zhmotňuje“ presvedčenie/viera, že onen „vyšší“ Pán nie je satanášom chaosu, ale „pravdou a rozumom“, hoci nie zhodnou/totožnou s ľudskými pravdami a ľudskými rozumami.

V tomto zmysle pôvodnú identifikáciu „vrtkavosti“ života s chaosom/neporiadkom treba vlastne korigovať, upresniť – „neporiadok“ nevyplýva z podstaty života, ale vyplýva iba z toho, že jeho zákony a zákonitosti či pravidlá ľudský rozum nedokáže „prehliadnúť“, a preto nemôže ani v striktnom slova zmysle predvídať, ako vo svete ľudských „poriadkov“ správne predvídal

<sup>10</sup> Táto systémová „obmedzenosť“ realizmu stojí literárnohistoricky v ostróm protiklade k romantizmu, ktorý sa vyznačuje principiálnou neobmedzenosťou romantického subjektu/ducha – pozri v tejto súvislosti porovnanie realizmu a romantizmu (Koli, 2010, s. 78).



Mate Berac. Vzhľadom na túto skutočnosť život je more, resp. – ako sme to už prv uvedli – „*búrlivé more života*“, ktoré v protiklade k zemi/pevnine a koreňom zapustených v nej sa neprestajne „vlní“, ako sa vlní život medzi jeho zrodom a zánikom. Preto nám už dobre známy kapetan Dubčić v istom momente svojho života sťahuje plachty svojej plachetnice: „*Ľarcha, že je on už iba porúchaná loď, vyhodená oceánom života na breh, rozheganá, nesúca na vysoké more, kde sa dvíhajú nesmierne vlny, kde zavýja bura...*“ (s. 103).

Takto vlastne môžeme pristúpiť k druhému okruhu sledovanej problematiky, t. j. k otázke, aká je štruktúra „Kukučínovho“ poriadku a možnosti/„cesty“ jeho obnovy v Mateho rodine. Predovšetkým treba vyzdvihnúť skutočnosť, že ľudské poriadky – a to na rozdiel od ne-poriadkov, chaosu – nie sú „svojvoľné“, ale podmieňuje ich život sám. A ten – ako už vieme – je ešte väčším Pánom ako je Zvonov/modernistický pán. Preto tieto poriadky – tak to formuluje T. Milkin – sa musia riadiť „*dľa večných zákonov*“ (Milkin, 1979, s. 336), čo neznamená nič iné ako to, že nesmú byť v rozpore/konflikte s už spomínaným „riadením božím“ ako „vyššou mocou“, a to vyššou mocou zhruba tak, ako keď sa náš život v kriticknej situácii ocitáva v „rukách“ lekára: „*Doktora vypravdali s uveličením ako vyššiu moc, ktorá utišuje bôle*“ (s. 351). Preto aj šora Anzula v kritickom momente rodinného života, súvisiaceho s rozhodnutím Nika oženiť sa s Katicou, sa v konečnom dôsledku „spúšťa“ na túto „vyššiu“ inštanciu/autoritu: „*Nech rozsúdi on (= boh, pozn. F. K.) – ja sa spúšťam naňho... ‘Odlahlo jej nesmierne; čo bolo stiahnuté, popustilo; dýše slobodnejšie. Cíti i úlavu v povedomí, že je pod záštitou vyššej moci, nevyčerpatelnej múdrosti*“ (s. 132).

Zároveň – ako to vyplýva z citovanej ukážky – už tu dodávame, že vyššia moc/autorita nie je ani v najmenšom konflikte so slobodou (a tobôž nie s láskou) – pokiaľ sa, prirodzene, sloboda nechápe ako „svojvôľa“ –, a teda nemá ani nič spoločné s diktátom/tyranstvom. Naopak, ona je len výrazom/prejavom poriadku v celku, ak celok je celkom a nie aglomerátom/zhlukom „častic“, ktoré si robia, čo chcú, teda nerobia nič iné ako – chaos. V tomto zmysle je – povieme to brutálne – psou povinnosťou „vyššej moci“ viesť, vodiť, riadiť, naučať, vystrihať atď., t. j. sama je zapriahnutá/„zacyklená“ do „služieb“ celku, do ich „kolobehu“. Preto medzi „povinnosťou“ riadiť a „povinnosťou“ poslúchať ako jej náprotivkom nie je v striktnom slova zmysle nijaký rozdiel, ak sa, prirodzene, „odpútame“ od „jednosmerného“ videnia, videnia hierarchického/lineárneho, a nahradíme ho videním „funkčným“, cyklickým. Ba vlastne to nie je ani nijaká povinnosť v bežnom slova zmysle, t. j. akési „násilie“ na seba, ale je to „čistá“ sloboda v „poriadku“/„rozume“ života, ktorá je akoby „ozvenou“ Augustínovej idey der Freiheit zum „*Gehorsam unter dem Christus*“/slobody v „*poslušnosti voči Kristovi*“ (Orthbandt, s. 224).

Tým sa vlastne definuje aj obnova poriadku – ide o slobodný návrat z „poblúdenia“ do vymeraných kolají, do vymeraných dráh, t. j. v konkrétnom prípade Mateho rodiny návrat z „nezmesnosti“ k poznaniu životnej nevyhnutnosti „zmestiť sa“, „*nažívať v svornosti a láske*“ (s. 23), v „*svätom pokoji*“ (s. 25), a teda „*bez tresku a zmätku potáhať každý k spoločnému cieľu*“, držiac „*vedno tuho stá na reťazi ohnivá*“ (s. 11). Ináč povedané, je to návrat k „rozumu“, lebo gazda je toľko ako „hlava“ („*jediný dom, čo poznám, ktorý vie, že má gazdu a hlavu*“, s. 382), ktorá „*slúcha svoje povinnosti*“ a dbá na to, aby každý na tej-ktorej postati plnil svoju „povinnosť“. Takto všetci vo vzájomnej odkázanosti na seba „slúchajú“, t. j. majú dačo/dakoho nad sebou: „*Ja, ako gazda a otec, slúcham svoje povinnosti. Ivan a jeho mať slúchajú mňa, a ty (= nevesta Barica, pozn. F. K.)? A či sa azda nazdávaš, že nemáš nikoho nad sebou?*“ (s. 22).



Ak Mate „ustavične opakuje“, že „gazda má byť muž“ (s. 11), naráža tým viac na konkrétnu situáciu v rodine (= zlyhanie syna Ivana) a, zaiste, sa v tom zračí aj dobový stav rodových vzťahov, no principiálne rozumom/gazdom môže byť i žena, podstatné je iba to, aby „vodila po cestách pravých“ (s. 20), teda po cestách „rozumu“. To, že M. Kukučín aj v tomto ohľade dbal o vyváženosť, o harmóniu, svedčí nielen zlyhanie mužov (okrem Ivana to platí i pre Iliju Zorkovića, otca Dorice, ktorému by sa dalo „vyčítať všeličo“, s. 254), čím sa popiera akákoľvek rodovo apriórna väzba mužov s „rozumom“ (navyše to azda má zvýrazňovať aj rozpor medzi významom mena Ilija = „záštita“ a epickým nenaplnením tejto funkcie jeho nositeľom<sup>11</sup>), ale predovšetkým postava šory Anzuly, ktorá je v rámci už spomínaných románových „paralel“ prinajmenšom ekvivalentom Mateho Berca, hoci, pravda, ako vdova „nekonkuruje“ mužovi. To sa však vzápätí kompenzuje tým, že – ako to formuluje Zandome – on je v porovnaní s ňou iba „babrákom“: „ja som babrák proti takým majstrom“ (s. 389).

Nezmestnosť ako synonymum neporiadku/chaosu nie je však len vecou Mateho rodiny, ale potenciálne hrozí aj dubčičovskej rodine a „uraduje“ aj v rámci vzťahov medzi spoločenskými vrstvami/triedami. Šora Anzula vo svojej kritickej situácii zvažuje totiž aj možnosť rodinnej „odtrhnúť sa“, t. j. pretrhnúť rodovú reťaz. Napokon však takúto „nezmestnosť“ zavrhuje: „A načo sa probovať odtrhnúť, keď sa odtrhnúť nemožno? Korene sú hlboko – srdce by sa vytrhlo s nimi... Neslobodno sa odtrhnúť, treba sa zmestiť, žičiť jeden druhému vzduch a miesto...“ (s. 140). Ak „zmestiť sa“ ako náprotivok nezmesnosti znamená „žičiť jeden druhému vzduch a miesto“, tak „nezriadenosť“ nie je len rodinnou záležitosťou, ale predovšetkým záležitosťou spoločenských väzieb, ich nevyváženosti, ktorá namiesto vzájomnej žičlivosti umožňuje egoistickú bezbrehosť/neobmedzenosť. A tak Zandome, hoci – ako každý z nás – egoista, je sám iritovaný týmto „poriadkom“. Formulujúc skeptický postoj k „programu“ Nikovej, resp. i Ilijovej „bezzištnosti“, podáva zároveň takpovediac „realistický“ obraz „dnešných pomerov“: „ja verím v čistotu vašich námah, vo vašu bezzištnosť: ale neverím v zdar vašej práce. Vy sotva čo vykonáte“, lebo „sa pozdvihnú proti vám všetci egoisti ani hradné múry. Nečudujte sa im, oni tučnejší v dnešných pomeroch, rozháraných a nezriadených“ (s. 288 – 289).

Ak sme predtým príčinu neporiadku identifikovali s ľudskou nezmesnosťou, teraz si to žiada isté upresnenie – ľudská nezmesnosť je vlastne len prejavom/prípadoom „nerozumnosti“, „zatemnenia“ rozumu, ktorá/ktoré umožňuje rozličným „inštinktom“, aby sa presadili na úkor pozitivisticky celostného, harmonického, t. j. rozumného „vidu“. Z tohto hľadiska v človeku akoby paralelno-kontrastne prebývali dve bytosti, dve mohutnosti, resp. – povedané terminológiou literárnej moderny – dve duše. Pozitivismus sa totiž domnieva, že orgány „myšlení“ a orgány „vášni“ majú osobitné/odlišné „lokalizácie“: „Lidský duch může zkoumat všechny ostatní procesy, nikoli však sebe sama, to je jeho nepřekonatelným údělem. Může nanejvýš studovat své vášně, neboť jejich místem jsou orgány odlišné od orgánů myšlení“ (Störig, 1995, s. 343). Preto azda najväčšou ľudskou povinnosťou – ako to formuluje šora Anzula – je „bdieť nad sebou“: „Bdiť nad sebou samým. Rozvažuj a nerúť sa ako slepý, kde volá pokašiteľ. Uvidíš, že potom už bude všetko inakšie“ (s. 280). A preto iba takto – doslova fučíkovsky – sa dá prekonať/prekonávať chaos/neporiadok.

Pravda, je aj taká možnosť, že rozumu je jednoducho „málo“, čo sa prejavuje nedostatočnou kompetenciou plniť si svoje povinnosti. Takýmto prípadom na začiatku románu – ako sme už

<sup>11</sup> Meno Ilija – podobne ako názov lokality Ilija pri Banskej Štiavnici – je gréckeho pôvodu (= Aegidius, latinsky Gilius) a znamená „záštita, ochrana; štítonoš“ (Knappová, 1978, s. 106).

videli – je Ivan, Mateho syn. Preto mu otec „prízvukuje“, že „gazda má byť muž“. To neznamená, že musí byť muž, ako sme na to poukázali, musí byť však „hlava“. Do tejto skupiny prináleží aj – ináč dobrácky a žičlivý – Ilija Zorković, ktorý nerobí dobré meno svojmu menu, lebo – na rozdiel od Mateho a šory Anzuly – stroskotáva na svojich rodinných povinnostiach, slovom, nie je „hlava“, „vodca“: „A škoda jej – takej rodiny. Je plná lásky, skladu a svornosti. Deti všetko vydatené, bohato nadané. Keby mala vodcu, mohla by zmohutnieť, stať sa najmocnejšou v našom meste. Nuž ale zdá sa, súdené jej je, že má upadnúť, hádam i rozpadnúť sa: byť rozptýlená na všetky strany...“ (s. 255).

Do kategórie nerozumnosti – ako neskôr uvidíme – patrí však aj „nerozumná“ láska medzi Nikom a Katicou. Jej problematickosť/chaotickosť spočíva v tom, že sa nevie vpratať do vymedzených/vymedzených koľají, ktoré vytvoril život a ktoré – ako sa nazdáva Zandome – „neslobodno prekročiť“: „Chcel som len poukázať, že jestvujú isté rozdiely, priehrady, ktoré neslobodno prekročiť, ak nechceš byť potrestaný. Postavil ich život sám, vytvoril pomaly, nepozorovane a teraz ti stoja, nevie nik, načo sú... No pomstia sa na každom, kto by ich chcel ignorovať, znevažovať alebo rúcať. Za tou priehradou ti je druhé ovzdušie, druhý mrav, druhé pochopy, druhé náhlady a môžem temer povedať, druhá viera a druhé náboženstvo...“ (s. 194). To znamená, proti princípu nerovnej lásky, lásky, ktorá hory prenáša, stojí v Dome v stráni „realisticky“ rovná láska, láska regulovaná zvykom ako „železnou košelou“ (Koli, 2010, s. 81 – 82).

Ak sa napokon na vzťah poriadku a neporiadku/chaosu pozrieme ešte raz cez prizmu „vrtkavosti“ života, jej nekalkulovateľnosť súvisí s čímsi „náhlym a neočakávaným“. V kapitole *Neočakávaný návrat* sa toto „osudové“ klopanie tematizuje takto: „Kým sa Zandome takto ustával v meste za svojho priateľa a za svoj obchodík, za ten čas sa i v našom meste prihodilo čosi neočakávané. Šor Ilija Zorković, predseda cirkevného výboru, ochorel, a to náhle a neočakávané“ (s. 232). Na rozdiel od predvídateľnosti s jej pravidlami, zákonmi či zákonitosťami stojíme tu zoči-voči náhode, ktorá ako takpovediac „nadstavbový“ inšpektor „kolauduje“ všetky, a tobôž „hrdé, vykrášené“ budovy. A tak „len toľko“, toľko – čo svedčí o tom, ako blízko býva poriadok pri neporiadku/chaose –, že budova a či vlastne „stroj“ šory Anzuly, kresaná/kresaný podľa najlepších pravidiel/„ustálených princípov“ dobového poriadku (s. 229), sa náhle nezrútili: „Vo dvore sa zas rozlieha šum; život kypí ako obyčajne. Nikto by neriekol, že z toho zložitého stroja dnes ráno len toľko, že nevypadlo hlavné koleso a či hlavná spruha, že malo všetko zaseknúť, vyšiniť sa z koľají“ (s. 157).

Táto principiálna „labilita“ všetkého, t. j. nielen „hrdých, vykrášených“ budov súvisí s tým, že „ľudské diela nemôžu byť dokonalé“ (s. 152). Zároveň ju však treba ostro ohraničiť/vymedziť voči pozíciám, ktoré v románe – kontrastne k Matemu – reprezentuje jeho žena Jera, vychádzajúca z presvedčenia „stáva sa všeličo“ (s. 81), teda – ako sa vraví ľudovo – aj motyka môže vystreliť. Ináč povedané, v druhom prípade sa v podobe fatalizmu ľudsky nezodpovedne „deleguje“ všetko do božích rúk, takže „systémovo“ by tu človek mohol žiť aj bez rúk, resp. s urbanovsky „stratenými rukami“. Tým by sa však reťaz povinností/jej koleso – ako sme to predtým boli naznačili – pretrhla/nalomilo a všetko sa „narútilo“ do rúk satanáša chaosu. Preto Zandome<sup>12</sup> tak vehementne brojí proti „tomuto ťažkému hámu na káre nášho pokroku“:

<sup>12</sup> Zároveň však so Zandomem ako kritikom fatalizmu – t. j. prejavu ľudskej „ochromenosti“, straty rúk, ktorá všetko vkladá do rúk vyššej inštancie, čím deklaruje svoju bezmocnosť – treba upozorniť, že aj v pozitivistickom/realistickom svete v istom zmysle hrozí podobné nebezpečenstvo, a to z inej strany – zo strany „ukrutných, bezohľadných“ dôvodov (s. 364), čiže zákonov/zákonitostí „pozitívne-

„Vykoreníme z neho (= t. j. z težača/ľudu) to nešťastné, čoho sa drží ako slepý plotá: ‚Bude, čo boh dá...‘ Tento lenivý, chromý fatalizmus, o ktorom národ myslí, že je náboženstvo čisté a nepoškvrnené“ (s. 292). A tak Jera, paradoxne, hoci sa vyznačuje „príčinlivou rukou“ (s. 8), v ľudskej ruke neverí, verí iba v ruky/„umenie čarodejnice“ (s. 336), ktorá môže náhle všetko zmeniť, prevrátiť.

Náhle/náhodné zvraty a prevraty nie sú však len ohrozením poriadku, pretože ich najvlavnejšou črtou je dvojakosť, jánusovská dvojtvarnosť. Ak z jednej strany prinášajú „pohromu“ („Skadiaľ sa to rúti taká pohroma? Kto ju posielal tak znevrady?“; s. 349), z druhej strany môžu byť aj šťastím. Preto „realistické“ šťastie – hoci, či práve preto, že „je v rukách božích“ (s. 74), t. j. je „nenadále šťastie“ (s. 124) – je v skutočnosti šťastím „čertovým“ („A nevoľný otec sa hádam ešte raduje, že ho postretlo šťastie. A ono čertovo šťastie“; s. 169 – 170), ako to presne vyjadril J. Jesenský svojím „šťastím v nešťastí a nešťastím v šťastí“. A hoci M. Kukučín „kompozične“ vo svojom románe pracuje s „obratmi“ či „premenami“, lebo „vrtkavosť“ života – tak ako aj jeho „záhadnosť“ – napriek pozitivistickej/realistickej preferencii „stálych vzťahov následnosti a podobnosti“ (Comte, 1967, s. 40) nemohol nevidieť, hodnotovo/principiálne ako základ života, jeho poriadku, zdôrazňuje ľudskú príčinlivosť, lebo iba „výlučne to má cenu, k čomu prídeš vlastným trdom, na čom sú stopy tvojho znoja“ (Kukučín, 1979, s. 315). V tomto zmysle šťastie v Dome v stráni „len zriedkakoho pozdvihne, zošľachtí, polepší. Kto nemá v sebe zdravé jadro, toho skôr pokazí, vyhodí vonkoncom z kolají“ (s. 124).

Inými slovami, šťastie môže „rozhojňovať“ ľudské úsilie („Hej, dosiahol mnoho – t. j. Zandome, pozn. F. K. –, čo sa sám nenazdával: a to všetko usilovnosťou, príčinlivosťou, a to sa vie: šťastím, ktoré ho sprevádza pri každom podniku“; s. 279), nemôže ho však nahrádzať, suplovať. A keďže je len faktorom sprievodným/sprevádzajúcim, nemôže byť ani pozitivistickým/realistickým základom „poriadnej“ lásky. Láska založená na šťastí, ktoré si Katica tak vyprosuje od osudu zoči-voči „šťastiu“ jej sesternice („Nemohla sa dosť nadiviť hodinám, kde bili kováči kladivom hodiny. Vôbec zo všetkého jej kynulo čosi nové, vznešené, a zakaždým, keď si čo mala žiadať, žiadala si, aby ju stretlo šťastie ako sesternicu“; s. 86), je v skutočnosti láskou slepou, slepou ako slepé šťastie, a preto v dôsledku „vrtkavosti“ života končí napokon na – slepej kolaji. Alebo ináč – to nie kováči tu „kujú“ Katicino šťastie, to osud/„vrtkavosť“ života v ich podobe „strojí“ jej budúcnosť – jej nešťastie v šťastí, ktoré sa však napokon ukáže ako skutočné/právne šťastie.

---

ho“ sveta, ktoré fungujú „samy od seba“, t. j. z „nutnosti“; ináč povedané, pracovať/príčiňovať sa tu síce možno, no len v smere daných/apriórnych „dráh“: „Teda, podľa toho, mal by každý byť pre seba!“ zvolal Niko. „Ja myslím, to je i najistejšia, ak nie jediná záruka pokroku. Jednotlivec zosilnie, zmohutnie – zosilnie i spoločnosť. Keď nás bude v meste viac samostatných, majetných – potom bude ľahko zakladať peňažné i priemyselné podniky. Podnikavosť skrsne sama od seba, z nutnosti...“ (s. 290). V uvedenom zmysle – ako uvidíme neskôr – ani šora Anzula nezapríčiňuje/nespôsobuje rozpad lásky Nika a Katice („oni sa rozišli sami od seba“, s. 359), ona ho len „urýchľuje“ („Ja som v tom dopomohla iba natolko, aby roztržka nastala čím skorej, keď už raz mala nastať“, s. 359). To isté platí aj o pokroku – je to len svojho druhu „urýchľovač“ rozbehnutých procesov. Mate sa však z tohto hľadiska javí ako korekcia, lebo proti lineárnosti kladie cyklickosť. Okrem toho v súvislosti s citovaným Zandomeho náhľadom treba upozorniť, že v románe sú v „hre“ vlastne aj odlišné predstavy „celostnosti“, a to zhruba tak ako neskôr pri láske: zráža sa tu pohľad „zhora“ (Mate „pracuje“ v intenciiach slobody v „poslušnosti voči Kristovi“) a pohľad „zdola“, t. j. postup od jednotlivcov/častíc k spoločnosti/celku. Preto nie je náhoda, že Zandome je labyrint a labyrint je Zandome. Ináč povedané, zhora sa postupuje od „rozumného“ altruizmu, „zdola“ zase od „inštinktu“ egoizmu.

No chaos/neporiadok sa netýka len rodinného života a „nezriadenosti“ spoločenských pomerov, týka sa aj „vnútorného“ života človeka, jeho „rozbúrenej“ mysle: „*Mate drží Katicu a čaká, kým sa vyplače. Nech sa vyplače, nech si ulaví, nech sa utíši rozbúrená myseľ*“ (s. 77). Rozbúrená myseľ je totiž ako rozbúrené/búrľivé more života, kde sa – odkazujem „na vysoké more“ kapetana Luku Dubčiča – „*dvíhajú nesmierne vlny, kde zavýja bura*“ (s. 103). Preto sa v nej prejavuje – ako náprotivku pokoja, rovnováhy – nielen „*zjašenosť*“ (pozri citované porovnanie vnútorného rozpoloženia sestier Matije a Katicy), ale doslova „*tma a chaos, kde sa nemožno vyznať, kde všetko dovedna splýva a motá sa*“, ako to bolo v prípade zosypania/narútenia Nikových ilúzií.

V aktuálnom epickom čase týmto „neblahým“ poryvom azda najmenej podlieha Zandome, čo zaiste súvisí s jeho „*triezvosťou*“ a odmietaním „*bujdošstva*“ – bujdošstva individuálneho, Paškovo (s. 234), ale i spoločenského v podobe „*záchvatov veľkého vzpruženia*“ (s. 290) –, no predovšetkým s tým, že ho tu Kukučín nekonfrontuje s „údermi“ života/osudu. Lebo ináč aj také „nezlomné“ postavy, akými sú nesporne Mate Berac a šora Anzula, sú takýmto vnútorným „výkyvom“ vystavené – šora Anzula v momente, keď sa dozvie o Nikovom zámere oženiť sa s Katicou, a Mate následne, keď ho o tom Anzula informuje, t. j. keď pred očami mu vyvstane obraz životného ohrozenia/pádu jeho Katicy: „*Ukázala mu pri sebe miesto, na klade. Ale on sa spustil na kameň oproti nej, nespúšťajúc ju z očí. Čudné mysle sa mu mätú v hlave; on sa zbiera, aby sa nestratil v ich nekonečnom labyrinte*“ (s. 145).

Až priamo ukážkovo tu môžeme sledovať, ako sa v tejto epickej situácii priestorová súbežnosť/paralelnosť (miesto „*pri sebe*“, na klade) „konfiguruje“ v protichodnosť/kontrastnosť („*na kameň oproti nej*“), čo už naznačuje, že ešte len „*netušený úder*“ hrozí prepuknúť v explóziu/„*prudký výbuch*“ (s. 147). A naozaj aj takí „poriadkumilovní“ ľudia, akými sú Mate i šora Anzula – ináč úplne uzrozumení v otázkach spoločenského/spoločného života (spoločenské je totiž v najvlastnejšom slova zmysle to, čo súvisí so spoločným) v jeho „osobitných“ dráhach<sup>13</sup> – sa zrazu ocitávajú na hranici zlomu/krachu, t. j. totálneho zrútenia poriadku, poriadku založeného nielen na princípe lásky, ale predovšetkým na princípe ohraničenosti, obmedzenosti, vymedzenosti: „*Vaši synovia nevedia staviť hranicu svojej roztopašnosti: ako stavajú hať naši synovia svojej závislosti a rozhorčenosti? A či nám je už súdené, že pôjdeme, vy a my – na nože?*“ (s. 148).

Prirodzene, najväčšmi „*rozbúrenú myseľ*“ – aj keď nie v hrozitánskom spoločenskom výkyve, ako sme to práve videli, ale v oblasti srdca/rozumu – má Niko a pretečie mnoho románového času, kým sa „vyslobodí“ z „krážov“ Katicy, ktoré sú vlastne – a to je naozaj presnejšie a vo vzťahu ku Katici i spravodlivejšie – iba krážmi jeho vlastnej vnútornej motanice/chaosu, a pred čitateľom v závere štrnástej kapitoly vyvstane „*celkom iný človek*“, ktorý „*vystúpil z mrákot a s jasotom pozdravuje nový deň*“ (s. 319). A Katica, jej „*rozbúrená myseľ*“, tá, prirodzene, musí prejsť taktiež „očistným“ procesom, „liečebnou“ kúrou, ktorú Zandome označuje ako slimačie „špurganie“: „*Áno, keď ich (= slimákov, pozn. F. K.) donesú z hory, dajú sa im najprv špurgať a či už čistíť. [...] Tak i tvoja Katica. I jej srdce nasiaklo šťavami, tuhými a jedovatými. [...] Nuž vyžaduje sa dosť hodne času, kým zabudne, čo všetko si namyslela. Až potom bude súca za Paška*“ (s. 331).

<sup>13</sup> Pozri tu paradigmatickú typológiu „svojho“ a „cudzieho“, špeciálne „kooperačný“ vzťah, ktorý rieši „možnú koexistenciu ‚svojho‘ a ‚cudzieho‘ v harmónii napriek ich striktnej disjunkcii“ (Koli, 1997, s. 13-22).

V inom oddelení Zandomeho „kliniky“, v oddelení, ktoré sa nešpecializuje na srdcia, ale na hlavy, sa tá istá choroba – „namyslenosť“, nerozumnosť, vnútorná neusporiadanosť/chaotickosť – indikuje zas ako „naliatie“ rozumu do hlavy: „A naliať jej rozum, na to sa vyhladáva, môj priateľu (= Paško, pozn. F. K.), trochu ľsti, niečo úskočnosti a veľmi mnoho trpezlivosti. Teda nie bújať po noci, kamením hádzať, ako deti!“ (s. 224 – 225). A až potom, po týchto „procedúrach“, možno na podklade protikladu „predošlého“/minulého a „nového“/iného konštatovať, že zmätky/chaos sa skončili, lebo „predošlej, slávnej, nádhernej Katice už niet“ (s. 343) a Niko je zas „celkom iný človek“ s „novým dňom“ (s. 319).

Týmto konštatovaním môžeme vlastne problematiku poriadku a neporiadku/chaosu v Kukučínovom kozmologickom akte interpretačne ukončiť a vrátiť sa tak znovu k prvej kapitole, aby sme *Dom v stráni* v poslednom kroku „premerali“ z hľadiska jeho „pozitivistickej“/„realistickej“ lásky. Vzhľadom na to, že tejto „boľavej rany“ románu, ktorú M. Kukučín nielen ako spisovateľ, ale aj ako „lekár“ musel podrobiť intenzívnej liečbe, sme sa už viackrát dotkli, „pozitivisticky“ sa teda obmedzíme iba na to najnevynutnejšie. Predovšetkým môžeme konštatovať, že tak ako pri poriadku aj tu máme do činenia prinajmenšom s trojakou láskou, a to láskou „ľúbostnou“/mileneckou, láskou rodinnou (a v jej rámci špeciálne láskou rodičovskou), ako aj už v úvode spomínanou láskou „sociálnou“. Hoci pozitivistický poriadok ako náprotivok chaosu tvorí „skutočný“ základ Kukučínovho románu, jeho „kostrou“ je láska, a to láska milenecká. Ona je totiž tým stavebným elementom, ktorý všetko spája a zároveň aj člení, kompozične „rozvrhuje“, t. j. ukazuje, odkedy napríklad Niko už nie je Niko, „starý“ Niko, a odkedy zas Katica prestala byť „stará“ a začala byť „novou“, hoci, prirodzene, románovo staršou a aj „múdrejšou“.

V prvej kapitole – v súlade s „dymom“, teda „domácou“ búrkou – láska ako rodinná väzba a svornosť splyva s poriadkom v „spoločnom cieľi“ (s. 11), lebo v skutočnosti je to to isté – ide tu obojstranne o „sklad“, cieľom ktorého je súlad/harmónia. Láska „ľúbostná“ – keďže dcéry nie sú ešte doma a syn Ivan je už „dávno“ ženatý – sa tu mihne iba okrajovo a aj to iba v rámci Vorgeschichte ako „spomienka“ na Mateho mladé časy, keď ho do rodného mesta – ako o tom bola reč – najväčšmi „príťahovali, kým ho neprivábili nazad“ Jerine „čierne oči“. Už tu – na podklade tejto sporej zmienky – máme však významnú informáciu, ktorá nám dovoľuje sledovať paralelno-kontrastné inštrumentovanie románu, tento raz však nie vnútrotextovo, ale medzietextovo. Na mysli máme Jégého prózu *Slabí ľudia – mocná láska*. Na jej pozadí sa totiž ukazuje, že nie ľudia – hoci ich najväčšou povinnosťou v *Dome v stráni* je „bdiieť nad sebou“ – sú silní, ale že silná je „mocná láska“, ktorá „príťahuje“, „vábí“. A tak sa vlastne Krčméryho realisti, ktorých chválou je „nemať teórií“, a naturalista Jégé so „svetovým náhľadom“ vzájomne stretajú.<sup>14</sup>

Po tomto zistení veci treba korigovať aj vo vzťahu k Ivanovi, aj keď je už dávno ženatý. Ani u neho totiž láska „neodpočívá“, ale sa hlási so svojimi „mocnými“/bezohľadnými nárokmi. Preto je Ivan naozaj „úbohý“, lebo on nielenže „sa cíti ako“, on je v skutočnosti „medzi dvoma kameňmi“ (s. 20). A tie sú tvrdé – nepopustia: „Tu otec a jeho krásne náuky – tam žena“ (s. 20), zaiste tiež krásna, a predovšetkým „mocná“ láska. A obidve strany si „pýtajú“ svoje, takže chudákovi Ivanovi – a neskôr tak aj Nikovi – vo svete striktných poriadkov neostáva nič iné ako – chaos: „On teraz (= po otcových náukách, pozn. F. K.) vidí jasno, čo sa snuje. Barica by chcela prevziať opraty a mať ich nechce dať. Ale čo mu to pomôže, že teraz vidí tak jasno, keď sa mu pri

<sup>14</sup> Napokon však – a v tom je rozdiel – v Kukučínovi nad slepou „mocnou láskou“ Nika ku Katici zvíťazí „bdeľosť“ nad sebou, a teda aj „prirodzená“/„rozumná“ láska k Dorici.



*Barici všetko pomieša, pomúti, a on zas nebude vidieť nič, iba motaninu, hmlu, nesklad a nad všetkým tým jej pohľad, ktorý ho podmaňuje, ochromuje“* (s. 20).

A táto doslova „ochromujúca“ mocná láska – keďže sa týka tak ťažakovho synka, ako aj synka statkárkinho – skutočne nepozná ľudské rozdiely, lebo ona je – slepá. Preto Jégé v závere svojej prózy konštatuje: *„Ako je i to pravda, že príroda nezná rozdielu medzi pánom a sluhom, keďže sme všetci jej deťmi“* (Jégé, 1971, s. 194). A „nepoznanie“ rozdielov znamená vlastne ich popretie, ba správnejšie neexistenciu, na označenie čoho používame výraz rovnosť. Preto šora Anzula – hoci nemôžeme „pozitívne“ dokázať, či „rovnosťou“ má na mysli presne to, čo Jégé formuluje ako „*nezná rozdielu*“ – , vo „*velkolepom divadle, ktoré pristrojila matka príroda*“ správne nachádza „*ozajstnú rovnosť, jednakosť*“: „*V prírode je ozajstná rovnosť, jednakosť*“ (s. 139). Tak – a to sme už citovali – ako sa Katica pod „*modrou, nekonečnou oblohou*“ cíti istejšie/bezpečnejšie ako v stiesňujúcich priestoroch „*ľudských*“ príbytkov: „*Cíti, akoby boli z nej spadli okovy, teraz už necíti stiesnenosť*“ (s. 321).

Treba však zároveň dodať, že ak Katica „okovy“ spája len s ľudskými poriadkami/príbytkami a v prírode vidí ich popretie/odstránenie („*Rovná rovnej pozrela jej* – t. j. Dorici, pozn. F. K. – *priamo, odhodlane do tváre*“; s. 321), okovy, „*mlynské kamene*“ má aj príroda. Preto Mate Berac, jej otec, ktorý „*matku prírodu*“ ako ťažký „*profesionál*“ pozná zaiste dôvernejšie ako šora Anzula, jej dáva „*náuku*“ z opačnej strany: „*Ty hovoríš* (= Katica, pozn. F. K.), *že sme pred bohom všetci jednaki! To i ja hovorím – jednaki sme, ale na tomto svete nie sme jednaki. Ani nikdy nebudeme, nikdy! Tráva nikda neprerastie bor, mach nikdy neprerastie trávu!*“ (s. 363).

A vzhľadom na túto „dvojakosť“ už len kvôli poriadku treba uviesť, že Nikovi z chaosu či do chaosu nesvieti len oko Doricino, ako sme uviedli na začiatku, ale pri rozhovore s matkou, keď sa jej zdôverí s plánom oženiť sa s Katicou, svietia mu aj jej oči: „*Syn sedí pred ňou* (= matkou, pozn. F. K.) *zničený. Na čele perlí sa mu pot v mohutných kvapkách. Ruky žmýka, premína sa na sedisku. Duševná sila sa nalomila, popúšťa... No cez ten tmavý chaos zasvietili zas oči lesku zamatového, predstúpila zas vábna postava devy s očarujúcim úsmevom. „Mama, ja ju ľúbim. Ja nemôžem...“ vyriekol hlasom dutým a pozrel na ňu so zúfalstvom v oku*“ (s. 115). No azda už tu sa podprahovo „*leskom*“ signalizuje nebezpečenstvo oslepenia, t. j. viac ako o svetlo tu ide zrejme o „*plameň slepej náruživosti*“ (s. 136). A tak, ak povinnosti v románe – tentoraz odhliadame od ich cyklickosti – „*tečú*“ zhora nadol, zdola nahor pôsobí nie menej intenzívny tlak „*mocnej lásky*“, takže – kraskovsky povedané – sú to mlynské kamene „*zhora i zdola*“. Román je potom kompozičným „*rozvrhnutím*“ a riešením tohto problému.

Ponajprv však ešte krátko naznačíme „*systémovú*“ konotáciu obidvoch radov. Na prvom mieste „*zhora*“ je to povinnosť/zodpovednosť. Láska nie je „*zahľadená*“ iba do seba, ale je zapustená do svojho životného okolia, je s ním reťazou sputaná, a teda aj vymedzená/obmedzená. A ako taká nemôže byť slepá, musí mať „*oči*“. Naopak, láska „*zdola*“ sa javí ako „*vyviazaná*“, svojvoľná, patriaca iba sebe, „*bezohľadná*“, a teda vlastne slepá. A to napriek „*namysleným*“ Nikovým zámerom, lebo „*nevidí*“, že to je iba „*dym a klam*“ (s. 40). Vzhľadom na spomínanú pozitivistickú lokalizáciu ľudských mohutností je hore, prirodzene, rozum a dolu „*svet sa ... zakrúti – v čerty rozum*“ (s. 215). Proti nemu – ako bola už reč – pôsobí vášň, „*plameň slepej náruživosti*“. Tu vlastne ani nejde o lásku – ak nemáme na mysli „*mocnú lásku*“ –, ale o mámenie, podmanenie a ochromenie. Ako mam je takáto láska iba klam. Tu sa „*letí do ženenia ani mucha do muštu. Nerozváži, že sa tam utopí na večné veky: nie – len nech bude trocha sladký ten mušť*“ (s. 231).



Ináč povedané, láska zdola sa „lepí“ iba na „zovňajšok“: „*Takí ste vy mužskí! Hľadáte na zovňajšok. On vás omámi, zaslepí – ostatok ani nevidíte*“ (s. 281). A pretože krása má vždy nejaký „zovňajšok“, potenciálne sa dostáva do sporu tak s „realistickou“ pravdou – a to ako mam a klam – a, prirodzene, aj s realistickým „rozumom“ („*Múdrejší ľudia stratili rozum pred menšou krásou*“; s. 214). Vzhľadom na to, že kvet je akýmsi zhmotnením krásy, krása – to sú vlastne „kvety zla“. Keďže šora Anzula nie je iba „rozumná“ statkárika, ale i „umelec“ života („*Šora Anzula cíti uspokojenie ako umelec, keď sa kochá v svojom podarenom diele*“; s. 311), ktorý sa hneď nevzdáva, nerezignuje, rozumie aj tomu, že bez zovňajšku, a teda aj krásy to v láske celkom nejde. Práve preto cíti „uspokojenie“, lebo svojimi umnými „toaletnými“ zásahmi dievčinu, t. j. Doricu „akoby bol vymenil“: „*Akoby vonkajšok bol premenil celú bytosť*“ (s. 311). Len – aby sa láska stala „všemohúcim citom“ (s. 312) ako „horným“ náprotivkom zovňajška – treba vidieť aj „ostatok“ a ním sú – ako sa na pozitivizmus/realizmus patrí – tie mnohé, mnohé „vedľajšie veci, maličkosti“ (s. 281), teda detaily, lebo „čert“ sa skrýva práve v nich.

Pravá láska, teda láska nazeraná zhora, je pravou iba vtedy, ak je láskou „trvácou“: „*je to puto pevné, trváce, aby vydržalo celý ľudský vek*“ (s. 158). Preto najdôležitejšou podmienkou súhlasu šory Anzuly s osudovým krokom syna Nika je časové kritérium, t. j. „*aby svadba bola nie zaraz, ale najvčasnšie na takto rok*“ (s. 161). Ak z jednej strany, zo strany takpovediac „negatívnej“, stabilitu realistických poriadkov – a láska je jedným z nich – preveruje „vrtkavosť“ života, z druhej strany, zo strany „pozitívnej“, je to čas. Iba on môže totiž vydať nespochybniteľné osvedčenie o skutočných, teda stálych/nemenných vzťahoch a väzbách. Ináč povedané, láska nie je chvílkový rozmar/vrtoch, ale ako brána do manželstva – už či nebeská alebo pekelná – je vec „ďalekosiahla“, ako si to uvedomuje aj sám Niko v rozhovore s matkou: „*takto sa nemá s materou hovoriť, a najmä nie o takých ďalekosiahlych veciach*“ (s. 115). Z pohľadu „zdola“ sa však láska z perspektívy času vyjavuje len ako „sladký okamžik“ („*Len Niko nerozmysľá. Oddáva sa bez rozmyšľania pôžitku sladkého okamžiku, ktorý ich spojil dovedna*“; s. 166), okamžik, ktorý je „namyslený“, že bude večnosťou.

Preto sa pri Nikovom „premietaní“ budúcnosti v súvislosti s prvou návštevou Katicy v dome šory Anzuly všetko mení, podlieha „skaze“ času, len Katica – jej „zovňajšok“ – sa nemení: „*Takto, hľa, jednúc bude, on v kresle, s dlhočizným čibukom. Zvážnie, oplešivie, akiste stučnie. [...] Mať ostarie, bude ciepať po dome stareckým krokom, zhrbená pod ťarchou rokov [...] A Katica? Čo bude ona? Ako bude vyzerat? Pod akou formou ju vpratať do obrázka ďalekej budúcnosti? Ona mu i naďalej ostáva tá istá štíhla, pružná, svieža Katica, s trhavou chôdzou, s tajomným výrazom v očiach čohosi nedokončeného... Ona nechce byť inakšia, ustavične len usmieva, vnadná, ako ruža – nie, pri nej – aká bude, nedá sa predvídať, vyrátať*“ (s. 221 – 222). No iný „expert“ predvídania – a tým, ako vieme, je Mate, Katicin otec, ktorý má už roky „vábnej“ lásky dávno za sebou – má na „ruže“ a na ich „budúcnosť“ celkom iný náhľad, náhľad, ktorý je perspektívou pozitivizmu/realizmu: „*Potom si ešte zachovaj (= Katica, pozn. F. K.), že krása je kvet, ktorý najľahšie vädne. Ale to sú veci, ktoré ty nerada vstupuješ si do hlavy. Miesto toho, ako vidím, zaujala ťa márnosť: parády, chvast, oslepovanie druhých*“ (s. 38).<sup>15</sup>

Napokon posledným „systémovým“ protikladom obidvoch sledovaných radov, t. j. mlynských kameňov „zhora i zdola“, ktorý však nie je len ich „jednoduchým“ rozšírením/adíciou, ale predovšetkým systémovým usúvzťažnením a zavŕšením, je protiklad poriadku a neporiadku/

<sup>15</sup> Toto „oslepovanie druhých“ sa zrejme systémovo spája so spomínaným „leskom“ Katiciných očí, ktorý u „druhých“ (= Niko) roznecuje „plameň slepej náruživosti“.

chaosu. Román sa začína „dymom“, zmätkom či neporiadkom v rodine Mateho Berca, a nastolením „neporiadnej“ lásky medzi Nikom a Katicou sa problematika poriadku a chaosu stáva jeho ústrednou témou. Ako román rodinný a lúboštný sa končí predposlednou kapitolou ako kapitolou finálnou, o čom svedčia identické názvy románu i predposlednej kapitoly – *Dom v stráni*.

Keďže však tieto – povedané čepanovsky – „kusy života“ sú zaputnané do širšieho spoločenského rámca, bola potrebná ešte jedna kapitola, *Koniec*, aby sa veci dotiahli do konca aj z tohto aspektu. Preto Mate v tejto kapitole už ani nie je tak „tu“, ale skôr „tam“, no aj tak, resp. práve tak si plní svoju povinnosť, tentoraz nie rodinnú, ale „verejnú“, „občiansku“. Preto sa právom v závere predposlednej kapitoly v súvislosti s ním „konštatuje“, že už v nej „všetko dokonala a nemá už tu vlastne čo hľadať“, zároveň však poslednými slovami kapitoly „pútnici sme všetci“ (s. 387) sa odkazom na všetkých „vyvinuje“ z kontextu rodinného a prechádza do „sektora“ verejného. No problém je ten istý, je to problém poriadku a neporiadku/chaosu. Ako ctiteľ rozumu, povinnosti, zodpovednosti a poriadku, tentoraz poriadku spoločenského, varuje pred chaosom, aby sme totiž napokon – „vy a my“ nešli „na nože“.

Tým sa vlastne dostávame ku kompozícii Kukučínovho románu. Bez toho, aby sme akokoľvek spochybňovali Čepanovo štvorčlenné segmentovanie románu (Čepan, 1972, s. 125 – 139) – ba naopak, cyklickosť v ňom, vychádzajúcu z ročných období, sme ešte rozširovali/prehľbovali – z nami sledovanej interpretačnej perspektívy medzi poriadkom a chaosom sa román javí jednoznačne ako trojčlenný, a to aj včítane takpovediac už „posmrtnej“ koncovky. V prvej časti (kapitoly 1 – 7) „paralelne“ s úvodným dymom/neporiadkom vzniká „neporiadna“ láska medzi Katicou a Nikom, ktorá prekračuje „rozumné“ rámce obmedzenosti. Keďže láska – a to aj „poriadna“ – si vyžaduje rodičovské „požehnanie“, vzniká problém, ako to správne formuluje Katica: „*To predsa nie je také ľahké! Naši rodičia... My nebudeme nikdy svoji – nikdy!*“ (s. 94). A že mysle rodičov boli poriadne „rozbúrené“, o tom už bola reč. Ale takouto rozbúrenou/chaotickou medicínou sa choroba mladých liečiť nedá, preto „starí“ – keďže sú rozumní – sa vrátia k rozumu a navrhnu rozumné riešenie: dohodu/zmluvu, že láska sa musí podrobiť skúške, či je „pravá“, a ak je taká, budú ju, ba priamo je to ich povinnosťou ju rešpektovať. Zmluva, spečatená bozkom ako obojstranným záväzkom z konca siedmej kapitoly, je tak aj koncom prvej kompozičnej časti románu.

Druhá časť románu (kapitoly 8 – 14) je „próbu“/verifikáciou lásky z hľadiska jej pravosti, prirodzenosti, t. j. v konečnom dôsledku rozumnosti, pričom „kolaudátorom“ jej budovy je čas, lebo on sa pokladá – ako hovorí „starodávna“ múdrosť – za najlepšieho lekára. Mladí si ponajprv na začiatku ôsmej kapitoly vydýchnu, že to išlo tak „ľahko“, a vo svojom „oduševnení“ sú presvedčení – „už nás nič nerozlúči: Nijaká prekážka“ (s. 166). V skutočnosti je to však zas len prejav „nerozumnosti“, lebo zmluva nehovorí o „vonkajších“ prekážkach, ale o tom, či sú si sami sebe nie prekážkou/prekážkami. Už však dobre vieme, že v realizme to, k čomu sa príde ako slepé kura k zrnu, t. j. „bez námahy“ (s. 169), nie je a nemôže byť pevným podkladom akejkoľvek budovy, a teda ani lásky. A keďže vonkajšie prekážky odpadli a niet proti čomu bojovať, zrazu sa budí/prebúdzajú vlastná zodpovednosť: „*A na dne srdca, ďaleko, ďaleko pod tajným záhybom, za morom šťastia a blaha skrýva sa čosi trpké, akoby obava, akoby strach – čosi trápne, akoby neistota*“ (s. 169).

A táto v ôsmej kapitole ešte len „ďaleká“ neistota sa postupne mení v istotu, že láska v próbe stroskotala, lebo okrem „neočakávaných“ obrátov, spojených s vrtkavosťou života (náhle

ochorenie šora Iliju a návrat Dorice domov), sa za ten čas po koniec štrnastej kapitoly nako-pilo toľko, toľko tých „vedľajších vecí“ a „maličkosť“, že puto lásky medzi Nikom a Katicou to neuneslo a – roztrhlo sa: „*Neobviňuj nikoho, Katica – a ju najmenej! ukázal na Doricu. Ona nie je na vine. Ja som vina, ja sám... A všetci sme jednako nešťastní – ty, i my... Čo sa roztrhlo, roztrhlo sa – nenávisť a zlosť to už nezviaže...*“ (s. 323). Toto „*ty, i my*“, t. j. Katica verzus Niko a Dorica nespochybniteľne signalizuje, že je koniec „starej“ pesničky, lebo Niko je už vlastne „*celkom iný človek*“ (s. 319), ktorý medzitým „ostarel“ nielen fiktívne, keď si predstavoval budúcnosť s Katicou, ale predovšetkým „reálne“: „*Jemu sa teraz zdá, že jeho mladosť uletela: že ostarel*“ (s. 250). A tak „*mladosť – pochabosť*“ (s. 326) vystriedala zodpovednosť, „múdrost“ veku.

Napokon posledný kompozičný celok (kapitoly 15 – 18) je odstraňovaním ruín chaosu zrútenej lásky, lásky už uloženej do hrobu. Preto pätnásta kapitola má príznačný názov *Na hrobe rastie kvietie*, no nové „kvietie“, to nie sú už staré „vábne ruže“ mladosti, ale kvety životnej striezlivosti, a teda aj „poriadnych“ lúboštných väzieb. Kompozične kľúčovým výrazom je tu vyrovnáť/vyrovnať, čo neznamená nič iné ako vrátiť sa z chaosu poblúdenia do „vymeraných dráh“, čiže ide tu o to, všetko „*naraziť do pravých vôd*“ (s. 330). Kukučínov román je tak pohybom od neporiadku k poriadku, od poblúdenia k návratu ku šťastiu, ktoré vládlo v Mateho „domácom živote“, kým sa nezačalo dymiť z komína. Pravda, v „nedomácom“ živote je *Koniec* „otvoreným“ koncom, koncom, ktorý sa nesie v znamení Mateho „*toho istého pohľadu, úporného, výstražného*“ (s. 400).

Tým sa vlastne dostávame k otázke „sociálnej“ lásky, sociálnej „harmónie“. Už sme uviedli, že poriadok – včítane „poriadku“ lásky – v kozmologickom akte Kukučínovho románu nemá nič do činenia s diktátom/tyranstvom, a tak „podrobovanie sa“ mu je/má byť prejavom „čistej“ slobody. Nie Mate/šora Anzula – čo však neznamená, že ako „umelec“ života mala ruky bezvládne zložené v lone – roztrhli puto lásky medzi Nikom a Katicou, to „*oni sa rozišli sami od seba. Ja som v tom dopomohla iba natoľko, aby roztržka nastala čím skorej, keď už raz mala nastať*“ (s. 359). Preto Mate na začiatku románu po „tanečnom“ stretnutí Nika s Katicou – ako o tom bola reč – dovráva Katici tak „*tichučko, skoro do ucha*“, že napokon ona sama „*sa presvedčila, že to nie je tyranstvo, pred ktorým má ohnúť šiju a prinášať obeť, ale nežná rodičovská láska*“ (s. 78). A šora Anzula, keď neskôr nerozumný zámer mladých „konzultuje“ pri prehliadke poľa s Matem, formuluje striktné/„nepriestupné“ rozhodnutie: „*Násilie tu nemá miesta*“ (s. 147). A tento doslova „systémový“ prvok sa potvrdzuje aj v závere románu, keď umierajúci Mate po návrate „márnotratnej“ dcéry k Paškovi Bobicovi ako životnému partnerovi jej kladie pre neho – aj keď v hodine smrti – životne dôležitú otázku: „*Z lásky – či z prisilenia?*“ (s. 386).

Je azda celkom zrejmé, že „sklady“ lásky, resp. akejkoľvek „harmónie“/súladu nemožno budovať na podklade násilia, ale iba na slobodnom rozhodnutí, ktoré „vidí“, čo si „pýta“ poriadok/láska, čo si „pýta“ slušnosť/spravodlivosť. Lebo svojvôľa v Kukučínovom románe nemá miesto, správnejšie, miesto má, ale ako zdroj neporiadku/chaosu. V tomto zmysle sloboda je tu vlastne poznaná nevyhnutnosť. A ona je aj skutočným podkladom pozitivistickej lásky, a teda aj lásky „sociálnej“. Modelom tohto vzťahu v sociálnom zmysle je v románe – ako sme už naznačili v súvislosti s pokrokom – sklad/väzba na osi Zandome – Paško Bobica. Ide v ňom o generačné predĺženie overeného/odskúšaného „pohybu“ po osobitných spoločenských dráhach, ako ho stelesňuje Mate a šora Anzula, ktorý umožňuje kooperáciu a eliminuje zrážky.

Ak však kooperácia „starých“ a „mladých“ vo veci „neporiadnej“ lásky neniesla ani stopu násilia, v oblasti sociálnej „harmónie“ sa takáto „láska“ javí skôr ako ideál než realita, je teda

skôr „hrdou, vykrášenou budovou“ ako skutočnosťou. A problém by azda ani nebol v tom – ako sme už viackrát spomenuli –, že „každý ti je egoista, ako i ja“, t. j. každý by mal „*byť pre seba*“ (s. 290), ale že egoizmus je „nezmesný“, že sa nevie udržať na uzde, že je „slepý“ ako slepá láska, a tak prekračuje principiálnu obmedzenosť pozitivistického/realistického sveta a zasieva doň neporiadok/chaos. Ak Niko a Katica napokon svoje „poblúdenie“ pochopili a vrátili sa k poriadku dobrovoľne/bez násilia, v oblasti sociálnych vzťahov sa „čistá“ láska javí ako istý problém. Podľa „logiky“ Zandomeho – a to je ešte „dobrý“ egoista v porovnaní s tými, čo „tučnejú“ v dnešných „nezriadených“ pomeroch – by Mateho „my“ ako náprotivok spoločenského „vy“ malo totiž pochopiť/nahliadnuť, že bieda je preň najlepším „pokrokom“, lebo blahobyť ho kazí.

Preto v konštrukte sociálnych väzieb Kukučínovho románu – na rozdiel od rodinnej lásky – sú prítomné i „donucovacie“ prostriedky („*prinútime i težaka*“, s. 292), ktoré sú však v zásadnom rozpore so slobodou ako poznanou nevyhnutnosťou, lebo človek/ludia nie „sami od seba“, ale pod „vonkajším“ tlakom majú prijať a plniť „svoje“ povinnosti. A tak v obmedzenom/zaputnanom pozitivistickom svete – mohli by sme však povedať aj „okovanom“ – sa okrem systémových „okov“ objavujú aj okovy, ktoré už nesúvisia s „poriadkom“ tohto sveta, ale sú v ňom cudzorodým „zákonom“, zákonom „surovým a otrockým“. Tak napríklad Niko v istom momente uvažuje o tom, že dostojí svojmu nerozvážnemu sľubu Katici a ako „čestný človek“ sa s ňou ožení. Táto „povinnosť“ by však v skutočnosti bola povinnosťou zdanlivou/vonkajšou, a to v protiklade k povinnosti „vnútornej“/systémovej, ktorá žiada návrat z poblúdenia do vymeraných dráh. Preto ju napokon sám zavrhuje: „*Čo pomôže čestnosť, a čo najrýdzejšia ako zlato, keď je brutálna, bezohľadná. [...] Jej surový zákon je bez života, bez tepla, bez mravného podkladu a bez účelu – je to zákon otrocký, ktorý by chcel skovať nerozlučne dve bytosti, slobodné, voľné bytosti, stvorené pre šťastie, aby v ťažkých okovách stekali, zviňali sa a hynuli*“ (s. 319).

Preto „donucovanie“ v Kukučínovom kozmologickom akte je zákonom cudzorodým/otrockým, lebo neguje ideu „*dvoch bytostí*“ – v tomto prípade spoločenských stavov/tried, t. j. Mateho „vy a my“ – ako bytostí „slobodných“/„voľných“ a nahradzuje tak „čistú“ slobodu ako poznanú nevyhnutnosť („sami od seba“) „ťažkými okovami“. V uvedenom zmysle sociálna „medicína“ – ako ju navrhuje Zandome – sa ocitá v príkrom rozpore s myšlienkami „pozitívneho“ sveta, sveta, v ktorom „*triedy sa napomáhajú, doplňujú a všetky spolu tvoria harmonický, veľkolepý celok*“: „*Ja chcem byť neobmedzeným pánom svojho podniku. Sedliaka budem držať v reze, lebo len tak sa dá s ním vyjsť*“ (s. 394 – 395). Ba – dokonca – ocitá sa aj v rozpore s tým modelom sociálneho vzťahu, ktorý sám spolu s Paškom vytvára. Ináč povedané to znamená, že každá „bytosť“ musí byť ponajprv „pre seba“ a iba sama v sebe sa môže voľne/slobodne rozhodnúť a podieľať na plnení svojich povinností, ktoré sú jej najvnútornejším presvedčením.

A tak sa nakoniec môžeme venovať Kukučínovmu *Koncu*, ktorý je „otvoreným“ koncom, koncom s pohľadom/výhľadom do budúcnosti, a teda späť s – pokrokom. Ten však – ako sme už ukázali – nie je jednosmerná cesta, a preto nie je a nemôže byť „monologický“, späť len so Zandomem. Budúcnosť – a tu sa odvolávame na začiatok románu –, to je aj Mate. Ináč by nemal čo robiť na konci. Preto *Koniec* je dvojhlasný. Je dobre známe, že román malo uvádzať motto o láske a smrti. A láska – to je život. Uviedli sme už, že román je trojvrstvový. No on nie je len trojvrstvový, on je zároveň aj dvojvrstvový – je o živote a láske a o živote a smrti. Osudy života a lásky sa uzavreli v spomínanej finálnej/predposlednej kapitole a Mate na smrteľnej

posteli „všetko dokonal“, čo súviselo s týmto komplexom. Ostala však ešte druhá vrstva – život a smrť.

V doterajšej analýze sme sa už zmienili o semioticky príznakovom nepodaní ruky Zandomeho Paškovi Bobicovi. Ešte oveľa, oveľa príznakovjším prvkom je to, ako sa Zandome vo svojom „lavírovaní“ vyhýba smrti. Ba to aj odôvodňuje, ako táto „tetka“ oslabuje energiu „a ja (= teda on, pozn. F. K.) *teraz mám v hlave projekt veľmi dôležitý*“ (s. 390). A tetka smrť by azda aj ustúpila – veď dôležité je dôležité –, no Mate, ktorý sa podujal ju na chvíľku zastúpiť, ten veru neustúpi, lebo on je prinajmenšom taký „bezohľadný“ ako Zandome, čo ich spája do jedného spolku, a v jeho tvári – ako to vieme už od prvej kapitoly – je „*niečo energické, mocné*“ (s. 15). O „energiu“ už teda obavy netreba mať. Ide už len o to, kam túto energiu, energiu života, usmerniť/usmerňovať – je pokrok cieľ, alebo skôr naopak, ide o cieľ pokroku/cieľ života. A práve o tom je Kukučínov *Koniec*.

Ponajprv však treba konštatovať, že obidvaja protagonisti chápu vzťah života a smrti protikladne. Zandome – ako to vyplýva z predchádzajúceho citátu – obidve „veličiny“ oddeľuje, a preto sa smrti aj vyhýba. Smrť chápe ako „škodcu“ života a najlepšie by vlastne bolo, keby jej ani nebolo. Vylučovacím vzťahom ju vytláča za horizont života – najlepšie je ju ani nevidieť, keď je už raz tu. Z hľadiska filozofie ako „modernista“ blízky našej dobe akoby nadväzoval na pozíciu, kým je život, nie je smrť, a keď je smrť, nie je zas život.<sup>16</sup> Naopak, u Mateho – aj keď nie presne v intenciách R. M. Rilkeho, u ktorého „*keď nad splnom života začneme plesat, / rozpláče sa (= smrť, pozn. F. K.) / naplno v nás*“<sup>17</sup> – sú obidve „mohutnosti“ vo vzájomnej korelácii: „*Ani sa neprotivím (= t. j. smrti, pozn. F. K.), ale čakám a neraz ju i volám. Veď konečne, čo je život? Mysleli by sme, že život trvá, kým nastane smrť: a ja myslím, že my počíname umierať ešte vtedy, keď chodíme po svete zdraví a čerství*“ (s. 354). Aj keď teda smrť „*dorúti sa*“ ako „*víchor*“ a život vyvráti „*sta vekovitý buk i s koreňom*“ (s. 350), napokon aj ona je „*darom božím*“: „*Všetko sú dary božie – i smrť sama. Veď jej musíme podľahnúť všetci*“ (s. 354).

A toto „*všetci*“ už veľmi dobre poznáme, lebo ním sa končí predposledná kapitola („*A takí pútnici sme všetci...*“; s. 387) a tvorí prechod k „*divadlu*“ (s. 381) – už či sa to Zandomemu páči alebo nie – posledného dejstva, *Konca*. Ak sme predtým toto „*všetci*“ chápali ako prechod od línie „*privátnej*“/rodinnej k línii verejnej/spoločenskej, tak teraz v súvislosti s ním treba upozorniť na iný aspekt. Už dobre vieme, že – podobne ako pokrok – aj „*rovnosť*“ je v románe *Dom v stráni* hlboko zvrásnená a všelijako pozakrúcaná. A Mate dal svojej dcére Katici v tejto otázke takú „*náuku*“, že pred bohom sme síce všetci rovnakí, „*ale na tomto svete nie sme jednaki. Ani nikdy nebudeme, nikdy!*“ (s. 362). Nevieme však „*pozitívne*“ overiť – preto pozitivizmus je pozitivizmom –, či sa na boha dá spoľahnúť. Pozitívne však ani dokazovať nemusíme, že na smrť sa spoľahnúť môžeme. A tak už zoči-voči nej ako „*hranici*“ života sme všetci – ako pútnici – absolútne rovnakí/jednakí.

Keďže smrť ako hranica života nemôže byť od neho „*odmyslená*“ – môže byť iba vytesňovaná zatváraním očí pred ňou –, má vo všeobecnosti, a tobôž v pozitivizme založenom na obmedzenosti/ohraničenosti „*životnú*“ platnosť a je z hľadiska pokroku/Mateho pokroku „*posledným*“ ľudským výdobytkom. Preto merať život inými výdobytkami – napríklad „*Prvou*

<sup>16</sup> Konkrétne máme tu na mysli – ako je dobre známe – Epikurov názor, že keď sme tu my, nie je tu smrť, a keď je tu smrť, nie sme tu už my, čím sa smrť má doslova rozplynúť v – nič. Slovenčina ako jazyk však aj týmto ničím „*prezieravo*“ naznačuje, že smrť ako nič „*ničí*“, aj keď je ničím.

<sup>17</sup> Pozri Rilkeho „*kukučínovské*“ *Piesne o láske a smrti*, konkrétne *Velká je smrť* (Rilke, 1968, s. 19).



*Pravou Pivnicou*“ v Dalmácii (s. 393), t. j. oným „dôležitým“ projektom, ktorý momentálne zamestnáva Zandomeho – je zaiste pre život potrebné a prospešné, no nie je zárukou Pravého ľudského života. Preto proti takýmto pokrokom kladie Mate „jediný pravý výdobytok na tomto svete“: „*Nech ona (= smrť, pozn. F. K.) naloží so mnou, ako ráci. Veď naostatok jediný pravý výdobytok na tomto svete je, čo sa dá dosiahnuť – smrť tichá a blahoslavená*“ (s. 358). Ona nás totiž vedie svojou „obmedzenosťou“ k sebe, k našim povinnostiam a zároveň nás neroztrhnutelným putom spája so všetkými, aby nás „vyrovnala“/zabránila tomu, aby sme sa nezmenili v obludy. Preto *Koniec v Dome v stráni* je štruktúrnou súčasťou posledného kompozičného celku, aj keď k vyrovnávaniu tu dochádza v inej románovej vrstve a v inej oblasti.

A tak záver románu sa nesie v duchu paralelno-kontrastnej dvojhlasnosti živého Zandomeho a ešte nie celkom mŕtveho Mateho, ktorého „*pohľad sa drží húževnate, nehýbe sa z predmetu, ktorý si vybral, akoby bol naň prikovaný [...] – pohľadu, ktorý sa vrátil z tamtých svetov, aby sa stretol ostatný raz s jeho (= Zandomeho, pozn. F. K.) okom, na pozdrav a či na výstrahu hádam...*“ (s. 399). Nebudeme hádať, či na pozdrav, lebo interpretácia nie je riešením hádanky (Koli, 1997, s. 26 – 28), vieme však celkom určite, že na výstrahu áno. Proti nezmesnosti stojí ohraničenosť, proti bezbrehému napredovaniu/lineárnosti cyklickosť života a smrti.<sup>18</sup> Ak Zandome hovorí, že viera ako „*neoceniteľný dar*“ je „*klenot*“ (s. 400), nevieme pozitívne určiť, čo tým myslí. Nevieme preto, lebo nás už predtým bol sám „poučil“, že „na tomto svete“, teda v svete, v ktorom sme sa celý čas pohybovali, niet viery, jednej viery, ale sú len viery, t. j. proti jednej stojí „*druhá viera a náboženstvo*“ (s. 194). Domnievame sa však, že vierou M. Kukučina bola vzájomná korekcia, vyrovnávanie, a teda súhra a harmónia. Ak rozhovor Zandomeho a Mateho sa niesol v duchu tejto viery, svetu – myslíme tým fiktívnemu svetu v *Dome v stráni* – chaos nehrozí.

## LITERATÚRA

### Pramene

- BIBLIA. 2010. Bratislava, Trnava: Ikar, Spolok svätého Vojtecha, 2010. 1072 s.  
 KRASKO, Ivan. 1980. *Dielo*. Bratislava: Tatran, 1980. 234 s.  
 KUKUČÍN, Martin. 1929. *Cestopisné črty: Rjeka – Rohič – Záhreb*. Turčiansky Sv. Martin: Matica Slovenská, 1929. 212 s.  
 KUKUČÍN, Martin. 1980. *Výber II*. Bratislava: Tatran, 1980. 456 s.  
 KUKUČÍN, Martin. 1985. *Dom v stráni*. Bratislava: Tatran, 1985. 440 s.  
 NÁDAŠI-JÉGÉ, Ladislav. 1971. *Wieniawského legenda*. Bratislava: Tatran, 1971. 236 s.  
 NOVOMESKÝ, Laco. 1971. *Básnické dielo 1*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1971. 236 s.  
 RILKE, Rainer Maria. 1968. *Piesne o láske a smrti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968. 96 s.

<sup>18</sup> Ináč povedané, proti slepému/bezbrehému šípu času s „rútiacim sa“ pokrokom sa vyzdvihuje večné/nemenné a nezmeniteľné „koleso“ času – vzniku a zániku, života a smrti –, ktoré človeka upamätáva, že „*čo bolo, je to, čo aj zasa bude. / A čo sa už stalo, to sa opäť stane. // Nič nie je nové pod slnkom*“ (Biblia, 2010, s. 535). A toto „nič“ – ako už vieme – je v slovenčine toľko ako smrť a tá naozaj nie je „nová“. Preto „*životná sila*“ – vzdor dlhým rokom – „*každú jar prebija zo starých hláv* – a toto starých treba vyzdvihnúť, pozn. F. K. – *novou silou, novými výhonkami*“ (Kukučín, 1985, s. 138), t. j. „*princiipiálne*“ ide v živote vždy o to isté. A keďže v pozitivizme/realizme sa zdôrazňujú „*stále vzťahy*“, toto večné koleso sa od „*pokroku*“ odmyslieť nedá.



ZVON, Peter. 1973. Tanec nad plačom. In: LEHUTA, Emil (ed.). *Štyri hry slovenskej moderny*. Bratislava: Tatran, 1973, s. 150 – 251.

## Literatúra

- COMTE, Auguste. 1967. Kurz pozitívnej filozofie. In: *Pozitivismus, voluntarizmus, novokantovstvo: Antológia z diel filozofov. 7. zv.* Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1967, s. 39 – 109.
- ČEPAN, Oskár. 1972. *Kukučínove epické istoty*. Bratislava: Tatran, 1972. 272 s.
- ČEPAN, Oskár. 1984. *Stimuly realizmu*. Bratislava: Tatran, 1984. 480 s.
- ECO, Umberto. 1987. *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987. 96 s.
- HRABÁK, Josef. 1981. *Čtení o románu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. 328 s.
- KNAPPOVÁ, Miloslava. 1978. *Jak se bude jmenovat?* Praha: Academia, 1978. 330 s.
- KOLI, František. 1997. *Interpretačné reflexie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 1997. 154 s. ISBN 80-8050-114-9.
- KOLI, František. Úvodné poznámky do štúdia literárneho realizmu. In: TUČNÁ, Eva (ed.). *Invencie, interpretácie, mystifikácie IV*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010, s. 69 – 84. ISBN 978-80-8094-821-4.
- KRČMÉRY, Štefan. 1976. *Dejiny literatúry slovenskej II*. Bratislava: Tatran, 1976. 419 s.
- KUKUČÍN, Martin. 1979. Niekoľko myšlienok o románe Eleny Maróthy-Šoltésovej Proti prúdu. In: KUSÝ, Ivan (ed.). *Slovenská literárna kritika. 2. zv.* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979, s. 310 – 317.
- MIKULOVÁ, Marcela. 2010. *Paradoxy realizmu*. Bratislava: VEDA, 2010. 256 s. ISBN 978-80-224-1153-0.
- MILKIN, Tichomír. 1979. Realizmus. O nadprirodzenom živle v básnictve. In: KUSÝ, Ivan (ed.). *Slovenská literárna kritika. 2. zv.* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979, s. 335 – 341.
- NICOLA, Ubaldo. 2011. *Obrazové dejiny filozofie*. Praha: Euromedia Group, 2011. 584 s. ISBN 978-80-242-3206-5.
- ORTHBANDT, Eberhard. *Geschichte der grossen Philosophen und des philosophischen Denkens*. Hanau, Main: Verlag Werner Dausien. 463 s. ISBN 3-7684-9860-3.
- STÖRIG, Hans Joachim. 1995. *Malé dejiny filozofie*. Praha: Zvon, 1995. 560 s. ISBN 80-7113-115-6.
- ŠROBÁR, Vavro. 1965. Naše snahy. In: PATERA, Ludvík (ed.). *Slovensko a jeho život literárny: Antologie teoretických a literárnokritických textů ke studiu slovenské literatury 19. a 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, s. 72 – 78.
- ZIGO, Milan. 1993. Láska, poriadok a pokrok. August Comte – zakladateľ pozitívizmu. *Historická revue*, 1993, roč. 4, č. 7, s. 20 – 21.

.....

Prof. PhDr. František Koli, CSc.  
Katedra slovenskej literatúry  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
Štefánikova 67  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
frantisek.koli@univie.ac.at

# Anna Livia Plurabella česká

Václav Paris  
English Department  
The City College of New York

## The Czech Anna Livia Plurabelle

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 102-113

In 1932, Marie Weatherall, Adolf Hoffmeister, and Vladimír Procházka published a Czech translation of James Joyce's *Anna Livia Plurabelle*. This paper asks how we can explain the motivation behind their unique translation, and what we learn from it about Joyce's work. Two suggestions are put forward: that the translation is best understood as a way of exposing and explaining Joyce's project to a larger, foreign, audience, and that it served a political function. The essay then explores a third approach to understanding the translation that bridges Procházka's comments on the text in his afterword with the encyclopedic form of *Work in Progress*. In this way, the Czech *Anna Livia Plurabelle* is revealed to engage in, and reinterpret, a set of concerns in Joyce's oeuvre. As such, it offers a unique insight into Joyce's project during the early 30s, from outside Joyce's immediate circle.

Keywords: James Joyce, Adolf Hoffmeister, Vladimír Procházka, Walter Benjamin, Work in Progress, surrealism, translation, encyclopedia, politics

*“He announced also that Joyce—as the Triestines usually mispronounced the name—meant ‘eggs’ in Czech, a point that diverted him beyond measure, and augured fertility”* (Ellmann, 1982, s. 385).<sup>1</sup>

Tato studie je o českém překladu jedné kapitoly *Díla v zrodu* (*Work in Progress*) od Jamese Joyce nazvané *Anna Livia Plurabelle*. Pořídili ho Marie Weatherallová, Adolf Hoffmeister a Vladimír Procházka a dosud se na něj ještě nezaměřila žádná soustavnější kritická pozornost, přestože je to velmi výjimečný dokument.<sup>2</sup> Práce na něm byla zahájena v říjnu 1930, trvala déle než rok a výsledek byl publikován v lednu 1932. Jako takový představuje první překlad celé jedné kapitoly *Díla v zrodu* do cizího jazyka. Je to též první přetlumočení, jež vyšlo bez toho, že by do něj Joyce podstatně zasahoval. Částečné překlady této kapitoly do

<sup>1</sup> „Prohlásil, že Joyce, jak lidé z Terstu většinou komolili jeho jméno, znamená česky vejce, což ho [Joyce] nesmírně bavilo, a větší plodnost.” Tato slova jsou od Joyceova českého švagra Františka Schaurka. Muselo však dojít k nějakému nedorozumění. Slovinské slovo „jajce“ má k „jojce“ blíž než „vejce“. Pokud nebude uvedeno jinak, české překlady jsou mé vlastní.

<sup>2</sup> V angličtině o tom pojednává O'Neill, 2013. Překlad je též diskutován v Mánek, 2004.

francouzštiny, jednoduché angličtiny, němčiny a italštiny sice vyšly mezi lety 1931 a 1940, ale se všemi z nich se Joyce zabýval.<sup>3</sup> A pozdější úplná přetlumočení byla uveřejněna, teprve když modernismus byl přijat akademickou komunitou, tedy po druhé světové válce; první z nich do francouzštiny v roce 1962.

Český překlad *Anny Livie Plurabelly* je jedinečný. Na rozdíl od ostatních překladů se vztahuje k originálu jaksi zvenčí, jako by se přibližoval k exotickému předmětu. Zatímco italské a francouzské verze jsou osobité a samostatné texty, které vznikly v souladu s nepsanou poetikou *Díla v zrodu*, česká verze se snaží různými způsoby originál uchopit a vysvětlit. Jako taková poskytuje neobvyklý komentář k Joyceovu projektu z perspektivy jiné literární tradice, zvenčí úzkého kruhu kolem *Díla v zrodu* a v momentě klíčovém pro globální přijetí modernismu. Jak budu tvrdit, to, co z něj můžeme nahlédnout, obzvláště pak z doslovu od Vladimíra Procházky, je úzce svázáno s podivnou povahou encyklopedismu v *Díle v zrodu*, na kterou vrhá světlo. Tento článek se pokouší ono světlo prozkoumat. Ale abychom se dostali k tomu, co nás česká *Anna Livia* může o Joyceově projektu naučit, musíme se nejprve zaměřit na základnější problém: otázku motivace. Proč takové nepravděpodobné dílo vůbec vzniklo? Jak si máme vysvětlit existenci tohoto překladu? Nabídnou tři možné odpovědi. Za prvé, že překlad je jistý typ předvádění či ohlašování Joyceova díla. Za druhé, že je to něco spíš jako politické gesto. A skončím s trochu podivnějším návrhem, že překladu se dá lépe rozumět jako nějakému encyklopedickému shrnování nebo obkroužení Joyceova díla.

## I. Předvádění

Můj první návrh, jak tento překlad vysvětlit, je nejsnazší. Jde tu o snahu něco předat, o kulturní, když ne ekonomické obchodování. V roce 1930 Joyce už pracoval na *Díle v zrodu* osm let, od té doby, kdy vyšel *Odysseus* (*Ulysses*, 1922). Mělo mu trvat ještě skoro deset let, než tuto svoji práci publikoval pod názvem *Plačky nad Finneganem* (*Finnegans Wake*, 1939). Částečně proto, aby si udržel zájem veřejnosti o svoji novou knihu, Joyce dával některé části k dispozici předčasně, jakožto vzorky. Nejznámější z těchto vzorků byl text *Anna Livia Plurabella*, který později tvořil osmou kapitolu *Díla v zrodu*. Je to ta část, na níž Joyce pracoval nejpečlivěji. Dokonce – velmi výjimečně a s velkými obtížemi, neboť byl skoro slepý – pořídil nahrávku sama sebe, jak úsek z tohoto textu čte.

Důvody, proč *Anna Livia Plurabella* byla vhodnou ukázkou, jsou jasné. Je to soběstačná a poměrně jednoduchá kapitola. Jak Joyce napsal Harriet Weaverové již 7. března 1924, „jde o upovídáný rozhovor dvou pradlen vedený přes řeku, při němž se pradleny za soumraku změní ve strom a v horu. Řeka se jmenuje Anna Livia“ (Joyce, 1966, s. 213). Vyprávění se tak téměř úplně skládá z drbů, při nichž pradleny perou různé části oblečení. Toto oblečení patří dvěma hlavním postavám, otci HCE a matce ALP (neboli Anně Livii Plurabelle). Jak perou, pradleny si vzpomínají na příhody ze života těchto dvou postav. Vyprávějí též o tom, jak Anna Livia

<sup>3</sup> Jak píše W. V. Constanzo, Joyceova role v přípravě německé, italské a francouzské verze se pohybovala od role všeobecného poradce až k roli vedoucího a spolupracovníka (viz Constanzo, 1972, s. 225). Co se týče tvrzení, že italská a francouzská verze jsou vlastně Joyceova vlastní práce, viz Eco, 2009, s. 107–108. Pro popis Joyceovy spolupráce s C. K. Ogdensem na základní anglické verzi viz Sailer, 1999. Pro srovnávací analýzu italského, francouzského a základního anglického překladu viz Bosinelli, 1996, s. 31–86.

rozdává celou řadu darů různým lidem. Později, když už se stmívá, řeka se rozšiřuje a pradleny už jedna druhou špatně slyší. Postupně se proměňují, jedna v olši a druhá ve skálu.<sup>4</sup>

Anna Livia Plurabella předvádí mnohé pozoruhodné rysy Joyceovy nové knihy. Například tu vidíme Joyceovo přiřazování postav ke krajině. Anna Livia je zároveň hrdinkou knihy i řekou Liffey. Když se zaměříme na téma řek, uvidíme, jak Joyce různá slova skládal. Nalézal jména řek v *Encyklopedii Britannica* a pak hravě způsoby, jak je vložit do textu. Tak například v počátcích rozhovoru si jedna z pradlen stěžuje: „*My wrists are rwusty rubbing the mouldaw stains. And the dneepers of wet and the animal gangres of sin in it! What was it he did a tail at all on Animal Sendai?*”<sup>5</sup> (Joyce, 1930, s. 5).

Mouldaw se nám zde významově větví jakožto „mouldy“ nebo „mildew“, tedy „plesnivé“ a Moldau, což je německé slovo pro Vltavu. Vedle Dněpru máme taky Gangu dělicí se o slovo s gangrénou a japonskou řeku Sendai jakožto Sunday. I když celý ten proces moc smyslu nedává (kolik čtenářů rozezná víc než desetinu ze stovek řek?), získáváme tu jisté porozumění Joyceovým metodám.

Jedno vysvětlení existence českého překladu *Anny Livie Plurabelly* tedy je, že patří ke snaze představit Joyceův nový projekt a metody novým čtenářům. Tímto způsobem řada kritiků vysvětluje částečný francouzský překlad, na němž Samuel Beckett a Alfred Peron začali pracovat již v roce 1929. Příběh francouzského překladu je dlouhý a komplikovaný (viz Quigley, 2004), ale pro nás je zde zajímavý okamžik, kdy Joyce na poslední chvíli zrušil publikování Beckettovy verze v malém a novém avantgardním časopise Bifur. Lehce ho pak upravil s pomocí osob jako Eugene Jolas, Adrienne Monier, Paul Léon a Ivan Goll a uveřejnil v lépe zavedeném prestižním časopise *La Nouvelle Revue Française*. Ať už měl jakékoli další důvody pro odvolání publikace Beckettovy verze, Joyce zřejmě chtěl využít překladu k evangelizaci *Díla v zrodu*: chtěl dosáhnout k širšímu čtenářstvu.

Je důležité, že Joyce zřejmě souhlasil s českým překladem v ten samý den v srpnu 1930, kdy jej Paul Léon poprvé navštívil, aby s ním probral přípravu upraveného francouzského překladu. Hoffmeister o tomto setkání napsal v článku *Osobnost James Joyce*, který byl otištěný v *Rozpravách Aventina* (Hoffmeister, 2002). Vypráví tam, jak se Joyce zeptal, dovolí-li mu přeložit *Annu Livii*. Pak líčí, jak Joyce jeho i Paula Léona zkoušel z překladu různých vět do francouzštiny a češtiny, než jim oběma povolení k překladu dal.

Přes zřejmé rozdíly mezi českou, italskou, francouzskou, základní anglickou a německou verzí jsou všechny na výchozí funkční rovině rovnocenné. Český překlad se může číst stejným způsobem, jako čteme francouzský překlad a jako čteme různá jiná vydání kapitoly: jako obeznamování s Joyceovou knihou a metodami. Když se podíváme na české vydání, zdá se, že tuto roli opravdu má mít. Dílo vyšlo ve sběratelském vydání u Jana Fromka ve třech stech výtiscích s komentářem. Do značné míry je věnováno vysvětlení a zjednodušení Joyceova poselství. Vlastně je často snazší sledovat vyprávění v českém překladu než v originále. Uvažme například následující věty:

“Temp untamed will hist for no man. As you spring so shall you neap” (Joyce, 1930, s. 5);

<sup>4</sup> V anglickém textu se v první pradleny stává „elm“ čili český jilm.

<sup>5</sup> „*Klouby mi zrezavěly drhnutím toho vltavského kalu. A ty dněpřiny mokra a gangrény neřesti v ní! Cože to údec provedl za věc o zvířecí neděli?*“ (Joyce, 1932, s. 10–11).

„Nezkrotný kronos se nesplaší kvůli nikomu. Jak si v přílivu usteleš, tak si v odlivu lehneš“ (Joyce, 1932, s. 11).

Překlad je výborný, ale má tu nevýhodu, že je snazší než originál. Překladatelé pro nás zjistili, že „temp untamed“ je Joyceův způsob vyjádření „time and tide“ a že „spring“ a „neap“ jsou jména pro extrémní přílivu a odlivu. Všimněme si též, že každé slovo v těchto dvou českých větách je skutečné slovo a že věty jsou gramaticky správné. „Temp“ není anglické podstatné jméno, jen naznačuje slova jako „time“, „tempo“, „temperature“. Podobně jako u „Animal Sendai“ (přeložené jako „Zvířecí neděle“) překladatelé zúžili pole možných významů.

Toto může do jisté míry souviset se způsobem, jakým překlad vznikl. Hoffmeister ve svém článku píše, „že první dokonalý překlad, který byl překladem Joyceovy řeči do spisovné češtiny a základem pozdějšího společného díla, pořídila paní M. Weatherallová“ (Hoffmeister, 1932, s. 96). Zřejmě tedy pracovali s textem, který byl redukcí Joyce do normálního jazyka. Nicméně se domnívám, že se na tomto zjednodušení také podílí snaha zpřístupnit Joyce tak, jak to navrhovali jeho žáci. Ve svém článku o Joyceovi z roku 1929 Samuel Beckett nabízí následující vysvětlení toho, jak Joyce složil *Dílo v zrodu*: “Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read—or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; it is *that something itself*. [...] When the sense is sleep, the words go to sleep. (See the end of ‘Anna Livia’)”<sup>6</sup> (Beckett, 1929, s. 14).

Pro Becketta je *Dílo v zrodu* jakési magické psaní, kde Joyce koná to, co popisuje, a kde se rozdíl mezi znakem a značeným rozpustil. Překladatelé se zřejmě snaží vysvětlit Joyce českým čtenářům stejným způsobem. Hoffmeister cituje Joyce, jak říká, že *Anna Livia* „čest un language fleuve. Je to řeč řek“ (Hoffmeister, 1932, s. 90); Procházka ve své *Poznámce k novému dílu Jamese Joyce zachází až tak daleko, že na několika místech ve svých vysvětleních Becketta opisuje: „Není to literatura, která píše o ‚něčem‘, je to ono ‚něco‘ samo“ (Procházka, 1932, s. 79); nebo: „Je-li obsahem *spánek, usínají slova*“ (s. 83). Český překlad upřednostňuje mimetické zpodobnění smyslu slov – ať už je to řeka, nebo spánek, způsoby doslovnějšími než sám Joyce; vylepšuje ho:*

“Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Tell me tale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!” (Joyce, 1930, s. 32);

„Šplej mi, šplej mi, šplej mi, olše! Brou! Noc! Šplejmišeptem o kmeni a skále. U řekoucích vod, semotamotekoucích vod. Noc!“ (Joyce, 1932, s. 75).

V českém překladu těchto slov, která podle Becketta znamenají, že sama řeč usíná, čteme „šplej“ místo „pověz“ (kdyby se to překládalo zpět, stalo by se z toho něco jako šišlavá verze „whisper“). Ke spánku se to samozřejmě hodí lépe, ale vzdává se to úvodní formy („pověz mi všechno o Anně Livii“), a tedy i cirkularity, jež je pro Joyceův projekt tak důležitá. Čeští

<sup>6</sup> „Zde forma je obsah, obsah forma. Stěžujete si, že to není psané anglicky. Není to vůbec psané. Není to psané na čtení – nebo spíš, není to psané jenom na čtení. Koukejte se na to a poslouchejte to. Jeho psaní není o něčem; je to *ono něco samotné*. [...] Je-li obsahem *spánek, usínají slova* (viz konec „Anny Livie“).



překladatelé také kupodivu mění úvodní řádky. Tyto řádky reprezentují říční deltu nebo trojúhelníkový tvar písmenka delta – Joyceův znak pro postavu Anny Livie. Překladatelé si toho zřejmě byli vědomi a šli dál než Joyce tím, že přidali jeden řádek k deltovému tvaru úvodu.

Je jasné, že Joyce měl zájem na získání zahraničních čtenářů a že přinejmenším Procházka a Hoffmeister byli nadšení pro uvedení a vysvětlení Joyceových metod v Československu. Nicméně porozumění českému překladu tímto způsobem naráží i na problémy. V Hoffmeisterově popisu jeho návštěvy v Paříži se irský spisovatel opakovaně ptá na to, jak Češi přijímají jeho dílo a jakého přijetí se v Československu dostane *Anně Livii*. V jednom okamžiku si stěžuje na nedostatek dobrých čtenářů: „Všechna moje díla našla dosud právě tolik znamenitých vykladačů jako prabídných kritiků. [...] Jsem velmi zvědav, jak byl přijat *Ulysses* a jak bude hovořeno o *Anně Livii Plurabelle* u vás.“ Hoffmeister však odpovídá: „Nečetl jsem dosud u nás kritik o *Ulyssovi*. Myslím jen proto, že naši kritikové se neodhodlali jej číst“ (Hoffmeister, 2002).

Joyce celkem logicky odpovídá zdůrazňováním nesmírné obtížnosti překladu a varuje Hoffmeistera, že mu tlumočení bude trvat nejméně šest měsíců; toto varování je ještě zdůrazněno Hoffmeisterovým pozorováním, že během zkoušky překládání jednotlivých vět se čeština jevila méně přístupná Joyceovské hře se slovy než francouzština. „Francouzi nalézali první větu příliš lehkou pro stejnozvuk ve své řeči,“ tvrdí, „ale čeština neskladné povahy, bráníci se jako panna znásilnění, dala příliš mnoho práce“ (Hoffmeister, 2002). Hoffmeister však jen znásobí svoje nadšení: „Bude to hra večerů. Chceme to všichni dělat. Byli jsme náhle posedlí touhou zbloudit v těchto bludištích kmenotvorných přípon“ (Hoffmeister, 2002).<sup>7</sup>

K potěšení, jež Hoffmeister údajně nalézá v Joyceově bludišti, se ještě vrátím. Zatím však chci jen poukázat na to, že v tom asi nespočívá dostatečná motivace pro překlad. Proč chce Hoffmeister překládat něco tak obtížného do češtiny, když zde pro to není žádná zřejmá čtenářská obec? Jak sám Hoffmeister přiznává, literární kritici Joyceova *Odyssea* nečetli. Proč by tedy měli chtít číst *Annu Livii*, mnohem méně známé, obtížnější a specifitější dílo? Proč strávil Hoffmeister, Weatherallová a Procházka tolik času (něco přes rok) tím, že pracovali na tomto podivném projektu, aby ho dovedli až do tisku?

## II. Politika

Joyce byl vždycky důležitým symbolem, ale nejvíc to bylo znát na počátku třicátých let. V roce 1930 byl *Odysseus* stále ještě na indexu pro obscenitu v Irsku, Británii a Spojených státech. Překládat Joyce v té době znamenalo demonstrovat postoj: odmítnutí starých způsobů a ocenění pokrokové kosmopolitní tolerance a umělecké nezávislosti. K tomu se pojily i politické souvislosti. Zvláště v Československu souzněly irský boj za nezávislost a československá cesta k samostatnému státu. Není bez zajímavosti, že T. G. Masaryk o této souvislosti píše krátce potom, co cituje Joyce v knize *Světová revoluce* z roku 1925: „Teď po válce vidím v Joyceovi nejpoučňivší případ té katolicko-romantické dekadence – přechod od metafysického a náboženského transcendentismu a asketismu k naturalistickému a sexuálnímu terrestrismu v praxi u Joycea přímo se hmatá“ (Masaryk, 1925, s. 129). „Kdyby bylo bývalo kdy, byl bych ovšem Irsko rád procestoval; irské hnutí znal jsem z literatury (krásné) a z politiky; u nás byly staré sympathie

<sup>7</sup> Stojí za povšimnutí, že v tomto popise Hoffmeisterovo „my“ nezahrnuje jen jeho, Weatherallovou a Procházku, ale i Vítězslava Nezvala. On se pak zřejmě účasti vzdal.

k Irům. Mne zajímala hlavní otázka: do které míry a jak jeví se irský charakter v nynějších Irech, irsky již nemluvicích?“ (s. 134).

V českém kontextu tedy překládání Joyce znamenalo mnohem víc, než prostě zpřístupňovat jeho dílo českým čtenářům. Byl to i čin politický či národní, spojování Prahy se západním světem a s mezinárodní literární modernitou.

Jednou z motivací pro tento překlad mohla tedy být snaha zviditelnit Československo na mapě toho, co Pascale Casanova nazývá „Světovou literární republikou“. Vždyť co by mohlo lépe sloužit jako potvrzení tohoto nového státu a potvrzení češtiny jakožto světového literárního jazyka než existence překladu nejnovějšího textu Jamese Joyce, mnohými považovaného za nepřeložitelný?<sup>8</sup> Zde je užitečné připomenout si i to, že oni tři překladatelé byli politicky angažované osoby. Marie Weatherallová se zabývala zpřístupňováním díla Karla Čapka britskému publiku, a to často z politických důvodů (viz Šlancarová, 2015). Adolf Hoffmeister byl redaktorem Lidových novin a Vladimír Procházka byl už tehdy nadšeným členem KSČ. V pozdějším životě budou Hoffmeister i Procházka pracovat jako českoslovenští velvyslanci, první ve Francii a druhý ve Spojených státech.

Jinak řečeno, překlad vykonává práci v oblasti mezinárodních vztahů. V samých základech posunuje středisko. Tam, kde Joyceův text je do jisté míry o Dublinu a jeho dějinách, český text je o Praze. Tam, kde Joyceova ústřední řeka je Liffey, nacházíme Vltavu. Kde Joyce zmiňuje irské alkoholické nápoje proměněné v řeku „*Yuinness or Yenessy, Laagen or Niger*“ (Joyce, 1930, s. 26), český text má „*Prazdroj či Pragovar, Ležák či Kozla*“ (Joyce, 1932, s. 60). A tam, kde Joyceův originál odkazuje na nějakou současnou skupinu spisovatelů nebo umělců, kteří ho obklopovali, český text přidává do směsi české literární postavy. Když například Joyce vypočítává různé dary, které řeka (či Anna Livie) přináší, čteme o „*hole in the ballad for Hosty*“ a pak o „*two dozen of cradles for J.F.X.P. Coppinger*“ (Joyce, 1930, s. 26). V češtině se z toho stává „*díra do legendy Hostietelovi; dva tucty kolíbek na dítě E.F.K.S. Scheldovi*“ (Joyce, 1932, s. 59), což je zřejmě odkaz na F. X. Šaldu.

Stejně posouvání ústředních témat najdeme i v politice jazyka. Jestliže jedním z cílů Joyceova míchání jazyků je vyjádření problému „globální angličtiny“, světa, kde angličtina je *lingua franca*, český překlad si pohrává s myšlenkou „globální češtiny“ – češtiny, která do sebe vstřebala mnoho jiných, převážně slovanských jazyků. Příkladným je to naznačeno v Hoffmeisterově doslovu: „Překlad z nové řeči do nové řeči“ (Hoffmeister, 1932). Toto se všechno zdá docela jasné. Avšak do té míry, do které byl překlad *Anny Livie* do češtiny politickým gestem, měl i řadu teoretických problémů. Ačkoliv se na krátkou dobu zdálo, že socialistický svět vezme Joyce za svého, ke konci dvacátých let se stalinský kulturní dogmatismus výrazně přiklonil k lépe zavedeným formám „socialistického realismu“, kterýžto vyvrcholil na Sovětském sjezdu spisovatelů v roce 1934 slavným odsouzením Joyce ústy Karla Radka: „Hromada hnoje hemžící se červy, fotografovaná filmovou kamerou skrze mikroskop — to je Joyceova práce“ (cit. dle Segall, 1993, s. 11).

Je jasné, že překladatelé si byli tohoto problému vědomi. V zajímavé poznámce Procházka říká: „Mimochodem: internacionalizace řeči, provedená Joycem v *Díle v zrodu*, je

<sup>8</sup> V roce 1965 Jozef Kot hodnotil slovenský překlad části Joyceova textu jakožto potvrzení svého národního jazyka těmito slovy: „Překladateľ však nemôže zatajiť svoje radostné zistenie, že prostriedky súčasnej slovenčiny umožňujú dnes aj interpretáciu tých najnáročnejších textov“ (cit. dle Mánek, 2004, s. 196).

prvou důslednou literární reakcí na internacionalizaci hospodářství a kultury dnešního světa“ (Procházka, 1932, s. 82). Procházka vlastně čte Joyce skrze Marxovo a Engelsovo proroctví přicházející „světové literatury“, která bude odpovídat hospodářskému světu z *Komunistického manifestu*.<sup>9</sup> Je to, jakoby Procházka v tomto projektu viděl budoucnost sovětského umění. Podobný přístup je patrný i v překladu samém, neboť dává soustavně přednost ruštině před jinými jazyky. Když se jedna z praden ptá na manžela Anny Livie, říká: „*How elster is he a called at all? Qu'appelle? Huges Caput Earlyfouler*“ (Joyce, 1930, s. 6). Tyto otázky jsou vhodné, neboť Elster i Qu'Appelle jsou dvě řeky, první ve Francii a druhá v Kanadě (McHugh, 1991, s. 197). V češtině však nacházíme: „*Jaké je vůbec jeho prajméno? Kak nazývajetsa? Honza Cápek Eštěshnilý*“ (Joyce, 1932, s. 12). Podobně: „*Lisp it slaney and crisp it quiet. Deel me longsomes. Tongue your time now*“ (Joyce, 1930, s. 19); „*Šeptej to zvolga a chroupej to v klidu. Gavari pomálu. Mlaskej si do taktu*“ (Joyce, 1932, s. 42).

Volha se v tomto překladu objevuje často, a to i na místech řady jiných řek z originálu. Snad tedy překladatelé doufali, že se jim nějak podaří tímto dílem skloubit západní avantgardu s estetickými a nadnárodními problémy východního socialismu. Že se jim podaří spojit ty dva umělecké proudy v jediný tok.

Procházka však dále každou takovou nadějí odmítá. Oslavuje sice Joyceovu „obecnost“, ale pak se jí zřekne: „Ale je to obecnost končící epochy.“ Pokračuje: „Mně velmi mnoho napovídá, uvědomím-li si, v jaké době psal Joyce svá neobyčejná díla. [...] *Dílo v zrodu* je psáno v době, kdy rozklad starého světa, začatý světovou válkou, pokračuje rychlými kroky, zatímco současně vzniká jiné ‚dílo v zrodu‘ – socialistická společnost v SSSR.

*Ulysses* i *Dílo v zrodu* jsou díla literárně revoluční, která svou uzavřeností a nevšímavostí vůči současné revoluci *společenských poměrů* nejdokonaleji charakterizují pozici intelektuála, jenž tvoří mimo revoluční dělnické hnutí. Jako by v kolosálním Joyceově intelektu chtěla skonávající epocha pohlédnouti ještě jednou ve vlastní tvář, vyžítí se ještě jednou literárně ve své totalitě, obsáhnouti se celá v jednom jediném proudu slov a odehnati od sebe aspoň na chvíli neodbytnou myšlenku na svůj neodvratný konec“ (Procházka, 1932, s. 88–89).

Přestože se práce překládání konala uprostřed nejživějších uměleckých a politických debat svojí doby, Procházka těmito posledními slovy umenšuje její možnou důležitost. Vracíme se tedy zase k původní otázce. Vždyť když ani sami překladatelé nebyli přesvědčeni o budoucnosti této práce, ani o její životnosti jakožto politického nástroje, proč jí věnovali tolik času? Zdá se, že politika vysvětluje existenci překladu také jen částečně.

### III. Obkroužení

Je tu ale i další motivace, patrná v poslední větě Procházkova komentáře: „Jako by v kolosálním Joyceově intelektu chtěla skonávající epocha pohlédnouti ještě jednou ve vlastní tvář, vyžítí se ještě jednou literárně ve své totalitě, obsáhnouti se celá v jednom jediném proudu slov a odehnati od sebe aspoň na chvíli neodbytnou myšlenku na svůj neodvratný konec.“

Procházka zřejmě vidí *Dílo v zrodu* nejen tak, jak to vidí mnozí kritikové, to jest jako *literární limitu*, ale taky jako rejstřík, nebo dokonce jako encyklopedii. (Představuju si něco jako slavnou jedenáctou edici *Encyklopedie Britannica*, kterou Joyce používal a která v roce

<sup>9</sup> V této souvislosti je zajímavé, že řada lidí označovala Joyceovy práce za „literární bolševismus“ (viz Manganiello, 1980, s. 183; Cornwell, 1992, s. 24).

1911 shrnula celý svět před první světovou válkou.) Tito překladatelé měli mimochodem blízký vztah k encyklopedičnu. Hoffmeisterovy pozdější koláže by se daly popsat jako evokující názorné encyklopedické efekty podobné Borgesově čínské encyklopedii. A vskutku, později byl osloven ve Francii jako „le Diderot Tcheque“, „český Diderot“ (cit. dle Woods, 2012, s. 1). Podobně Procházka od roku 1959 řídil encyklopedické práce ČSAV, díky čemuž vyšel čtyřdílný *Příruční slovník naučný* (1962–1967), což je socialistická encyklopedie myšlená jako náhrada pro *Ottův slovník naučný*. Implicitní motivace překladu *Anny Livie Plurabelly* v jeho poslední větě je podobná: uzavřít celek, celek, který ztělesňuje totalitu skonávající epochy.

Mnohem snazší vysvětlení Procházkových slov samozřejmě je, že jde o typický poslední odstavec poplatnosti stalinové ortodoxii. Do jisté míry tomu tak skutečně je. Ale Procházková teorie není jenom cizí ideologií a metodou násilně naroubovanou na Joyceovu práci, i když to tak na konci jeho komentáře vypadá. Naopak – jeho závěr vychází z děje v původním textu. *Anna Livia Plurabella* je jedna z encyklopedičtějších částí *Díla v zrodu*, obsahující stovky řek. Její úvodní „O“, souzvučné s francouzským *eau*, reprezentuje tuto obkružující vlastnost textu jako moře okolo země. Kromě toho není nerozumné číst *Annu Livii Plurabellu* izolovaně, jako že představuje skomírající věk nebo o něm pojednává. Dojem takového epochálního konce povstává z noci, která na závěr padá, z nemožnosti komunikace mezi pradlenami na opačných stranách řeky a ze slov, která sama skomírají a usínají. Hlubší smysl, jak naznačuje Procházka, najdeme v tom, že Joyceova noc je metaforickým večerem epochy, což je v jistém smyslu správně, poněvadž *Dílo v zrodu* se odehrává v časové škále *Nové vědy* Giambattisty Vica a každá kapitola má být jedním věkem. Procházka tu část nezmiňuje, ale jeho výklad je taky podpořen dlouhým seznamem darů, který vyhrabala slepice ze smetiště, nebo – podle toho, jak se to čte – který přinesla řeka: „*Cikánu Lájošovi kotlářský klejt a kolečko, aby si kulil svůj kotel; Kamarádu Granátníkovi kostku slepivší polévky; zatrpklému synovci mrzutého Svisatce hydikální kapky podivuhodně silné; chudákovi Malé Pikolce Kapřivnické kašel, řehťačku a tváře šípkové růženky; Isabelle, Jezabelle a Marii Maryášovým dohromady jeden havolam z jehel a špendlíků, šátků a kotníků; Pravdědovi Altvatrovi mosazný nos a železné palečnice; Žertovi Benatému popírovou vlajku ze světců a pruhů; Pupkáči Hilarionovi bimbatku a Pučíteli Panděrovi strachměsíčního zajíce; Drzounu Halamovi a Hrubíánu Hromotlukovi po mokrých nohách a lepkavých botách; marnotratné srdce a tučnou teletinu Karlu Konšeluhovi, pýše ostrova Štvanice; bochník chleba a ranné otcovské vynadání Eskimu Velslovi; velevůz Kýtovi Hučkovi, jilovištskému králíkovi, a mořskou nemoc na vládním parasu Primátorovi Flaxovi; past na vši Jiřímu Vlasatcovi; šřavnatý štrudl Andule Smetáčkové; pikslu s vlásenkou Bezgrejcaru Jarmilovi; J. S. Zacharovi ten hubokomyslný pohled; utopenou pannu vzhůru nohama skromné sestře Elišce Krásnopolské...“ (Joyce, 1932, s. 54–55).*

Seznam dárek pokračuje přes devět stránek. „*Bylo jich*,“ vysvětluje Joyce velmi případně, uvážíme-li jejich vztahy k mýtům a pohádkám, „*tisíc a jeden*“ (s. 53). Tak jako epické seznamy z *Odysea* probírané Francem Morettim v práci *Moderní epika* (1995), tento seznam poukazuje na encyklopedickou totalitu spojovanou se světem spotřebního a kýčového zboží. Jak nám však připomíná Procházkův způsob čtení tohoto textu, jedná se o poukaz na encyklopedickou totalitu, který si je nadmíru vědom její zchátralosti – stavu, jenž se zrcadlí v absurditě mnoha ze zmíněných výrobků: „*mosazný nos a železné palečnice*“ (s. 54), „*pikslu s vlásenkou*“, „*utopenou pannu vzhůru nohama*“ (s. 55), nebo později: „*meteorologickou mapu bezslunného měsíce*“, „*studenokamenné rameno*“, „*zlé zlacené plíce*“ (s. 60).

Ve svém článku *Unfallable Encyclicling* Len Platt popisuje souvislosti mezi jedenáctým vydáním *Encyklopedie Britannica*, které Joyce používal, a *Finnegans Wake*. Tam, kde se *Britannica* snažila nabídnout „souhrn strávených obecných informací“ a „poskytnout racionální diskusi o všech velkých praktických či teoretických otázkách“, *Wake* je podle Platta „textem, který zřejmě spolykal a strávil ohromné množství informací, jen aby je (z)vrátil způsoby, které, jak se zdá, jsou mimo jakoukoli racionální diskusi“ (Platt, 2009, s. 107). *Britannica*, jak píše Platt, „stojí jako antiteze k *Finnegans Wake*“. Je to „text, jenž dosahuje jistoty tam, kde *Wake* selhává, podává výkon, který *Wake* prostě podat nemůže. Z tohoto důvodu hraje vyhraněnou roli v zachycení toho, proti čemu se zaměřuje *Wake* – vědění, které si o sobě nárokuje svět“ (s. 107). Platt zde nabízí motivaci pro Joyceův text, která odpovídá Procházkově kritice: je to jakási postkoloniální satira imperiálních epistemologií ztělesňovaných v jedenácté *Britannice*.

O čem se Platt nezmiňuje, je fakt, že v době, kdy Joyce začal pracovat na *Díle v zrodu*, a zcela jistě s příchodem roku 1930, jedenáctá *Britannica* byla, tak jako ten materiál na smetišti, již zastaralá: byl to už dokument shrnující prošlou dobu. Dva dodatky byly publikovány ve dvacátých letech ve snaze zachytit změny způsobené první světovou válkou a dalšími událostmi. A právě jako odpověď na tento problém zastarávání byla zavedena v roce 1936 strategie stálého revidování. Tím, že Procházka upozornil na totalizující směřování v Joyceově práci, vrhl světlo na skutečnost, že Joyce nejenom stavěl epistemologické cíle encyklopedie na hlavu, ale ještě spíš zkoumal vztahy mezi encyklopedičnem a historickou zbytečností, to jest mezi encyklopedií a estetickým potěšením z trosek zastaralých malicherností a bibliofilního antikvářství, které, jak ukázali mnozí kritici, je pro *Dílo v zrodu* tak ústřední. Pro Procházku nespočívá cena Joyceova encyklopedismu ani tak v satíře na epistemologickou jistotu, jako v jeho schopnosti odhalit minulost (buržoazní spotřebitelskou minulost) jakožto minulost.

Teoretik, jenž nejlépe vyjadřuje problémy vyzvednuté českým překladem *Anny Livie Plurabelly*, je Walter Benjamin. Benjamin popsal svoji vlastní, souběžnou, encyklopedickou práci v zrodu, *Das Passagen-Werk*, jakožto sběr „hadrů, odpadků“ devatenáctého století za účelem – jak říká v naladění noční logiky Joyceovy knihy – „probuzení“ z něj (Benjamin, 1982, s. 574). Benjamin popisuje tento proces v části nazvané *Sběratel*. Zde popisuje sbírku jakožto „úplnou kouzelnou encyklopedii, světový řád“ (s. 274), ale též jako jakousi past, moře mlhy, bludiště ne nepodobné pařížským arkádám, v nichž se sběratel „ztrácí“ (s. 271). V *Portrétu umělce v jinošských letech* a v *Odysseovi* se Joyceova postava jmenovala Štěpán Dedalus, po mytickém řeckém staviteli Daidalovi. Mezi metaforami pro *Dílo v zrodu* je labyrint nebo bludiště jedna z nevhodnějších – struktura, která má od D’Alamberta až po Umberta Eca mnoho společného s encyklopedií (viz Eco, 1986, s. 80–84). Joyce si zřejmě představoval svoji knihu takto, když slavně prohlásil, že je myšlená tak, aby zabavila kritiky na tři sta let (Ellmann, 1982, s. 703). A Hoffmeister v tomto duchu taky přijal úkol překladu. „Bude to hra večerů,“ řekl přece Joyceovi, když začínal. „Chceme to všichni dělat. Byli jsme náhle posedlí touhou zbloudit v těchto bludištích kmenotvorných přípon“ (Hoffmeister, 2002). Tyto souvislosti mezi bludištním stylem Joyceova posledního díla a encyklopedií nám pomáhají porozumět něčemu z potěšení (nebo úžasu, či anglicky „amazement“) překladatele. Je to, alespoň částečně, potěšení sběratele toužícího ztratit se ve světě své vlastní sbírky.

Sbírka však, tak jako encyklopedické umění pro surrealisty kolem Joyce, není pro Benjamina pouze prostředkem k úniku do jiného možného světa. Pro Benjamina encyklopedická povaha sbírky také zaručuje její převratnou sílu, neboť ji lze vždy rozšířit a obnovit, a pokaždé, kdy se



tak stane, mění se její celek (Benjamin, 1982, s. 271). A tak se Benjamin na konci fragmentu vrací k sebereflektujícímu shrnutí svého projektu: „Wir konstruieren hier einen Wecker, der den Kitsch des vorigen Jahrhunderts zur ‚Versammlung‘ aufstört“ (s. 271). Benjaminův zájem o to, že sbírka má schopnost probudit se skrze své vlastní obnovování, připomíná historickou logiku zakládající také jeho pojetí překladu. Překlad, jak tvrdí Benjamin v článku *Úkol překladatele*, není opravdu myšlený pro čtenáře. Je to forma, která existuje ne jako ekvivalent, ale spíš jako nová generace, posmrtné pokračování embrya původního textu. Benjaminův překlad je mimo jiné, tak jako Beckettovo chápání *Díla v zrodu*, způsobem udržování původního jazyka, který upadá do frázovitých či archaických forem.

Samozřejmě, že ve *Sběrateli a Úkolu překladatele* je Benjaminova argumentace víc evokativní než logická a souvislost obou je přinejlepším mlhavá. Nepokouším se zde nabídnout rigorózní teoretický model, ale jen nastínit, jak na začátku třicátých let bylo možno porozumět přínosu Joyceovy práce a jejího vztahu ke klíčovým troskám vlastní kultury z pozice nakloněné surrealismu i marxismu. Benjaminovy myšlenky nám pomáhají nahlédnout, jak se zdánlivě přesný opak užitečnosti („der diametrale Gegensatz zum Nutzen“ [BENJAMIN, 1982, 271]), tedy encyklopedická sbírka a překlad nezaměřený na čtenáře (což v *Pasážích* znamená citování a shrabování informací), může jevit jako revoluční čin. Radikální skladba tohoto druhu dává vzniknout možnosti historického překonání. I když čeští překladatelé pravděpodobně neznali Benjaminovu práci, asi byli obeznámeni s marxistickými teoriemi historie, které jeho myšlenky zakládají. Když Procházka píše, že „v kolosálním Joyceově intelektu chtěla skonávající epocha pohlédnouti ještě jednou ve vlastní tvář, vyžítí se ještě jednou literárně ve své totalitě, obsáhnouti se celá v jednom jediném proudu slov“ (Joyce, 1932, s. 89), jeho interpretace pojímá Joyce jakožto sběratele: někoho, kdo se chce ztratit v bludišti, kouzelné encyklopedii či „kouzelném kruhu“ (Benjamin, 1982, s. 271) svých vlastních předmětů, kdo však také vepsal do této totality možnost překonání.

Jeden ze závěrů, k nimž zde můžeme dojít, je, že ze zeměpisně a politicky vzdálené perspektivy má Joyceova práce více společného s jedenáctou *Britannickou*, než se obecně věří. Obojí, tak jako dnes téměř každá tištěná encyklopedie, jsou vykopávky užitečné pouze jako uskutečnění světa v jistém historickém okamžiku. Základnějším pozorováním však je, že překlad ve své snaze ustanovit cenu Joyceovy práce i přes její zdánlivou politickou zbytečnost a skrze svůj referenční či shrnující vztah k originálu poukazuje na proces encyklopedického překonávání v Joyceově díle samém, na čemž účast (v podivném smyslu) vyžaduje, aby se člověk dostal navenek a dokola jeho kruhů (lingvistických a společenských).

Ve svých náčrtech k jedné kapitole *Odysea*, která se nejvíc podobá *Dílu v zrodu*, *Héliův skot*, nakreslil autor známý obrázek vejcovitých elipsoidů, každý větší než předchozí a obsahující jej (viz Herring, 1971). Je to obraz, který ukazuje, jak vybuodoval tuto kapitolu na modelu dvou vývojových procesů. První je růst dítěte v lůně. Každý kruh, a tedy každá z devíti částí kapitoly představuje jedno období. Druhý proces je vývoj anglické literatury. Každá část kapitoly taky představuje styl víceméně jednoho století, od staré angličtiny na začátku přes Chaucera a Shakespeara až k Dickensovi a jiným spisovatelům devatenáctého století. Poslední část, kterou Joyce popsals jako „příšernou směsici“ různých nářečí (Joyce, 1966, s. 140), se nejvíce přibližuje stylu *Díla v zrodu*.

Vedle obkružujících vajec z *Héliova skotu* se *Dílo v zrodu* jeví jako Joyceova snaha dostat se dál, až za *Odysea*. Jak se ukazuje na české verzi *Anny Livie Plurabelly* – jednak z úvah

nabídnutých v doslovecích a jednak ze snahy překladu shrnout a v jistém smyslu překonat – Weatherallová, Hoffmeister a Procházka přišli na dynamiku encyklopedického soutěžení v Joyceově díle a zapojili se do ní. Jejich překlad je i pokusem *Annui Livii Plurabellu* zapouzdřit. Jinými slovy, na rozdíl od ostatních překladů *Díla v zrodu*, vzniklých buďto pod autorovým dohledem, v jeho okruhu, nebo v uctivém stínu jeho kanonizace, český překlad a okolní texty byly napsány v soutěži s Joycem, proti němu v jeho vlastní hře. Michelle Woodsová navrhl, že Hoffmeisterovy karikatury je třeba chápat jako jakési překlady, jako „hanlivé miméze“. A vskutku, tento překlad, jako každá karikatura, je také kritický (Woods, 2012, s. 9). Nechci tvrdit, že je to překlad plně úspěšný. Raději zakončím jenom poznámkou, že se musí číst jakožto výjimečný doklad o třech lidech, kteří se o něco déle než na rok ztratili v Joyceově bludišti a snažili se kreslit kolem něj joyceovský, ale ne zcela joyceovský kruh. Tímto způsobem čerpali z jedné ze základních tvořivých dynamik Joyceova díla. To, co vytvořili, bylo skoro, ale ne zcela, český Joyce, možná něco jako vejce.

## LITERATURA

- BECKETT, Samuel. 1929. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: BECKETT, Samuel et al. *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*. London: Faber & Faber, 1929, s. 1–22.
- BENJAMIN, Walter. 1982. *Das Passagen-Werk*. In: *Gesammelte Schriften. Band 5*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. 1354 s. ISBN 3-518-28535-1.
- BOSINELLI, Rosa Maria Bollettieri. 1996. *A proposito di Anna Livia Plurabelle*. In: JOYCE, James. *Anna Livia Plurabelle*. Torino: Einaudi, 1996, s. 31–86. ISBN 88-06-14037-X.
- COSTANZO, William V. 1972. The French Version of “Finnegans Wake”: Translation, Adaptation, Recreation. *James Joyce Quarterly*, 1972, roč. 9, č. 2, s. 225–236. ISSN 0021-4183.
- CORNWELL, Neil. 1992. *James Joyce and the Russians*. Houndsmills: Macmillan, 1992. 176 s. ISBN 978-0-333-52591-3.
- ECO, Umberto. 1986. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 242 s. ISBN 978-0-253-35168-5.
- ECO, Umberto. 1996. Ostrigotta, ora capesco. In: JOYCE, James. *Anna Livia Plurabelle*. Torino: Einaudi, 1996, s. xvii–xxi. ISBN 88-06-14037-X.
- ECO, Umberto. 2009. *Experiences in Translation*. Přel. A. McEwen. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 136 s. ISBN 978-0-802-09614-2.
- ELLMANN, Richard. 1982. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1982. 887 s. ISBN 978-0-195-03103-4.
- HERRING, Phillip. 1971. *Joyce's Ulysses Notesheets in the British Museum*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1971. 545 s. ISBN 978-0-813-90296-8.
- HOFFMEISTER, Adolf. 1932. Překlad z nové do nové řeči. In: JOYCE, James. *Anna Livia Plurabella: Fragment Díla v zrodu*. Praha: Odeon, 1932, s. 90–96.
- HOFFMEISTER, Adolf. 2002. Osobnost James Joyce. *Souvislosti*. 2002 [cit. 2. 2. 2017]. Dostupné na: <http://souvislosti.cz/202/hof.html>.
- JOYCE, James. 1930. *Anna Livia Plurabelle: Fragment of Work in Progress*. London: Faber & Faber. 1930. 32 s.
- JOYCE, James. 1932. *Anna Livia Plurabella: Fragment Díla v zrodu*. Přel. M. Weatherallová, A. Hoffmeister, V. Procházka. Praha: Odeon, 1932. 96 s.
- JOYCE, James. 1966. *Letters of James Joyce*. New York: Viking Press, 1966. 440 s.
- JOYCE, James. 1996. *Anna Livia Plurabelle*. Torino: Einaudi, 1996. 165 s. ISBN 88-06-14037-X.
- LERNOUT, Geert a Wim VAN MIERLO (eds.). 2004. *The Reception of James Joyce in Europe*. Vol. 1. New York: Thoemmes Continuum, 2004. 354 s. ISBN 978-0-826-45825-4.

- MÁNEK, Bohuslav. 2004. The Czech and Slovak Reception of James Joyce. In: LERNOUT, Geert a Wim VAN MIERLO (eds.). *The Reception of James Joyce in Europe*. Vol. 1. New York: Thoemmes Continuum, 2004, s. 187–197. ISBN 978-0-826-45825-4.
- MANGANIELLO, Dominic. 1980. *Joyce's Politics*. London: Routledge, 1980. 260 s. ISBN 978-0-710-00537-3.
- MASARYK, Tomáš G. 1925. *Světová revoluce za války a ve válce. 1914–1918*. Praha: Čin a Orbis, 1925. 650 s.
- MCHUGH, Roland. 1991. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991. 628 s. ISBN 978-1-421-41907-7.
- O'NEILL, Patrick. 2013. *Impossible Joyce: Finnegans Wakes*. Toronto: University of Toronto Press, 2013. 322 s. ISBN 978-1-442-64643-8.
- PLATT, Len. 2009. "Unfallable encyclicling": Finnegans Wake and the Encyclopedia Britannica. *James Joyce Quarterly*, 2009, roč. 47, č. 1, s. 107–118. ISSN 0021-4183.
- PROCHÁZKA, Vladimír. 1932. Poznámka k novému dílu Jamesa Joyce. In: JOYCE, James. *Anna Livia Plurabella: Fragment Díla v zrodu*. Praha: Odeon, 1932, s. 79–89.
- QUIGLEY, Megan M. 2004. Justice for the "Illstarred Punster": Samuel Beckett and Alfred Péron's Revisions of "Anna Lyvia Pluratself". *James Joyce Quarterly*, 2004, roč. 41, č. 3, s. 469–487. ISSN 0021-4183.
- SAILER, Susan Shaw. 1999. Universalizing Languages: Finnegans Wake Meets Basic English. *James Joyce Quarterly*, 1999, roč. 36, č. 4, s. 853–868. ISSN 0021-4183.
- SEGALL, Jeffrey. 1993. *Joyce in America: Cultural Politics and the Trials of Ulysses*. Berkeley: University of California Press, 1993. 208 s. ISBN 978-0-520-07746-1.
- ŠLANCAROVÁ, Jana. 2015. *Anglie a Karel Čapek: Vydávání a recepce díla Karla Čapka na Britských ostrovech*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2015 [cit. 18. 2. 2017]. Dostupné na: [http://is.muni.cz/th/371418/ff\\_m/](http://is.muni.cz/th/371418/ff_m/).
- WOODS, Michelle. 2012. Framing Translation: Adolf Hoffmeister's Comic Strips, Travelogues, and Interviews as Introductions to Modernist Translations. *Translation and Interpreting Studies*, 2012, roč. 7, č. 1, s. 1–18. ISSN 1932-2798.



Václav Paris, Ph.D.  
 English Department  
 The City College of New York  
 160 Convent Avenue  
 New York, NY 10031  
 United States of America  
 vaclavparis@gmail.com

# Nástin interdisciplinárních výzkumů v rámci vývoje a současnosti polské literární sémiotiky

Libor Martinek

*Ústav bohemistiky a knihovnictví*

*Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě*

## **Outline of Interdisciplinary Research in the Development and Present Polish Literary Semiotics**

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 114-123

The author in his article deals with the outline development of interdisciplinary studies in the development and current situation in the Polish semiotics. A major role is played by the tradition of the Formal school and Lvov-Warsaw school of philosophy and logic. Excellent work in this field led Jerzy Pelc. The author outlines the development of the introduction of Polish so-called hard semiotics from the 60s to the present day and then presents the situation in literary semiotics, which preceded the structural-semiotic studies. There were also studies applying research on literary semiotics of Charles S. Peirce, for example Wojciech Kalaga's studies and articles. Literary Semiotics in Poland has evolved toward interest in theater, film, visual arts, currently there is also interest in semiotics by Polish musicologists. In the 90s of the 20th century are watching a renaissance of interest in the relationship between literature and the visual arts, which can be documented with more interdisciplinary conceived monographs. Were also established research centers of literary semiotics and cultural semiotics at UAM in Poznan. Polish experts on the semiotics of successfully developing cooperation with foreign personalities and workplace.

Keywords: semiotics, tradition, present, Lvov-Warsaw School, philosophy, logic, literary semiotics, cultural semiotics

Na úvod našeho příspěvku, jenž je pochopitelně rozsahem limitován požadavky na odborný článek ve vědeckém časopise, deklarujeme, že nám rozhodně nejde o syntézu dějin polské sémiotiky a zejména sémiologie jako vědy o znakových systémech. Po nástinu vývoje polských sémiotických a sémiologických výzkumů se soustřeďujeme zejména k současné situaci a speciálně se věnujeme interdisciplinárním bádáním, která navazují na dosavadní tradici v tomto oboru. Těm je věnováno nejvíce prostoru. Náš článek tudíž nemá analytické ambice, ale má přiblížit současný teoretický diskurs v oblasti korespondence umění zainteresovanému čtenáři.

V Polsku (podobně jako v jiných zemích střední Evropy) dochází v druhé polovině 20. století k proměně lingvistiky vlivem odklonu od klasického strukturalismu. Pozornost se věnuje některým pomezím společenskovedním disciplínám, jako je filozofie jazyka, textová lingvistika,

kognitivní lingvistika, teorie komunikace, sociolingvistika, psycholingvistika a také sémiotika, která jako nauka o znacích do těchto disciplín zasahuje. Ta dosáhla značně vysoké úrovně, díky čemu je považována za jednu z nejlépe organizovaných a teoreticky dobře podložených škol v rámci současné světové sémiotiky. Polská sémiotika se mohla opřít o základy dané tradičním zájmem polských filozofů a logiků o problémy znakových systémů. Průkopníci na tomto poli byli představitelé polské formální školy – Franciszek Siedlecki, Kazimierz Budzyk aj. Mimořádnou roli pro rozvoj těchto disciplín sehrála lvovsko-varšavská škola, kterou založil na přelomu 19. a 20. století Kazimierz Twardowski, u něhož získala vzdělání celá řada filozofů a logiků, kteří zejména v období mezi světovými válkami ovlivnili vývoj svých oborů. Některé jejich práce souvisely s otázkami, které dnes tvoří důležitou součást moderní sémiotiky. Například Kazimierz Ajdukiewicz zkoumal vztahy mezi jazykem a poznáním nebo se zabýval významem slov a úlohou jazyka při vytváření obrazu světa, jenž nás obklopuje. Zakladatel praxeologie Tadeusz Kotarbiński, autor mj. práce *Prvky poznání, formální logiky a metodologie věd* (*Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*; Kotarbiński 1929), ovlivnil současnou sémiotiku svými pracemi z oblasti metodologie vědecké práce, etiky a také svým pojetím krásna, lidského štěstí, morálky apod. Alfred Tarski (posluchač Tadeusze Kotarbińského) založil obor logické sémantiky a pro současnou sémiotiku byly přínosné i jeho úvahy o roli metajazyka při definování pojmu pravdivosti. Do generace zhruba o patnáct let mladší patřili Mieczysław Wallis nebo Izydora Dąmbska, jejíž práce *O sémiotických funkcích mlčení* (*O funkcjach semiotycznych milczenia*; Dąmbska, 1971, s. 77–88) byla zpřístupněna i v českém překladu (Dąmbska, 2002, s. 13–27). A to jsme zdaleka nevyjmenovali další významné představitele lvovsko-varšavské školy a jejich přínos pro sémiotiku, přičemž další klad spočívá v tom, že vyškolili následující generace odborníků, kterým je blízka jejich metodologie. Po r. 1968 se aktivity sémiotických bádání soustřeďují jednak na půdě Ústavu literárních výzkumů Polské akademie věd (Instytut Badań Literackich PAN), kde vznikla vlivná socio-sémiologická škola Stefana Żółkiewského, Krzysztofa Dmitruka, Maryly Hopfingerové atd., ale i v několika univerzitních centrech. V Lodži působila Stefanie Skwarczyńska a její škola, ve Vratislavi její někdejší student Jan Trzynadlowski a jeho následovníci. Ve Vratislavi rovněž působící Aleksander Bereza byl znám svými kontakty s proslulou nitranskou školou literární komunikace. Nelze pominout ani Marii Renatu Mayenovou a její fundamentální práci *Poetyka teoretyczna* (1974), což je práce z pomezí sémiologie, strukturalismu, jazykovědy, rétoriky atd. *Last but not least* bychom měli připomenout rovněž bohatou tradici výzkumů nazývaných sémiotikou překladu, kam patří práce poznaňského badatele Edwarda Balcerzana (ovlivněného mj. pracemi Jurije Lotmana), ale pochopitelně nejen jeho, jelikož jde o jeden z proudů obecné teorie překladu nebo i sémiotiky kultury. Budeme-li brát v úvahu překlady jako takové v rámci stanoveného diskursu, autor příspěvku by mohl připomenout i určitý český vklad do vývoje polské sémiotiky i sémiologie, a sice práci Jana Mukařovského a jejich vliv na dílo významných polských strukturalistů a sémiologů Janusze Sławińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej nebo Michała Głowińskiego.

Jiným bezprostředním předchůdcem současné polské sémiotiky v poválečném období byl Adam Schaff, jenž se lišil svým marxistickým přístupem k otázkám filozofie jazyka od reprezentantů lvovsko-varšavské školy, kteří ostatně ve filozofii zastávali různá stanoviska od pozitivismu, jenž ale byl zanedlouho negován tzv. antipozitivistickým přelomem v polské humanistice, přes realismus a jeho zvláštní odnož reismus, po fenomenologii a dokonce



novotomismus. Jsme-li u polské fenomenologie, zde se sluší připomenout práce Romana Ingardena, jenž přinejmenším razil tezi, že obecné vědy a zákony objevené sémiologií bude možné uplatnit i na lingvistiku.

Několika problémy, které patří k základním pilířům sémiotiky, se zabýval Adam Schaff. Ve svém Úvodu do sémantiky (*Wstęp do semantyki*; Schaff, 1960) například řeší problémy spojené s významem slov, provádí podrobnou klasifikaci znaků a zabývá se v podstatě většími základními otázkami moderní sémantiky i sémiotiky z hlediska filozofie, logiky a lingvistiky. K některým otázkám se pak vracel i v pozdějších pracích, v nichž analyzoval například specifický charakter jazykového znaku, tzv. neostré výrazy, vliv jazyka na lidskou činnost, jazykové stereotypy, manipulaci pomocí jazyka s lidskými názory a vytváření předsudků vůči jiným národům nebo rasám atd.

Vzhledem k bohatým tradicím z meziválečného a poválečného období měla polská sémiotika dobré podmínky pro svůj poměrně rychlý nástup v poválečném období. Už na začátku šedesátých let 20. století se začala významná část polských filozofů, logiků a lingvistů nebo i představitelů jiných oborů zabývat otázkami typologie znaků, zvláštnostmi jazykového znaku, podstatou znakové funkce v literatuře a umění a dalšími problémy, které patří do repertoáru současné sémiotiky. Tou dobou byl na varšavské univerzitě zřízen seminář sémiotiky a koncem šedesátých let bylo založeno Polské sémiotické sdružení (Polskie Towarzystwo Semiotyczne). Polští sémiotikové se aktivně zúčastňovali mezinárodních sémiotických kongresů, působí v Mezinárodní asociaci pro sémiotická studia (International Association for Semiotic Studies; zkr. IASS), v jeho časopisu *Semiotica* (založeného v r. 1969 v USA) publikují spoustu článků, studií, sborníků, monografií a syntetických prací věnovaných sémiotické problematice. K dalšímu rozvoji této disciplíny v sedmdesátých letech přispěla kniha profesora varšavské univerzity Jerzyho Pelce Úvod do sémiotiky (*Wstęp do semiotyki*; Pelc, 1982). Tento posluchač přednášek filozofa Tadeusze Kotarbińskiego připravil do tisku antologii *Polská sémiotika 1894–1969* (*Semiotyka polska 1894–1969*; Warszawa, 1971), která se dočkala i překladu do angličtiny jako *Semiotics in Poland 1894–1969* (Warszawa – Dordrecht – Boston, 1979). Pelc kromě toho založil v r. 1970 časopis *Studia Semiotyczne*. Od r. 1990 řídí také dvě knižní edice, které vznikly z jeho iniciativy: Knihovna sémiotického myšlení (Biblioteka Myśli Semiotycznej) a Knihovna sémiotické informace a dokumentace (Biblioteka Informacji i Dokumentacji Semiotycznej). V r. 1978 v Radziejowicích, v r. 1980 ve Varšavě a v Puławách zorganizoval spolu se svými spolupracovníky mezinárodní sémiotické konference. Během setkání v Radziejowicích podepsal smlouvu o spolupráci a vědecké výměně v oblasti sémiotiky mezi Katedrou logické sémiotiky (Zakład Semiotyki Logicznej) varšavské univerzity a sémiotickými pracovišti v USA: Brown University, Providence R. I. (Thomas G. Winner), Indiana University, Bloomington Ind. (Thomas A. Sebeok), Yale University, New Haven Conn. (Edward Stankiewicz).

Vraťme se ještě k Pelcově významnému Úvodu do sémiotiky, jenž přináší obsáhlý přehled otázek, které soudobá sémiotika řešila nebo by měla řešit v následující době. Obsahuje podrobný přehled různých pojetí znaku od starověku po současnost, typologií znaků z hlediska soudobých výzkumů, přichází s často originálními a podnětnými úvahami o podstatě sémiotiky, mimo jiné že je třeba rozlišovat několik sémiotik, protože něco jiného je například studovat obecné vlastnosti znakových systémů, používat metajazyků různých stupňů k popisu takových

analýz, pojednávat o sémiotických metodách nebo aplikovat teoretické závěry na konkrétní obory umění apod.<sup>1</sup>

Je třeba vzít v úvahu, že kromě strukturalismu ve znamení Ferdinanda de Saussura existují ještě jiné, nelingvistické tradice sémiotického výzkumu, například práce amerického sémiotika Charlese Sanderse Peirce. Jedním z průkopníků sémiotiky literatury v Polsku byl Wojciech Kalaga, který také jako jeden z prvních zaváděl do literární sémiotiky Peirceho pojmy. Opírá se o triadickou koncepci znaku v knize *Literární znak: Triadický model (The Literary Sign: A Triadic Model)*; Kalaga, 1986) navrhl sémiotický model literárního díla. V peirceovské sémiotice je zasazena teorie diskursu, včetně literárního, kterou Kalaga navrhl v knize *Mlhoviny diskursu: Interpretace, textualita a subjekt (Nebulae of Discourse: Interpretation, Textuality, and the Subject)*; Kalaga, 1997) a kterou přeložil do češtiny autor tohoto příspěvku (*Mlhoviny diskursu: Subjekt, text, interpretace*; Kalaga, 2006). Wojciech Kalaga byl spoluzakladatelem semináře Er(r)go, který probíhal v letech 1980–1995 a zejména v prvním období své činnosti šířil sémiotickou a dekonstruktivistickou metodologii. Výsledkem činnosti Er(r)go bylo pět kolektivních monografií, které Kalaga spoluredigoval a které obsahovaly problémy sémiotiky literatury. První z nich *Znak a semióza (Znak i semioza)*; Kalaga – Sławek, 1985) vyšel v r. 1985. V letech 1985–1997 Kalaga také opublikoval dvacet pět studií a článků na sémiotická a sémioticko-literární témata, které vyšly v Polsku i v zahraničí (mj. v *Studiach Filozoficznych*, *Studiach Semiotycznych*, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, *Semiotica*, *S: European Journal for Semiotic Studies*, *Semiotische Berichte*, *Semiosis*). Zabýval se v nich mj. ontologií a strukturou literárního díla ze sémiotické perspektivy, koncepcí interpretanta v literárním díle, sémiotickým modelem čtenáře, sémiotickou teorií fikcionalita, možnými světy v literárním díle z hlediska triadické teorie znaku a subjektovostí jako sémiotickým produktem. Po r. 1997 se Wojciech Kalaga již bezprostředně nezabývá sémiotikou, avšak „sémiotické myšlení“ je patrné v jeho pracích o literatuře, teorii literatury a kultuře. V r. 2016 vyjde ve významných *Studiích o znakových systémech (Sign System Studies/Trudy po znakovym sistemam)*, založených Juriem Lotmanem<sup>2</sup> a vydávaných na univerzitě v estonském Tartu, jeho studie *Proti rámování (Against the Frame)* o otázkách rámování literárního textu z hlediska peirceovské sémiotiky.

Ani tzv. tvrdá sémiotika po politických změnách v r. 1989 v Polsku neusnula na vavřínech. Jerzy Pelc připravil další svazky *Sémiotických studií (Studiów Semiotycznych)* a připravuje knihy pro edici *Knihovna sémiotického myšlení (Biblioteka Myśli Semiotycznej)*. Mezi současnými autory, kteří by si zasloužili být jmenováni v kontextu polské sémiotiky, lze připomenout Barbaru Stanoszovou, Władysława Panase (Panas, 1991), Mariana Przełęckiego, Henryka Hiże, Adama Nowaczyka a Bogusława Wolniewiczze (z nichž poslední dva jmenování stále žijí). Neustává ani spolupráce na mezinárodní úrovni, kdy polští sémiotikové spolupracovali nebo spolupracují s nedávno zemřelým Edwardem Stankiewiczem (profesor Yale University), který byl rodilým Varšavanem podobně jako již dříve zemřelý Chaím Perelman (profesor Université Libre de Bruxelles), nebo s vilniuským rodákem a sémiotikem divadla Tadeuszem Kowzanem (profesor Université de Caen), autorem prací *Znak a divadlo (Znak i teatr)*; Kowzan, 1998)

<sup>1</sup> V úvodní části našeho příspěvku jsme čerpali poučení ze statě Jiřího Černého *Současná polská sémiotika* (Petr, 1988, s. 195–201; tam jsou i další odkazy na literaturu předmětu).

<sup>2</sup> Z pochopitelných důvodů zde nelze vyjmenovat všechny polské práce věnované například M. Bachtinovi, J. Lotmanovi nebo A. Greimasovi a jiným světovým autorům sémiologických prací, jelikož to není ani naším současným cílem.

nebo *Sémiologie divadla* (*Sémiologie du théâtre*; Kowzan, 2005). S ohledem na skutečnost, že mezi významné sémiotiky divadla patřil i náš profesor Ivo Osolobě, zajímá nás i ohlas na jeho dílo v Polsku; zmínili bychom alespoň monografickou práci vratislavské bohemistky Doroty Žygadło-Czopnik *V oblasti české sémiotiky divadla, Ivo Osolobě jako teoretik divadla a muzikálu* (*W kręgu czeskiej semiotyki teatru: Ivo Osolobě jako teoretyk teatru i musicalu*; Žygadło-Czopnik, 2009).

\* \* \*

Jestliže je sémiotika mnohotvárná a na jejím terénu jsou možné různé jazyky a směry výzkumu, stává se určitým stylem myšlení, nikoli kodifikovanou metodou. Její zásluhou byly objeveny nové a neznámé světy, ale sémiotika umožnila ukázat v nečekaném světle každodenní jevy, u nichž by systémovost nikdo nepředpokládal, jak ukazují práce Rolanda Barthesa nebo Umberta Eca. Kupříkladu demaskování mechanismů moci v masové kultuře nazývá Eco „sémiologickým partyzánstvím“ (viz jeho *Semiologia życia codziennego*; Eco, 1996).<sup>3</sup> Cestou Umberta Eca se vydal Stanisław Barańczak, který s úspěchem prováděl „sémiologické partyzánství“ v knize *Nezpůsobilý čtenář: Přesvědčování v masové literární kultuře Polské lidové republiky* (*Czytelnik ubezwłasnowolniony: Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*; Barańczak, 1983) odhalující metody indoktrinace a společenské manipulace v různých žánrech populární literatury. Barańczyk byl zejména literárním kritikem, proto nelze nepřipomenout práce jeho manželky Anna Barańczykové, mj. autorky první polské publikace o písni v kontextu sémiotiky kultury. Inspirace pracemi o židovské kabale a jejím využití v literárních dílech z hlediska sémiotiky, kdy je kabala chápána nikoli jako statická struktura, ale jako dynamický proces konfrontovaný s dějinami Židů a doktrínou judaismu – například *Kafka und die Kabbala: Das Jüdische in Werk und Denken von Franz Kafka* Karla Ericha Grötzingera (Grötzingler, 1992), využívajícího výzkumů Gershoma (též Geršoma) Scholema o kabale a její symbolice *On the Kabbalah and Its Symbolism* z r. 1965 (pol. překl. *Kabala i jej symbolika*; Scholem, 1996), a s ní spojený systém karet tarot – se staly interpretačním kontextem Anny Sobolewské, která spatřovala kabalistická témata a motivy v pracích Stanisława Vincenze, Juliana Strykowskiho a Jana Potockého (Sobolewska, 1992). Judaistické a kabalistické kontexty podobně využíval ve svých pracích lublinský badatel Władysław Panas při novém čtení děl Elizy Orzeszkové (Panas, 1996) nebo Bruna Schulze (Panas, 1997). Dodejme, že jedna z Panasových studií, konkrétně *Z problémů sémiotiky subjektu* (*Z zagadnień semiotyki podmiotu*; Panas, 1983, s. 32–46) vyšla i v češtině v antologii *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století* (Panas, 2002, s. 80–97). Také neortodoxní psychoanalýza chápána jako nástroj sémiotiky literatury umožnila nové čtení Schulzových Švábů Wincentym Grajewským (Grajewski, 1980) a Gombrowiczovy *Operetky* Danutou Danekovou (Danek 1997).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ecovy rané sémiotické práce, jako *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologia* (1968) a *Opera aperta: formae indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), byly přeloženy do polštiny poměrně záhy ve svazku *Sémiotická krajina* (*Pejzaż semiotyczny*; Eco, 1972) již v r. 1972 a o rok později vyšlo i *Otevřené dílo* (*Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*; Eco, 1973, 2008).

<sup>4</sup> V této části příspěvku vycházíme z úvodní kapitoly *Literatura i semiotika* obsažené v knize *Seweryny Wyslouch Literatura i semiotyka* (Wyslouch, 2001, s. 5–20).

Můžeme si pak položit otázku, co to má všechno společného s literární vědou? Znamená to, že literární vědci od teď věnují větší pozornost masové kultuře? Proč uvádět do výzkumu literatury sémiotický aparát? Literární věda má své instrumentárium, jehož užitečnost byla ověřena analýzou literárních textů. Oblast literárního díla je již obhospodařena a strukturalismus si zde dobře brání své pozice. Situace se však změní, když vyjdeme mimo jednotlivé dílo a chceme uvidět literaturu jako systém v kontextu jiných systémů. Tady strukturalismus nestačí a nezbytná se stává sémiotika, která umožňuje poznání kulturních mechanismů a vytváří šance na integraci humanitních oborů. Toho si byli vědomi i polští strukturalisté, kteří v sedmdesátých a osmdesátých letech rozvíjeli polskou školu literární komunikace, která byla blízká uvažování R. Barthesa, U. Eca nebo J. Lotmana. Práce Michała Głowińskiego (Głowiński, 1977), Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Janusze Sławińskiego, Bogdana Owczarka (Owczarek, 1975) a mnoha dalších svědčí o tom, že strukturalismus se rozvíjel ve směru sémiotiky v rámci strukturálně-sémiotické orientace.<sup>5</sup> Připomenout je třeba práce Stefana Żółkiewského (Żółkiewski, 1979) i jeho týmu spolupracovníků o literární kultuře, které byly inspirovány ruskou sémiotikou, zejména její moskevsko-tartuskou školou. Podobně driftuje k sémiotice polská estetika zejména mezi žáky a nástupci Władysława Stróżewského, kteří se rovněž zajímali o dílo i u nás známého polského filozofa a fenomenologa, Husserlova žáka Romana Ingardena (mj. problematika negace a nebytí, otázka kreativity, axiologická struktura člověčenství, hermeneutika božství, krásy a základní ontologické kategorie).

Sémiotické výzkumy jsou přirozeně interdisciplinární. Umožňují vyjít mimo literaturu a rozšířit interpretační obzory a znovu přečíst dílo. V Polsku se sémiotika ubírala především směrem k filmové a divadelní vědě, což je dobře vidět na pracích poznaňského literárního vědce Jerzyho Ziomka,<sup>6</sup> zejména v práci *Sémiotické problémy divadelního umění* (*Semiotyczne problemy sztuki teatru*) z r. 1976 (Ziomek, 1976, s. 9–27; 1980, 2008). V tomto kontextu nelze opomenout výzkumy v oblasti filmové vědy spojené s literárněvědnou a sémiologickou metodologií (Marek Hendrykowski v Poznani, Alicja Helmanová, která se zabývá sémiologií filmu a celá její krakovská škola). V literární vědě jsou podnětné práce jiného poznaňského badatele – Edwarda Balcerzana, například jeho soubor studií *Skrze znaky* (*Przez znaki*; Balcerzan, 1972) a zejména studie *Sémiotika v den narození a nyní*, *Poezie jako sémiotika umění*, *Estetika – čtvrtá část sémiologie* (*Semiotyka w dniu narodzin i obecnie*; *Poezja jako semiotyka sztuki*; *Estetyka – czwarta część semiologii*<sup>7</sup>); všechny tyto texty byly přetištěny v Balcerzanově knize *Kruhy iniciace* (*Kręgi wtajemniczenia*; Balcerzan, 1982). Není divu, že se na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani také díky těmto silným osobnostem úspěšně rozvíjela a rozvíjí sémiotika literatury a sémiotika kultury. Dokonce zde vznikla dvě centra těchto disciplín jako univerzitní katedry – Katedra sémiotiky kultury (Zakład Semiotyki Kultury), kterou vede Anna Grzegorzcyková, a Katedra sémiotiky literatury (Zakład Semiotyki Literatury), kterou založila Seweryna Wyslouchová a nyní funguje pod vedením Bogumiły Kaniewské (ta se ovšem zabývá prózou a feminismem). Vznikla zde škola logické sémiologie kultury Jerzyho Kmity, jehož studentkami byly mj. Anna Grzegorzcyková nebo Ewa Rewersová. K důležitým aktivitám Anny Grzegorzcykové, která se věnovala sémiotice Algirdase Greimase, patří redakce

<sup>5</sup> Tyto otázky si kladla Seweryna Wyslouch v práci *Literatura i semiotyka* (Wyslouch, 2001, s. 9).

<sup>6</sup> Viz Seweryna Wyslouch, *Strukturalizm i semiotyka w pracach Jerzego Ziomka* (in: Ulicka – Bolecki, 2012, s. 264–276).

<sup>7</sup> Studie vyšla i v českém překladu (Balcerzan, 2002, s. 133–142).

sborníku *Sémiotická oslnění (Semiotyczne olśnienia; Grzegorzcyk, 1997)*, obsahující aplikace myšlenek tohoto francouzského sémiotika litevského původu (sborník mj. obsahuje příspěvek Mirosława Loby o sémantice postav francouzského dramatu 18. století nebo Seweryny Wyslouchové o Greimasově sémiotickém čtverci).

Kromě směřování sémiotiky k divadlu a jeho teorii jsou v současném polském diskursu patrné i snahy o výzkumy vztahů mezi literaturou a výtvarným uměním. Již zmíněná Seweryna Wyslouchová upozorňuje, že výzkum těchto vztahů prožívá v Polsku renesanci již od osmdesátých let 20. století (Okoń, 1988). Jen v devadesátých letech vyšlo osm knih věnovaných vztahům literatury a malířství (v 19. a 20. století), napsaných jak historiky umění, tak literárními vědci (viz Okoń, 1992; Sienkiewicz, 1992; Hopfinger, 1993; Brzozowski, 1994; Kudelska, 1997; Cieślak, 1999; Sadowski, 1999; Wyslouch, 1994).<sup>8</sup> Všechny tyto práce mají společnou vlastnost – chtějí překročit ikonologii, nezůstávat jen při popisu témat a motivů, ale ukázat podobnosti v oblasti umělecké techniky: způsobu reprezentace, kompozice nebo žánru výpovědi (Wyslouch, 2001, s. 17–18). Podobně bychom mohli hledat i vlivy sémiotiky v hudební vědě. Připomenout lze alespoň práce z hudební sémiotiky poznaňských muzikologů, například Macieje Jabłońskiego, mj. autora publikace *Hudba jako znak (Muzyka jako znak; Jabłoński, 1999; Music as Sign; Jabłoński, 2010)*, Marcina Gmyse a Ewy Schreiberové. Na Hudební akademii v Krakově se ze sémiotiky vyšlé problematice naratologie a její aplikace na hudebněmuzikologický výzkum věnuje Mieczysław Tomaszewski (Tomaszewski, 2009), zatímco Małgorzata Pawłowska zkoumá vokální hudbu (zejména operu), hledá zákony hudební diskurzu v souladu s naratologickými instrukcemi (Pawłowska, 2009).

Aktuálnost staré problematiky korespondence umění má podle S. Wyslouchové více příčin (Wyslouch, 2011). K zájmu o vizuálnost, ale také múzičnost či hudebnost vede proměna současné kultury, která preferuje obraz a zvuk a dávno už přestala být verbální kulturou. 20. století nikoli bez příčiny bylo nazváno věkem filmu. Vytvořila se audiovizuální kultura, která se před našima očima změnila v kulturu multimediální. Zájem o vizuálnost literatury se pojí také s výrazným odchodem ze sféry strukturalismu, který se opíral o lingvistické vzorce a preferoval jazykovou problematiku. Obraznost literatury byla chápána jako obraznost prostředkující, jako výsledek jazykových operací, které nemusely mít a často také neměly vizuální charakter. V rámci strukturálně-sémiotických výzkumů dochází v devadesátých letech minulého století k návratu vizuálnosti či ikoničnosti a s tím spojené kategorie mimesis. Novějšími a proslulými polskými pracemi v tomto směru jsou studie Zofie Mitosekové (Mitosek, 1992; 1997) nebo Ryszarda Nycze (Nycz, 1993). Vztahem slova a obrazu zejména v médiích se věnuje Ewa Szczęsna (Szczęsna, 2007).

Náš exkurz do historie a současnosti polské sémiotiky se zvláštním zohledněním literární sémiotiky bychom mohli uzavřít konstatováním S. Wyslouchové, že sémiotické chápání literatury střetávající se s jiným znakovým systémem nebylo a není výjimečné. Rozšiřuje interpretační obzory a vytváří šance na integraci různých oborů. Sémiotika, jejíž apogeum připadlo na přelom šedesátých a sedmdesátých let minulého století, stále nevyčerpala své možnosti (viz Wyslouch, 2001, s. 17).

<sup>8</sup> Uvádíme pouze knižní monografie, nikoli články a studie ve sbornících a časopisech.



## LITERATURA

- BALCERZAN, Edward. 1972. *Przez znaki: Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1972. 308 s.
- BALCERZAN, Edward. 1982. *Kręgi wtajemniczenia: czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. 456 s.
- BALCERZAN, Edward. 2002. Estetika: čtvrtá část sémiologie. In: TRÁVNÍČEK, J. (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 133–142. ISBN 80-72940-72-4.
- BARAŃCZAK, Stanisław. 1983. *Czytelnik ubezwłasnowolniony: Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paris: Libella, 1983. 142 s.
- BRZOZOWSKI, Tadeusz. 1994. *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka. Rozprawy i studia Uniwersytetu Szczecińskiego*. 156. sv. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 1994. 242 s. ISSN 0860-2751.
- CIEŚLAK, Robert. 1999. *Oko poety: Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*. Gdańsk: Słowo – Obraz Terytoria, 1999. 282 s. ISBN 83-87316-04-0.
- DĄMBSKA, Izydora. 1971. O funkcjach semiotycznych milczenia. *Studia Semiotyczne*, 1971, roč. 1, sv. 2, s. 77–88.
- DĄMBSKA, Izydora. 2002. O sémiotických funkcích mlčení. In: TRÁVNÍČEK, J. (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 13–27. ISBN 80-72940-72-4.
- DANEK, Danuta. 1997. Poetyka snu w „Operetce“. In: *Sztuka rozumienia: Literatura i psychoanaliza*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1997, s. 61–103. ISBN 83-85605-41-X.
- ECO, Umberto. 1972. *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. 404 s.
- ECO, Umberto. 1973. *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa: Czytelnik, 1973; 2. vyd. opr. vyd. 2008. Kraków: Znak, 2008. 400 s. ISBN 978-83-7414-484-1.
- ECO, Umberto. 1996. *Semiologia życia codziennego*. Warszawa: Czytelnik, 1996. 342 s. ISBN 83-07-02498-6.
- GŁOWIŃSKI, Michał. 1977. *Style odbioru: Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. 258 s.
- GRAJEWSKI, Wincenty. 1980. *Jak czytać utwory fabularne?* Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980. 180 s.
- GRÖTZINGER, Karl E. 1992. *Kafka und die Kabbala: Das Jüdische in Werk und Denken von Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1992. 250 s. ISBN 3-8218-0425-4.
- GRZEGORCZYK, Anna. 1997. *Semiotyczne olśnienia: Szkice o teorii A. J. Greimasa*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1997. 172 s. ISBN 83-71123-83-3.
- HOPFINGER, Maryla. 1993. *W laboratorium sztuki XX wieku: O roli słowa i obrazu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993. 178 s. ISBN 83-01112-08-5.
- JABŁOŃSKI, Maciej. 1999. *Muzyka jako znak: Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1999. 180 s. ISBN 83-7063-236-X.
- JABŁOŃSKI, Maciej. 2010. *Music as Sign*. Helsinki: Hakapaino, 2010. 198 s. ISBN 978-95-2543-127-8.
- KALAGA, Wojciech a Tadeusz SŁAWEK. 1985. *Znak i semioza*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1985. 124 s.
- KALAGA, Wojciech. 1986. *The Literary Sign: A Triadic Model*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1986. 112 s.
- KALAGA, Wojciech. 1997. *Nebulae of Discourse: Interpretation, Textuality, and the Subject*. Frankfurt, Berlin, New York: Peter Lang Verlag, 1997. 242 s. ISBN 0-8204-3289-X.
- KALAGA, Wojciech. 2006. *Milhoviny diskursu: Subjekt, text, interpretace*. Přel. L. Martinek. Brno: Host, 2006. 288 s. ISBN 80-7294-172-0.
- KOTARBIŃSKI, Tadeusz. 1929. *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*. Lwów: Ossolineum, 1929. 510 s.

- KOWZAN, Tadeusz. 1998. *Znak i teatr*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Semiotyczne, 1998. 228 s. ISBN 83-85372-28-8.
- KOWZAN, Tadeusz. 2005. *Sémiologie du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2005. 206 s. ISBN 978-2-200-34430-6.
- KUDELSKA, Dorota. 1997. *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997. 336 s. ISBN 83-86668-92-X.
- MAYENOWA, Maria Renata. 2000. *Poetyka teoretyczna: Zagadnienia języka*. 3. upr. a dopl. wyd. Wrocław: Ossolineum, 2000. 436 s. ISBN 83-04-04570-2.
- MITOSEK, Zofia (ed.). 1992. *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992. 348 s. ISBN 83-01109-31-9.
- MITOSEK, Zofia. 1997. *Mimesis: Zjawisko i problem*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. 342 s. ISBN 83-01121-99-8.
- NYCZ, Ryszard. 1993. *Tekstowy świat: Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1993. 352 s. ISBN 83-85605-53-3.
- OKOŃ, Waldemar. 1988. *Sztuka i nareracja: O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988. 136 s.
- OKOŃ, Waldemar. 1992. *Sztuki siostrzane: Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992. 424 s. ISBN 83-22907-2-81.
- OWCZAREK, Bogdan. 1975. *Opowiadanie i sémiotika: O polskiej nowelistyce współczesnej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975. 186 s.
- PANAS, Władysław. 1983. Z zagadnień semiotyki podmiotu. In: SŁAWIŃSKI, Janusz (ed.). *Autor – Podmiot literacki – Bohater*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1983, s. 32–46.
- PANAS, Władysław. 1991. *W kręgu metody semiotycznej*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1991. 160 s. ISBN 83-85291-03-2.
- PANAS, Władysław. 1996. Sacer: święty-przeklęty. Obraz judaizmu w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku. In: *Pismo i rana: Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin: Dabar, 1996, s. 25–40. ISBN 83-90167-10-7.
- PANAS, Władysław. 1997. *Księga blasku: Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997. 228 s. ISBN 83-86668-85-7.
- PANAS, Władysław. 2002. Několik problémů kolem sémiotiky subjektu. In: TRÁVNÍČEK, J. (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 80–97. ISBN 80-72940-72-4.
- PAWŁOWSKA, Małgorzata. 2009. Narracje muzyczne a narracje literackie: kilka pytań o analogie systemów. *Res Facta Nova*. 2009 [cit. 4. 4. 2015]. Dostępne na: <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0008.pdf>.
- PELC, Jerzy (ed.). 1971. *Semiotyka polska 1894-1969*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971. 574 s.
- PELC, Jerzy (ed.). 1979. *Semiotics in Poland 1894-1969*. Warszawa, Dordrecht, Boston: D. Reidel, 1979. 526 s.
- PELC, Jerzy. 1982. *Wstęp do semiotyki*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1982. 348 s.
- PETR, Jan. (ed.). 1988. *Z česko-polských jazykových a literárních vztahů*. Praha: Univerzita Karlova, 1988. 224 s.
- SADOWSKI, Witold. 1999. *Tekst graficzny Białoszewskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1999. 148 s. ISBN 83-7255-139-1.
- SCHAFF, Adam. 1960. *Wstęp do semantyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960. 544 s.
- SCHOLEM, Gershom. 1965. *On the Kabbalah and Its Symbolism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1965. 216 s.
- SCHOLEM, Gershom. 1996. *Kabala i jej symbolika*. Kraków: Znak, 1996. 232 s. ISBN 978-8-370-06589-8.
- SIENKIEWICZ, Barbara. 1992. *Literackie „teorie widzenia“ w prozie dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Obserwator, 1992. 204 s. ISBN 83-90029-23-5.
- SOBOLEWSKA, Anna. 1992. *Mistyka dnia powszechnego*. Warszawa: Open, 1992. 222 s. ISBN 83-85254-17-X.

- SZCZĘSNA, Ewa. 2007. *Poetyka mediów: Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. 263 s. ISBN 978-8-389-66382-5.
- TOMASZEWSKI, Mieczysław. 2003. *Muzyka w dialogu ze słowem: Próby, szkice, interpretacje*. Kraków: Wydawnictwo AM, 2003. 190 s. ISBN 83-87182-46-X.
- ULICKA, Danuta a Włodzimierz BOLECKI (eds.). 2012. *Strukturalizm w Europie środkowej i Wschodniej: Wizje i rewizje*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2012. 522 s. ISBN 978-83-61750-21-5.
- WYSŁOUCH, Seweryna. 1994. *Literatura i sztuki wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994. 218 s. ISBN 83-01-11335-9.
- WYSŁOUCH, Seweryna. 2001. *Literatura i semiotyka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. 194 s. ISBN 83-01-13573-5.
- WYSŁOUCH, Seweryna. 2011. *Wyprzedaż semiotyki*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2011. 416 s. ISBN 978-83-61573-31-9.
- ZIOMEK, Jerzy. 1976. Semiotyczne problemy sztuki teatru. *Teksty*, 1976, roč. 26, č. 2, s. 9–27.
- ZIOMEK, Jerzy. 1980. *Powinowactwa literatury: Studia i szkice*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980. 402 s.
- ZIOMEK, Jerzy. 2008. *Teoria, historia, powinowactwa literatury*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2008. 192 s. ISBN 978-8-370-63544-2.
- ŻÓŁKIEWSKI, Stefan. 1979. *Kultura, socjologia, semiotyka literacka*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979. 668 s.
- ŻYGADŁO-CZOPNIK, Dorota. 2009. *W kręgu czeskiej semiotyki teatru: Ivo Osolsobě jako teoretyk teatru i musicalu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009. 172 s. ISBN 978-8-322-92999-5.

.....

Doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.  
Ústav bohemistiky a knihovnictví  
Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě  
Masarykova třída 343/37  
746 01 Opava  
Česká republika  
libor.martinek@fpf.slu.cz

# Život rozložený na slabiky: Básnický projekt Petra Repku *Že-lez-ni-ce*

Lenka Racíková

## **Life in Syllables: Peter Repka's Poetry Project *Rail-ways***

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 124-139

The study focuses on Peter Repka's four books of poetry – *Rail-ways*, *Girlfriend Desert*, *Carnival in Monastery* and *Relics of Angels*, which together form the whole megacycle called *Rail-ways I. – XV.* The study monitors not only its thematic-motivic plan, but especially the method of building up the text. It points out the interconnections between individual parts, as well as entire poetry books, into one organic entity. As to the motives, it particularly focuses on the themes of travel, movement or calvary. Another objective of this study, through the analysis and interpretation of Peter Repka's texts, who is a member of the *Lonely Runners* group, is to say something new about author's writings.

Keywords: Peter Repka, *Rail-ways*, cycle, travel, calvary, movement, composition

Pojem projekt evokuje predstavu určitej systematickej práce, čo by sa na prvý pohľad mohlo vylučovať so slobodou umeleckej tvorby, do ktorej poézia patrí. My však pri pokuse o prienik do monumentálneho diela Petra Repku, člena *Osamelých bežcov*, so zhrňujúcim pomenovaním *Že-lez-ni-ce* budeme sledovať i spôsob jeho výstavby, čím preveríme opodstatnenosť použitia daného výrazu. Štrnásť rokov delí od seba dve knihy básní, a to *Že-lez-ni-ce* (1992) a *Relikvie anjelov* (2006). Medzi nimi stoja ďalšie dve – *Priateľka púšť* (1996) a *Karneval v kláštore* (2002). Štrnásť rokov môže evokovať štrnásť zastavení krížovej cesty, ktorá je spoločným leitmotívom spomenutých štyroch básnických kníh. A hoci názov *Že-lez-ni-ce* vystupuje ako pomenovanie len prvej z nich, ostatné tri napriek vlastným názvom na ňu nadväzujú i tak, že sú označené rovnako, t. j. ako *Že-lez-ni-ce*, pričom autor vždy ku každej časti pridáva príslušné poradové číslo (I. – XV.). Ide teda o jeden celok, resp. o jeden „umelecký, básnický projekt *Že-lez-níc*“ (Gavura, 2004, s. 37), ktorý sa vyznačuje prepracovanou výstavbou, a to tak na úrovni celku, ako aj jednotlivých častí.

V prípade Repkovho diela sa budeme zaoberať aj otázkou žánrového zaradenia. Už v prípade prvej knihy sme sa stretli s názorom, že ide o „modernú, netradičnú básnickú skladbu“ (Hochel – Čúzy – Kákošová, 2007, s. 44), ktorá „ťaží z biblických textov a z katolíckej liturgie Veľkého týždňa, resp. Veľkej noci“ (Chmel a kol., 2006, s. 335), pričom súčasťou tejto „fragmentárno-reportážnej básnickej polyfónie je (...) aj uchvátenie obsahov aktuálneho sveta možnosťami básnickej komunikácie“ (Sedlák a kol., 2009, s. 605). Domnievame sa, že komplikácie

pri žánrovom zaradení Repkovho diela môže vyvolať zložitá skutočnosť, ktorú zobrazuje, pretože „skladbu treba chápať aj ako púť ľudskou dušou, ako symbolickú výpoveď o pohybe, ktorý sa uzatvára – tým je ľudský život; a o ‚večnom kolobehu‘ bytia – ten predstavuje život ľudského rodu“ (Hochel – Čúzy – Kákošová, 2007, s. 44), zároveň ako „svojrážnu výpoveď o prítomnosti“ (s. 44). Ako sa ukazuje, na to všetko „Petrovi Repkovi jedna izolovaná lyrická básň sama osebe prakticky prestáva stačiť ako priestor akcie“ (Štrpka, 2003, s. 31). Navyše platí, že táto „premyslene komponovaná stavba štrnásťdielného cyklu (alúzia krížovej cesty) Že-lez-ni-ce (1992) ťaží z biblických textov, z evokácie zážitkov z detských rokov s pozadím totalitného režimu, z fascinácie krajinou a jej kultúrnym vrstvením (intertextovosť)“ (Sedlák a kol., 2009, s. 605), pričom „podobné kompozičné i obsahové parametre majú aj poetické koláže v zbierkach Priateľka púšť (1996), Karneval v kláštore (2002), Relikvie anjelov (2006)“ (s. 605). Je zrejmé, že ide o dielo priam monumentálnych rozmerov, vyplývajúcich zo širokého tematického záberu.

Okrem iného sa chceme zamerať aj na tematicko-motivický plán diela, pričom ako akýsi kompas v zložitej spleti *Že-lez-níc* budeme používať názvy jednotlivých kníh. Pri interpretácii už budeme sledovať konkrétne motívy a ich návratnosť, ktorá okrem samotných básní spája všetky štyri knihy do jedného komplexného celku. V tomto prípade ide najmä o motívy biblické, inšpirované už spomínanou krížovou cestou. Text dôsledne a premyslene sleduje jednotlivé zastavenia, na ktoré sa však navrstvujú nové významy. Ale prítomné sú aj motívy cestovania či pohybu, avizované už názvom prvej knihy. Autorovi sa podarilo vytvoriť fascinujúcu paralelu krížovej cesty, cesty vlakom a ľudského života. Podobne ako krížová cesta, aj vlak pri svojej ceste z počiatočnej do cieľovej stanice má svoje predpísané „zastavenia“ a rovnako aj život človeka od narodenia po skon je tvorený udalosťami, ktoré sa takisto dajú nazvať zastaveniami. A práve o prepojenie týchto troch pohľadov v diele P. Repku ide.

Čítanie *Že-lez-níc* je cestovaním po vertikále i horizontále. Premiestňujeme sa nielen v rozpätí krajiny a miest, zároveň je možný pohyb zhora nadol, resp. zdola nahor – zo zemskej sféry smerom k nadpozemskej, ako aj pohyb v smere dnu – do hĺbky, pod povrch, pričom na mysl tu máme ponor človeka do seba samého, do priestoru duše. Tento pohyb je „zastúpený práve motívom železníc. Autor však čitateľa neprevádza vonkajšími krajinami, naopak, ide o cestu prežívanú, vnútornú, preto azda ešte dobrodružnejšiu, vopred nenaplánovateľnú a plne nepoznatelnú“ (Rácová, 2008, s. 50). Aj preto autorovi nemôže stačiť priestor jednej básne, ba dokonca ani jednej knihy. Prostredníctvom polymotivickosti a polytematickosti vytvára zložitý labyrint, hoci „prítomnosť obsahovej i kompozičnej predlohy napomáha v cykloch týchto štyroch kníh orientovať sa v kusých zápisoch a presnejšie odhadnúť ich významový dosah“ (Gavura, 2006, s. 14). Väčšina básní zo *Že-lez-níc* (na mysl máme celý projekt, nielen prvú knihu) totiž sleduje „kompozíciu krížovej cesty (štrnásť zastavení a záver) a je pre ne typické, že svoj obsah (skúsenosti a zážitky súčasného sveta) konfrontujú s jednotlivými zastaveniami (napr. štvrté zastavenie, Ježiš sa stretáva so svojou matkou, sa stáva podnetom pre spomienku na vlastnú matku, na univerzálnejší princíp materstva, a pod.). Výsledkom je správa o jednom konkrétnom, autorovom živote, ale aj o živote ostatných“ (s. 14). Práve životnosť je to, vďaka čomu sú Repkove básne tak pôsobivé. Budeme sledovať spomínané zastavenia (v zmysle krížovej cesty i cesty vlakom) a priemet ľudského života v nich. Repkov projekt totiž chápeme ako zrkadlo, ktoré autor nastavil ľudstvu. Prostredníctvom jednotlivých zastavení odhaľujeme, čo je v nás. Kde sú naše slabiny, ale i silné stránky (ktoré vyzdvihuje najmä harmonický záver každej časti). Či je v nás viac z Piláta, alebo z Veroniky. Budeme teda sledovať etický odkaz autora.



## I.

Prvá zo štvorice kníh – básnická zbierka *Že-lez-ni-ce* – obsahuje *Predspev* a tri časti, z ktorých je každá vnútorne členená na pätnásť básní. Autor využíva číselné označenie pre jednotlivé časti (*Že-lez-ni-ce I. – III.*) i jednotlivé básne (1 – 15). Motivácia názvu knihy (a zároveň celého projektu) vyplýva z toho, že popri krížovej ceste aj „pohyb, koľajnice, vlaky putujúce sem a tam, zdanlivo bez logiky sú leitmotívom celej básnickej zbierky“ (Čúzy, 1993, s. 70). Čo však upúta, je jeho podoba, jeho rozklad na slabiky. Jedným z možných vysvetlení voľby takejto podoby je zvuk pri opakovanom vyslovovaní, resp. slabikovaní slova *železnice*, pri ktorom akoby sme vytvárali rytmus, ktorý počuť počas jazdy rozbehnutým vlakom. Možno ho nazvať i životným rytmom, lebo „železnica a ňou idúci vlak je vlastne alegóriou času, jeho plynutia a pominuteľnosti“ (Vlnka, 1997, s. 93). A hneď vedľa auditívneho pohľadu možno postaviť zase vizuálny: „Forma rozdeleného pomenovania totiž evokuje vizuálny obraz železničných staníc (reprezentovaných slabikami) a koľají (znázornených spojovníkmi) alebo obraz vlakovej súpravy pospájanej z jednotlivých vozňov (slabiky)“ (Kyseľová, 2009, s. 174). No proti motivácii názvu, vyplývajúcej z predstavy vlaku ako čohosi dynamického, je možné postaviť aj možnosť, že „ozvlášťujúco rozčlenené pomenovanie bežného civilizačného dopravného prostriedku má zrejme v názve skladby sugerovať zdĺhavosť čakania a cestovania-putovania, ako aj dialku ciest“ (Chmel a kol., 2006, s. 334). Podľa nášho názoru rozčlenený názov knihy *Že-lez-ni-ce* naznačuje, ako autor pristupuje k svetu, ktorý ho obklopuje. Slovo rozkladá na slabiky, svet na detaily, všima si všetko, čo zostáva na prvý pohľad nepovšimnuté. Vyzdvihuje, čo je ignorované, prehliadané, považované za čosi bežné, profánne, t. j. akoby odsúdené na „neviditeľnosť“. Paradoxom je, že napriek dynamike, pohybu, napriek rýchlosti, akou sa mihajú obrazy za oknom rozbehnutého vlaku (i v bežnom živote človeka dnešnej uponáhľanej doby), P. Repka dokáže zachytiť a zobraziť detaily a nasmerovať našu pozornosť práve na ne. V tom vidíme zámer autora, ukázať človeku, ktorý sa stále niekam za niečím ponáhľa, že zabúda vnímať to drobné, ktoré je zároveň podstatné.

Úlohou koľajnic je spájať jednotlivé zastávky. V realite majú koľajnice svoje presne vymedzené miesto, vybočenie je skazonosné. Tie Repkove nemajú takéto obmedzenia, okamžite vyhovujú potrebe vybočenia. *Predspev* nám ich približuje, aby sme sa mohli vopred pripraviť na nezvyčajnú cestu: „*Koľajnice, narýchlo pristavené, hrdzu vyžarujú, / krútené horúčavou, nad bažinami, štípané komármi, / lesk minulý, tepané krehkosťou mrazu, / listami polepené, prachom hviezd. / Ó bláznivé brzdné dráhy. / Perspektívy vo všetkých smeroch*“ (Repka, 1992, s. 7).

Hoci spomenutý *Predspev* ešte nečerpá z konkrétnych zastavení krížovej cesty, „sledom prosieb (za pomýlených sebou, za vracajúcich sa a nečakaných atď.) odkazuje na slávnostné modlitby veriacich z veľkopiatočnej liturgie“ (Chmel a kol., 2006, s. 335). Jeho pôsobivosť vyplýva zo sily úprimnosti, absencie falošnosti, podfarbenej intímnyim ladením tejto básnickej „modlitby“ bez akéhokoľvek mentorovania či poučovania, ale s prvkami prijatia všetkého ľudského, a teda i omylného a „nepekneho“, čo so sebou človečenstvo prináša: „*Prosím za pomýlených sebou, vydedených, / ohováraných*“ (s. 6).

Aj z ďalšieho výberu javov, za ktoré lyrický subjekt prosí (kameň, pôda, motýlí krik, okamih očí detí), zaznieva dôraz kladený na detail. Spomedzi ľudí si všima rybárov, pokladníka, predavačky, sestry intenzívnych oddelení a, samozrejme, k železniciam neodmysliteľne patriacich sprievodcov a výhybkárov. Sú to všetko ľudia, ktorých môžeme označiť prívlastkami bežní, obyčajní, všední, ktorých nepovažujeme za výnimočné súčasti našich každodenných životov,

takže ich väčšinou prehliadame rovnakým spôsobom, ako čokoľvek iné, čo je pre nás zaujímavé len v momente, keď je to pre nás užitočné, potrebné.

Rovnako vidíme autorov priklon k drobnostiam, v ktorých treba hľadať životné šťastie či naplnenosť, keď lyrický subjekt prosí „*i za maličkosti prerastajúce v hymnu*“ (s. 7). V spomínaných maličkostiach je totiž, ako to už býva, ukrytá podstata – ľudskosť, ktorá nikdy nechodí s pompou, odetá do prázdneho lesku zlatého rúcha, práve naopak, jej žiara je nenápadná, určenej pozornému oku. Preto sa aj *Predspev* končí slovami: „*ďakujem, veľmi ďakujem, za žiarivosť srdca*“ (s. 8).

Vlak – to je aj sila, energia, je to železné „monštrum“, ktoré nabera rýchlosť a neradno sa mu stavať do cesty. Básnik dokáže veľmi sugestívne opísať celý proces rozbiehania vlakovej súpravy: „*Už buble hlien, cúdia sadze, / blčí vlčí mak, kotle ide rozdrapiť. / Už kropia kolá, ich pažravosť. / Zastavte vlak, zastavte vlak*“ (s. 20), pričom využíva aj hru s farbami či so zvukom slov („*blčí vlčí mak*“). Opakované zvolanie („*Zastavte vlak, zastavte vlak*“) už pripomína rytmus rozbehnutého vlaku.

Jedným z kľúčových motívov, o ktorom možno v súvislosti s básnickou knihou, ale i s celým projektom *Že-lez-níc* hovoriť, je motív hľadania – cesty, komunikácie, vlastného ja, toho podstatného, ľudskosti, viery: „*Nájdi si tvár. / Cesta je samota istým smerom. / Veru, hovorím ti, najdi si cestu*“ (s. 24). Vo veršoch je obsiahnutá dvojité výzva – najdi si tvár, najdi si cestu. Cesta môže byť cieľ sám o sebe, je to proces utvárania človeka, jeho formovania. Možno povedať, že tvár ako časť za celok reprezentuje človeka. A to buď v zmysle jeho autentickej, skutočnej podoby (ako vo frazeologických spojeniach „ukázať svoju pravú tvár“, „zachovať si tvár“, „stratiť svoju tvár“), alebo poukazuje na možnosť zakryť skutočnosť a vytvoriť falošnú, nepravú, druhú bytosť (zase v zmysle frazémy „mať dve tváre“).

Vyššie spomínanú hru s farbami môžeme sledovať i v druhej básni druhej časti knihy: „*Kde je zlato, purpur a oziminy, v ktorých pristupuješ k oltáru?*“ (s. 31). A tiež: „*Nevyspatí, cesta je mihot / a suchá kôrka, / striebro vozňov, čierny dym / a modrá hudba oblastí*“ (s. 31). To podstatné v človeku sa nepotrebuje odievať do pozlátka. Oproti zlatu je tu kladené menej vzácne či hodnotné striebro, oproti aristokratickému purpuru stojí čiernota dymu a modrá hudba. V celej básni autor rozohráva farebný ohňostroj významov. Zrak je na jednej strane chápaný ako jeden z piatich zmyslov človeka, no možno ho chápať aj vo význame vnútorného videnia, či lepšie povedané – nevidenia, lebo autor zachytáva práve moment jeho absencie: „*Majstra sme stretli, ale nespoznali*“ (s. 32). A vďaka tejto zaslepenosti akoby sme zostávali mŕtvi: „*Pri prameňoch živú vodu nenačierame*“ (s. 32). Sme pasívni a táto pasivita v nás utlmuje životnú energiu: „*Stíšení do nepočutelnosti, / siví v kríkoch zelených dažďov, v súvislostiach medzi užívaním si, braním krížov na seba, s pohľadmi do prázdna*“ (s. 32). Sme stíšení, siví, s prázdny pohľadom – ako nejaké schránky, bez individuality (sivosť ako výraz pre niečo bezfarebné, nezaujímavé, nevýrazné, zanikajúce v mase). Náš život je vyplnený striedavým užívaním si a braním krížov, čo sa opakuje v stereotype, ktorý nás otupuje. Stráca sa vitalita, plnosť/pestrosť života, túžba či priam dychtivosť po poznaní seba, po poznaní zmyslu našej existencie. No voči možnosti zmeny zostávame apaticki: „*Pri prameňoch živú vodu nenačierame*“ (s. 32). V takomto „zakliatom lese“ ľudia sa človek, ktorý je skutočne živý, môže javiť ako „blázon“: „*Na ceste k svetlu / hlad po bláznivých hubách*“ (s. 35), no možno práve tie by človeka znovu oživili.

Človek stále na niečo čaká: „*Toto je čakáreň bez staníc*“ (s. 36), po niečom túži, ale je príliš váhavý, sputnaný, aby vykročil niektorým smerom a splnil si svoje sny. Obraz čakárne bez

staníc evokuje pasivitu, zaseknutie sa v jednom bode a nemožnosť vydať sa na cestu. Aj na inom mieste sa stretne s motívom čakárne: „*Do čakárne s ním, / rozmazaní sú cestujúci dnes*“ (s. 19), pričom čakárňou básnik „metaforicky nazýva stav strnulosti, statickosti, životnej stagnácie“ (Kyselová, 2009, s. 176). Čakáme, ale vlak nikdy nepríde, pretože tu preň nie je stanica. Táto absurdná situácia (predstava nezmyslenej existencie čakárne bez stanice) je v podstate výzva a „prítomný je aj záber na prostredie a spoločnosť a nemennú otupenosť zástupov, ktorá sa pravidelne objavuje v záznamoch umeleckej literatúry minimálne od Bottovej *Smrti Jánošíkovej*. Koho stále ľudia čakajú, kto a čo má urobiť za nich? Kedy už pochopia, že konať musí každý sám?“ (Gavura, 2006, s. 13).

Pasivita je načrtnutá ako pálčivý problém. Jej nebezpečenstvo spočíva najmä v tom, že si ju časom ľudstvo osvojí ako životný postoj, ako čosi prirodzené, a zabudne, že sa dá žiť aj inak: „*Nahráli sme sa do chuti. / Skladali sme stavebnicu: Človeče, nerob nič!*“ (s. 39). Autor využíva iróniu a narážku na jednu z najznámejších spoločenských hier. Hra je charakteristická predovšetkým pre deti, ktoré sú zase symbolom živej energie (ako protiklad sveta dospelých). Sú to stvorenia, ktoré sa ešte dokážu hrať celou svojou bytosťou, práve pri hre zabúdajú na „pravú“ skutočnosť a tvoria si novú, v ktorú pre daný moment absolútne uveria. Deti taktiež inak vnímajú čas. Na rozdiel od dospelých, ktorých ťaží minulosť a obavy z budúcnosti, deti žijú len v prítomnosti, pre moment tu a teraz. A preto žijú naplno.

Stav ustrnutia, stagnácie nachádzame aj na inom mieste: „*Bol som to sám, ktorý som nebol. / Sám v tisícročných rúchach, bez vzduchu a svetla, / aby sa minulosť nerozpadla. / Sám v súlade s kolajnicami, / / ktoré váhajú vyjsť zo staníc –*“ (s. 44). Opäť sa stretávame s motívom váhania. Tam, kde sa nezbavíme potuchnutej minulosti, kam nevypustíme vzduch a svetlo, nemôže nič žiť a prosperovať, zostáva to ustrnuté, zakonzervované v minulosti, v mŕtvom bode. V tomto momente akoby aj sám lyrický subjekt pripúšťal, že patril k davu, ktorý je sivý, bezfarebný, zakliaty.

Ďalším spôsobom vyjadrenia statickosti je motív topánok, ktoré síce vnímame ako symbol pohybu či túlania (ako vo fráze „mať túlavé topánky“), ale v tomto prípade sa na cestu nevydali: „*Topánky uložené / v smere, kam sme sa nedostali*“ (s. 52). Opäť je zobrazené zaváhanie – smer síce poznáme, topánky akoby boli pripravené vyraziť, ale je to len neživý predmet, ľudské nohy ich neobuli a nevyrazili na cestu, je to naznačená možnosť, nezrealizovaný plán.

Desiata báseň v druhej časti *Že-lez-níc* pripomína spoveď, resp. prípravu na spoveď, ktorá sa označuje ako spytovanie svedomia. V modlitebných knižkách sú pre tento účel vypísané otázky sledujúce jednotlivé hriechy z Desatora Božích prikázaní, ktoré majú pomôcť kajúcnikovi rozpamätať sa na všetky prehrešky, ktoré vykonal. A tento „obrazný posun od reálie zrkadla vo vlakových vagónoch k nábožensky inštruktážnemu žánru ‚spovedného zrkadla‘ ako návodu na spytovanie svedomia pred spoveďou prináša pôsobivú otázku: „Nosil som krížik, aby som nemusel nosiť kríž?“ (Chmel a kol., 2006, s. 336). Spoveď je v podstate obnažovanie vnútra a pri úprimnom vyznaní všetkého, čo nebolo správne v konaní či zmýšľaní, človek pocíti úľavu, očistí svoje svedomie: „*uzdravení jasajú / a nám strhajú šaty*“ (s. 45). Dôležitý je práve moment nahoty – pri telesnej nahote sa človek cíti zraniteľný, je vystavený napospas pohľadom presne taký, aký je, a neprikrášený šatami, šperkmi, nič neukryje. Podobne ako vhodne zvolenými šatami môžeme zakryť to nedokonalé na nás, tak aj svojím správaním či iným vonkajším prejavom môžeme predstierať, ukrývať to nedokonalé v našom charaktere a navonok ukazovať iba dobré vlastnosti či cnosti. Nie náhodou má takýto spovedný charakter báseň, ktorej prislúcha

poradové číslo 10, ktorému zase zodpovedá desiate zastavenie na krížovej ceste „*Pánu Ježišovi zvliekajú šaty*“. Spoveď však vyznie úprimne len vtedy, keď budú previnenia naozaj oľutované. Inak je spoveď len formálny akt, ktorý nemá platnosť očistenia, ide iba o čosi predstierané, hrané, falošné: „*Miska na slzy vyschla, spovede neplatné, / predplatné predstavenia predsavzatí*“ (s. 45); „*automaticky som končil: / Na viac dobrého sa nepamätám*“ (s. 46). Aj lyrický subjekt si kladie otázky. V modlitebných knižkách by sme ich hľadali zbytočne, ale taktiež upozorňujú na absenciu ľudskosti a sú priznaním sa k zlyhaniu, pokrytectvu a sebaklamu: „*Trápil som deti a psov? / Nosil som krížik, aby som nemusel nosiť kríž? / Opil som sa prvým lacným dobrým skutkom?*“ (s. 45). Spoveď je v podstate ponor človeka do svojho vnútra, do samého seba, zamyslenie sa nad tým, ako sa správame, aké sú pohnútky nášho konania, pretože navonok možno predstierať dobré úmysly, hlas svedomia vo svojom vnútri však človek oklamať nedokáže. Očistný akt spovede sa môže realizovať na ktoromkoľvek mieste, pretože spytovanie svedomia prebieha v samotnom človeku: „*V spovednom vozni boli spovedné zrkadlá*“ (s. 45). Cesta vlakom je čas, kým človek neprejde z jedného bodu do druhého, je to čas, počas ktorého môže cez okno pozorovať ubiehajúcu, meniacu sa krajinu. Niečo však v okne vlaku zostáva napriek pohybu stále a nemenné – a tým je vlastná tvár, resp. odraz vlastnej tváre na okne – našom spovednom zrkadle.

Prvá časť *Že-lez-níc* ešte celkom nesleduje zastavenia krížovej cesty, ale „bohato ťaží z biblických textov a z katolíckej liturgie Veľkého týždňa, resp. Veľkej noci“ (Chmel a kol., 2006, s. 335). Nájde sa tu odkaz na poslednú večeru: „*Schody, to večeradlo, / lôžka stratených*“ a „*Posledná večera pred snom*“ (s. 16), Kristovo prijatie svojho osudu: „*Temno prší a zloději sú už na cestách, / podme im v ústrety*“ (s. 16), jeho zatknutie: „*V okovách pulz väžňa je tepom strážcovým, pod*“ (s. 18), či Judášovu zradu a tridsať strieborných: „*Už pália líce v obradných pahrebách, / už vyplácajú zradné*“ (s. 20).

## II.

Druhá básnická kniha s názvom *Priateľka púšť* pozostáva z oddielov *Že-lez-ni-ce V. – VII.*, pričom tvorí „voľné pokračovanie *Že-lez-níc*“ a je pre ňu typické „využívanie montážnych predstáv, autorova spolupráca s podvedomím, zvestovateľská rétorika, pokusy o nadčasovosť, zaujímavá a provokujúca poézia a poetika“ (Vlnka, 1997, s. 94).

Ak sme v súvislosti s predchádzajúcou knihou písali o momente, v ktorom autor čitateľa motivuje dotknúť sa svojich najvnútornejších pocitov, aj nasledujúca kniha nás, obrazne povedané, berie na cestu, aj keď tu nejde „o opis skutočnej, ozajstnej či aspoň reálnej, novej cesty vlakom, ale o cestu fiktívnu. Vlak, cestovanie, koľajnice tvoria ďalší z leitmotívov skladby. Chápem ho ako metaforu, ako podobenstvo o púti človeka životom, o ľudskom osude, bytí, v ktorom „sa odohrávajú mnohé a rôzne pozitívne aj negatívne udalosti, zážitky, chvíle, okamihy a zostávajú vo vedomí – v pamäti, alebo sa ukladajú kdesi v hĺbkach podvedomia, spoluutvárajú človečiu identitu“ (Hochel, 1997, s. 50). Výprava do púšte je presne takýmto ponorom do hlbín ľudského podvedomia, pre nás predstavuje spôsob nazerania na túto knihu ako cestu za sebazpoznaním.

Ustálená, vžitá predstava púšte je predstavou nehostinnej a jednotvárnej krajiny bez života, spájajúca sa s naviatymi dunami piesku, jednotvárnym obzorom a rizikom fatamorgány z horúčavy. No iba na prvý pohľad. Práve pre svoje nehostinné podmienky sú všetci obyvatelia púšte nútení prejavovať o to väčšiu húževnatosť a životaschopnosť. Z tohto dôvodu púšť možno

považovať za miesto s bohatým životom. Púšť je tiež tradičným miestom pre rozjímanie pútnikov a pustovníkov, je to miesto, kde môžu nájsť potrebný pokoj na meditáciu, kde sa dá ponoriť do vlastného vnútra rovnako, ako vnárame prsty do piesku, miesto, ktoré svojimi podmienkami preverí odhodlanie človeka prežiť. V dlaniach sa dajú presýpať zrnká piesku tak, ako sa každému človeku presýpa v hodinách odmeriavajúcich čas strávený na zemi. Všetko, čo žije a chce prežiť na púšti, či už rastlina, živočích alebo človek, musí premyslene šetriť energiu a drahocennú vodu, ktorá predstavuje život. Musí bojovať a každý deň strávený v nej je určitým víťazstvom, darom.

Priateľ je dôverné oslovenie niekoho veľmi blízkeho, niekoho, s kým si dobre rozumieme. Púšť, ako sme spomenuli, sa na prvý pohľad javí ako nehostinné, neprajné a púste miesto, a tak spojenie týchto dvoch slov sa zdá sprvu nelogické. Púšť však vytvára priestor na spoznávanie seba, teda nám pomáha – ako skutočná priateľka. Takúto púšť si treba nosiť neustále so sebou, je to miesto pre sebareflexiu, seba porozumenie. Púšť vytvára svojím spôsobom hraničnú situáciu, v ktorej niet miesta pre pretváрку či masku, umožňuje človeku preveriť vlastné sily a nájsť svoje hranice. Umožňuje vytvoriť skutočné „priateľstvo“ so sebou samým, v ktorom netreba nič predstierať, na nič sa hrať, len sa absolútne prijímať. Preto je možné ju nazvať priateľkou. Autor „púšť chápe fyzicky doslova a zároveň z nej robí symbol s premenlivým významom. Je svedomím, hlasom a krajinou vnútra, kde sme veľkí, ale prázdni“ (Gavura, 1997, s. 6): „*Aká pustá cesta / ku koreňom pýchy, / k stratám seba samého*“ (Repka, 1996, s. 40). No nie všetci sú pripravení na takúto skúšku, na ponor do seba: „*Mnohí návštevníci púští / neznajú ticho a osamelosť*“ (s. 24). Spravodlivosť púšte tkvie v tom, že nerobí rozdiely. Nezáleží jej na pohlaví, spoločenskom postavení, na kráse: „*Priateľka púšť, jej ľahostajnosť / k pohlaviam a k odevom*“ (s. 21). Púšť – to je piesok, ktorý možno tiež považovať za symbol odmeriavania času. Je to zároveň čosi nestále, pohyblivé, symbol premenlivosti, púšť „presýpa svoju tvár, metaforicky presne vystihuje nestálosť človeka“ (Gavura, 1997, s. 6): „*Ako bledé tváre v cintorínskom svetle / miznú kresby a slová v piesku*“ (s. 26).

Zvlášť v súčasnej dobe pôsobí výzva k poznaniu seba samého naliehavo, ako protest proti systému, ktorý formuje človeka podľa svojich predstáv, pretože prázdna existencia je najjednoduchšie manipulovateľná: „*polievajú nás umelým svetlom / a sami sebe sme schovaní*“ (s. 60). Človek sa môže odhaľovania vlastného vnútra i báť, pretože je jednoduchšie nepočuť vnútorný hlas, svedomie: „*Listy sám sebe, do vlastných rúk / vláčil som neotvorené so sebou*“ (s. 68). Ponor do seba je cesta pútnika do púšte (a naopak – cesta do púšte môže byť začiatkom ponoru do seba). Aj cesta však môže byť cieľom – je preukázaním odvahy, úsilia, odhodlania. Pokiaľ však ide len o bezcieľne potulovanie sa, človek nemusí dosiahnuť žiaden posun a vráti sa do bodu, z ktorého vyšiel: „*Beda Vám, priatelia púští, / ktorí sa vraciate, / kde ste boli*“ (s. 31). Preto musí byť cesta prežívaná naplno, nie iba čiastočne: „*Hovorím Vám, / v ohryzkoch z púští / neokúsate život. / Celá púšť nech vo Vás spieva!*“ (s. 31). Básnik tiež poukazuje na to, že nič sa nedá získať zadarmo, bez námahy: „*Tí, ktorým bolo dané, / neodnášajú si nič*“ (s. 54), pričom skúsenosť je cesta k rozvoju, bohatstvo, ktoré sa nedá odňať. Motív púšte je vybraný zámerne, básne predstavujú „hlas volajúceho na púšti“, ktorý je naliehavý, pretože „*keď teraz nezavoláš, / už volať nemusíš*“ (s. 22). A naň plynulo nadväzuje motív prorokov – akým bol aj sv. Ján Krstiteľ, ktorý žil v púšti a pripravoval ľudí na príchod Spasiteľa: „*V proroctvách chuť cédrov, dávno pred plodmi*“ (s. 22).



Básnik však človeka nijako nešetří. Prázdne gestá odhaľuje hneď a jasne: „*Hovorím ti, priateľ: / Bol si iba / poriadny. / Ty, dobrý, / ani ti len nenapadlo / vystúpiť z vlaku*“ (s. 55). Vyzýva na hlbší ponor, žiada v tomto zmysle od človeka maximum, siahnutie až na samotnú podstatu, jadro človeka prirovnáva k orechovému jadru ukrytému pod tvrdou škrupinou: „*Veru, hovorím ti: / Bol si orechom / a nedal si sa rozlúsknuť*“ (s. 55).

V trojrozmernom priestore rozlišujeme výšku, šírku a hĺbku, tak človek vníma svet okolo seba. Hĺbka je to, čo dnešnému človeku často chýba, a to nielen pri vnímaní sveta naokolo, ostatných ľudí, ale chýba i jemu samému, akoby žil iba povrchný život, bez ponoru k tomu, čo je v ňom podstatné: „*Bože, dnes prosím aspoň o trojrozmerných ľudí / s nákladmi. / Zajtra poprosím o viac*“ (s. 19).

Hoci by sme v prípade knihy *Priateľka púšť* ťažko hľadali jediná a ústrednú tému, pretože aj pre ňu je charakteristický „vysoký stupeň polytematickosti a polymotivickosti“ (Hochel, 1997, s. 50), predsa len v centre pozornosti stojí človek. Človek a jeho vzťah k sebe samému. Človek so svojimi vlastnosťami – tak dobrými, ako aj zlými – zostáva neprikrášený, autor ho neidealizuje. Práve naopak, ukazuje aj jeho slabé, odvrátené stránky ako povrchnosť, pokrytectvo, prospechárstvo, sebeckto (v nadväznosti na biblické postavy, ktoré súvisia s motívom krížovej cesty). A predsa závery pôsobia zmierlivo, harmonizujúco, autor poukazuje na možné perspektívy: „*Zrána sme ani netušili, že radosť / strachej nôžky v rose / je radosťou zo spravodlivosti*“ (s. 89). Posledný verš knihy končí celkom príznačne: „*Bolo nám dobre až navždy*“ (s. 89).

### III.

Repkova tretia kniha *Karneval v kláštore* je tiež „organickou súčasťou projektu *Že-lez-ni-ce*“ (Štrpka, 2003, s. 30). Skladá sa z *Medzispěvu* a štyroch častí (*Že-lez-ni-ce VIII. – XI.*), rovnako tvorených pätnástimi básňami bez názvu, pričom táto „beznázvosť štatistického číslovania nás rázne odkazuje na väčší celok“ (s. 30).

Názov *Karneval v kláštore* opäť spája dve takmer protirečivé slová. Kým na jednej strane karneval predstavuje bujarú zábavu, hlučnosť, pestrosť, masovosť, predstava kláštora v sebe ukrýva presné protiklady spomenutých atribútov – odriekanie, ticho/tichosť, izolovanosť, uniformnosť (predstava mníšskych habitov). „Vo význame slova kláštor nemožno nevnímať ako jeden z určujúcich charakteristický prastarý spôsob vedomého ohraničujúceho sa uzavretia pred svetom“ (s. 29), a naopak: „Karneval, ten bezbožný a všetko na falošnú hlavu stavajúci živel všetku tú vážnu uzavretosť a vymedzenie pravidla rozbúrava v legitímnosti chaos sláviaceho rituálu“ (s. 29).

V prvej časti tejto básnickej knihy s názvom *Medzispěv* „sa stretávame s opisom karnevalu-sveta sprevádzaným zvukomalebými prvkami. Ten mu je ženou, láskou i milosrdenstvom“ (Doktor, 2003, s. 53). Karneval je personifikovaný, jeho zosobnenie je naznačené i využitím veľkého písmena, ktoré robí zo všeobecného podstatného mena vlastné. Jeho zosobnenie, „oživenie“ sa realizuje aj vlastnými prehovormi: „*Som krížovatka v kufroch, hovorí Karneval*“; „*Som roj iskier suchých domov, blkot tlejúcich slákov, / som Karneval*“; „*Som žila síl, som Karneval / s dľaňami čirej vody smiechu, / som plachtami plavcom, som Karneval*“ (Reпка, 2002, s. 16).

Ak by sme hľadali spojitosť medzi časťami *Predspev* (kniha *Že-lez-ni-ce*) a *Medzispěv* (kniha *Karneval v kláštore*), našli by sme ju v osobnej tónine, v akej sa nesú oba texty, a to aj prostredníctvom využitia 1. osoby singuláru. V *Predspeve* najvýraznejšie pri slovesách „prosím“

a „ďakujem“, v *Medzispive* pri slovese „milujem“: „*milujem Karneval*“ (s. 17), alebo v závere: „*Milujem Karneval, vtáci Spev a (tiež) / milujem milosrdenstvo, zázrak / a tiché sivé mrholenie Škaredej stredy*“ (s. 18). Zároveň by sme chceli poukázať na harmonické vyznenie záverov oboch týchto úvodných častí, preto pre porovnanie uvádzame aj záverečné verše z prvej básnickej knihy *Že-lez-ni-ce*: „*Prosím o vlak bez meškania / a ďakujem, veľmi ďakujem za žiarivosť srdca*“ (s. 8).

Pod pojmom karneval si zväčša predstavíme defilé maškarád, podujatie, ktoré dáva človeku možnosť byť na chvíľu niekým iným, nasadiť si masku. Na druhej strane možno práve táto anonymita môže v človeku uvoľniť to skutočné a nechať skutočnú povahu vyplávať na povrch. Otázkou teda zostáva, či je karneval ukrývanie alebo naopak, odhaľovanie pravej podstaty, povahy, charakteru človeka: „Sme masky božie a v obrodzujúcom rituáli Karnevalu je nám daná možnosť bez zábrany sa obnažiť aj skryť“ (Štrpka, 2003, s. 29). Až napokon môžeme stratiť prehľad o tom, čo je maska a čo alebo kto sme naozaj my: „*Nechtami škriabeme jeden druhému / masky z tváří. / Pod maskami sú masky*“ (s. 67). Alebo: „*Z masiek sme mali radosť, videli sme sa v nich*“ (s. 79).

Prvé slová *Medzispivu* („*Sláva púšti, púšťame sa do osláv*“, s. 15) vytvárajú nadväznosť s predchádzajúcou básnickou knihou. Autor však na dve predchádzajúce knihy nadväzuje aj myšlienkovu. Opäť sa tu stretávame s kritikou masovosti, v ktorej sa stráca individualita a v nej aj schopnosť či povinnosť niesť zodpovednosť za samého seba, za vlastný život: „*Slúbili za nás chudobu, / za nás zložili záväzky čistoty rasy, / dobroty a poslušnosti / vrchnostiam*“ (s. 25). Akoby sme boli iba drobné kolieska v súkolí dobre rozbehnutej mašiny, sme siví, bezvýznamní, dobre ovládateľní a ovládaní. Človek by si mal uvedomiť jedno: „*Et cum spiritu tuo*, latinské slová s významom *i s duchom tvojím*, tiahnuce sa Repkovým debutom, odkazujú na príslušnosť jednotlivca k spoločenstvu. Sú potvrdením, že čitateľ, ako svedok toho istého a zároveň osobitého sveta, je súčasťou tohto dôverného kruhu; že svet neplynie mimo nás a aj bez opýtania počíta s našou aktivitou a zodpovednosťou“ (Gavura, 2006, s. 15), lebo platí: „*Všetci ste samostatní, / ako je samostatný každý z vás*“ (s. 35).

Potvrdzujú sa závery z predchádzajúcich úvah o fiktívnom cestovaní, hľadaní ciest vo svojom vnútri a strachu či zbabelosti človeka vydať sa na najdobrodružnejšiu z ciest – do hlbín vlastnej duše: „*Krajín a ciest v sebe samých, / prečo sa bojíte?*“ (s. 63). Básnik i tu vyzdvihuje potrebu uvedomenia si seba samého ako plnohodnotnej bytosti, lebo „*v zástupoch to nie je, / je to v nás*“ (s. 78). Odhaľuje našu tendenciu spoliehať sa na kolektívnu anonymitu napriek skutočnosti, že pred sebou samým sa skryť nedá. Nie masovosť, uniformita, povinné pochodovanie v sprievodoch, ktoré predstierajú falošné nadšenie na povel: „*a dav pochoduje, v zapáchajúcej škрупine, / k Hlavnej správe zábav / s požičovňou kostýmov / a so skladom vyznamenaní / za povinnú veselosť*“ (s. 91), ale cesta jednotlivca k sebe samému má byť cieľom. Pochodovanie davu sa tiež ľahko zamieňa za putovanie, lenže: „*ZASTAVTE PRÁZDNE PUTOVANIE! / ZASTAVTE ZEM, POKAZIL SA AUTOMAT!*“ (s. 95). Je to morálny apel, zvolanie, ktorého naliehavosť je zvýraznená nielen výkričníkmi, ale najmä použitím veľkých písmen. Napriek ilúzii, že žijeme slobodne v slobodnom svete, je tento pre nás v skutočnosti izoláciou: „*Karanténa, rovnaké slová, prázdne sľuby*“ (s. 25).

Autor poukazuje na to, že od počiatku vekov sa ľudstvo príliš nezmenilo, a pokiaľ nezačne každý človek od seba, ani sa nezmení: „*Eva, kde sme to videli?*“ (s. 25). Alebo: „*Eva, už je po potope? / Keď z toho, čo bolo, / to bude, čo je, / ó Bože, na nás mrholíš*“ (s. 47). Domnievame sa,

že v tomto prípade meno Eva symbolicky odkazuje na prvú ženu. Lyrický subjekt sa z prítomnosti obracia na udalosti minulé a tie opäť sprítomňuje: „Repka komunikuje s celým ľudstvom a miestami akoby zobrazoval spätný chod sveta s jeho protirečivosťou“ (Doktor, 2003, s. 53). Ešte len mrholí, ešte neprší naplno, ale už sa schyluje k potope. Nepôjde však o katastrofu, ale o nový začiatok: „Pršalo more, / jahňa vyzliekli na cestu / a cesta bola povodeň“ (s. 52).

Autor ani biblické vyhnanie z raja nezobrazuje negatívne: „Pochválené buď zahryznutie do jablka, pochválený buď pot a / trápenie, / láska a vznešené trápenie obyčajných ľudí. Boh dal, Boh vzal, / Boh nevzdal“ (s. 83). Na citovanom úryvku poznať zhovievavosť a vyrovnanosť s hriechosťou, slabosťou človeka, ba čo viac – možno hovoriť aj o hľadaní pozitívnych stránok: nie zlyhanie a neposlušnosť – ale možnosť poznania, nie iba pot a trápenie, ale príležitosť posúvať sa ďalej, silnieť, a napokon – hoci prví ľudia boli z raja vyhnaní, ale „Boh nevzdal“, t. j. na nás – na ľudí – nezanevrel. Inými slovami – ako ľudstvo máme stále šancu na sebazdokonalenie.

Aj v prípade tejto knihy vyznieva záver optimisticky, priam radostne: „Na čo sme zabudli, / nezabudol karneval. // Dni ako vajička. / Vyliahla sa radosť“ (s. 132).

#### IV.

Kniha *Relikvie anjelov* „je pokračovaním – a podľa istých znakov či faktov možno i završením tejto mnohodielnej, monumentálnej cyklickej skladby“ (Rédey, 2007, s. 10).

Kniha sa od predchádzajúcich líši tým, že jej časti (*Že-lez-ni-ce XII. – XV.*) sú v obsahu pomenované vlastnými názvami: *Pútnici, Svätí, Anjeli a Svetlo*, ktoré zároveň naznačujú nosné motívy týchto častí. Tieto „bezprostredne po sebe idúce časti, resp. ich názvom vymedzené, titulné motívy na seba nadväzujú špecifickým spôsobom, stoja vedľa seba ako kategórie významovo príbuzné i protikladné zároveň“ (s. 13).

Už samotný názov *Pútnici* evokuje pohyb, premiestňovanie, konkrétne putovanie: „*putujeme, aby sme mŕtve skaly a hnilé drevá nemali za bohov*“ (Repka, 2006, s. 22). V súvislosti s prvou básnickou knihou *Že-lez-ni-ce* sme spomínali chýbajúcu odvalu, váhanie a neistotu pri vykročení, ale podobný motív nachádzame aj tu („*Ak sa vydáte na cestu, / nezabudnite sa doma*“; s. 23), pretože „na význam váhania v súvislosti s potrebou vykročiť na cestu sa navrstvuje ďalšia významová konotácia, ktorou je *pocit premárnenej šance, zmeškanej životnej príležitosti, neuskutočnenie životných snov*“ (Kyseľová, 2009, s. 176). P. Repka upozorňuje, že putovanie so sebou prináša obety, no iba vtedy má aj zmysel: „*Naučte sa premieňať / pohodlie na pohodu*“ (s. 23). Pokračuje v pranierovaní našich slabostí a morálnych zlyhaní. Poukazuje na našu povrchnosť („*Ó my, kresťania podľa mena, / stávame sa peniazmi, odevom, autom / a chalupou v horách*“; s. 25), čím zároveň kritizuje naše materialistické záujmy a priority.

Za svätého považujeme človeka, ktorý žil dokonalým kresťanským životom. Častokrát to boli mučeníci, ktorí zomreli pre svoju vieru. Práve motívy mučenia sú v časti *Svätí* bohato zastúpené. Autor ich však nezobrazuje drasticky, ale skôr s určitým odstupom, nadhľadom či priam nadľahčením: „*Lahko im je prenášať vodu v sieťach, / pár papúč zavesiť na lúč. / Vo vriacom oleji sedia ako vo vlašnom kúpeli, / ohne ich nespália, slzami hasia plamene, / šelmám nechutia, putá utopených v mori rozpúšťajú*“ (s. 40). Alebo: „*Pijeme Bendiktov kalich s jedom, / meče, šelmy, oheň, pichanie v boku*“ (s. 56). Svätí stoja na hranici ľudského a božského, „predstavujú akýsi spojovací článok medzi týmito dvoma sférami či svetmi – pozemským a nebeským“ (Rédey, 2007, s. 13). Ľudia sa však nechávajú ľahko zväbiť pozlátkom, vyznávajú falošné modly:

„Hovorím Vám, pridlho sa modlite litánie k nesvätým“ (s. 49). Svätí sú vzorom, lebo svoju svätosť nadobudli cnostným životom, sebaobetovaním, mravnosťou či bezúhonnosťou.

Anjeli, na ktorých upozorňuje ďalšia časť knihy, nemusia byť iba nadprirodzené bytosti, ale môže ísť aj o označenie človeka, ktorý koná dobro, môže ísť o ľudí-anjelov, ktorí „*po zemi poskakujú, / na krídla zabudli*“ (s. 69), ktorí vidia zmysel svojho života v nezištnej pomoci iným, šli „*poslaní / do zanedbaných krajín zachrániť mnohých*“ a „*prichádzali do údolia biedy, slz, medzi poblúdených, / nakazených, kde / niet radosti, pokoja, uznania*“ (s. 69).

Autor taktiež využíva, dalo by sa obrazne povedať, „anjelskú perspektívu“, odstup či nadhľad, ktorý majú len anjeli: „*Všimli si, ako si ľudia schovávajú Boha / do nedobytných trezorov a vyzváňajú pri tom / a pýchou zmätení nepokojne klačia*“ (s. 66). Zachytáva problematiku odsúvania či zakonzervovania viery ako čohosi neživého, odtrhnutého od života človeka, čo slúži len ako sviatočné gesto.

A napokon je tu posledná časť knihy s názvom *Svetlo*. Tradične sa chápe ako pozitívny symbol a v podstate je tak chápané aj v poslednej, rovnomennej časti: „*Bože môj, / Svetlo / len dáva*“ (s. 102). Alebo na inom mieste: „*Ako rybári / sieťami svetla chytáme / piesne života*“ (s. 103). V básni nie je chápané jednoducho iba ako protiklad tmy. Svetlo totiž umožňuje vidieť, vyjaviť i to, čo by častokrát človek chcel schovať: „*Zaumienil som si vniesť trochu svetla, / problémov jest neúrekom, samo svetlo znepokojuje / a čo potom taká tma*“ (s. 103). Tam, kde svetlo absentuje, nedarí sa životu: „*som pôda kamenná, / bez vody, bez svetla*“ (s. 104).

Aj záver tejto časti (a zároveň celej knihy) je pozitívny, upriamuje pozornosť na to najpodstatnejšie a domnievame sa, že je myšlienkovým vyvrcholením celej štvorice kníh: „*Jemné svetlo v nás, / najcennejšie zo svetiel*“ (s. 105).

*Relikvie anjelov* je opäť názov trochu nezvyčajný. Jeho zmysel sa najlepšie vyjavi až po prečítaní celej knihy. Význam názvu vnímame ako posolstvo, ktoré hovorí, že i v bežnom každodennom živote môžeme hľadať okolo seba cenné pamiatky, pozostatky, stopy po anjelských bytostiach, ktoré nemusia byť iba nadprirodzenými bytosťami s krídlami, ale i ľuďmi.

\* \* \*

Na začiatku sme uviedli, že leitmotívom celého projektu *Že-lez-níc* je krížová cesta, ktorú autor usúvzťažňuje so životom človeka. Krížovú cestu teda vnímame ako istú alegóriu ľudského života a konkrétne zastavenia ako súhrn situácií a pozícií, polôh, v ktorých sa jednotlivec môže počas neho ocitnúť. Aj v živote musíme prekonávať pády, zlyhania, zrady, rany osudu, stŕhanie šiat ako obnažovanie svojho najskrytejšieho vnútra, stretneme v ňom Pilátov, Judášov, Šimonov Cyrenejských, ale i Veroniky. Autor prostredníctvom jednotlivých zastavení predstavuje rôzne typy lásky (materinskú, obetavú, odpúšťajúcu), ukazuje na schopnosť a silu človeka niesť svoj ťažký údel – kríž, schopnosť rozhodovať sa a znášať zodpovednosť za svoje rozhodnutia, alebo naopak, tendenciu človeka umývať si ruky ako Pilát, t. j. zbavovať sa viny, prináša motív smrti, pričom proces vyrovnávania sa so stratou je zároveň možnosťou pre prehodnotenie životných priorít. Vyznenie, ako sme už spomenuli na inom mieste, je však v závere vždy optimistické. Ani krížová cesta totiž nie je len zobrazením cesty k smrti. Ako Kristus trikrát padol a zakaždým sa postavil a kráčal ďalej, aj človek má vstať a kráčať ďalej a nezostať pokorený na kolenách v prachu ciest. Len pády, ktoré prekonáme, prekážky, ktorými prejdeme, robia človeka silnejším. Krížová cesta má teda aj akúsi univerzálnu platnosť a širokospektrálne uplatnenie – od čisto duchovného až po „obyčajný“ ľudský rozmer. Krížová cesta v takej podobe, ako ju

prináša autor, prekračuje religiózny charakter v tom zmysle, že v jeho podaní má čo povedať súčasnému človeku bez ohľadu na to, aký svetonázor vyznáva. Posolstvo je univerzálne ľudské.

Už sme poukázali na úsilie človeka zbaviť sa zodpovednosti a ukryť sa v dave, na jeho ľahkú zmanipulovateľnosť či priam podplateľnosť. Prvé zastavenie – *Pán Ježiš je odsúdený na smrť* – pranieruje práve tieto vlastnosti: „*Dav mužov, žien, / neumiestnený v ich samých / ako oko hurikánu, bez pohybu, nevie si odomknúť, štrngoce, / za lacný peniaz volí boha s papierovým nosom*“<sup>1</sup> (*Karneval v kláštore*, s. 50), ako i túžbu či priam hlad po senzácii, ktorý sa nemení a nepozná hraníc: „*Davy zmlknu, keď privolali smrť*“ (*Karneval v kláštore*, s. 79). Autor využíva ironiu, aby ešte intenzívnejšie vynikla ľudská krutosť ukrytá pod maskou humanizmu: „*Zlé sa snívalo žene miestodržiteľa, / ktorý necháva obžalovaného rozhodnúť: Plyn, elektrina, infúzia? Mašlu na krk, tak si vyber, nie som zlý, / zoslabol si, keď neunesieš, s krížom ti pomôžem*“ (*Karneval v kláštore*, s. 50). No na druhej strane možno toto zastavenie vnímať i ako obraz zo života, v ktorom sme často my sami súčasne vinníkmi i vlastnými sudcami. Naším previnením je hlavne neschopnosť prejavíť svoj potenciál, žiť život podľa predstáv, alibizmus: „*Si vinný / opatrnou chôdzou, / nenapísanými listami*“ (*Karneval v kláštore*, s. 108). I v našich životoch môžu nastať situácie, v ktorých trpíme pre svoje presvedčenie: „*I keď odsúdení, / nepredali sme si životy*“ (*Priateľka púšť*, s. 16).

Pri druhom zastavení – *Pán Ježiš berie kríž na svoje plecia* – a v súlade s leitmotívom všetkých básnických kníh, ktorým je cestovanie, si autor zvolil ako zástupný symbol kríža kufor. Niekedy sú naše kufre plné banalít, ktorým však dnešný svet, resp. moderná spoločnosť pripisuje dôležitosť, a pritom sú iba výplňou prázdnych miest, ktoré by mali byť zaplnené niečím skutočne hodnotným. Takto sa stávajú skôr príťažou, „krížom“, ktorý nás ťaží a nedovoľí slobodne a naplno sa otvoriť životu a tomu, čo je v ňom skutočne podstatné: „*Ako kríž som nosil / sentimentálne zážitky tehotných princezien, / nechty z umelých hmôt a zuby ako pravé, / vibračné prístroje na schudnutie i vzrušenie, priesvitné lodičky a heraldické príručky*“ (*Priateľka púšť*, s. 68), inokedy kufre, t. j. kríže predstavujú ťažký životný údel, príp. aj našu neschopnosť pohnúť sa z miesta: „*Kufre nemožno zdvihnúť, klesajú do blata*“ (*Priateľka púšť*, s. 47). A opäť ako zástupný symbol kríža básnik využíva práve kufor vo zvolaní či výzve: „*Kufre nad hlavu!*“ (*Karneval v kláštore*, s. 23).

Tretie, siedme a deviate zastavenie – *Pán Ježiš padá prvý/druhý a tretí raz pod krížom* – možno chápať aj ako alegóriu zlyhania (morálneho či ľudského), ktoré sa nevyhýba žiadnemu človeku: „*Všimol som si zrýchľujúci sa tep / a tisíce padajúcich pod krížmi*“ (*Že-lez-ni-ce*, s. 61). Niekedy je pozviechanie sa jednoduchšie, no častejšie: „*Na ľahké pády / ani pomyslieť*“ (*Karneval v kláštore*, s. 33). Autor rád využíva viacvýznamovosť slov. Tak je to i v prípade slova *pád*, použitom vo význame hriechu, fyzického pádu na zem i smrti: „*Ani brvou nemihneme, / keď pochovávame suseda hrobára, / ktorý tiež padol*“ (*Priateľka púšť*, s. 49). Alebo: „*Putujeme do domu, z ktorého omietka opadáva, / z pádov oslobod' nás, Pane*“ (*Relikvie anjelov*, s. 17). A na inom mieste: „*Na ľade sa aj anjeli šmýkajú, / pádov sa báť nemusia*“ (*Relikvie anjelov*, s. 75).

Štvrté zastavenie – *Pán Ježiš sa stretá so svojou matkou* – predstavuje spôsob vyrovnávania sa so smrťou matky: „*Keď som zabľúdil, ani snehu už nebolo, / kdežby mama*“ (*Priateľka púšť*, s. 23), bez ktorej lyrický subjekt cíti prázdno, opustenosť, stratu istoty: „*Keď som ju hľadal v uliciach rodného mesta, / pršalo, / v plátennej taške sa hompálalo čerstvé mäso / a odrazu*

<sup>1</sup> Pre lepšiu prehľadnosť budeme uvádzať názov básnickej knihy, z ktorej citácia pochádza, v zátvorke za citovanou ukážkou.



z ulice chodcov / ocitol som sa v púšti“ (*Priateľka púšť*, s. 22), a ktorá preňho predstavovala pokoj, úľavu, lásku, pokoru: „*Cesta bola Hlboká a tichá / ako matka*“ (*Priateľka púšť*, s. 50). Obraz matky básnik spája s obrazom starostlivých rúk, ktoré predstavujú pre dieťa bezpečie, pohladenie, ochranu a nekonečnú materskú lásku, ktorá je ochotná všetko vydržať a obetovať, je to láska, ktorá sa neprejavuje prostredníctvom slov, ale činmi: „*V rýchlom ráne / kúpila si mi sandále / a trpezlivo si niesla / horiaci kríž v spokojnej dlani*“ (*Karneval v kláštore*, s. 26). Alebo: „*Dusila nás láska, / v tenkej sukni / pri pahrebe / bála si sa slov, / v očiach slzy, / v rukách nekonečno*“ (*Karneval v kláštore*, s. 84). Básne sa vyznačujú osobnejším tónom, ktorý sa dosahuje i tým, že lyrický subjekt priamo matku oslovuje: „*Mama, / bola si zo svetla*“ (*Relikvie anjelov*, s. 94). Matka, ak sa na ňu pozrieme cez optiku detského videnia, je skoro božskou bytosťou s nadľudskými schopnosťami, aké si niekedy vyžaduje i tíšenie detského plaču: „*Mama vedela utíšiť víchry, sušiť slzy, / záplavám zabrániť*“ (*Relikvie anjelov*, s. 18).

Piate zastavenie – *Šimon Cyrenejský pomáha Pánu Ježišovi niesť kríž* – otvára problematiku ľudského spolunažívania, ochoty či neochoty pomôcť blížnemu. Šimon Cyrenejský je obyčajný človek: „*Pred polnocou leží Šimon C. / na poslednej dlažbe v ružovom spacáku, / pod okuliarmi spí, s diplomatkou pod hlavou*“ (*Priateľka púšť*, s. 24). Alebo inde: „*Iný Šimon C. má v nájomnom byte / lacný nábytok, celý večer, štvrtlitra vína / a výčitky*“ (*Priateľka púšť*, s. 25). Prostredníctvom tejto postavy autor nastavuje zrkadlo i nám. Ukazuje, ako ľahko zabúdame, že „*[k]ohokoľvek mohli prinútiť pomáhať. // Bože, berieš pomocníkov i s maskami*“ (*Karneval v kláštore*, s. 57). Upozorňuje, že „*[i] z donútenia námaha, / aj neochotná pomoc / zostáva ozveňou*“ (*Karneval v kláštore*, s. 28). Alebo pripomína, že občas sa každý môže dostať do životnej situácie, keď už sám nebude vládäť ďalej a bude hľadať odpoveď na otázku: „*Kto pomôže s kufrom?*“ (*Priateľka púšť*, s. 52). Alebo: „*Do záhrady mlčanlivo prinášali kríže. / Pomôž mi, veď je to po prvý raz*“ (*Že-lez-ni-ce*, s. 37). Alebo sa pýta: „*koľko rás si mi, Bože, pomohol, keď som nemohol?*“ (*Relikvie anjelov*, s. 73).

Niektorí však dokážu prekonať svoju ľahostajnosť, a podobne ako v šiestom zastavení – *Veronika podáva Pánu Ježišovi ručník* –, aj v našich životoch nejaká „*Veronika pláka plátna kriedou bielené*“ (*Karneval v kláštore*, s. 30), ktorými potom „*nervóznym pot z čela / osuškou, vždy poruke, utierajú*“ (*Karneval v kláštore*, s. 116).

Ôsme zastavenie – *Pán Ježiš napomína plačúce ženy* – využíva aj básnik na napomenutia či poučenia, ktoré sú v niektorých prípadoch zrejme a priamočiare: „*Naozaj milujete, iba keď sa vám nedarí? // Hovorím ti, keď ťa nik nepotrebuje, / potrebuje ťa niekto iný. // Veru, kto klame, / uráža seba samého / a peniaze sú hniezdom lží*“ (*Karneval v kláštore*, s. 34). Alebo nájdeme i narážku na problém medziludskej komunikácie, ktorý však nevyplýva z neznalosti jazyka, ale absencie snahy ľudí o pochopenie toho druhého: „*Hovorím vám, / i z rodnej reči / môžete si spraviť / reč, ktorej neporozumiete*“ (*Relikvie anjelov*, s. 77).

Pri desiatom zastavení – *Pánu Ježišovi zvliekajú šaty* – obnažovanie možno chápať i ako strhnutie masiek, no zároveň nastolenie otázky, ktorá tvár je naša pravá: „*Nechtami škriabeme jeden druhému / masky z tváří. / Pod maskami sú masky*“ (*Karneval v kláštore*, s. 67). Nahota so sebou nesie prvok zraniteľnosti: „*Nahí sú pokorní*“ (*Karneval v kláštore*, s. 38). Autor prináša aj otázku zodpovednosti človeka za vlastný život, či je otázkou náhody, do akej miery ho ovplyvňujeme a do akej sme (či dobrovoľne chceme byť) len figúrkami na šachovnici, a to prostredníctvom obrazu hry v kocky: „*Hra v kocky: / Postúp na políčko: vyzliekanie Boha, / vráť sa na: Bohu sa vysmieľajú*“ (*Karneval v kláštore*, s. 66).

Tak ako Kristus prijal svoj osud, pretože chcel vykúpiť ľudstvo, aj v živote sa občas iní obeťujú za druhých. No akoby žiadna obeta nebola dosť dobrá, a preto v prípade jedenásteho zastavenia – *Pána Ježiša pribíjajú na kríž* – platí: „Klince v dlani zľahčujeme / na pichlavé páperie“ (*Priateľka púšť*, s. 36). Dlane sú symbolom utrpenia: „Dlaň v ohni klincov / pokojne čaká, horí, bolí. / Tým, ktorí nenávidia, / ťažko si oddýchnuť“ (*Karneval v kláštore*, s. 68). Básnik zobrazuje nepokoj toho, kto utrpenie spôsobuje, tak ako v reálnom živote závistliví, večne nespokojní ľudia nikdy nenájdu pokoj.

Trináste zastavenie – *Pána Ježiša skladajú z kríža* – má na jednom mieste podobu jednoduchšej sentencie, ktorá však možno práve vďaka svojej jednoduchosti pôsobivo vyjadruje pravdu o pocitoch človeka po strate niekoho blízkeho: „Nepáli smútok, páli samota“ (*Relikvie anjelov*, s. 85).

V prípade štrnásteho zastavenia – *Pána Ježiša pochovávajú* – a v súlade s autorovou snahou zanechať pozitívne posolstvo možno smrť vnímať ako symbolické ukončenie starého spôsobu života a možnosť zrodu čohosi nového, podobne ako „rozhodnutie odcestovať je v prenese-nom význame začatie novej životnej etapy oslobodenej od stereotypu a všednosti“ (Kyselová, 2009, s. 175): „Odlož hrob, / ktorý nosíš so sebou. // Pán budúcnosti, prosili sprievody, / zbav nás minulosti“ (*Karneval v kláštore*, s. 131). Ukazuje na potrebu mať odvahu zanechať minulé, nechať to „zomrieť“ a otvoriť sa novému, až potom „[b]olo po všetkom a pred všetkým. / Už sa nevysmieваме dažďom. // Skutočne pretrpené zlo / je darované dobro. / Smieško zomrel, radosť zostáva“ (*Karneval v kláštore*, s. 46).

V súvislosti s krížovou cestou sa vraciame aj k pojmu projekt, ktorý sa spája s predstavou vopred premyslenej a systematickej práce, pretože na nasledujúcich riadkoch sa zameriame na spôsob výstavby Repkových *Že-lez-níc*. Budeme sledovať prepojenosť jednotlivých častí v rámci konkrétnych básnických kníh, ale aj ich vzájomnú prepojenosť. Už sme spomínali, že výstavba týchto kníh zodpovedá štrnástim zastaveniam krížovej cesty a záveru. Krížová cesta akoby predstavovala kostru, maticu, na ktorú sa postupne, špirálovito navrstvujú významové nuansy jednotlivých zastavení, premietnuté do pôsobivých básnických obrazov.

Celý projekt tvorí jeden *Predspev* (v rámci prvej knihy *Že-lez-ni-ce*), jeden *Medzispev* (v rámci knihy *Karneval v kláštore*) a časti s označením *Že-lez-ni-ce I. – XV.*, publikované v štyroch básnických knihách, s výnimkou *Že-lez-níc IV.*, ktoré vyšli časopisecky (*Slovenské pohľady*, 1993, č. 1). O výstavbe (a tým aj o otvorenosti, ktorá zároveň umožňuje prepojenosť) nám veľa napovie aj vyjadrenie samotného autora, ktorý v jednom rozhovore z roku 1992 uvádza: „*Že-lez-ni-ce* majú doposiaľ tri vlaky, štvrtý je na ceste do Bratislavy. Každý vlak má pätnásť vozňov, pätnásť staníc. Súpravy je možné ľubovoľne zoraďovať. Má čitateľ možnosť zostaviť si z vozňov a staníc novú *Že-lez-ni-cu*, podarí sa mu pohrať s vláčikom. Otáznik.“ (Štrpka – Kasarda, 1992, s. 10).

Medzi jednotlivými básňami, časťami i celými knihami nie je tesná nadväznosť, pretože „básne sú viacúrovňové, výpovednú hodnotu majú aj ako samostatné texty. Sú uzavreté, sémanticky celostné, individuálne pointované. Zapojené do spolupráce v cykle s vyššou všeobecnou ideou“ (Gavura, 1997, s. 6), ale je tu prítomná určitá prepojenosť, ktorá sa prejavuje i tak, že čitateľ môže na základe vlastného uváženia či jednoducho len pocitovo s jednotlivými básňami narábať, t. j. hľadať súvislosti, vrátiť sa k niektorým častiam, usúvzťažňovať ich či sledovať podoby ľubovoľného zastavenia.

V súvislosti s Repkovou metódou tvorby sa jeho skupinový kolega Ivan Štrpka vyjadril: „Jedna očíslovaná báseň je tu vlastne len jednou ukončenou sekvenciou segmentov, ktorá spoluvytvára väčší celok – cyklus, ktorý spoluvytvára série a tie vytvárajú knihy“ (Štrpka, 2003, s. 31), pričom táto báseň ako „svojbytná zárodočná bunka“ (s. 30) je zároveň „v procese svojho zacyklovania či zasériovania a rozkontextovania“ (s. 30). Teda báseň sama osebe je síce uzavretá (mohla by byť považovaná za samostatný text), ale vzhľadom na zasadenie do väčšieho celku je otvorená, schopná nadobúdať/vrstviť na seba a v sebe ďalšie významy, vyplývajúce z ďalších perspektív, ktoré ponúkajú ďalšie básne. A to všetko je podčiarknuté možnosťou individuálneho prístupu príjemcu (ako na to poukázal autor).

Na základe samostatnosti básní i jednotlivých častí chápeme Repkove *Že-lez-ni-ce* ako cykly, hoci na druhej strane ich otvorenosť a prepojenosť, ktorá vzbudzuje potrebu čítať ako celok nielen jednotlivé knihy, ale ako jedno dielo v štyroch knihách, svedčia o tom, že ide o moderný variant tohto žánru. V tejto súvislosti si dovoľíme použiť o niečo rozsiahlejšie vyjadrenie I. Štrpku, ktorý podľa nášho názoru najlepšie vystihuje podstatu celého systému Repkových *Že-lez-níc*, prostredníctvom ktorých „pred nami sa rozvíja akási organická, a preto otvorená MEGAMETAFORA, ktorá (v konečnom dôsledku – ale, čo je tu konečný dôsledok?) DOSTREDIVO pohlcuje všetky jednotlivé metafory a fakty, kompletizujúc, posilňujúc, znásobujúc, obohacujúc svoj vlastný význam. A súčasne, v tej istej chvíli, ODSSTREDIVO dáva všetkým jednotlivým metaforám a faktom svoju určujúcu významotvornú intenciu, živiacu vo svojom akčnom poli znásobujúce sa množenia a prepojenia, ktoré vytvárajú iné množenia – všetky smerujúce súčasne do jednotlivých UZLOV aj do celej navzájom utvárajúcej sa SIETE energeticky sebautvárajúceho sa plazmatického významu *že-lez-níc*“ (Štrpka, 2003, s. 29). Je to práve výraz sieť, ktorý vystihuje povahu tohto diela, pretože v Repkovom texte majú svoje miesto tak „povrázky“, „uzly“, ako i prázdne miesta – oká, ktoré I. Štrpka nazýva *blanky*, tiché miesta bez slov, v ktorých ešte doznieva prvá časť (už povedané), aby mohla zaznieť ďalšia. Je to ticho vzniknuté nie nedostatkom slov, ale vplyvom sily vysloveného a zároveň príprava na nasledujúce. Ako tichý most medzi dvoma ostrovmi myšlienok. Čiže každá jedna významová jednotka má svoje presne vymedzené miesto, každá je významovo nasýtená, no zároveň pripravená (i schopná) prijať ďalšie významy v súvislosti s ďalšími.

Na otázku, či skutočne ide o projekt s premyslenou štruktúrou, by sme odpovedali kladne. Myslíme si, že autorská stratégia, prepracovaný básnický systém, ktorý sa pred nami otvára súčasne s čítaním autorovej tetralógie, sleduje určitý cieľ, ktorým „je prienik k samotnej esencii veci“ (Hablák, 1997, s. 39). Súhlasíme tiež s tým, že celý tento básnický systém je otvorený, pričom táto otvorenosť súvisí s cieľom priviesť „čitateľa k aktivite a zodpovednosti za seba i za ostatných“ (Sedlák a kol., 2009, s. 605), pretože „všeobecne sú možno prvé tri časti železníc o cestovaní, prekonávaní vzdialeností, ale... Základným motívom je niečo iné: človek musí urobiť prvý krok sám, sám musí vykročiť a nastúpiť“ (Hablák, 1997, s. 38), pričom „čas príchodu je menej dôležitý ako schopnosť vydať sa na cestu“ (Štrpka – Kasarda, 1992, s. 10).

Poukázali sme na skutočnosť, že všetky básnické knihy sa podobajú v spôsobe výstavby – sledujú štrnásť zastavení krížovej cesty, prostredníctvom ktorých autor získava priestor nielen na analýzu vnútra jednotlivca, ale aj spoločnosti, ľudstva. Dôraz kladie na potrebu odvahy spraviť prvý krok na ceste k sebapoznaniu. V konečnom dôsledku prevažuje morálny akcent, ktorý vyzýva človeka prijať zodpovednosť za svoj život, a to tak, že sa prestane skrývať v dave či pod maskou. Po akejsi

deštrukcii nakoniec vždy nasleduje harmonický a harmonizujúci záver. Pri čítaní Repkových veršov pociťujeme vibrácie, čosi sa v nás rozochvieva rovnako, ako sa chvejú koľajnice, po ktorých sa blíži vlak. To „čosi“ je dotyk jeho poézie s našou skúsenosťou, s tým, čo máme zažitú, čo len básnik dokáže pomenovať a prostredníctvom básnického obrazu v nás znovu oživiť, pocit, ktorý už bol kdesi v našom vnútri dávno zabudnutý alebo neobjavený, hoci prítomný.

## LITERATÚRA

- ČŮZY, Ladislav. 1993. Konfrontácie (Peter Repka: Že-lez-ni-ce). *Romboid*, 1993, roč. 28, č. 2, s. 70. ISSN 0231-6714.
- DOKTOR, Vladislav. 2003. Nejasné pozadie palety. *RAK*, 2003, roč. 8, č. 2, s. 53. ISSN 1335-1702.
- GAVURA, Ján. 1997. ... a kalvária pokračuje. *Literárny týždenník*, 1997, roč. 10, č. 18, s. 6. ISSN 0862-5999.
- GAVURA, Ján. 2004. Rozptyl mimézis u Osamelých bežcov. In: Kolektív autorov: *Vo svojich stupajach*. Bratislava: Studňa, 2004, s. 36 – 45. ISBN 80-89207-00-6.
- GAVURA, Ján. 2006. Počúvať nápev sveta. *Romboid*, 2006, roč. 41, 2006, č. 3, s. 11 – 15. ISSN 0231-6714.
- HABLÁK, Andrej. 1997. Vysunutý pocit, svet samoty – púšť (Prirodzený prechod železníc do púšte, alebo spojená recenzia Že-lez-níc I – III a V – VII). *Dotyky*, 1997, roč. 9, č. 5, s. 38 – 39. ISSN 1210-2210.
- HOCHTEL, Igor, Ladislav ČŮZY a Zuzana KÁKOŠOVÁ. 2007. *Slovenská literatúra po roku 1989*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2007. 162 s. ISBN 978-80-89222-34-6.
- HOCHTEL, Igor. 1997. Igor Hochtel číta Petra Repku. *Romboid*, 1997, roč. 32, č. 2 – 3, s. 49 – 51. ISSN 0231-6714.
- CHMEL, Rudolf a kol. 2006. *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava: Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006. 526 s. ISBN 80-7149-918-8.
- KYSELOVÁ, Miroslava. 2009. Ako čítať postmodernú básnickú zbierku Petra Repku Že-lez-ni-ce. (Možnosti interpretácie polysémantického motívu cesty.) *Slovenský jazyk a literatúra v škole*, 2008/2009, roč. 55, č. 5-6, s. 172 – 180. ISSN 1335-2040.
- RÁCOVÁ, Veronika. 2008. Dlhá cesta vnútornými krajinami. *RAK*, 2008, roč. 13, č. 9, s. 50 – 51. ISSN 1335-1702.
- RÉDEY, Zoltán. 2007. Reinterpretované sacrum. *Romboid*, 2007, roč. 42, č. 4, s. 10 – 14. ISSN 0231-6714.
- REPKA, Peter. 1992. *Že-lez-ni-ce*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992. 86 s. ISBN 80-220-0392-1.
- REPKA, Peter. 1996. *Priateľka púšť*. Levoča: Modrý Peter, 1996. 88 s. ISBN 80-85515-39-3.
- REPKA, Peter. 2002. *Karneval v kláštore*. Levoča: Modrý Peter, 2002. 132 s. ISBN 80-85515-53-9.
- REPKA, Peter. 2006. *Relikvie anjelov*. Levoča: Modrý Peter, 2006. 105 s. ISBN 80-85515-66-0.
- SEDLÁK, Imrich a kol. 2009. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Martin: Matica slovenská – Literárne informačné centrum, 2009. 798 s. ISBN 978-80-7090-945-4.
- ŠTRPKA, Ivan a Martin KASARDA. 1992. Repka sa vracia. *Kultúrny život*, 1992, roč. 26, č. 51, s. 10 – 11. ISSN 1335-6976.
- ŠTRPKA, Ivan. 2003. Neprestávajú (Pár poznámok ku knihe Petra Repku *Karneval v kláštore*). *Romboid*, 2003, roč. 38, č. 4, s. 28 – 34. ISSN 0231-6714.
- VLNKA, Jaroslav. 1997. O bohu, ktorý sa neprišiel rozlúčiť na stanicu. *Slovenské pohľady*, 1997, roč. 4 + 113, č. 10, s. 92 – 94. ISSN 1335-7786.

Mgr. Lenka Racíková, PhD.  
Mierová 1508/4  
921 01 Piešťany  
Slovenská republika  
lenka.hlavac@gmail.com





## Feministická literárna veda alebo nepriznané disidentstvo?

Stanislava Chrobáková Repar

### Feminist Literary Science or Unacknowledged Dissidence?

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 141-147

Concerning Cvikova's monography *To the Conceptualization of Gender in a Literary Thought*, it can be said the debt of Slovak literary science/critique has been settled yet. Chrobakova Repar has focused on different aspects of this theoretical outcome including paradoxes brought into a room still marked by the absence of systematic public feminist discourse. Description and high evaluation of Cvikova's contribution are, at the end of article, replaced by the author's few critical notes in an effort to express some of structural limits which attract the feminist theory, even if it is presented by the most experienced researcher, back to its "never ending" dilemma. That is, how to realize (any) subversive methodological approach in a frame of so called traditional academic canon. The monography deals with the loop of that kind as well, mirroring it, after all, even by its own "habitus" and wide "anthological" treatment of the topic. Good for making a solid fundament of knowledge, worse for self-regulated feminist acting regardless of possible inappropriate reception.

Keywords: literature, literary science, gender, feminism

Moje uvažovanie o knižke Jany Cvikovej *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre* (2014) bude iba veľmi nedostatočné a útržkovité, pretože jeho priestorové ohraničenie a na druhej strane takmer bezhraničná rozľahlosť výskumného a knižného projektu autorky (aj v jeho ďalšom domýšľaní) si priamo odporujú. Mnohých podnetných či polemických otázok (diskutovaných autorkou alebo jej „zdrojmi“) sa teda, bohužiaľ, ani len nedotkneme. Za všetky spomeňme výrazy „ženské písanie“ a „ženská literatúra“, „literárny kapitál“ či „literárnosť jazyka“, „kánon“ (trojúrovňový u D. Damroscha), „postfeminizmus“, alebo aj samotné terminologické dvojice „ženskost/mužskost“ (verzus „ženské/mužské“) a iné. A mnohé vynikajúce výroky či trefné, myšlienkovito produktívne formulácie tu pre nedostatok miesta nebudeme môcť odcitovať. Pars pro toto uvedme aspoň nasledujúce tri, ktoré nám autorka sprostredkúva. Prvý citáť sa odráža od poznania, že feminizmus sa nevenuje ničomu inému než problému, ako zaobchádzať s rozdielom tak, aby sa z neho nestal protiklad: „Rozdíl způsobuje úzkost. Polarizace jako jeho teatrální reprezentace ho ochočuje a tuto úzkost váže. Klasickým případem je rozdíl mezi pohlavími, který je představován jako polární protiklad“ (J. Gallop). Druhý hovorí o adiaforizácii (popri diskontinuite a dis-inštitucionalizácii) feministického diskurzu u nás: „[P]odstátou adiaforizace je vlastně informace bez poznání a dívání bez vidění či vyhýbaní se sexuálnímu nebo diskursivnímu sblížení“ (M. Vodrážka). A tretím sa autorka obracia priamo

k literatúre: „[P]ráve psaní predstavuje možnosť vyvolať zmenu, je miestom, odkud lze vystřelit subversivní myšlenku, odrazovým můstkem pohybu, který může být předzvěstí transformace sociálních a kulturních struktur“ (H. Cixous).

Monografia germanistky, feministickej aktivistky a „aspektáčky“ J. Cvikovej síce vstupuje na terén, ktorý nie je ani na Slovensku celkom neobývaný (odhliadnuc, navyše, od podnetov prichádzajúcich z Českej republiky), je však vítaným a významným počinom, ktorý prvýkrát podrobuje systematickému skúmaniu a vyhodnocovaniu nielen cudzie podnety a myšlienkové hnutia, ale aj našu domácu „tradíciu“ v súvislosti s feminizmami. Jednak všeobecne (v kultúrno-spoločensko-historickom, politickom a ideovom aj ideologickom zmysle) a jednak v oblasti literatúry a jej reflexie, hoci tu skôr afirmatívne, zdôvodňujúc potrebu tradície (autorkou zmieňované „výnimky“ z celkovo neradostnej situácie, ktorých je azda aj viac, než uvádza, monografia podrobnejšie neskúma). Tým, ktorí nemajú jazykový prístup k nemecky písanej (najmä sekundárnej) literatúre, ponúka fundovaný obraz o tom, ako sa feministické myslenie už od 19. storočia rozvíja v Nemecku, Rakúsku, ale aj Švajčiarsku, pričom neobchádza ani Spojené štáty americké, Francúzsko, Taliansko a Veľkú Britániu, ak si to súvislosti vyžadujú. Početné citácie a odkazy na celý rad autoriek aj publikácií, už menej autorov (v danom problémovom spektre je ich stále ako šafranu), je vzácnym prameňom pre ďalšie premýšľanie nastolených otázok aj na slovenskej alebo českej strane.

Monografia celkovo plní aj orientačnú funkciu. Poskytuje bohatý zoznam literatúry, pri origináloch aj s uvádzaním prístupných prekladov či už do slovenčiny, alebo češtiny, ale aj špeciálnu bibliografickú prílohu, t. j. upozornenie na „prekladové články, štúdie a rozhovory z feministického kultúrneho časopisu *Aspekt* (1993 – 2004), ktoré sa vzťahujú k feministickej literárnej vede“. Podnecuje tak nielen k čítaniu, ale aj usúvzťažňovaniu čitateľových alebo čitateľkiných vlastných pozorovaní a poznatkov s už jestvujúcou a všeobecne dostupnou lektúrou. Zároveň tak nenápadným spôsobom dáva najavo, že každé ďalšie vyjadrovanie sa k problematike predpokladá aspoň základnú načítanosť a poučenosť, čo ani na Slovensku – a toľž pri otázkach rodového diskurzu a feministických teórií – nie je bežná záležitosť, dokonca ani v akademických kruhoch.

Obsahovo je kniha (popri krátkom úvode a závere) rozdelená do troch rovnocenných častí: (1) *Niektoré východiská a pojmy feministického a rodového výskumu*, (2) *Feministická literárna veda*, (3) *Rodové sondy: trampoty s Encyklopédiou spisovateľov sveta*. Za týmto jej rozvrhnutím, obsiahlym poznámkovým aparátom a nakoniec i spôsobom autorkinho písania cítiť veľký tlak nakumulovaného poznania, tiež túžby sprostredkovať ho ďalej bez ujmy na diskurzívnej úrovni samotného výstupu. Pravdou však je, že sa tým do istej miery komplikuje jeho i čitateľova komunikačná perspektíva. Ak čítame aj obsiahle a časté poznámky (v knihe ich je stotridsať, no niektoré zaberajú drobnou tlačou viac než pol strany), o nejakej súvislej recepcii nemôže byť ani reči. Ak ich však nečítame, prichádzame o celý rad veľmi vhodne zvolených doplnení, ukotvení, konkretizácií či naopak širších kontextualizácií sprostredkovaného poznania i pretriasaného problému.

Poznámkový aparát zároveň autorke vytvára priestor pre jej osobnejšiu „nótu“ či sem-tam aj pre významové odbočenia motivované skôr istou kurióznosťou súvislostí. V konečnom dôsledku tak získava ešte jednu funkciu: rozbíja jednoliatu výkladovú maticu textu a z jeho čítania vytvára miestami až fascinujúcu (akademickú) krížovku, akúsi chaoticky produktívnu zábavu – v každom prípade recepcnú „hru“, ktorá si od zvedavejších čitateľov vyžaduje istú dávku

trpezlivosti. Ak aj pochválime šťastné formálne riešenie rozloženia textu (vpravo na dvojstrane nachádzame základný textový korpus, vľavo poznámkový aparát), čítanie značnej sumy textu vysádzanej najmenším ešte možným písmom je už menej príjemnou stránkou veci. Zároveň sa tu ponúkajú dve nadväzné pripomienky, ku ktorým sa však dostaneme neskôr.

Kniha ako táto potrebuje na recepciu svoj čas. Už preto, že je vyložene študijného, ba až antologického charakteru, no ďalším dôvodom je aj jej „priekopnícky“ charakter – ani nie tak v nastolovaní otázok súvisiacich s „konceptualizáciou rodu v myslení o literatúre“, ako v ich systematickom spracovaní od základu, ustavičnom referenčnom podopieraní svojich tvrdení a vytváraní či predkladaní širších kontextových súvislostí smerujúcim k interdisciplinarite. Je publikačným výstupom, ktorý vychádza z autorkinej doktorandskej práce, pričom sa mohutne opiera o jej viac než dvadsaťročné sebvzdelávanie a naberanie „skúseností s feminizmami“ pod strechou vydavateľského a vzdelávacieho spolku Aspekt, ktorého je spoluzakladateľkou. Dalo by sa zauvažovať: kto iný, ak nie ona, mal do slovenského priestoru prísť s takýmto (hm, ešte vždy smelým) počínom?!

Aj z tohto dôvodu ide o poučené a zvnútornené písanie o feminizmoch. V celej knihe môžeme cítiť autorkino bytostné vtiahnutie do témy, čo textu pridáva akúsi piatu dimenziu (ak rovno neoznačuje „prázdny stred“ textovej štruktúry). Výskumníčka sa priznane nevyhýba ani vnútorne angažovanému postoju a jej zaujatie témou má ďaleko od akademického odstupu, čo jej prácu nijako nediskvalifikuje, naopak. Veď práve (post)feminizmus – ako súčasť postštrukturalistického poľa – už celé desaťročia posiela exaktnosť a vedeckú objektivitu v ich normatívnom (seba)vymedzení tam, kam patria – prinajmenšom do 19. storočia. Týka sa to najmä spoločenskovedných, a teda aj umenovedných výskumov. Cvikovej práca sa usiluje (seba)situovať rovno do stredu prebiehajúcich diskusií, byť platným príspevkom pri nastolovaní, ale aj konfrontovaní, komplementarizovaní či plodnom ovplyvňovaní rôznych perspektív vo feministickej literárnej vede, ktoré napriek ich rozmanitosti spája jediný spoločný záujem.

Cieľom je vyslobodenie ženskej práce a tvorivosti (v tom aj ženských významových svetov a systémov označovania, tiež ženskej skúsenosti – napr. s vlastným telom, myslením, sociálnym pozicioním a pod.) zo zovretia patriarchátom a jeho obmedzeniami produkovanými na rodovom základe, čo by však samo osebe nestačilo. Dôležitý je ďalší krok – časovo mu zodpovedá 2. vlna feministického hnutia približne od prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia. Ide o (politické) (seba)etablovanie ženskej práce a tvorivosti v zmysle autonómnych rovnocenných a rešpektovaných spoločenských i symbolických činností v prostredí, ktoré „univerzálne“ a „všefudské“ nestotožňuje s „mužským“ za konštitutívneho (a beztretného) vylučovania „ženského“ ako menejcennej (zamlčanej) dimenzie ľudského sveta.

Autorka na tento viac-menej imperatív poukazuje v ustavičnom dotyku s dejinami feminizmov, cez ktoré vo svojom výklade metodicky postupuje. Jej práca nie je len o feminizmoch a rodovej perspektíve v literatúre, ale je z feministickej pozície aj napísaná. Svoju zaujatost neskryva a otvorene sa tak hlási k postvedeckému diskurzu, ktorý okrem iného podkopáva strnulosť (vedeckého) akademického kánonu v jeho tradičnom (seba)vnímaní a štruktúrnej neudržateľnosti. Z pohľadu postvedeckej diskurzivity totiž nejde (a nikdy nešlo) o „očistu“ či „prehliadnutie“ (napríklad sociálnych praxí) bezúhonným poznaním, ani o extrapoláciu subjektívneho a objektívneho vďaka výskumníkovej či výskumníčkinej schopnosti zaujať nezaujaté stanovisko voči predmetu svojho záujmu. Dnes už vieme, že poznanie je moc. V duchu teórie rozdielov, teórie identity alebo teórie dekonštrukcie (Francúzsko, Nemecko) či nového

historizmu (USA) spolu s jazykom prispieva k označovaniu (definovaniu) mocenských vzťahov a pozícií. Je teda budovaním „monopolov“, rodových, ekonomických alebo mocenských, prípadne ich rozrušovaním a (znovu)utváraním štruktúr (v najlepšom prípade aj emancipovaných a emancipačných) – to všetko prostredníctvom umiestňovania poznávajúceho subjektu (a iných, najčastejšie objektivizovaných subjektov) do významovej, hodnotovej, no predovšetkým *vlastnej* siete záujmov a potrieb.

Tento fakt si práve feministky dobre uvedomujú spoločne so svojimi matkami, starými matkami či pramatkami – autorka na túto kontinuitu alebo „ženskú genealógiu“ plodne a často upozorňuje. Ich rodový a súčasne vždy individuálny „príbeh“ vylúčovania zo sociálneho a symbolického poriadku sveta vznikol preto, lebo práve ako „ženám“, t. j. príslušníčkam (hierarchicky) druhého a spoločensky vytesňovaného pohlavia im bolo poznanie po celé storočia, ba tisícročia odopierané. Znamenalo totiž úvodnú vstupenku do plnohodnotného života, prístup k (seba)etablovaní „ženského“ ako *spoločenskej kóty* (authority), ktorú treba dobyť, získať (naspäť) alebo politicky/verejne presadiť, a z ktorej jedine možno začať najprv radikálny útok (1. vlna feminizmu), neskôr metodický, tiež inštitucionalizovaný postup (2. vlna) proti zvrátenosti patriarchy v jeho ustavičných, nakoniec aj (seba)deštruktívnych konfliktoch a vnútorných sporoch. Práve vďaka príspevku feminizmu je nám dnes nepochybne jasnejšie, že aj svetový mier či trvalo udržateľný vývoj sú bez celkovej zmeny rodovej paradigmy (no nielen rodovej – viď otázka interseksionality), ku ktorej sa feminizmy – spoločne s postkolonializmom, transkulturalizmom a pod. – hlásia a ktorú presadzujú aj v praxi, iba planou ilúziou.

K tomu iba stručne dodajme, že práve rodová štruktúra už svojím vznikom (a vo svojom tisícročia neviditeľnom pôsobení) podmieňuje aj ďalšie, sociálne, triedne, rasové, etnické, sexuálne... nerovnosti. Jej bipolárna hierarchická podoba sa zdá byť konštitutívnou podmienkou dokonca aj pre vznik súkromného vlastníctva, ktoré ju zase spätne podmieňuje. Jednoducho povedané: podmanenie žien („ženského“) znamená ich (jeho) (vy)vlastnenie, ak aj nie priamo, tak prinajmenšom nepriamo, v diskurzívnom či symbolickom zmysle. Ako všade inde, aj túto „hru“ (v zmysle distribúcie moci a pre(d)pisovania rolí) ovláda ten, kto udáva pravidlá – a inak tomu nie je ani v literatúre a jej reflexii. Autorka sa k tejto, dnes už epistemologickej konštante opakovane vracia.

Cviková ďalej presvedčivo poukazuje na to, že vo feministickom úsilí nejde len o dosiahnutie formálneho uznania v deklaratívnej rovine (napríklad: ženy *patria* do literatúry rovnako ako muži; alebo: *uznávame* ženskosť ako spôsob utvárania novej diskurzivity). Nevyhnutné je aj popasovanie sa s „naplaveninami“ a rezíduami tisícročnej vlády patriarchy v tejto oblasti (a v každej inej – prierezo). To znamená v kvalitatívnom a performatívnom, a teda aj ontologickom a semiotickom zmysle. Ak totiž legitimitu tvorivých či myšlienkových aktivít žien, vôbec „ženského“ – ktoré ako diskurzivitu môžu žiť a prezentovať aj „biologickí“ muži, keďže rodové rozdiely (tiež asymetrie) sú konštituované kultúrnou interpretáciou rozdielov medzi pohlaviami (Pam Morris) – pomeriavame kritériami, ktoré vo svojej zakladajúcej a dominujúcej fáze vytvorili muži („ženské“ pri tom absentovalo fyzicky aj symbolicky), nielenže ženy (a ženské) napriek ich faktickej prítomnosti v literatúre zatvárame do klietky mužských očakávaní, nárácií, hodnôt a významov, ale ich aj, vedome či nevedome, oberáme o ich rovnocenný hlas. V podstate ich lámeme cez koleno jednostranne vnútenej a normativizovanej mužskej diskurzivity vydávanej za univerzálny výklad/základ sveta.

Kam až takáto konštelácia môže viesť, Cviková presvedčivo ukazuje na viacerých príkladoch. Od tráum, odmlčania, vnútorných zápasov samotných tvorkýň až po ich (dodatočné) vylúčovanie z tradície, kánonu, dejín literatúry (prípád románovej tvorby v Anglicku, 18. storočie) alebo redukujúce „prečítanie“ a nespravodlivé ohodnotenie ich diel, životných opusov, smerovaní a príspevkov, a tiež profesionálnych či životných príbehov. V poslednej časti práce sa autorka zameriava najmä na to druhé. Rozborom hesiel „Christa Wolf“, „Mary Wollstonecraft“ a „Virginia Woolf“ z jedinej stránky *Encyklopédie spisovateľov sveta* (Juríček a kol., 1987) presvedčivo dokazuje, ako sa (nezvládnutý či podcenený) rodový aspekt wpisuje do sekundárnych textov, ktoré v literatúre spoluvytvárajú a upevňujú kánon – samozrejme, v neprospech ženských spisovateľiek. Celkovo považujem práve túto časť knihy za veľmi dômyselne koncipovanú. Aj pre znalcov problematiky, s ktorou Cviková v knižke prichádza, pôsobí objavne, vtipne a dôsledne, v neposlednom rade ako smerník ukazujúci cestu, kadiaľ sa treba vybrať. Jednak „pristihovať“ rodovú asymetriu a jej nositeľov „pri číne“ a jednak „naprávať nedostatky“, a teda poskytnúť vlastné heslá, vlastnú encyklopédiu, vlastný, aj feministicky poučený „materiál“, ktorý by pomohol vykryť ak nie priamo „biele“, tak prinajmenšom „sivé“ miesta na mape literatúry. Hoci aj tých bielych „vynechávk“ je viac než dosť (ako upozorňuje autorka, vynára sa tu problém rodovo stereotypného selektívneho prístupu k látke alebo zadaniu). Pravda, takéto spracovanie *vlastných dlhov* (sebe samým) je podujatím rozsiahleho charakteru, ktoré by malo mať aj svoje inštitucionálne zázemie – a je najvyšší čas pustiť sa do práce! Ide o dnes už akútnu kolektívnu, (medzi)odborovú a verejnú objednávku, a teda o tímovú prácu a súčasne úlohu na celé roky, možno desaťročia, ktoré by slovenskú literárnu vedu (národnú kultúru vcelku) aspoň „materiálovo“, ak aj nie metodologicky či profilovo posunulo žiaducim smerom a čiastočne zosynchronizovalo s prebiehajúcim úsilím a jeho výsledkami vo svete. V každom prípade je nad čím uvažovať.

A na záver ešte k spomínaným (odloženým) poznámkam v súvislosti so štruktúrovaním a recepčnou perspektívou textu.

Tá prvá súvisí s „akademickým“ diskurzom, postštrukturalizmom a digitalizáciou. Aj na hodnotenej práci, konkrétne na jej „textovom výraze“ a vonkajšej podobe sa totiž prejavuje „sklz“, možno skôr „trenie“ alebo (nevyriešiteľný?) „konflikt“ medzi (1) akademickým písaním (po starom), avšak (2) v móde postštrukturalistickej rozvolnenosti a nelineárnosti textu (po novom) a (3) v medziach či rámcoch súčasných technológií – v podstate ešte vždy horúca novinka: text v jeho elektronickej podobe s možnosťami okamžitej hypertextuality (viď problém s neefektívnymi – dlhokánskými – odporúčanými internetovými linkami v texte), pohodlným preklikávaním sa k informáciám, používaním dvoch a viacerých obrazoviek pri čítaní „nadstavovaného“ textu a pod. V tlačenej podobe alebo klasickom knižnom výstupe dnes pôsobí tento „stret záujmov“ predsa len trochu ťažkopádne, hoci hotové riešenie tohto problému nemám k dispozícii – a nemala ho ani autorka monografie. Nie je jednoduché dopracovať sa k nemu, najmä ak človek nechce, nemôže alebo *nesmie* vystúpiť z akademických zvyklostí, alebo ak nemá chuť (ako post/moderný producent textu) prispôbovať sa tlaku našich recepčných možností a limitov (tých klasicky podmienených knihou ako médium), ba priam niečomu v akademických kruhoch tak zatracovanému, ako je čitateľský komfort. (A Cviková ukazuje, že aj vo feministických, i keď tu ide o iné referenčné rámce a vnútorné súvislosti problému – viď Judith Butler o svojom písaní, Toril Moi o písaní V. Woolf a i.)



Tá druhá poznámka súvisí s prvou. Aj keby sme danú pripomienku nerozoberali ďalej, predsa len vo mne ostáva naliehavý pocit, že veľká časť čitateľov, ktorí by si zaslúžili takto fundovaný „vstup do problematiky“, na autorkou realizovanom rozvrhnutí textu „stroskotáva“ (povedzme, že pri veľkom monografickom celku). Možno nejde o predstaviteľov akademickej sféry, ale „len“ kultúrnej verejnosti. V každom prípade by však bolo pre ďalšie udomácnovanie rodového diskurzu na Slovensku (tak vo vzťahu k literatúre, ako aj k iným umeniam alebo celkovo k humanistike) povzbudzujúce, keby z podobnej akademickej práce vzišla aj popularizačno-náučná publikácia, ktorá by bola naozaj skôr „prerозprávaním príbehu“, než (predsa len) „vedeckým kompenzovaním“ chýbajúceho poznatkového a metodologického „fundamentu“, a teda by sa vyznačovala aj formálne menej náročnou (nie akademicky instrumentalizovanou či antologizovanou) podobou. Práve toto napätie som v publikácii cítila (s výnimkou tretej časti) dosť intenzívne, preto sa o ňom pokúšam uvažovať v produktívnom smere – ako o výzve pre nás všetkých vrátane samotnej autorky.

V istom zmysle je totiž táto práca (a odmyslíme si teraz jej pôvodnú kvalifikačnú funkciu) stelesnením ešte ďalšieho zaujímavého paradoxu: (1) prichádza síce po tom, čo autorka absolvovala obrovský kus cesty naprieč feministickým (tiež queerovým, postkoloniálnym atď.) poznaním, dokonca ruka v ruke s príslušným spoločenským pohybom (čo, všetko spolu, nie je celkom bežné a poznať to aj na „plnosti“ či „nadupanosti“ monografie), (2) no ešte vždy priskoro na to, aby vládla čímsi ako suverénnou samonosťou (aj výrazu) a nadobro opustila čosi ako feministickú „povinnú jazdu“ – a autorka sa dotýka aj tohto problému. Z veľkej časti je skôr inventarizujúcim (a k sebe prísny, no možno aj sebaobranným či z hľadiska prijímajúceho prostredia sebaetablujúcim) dokumentovaním absolvovanej cesty a označovaním tak subverzívnych, ako feminizmiami už kanonizovaných myšlienkových výkonov, ktoré by nás však mohli/mali priviesť k vlastnej „feministickej udalosti“. Teda k vlastnej perfomancii – aj tej myšlienkovej – bez strachu zo zahriaknutia či už „strážcami akademickeho diskurzu“, alebo nepoučenými „vznávačmi stereotypov“. Alebo feministickými kolegyňami a „sestrami“, úzkostlivo strážiacimi svoje poklady. Ide teda o posun zorného uhla, ktorého výsledkom by bolo feministické písanie ako prirodzene zvnútornený postoj a žitá prax bez ustavičného dokazovania svojej opodstatnenosti. A teda posun, obrazne povedané, od hľbenia základov pre feministickú „metódu myslenia“ k dvíhaniu vlastných stavieb a mostov zvnútra tejto metódy; o istú oslobodzujúcu misiu.

Na druhej strane, nie som si istá, či na to už dozreli podmienky – z jednoduchého dôvodu. Kým jedna strana obidvoch spomínaných a vnútorne prepojených paradoxov (1. habitus monografie, 2. načasovanie feministického výstupu) súvisí s obdivuhodnou individuálnou, priam životnou stratégiou autorky, tá druhá je produktom štruktúrnych vzťahov či systémových okolností, ktoré do značnej miery vymedzujú (aj) jej operačné pole bez možnosti produktívne ich ovplyvniť. Písať jedným dychom pre znalcov aj nie znalcov problematiky, priaznivcov aj odporcov feminizmu, pre oslobodených duchom aj uväznených v stereotypoch (rodových aj tých akademických) je nepochybne vnútorne protirečivé podujatie. Tak to sama vnímam a tak som to vnímala aj u Jany Cvikovej. No nejde len o recepcnú perspektívu čitateľského publika, ktoré by nielenže dosahovalo istú kvalitatívnu hladinu poznania, ale aj „kritickú mieru výskytu“ v kvantitatívnom zmysle. Okrem iného ide aj o vystúpenie z limitov, do ktorých nás voľky-nevoľky (u)vrháva formálny akademizmus. A tade aj o ďalší krok bližšie k „radostnej

vede“, ktorá prichádza spolu so životom (presnejšie, vždy až „ex post“) a nepokúša sa o svoju ustavičnú akademickú autorizáciu – často aj na jeho účet.

Tu sa, nakoniec, moje uvažovanie stretáva aj s názormi prezentovanými autorkou. Stačí pripomenúť jej premýšľanie o tom, ako po prvých verejných aktivitách feministiek (aj kolegyň z akademickej pôdy) vzápätí nasledovalo ich *sankcionovanie* „zo strany akademickej obce aj širokej verejnosti“ (s. 63). Alebo môžeme pripomenúť termín „disidentská participácia“, ktorým Sabine Hark charakterizovala akademickú inštitucionalizáciu spoločenských vied v Nemecku. Cviková ihneď dodáva, že výstižnosť tohto termínu platí aj pre podmienky na Slovensku (s. 64 – 65). V inej súvislosti zase uvádza, že podaktoré feministické výskumníčky v rámci neriešiteľných konfliktov či štruktúrnych apórií uvažovali aj o rezignácii na akademickú vedu. Dnes tu však máme situáciu (po desiatkach rokoch viditeľného úsilia u nás a najmenej stopäťdesiatich rokoch verejného etablovania feminizmov i feministického hnutia v Európe a vo svete), ktorej skôr zodpovedá predstava akademického golema rezignujúceho na svoj životodarný „šém“. Verme, že Cvikovej zásadná práca, ktorej spoluvydavateľom je aj jej materská akademic-ká inštitúcia (Ústav svetovej literatúry SAV), ohlasuje prinajmenšom jar a že neostane v tomto ohľade jediná.

## LITERATÚRA

CVIKOVÁ, Jana. 2014. *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV – ASPEKT, 2014. 272 s. ISBN 978-80-8151-026-7.

.....

PhDr. Stanislava Repar, PhD.

OZ Fraktál

Kuklovska 5

841 04 Bratislava

Slovenská republika

stanka.repar@gmail.com

# Poznámky k čítaniu knihy *V obecném zájmu*

Karol Csiba

Ústav slovenskej literatúry SAV

## Notes on the Reading of the Book *V obecném zájmu*

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 148-155

The submitted text represents introductory notes on the reading of an extensive synthetic work *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. (In Public Interest. Censorship and Social Regulation of Literature in Modern Czech Culture 1749-2014). The article discusses the authorial points of departure, it briefly documents possible theoretical inspirations and overall idea of the work. The article deals with various definitions of censorship that the book discloses. It also analyses the structure of the book.

Keywords: censorship, literary field, regulation, literary communication

Špecifickým východiskom knihy *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014* (2015) sú permanentné „ponosy“ českých literátov na limitujúce zásahy cenzúry. Aj takto neformálne a priamo by sa na základe autorskej poznámky z jej úvodu mohlo začať uvažovať o predloženej dvojzväzkovej publikácii. Okrem vlastnej sugestívnosti, ktorú takáto informácia obsahuje, má tento úvod ešte jeden význam. Implicitne nás upozorňuje na to, že tu o „skutočnú a živú“ literatúru naozaj pôjde. K minuciózne zachytenej mape textov sa totiž pripojí aj obraz vývoja „spisovateľských“ portrétov, ktorý sa odhalí v škále od obdobia osvietenstva až po prelom 20. a 21. storočia.

Zdôrazňujem, že na samotný pojem cenzúry sa autorský kolektív v kontexte literárneho života nepozera ako na separátny fenomén. Práve naopak, snaží sa ho vnímať ako jeho organickú súčasť. Samotným leitmotívom rozsiahlej publikácie je preto snaha zachytiť čo najpodrobnejšie podoby a dosah cenzúry na formovanie literatúry. To sa sekundárnym spôsobom odráža aj pri zobrazovaní postavenia spisovateľa. Zvolený chronologický prístup k problému preverujú tvorcovia teoretickým kontextom. Ten sa na samotnom začiatku dotýka kľúčového vymedzenia medzi úzkym a širokým chápaním cenzúry.

V prvom prípade ide v tých najužších verziách o demonštráciu autoritatívnych zmien, resp. vyradení textov ešte pred samotnou tlačou. Dôvody sú väčšinou politické a ich vykonávateľom je samotný štát alebo podobne vplyvná inštitúcia. Naopak, najširšie chápanie pojmu cenzúra nie je fixované na konkrétnu inštitúciu, ktorá by preverovala tlačoviny ešte pred alebo už po publikovaní, čo je vlastné uvažovaniu o predbežnej alebo následnej cenzúre. Proces reglementácie v takomto rozsahu vnímania nezačína pri konkrétnom subjekte. Kľúčom ku všetkému

sú sily, ktoré určujú podmienky procesu vypovedania. Tie pridávajú jednotlivým účastníkom takejto komunikácie miesto v sociálnom, resp. v literárnom poli. Autori sa v tejto súvislosti dotýkajú najširšieho poňatia „dekonštruktivistického“ smeru tzv. new censorship, ako aj záverov Pierra Bourdieuho. Myšlienok tohto sociológa a filozofa sa dotknem neskôr, teraz len upozorním na ďalší z rozdielnych výsledkov vyplývajúcich z dvoch odlišných vymedzení cenzúry. Ako to avizuje už úvodná časť knihy, úspechom úzkej verzie je zákaz publikovania, zatiaľ čo pri najširšom prevedení je vydanie potvrdením „dobré“ nastavených kritérií poľa. Aby som bol ešte presnejší, úzke vymedzenie sa dotýka uvažovania o „inštitucionálnej“ cenzúre, k tomu najširšiemu poňatiu smerujú autori v častiach dotýkajúcich sa „štrukturálnych“ regulácií. Len dopĺňam, že obe tieto slovné spojenia patria k základným terminologickým definíciám publikácie.

Jej dôležitým teoretickým podnetom je práve existencia kritiky rozsiahlo chápaného výmeru cenzúry, ktorý je podľa autorov ťažko spojitelný s konkrétnym literárnohistorickým výskumom. To neznamená, že sa pôsobenie tzv. cenzorskej šírky v publikácii obchádza. Práve naopak, už pri najelementárnejších snahách o náčrt inštitucionálnej roviny sa permanentne ukazujú rozptyl cenzorských aktivít a ich systematizácia. Dodávam, že pri nich je určovanie konkrétneho subjektu komplikované. Podobne zložitá je to pri vťahovaní morálnej perspektívy do celého problému. V prezentovanom type uvažovania sa nespája cenzurovanie automaticky so „zlom“ a necenzurovanie s „dobrom“. Túto ambivalentnosť si autori uvedomujú s plnou vážnosťou a v žiadnom prípade nespochybňujú negatívny vplyv cenzorských aktivít počas celého pozorovaného obdobia.<sup>1</sup> Aj týmto spôsobom totiž deklarujú snahu narábať s cenzúrou ako s fenoménom patriacim do ľudského spoločenstva.

Ďalším z východísk zohľadňujúcich deskripciu cenzorskej praxe je tzv. „koncept dynamické literárnej komunikácie, ktorou doprovádzajú permanentní vyjednávani všetkých zúčastnených aktérov, sledujúcich vzájemne odlišné ciele“ (s. 31). Celý koncept sleduje dôležitý autorský zámer. Na jeho základe by mal byť čitateľ schopný rozplieť celú komunikačnú sieť medzi stolom autora a vydavateľstvom, ktorú determinujú rozličné filtre cenzúry. V tejto poznámke je ukryté aj ďalšie z koncepčných upozornení. Predmetom záujmu sa tu totiž nestáva iba tzv. vysoká literatúra. V tomto smere idú autori naozaj do šírky a neobchádzajú ani žánre populárnej literatúry. Na strane druhej sa zameriavajú výlučne na typ literárnej komunikácie, ktorá sa realizuje prostredníctvom tlače. Práve s ňou súvisí pracovná definícia ústredného pojmu. Autorský kolektív pod inštitucionalizovanou literárnou cenzúrou chápe „soubor procesů administrativní kontroly a regulace té literární komunikace, která se uskutečňuje prostřednictvím tištěných médií v okruhu mocenské dominance určité společenské autority (státu nebo některé jeho složky typu armády, školství, dále církve, města, politické strany, společenského hnutí)“ (s. 35). Rozličné sú v neposlednom rade aj cenzorské zásahy, ktoré miera na samotného autora, vydavateľa, tlačiaru či text. Ten môže byť vyradený z verejnej komunikácie alebo len účelovo upravený. Limitovaná býva aj jeho čitateľská prístupnosť. Čo je ale dôležité, účinok všetkých zásahov je v prvom rade dočasný. Výsledkom, samozrejme, nie je absolútne zrušenie

<sup>1</sup> Pozri bližšie vyjadrenie autorov: „Náš kritický odstup od liberálně-modernistického diskurzu neznamená tedy nedostatek sympatií ke svobodě slova či autonomii umění. Není výrazem ztotožnění se s hodnotami zakládajícími protikladné diskurzy, jež v té které době v literární kultuře českých zemí rovněž působily (a které cenzuru legitimizovaly a dodnes legitimizují). Jde o způsob, jak se postavit na metodologickou pozici vně tohoto soupeření diskurzů“ (s. 29).

cenzorskej praxe. Skôr sa dá uvažovať o revíziách cenzorského poriadku. O ich zachytenie sa pokúša aj predkladaná kniha.

Interné periodizačné medzníky ju rozdeľujú na osem historických častí. Každá z nich pracuje s dvoma základnými výkladovými pásmami. Prvé pásmo tvorí osem rámcových kapitol. Práve k nim sa následne pripájajú viaceré prípadové štúdie. Z definície literárnej cenzúry vyplýva, že samotný cenzorský akt je kontextovo situovaný. Dopĺňam, že tento fakt predznamenáva okruhy problémov a údajov zohľadňujúcich skúmané obdobie. Rámcové kapitoly preto podľa autorov pracujú predovšetkým s historickými, spoločenskými a kultúrnymi kontextmi, tvoriacimi základný rámec literárnej komunikácie. Priestor dostáva aj autoreferenčne podfarbený diskurz o cenzúre. Odkrývajú sa v ňom postoje a diskusie o jej opodstatnenosti a spoločenskom zmysle. Neodmysliteľnú súčasť celého tohto procesu tvoria jednotlivé inštitúcie, ktoré ako výkonné orgány vstupujú do cenzorského systému.

Iným problémom je cenzorská prax. Na jej základe sa čitateľ dozvie o rozsahu pôsobenia cenzúry. Môže sa rozprestierať od okrajových zásahov do literárneho poľa až po tie najinvasívnejšie. Procesov začínajúcich pri vzniku literárneho diela a končiacich až pri ich umiestnení do distribučných sietí a knižníc sa dotýka problematika regulačných miest a najmä aktérov reagujúcich na pôsobenie cenzúry. Autori si okrem tvorcov všímajú aj čitateľov, vydavateľov, a tiež texty. Detailnejšie sa dobovým špecifikám cenzúrneho poriadku venuje pásmo prípadových štúdií. Podľa ich vzťahu k príslušnej rámcovej kapitole a v závislosti od témy sú v knihe rozdelené do niekoľkých typov. Ich vlastnosti sa ale v jednotlivých štúdiách vzájomne kombinujú. Patria sem štúdie dopĺňajúce výklad inštitucionalizovanej cenzúry. Členitosť a dynamiku dobových cenzorských poriadkov si všímajú prípadové štúdie, ktoré dopĺňajú rámcové kapitoly o teoretický a metodologický kontext. Posledným typom sú štrukturálne štúdie. Tie na rozdiel od predchádzajúcich dvoch prenikajú do priestoru štrukturálnej regulácie prekračujúcej zásahy inštitucionálnej moci. S ňou súvisiace otázky stoja podľa autorov na rozhraní všetkých výkladových pásem.

Treba uviesť, že ani v rámcových kapitolách a ani v prípadových štúdiách nie je prítomný normatívny prístup k cenzúre. Ani v jednom prípade by nemali mať čitatelia pocit, že im niekto direktívne určuje, čo ešte je a čo už nie je cenzúrou. Aj tu je rozhodujúci predovšetkým individuálny a historický kontext, za ktorým sa snažia autori rozpletať vrstvy viacnásobnej a neustále sa meniacej regulácie literárnej komunikácie. Konštantným základom úvah o jej premenách je diskusia o slobode slova a permanentnom hľadaní hraníc takejto slobody. Celkom logicky z nej vychádzajú aj v tejto knihe prítomné reflexie témy cenzúry. Jej výklad je postavený na určovaní periodizačných medzníkov, čo potvrdzuje aj osem historických častí. Rovnako ako pri samotnom definovaní pojmu cenzúra si autori nenárokujú na „normatívnu“ definitívnosť pri stanovovaní periodizačných riešení, čo sa zdá v kontexte takto rozsiahlej publikácie ako istý paradox. Autori to zdôvodňujú takto: „Pri stanovovaní periodizačných mezníkov striedáme najčastejšie dve hľadiska: proměnu na rovině normativní složky cenzurního řádu a proměnu na rovině cenzurní praxe. Výrazem cenzurní řád přitom označujeme komplexní soubor jevů společenských, politických, kulturních, který má svou složku právní, složku politicko-filozofickou, estetickou, literární, ekonomickou, ideologickou, administrativní atd.“ (s. 44). Aj z tohto dôvodu disponujú rámcové kapitoly argumentmi, o ktoré opierajú samotné periodizačné riešenia a dokonca diskusie o nich. Na ich základe autori konštruujú tri modely cenzúry: paternalistický, liberálny a autoritatívny. Prvý pracuje s konceptom užitočnej literatúry a preferuje význam



vzdelávania pre vývoj spoločnosti. Dôkladne sa tu uplatňuje predbežná cenzúra. V druhom prípade má dominantný význam následná cenzúra. Platí v nej všeobecné pravidlo, „že každý text je povolený, dokud není zakázán“ (s. 48). Cieľom tretieho modelu je funkčné a hodnotové modelovanie literatúry. S tým súvisí predovšetkým vychovávanie literárnej verejnosti. Využíva sa pri tom predbežná aj následná cenzúra a kľúčová je široká báza kontrolných aktivít. Dôležitá je tu aj účasť kultúrnych elít pri presadzovaní kultúrneho programu. Tie sú rovnako zahrnuté do výkonu cenzúry. Len dopĺňam, že autori uvedené modely prikladajú k jednotlivým obdobiam a zachytávajú ich základne rysy.<sup>2</sup>

Prvú časovo determinovanú časť knihy tvorí obdobie 1749 – 1810. Jeho začiatok nefiguruje v knihe náhodou. Práve rok 1749 vnímajú autori ako začiatok nového obdobia. Odštartovala ho veľká reforma organizačnej správy habsburskej monarchie, v rámci ktorej bola v jednotlivých krajinách novozaložená alebo zmenená štruktúra štátnej cenzorskej komisie (pozri viac tamže, s. 66). Z pohľadu cenzúrnej regulácie netvorí táto etapa jednoliaty celok. Charakterizuje ho zoštatnenie systému cenzúry. Začiatok sprevádzajú vyjednávania medzi štátom a cirkvou o partikulárnych záujmoch a o odlišných názoroch na to, čo je dobrá a čo zlá literatúra. Toto obdobie ovplyvňuje myšlienková protichodnosť protireformácie a osvietenstva. Vo forme poznámky pripomínam, že do tejto komunikácie vstupuje aj neslávne známy predstaviteľ českej protireformácie jezuita Antonín Koniáš.<sup>3</sup> Druhá časť knihy sa zaoberá naoko pokojným obdobím rokov 1810 – 1848. Autori si však všímajú výsledky ostrejších kontroverzií medzi viacerými myšlienkovými prúdmi vtedajšej doby. Akcentované je české národné obrodenie, neskoré osvietenstvo alebo „katolícka reštaurácia“, ktorá vyplynula z tesnej spolupráce medzi štátom a cirkvou pri presadzovaní spoločných zámerov. Kľúčovým pre celé obdobie bol cenzorský predpis z roku 1810. Zaviedol dôsledné oddelovanie vedeckých a zábavných spisov. K prvým pristupoval benevolentne, zatiaľ čo pri druhých bol nariadený ten najprisrnejší dohľad, a to najmä vtedy, keď išlo o literatúru určenú širšiemu čitateľskému publiku, resp. mládeži. Autori upozorňujú, že spomenutý predpis nastavil obsahové kritériá cenzúry, ktoré až do roku 1948 fungovali takmer bez zmeny.

Tretia časť knihy si všíma rozpätie rokov 1848 – 1863. Na ich začiatku reflektuje zmeny vyvolané revolučným rokom 1848. Obdobie charakterizuje náhle zrušenie predbežnej cenzúry v marci 1848, ktoré vyvolalo potrebu novej tlačovej regulácie. Rezonovala tu výrazne otázka „slobody slova“ a tá bola v rozpore s trestnou zodpovednosťou autorov či redaktorov. Kniha sa aj z tohto dôvodu snaží o dôkladné zachytenie „dočasných“ výdobytkov revolúcie v oblasti cenzurovania. Rovnakým spôsobom dokumentuje aj pokusy o regulovanie publicistického priestoru po nástupe reakcie na konci roku 1848. V tomto kontexte autori mapujú „neoabsolutistický“ systém rozptylu cenzúry medzi všetky zložky literárnej komunikácie. Sledované

<sup>2</sup> „Prvky paternalistického typu prítom prevažujú v cenzurných rádech druhej poloviny 18. a v prvej polovine 19. storočia, prvky liberálneho typu v druhej polovine 19. a prvých dekádach 20. storočia a potom na prelome 20. a 21. storočia, prvky autoritatívneho typu v období od konce tridsiatych do konce osmdesiatych rokov 20. storočia“ (s. 50).

<sup>3</sup> „Jeho slavný spis *Klíč kacířské bludy k rozeznání otvírající* je dedikovaný sv. Antonínu z Padovy (...) S Koniášovým *Klíčem* lze pracovat dvojím způsobem: jako s návodem na rozpoznávání spisů, jejichž přečtení ohrožuje čtenářův posmrtný vstup do věčného života, nebo jako se seznamem škodlivých, kacířských titulů, které mají být zakázány. Schopnost rozeznat kacířské knihy od katolických je podle Koniáše jedním z klíčů k nebeskému království“ (s. 68 – 69).

obdobie medzi rokmi 1848 – 1863 (napriek jeho krátkosti a vnútornej disparátnosti) je v publikácii vnímané ako prechod medzi paternalistickým a liberálnym typom cenzúry. Štvrtú časť vyplňa obdobie 1863 – 1918. Základný periodizačný medzník v ňom tvorí tlačový zákon platný od marca 1863, ktorý však neskôr prestáva vyhovovať spoločenským zmenám. V publikácii je definovaný takto: „(...) rušil koncesní systém pro periodika, a v cenzurním rozhodování tak výrazně omezil vliv výkonné moci ve prospěch moci soudní. Naplno proto začal být využíván trestní zákon určující obsahová kritéria pro tiskové delikty včetně rozmezí trestů, který však byl vydán už na počátku neoabsolutistického období a v nových poměrech nebyl reformován“ (s. 479 – 480). Výsledkom tohto tlaku je v roku 1873 plošný prechod k tzv. objektívnemu trestnému konaniu. Vďaka nemu na jednej strane sčasti ustali trestné stíhania účastníkov tlačového procesu, na druhej strane stúpol počet konfiškácií. Tento stav pretrval až do začiatku prvej svetovej vojny.

Piatu časť tvorí obdobie 1918 – 1938. Podľa hodnotení vo viacerých ohľadoch nadväzuje na epochu pred rokom 1914. Špecificky retardačnou vsuvkou je v tomto prípade vojenský konflikt, ktorý na krátku dobu zastavil vývoj smerujúci k celkovej liberalizácii spoločnosti. Dôležité je, že aktivita štátnej cenzúry bola vytláčaná mimo rámca umelecky hodnotnej beletrie. Na pozadí totiž výrazne rezonovali požiadavky autonómie kultúrnej sféry. To sa malo prejaviť aj nízkym počtom cenzorských zásahov zasahujúcich „domácu elitnú literatúru“. V prípade kníh to boli postihy následné, čo znamená, že tento typ cenzúry nezasahoval do procesu výroby. Väčšina vtedajších cenzorských zásahov sa však týkala periodík, ktoré podobne ako v predchádzajúcom období podliehali permanentnej kontrole. Ako periodizačný medzník vnímajú autori rok 1918, keďže zvyrazňuje rozdiel medzi epochou monarchie a novou republikou. Zároveň však pripomínajú, že pri právnych rámcoch cenzúry je zrejma kontinuita s predvojnovým obdobím. V šiestej časti si autori všímajú úzky časový pás medzi rokmi 1938 – 1949. Treba zdôrazniť, že v tomto období sa formoval rozsah literárnej cenzúry v jej autoritatívnej podobe.<sup>4</sup> Z pohľadu inštitúcií štátnej cenzúry má tento časový interval charakter prechodu. V prvej polovici systém nadväzoval na právne predpisy z medzivojnového Československa. Postupne sa začali čoraz viac presadzovať nové typy inštitúcií, ktoré prostredníctvom štátneho dozoru akcentovali vlastné koncepcie kultúry a literatúry. V roku 1942 vznikol centrálny štátny úrad pre literatúru a v českom prostredí vytrval až do roku 1953.<sup>5</sup>

Podoba literárnej komunikácie v rokoch 1949 – 1989 je predmetom záujmu siedmej časti. Toto obdobie charakterizuje autoritatívny typ cenzúry, ktorý je postavený na previazanosti procesov plánovania, riadenia a kontroly. Komplexnosť vtedajšej regulácie literatúry sa dá definovať takto: „Převzetí sovětského modelu organizace literárního života, knižní výroby i kontroly médií vedlo k ustavení rozptýlené cenzurní soustavy, jež spolu s dalšími literárními institucemi, časopisy, nakladatelstvím a oficiálními spolky spisovatelů prosazovala proměnlivý

<sup>4</sup> „V závislosti na rychlých proměnách situace české společnosti v letech 1938–1949 sledovala v tomto období literární cenzura vždy po kratší dobu různá dílčí kritéria jako vyloučení socialistického či komunistického anebo naopak liberálního a konzervativního politického myšlení z veřejného prostoru, omezování avantgardního umění, české národní literatury či reprezentací politického konfliktu“ (s. 885).

<sup>5</sup> „Jeho formativní ambice se projevovaly mnoha způsoby, sahajícími od disciplinování nakladatelů a ovlivňování jejich záměrů přes sledování a odměňování spisovatelů až po vlastní vydavatelské aktivity cenzurního úřadu“ (s. 886).

soubor kanonických hodnot (...) Důsledkem autoritativního typu literární cenzury se stalo ustavování paralelních (tajných) literárních oběhů, jejichž podoba, rozsah i komplexnost se odvíjely od situace oficiální kultury“ (s. 1100). Z pohledu internej periodizácie analyzovaného obdobia má podľa autorov špecifické postavenie rok 1953. Práve vtedy došlo k upevneniu tzv. rozptýlenej cenzorskej sústavy, ktorá sa napriek čiastkovým premenám udržala až do roku 1989. Záverečnú ôsmu časť tvorí obdobie 1989 – 2014. Základné rysy liberálneho typu cenzúry po novembri 1989 sa podľa tvorcov publikácie približujú k jej ideálnej podobe. Dodávajú, že až na nepatrné výnimky sa nevzťahuje na literatúru. Týka sa to „vysokej“ a rovnako aj populárnej literatúry. Štát v tejto súvislosti nepresadzuje prostredníctvom cenzúry žiadny kultúrny program, hoci isté okruhy výpovedí sú pod dozorom nezávislých súdov.<sup>6</sup> Minimalizácia inštitucionálnej štátnej cenzúry však neznamená absenciu istej sociálnej regulácie, ktorá ovplyvňuje podobu literárnej komunikácie. Viditeľná je práve na miestach, kde sa kompetencie štátnej cenzúry stávajú marginálnymi a na ich miesto prístupujú tie zložky literárneho poľa, ktoré sa v súvislosti s inštitucionalizovanou cenzúrou pohybovali pod jeho povrchom alebo po jeho okraji. Tento fakt ovplyvňuje aj charakter celej rámcovej kapitoly. Oproti predchádzajúcim v nej totiž ani tak nejde o dôkladné zakreslenie siete inštitúcií, východísk a praxe štátnej cenzúry, ako skôr o zachytenie spoločenských diskusií o význame, prejavocho a povahe štátnej a neštátnej regulácie literatúry.

Po krátkom predstavení obsahu jednotlivých častí sa dostávam opätovne k základnému problému celej publikácie. Dôležitým inšpiračným impulzom uvažovania o literatúre a literárnej cenzúre sú viaceré závery už na začiatku spomenutého Pierra Bourdieuho. Zdôrazňujem, že aj v tomto prípade ide o prístup diskusný. Autori publikácie skôr vstupujú s jeho myšlienkovým konceptom do dialógu, no v žiadnom prípade ho nepreberajú doslovné. Napriek tomu sa na chvíľu pristavím pri spôsobe využitia jeho konceptu literárneho poľa a fenoménu cenzúry samotným autorským kolektívom. Táto poznámka nemá inú ambíciu, iba ako v náznaku načrtnúť štruktúru vzťahov všetkých činiteľov, s ktorými narábame pri pokusoch definovať oba javy.

Východiskom je analýza vnútornej štruktúry literárneho poľa, ktoré Bourdieu vníma ako priestor s vlastnými zákonitosťami fungovania a transformácie. Chápe ho ako štruktúru objektívnych vzťahov medzi pozíciami, ktoré zaberajú jednotlivci či skupiny konkurujúce si v úsilí o legitimitu (pozri Bourdieu, 2010, s. 282). Toto úsilie ovplyvňuje identifikácia literárneho poľa v rámci mocenského poľa, čo Bourdieu definuje napríklad aj takto: „Celou radu uměleckých a spisovatelských praktik a představ o nich (například ambivalentní postoj vůči ‚lidu‘, tak vůči ‚měšťákům‘) lze vysvětlit pouze s odkazem na mocenské pole, uvnitř kterého zaujímá literární pole (atd.) pozici ovládaného. Mocenské pole je prostorem silových vztahů mezi činiteli či institucemi, jimž je společné vlastnictví kapitálu nezbytného k zaujímání vládnoucích pozic

<sup>6</sup> „Jedno jejich jádro představují reprezentace specifických projevů lidské sexuality. Zatímco v minulosti procházela hranice zakázané pornografie oblastí reprezentace běžných sexuálních praktik a za nepřijatelné skandální se pokládalo i ztvárnění těch modelů sexuálního života, které byly ve společnosti praktikovány většinově, v současnosti se předmětem represe stávají až reprezentace takových forem sexuality, které jsou praktikovány okrajově a z hlediska medicíny nebo práva jsou kategorizovány jako úchylnka nebo trestní čin. Druhé jádro kontrolovaných výpovědí představuje rasismus, antisemitismus, xenofobie, propagace a komemorace nacismu, zvláště pokud lze dovodit jejich pragmatickou souvislost s kolektivní politickou činností“ (s. 1363).

v různých polích (zejména ekonomickém či kulturním)“ (s. 283). V knihe tiež rezonujú jeho závery o vnútornej a vonkajšej hierarchizácii literárneho poľa a stupňa dosiahnutej nezávislosti. Do tohto neustáleho súperenia zapadá aj problém literárnej legitimacy, na základe ktorej sa ziskava a naopak stráca monopol na tvrdenie, či niekto je alebo nie je spisovateľom (pozri viac tamže, s. 294). Podľa Bourdieuho je práve literárne pole priestorom boja o presadenie definície spisovateľa. V tejto súvislosti sa odkrýva aj takýto záver: „(...) je-li literární (atd.) pole obecně místem boje o definici spisovatele (atd.), je jisté, že obecná definice spisovatele neexistuje a že analýza se bude utkávat vždy jen s definicemi, které odpovídají určitému stavu boje za prosazení právoplatné definice spisovatele“ (s. 294).

Oblúkom sa v intenciách tohto spôsobu uvažovania vraciam k pojmu cenzúry. Aj ona je totiž súčasťou spomenutého „boja“, ktorý nie je napriek „rozhodnutiam na papieri“ bojom abstraktným. V Bourdieuho chápaní sú dejiny literatúry fenoménom, ktorý sa vyznačuje prísny vnútorným vývojom. Rozvíja sa v súlade s vlastnou dynamikou, nezávislou od činnosti spisovateľov. Ak platí toto pravidlo, tak len vďaka tomu, že každý nový člen musí počítať s taktó zavedeným poriadkom, musí poznať pravidlá hry tohto poľa. Ich znalosť a dodržiavanie sú mlčky nútené všetkým, ktorí vstupujú do hry. Kľúčom je špecifický kód, ktorého znalosť a dodržiavanie sú akýmsi vstupným „poplatkom“ do literárneho poľa (pozri viac tamže, s. 355). P. Bourdieu to formuluje takto: „Podobně jako jazyk představuje i tento kód jednak cenzuru, tím jak skutkově i právně vylučuje možnosti, jednak výrazový prostředek, který svými hranicemi vymezuje možnosti nekonečné invence, již umožňuje“ (s. 355). Jej účinok je výsledkom vzájomnej spoločenskej prepojenosti viacerých závislostí. Práve vďaka ich komplexnosti je na prvý pohľad nenápadná.<sup>7</sup> Týmto konštatovaním by som mohol odstúpiť od stručného a pre potreby tohto textu vyselektovaného pohľadu na niektoré body Bourdieuho uvažovania o pojmoch literárne pole a cenzúra, ktoré ovplyvnili celkový koncept predloženého syntetického diela.

Ako na to poukazuje poznámka pod čiarou, aj v tomto prípade sa dostáva do hry problém autocenzúry. František Kautman sa tomuto problému venuje v intenciách procesu vzniku literárneho diela. Ilustrujem to rozsiahlejším citátom z roku 1979, v ktorom reflektuje situáciu v normalizovanom Československu: „Před vynálezem knihtisku se knihy pouze opisovaly a dochovaly se nám v podobě rukopisů (...) Knihtisk měl také svou stinnou stránku: právě za jeho existence se rozšířila vláda cenzury, která rukopisy nikdy neměla pod důslednou a soustavnou kontrolou. Kolik asi tištěných děl se nám za uplynulých pět století dochovalo jen v podobě zmrzačené cenzurou? A tak je sice smutné, když v některých zemích se literatura opět musí vracet do předguttenbergovských dob a může se rozmnožovat jen v rukopisech, i když díky vynálezu psacího stroje pořizovaných v strojopisech s několika kópiemi současně – ale má to i svou výhodu: literatura se zcela osvobodila od cenzury, pokud se sám autor dovedl vymanit z pout autocenzury“ (Kautman, 1999, s. 16). Treba dodať, že o tom, aká je literatúra vznikajúca za týchto podmienok, odpovedá dnešná literárna história.

Jednou z legitímnych odpovedí je aj isté „relativizovanie“ pojmu cenzúry. K takejto forme vyrovnávania sa s týmto problémom sa hlási od úvodu aj autorský kolektív publikácie

<sup>7</sup> „Ty nejhlubší setrvačné síly společnosti, stejně jako ekonomická moc, zejména prostřednictvím reklamy, tak mohou vnútit svou nadvládu, která je tím nenápadnější, že se prosazuje v komplexním soukolí vzájemně provázaných závislostí, podobně jako cenzura uskutečňující se ve zkrříženém dohledu konkurence a zvnitřnění sebedohledu autocenzury“ (s. 440).

V *obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, na čo som už predtým upozornil. Na okraj dopĺňam, že na inom mieste ponúka krátky komentár k tejto koncepcii a najmä k diskusiám k nej jeden zo spoluautorov knihy Petr Šámal (pozri 2016, s. 479 – 484).

Namiesto záveru pripájam dve faktické poznámky. V prvej zdôrazňujem, že predkladaná kniha je vyvrcholením už dlhšie trvajúceho záujmu tímu pracovníkov Ústavu pre českú literatúru Akadémie vied Českej republiky. Priamo jej predchádzala publikácia *Nebezpečná literatúra?* (2012), ktorá mala skôr teoretický charakter. Druhou upozorňujem na ďalšie relevantné príspevky do diskusie o cenzúre. V kontexte aktuálnej českej a slovenskej literárnej vedy sem patrí publikácia *Cenzura v literatúre a umění ve střední Evropě* (2014), resp. knižné výstupy Pavla Matejoviča (2014, 2015).

## LITERATÚRA

- BOURDIEU, Pierre. 2010. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010. 496 s. ISBN 978-80-7294-364-7.
- HRABAL, Jiří (ed.). 2014. *Cenzura v literatúre a umění střední Evropy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. 352 s. ISBN 978-80-244-4389-8.
- KAUTMAN, František. 1999. *O literatúre a jejich tvůrcích: Studie, úvahy a stati z let 1977 – 1989*. Praha: Torst, 1999. 296 s. ISBN 80-7215-099-5.
- MATEJOVIČ, Pavel. 2014. *Vladimír Mináč a podoby literárneho diskurzu druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014. 378 s. ISBN 978-80-8101-832-9.
- MINÁČ, Vladimír. 2015. *Zakázané prózy*. Ed. Pavel Matejovič. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2015. 194 s. ISBN 978-80-8119-086-5.
- PAVLÍČEK, Tomáš, Petr PÍŠA a Michael WÖGERBAUER (eds.). 2012. *Nebezpečná literatúra? Antologie z myšlení o literární cenzuře*. Brno: Host, 2012. 552 s. ISBN 978-80-7294-859-8.
- ŠÁMAL, Petr. 2016. *Když cenzura produkuje: Na příkladu Zakázaných próz Vladimíra Mináče*. *Slovenská literatúra*, 2016, roč. 63, č. 6, s. 479 – 484.
- WÖGERBAUER, Michael, Petr PÍŠA, Petr ŠÁMAL, Pavel JANÁČEK a kol. 2015. *V obecném zájmu: Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Zv. I a II. Praha: Academia, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015. 1664 s. ISBN 978-80-200-2491-6 (Academia), ISBN 978-80-88069-11-9 (Ústav pro českou literaturu AV ČR).

### Poznámka autora

Príspevok je výstupom z kolektívneho grantu VEGA 2/0033/16 *Modernizmus v slovenskej literatúre (1900 – 1948)*. *Podoby, tendencie, aspekty*. Vedúci riešiteľ Mgr. Michal Habaj, PhD.

.....

Mgr. Karol Csiba, PhD.  
 Ústav slovenskej literatúry SAV  
 Konventná 13  
 811 03 Bratislava  
 Slovenská republika  
 csiba0@gmail.com



# Metodologické inšpirácie v aktuálnom literárnovednom výskume

(alebo O zmene literárnohistorickej paradigmy)

Ivica Hajdučeková

*Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie  
Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach*

## **Methodological Inspirations in Current Literary Research (or About the Change of the Literary-Historical Paradigm)**

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 156-168

The following article is a result of a collective endeavour of the authors of a monograph who access the methodology of literary history research through the synoptically-pulsating modelling of a literary history as a new alternative. The twelve chapters consist of two parts, namely *Prolegomen* and *Argumentum*, apply a dynamic approach, perceived by the realism as a heterogeneous, divergent and plural processual “historical event” and therefore the key focus is on the most representative personalities and texts, the discursive lines and their markers. The conclusion states that the monograph has a potential to become the initiator of changes in the literary history paradigm, as the familiar returns with the “enrichment”.

Keywords: literary history, realism, methodology, paradigm

Kolektívna monografia *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu* (2016) predstavuje odbornej verejnosti výsledky niekoľkoročného výskumu, ktorý prebiehal v rámci medzinárodného grantového projektu Diskurzivita literatúry 19. storočia v česko-slovenskom kontextu (GAČR P406/12/0347). Na jeho realizácii sa podieľali okrem členov Ústavu bohemistiky Filozofickej fakulty Juhočeskej univerzity v Českých Budějoviciach aj členovia Ústavu slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied v Bratislave.

Autorský kolektív monografie – Peter Zajac, Marcela Mikulová, Valér Mikula a Ivana Taranenková – v literárnohistorických sondách a textových analýzach slovenskej literatúry 19. storočia ponúka alternatívny metodologicko-teoretický koncept synopticko-pulzačného modelu literárnych dejín, ktorý je nelineárnym, mnohodimenzionálnym protikladom tradičného (v dosiaľ publikovaných syntézach pozitivisticky alebo marxisticky orientovaného), teda homogénneho, lineárneho a monolitného výkladu dejín slovenskej literatúry. Autori v dvoch oddieloch – *Prolegomena* a *Argumentum* – odкрývajú heterogénno-divergentnú povahu pluralitného procesu literárneho realizmu, ktorý chápu ako udalosť diania, pričom neobchádzajú ani ideologicky podmienené predstavy o panrealizme. Ich výskumný zámer komplementárne

dopĺňa Katarína Beňová, ktorá v osobitnej obrazovej prílohe s komentármi prezentuje konfigurácie realizmu v súdobom výtvarnom umení (napr. A. von Pettenkofen, W. Leibl, V. Klimkovics, J. Benczúr, L. Horovitz, L. Mednyánszky, D. Skutezky).

V troch kapitolách prvého oddielu práce (P. Zajac: *Realizmus – reprezentácia – referencialita*, I. Taranenková: *Konfigurácie slovenského literárneho realizmu*, M. Mikulová: *Doznievanie národného obrodenia*) sú nastolené teoreticko-metodologické východiská novej literárnohistorickej koncepcie, preto sa pri nich pristavíme dôslednejšie:

P. Zajac pristupuje k problematike realizmu na základe rozdielnosti pojmov mentálna reprezentácia (vlastnosť vedomia, ktorá odklonom od mimézis vždy nanovo stvárňuje skutočnosť) a (seba)referencialita (znakové stvárnenie skutočnosti, ktoré je vždy svetom v texte a svetom textu), zdôrazňujúc pritom funkciu textových (rétorických) figúr. Na príkladoch teoretického uvažovania R. Jakobsona, E. Auerbacha a R. Barthesa poukazuje na postupné vyhaňovanie viacvýznamového pojmu realizmus, ktorý v terminologickej rozkolísanosti vyústil až do redukcie realizmu na princíp napodobňovania. Z tohto uhla pohľadu sa P. Zajac kriticky pristavuje aj pri zjednodušujúcej teleologickej predstave o panrealizme v dejinách literatúry. Z podvojnosti pojmu (spájajúcej literárnohistorický diskurz a poetologický aspekt) napokon vyvodzuje prostredníctvom figuratívneho textu vlastný názor na pojem realizmus, vysvetľujúc ho ako tropologický problém. Zvýšenú pozornosť venuje hypoleptickým a meta-leptickým figúram, ktoré posilňujú alebo oslabujú kauzálnu-finálnu rúmu textu, a to v prospech heterogenity textu a jeho fikčnej povahy oproti mimetickej. Tieto úvahy napokon vedú P. Zajaca k vlastnému záveru: „Referencialita ako vlastnosť mentálnej reprezentácie je v tomto zmysle vysoko komplexnou formou a veľmi komplexným javom“; a súčasne dodáva, že aj referenčné figúry mentálnych máp sú komplikované práve vo svojej komplexnosti (s. 24). Preto aj podvojný či ambivalentný pojem realizmus môže byť synonymom referenciality, avšak v takom prípade, ako uvádza autor, je primeranejšie hovoriť o (seba)referenčných figúrach. Na druhej strane sa pojem realizmus spája s kauzálnu-finálnym rozmerom „podobnosti a následnosti“ a práve v takomto význame možno podľa P. Zajaca hovoriť o realizme ako o literárnohistorickej kategórii.

Pri podvojnosti realizmu však autor ešte zotrúva, keď sa v osobitnej podkapitole venuje problému zámeny a rozlíšenia poetologickej a literárnohistorickej povahy realizmu. Ponúka teoreticky zdôvodnené riešenie – tzv. markery realizmu: kým realizmus v literárnoteoretickom chápaní ako mimézis sa spája s figúrami napodobovania (ekfráza a prozopeja), tak realizmus v literárnohistorickom diskurze nachádza zdôvodnenie v kauzálnu-finálnom koncepte sveta s oporou vo formulácii A. Comta o pravdepodobnosti, podobnosti a následnosti. Práve preto je jeho kľúčovou poetologickou kategóriou etyméma (hypoleptická figúra metonymickej povahy, ktorej zodpovedá „konkrétneš“ či „kus životnej pravdy“). Z uvedenej podvojnosti napokon vyplývajú aj konfigurácie slovenskej literatúry 19. storočia, paradoxne, s oslabenými markermi realizmu.

Je zrejmé, že prvá kapitola knihy, prinášajúca podnetné názory na semiotické súradnice (nielen slovenského) realizmu, iniciuje zmenu literárnohistorickej paradigmy, pričom kriticky prehodnocované teóremy o realistickom stvárnení skutočnosti sú zdôvodnené výrazovými aspektmi konfigurovaného textu.

Cez novú prizmu pohľadu pristupuje k problematike konfigurácií literárneho realizmu aj Ivana Taranenková. Teoreticko-metodologickým východiskom jej výskumu je

synopticko-pulzačný model P. Zajaca, ktorý uvádza do širších súvislostí (aj s náčrtom situácie zrodu v podnetoch J. Felixa, S. Šmatláka, O. Čepana, P. Matejoviča). Nové konštituovanie realizmu objasňuje na pozadí protirečivosti – kým tradičný (viac lineárny a plošný) prístup literárnej histórie (kodifikovaný tzv. akademickými dejinami) tvoril o realizme predstavu homogénneho, lineárne usporiadaného a teleologicky zdôvodneného literárneho obdobia, tak nový metodologický prístup zdôrazňuje dynamický model realizmu, teda predstavuje ho ako heterogénnu, divergentnú a konfigurovanú „udalosť dejín“ (viacdrojovú, modifikovanú a rekontextualizovanú v procesoch apropriácie, adaptácie aj vytesňovania). Autorka, odôvodňujúc zmenu literárnohistorickej paradigmy, poukazuje na potrebu odkrývať špecifické literárne procesy v tzv. uzloch (t. j. vo forme zhusteného pohybu), a tým presunúť ťažisko na „mnohodomenzionálnosť“ literárnej udalosti. Dôležité je preto sledovať dianie v konfigurácii diskurzov, teda ako dynamický viacúrovňový proces (s vlastnosťami polyfokality, polyperspektivity, polyfunkčnosti, polyteritoriality). I. Taranenková zároveň upozorňuje, že v uvedenej koncepcii literárnohistorického prístupu zohrávajú podstatnú úlohu konkrétne analýzy literárnych textov (nielen kanonizovaných) a významotvorný princíp, t. j. intencia autorského subjektu na rôznych úrovniach textu, v proklamovanej aj realizovanej podobe.

Nový metodologický prístup k dejinám literatúry autorka predstavuje vo vývinových súvislostiach. Postupne rozkrýva ilúziu o monolitnom období, o víťaznom panrealizme a naznačuje rozpory diania (v tvorbe jednotlivých autorov, v typologických súvislostiach realizmu a moderny aj v medziliterárnych súvislostiach). A tak v centre výskumného záberu I. Taranenkovej je reinterpretácia slovenského literárneho realizmu a jeho prezentácia ako dynamického a rôznorodého javu. V jednotlivých podkapitolách sa preto venuje konfiguráciám národnoobrodeneckého diskurzu s realistickým, ktoré spája národnokultúrny emancipačný proces s ideou „svojstva“ (v kľúčovej pozícii sa tak ocitá imanentný princíp umenia a kultúry, ktorý namiesto empirickej reality priorizuje jej metaempirickú dimenziu).

Do uzlového bodu v rámci procesu formovania národnoreprezentatívnej literatúry sú situovaní S. H. Vajanský a P. O. Hviezdoslav a z programovo orientovaných textov Kritické listy. Identifikačnú váhu dostáva tiež presah romantickej schémy idealizovaného ľudu a dediny, pričom jej stvárnenie autorka uchopila invenčne ako zbavovanie sa násosov civilizácie a hľadanie strateného sveta (v intenciách primitivizmu podľa H. Whitea). Estetickú koncepciu ideálneho realizmu ukotvuje v herderovsko-hegelovských východiskách v konfigurácii s estetikou H. Taina. Autorka neopomenula ani Vajanského polemické ostrie voči naturalizmu a umeleckej moderne ako potvrdzovanie kultúrnej paradigmy reprezentujúcej model národného umenia. Porovnávajúc proklamované a realizované, poukazuje v tvorbe S. H. Vajanského na melancholické pocity fin de siècle, ale aj artistnosť parnasistického gesta a modernistické prvky. Postupne tak potvrdzuje, že ideálny realizmus v konfigurácii s národnoobrodeneckým diskurzom je od osemdesiatych rokov 19. storočia dominantným literárnoestetickým modelom, no v rámci neho prebiehajú aj protikladné diferenciacne procesy (najvýraznejšie na pôde spolku Detvan, ale aj v rámci autorských stratégií či v konfiguráciách s *biedermeierom*). Podotýka však, že realistický diskurz výraznejšie naruší až nástup generácie z prelomu storočí, a to tým, že síce precizuje „efekt reality“, no v konfiguráciách s poetikami moderny.

Napokon I. Taranenková dospieva k záveru, že model slovenského literárneho realizmu je utváraný konfiguračnými vzťahmi literárnych aj mimoliterárnych diskurzov a ich konštituujúcimi príznakmi, tzv. markermi.

V tretej kapitole – *Doznievanie národného obrodenia* – sleduje Marcela Mikulová historický proces 19. a prvej polovice 20. storočia ako „poetickú logiku“ dejín (tvoriacu stred medzi mýtickým a faktografickým výkladom), v ktorej hlavné dejinné uzly spolutvoria konkrétne aktivity osobností. Pristavuje sa pri nosných ideách L. Štúra a národovcov (o objatí ducha s predmetnosťou, o rovnováhe myšlienky a praxe), poukazujúc na to, že v porevolučnom diani sa postromantická ideológia a idea národnej obrany archaizuje a práve spredmetňovanie romantizmu pripravuje cestu realizmu (nepriamočiaro, no s produktívnym dokumentarizmom). Váhu vo formovaní národného uvedomenia tak nadobúda pragmatická línia (zasahujúca Napredistov aj P. O. Hviezdoslava). Azda najvýraznejšie sa jej napriek proklamáciám vyhol S. H. Vajanský, ktorý svojou myšlienkou národného „svojstva“ projektovao vysokú národnú kultúru (s regresívnym účinkom). Paradoxne, podľa M. Mikulovej, mali k Vajanského pátosu blízko hlasisti, pretože, ako zdôvodňuje, ich ľudovýchovné pronárodné aktivity boli viac teoretické. V ideologizácii národnej myšlienky autorka kladne vyhodnocuje nedeklaratívny zásto M. Kukučina a umeleckú autenticitu B. Slančíkovej Timravy (najmä jej ironickú dištanciu, v ktorej národné je diskretnou súčasťou výsostne intímnej témy).

S. H. Vajanský ostáva v centre pozornosti M. Mikulovej aj v ďalšej podkapitole. Cez prizmu kritiky A. Matušku nazerá na jeho „romantický čin“ – snahu budovať národnú kultúru v rovne fikcie, no súčasne precizuje vlastný náhľad: Vajanský, naplňajúc otcove predstavy o úlohe intelektuála v dejinách národa, projektuje v línii národnoobrodeneckých činov mystifikačnú hru. V jeho umeleckej metóde (s výnimkou románu *Kotlín*) je ťažiskom referencialita a sebareprezentácia silného autorského subjektu, čo je podľa autorky typické skôr pre romantickú literatúru. Realistická v tom čase uprednostňovala dokumentarizmus ako záruku pravdivosti zobrazenej reality (i keď premeny ideálov možno sledovať u Kukučina, Tajovského, Vansovej, ale tiež v Hviezdoslavovej básnickej koncepcii, až po Timravinu karikatúru). Ako v závere podkapitoly autorka podčiarkuje, význam S. H. Vajanského tkvie v završení národnoreprezentatívneho projektu osvietenstva: „Vajanského texty umelecky neobstoja v kontexte množiny ostatných realistických spisovateľov; keď však jeho dielo vnímame v línii *národnoobrodeneckých činov*, má v slovenskej kultúre opodstatnenie v intenciách *ušľachtilo posvätenej mystifikácie*“ (s. 85).

V literárnohistorickej paradigme M. Mikulovej má pevné miesto aj Jozef Škultéty ako neodmysliteľná súčasť pretrvávajúceho národnobuditeľského diskurzu. Preto autorka upriamila pozornosť najmä na mienkotvornosť Škultétyho literárnokritickej aj literárnovednej činnosti, ktorá nadobúdala váhu najmä po tom, čo sa vzdal vlastnej umeleckej tvorby. Prínos vidí v jeho novom prístupe k dejinám literatúry (tvorenom v diskurze s J. Vlčkom či osvaldovcami), v dôraze na korpus reprezentatívnych diel nesúcich znaky kultúrneho systému, v uprednostnení kultúrneho rámca literatúry pred nadvládou histórie, v oslabení literárnokritického zreteľa preferujúceho ideálny obraz reality (v intenciách mimézis) v prospech originality autorského výrazu, čím spoluvytváral konfigurácie „realistického písania“. Autorka zdôrazňuje synkretický prínos J. Škultétyho, keďže k jeho pronárodnej angažovanosti neodmysliteľne patrili aj obrany národného jazyka a stále neutíchajúce polemiky. V rámci národnoidentifikačného procesu tak J. Škultéty reprezentuje filologický charakter národného obrodenia. Vyzdvihujúc pozitivistický imperatív v jeho literárnovednom uvažovaní, pripomína aj Škultétyho vklad do exaktného výskumu. Napokon autorka poukazuje na jeho kulturologický význam ako realizátora (súdobo jedinečného) kultúrno-antropologického prístupu k národnej literatúre, v ktorom doznieval (v konfrontáciách s modernou dobou) národnoobrodenecký diskurz.

V poslednej podkapitole sa autorka venuje zásadným otázkam: časovému vymedzeniu realizmu, identifikácii autorov s príklonom k retrográdnemu či progresívnemu písaniu, smerujúcemu buď ešte k národnoobrodeneckým, alebo už k moderným európskym hodnotám. Inšpiráciu nachádza v Kukučínovom vyjadrení o priepasti medzi myšlienkou a jej umeleckým výrazom. Poukazuje na to, že problém realistického písania je zložitejší, pretože sa doň wpisuje potláčanie autorského subjektu, autocenzúra, vedomie nedokončeného romantického projektu a tiež snaha o komplexnosť žánrovej syntagmy v prospech kultúrneho modelu, ktorému zodpovedá žánrovo ucelený literárny systém (napr. Hviezdoslav, Vajanský, Vansová). M. Kukučina, argumentujúc jeho tvorbou, radí M. Mikulová už medzi autorov s vedomým odklonom od „programového budovania korpusu národnej literatúry“, teda bez ambícií zaplňať medzery, ktoré sú súčasťou výpovede či postoja autora. M. Mikulová vo svojom výklade autorských stratégií potvrdzuje, že odklon od historického diskurzu (fragmentárnosť, neexplicitnosť, ponor do vnútorného sveta postáv) iniciuje novú umeleckú paradigmu, štruktúrne zmeny poetiky. Prehodnocujúc tvorivé úsilie S. H. Vajanského cez prizmu súdobej literárnej kritiky, ako aj záslužnú úlohu F. Votrubu ako generačného mediátora, vyslovuje autorka názor, že „Vajanským sa uzatvorila epocha autorov, neohrozene vládnucich nad svojimi textami“, zatiaľ čo autori mladej generácie „oproti vyčerpávajúcej syntagme predložili neúplnú paradigmu“ (s. 105). Preto na generačné odlišenie autorov, medzi ktorými špecifické postavenie zaujíma P. O. Hviezdoslav, odporúča uplatniť kritérium medzier s tajomstvom.

M. Mikulová vo svojej kapitole ukázala, že zmena estetického kánonu nebola len lineárnym sledom krokov, ale udalosťou, ktorá prebiehala na individuálnej aj medzigeneračnej úrovni.

Deväť kapitol v druhej časti *Argumentum*<sup>1</sup> potvrdzuje, že zvolené metodologické východiská sú efektívnym „nástrojom“ na odkrývanie viacsmerných a viacvrstvových konfigurácií slovenského literárneho realizmu a moderny.

V prvej z nich Valér Mikula poukazuje na presahy romantických reliktovej situácii v básnickom elegizme, v mesianisticko-mystickom rojčení o minulosti alebo v riešení rozporov zrealizovaním videnia vlastnej situovanosti vo svete (napr. v tvorbe L. Kubániho a K. Banšella). Ani v poézii ďalšej generácie neboli podľa V. Mikula slovenský *biedermeier*, *parnasizmus*, ba ani realizmus či symbolizmus natoľko silné, aby prevážili pozíciu romantizmu, i keď sa s ním autori priamo neidentifikovali (Vajanský, Hviezdoslav). Iné poetiky boli len jeho transpozíciou, príp. transfiguráciou, a preto V. Mikula konštatuje, že o nastolení realizmu nemožno hovoriť inak, než ako o dotykoch s ním.

Do autorského záberu svojej kapitoly V. Mikula vkladá poéziu S. H. Vajanského, P. O. Hviezdoslava a J. Jesenského. Na Vajanského nazerá ako na básnika sporu, sváru, ideovej polemiky, ako na básnika unaveného ducha, ktorý až v momente rezignácie (fin de siècle) nadobúda básnickú presvedčivosť. Rozlišujúc romanticko-ideologickú, *parnasistickú* či

<sup>1</sup> *Poézia v dotyku s realizmom* (V. Mikula; s. 109 – 142); *Paradigmy prózy slovenského literárneho realizmu* (I. Taranenková; s. 143 – 171); *Implicitné polemiky a turbulencie v ženskom písaní; Únik z realizmu: Literatúra „rezervovaných dezilúzií“, skepsa, ironia, groteska* (M. Mikulová; s. 172 – 195, 196 – 219); *Na rube sprítomňovania ideálu: melanchólia v slovenskom literárnom realizme; Priestory dezilúzie: transformácie románu stratených ilúzií v prozaickom diele Svetozára Hurbana Vajanského a Martina Kukučina* (I. Taranenková; s. 220 – 242, 243 – 259); *Téma dediny v generačných konfiguráciách: Od ideologizácie k demýtizácii; Slovenský cestopis na prelome 19. a 20. storočia; Timravin iniciačný text a nová cesta epiky* (M. Mikulová; s. 260 – 297, 298 – 325, 326 – 351).



dekadentno-symbolistickú a realistickú fazetu Vajanského poézie, konštatuje, že básnik dosahoval modernosť, keď sa vzdal alegórie, a realizmus, keď uprednostnil (auto)demýtizáciu.

V tvorbe P. O. Hviezdoslava poukazuje na hiát vo vzorovom obraze jeho životného dieľa, ktorému k dokonalosti chýba(la) ľúbosťná poézia, nenapĺňajúc bez nej predstavu klasickej dokonalosti. Aj napriek tomu, podľa slov literárneho historika, „pointou básnikovej východiskovej, skromnosti je finálna veľkoleposť“ (s. 131) s cieľavedomými ambíciami stať sa v podmienkach meniaceho sa estetického kánonu vzorovým reprezentantom slovenskej literatúry a slovenskej kultúry. V Hviezdoslavovej poetike, opierajúc sa o analýzy konkrétnych textov, autor poukazuje na prítomnosť biedermeieru („kozúbkovská“ poézia) či prvkov parnasizmu (túžby po „vyššom“) a symbolizmu (pomenovacia expanzia), avšak pevne ukotvených v romantickom či ideálno-realistickom diskurze.

Reprezentatívnu trojicu osobností uzatvára J. Jesenským, potvrdzujúc osobný rozmer jeho modernistického subjektu, pre ktorý je paradox základnou figúrou na vyjadrenie krízy stupňovanej (seba)íroniou do dekadentných polôh (dandyzmu). Ustálenú novoromantickú orientáciu básnika V. Mikula vidí nie v romanticko-démonických fazetách, ale v osvietensko-klasicistických východiskách. Tie poznačili Jesenského tvorbu najmä v zrelom veku, keď sa odklonil od romantizmu ku skepse, no, ako podotýka, bez rezignácie na ideál. Výsledným životným pocitom je estetická reakcia v novoklasicistických súvislostiach (príznačná skôr pre francúzsku literatúru), odrážajúca sa najmä v žánrovej oblasti, vyjadrená básnickým gestom zľahčenia bez nárokov na výlučnosť. V. Mikula v kontextualizovaných interpretáciách za týmto gestom (odmietajúcim západnú módnosť) odhaľuje Jesenského túžbu po prostote, neumelosti citu s ideálom absolútnej lásky a za jeho modernistickou štylizovanosťou (ľahko-vážne) maskovanie, po ktorom sa mení na kritického pozorovateľa a glosátora. Autor rozkrýva tiež Jesenského protipóly povrchu a hĺbky v protiklade verejné a súkromné, kde básnik skrýva „klasické“ kvality. Aj v nich však opäť rozohráva protipóly, bagatelizáciu alebo hyperbolizáciu. Jesenského modernistickú štylizovanosť považuje za spôsob existencie, ktorého sa vzdáva básnik len výnimočne, a to v mene osvietenského ideálu človeka.

V. Mikula tak vo svojej kapitole predstavuje bytostnú mnohorozmernosť poézie J. Jesenského ako polarizovaný proces v metamorfózach mladosti a zrelosti.

V rámci ďalšej kapitoly o konfiguráciách realizmu sa Ivana Taranenková venuje próze a jej dvom paradigám, ktoré sa spájajú s tvorivými postupmi S. H. Vajanského a M. Kukučína. V konfrontáciách realistickje prózy sleduje napätie medzi ideálom a jeho prítomnosťou v empirickej realite, ktoré vedú k Vajanského ideálu utopického charakteru a k ideálu Kukučína, ktorý, ako uvádza, mizne spolu s archaickým svetom slovenskej dediny. Tradičné línie romanticko-sentimentálnej poviedky a oslabenej dejejvej zápletky s deskripciou prostredia dáva do súvislostí so súčasným literárnovedným uvažovaním o románe D. Hodrovej, poukazujúc na prevahu uplatnenia pôdorysu romanticko-sentimentálnej poviedky v intenciách „románu-smyšlenky“, ktorý uprednostňuje napr. Vajanský v rámci národnoobrodeneckej reprezentácie v prospech ideologických významov, tvoriac tak rozpor s realistickým diskurzom (protiklad svojstva a cudzieho ako katastrofický stret antagonistických princípov s melodramatickým režimom reprezentácie). Všíma si tiež modifikácie Vajanského opisu, jeho persuzívnu ideologickú funkciu, ktorou signalizuje axiologické akcenty ako ďalší doklad vyššieho metaforicko-alegorického plánu textu. Dynamický opis sa tak stáva markerom realizmu, ktorý sa vymyká z modelu realistickje prózy a poukazuje na skryté danosti reality textu v prepojení na

ideový plán. Autorka sa pristavuje aj pri probléme konfigurácie žánrov a sledujúc melodramatický, idylický aj satiricko-ironický charakter reprezentácie vo vybraných dielach (Vajanského, Kukučina, Šoltésovej), poukazuje na variácie realistického diskurzu, oslabujúce ideologické schémy národnoobrodeneckého naratívu. Zároveň potvrdzuje, že S. H. Vajanský a M. Kukučín odlišnou typológiou reprezentácie vymedzili súradnice, možnosti aj limity slovenskej prózy, s ktorými sa vyrovnávali aj ďalšie generácie autorov.

Ako zdôrazňuje Marcela Mikulová v úvode svojej ďalšej kapitoly, implicitné polemiky a ženské písanie sa spájajú so šírením národnej kultúry, a to najmä v rodinách učiteľov a evanjelických farárov. Živena, ale aj rovnomenný časopis a Dennica súvisia s emancipáciou žien-spisovateliek, ktoré sa aktivizujú v pronárodnom živote, tvoriac ženskú alternatívu ideovo-politického diskurzu mužov. Aj napriek tomu, že bola snaha vytesňovať literatúru, ktorá do reprezentatívneho kánonu nepatrila, svojou prácou dosiahli vrchol národného obrodovania. M. Mikulová vyzdvihuje literárne dozrievanie E. Maróthy-Šoltésovej, ktorá sa postupne vypracovala na jednu z uznávaných osobností literárnej kritiky. Podieľala sa na formovaní dobového vkusu a estetického kánonu, pretože ten sa polemicky kryštalizoval aj vďaka jej románu *Proti príúdu* (v kritike Vajanského, Milkina, Kukučina). Prikláňajúc sa k postulatívnej kritike, podporila B. Slančíkovú Timravu pred ostrým okom P. Bujnáka voči novele *Skúsenosť*, ktorá sa stala, ako na to autorka upozorňuje, textom iniciačným. Novela otvárala bránu nielen moderne, ale aj obhajobe vlastnej tvorivej identity autorky, a to pod nemalým tlakom mužských autorít. Prínosom E. Maróthy-Šoltésovej, ale tiež M. Mikulovej je zdôraznenie faktu, že sa E. Maróthy-Šoltésová svojou (auto)kritikou podieľala na kultivácii literárneho diania a nezanedbateľným spôsobom sa podpísala pod formovanie aj formulovanie reprezentatívnych znakov slovenskej literatúry.

Z podania M. Mikulovej presvedčivo vyznieva aj „experimentátorstvo“ T. Vansovej ako prínos do kultúrno-literárneho účinkovania žien. Autorka zvýrazňuje nový typ ženskej hrdinky, prostorekú rozprávačku, ale aj tabuizované témy (manželská kríza, nevera, hororové prvky), ktorými obohatila súdobú literatúru v podobe „ženského písania“. Jej tvorba, ako na to poukazuje M. Mikulová, skrýva viac či menej viditeľné intertextuálne prepojenie s tvorbou B. Němcovej, ktorá bola pre ňu vzorom (no tiež E. Krásnohorská a osobitne K. Světlá). Obe ženy-spisovateľky spájali nielen zlomy v osobnom živote, ale aj umelecký smer *biedermeier*. Poukazujúc naň v širších súvislostiach (najmä ako na životný postoj pozitívne činorodého človeka, „rozpoloženie mysle“ aj s dosahom na zábavno-výchovnú funkciu literatúry), odhaľuje prostredníctvom konkrétnych diel dosiaľ málo zviditeľnené kvality Vansovej tvorby – okrem iného aj využívanie erotickej pikantérie v národnej persúzii – jej obrodeneckého aspektu v doznievajúcej línii postromantického diskurzu. V závere kapitoly autorka potvrdzuje vklad T. Vansovej do literárneho diania, pretože aj napriek príklonu k triviálnej literatúre autorka zasiahla do preštruktúrovania patriarchálnych schém („ženské písanie“ ako konfigurácia tvoriaca pendant k ideovo-politickej orientácii mužov), stala sa organickou súčasťou duchovnej elity – ušľachtilých žien-spisovateliek, reprezentujúcich nový aspekt kultúrnej identity.

Na margo výskumného počínu M. Mikulovej možno poznamenať, že sa jej podarilo vyňať tvorbu ženských autoriek z tieňa mužov a vymedziť im adekvátne a dôstojné miesto v konfiguráciách ich literárneho účinkovania na sklonku 19. a začiatku 20. storočia.

Ivana Taranenková sa v ďalšej kapitole venuje prejavom melanchólie, ktoré odrážajú vyčýlenie z rovnováhy, vedomie deficitov v zavedenom poriadku vecí (v romantickej tradícii

byronizmu), a to v tvorbe S. H. Vajanského, P. O. Hviezdoslava a M. Kukučina. Melanchólia, ktorá nie je podľa autorky len atribútom atmosféry či estetickéj kvality textov, ale konštantným rysom slovenskej literatúry 19. storočia, zviditeľňuje rozpory v konfrontáciách ideálu so skutočnosťou (s akcentom na utopický alebo nostalgický charakter literárnej tvorby). Odhaľuje rub – „odvrátenú tvár“ – rozpadajúceho sa jednotného modelu sveta, nahrádzajúc ho fragmentárnosťou, pluralizáciou a ambivalentnosťou.

I. Taranenkova približuje niekoľko realizácií melanchólie v diskurze realizmu: poukazuje na symptomatické motívy straty domova, vykorenenosti u M. Kukučina, elitárstva a vozvýšnosti umenia u S. H. Vajanského či straty oporného bodu u P. O. Hviezdoslava. V prípade Vajanského sleduje prejavy melanchólie už v jeho ranej tvorbe (*Na Bašnárovom kopci*) a potom aj v jej ďalších fázach (situácia zmarených životov, nenaplnených osobných a spoločenských ambícií, rezignácia na mladické ideály, ideály národného života a vyššie túžby, ale tiež uvedenie „zbytočných“ ľudí z ruskej do slovenskej literatúry), keď mu nešlo len o príklon k fin de siècle. Podobne sa podľa I. Taranenkovej (nadväzne na názory Š. Krčméryho, O. Čepana, A. Matušku, J. Nogehe) stáva melanchólia výrazným markerom aj u Kukučina, najmä v „arkadicky“ koncipovaných prózach, poznačených nostalgickým návratom do detstva, ktoré je ukotvené v istotách archetypálnej dediny a domova. Ako podotýka autorka, osobne prežívaná trauma z „vysotenia“ a „vrhnutosti do sveta“ je metaforicky zakódovaná najmä v autobiografickej línii próz (*Z teplého hniezda, Veľkou lyžicou, Do školy*), v ktorej je dedinský svet Kukučinovým „mýtickým prostredím stratenej jednoty sveta“ (s. 239) a osobných istôt. No práve v rozdvojenom kultúrnom svete (*Na obecnom salaši, Vianočné oblátky, Tichá voda*), v rozporoch modernej civilizácie sa rodí jeho téma krízovej situácie človeka (*Dve cesty, Keď báčik z Chocholova umrie*).

Avšak v závere kapitoly I. Taranenkova diskkrétne odkryva ešte jednu kukučinovskú vrstvu, ukrytú za prizmou nostalgie: „Neustále tu ešte pôsobí skrytý zmysel, ktorý napomáha pokornému prijatiu tohto údely, čo koniec koncov poukazuje na jeho situovanie do kultúrnej paradigmy, kde je ukotvenie ľudského života do poriadku, ktoré individuálne životy ozmyselňuje, a to i napriek nezvratnosti modernizačných procesov jeho doby“ (s. 242).

Pri tvorbe M. Kukučina a S. H. Vajanského ostáva autorka aj v kapitole, kde sa venuje žánrovým prvkom románu stratených ilúzií. Vychádzajúc z teórie D. Hodrovej a V. Svatoňa, odhaľuje modifikácie modelu sveta bez transcendentnej perspektívy s antiidylickým a antiutopickým vyznením, v ktorom hrdina (blízky postave „zbytočného človeka“) sa stáva pasívnym individuum. Kým v národnoobrodeneckom diskurze sa identita postavy potvrdzovala vo vzťahu k „svojstvu“ a smerovala k utopickým možnostiam riešenia, tak v prózach s deziluzívnymi prvkami stráca hrdina svoju identitu. Keďže pre M. Kukučina je charakteristickým žánrovým východiskom idyla s harmonizujúcim významotvorným gestom, aj vykorenenosť protagonistov sa k nemu vracia (napr. návratom z mesta do priestoru domova). Podobne rieši problém expanzie „svojstva“ aj S. H. Vajanský. Autorka tak poukazuje na skutočnosť, že prvky „románu stratených ilúzií“ sú v tvorbe oboch prozaikov, aj keď len epizodicky, prítomné. Ako však v závere podotýka, ich rozvinutie sa naplnilo až v deziluzívnom národnoobrodeneckom románe L. N. Jégého *Cesta životom*. Z tvorby S. H. Vajanského uvádza ako príklad prózy *Suchá ratolesť, Na rozhraní, Podivíni, Pustokvet*. Aj v nich má základná situácia vytrácajúcej sa energie z národného života melodramatický rámec, čím sa potvrdzuje Vajanského odklon od „ideálneho realizmu“ a príklon k deziluzívnej tematizácii pustatiny národného života. Z tvorby M. Kukučina autorka vyberá pražské *Zápisky zo smutného domu*, lebo práve tieto fyziologické

črty (inšpirované francúzskou a ruskou literatúrou) reprezentujú osamelosť, pocity úzkosti, paralýzu a bezmocnosť v situáciách, keď ľudský život stráca hodnotu. Ako podotýka, svet zba-vený ideálu je sýtený motívmi depresie, ticha a nemoty, a tak nadobúda výraz vlastný moderne.

Téma dediny v generačných konfiguráciách v podaní Marcely Mikulovej ponúka konfrontácie v reprezentácii M. Kukučina, B. Slančíkovej Timravy, J. G. Tajovského a sčasti aj L. Nádašiho. Autorka poukazuje na dynamickú cestu k moderne, ktorá dedinu napokon z tematických okruhov „vyhostila“. Kým Vajanský sa v neporozumení odklonil od ľudovej tematiky (*Obrázky z ľudu*) a dal prednosť vysokým ideám a témam, Kukučín a Timrava v nej našli svoj výraz. Spomedzi autorov, ktorých tu môžeme sledovať v tvorivých konfrontáciách, sa osobitne vyníma Timravina svojráznosť. Oproti Kukučínovi mala odstup od sedliackeho sveta, bola tak objektívnejšia, drsnejšia a najmä analytická. Zatiaľ čo Kukučínove nostalgické návraty ponúkali istoty domova, Timrava sa tradícii a konvenciám dediny vzpierala, anticipujúc jej rozklad. M. Mikulová naznačuje dynamické premeny dedinskej tematiky v širších súvislostiach: v rozpätí od sviatočno-folklorizujúceho dokumentárneho pohľadu (*Hviezdoslav*) cez idealizovaný obraz ľudu (Vajanský) a jeho odvrátenú tvár (Tajovský) až k výsmechu v sarkasticko-drastických polohách (Timrava). Stred medzi nimi patrí bezproblémovej, poverčivej, idylickej dedine M. Kukučina. A práve B. Slančíková Timrava a M. Kukučín – len v odlišnej miere zaujatosti – sú podľa M. Mikulovej synonymami slovenského realizmu.

Tvorivej metóde Timravy a Kukučina sa autorka venuje podrobnejšie. Kým v tvorbe Kukučina vyzdvihuje „rozprávačskú expanzívnosť“, dokumentárnosť materiálu a jeho etnografický prístup pri prezentácii ľudovej kultúry, tak v tvorbe Timravy si všíma najmä premyslenú konštrukciu charakterov, presun ťažiska do vnútornej roviny postáv a komplementárny komentár rozprávača, ktorými modeluje postavy aj skutočnosť. Na konkrétnych textových príkladoch (*Ondro Krman*, *Sluhove ťažkosti*, *Márnosť všetko*, *Skon Paľa Ročku*, *Ďapákovci*) autorka poukazuje na Timravino disproporčné vyhraňovanie charakterov, hyperbolizáciu črt (figúra-atrapa Ondro Karman), ústiace do literárnej karikatúry (predtým v slovenskom realizme nepoužitéj), ktorou parodizuje dedinský svet (cez ironický modus autorského rozprávača). Pristavuje sa tiež pri zmene postavy na typ (*Márnosť všetko*) a pri osudovosti vo fundamentálnych dimenziách života (*Skon Paľa Ročku*). Pozorujúc plán reality v nezámernej polemike Timravy s Kukučínom, poukazuje na jeho problém s výrazom a jej posun od hry s významom k dramatizácii. Oproti Tajovského „tajným boháčom“ zviditeľňuje Timravíných „morálnych chudákov“ a jej oslobodenie sedliaka zo stavu nevedomosti a prostoty. A tak Timravu spolu s M. Kukučínom prezentuje ako dva protipóly realistického sveta dediny a zdôrazňuje ich zásadné odlišnosti.

Ďalšiu časť venuje autorka románovej tvorbe M. Kukučina, konkrétne románom *Dom v stráni* a *Syn výtečníka* (v našom povedomí je zapísaný ako experimentálny román naturalistickej proveniencie), ktorým predchádzali rukopisné fragmenty a postupné vyhraňovanie sa v krátkych prózach (napr. *Tela*, *Rodina*, *Záduha*, *Mišo II.*), či v kritike na Šoltésovej román *Proti prúdu*. V nich zaznieval nielen vodcovský problém, rozklad patricijských rodín a karikovanie malomestských pomerov, ale už aj kresťanské idey a nábožensko-mystický ráz. M. Mikulová v súlade s názormi O. Čepana, F. Mika aj J. Hudáka vyzdvihuje dokonalosť organizačného princípu v románe *Dom v stráni*, ktorý považuje za modelové dielo s víťazstvom reality. V literárnovednej reflexii sa pristavuje pri jeho tematických, ideových, kompozičných osobitostiach, poukazuje na kontrast v priestore, rozvinutie citového chiazmu postáv, nastolenie

existenciálnych otázok, hodnotenie naratívu, na uplatnenie prírodnej symboliky a morálneho kódexu v konaní postáv alebo aj na skrytý rytmus časových rovin. Vo viacvrstvovom pláne reality románu potvrdzuje zakódovanú prirodzenosť božských, prírodných aj ľudských zákonitostí, ktoré sa prejavujú v tradícii a umelecky azda najúčinnjšie na hranici života, v imperatívne smrti.

Posledným z trojice autorov reprezentujúcich generačné konfigurácie na tému realistickej dediny je J. G. Tajovský. M. Mikulová prináša na pozadí známeho nové videnie súvislostí – vyzdvihuje osobnostný aspekt Tajovského tvorby, v ktorej „rozbíjal dobové prozaické konvencie a tabu“ (s. 293). Zameriava sa na jeho črtu obohatenú o mýtický pátos, ktorou narúšal dobovú schému poviedky, aby využil napätie fragmentu a nastolil problém moderného človeka vo vzťahu k archetypu. Poukazuje pritom na jeho zámer tvoriť literárne diela v službách pravdy, nastoliť znepokojujúcu skepsu a dezilúziu v prospech antiiluzívnosti, narastajúcej úmerne k situácii v národe. M. Mikulová považuje disharmonické postupy (hendikepované a sociálne degradované postavy, tematizáciu biedy, agresivitu textu, tabuizované úlomky reality) za progresívny potenciál Tajovského próz. Aj napriek tomu, že Tajovského tvorba bola dobovo rozporne prijímaná (kritikou nešetril Škultéty ani Vajanský, avšak čitateľsky bol žiadaný), ako autorka uvádza, možno na ňu dnes nazerať aj inými očami. Napríklad F. Miko považoval Tajovského zobrazovanie dediny za akúsi ruptúru, iniciátora rozchodu „s čímisi“, a práve na tento názor nadväzuje M. Mikulová, keď nachádza Tajovskému miesto na ceste k moderne a poukazuje na jeho humanistickú víziu komunikácie spisovateľa s jednoduchým, obyčajným človekom (v paralele s J. Nerudom vymedzenú ako dráždivá ambivalencia banality a hĺbky). Napokon sa autorka pristavuje pri Tajovského emblémovom texte *Maco Mlieč*, ponímajúc ho však netradične ako viacúrovňovo štruktúrovaný text s modernistickou rozkolísanosťou. V jeho atypicky vyzývavej téme (ľudský príbeh vylupovaný z prapodstaty a povýšenie „posledného z posledných“), ale najmä v mytologickom univerzalizme rámca možno podľa M. Mikulovej vidieť posun od realizmu (či skôr sociálneho sentimentalizmu) k expresionizmu. Z neho potom vyvodzuje konštatovanie, že „izolácia od kolektívu dediny je výrazom vnútornej dištancie od ľudí s inými hodnotovými prioritami“ (s. 295). Podľa autorky tým Tajovský anticipuje dominantnú tému lyrizovanej prózy a naturizmu.

Marcela Mikulová v kapitole o cestopise v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia predstavuje cestopis T. Vansovej *Pani Georgiadesová na cestách* (s podtitulom *Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu*), nepublikovaný cestopisný fragment *Tela* M. Kukučína a *Volosko – Venecia* S. H. Vajanského, ktorý mal reprezentatívne ambície.

„Nové“ písanie T. Vansovej predstavuje autorka v kontexte tradície (od J. Kollára, J. M. Hurbana cez S. H. Vajanského až po M. Kukučína). Upozorňuje na stále aktuálnu tému – ideu slovanskej vzájomnosti, ktorú v období opätovného vyhrotenia národno-emancipačných problémov cestopis oživuje. Prínos Vansovej cestopisu vidí v jej odklone od romantických reziduí v zmenenom umeleckom diskurze (uprednostňujúc dokumentárnosť): kompozícia cestopisu, funkcia opisov, komický účinok vysokého cieľa a jeho nízkeho podania, humorno-(seba)ironické videnie rozprávačky, experimentovanie s jazykom (civilná hovorovosť uvoľňujúca spisovnú podobu jazyka) podčiarkujú osobitosti „ženského písania“ (tvoriace pendant ideologických cestopisov mužov), a to v podaní prostorekej „naivno-múdrej štebotačky“ Johanky, približujúcej sa k čitateľkám z nižších meštianskych vrstiev a z ľudu aj k dobovo preferovanému fenoménu ľudového čítania. Cesta do Prahy na Všeslovanskú národopisnú výstavu v Prahe



(1895) je tak podľa M. Mikulovej iniciačným putovaním, resp. alegorickou cestou k sebaopoznaniu aj v zmysle národnej identity (obrody), aj sebaaprezentácie autorky (zameraním sa na problémy písania, recepcie ako nástroja literárnej komunikácie v istom čitateľskom okruhu).

M. Mikulová do vývinového reťazca cestopisného žánru zaradila aj Kukučínov fragment *Tela* (označovaný ako pamfletický traktát či dystópia), ktorý vo svojom tematickom zábere zachytil filozofický spor idealistov a materialistov. Za zaujímavou parabolou sa skrýva problém národného rozkladu a morálky, ostro mieriaci do súdobých martinských pomerov (vyprázdnené národovectvo, pasivita, dvojtvárnosť a pod.). Ako zdôrazňuje autorka, M. Kukučín v ňom prostredníctvom sarkastickej dištancie vyjadril totálnu dezilúziu, po ktorej nasledovala už len jeho vlastná odluka od slovenskej kultúrnej komunity (pretavená do zmien autorského postoja – existenciálno-melancholickej modalit).

Cestopis S. H. Vajanského *Volosko – Venecia* nadviazal na obrodeneckú tradíciu, pre ktorú bola príznačná talianska cesta (rozvinutá napr. v cestopisoch J. Kollára, J. W. Goetheho). Autorka v ňom odhaľuje svet ideí v novom svetle, pretože cestopis je katalyzátorom Vajanského skepsy voči vlastnému národu. Naplno potvrdzuje jeho pózu hlavného ideológa a kriticky konštatuje, že samolúba sebaaprezentácia (s utkvělým pocitom nedocenenia) svedčí o zneužití autorskej kompetencie.

V poslednej kapitole sa motív iniciačného textu navracia, no tentoraz v Timravinej *Skúsenosti*. Marcela Mikulová ho hodnotí ako exemplárny príklad tematických a poetologických tendencií v slovenskej próze 19. storočia. Zachytením životnej krízy Timrava rozšírila zobrazovacie možnosti literatúry a avizovala modernistické postupy. Ostré videnie reality a drsná sebaíronia v stvárnení jednotlivca sú toho dokladom. Námet inšpirovaný osobnou skúsenosťou rozohral nové, disharmonické tóny v Timravinej spisovateľskej kariére. M. Mikulová, čerpajúc z dobovej korešpondencie, presvedča, že ich súradnice sú plné peripetii: pochvalné slová J. Francisciho, nemilosrdný redakčný zásah J. Škultétyho s neblahým dôsledkom – text ostal dodnes, ako autorka predpokladá, neucelený. Vstupujúc do textových súvislostí, poukazuje na postupné navrstvovanie problémov, vystavaných na mentálnej odcudzenosti dedinskej slečny v (malo)mestskom prostredí poplatnom kocúrkovskému modelu hodnôt. Interpretačne sa venuje najmä antagonizmu dvoch ženských postáv, sociopatickej vdovy Júlie Bukovičovej a jej citovo rozkolísanej spoločnice Maríny Majtánovej. Predstavuje ju ako Timravinu „laboratórnu“ postavu – outsidera – a vymedzuje ako antihrdinku spochybnujúcu román dozrievania. Novelu, resp. románovú novelu sleduje v dvoch líniách: v národnobuditeľskej (s príklonom k románu vlasteneckej dezilúzie) a v introspektívnej, kde veľmi pregnantne poukazuje na príznaky modernistického stvárnenia psychickej nevyrovnanosti ženskej postavy (poznačenej interstatuálnosťou, frustráciou a dezilúziou, v stresových situáciách neurotickými a psychosomatickými reakciami, prerastajúcimi do asertivity a hostility atď.), čím potvrdzuje, pre Timravu príznačný, analytický psychologizmus, o ktorom sa zmieňoval už O. Čepan. Výstižne poukazuje na rozvinutie ironickej modalit textu, ktorá sa prejavuje v kontrapunktickej konštrukcii postáv, v ich vnútornej perspektíve, ovplyvňujúcej aj personálneho rozprávača. Týmito osobitými postupmi Timrava dosahovala vnútornú dramatickosť textu, budovala kompozičný chiazmus, ktorý napokon vyústil do záverečnej katarzie. M. Mikulová uzatvára podrobne rozvinuté interpretačné súvislosti pomerne jednoznačne ako „klinickú štúdiu sebaopodceňovania a neurotického rozvratu osobnosti“. Zároveň sa stotožňuje s názorom O. Čepana, že Timrava touto prózou rozkladá kánon realizmu.

V jednej z podkapitol autorka konfrontuje postavu Maríny s teóriou psychologické projekcie Tieňa a ponúka novú alternatívu do interpretácie jej špecifických prejavov. Pristavuje sa pri pocitoch menejcennosti, masochistických prejavoch sebakritiky, pri personifikácii odvráteného sveta a tiež pri ponore do tabuizovaného priestoru, ktorým presahuje mimetický spôsob zobrazenia. Uvedomuje si však, že za maskou uzavretosti, plachosti až „divokosti“ sa skrýva obranná reakcia. Patologická citlivosť je však podľa nej obrazom deštruktívneho procesu, ktorým sa zblízuje s modernistickým písaním.

V poslednej podkapitole sa M. Mikulová vracia ku kontroverznému prijatiu textu, ktorý, i keď patril do oblasti fikcie, na dlhé roky rozbúrila hladinu pronárodne orientovanej society, ktorá ho poňala ako vecný – temer fotografický – dokument. Zdôrazňuje, že Timravin prozaický text *Skúsenosti* dekonštruoval projekciu o národnom buditeľstve, no zavíšil tiež autobiografickú tému v Timravinej tvorbe. Predovšetkým však obhájal tvorivú identitu autorky. A preto oprávnene dostal, za svoj tvorivý dosah, od M. Mikulovej prívlastok „iniciačný“.

Napokon uzatvoríme pomerne rozsiahly vstup do kolektívnej monografie *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný moment kultúrneho javu*, v ktorej autorský kolektív otvára problematiku metodológie literárnohistorického výskumu a v teoretických východiskách aj v konkrétnych výskumných aplikáciách predstavuje synopticko-pulzačný model literárnych dejín ako novú alternatívu. Dvanásť kapitol odhaľuje súvzťažnosti kultúrno-literárnych udalostí a jemné pradienia diania, v uzlových bodoch reprezentatívne osobnosti aj texty, diskurzívne línie a ich markery, tvoriace synoptickú mapu ako bohatú sieť (pod)povrchových prepojení. Sú vkladom do snáh o zmenu literárnohistorickej paradigmy, v ktorej sa známe navracia (re-)prezentuje, re-aktualizuje či re-interpretuje) s obohatením.

V závere preto vyjadrujeme presvedčenie, že aktuálny výskum, v tomto prípade konfigurácií slovenského literárneho realizmu, iniciuje potenciál diskurzu aj medzi tzv. tradičným a inovatívnym prístupom v prospech literárnej histórie a jej dejín (s presahom do historiografie<sup>2</sup>). Lebo, ako sa ukazuje, zachytiť mnohorozmernosť pulzujúceho diania inak, než „v uzlovej

<sup>2</sup> O aktuálnosti tejto literárnohistorickej problematiky svedčí aj anketa „Ťažko dnes súdiť o možnostiach literárnej historiografie...“, ktorá vyšla minulý rok v Litikone (2/2016, s. 95 – 106; zost. M. Taneski a D. Teplan). K stavu slovenskej literárnej historiografie sa v nej vyjadrili R. Bílik, E. Brtáňová, L. Čúzy, P. Markovič, S. Pašteková, J. Šrank a M. Vojtech. Zo všetkých názorov vyberme aspoň niektoré impulzy, ktoré svedčia o tom, že súčasné literárnovedné uvažovanie má potenciál kriticky prehodnocovať zaužívané aj inovatívne obohacovať nové koncepcie, napr. R. Bílik na margo pulzačného modelu dejín zdôrazňuje potrebu nového základného výskumu, ktorý bude založený na novom, resp. inom metodologickom základe, a preto pretrvávajúca fáza „čakania na dejiny“; E. Brtáňová kriticky poukazuje na nepriaznivý personálny a inštitucionálny potenciál literárnohistorického výskumu (podobný názor zastávajú aj L. Čúzy a P. Markovič). S potrebou vytvorenia nového modelu literárnohistorického myslenia sa stotožňujú S. Pašteková a tiež M. Vojtech, ktorý priamo vyzýva ku konštruktívnym krokom: „Zásadnejšou témou úvah o našej literárnej historiografii by však malo byť opätovné nastolenie otázky o potrebe novej komplexnej syntézy slovenských literárnych dejín, ktorá by reflektovala nielen posuny v literárnohistorickom uvažovaní posledných rokov, revidovala isté pretrvávajúce stereotypy a poskytla obraz dejín slovenskej literatúry obohatený o výsledky nových relevantných výskumov, ale zároveň by mohla byť integrujúcim faktorom už spomenutého atomizovaného literárnohistorického výskumu na Slovensku a najmä novou generačnou výpoveďou o vnímaní vlastnej literárnej minulosti“ (s. 99). Okrem toho pripája aj konkrétne návrhy, napr. vytvorenie lexikónu slovenskej literatúry, posilnenie textologických aktivít, ale apeluje najmä na zmenu vo vnímaní literárnohistorických reflexií v prospech rozvinutia komparatívnych súvislostí.

sieti“ udalostí – sledujúc pritom vektory viacsmerného dynamického pohybu aj pod povrchom – ani nemožno.

## LITERATÚRA

MIKULOVÁ, Marcela, Ivana TARANENKOVÁ a kol. 2016. *Konfigurácie slovenského realizmu: Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*. Brno: Host, 2016. 412 s. ISBN 978-80-7491-546-8.

.....

PaedDr. Ivica Hajdučeková, PhD.  
Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie  
Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach  
Moyzesova ul. č. 9  
Budova Aristoteles  
040 01 Košice  
Slovenská republika  
ivica.hajducekova@upjs.sk

# Umelecký text a životný svet

(Kontexty a výzvy súčasnej literárnej vedy a kritiky)

Mária Hricková

Katedra anglistiky a amerikanistiky  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

## Literary Texts and the Life-World

(Contexts and Challenges of Current Literary Criticism)

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 169-179

The lecture presents selected representatives of current Anglophone literary criticism (including Mark Edmundson, George A. Panichas and Michael Martin) and their approaches to the study of literary texts. Thus, the major aim of the lecture is to discuss the complexity of the interpretation of a literary text in the context of the modern literary critical thought. The main issues covered in the lecture include the meaning of the act of interpretation, selected aspects of methodology and the question of the language of interpretation *per se*. The lecture argues that it is important to embed the interpretative approaches to literary texts in the life-world of the recipient and thereby legitimize the relevance of a newly created discourse which would extend the meaning of the work of art.

Keywords: literary criticism, literary text, interpretation, life-world

*Od tohto čísla Litikonu budeme v rubrike Akademické fórum uverejňovať habilitačné a inauguračné prednášky literárnych bádatelov z domácich i zahraničných univerzít. Veríme, že pozornosť odbornej verejnosti vzbudí už prvý príspevok od Márie Hrickovej z Katedry anglistiky a amerikanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Autorka svoju prácu o kontextoch a výzvach súčasnej literárnej vedy a kritiky predniesla ako habilitačnú prednášku 10. októbra 2016 na domovskej fakulte. Po splnení ďalších požiadaviek jej bol udelený titul docentka v študijnom odbore 2.1.23 teória literatúry a dejiny konkrétnych národných literatúr.*

### I.

Názov mojej habilitačnej prednášky sa môže zdať pomerne ambiciózny – či už vzhľadom na obsažnosť diskurzu o vzťahu medzi umeleckým textom a životným svetom, alebo na komplexnosť diania v súčasnej literárnej vede a kritike. Ako z povahy prednášky vyplynie, z dôvodu vymedzenia skúmanej problematiky je moje uvažovanie primárne snahou o dialóg s *vybranými*

predstaviteľmi súčasnej literárnej kritiky anglofónnej proveniencie. V konkrétnom výbere literárnych kritikov sa odzrkadľujú moje osobné názory na význam a zmysel čítania a interpretácie umeleckého textu.

Otázky, ktoré si kladiem, sa vo svojej podstate dotýkajú kľúčových aspektov literárnej recepcie a bádania v oblasti literárnej vedy. V najzákladnejšom pohľade je pertraktovaná otázka zmyslu literárnovedného výskumu v súčasnosti. S tým úzko súvisí otázka metodologická (konkretizácia prístupu ku skúmaniu literárneho diela) a v konečnom dôsledku ide aj o otázku jazyka (akým jazykom zmysluplne vypovedať o texte).

Prednáška je rozdelená (okrem úvodu a záveru) na tri hlavné časti. V prvej špecifikujem východiská môjho výskumného záberu. Vychádzam pritom z problematickej povahy, statusu, zmyslu a cieľa literárnovedného výskumu. V druhej časti približujem konkrétne literárnovedné a recepčné iniciatívy. Tretia časť sumarizuje možné atribúty a perspektívy literárnokritického diskurzu.

## II.

Impulzov k môjmu uvažovaniu o zmysle literárnovedného výskumu a recepcie bolo niekoľko a všetky súvisia s takpovediac skeptickými súdmi o stave literárnej vedy a kritiky. Nie je mojím cieľom prezentovať tu encyklopedický súpis všetkých negatívnych ohlasov na literárnych vedcov a kritikov, no pre vstupný kontext uvediem aspoň niekoľko príkladov.<sup>1</sup>

Skepticky znie už hlas jedného zo zakladateľov Novej kritiky (New Criticism) Johna Crowa Ransoma, ktorý v roku 1937 napísal: „Je to zvláštne, no zdá sa, že nikto zatiaľ presne nepovedal, čo je poslaním kritiky. Existuje veľa kritikov, ktorí by nám to mohli povedať, no z väčšej časti sú to amatéri. Kritici boli vlastne vždy amatéri; vrátane tých najlepších. Neboli vzdelávaní v kritike; jednoducho dostali prácu, pre ktorú nebola vyžadovaná špeciálna kvalifikácia. Je veľmi pravdepodobné, že to, čo sa označuje ako kritika, nie je reálna vec“<sup>2</sup> (Ransom, 1937).

V úvode k zbierke listov africko-trinidadského historika a novinára C. L. R. Jamesa píše uznávaný kritik karibskej literatúry Kenneth Ramchand na margo Jamesovho názoru na techniky modernej poézie: „Jamesovo pozorovanie, že najviac sa s technikou pohrávajú netalentovalí ľudia bez poetického cítenia, ktorí nemajú čo povedať, je stále pravdivé. Mám dojem, že túto poznámku mohol rozšíriť aj na tých, ktorí sa dnes pohrávajú s [literárnou, pozn. M. H.] teóriou“<sup>3</sup> (Ramchand, 2003, s. xvii-xviii).

<sup>1</sup> Uvedomujem si, že v nasledujúcom prehľade spájam literárnu vedu s „bežnou“ novinárskou kritikou, čo môže predstavovať rôzne terminologické a konceptuálne úskalia. Mojmým cieľom je v tejto chvíli v prvom rade reflektovať sekundárnu spisbu o literatúre v jej najzákladnejšej podobe, ktorá – ak berieme do úvahy štandardné chápanie literárnej vedy – zahŕňa tak literárnu teóriu, ako aj literárnu kritiku.

<sup>2</sup> “It is strange, but nobody seems to have told us what exactly is the proper business of criticism. There are many critics who might tell us, but for the most part they are amateurs. So have the critics nearly always been amateurs; including the best ones. They have not been trained to criticism so much as they have simply undertaken a job for which no specific qualifications were required. It is far too likely that what they call criticism when they produce it is not the real thing” (Ransom, 1937).

<sup>3</sup> “James’s observation that it is untalented people with no poetic feelings and nothing to say who most fiddle with technique is still true. I suspect that he might want to extend the remark to those who fiddle with theory today” (Ramchand, 2003, s. xvii-xviii).



Súčasný autor Dale Pendell prirovnáva postštrukturalistov k „New Age“ literatúre, ktorá je svojou interpretáciou paranormálnych javov vo svojej podstate (zlou) poéziou.<sup>4</sup>

Americká prozaička Marilynne Robinsonová na otázku, aký je jej názor na literárnu kritiku, uviedla: „Viem, že v súčasnosti je to pravdivé už o čosi menej ako v minulosti, no hlavným záujmom literárnej kritiky je kritika. Menej to už má dočinenia s tým, čo ľudia píšu“<sup>5</sup> (Robinson, 2008).

Iróniou sebe vlastnou sa na adresu literárnych kritikov v rozhovore pre The Paris Review vyjadril súčasný francúzsky autor Michel Houellebecq: „V prvom rade ma nenávidia viac ako ja nenávidím ich. Nevýčítam im zlé recenzie, ale to, že hovoria o veciach, čo nemajú nič spoločné s mojimi knihami, ako napríklad o mojej matke, či o mojom daňovom exile. Karikujú ma až tak, že som sa stal symbolom mnohých nepríjemností – cynizmu, nihilizmu, mizogynie. Ľudia prestali čítať moje knihy, pretože už mali dopredu o mne vytvorený obraz“<sup>6</sup> (Houellebecq, 2010).

Priame ovplyvnenia k bádaniu, ktoré uvádzam i v úvode habilitačnej práce, boli dve:

Publikáciu Ľubomíra Plesníka *Estetika jednakosti* otvára juxtapozícia ukážok z dvoch odlišne pôsobiacich textov. Prvým je koncept životnej múdrosti Arthura Schopenhauera; druhým štúdia ruského formalistu Borisa Ejchenbauma o kompozícii Gogoľovho *Plášťa*. Tieto dva texty následne Ľubomír Plesník pragmaticky „presúva“ do ďalšieho kontextu – do príbehu o pacientovi, ktorý sa nachádza v kritickom okamihu očakávania životne dôležitej informácie od lekára o jeho zdravotnom stave. Obsah formalistickej štúdie B. Ejchenbauma v takejto chvíli vyznieva absurdne, ba až nepatrične: „Čo si v tejto situácii, v tomto rozpolžení a v tom, čo bude ďalej nasledovať, počnete s vedením onoho vidu, ktorý tu zástupne predstavila Ejchenbaumova štúdia?“ (Plesník, 2001, s. 13). Ľ. Plesník sa ďalej pýta: „Je to naozaj tak, že vedenie o špecializovaných záležitostiach, ktoré predstavuje v našom prípade znaková kompozícia, je relevantné iba potiaľ, pokiaľ o nič vážne nejde? Je to vskutku tak, že *zmysel* [zvýraznila M. H.] tohto špecializovaného vedenia sa viaže len na osobitne upravené podmienky inštitucionalizovaného správania, pozostávajúceho z časovo pretržitých a v komplexnosti života roztrúsených aktov vedeckej komunikácie (diskusí, replík, výpovedí, referencií, prednášok, seminárov, koncipovania a čítania teoretických textov atď.), aby sme mimo tejto príležitostnej hry, keď sme naplno konfrontovaní so ‚základnými vecami‘ svojho života, zostali bezradní a naplno si pretrpeli neplatnosť a nespôsobnosť takéhoto vedenia? Alebo má jeho zmysel spočívať v tom, že za zlomových okolností môže predstavovať vhodnú únikovú zónu?“ (s. 14).

Odpoveď na dané otázky je z pozície čitateľa jednoznačná. Formalistická štúdia sa v tomto prípade javí ako nerelevantná až zbytočná, životného sveta ambulatného pacienta sa nedotýka, je klinicky nezaujató. Môže sa zdať, že Plesníkova juxtapozícia textu a životnej situácie

<sup>4</sup> “(...) as careless as ‘New Age’ literature is in using snippets of physics to explain ‘paranormal’ phenomena, the post-structuralists are even worse, particularly the French. (...) At least in the New Age literature it is usually possible to read the text as poetry (albeit bad poetry)” (Pendell, 2008, s. 12).

<sup>5</sup> “I know this is less true than it has been, but the main interest of criticism seems to be criticism. It has less to do with what people actually write” (Robinson, 2008).

<sup>6</sup> “First of all, they hate me more than I hate them. What I do reproach them for isn’t bad reviews. It is that they talk about things having nothing to do with my books—my mother or my tax exile—and that they caricature me so that I’ve become a symbol of so many unpleasant things—cynicism, nihilism, misogyny. People have stopped reading my books because they’ve already got their idea about me” (Houellebecq, 2010).

je neprimeraná, no ak má byť literárna veda spájaná s poznáním a múdrosťou, je dôležité reflektovať aj pohľad, ktorý tvrdí, že „múdrosť, ktorá nám radí zabudnúť na základné otázky, nie je múdrosťou“ (Giussani, 1999, s. 96). Situácia pacienta v tomto smere kladie najzákladnejšie, a teda existenčné otázky. Je podstatné uvedomiť si, že Plesníkom prezentované porovnanie nemá za cieľ spochybniť *vedeckú* hodnotu Ejchenbaumovej štúdie, iba za jej životnú hodnotu kladie dôležitý otáznik.

Druhým zásadným impulzom bola štúdia rumunského polyhistora Mihaia Nadina *Reassessing the Foundations of Semiotics: Preliminaries* z roku 2012, ktorá obsahuje niekoľko závažných tvrdení týkajúcich sa vedeckého prínosu súčasnej (nielen literárnej) semiotiky. V závere svojho značne skeptického prehodnotenia stavu vecí autor konštatuje: „V deň, keď sa odborníci na semiotiku a jej študenti stanú najžiadanejšími ľuďmi na trhu práce a bude po nich taký dopyt ako po neurochirurgoch, špičkových programátoroch, futbalistoch, hercoch, animátoroch, budeme vedieť, že semiotika to konečne dokázala. Momentálne je semiotika na okraji záujmov, zaujímajú sa o ňu len akademici. Som presvedčený, že to možno zmeniť. Aby sa však táto zmena mohla udiť, každý semiotik musí prehodnotiť svoje ciele a pozmeniť myslenie. Semiotici musia pracovať neúnavne a s odhodlaním, aby spracovali základné aspekty tejto oblasti, počnúc základnými pojmi a príslušnou metodikou. A musia definovať výskumný program semiotiky nad rámec špekulácií“<sup>7</sup> (Nadin, 2012).

Obdobné vyjadrovanie a snahu o „užitočnosť“ nachádzame v nedávnom rozhovore s nemeckým profesorom anglickej a americkej literatúry a odborníkom v oblasti naratológie Ansgarom Nünningom pre časopis DIEGESIS. V odpovedi uzatvárajúcej rozhovor uvádza: „Otázka, ktorá ma nesmierne zaujíma, no nanešťastie nemôže byť zodpovedaná, je: Ako môžu naratívy samotné a ich štúdium prispievať k mentálnemu a fyzickému zdraviu; k tomu, čo medicínsky sociológ Aaron Antonovsky nazýva ‚salutogenesis‘“<sup>8</sup> (Nünning, 2015).

Môj prístup a samotné písanie sú poznačené tiež vedomím súčasného prebytku teoreticko-kritických textov o textoch. Z tohto hľadiska je uvažovanie Františka Mika publikované v 90. rokoch relevantné i dnes: „Čo v súčasnej situácii umenia vyvstáva ako naliehavé, je návrat od prevažujúcej metakultúry k vlastnej kultúre, k ‚živej‘ kultúre, k samému dielu, návrat tam, kde kultúra prvotne vzniká, žije a rozvíja sa“ (Miko, 1995, s. 8).

Čo znamenajú pre súčasného bádateľa v oblasti literárnej vedy a kritiky vyššie uvedené názory? Vyvolávajú silný dojem, že teória a súčasné myslenie o literatúre je „odľudštené“, „dehumanizované“, akési umelé.

<sup>7</sup> “The day when scholars and students of semiotics become the hottest commodity in the labor market and are traded like neurosurgeons, high-performance programmers, football players, movie stars, or animators, we will all know that semiotics finally made it. Currently, semiotics is of marginal interest, at most, in academia. Nobody hires semioticians. I am convinced that this can change. But for this change to come about, everyone involved in semiotics will have to think in a different way, to redefine their goals. Semioticians need the patience and dedication necessary for working on foundational aspects, starting with defining the specific domain knowledge and the appropriate methodology. And they need to define a research agenda for semiotics above and beyond the speculative” (Nadin, 2012).

<sup>8</sup> “A question that I am greatly interested in, but unfortunately cannot answer, is how can and do narratives, and the study of narratives, contribute to mental and physical health, viz. to what the medical sociologist Aaron Antonovsky called ‘salutogenesis?’” (Nünning, 2015).

### III.

Je to naozaj tak? Aká je súčasná prax literárnych bádateľov? Ako je literárna veda „realizovaná“? Je skutočne „nepraktická“? Predstavuje klaustrofobicky uzavretý svet? Chýba literárnej vede a kritike vlastná „živá esencia“, pútavosť, zmysel a cieľ?

Ako som spomínala v úvode, v tejto časti prednášky by som sa rada zmienila o niekoľkých menách súčasných literárnych vedcov a kritikov a v stručnosti popísala ich prístupy. Výber mien nie je náhodný; menovaní reprezentujú smery, ktoré ma oslovili, považujem ich za relevantné a podnetné a prepájajú v sebe oblasti, ktoré sú mi osobnostne blízke.

Americký kritik a pedagóg Mark Edmundson je autorom publikácií *Why read?* (2005), *Why teach? In defense of a real education* (2014) a *Self and Soul: A Defense of Ideals* (2015). Ako už z názvov kníh vyplýva, ich autor sa považuje predovšetkým za učiteľa a v tomto smere odkrýva zmysel kritickrej recepcie literárneho diela. M. Edmundson je pre mňa akademikom, ktorý zosobňuje „postmodernú tendenciu nesprostredkovania“. Zásadný rozmer má preňho kontakt so živým textom, primárnou literatúrou, teda nie s textami o textoch. Vo svojom článku *Against readings* (2009) vyzýva profesorov literatúry, aby odložili bokom čítania textov o textoch, marxistických, freudovských, foucaultovských a derridovských diskurzov, a miesto toho sa vrátili ku klasikom a k pôvodným dielam. Edmundsonovo premýšľanie o literatúre dáva dôraz na čitateľský zážitok a kontakt s dielom, ktoré dokážu meniť pohľad človeka, jeho myslenie a činy. Konkrétne hovorí o „skúsenosti/zážitku zmeny“<sup>9</sup> (Edmundson, 2009, s. 59) a o tom, že čítanie má potenciál urobiť človeka citlivejším na vnímanie krásy, vnímavejším voči nespravodlivosti a vedie k väčšej samostatnosti.<sup>10</sup> Dôležité je podotknúť, že kritiku vníma M. Edmundson ako umenie a nie ako vedu.

Literárnokritické dielo Američana s gréckymi koreňmi Georga A. Panichasa (1930 – 2010) býva označované adjektívom konzervatívne. Panichas je autorom veľkého množstva monografií a esejí: *The Reverent Discipline: Essays in Literary Criticism and Culture* (1974), *The Critic as Conservator: Essays in Literature, Society, and Culture* (1992), *Growing Wings to Overcome Gravity: Criticism as the Pursuit of Virtue* (1999) atď. V jeho sfére záujmu bola podrobná práca s textom, pričom sa venoval autorom ako F. M. Dostojevskij, J. Conrad, D. H. Lawrence či S. Weilová. V rokoch 1984 – 2007 pôsobil ako editor časopisu *Modern Age: A Quarterly Review*. Jeho literárne náhľady ma oslovili v súvislosti so štúdiou o problematike prvej svetovej vojny v románe Virginie Woolfovej *Pani Dallowayová* (Panichas, 2004). Popri mnohých inšpiratívnych náhľadoch ma v štúdiu zaujali dva aspekty: Panichasovo časté použitie slova duša (the soul) (s. 235, 236, 238, 240, 244), ako aj jeho vlastné názory na súčasnú literárnu kritiku. Panichas píše: „Súčasní veľkí humanitní umelci (a kritici) sú postupne nahrádzaní ‚talentami a technikmi‘, ktorí kontaminujú literárnu scénu ich disharmonickou vnímavosťou“<sup>11</sup> (s. 236). Aké východisko a riešenie autor ponúka? Vo svojej štúdiu cituje Marka C. Henrieho, s ktorého názorom vyjadruje stotožnenie: „Najlepším opodstatnením humanitných vied je samotná činnosť... Pre humanistov predstavuje cesta k opätovnému získaniu kultúrnej autority

<sup>9</sup> “the experience of change” (Edmundson, 2009, s. 59)

<sup>10</sup> “Reading a book may make a person more receptive to beauty than he otherwise would have been; might make him more sensitive to injustice, more prone to be self-reliant” (s. 60).

<sup>11</sup> “Today great humanistic artists (and critics) are thus being steadily replaced by ‘talents and technicians’ who infect the literary scene with their dissonant sensibility” (Panichas, 2004, s. 236).

vykonávanie toho, v čom sú najlepší: čítanie, výklad a kritika starých kníh<sup>12</sup> (Henrie, 2003, s. 78; cit. tu s. 237). Zatiaľ čo svojím štýlom sa jeho literárno-kritické texty približujú, resp. sú esejami, jeho principiálnou snahou je odhaľovať zaujímavé prepojenia a kontextualizácie, pričom sa orientuje na medziliterárne súvislosti. Texty skúma v optike iných textov a nevymedzuje sa ani voči abstraktno-religióznej rétorike.

Tretím kritikom, literárnym vedcom a súčasne básnikom, ktorého som vybrala do vzorky súčasných mysliteľov o literatúre, je Američan Michael Martin. Ide o „kontemplatívneho“ kritika a svojou básnickou tvorbou sa prirodzene zaraďuje medzi tzv. „básnikov-kritikov“, akými boli aj Wallace Stevens (*The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*, 1951), Denise Levertovová (*Origins of a Poem*, 1968) a iní. Pri sumarizácii jeho názorov som vychádzala z dvoch pre mňa kľúčových textov. Už v roku 2009 publikoval Martin článok s názvom *Taking on Being: Getting Beyond Postmodern Criticism*, ktorý získal Victor J. Emmett Memorial Prize a v ktorom vymedzil aktuálne „problémy“ literárnej vedy a kritiky. Popri stagnácii, stereotypnosti a iste nezaujímavosti, ktoré sú podľa neho typické pre súčasné bádanie v oblasti literatúry, a teda aj pre literárnu kritiku,<sup>13</sup> Martin upozorňuje na „neautentickosť“ literárnej vedy a kritiky, a to v zmysle pojmovej nepresnosti aplikácie termínu „veda“. „Postmoderná“ (rozumej súčasná) literárna kritika a veda nie je v skutočnosti vedou. To, čo sa dnes literárnou vedou označuje, sa dá často charakterizovať ako „sebareflexívne, idiosynkretické, subjektívne (i keď často až zarážajúco objektívne sa tváriace) kryštalizácie teórie“<sup>14</sup> (Martin, 2009, s. 72). Martin konštatuje, že literárna kritika nie je vedou, ale umením.<sup>15</sup> Literárna kritika s jej hypotézami, teóriami a takzvaným „výskumom“ sa iba tvári ako veda.<sup>16</sup> Za „vzdialene vedecké“ považuje Martin iba vybrané historické a filologické aspekty literárnej kritiky (s. 81). Ak je kritika umením, vzťahujú sa na ňu iné *hodnotiace* kritériá; z rozpravy o pravde a faktoch sa presúvame do teritória interpretácie, schopnosti presvedčiť a subjektivity.<sup>17</sup> Martin sa ďalej odvoláva na rozdelenie literárnej kritiky podľa amerického filozofa Richarda Rortyho na „metodickú“ a „inšpirovanú“ (s. 85). Pod metodickou kritikou sa rozumie systematická a vedecká práca s textom, ktorej cieľom je rozšírenie jeho ideologických alebo filozofických významov.<sup>18</sup> Inšpirovaná kritika je na druhej strane výsledkom „stretnutia“ s autorom, postavou, dejom a inými prvkami literárneho diela, pričom toto stretnutie je esenciálne existenčnej a pre životný svet interpreta

<sup>12</sup> “The best defense of the humanities is the activity itself... The way for humanists to recover their cultural authority [and patrimony] is by doing what they do best: reading and explaining and criticizing the old books” (Henrie, 2003, s. 78, cit. tu s. 237)

<sup>13</sup> “What we see, or have seen, in literature studies, and by extension in literary criticism, over the past fifteen or twenty years is, I think, a period of stagnation. Nothing interesting or new has come to challenge the hegemony of postmodern discourse, save for the odd souls longing for the bygone days of humanism” (Martin, 2009, s. 80); “I regret to say that I find very little postmodern criticism pleasing as literature” (s. 85).

<sup>14</sup> “self-reflective, idiosyncratic, subjective (thought often, bewilderingly, professing to be objective) crystallizations of theory” (s. 72).

<sup>15</sup> “Literary criticism is not science; literary criticism, as Bloom tries to remind us, is art” (s. 83).

<sup>16</sup> “But literary criticism. Whether postmodern, classical, or prehistoric, in NOT a science, as much as it pretends or has pretended to be with its hypotheses, ‘theories,’ and so-called ‘research’” (s. 81).

<sup>17</sup> Porov.: “And art – especially rhetoric – is not about ‘truth’ or ‘fact’ but about interpretation, persuasion, and subjectivity – that of the subject/critic’s relationship to the work being considered” (s. 83).

<sup>18</sup> “Methodical approaches [...] treat texts systematically, scientifically, with the intention of furthering their ideology or philosophy through the course of their discourse” (s. 85).

výsostne relevantnej povahy. „Stretnutie“ totiž iniciuje zmenu osobnú, či už v oblasti hodnotovej, alebo názorovej, ktorá môže viesť až po komplexné konštituovanie zmyslu.<sup>19</sup> Inšpiratívna kritika tak nie je informatívna, ale formatívna. Je možné ju stotožniť s náplňou kritiky, ako ju v jednom z rozhovorov (i keď čiastočne ironicky) formuloval americko-ruský postmodernista Vladimir Nabokov: „Kritika môže byť poučná v tom zmysle, že poskytuje čitateľom, vrátane autora knihy, informácie o inteligencii kritika, jeho poctivosti, alebo aj o oboch“<sup>20</sup> (Gold, 1967). Michael Martin ako jeden z kritikov, ktorí nielen kritizujú, ale snažia sa o hľadanie odpovedí, naznačuje svoje prístup v práci *Criticism and Contemplation. Steps toward an Agapeic Criticism* (2016). Vychádzajú z premisy, že literárna kritika je umením a nie vedou, Martin sa usiluje o konštitúciu tzv. agapeickej kritiky, ktorou rozumie meditatívne čítanie literárneho textu. Čítanie a interpretácia sa v tomto smere stávajú existenciálne širšie platnými vzhľadom na „súčinnosť“ čitateľa. Cieľom takto chápanej kritiky je inšpirácia prinášajúca nové poznanie nefaktickej povahy.

Štvrtým literárnym kritikom v mojom výbere je americký novinár Michael Dirda, nositeľ Pulitzerovej ceny z roku 1993. Patrí medzi obľúbených literárnych kritikov a medzi jeho najznámejšie diela patria *Book by Book: Notes on Reading and Life* (2005), *Classics for Pleasure* (2007), *On Conan Doyle; or, The Whole Art of Storytelling* (2011) a *Browsings: A Year of Reading, Collecting, and Living with Books* (2015). V prednáške z roku 2002 Dirda uvádza: „Čo chceme v skutočnosti od života? Namiesto zvyčajných snov o bohatstve, moci a sláve v nás knihy často vzbudia želanie byť lepšími, zrealizovať ušľachtilý cieľ, dosiahnuť niečo hodnotné ako Darwin, Du Bois, Proust či Welty. Literatúra a história nás predovšetkým inšpirujú k hodnotnejšiemu životu“<sup>21</sup> (Dirda, 2002, s. 3). Podobne ako George A. Panichas či Harold Bloom, aj M. Dirda študuje texty v spektre ich previazanosti s inými textami. Knihy sú pre neho univerzom *an sich*; zaujímajú ho úvahy o tematických, štrukturálnych, charakterových a motivických premosteniach.

#### IV.

Výber predchádzajúcich literárnych kritikov nebol náhodný. Svojím názorovým spektrom iluminujú kardinálne otázky môjho vlastného uvažovania o literatúre a literárnej kritike, tak ako som sa im venovala v habilitačnej práci *Hľadanie zmyslu recepcie literárneho diela*. Názory predchádzajúcich kritikov som však vo svojej habilitačnej práci nereflektovala.

V mojom uvažovaní o zmysle literárnej vedy sú kľúčovými nasledujúce prvky: čitateľ ~ životný svet ~ umelecký text. Pod životným svetom v spätosti s recepciou umeleckého textu rozumiem mimotextovú realitu, ktorú charakterizuje rozporuplnosť, neurčitosť, no zároveň je

<sup>19</sup> “Inspired criticism, on the other hand, he says, is the result of an encounter with an author, character, plot, stanza, line or archaic torso which has made a difference to the critic’s conception of who she is, what she is good for, what she wants to do with herself: an encounter which has rearranged her priorities and purposes” (s. 85).

<sup>20</sup> “Criticism can be instructive in the sense that it gives readers, including the author of the book, some information about the critic’s intelligence, or honesty, or both” (Gold, 1967).

<sup>21</sup> “What, in fact, do we really want from life? Instead of the usual dreams of riches, power and celebrity, books often excite a wish to better ourselves, to practice a kind of noble ambition, to accomplish something worthy of a Darwin or a Du Bois, a Proust or a Welty; above all, literature and history inspire us to want to live lives of consequence” (Dirda, 2002, s. 3).



existenciálne komplexná, zahŕňa životnú skúsenosť recipienta. Presahy umeleckého textu do životného sveta recipienta následne predstavujú také strety, ktoré sa dajú špecifikovať v súvislosti s Rortyho inšpirovanou kritikou. Ako príklad tu uvediem čitateľskú skúsenosť americkej spisovateľky a sociálnej aktivistky Dorothy Dayovej. V autobiografii *The Long Loneliness* (1997) opisuje svoju recepciu románu amerického novinára a spisovateľa Uptona Sinclaira *Džungľa* (*The Jungle*, 1906) týmito slovami: „... samotný fakt, že román *Džungľa* bol o Chicagu, kde som žila a o uliciach, po ktorých som chodila, vo mne vyvolal pocit, že môj život sa od toho dňa bude spájať s ich životmi [chudobných a robotníkov, M. H.], ich záujmy budú aj mojimi záujmami. Dostala som pozvanie, povolanie, smer v mojom živote“<sup>22</sup> (Day, 1997, s. 38).

Recepcia, interpretácia a štúdium literárneho diela sa mi v prvom rade spája s kategóriami významu, zvýznamnenia a zmyslu. Ak si napríklad poéziu definujeme ako aktívne tvorenie významu, akty interpretácie a literárnokritického bádania budú v primárnom aspekte hľadaním významu a rozširovaním významových vrstiev diela, objavovaním a odkrývaním jeho komplexnosti. Kritika a teoretické rozborly literatúry sa tak stanú diskurzom o význame a zmysle.

Moja odpoveď na kardinálnu otázku povahy a charakteru opodstatnenej literárnej kritiky je esenciálne prepojená a prirodzene sa odvíja od názorov a pohľadov štyroch vyššie spomenutých literárnych kritikov. Domnievam sa, že ak literatúra spodobuje komplexnosti a nuansy ľudskej skúsenosti, literárna kritika by mala reflektovať túto bohatosť a rôznorodosť. Mám tu na mysli nielen štúdium literatúry ako teritória estetického, v ktorom sa pozornosť venuje prevažne kritériám umeleckej expresie v zmysle konceptu krásna (a škaredosti), ale aj potrebu vytvorenia priestoru pre diskurz etickej, psychologickej, hodnotovej, kultúrnej či ideologickej povahy vrátane diskurzu o múdrosti a poznaní. Je prirodzené, že čitateľská senzibilita bude reagovať inak na kontroverznosť, drsnosť a expresívnosť prózy *Velký zošit* (1986) Agoty Kristofovej, inak na príbehovosť Paola Giordana v *Osamelosti prvočísel* (2008) a inak na spirituálne rozmery diela *Gilead* (2004) Marillyn Robinsonovej, postmoderné texty Milorada Pavića či experiment Marka Danielewskeho *House of Leaves* (2000).

Berúc do úvahy dôležitosť a význam premostenia textu (či už ide o text umelecký, alebo text literárnej kritiky) so životným svetom, dovoľm si navrhnúť nasledujúce atribúty literárnej kritiky:

**a) Inšpirácia a produktívnosť.** Tieto atribúty naznačujú, že kritika sa odvíja od jedinečných osobnostných a profesionálnych kvalít bádateľa. Literárna kritika by následne mohla byť charakterizovaná ako umenie premýšľať a reflektovať.

Neznamená to, že by kritika mala byť nevyhnutne „život meniaci“, ale mala by viesť k ďalším úvahám, provokovať, prekvapovať a vyvolávať zvedavosť po ďalšom poznaní.<sup>23</sup> Literárna kritika má osvetliť a priblížiť text z nového uhla pohľadu. V tejto súvislosti sa mi javia ako zásadné termíny ozvláštnenia (defamiliarizácie) a literárnosti.

<sup>22</sup> „... the very fact that *The Jungle* was about Chicago where I lived, whose streets I walked, made me feel that from then on my life was to be linked to theirs, their interests were to be mine; I had received a call, a vocation, a direction to my life” (Day, 1997, s. 38).

<sup>23</sup> Americká spisovateľka Marillyne Robinsonová sa vo vzťahu k umeniu a umelcom vyjadrila o dôležitosť efektu prekvapenia a úžasu v recepcii: “Cultures cherish artists because they are people who can say, Look at that” (Fay, 2008). Literárna kritika by mala v sebe tento rozmer taktiež obsiahnuť.

**b) Analytickosť a objektívnosť.**<sup>24</sup> Snaha o analytickosť a objektívnosť by mali byť nevyhnutnou súčasťou konštruktívnej kritiky a literárnej vedy. Hľadanie a nachádzanie súvislostí, podrobné, hĺbkové čítanie a (personálne – subjektívne) uvažovanie nad literárnym dielom by mali byť neustále konfrontované s objektivizovaným poznaním, ktorého výsledkom je odborný text otvorený ďalšiemu kritickému diskurzu a konfrontáciám.

**c) Praktickosť, pragmatickosť a sociálnosť.** Literárne texty i texty o literatúre majú v sebe predpokladovo zahŕňať potenciál kreovania a formovania konceptualizácie zmyslu.

**d) Existenciálnosť.** Atribút, ktorý popisuje venovanie pozornosti literatúre ako platforme, ktorá spodobuje ľudskú skúsenosť v najširšom slova zmysle. V tomto smere sa zmysel získava odkrývaním tajomstiev presahujúcich rozmer jazyka a umeleckej expresie, no prirodzene prítomných v našich životoch.

Nespomenula som síce priamo otázku štýlu literárnej kritiky, no považujem ju taktiež za zásadnú. Literárno-kritické texty by mali byť myšlienkovito priezračné a významy by sa nemali skrývať za komplikovanými verbálnymi konštruktmi vyvolávajúcimi dojem odbornosti.

## V.

Juhoafrický rabín Akiva Tatz vo svojej knihe *Living Inspired* (1993) popisuje súčasnosť takto: „Našu generáciu charakterizuje úzkosť a strach; korene týchto emócií sú často existenciálne. Sú nimi nedostatok zmyslu, cieľa a smerovania“<sup>25</sup> (Tatz, 1993, s. 12). Napriek tomu, že A. Tatz odkazuje na všeobecné pozorovania týkajúce sa žitia a bytia dnešného človeka, jeho konštatovanie, že človek je tvor „uzmyselňujúci“, hľadajúci zmysel a cieľ, je podľa môjho názoru zaujímavovo relevantné pre oblasť humanitných vied a súčasného bádania na poli literárnej kritiky.

V kľúčovej, štvrtej časti prednášky som sa zámerne vyvarovala použitia termínu veda. Dôvodom takéhoto vymedzenia bola snaha vyjadriť presvedčenie o legitimitate bádania, ktoré sa nedefinuje štandardnými kritériami vedeckosti, ako to vyplýva z konštituovania záberu a povahy literárnej kritiky vyššie spomenutými autormi. Najstaršia dokladovaná knižnica faraóna Ramzesa II. z druhého tisícročia pred Kristom niesla nápis „Dom uzdravenia duše“. Pri odbornom uvažovaní o literatúre a texte by sme nemali zabúdať i na tento rozmer a potenciál recepcie literárneho diela.

## LITERATÚRA

- DAY, Dorothy. 1997. *The Long Loneliness*. New York: HarperCollins, 1997. 304 s. ISBN 978-0060-6175-16.
- DIRDA, Michael. 2002. *Looking for a Good Time. Reading, Libraries, and the World of Books*. 2002 [cit. 3. 2. 2017]. Dostupné na: <http://www.oberlin.edu/library/friends/talks/2002.dirda.pdf>.
- DIRDA, Michael. 2005. *Book by Book: Notes on Reading and Life*. New York: Henry Holt, 2005. 170 s. ISBN 978-0805-0833-85.
- DIRDA, Michael. 2007. *Classics for Pleasure*. Orlando: Harcourt, 2007. 352 s. ISBN 978-0156-033-85-5.
- DIRDA, Michael. 2011. *On Conan Doyle; or, The Whole Art of Storytelling*. Princeton: Princeton University Press, 2011. 232 s. ISBN 978-069-1151-35-9.

<sup>24</sup> Za akcentovanie tohto rozmeru literárnokritického myslenia ďakujem doc. Jane Waldnerovej.

<sup>25</sup> “Our generation is characterized by anxiety and terror; and often the root of these emotions is existential – a lack of sense and purpose and direction” (Tatz, 1993, s. 12).

- DIRDA, Michael. 2015. *Browsings: A Year of Reading, Collecting, and Living with Books*. New York: Pegasus, 2015. 336 s. ISBN 978-1605-9884-43.
- EDMUNDSON, Mark. 2003. *Teacher: The One Who Made the Difference*. New York: Vintage Books, 2003. 288 s. ISBN 978-037-5708-54-1.
- EDMUNDSON, Mark. 2005. *Why read?* New York: Bloomsbury, 2005. 160 s. ISBN 978-15823-460-83.
- EDMUNDSON, Mark. 2009. *Against Readings. Profession*, 2009, s. 56 – 65. ISSN 0740-6959.
- EDMUNDSON, Mark. 2014. *Why teach? In defense of a real education*. New York: Bloomsbury, 2014. 240 s. ISBN 978-1620-4064-27.
- EDMUNDSON, Mark. 2015. *Self and Soul: A Defense of Ideals*. Harvard University Press, 2015. 304 s. ISBN 978-067-4088-20-7.
- FAY, Sarah. 2008. *Marilynne Robinson, The Art of Fiction No. 198*. 2008 [cit. 3. 2. 2017]. Dostupné na: <http://www.theparisreview.org/interviews/5863/the-art-of-fiction-no-198-marilynne-robinson>.
- GIUSSANI, Luigi. 1999. *Nekonečno v nás*. Bratislava: Lúč, 1999. 208 s. ISBN 80-7114-267-0.
- GOLD, Herbert. 1967. *Vladimir Nabokov, The Art of Fiction No. 40*. 1967 [cit. 3. 2. 2017]. Dostupné na: <http://www.theparisreview.org/interviews/4310/the-art-of-fiction-no-40-vladimir-nabokov>.
- HENRIE, Mark C. 2003. The Refreshment of the Humanities. *Modern Age: A Quarterly Review*, 2003, s. 174 – 178. ISSN 0026-7457.
- HUNNEWELL, Susannah. 2010. *Michel Houellebecq, The Art of Fiction No. 206*. 2010 [cit. 3. 2. 2017]. Dostupné na: <http://www.theparisreview.org/interviews/6040/the-art-of-fiction-no-206-michel-houellebecq>.
- LEVERTOV, Denise. 1968. *Origins of a Poem*. 1968 [cit. 3. 2. 2017]. Dostupné na: <https://lsa.umich.edu/content/dam/hopwood-assets/documents/Hopwood%20Lectures/HopwoodLecture-1968%20Denise%20Levertov.PDF>.
- MARTIN, Michael. 2009. Taking on Being: Getting Beyond Postmodern Criticism. *Midwest Quarterly*, 2009, roč. 51, č. 1, s. 71 – 91. ISSN 0026-3451.
- MARTIN, Michael. 2016. Criticism and Contemplation: Steps toward an Agapeic Criticism. *Logos*, 2016, roč. 19, č. 1, s. 41 – 56. ISSN 1533-791X.
- MIKO, František. 1995. Živá kultúra. In: PLESNÍK, Lubomír a kol. *Ako vstupovať do živej kultúry*. Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1995, s. 7 – 23. ISBN 80-88738-57-1.
- My Narratology: An Interview with Ansgar Nunning*. 2015 [cit. 3. 2. 2017]. Dostupné na: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/192/272>.
- NADIN, Mihai. 2012. Reassessing the Foundations of Semiotics: Preliminaries. *International Journal of Signs and Semiotic Systems*, 2012, roč. 2, č. 1, s. 1 – 31. ISSN 2155-5028.
- PANICHAS, George, A. 1974. *The Reverent Discipline: Essays in Literary Criticism and Culture*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1974. 462 s. ISBN 978-087-0491-49-8.
- PANICHAS, George, A. 1992. *The Critic as Conservator: Essays in Literature, Society, and Culture*. Washington: Catholic University of America Press, 1992. 262 s. ISBN 978-0813-2076-29.
- PANICHAS, George, A. 1999. *Growing Wings to Overcome Gravity: Criticism as the Pursuit of Virtue*. Macon: Mercer University Press, 1999. 340 s. ISBN 978-0865-5461-89.
- PANICHAS, George, A. 2004. Virginia Woolf's Mrs. Dalloway: "A Well of Tears". *Modern Age*, 2004, roč. 46, č. 3, s. 234 – 245. ISSN 0026-7457.
- PENDELL, Dale. 2008. *Walking with Nobby: Conversations with Norman O. Brown*. San Francisco: Mercury House, 2008. 170 s. ISBN 978-1562-7913-22.
- PLESNÍK, Lubomír. 2001. *Estetika jednakosti*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2001. 100 s. ISBN 80-8050-463-6.
- RAMCHAND, Kenneth. 2003. Introduction. In: JAMES, C. L. R. *Letters from London*. Oxford: Signal Books, 2003, s. ix – xxix. ISBN 978-1902-669-61-8.

RANSOM, John Crowe. 1937. *Criticism, Inc.* 1937 [cit. 3. 2. 2017]. Dostupné na: <http://www.vqronline.org/essay/criticism-inc-0>.

TATZ, Akiva. 1993. *Living Inspired*. Southfield: Targum Press, Inc., 1993. 216 s. ISBN 978-1568-7102-66.

.....

doc. PhDr. Mária Hricková, PhD.

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Štefánikova 67

949 74 Nitra

Slovenská republika

mhrickova@ukf.sk





## „Poézia svojím špecifickým videním sveta...“

### Anketa o súčasnej slovenskej poézii

“Poetry with its specific understanding of the world...”

A Questionnaire on Contemporary Slovak Poetry

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 181-194

The aim of the questionnaire is to present several points of view on contemporary Slovak poetry. The author points to topical trends, problems, and challenges. The respondents in the questionnaire were senior and junior representatives of Slovak literary scholarship.

Keywords: Slovak poetry, literary criticism, experimental poetry, spirituality, civilism

*Anketa, ktorú uverejňujeme v tomto čísle Litikonu, vznikla s cieľom zistiť, ako dnes literárni kritici a vedci hodnotia súčasnú slovenskú poéziu. Aby mali jednotlivé príspevky spoločný základ, každému z oslovených sme položili túto otázku: Čo považujete v súčasnej slovenskej poézii za esteticky nosné a prínosné?*

Lucia BIZNÁROVÁ

.....

V slovenskej poézii sa v ostatnom čase najvýraznejšie a esteticky najpresvedčivejšie ozývajú hlasy básnikov, ktorí do literatúry vstupovali od polovice 90. rokov a v nultých rokoch nového milénia. Kým ešte celkom nedávno literárna kritika básnikom, ktorí debutovali v ponovembrovom období experimentálnymi básnickými zbierkami, zvykla vyčítať nezrozumiteľnosť, vyprázdnenosť poetík, výrazovú strnulosť a odtrhnutosť od reálneho sveta, dnes sa základným princípom ich poézie stáva sústredenie sa na existenciálnu situáciu človeka v súčasnom svete. Zdôrazňuje sa záujem o autentické prežívanie, úzkostlivé precitovanie prítomnosti, a to v kontexte domácich i globálnych spoločenských a politických problémov. Zjednocujúcim znakom poetík sa stáva pocit znepokojenia, frustrácie i strachu zo súčasného stavu sveta, poznačeného teroristickými útokmi, ekologickými katastrofami, rôznymi druhmi patologického správania ľudí, ľudskou neznášanlivosťou, agresiou a manipulatívnu mocou reklamy.

Príznačným je z tohto pohľadu už názov básnickej zbierky Márie Ferenčuhovej *Ohrozený druh* (2012), v ktorej popri tematizácii partnerského vzťahu zobrazuje dnešný svet ako určitý spôsob úpadku civilizácie: „Pokazili sme takmer všetko. / Posunuli, vychýlili, rozbili, zodrali, / zapratali, zašpinili – / a teraz plombujeme, / narýchlo spúšť / zalievame betónom“ (s. 64).

Do popredia sa dostávajú námety z každodenného sveta, v ktorom zlyhávajú základné princípy demokracie, humanity a silnejú radikálne názory potláčajúce práva menších. Autori tematizujú bezmocnosť človeka zmeniť situáciu, ktorá sa javí ako beznádejne zacyklená. Pregnantne to zachytáva vo svojej zbierke *Vie, čo urobí* (2013) Katarína Kucbelová: „Ty mlčíš / nehýbeš sa a odmietaš / aby sa tvoj hlas spojil s ich hlasmi / aby postupoval ako páchnuci tieň / ani jeden hlas sa neoddelí / zo strachu, že bude zlynčovaný tými ostatnými“ (s. 27). V naznačených tendenciách sledujeme príklon k civilizizmu a ku kritike súdobej spoločenskej situácie, ktorá u niektorých básnikov smeruje až k angažovaným prejavom. Najpočetnejšie básne tohto druhu nachádzame v básnickej zbierke Michala Habaja s názvom *Michal Habaj* (2012), v ktorej pozorujeme úsilie zaujať stanovisko k aktuálnemu daniu z hodnotového a etického hľadiska, a to cynickými i grotesknými obrazmi, ktorými autor reaguje na ľahostajnosť a prispôsobivosť spoločenským pomerom. Napríklad v básni *Obžaloba* čítame: „Volám sa Michal Habaj a chcem vám porozprávať o vašej smrti (...) Boh nám vrátil zbrane, / o ktoré sme prišli / v lživej demokracii. / už nás neoklamú. / (hrmocú vozne, / wagon-lits, do Treblinky). / Rómovia, traste sa!“ (Habaj, 2012, s. 31). V podobnom, no ešte radikálnejšom duchu je ladená aj nateraz posledná Habajova zbierka *Caput Mortuum* (2015), ktorá obsahuje apokalyptické, ba postapokalyptické básne plné hnevu a vzbury: „šibenice / dnes ráno / rozkvitli / novými telami. // politológ, / klimatológ, / historik, / súdny radca, / spisovateľ, / priekupník, / poradca pána ministra. // v dojemnom rade / svietia / na ulici / ako na plagáte“ (s. 82).

Pozorujeme tiež zdôraznený záujem o medziludské vzťahy a o účasť lyrického subjektu v nich. Táto tematizácia sa často vymyká harmonickému súžitiu a v básňach sa zdôrazňuje izolovanosť lyrického subjektu v súčasnom svete a strach z osamotení. Vo svojich zbierkach na to poukazuje Katarína Kucbelová (napr. báseň *Čas izolácie* zo zbierky *Vie, čo urobí*), podobne aj Peter Macsovszky v zbierke *Pohodlná mníška* z roku 2011: „Neosamieš, znie útecha z blízka. Lebo ak je / prítomnosť a ak v nej a len v nej sme spolu, / samota, hoci vrhá plášť, siluetu nepohlť“ (s. 30). Alebo problematika medziludských vzťahov vedie až k úvahám o budúcnosti ľudstva: „A čo ty? / Budeš mať telo, aké si pamätám? / Alebo kľby, články, zložené oči – budeš mať oči? / Budeš vysielat signály alebo používať reč, / kódovať správy a prehrýzať sa / k významu?“ (Ferenčuhová, 2012, s. 71).

Básnici tiež racionálne sledujú podoby a dôsledky, ktoré so sebou prináša súčasný pretechnizovaný svet. Do básní sa prediera vtieravosť marketingových stratégií, presýtenosť z reklamy, konzumu a komercie, ktoré manipulujú individualitou človeka a produkujú vyprázdnenú, bezduchú a masovú zábavu: „Televízory pripomínajú rituály / čas radosti alkoholom v akcii / čas dôvery pôžičkami na občiansky preukaz / čas spolupatričnosti výhodnými paušálmi“ (Kucbelová, 2013, s. 11).

Mení sa aj jazyk poézie. Postmodernú iróniu v zbierkach strieda prísnejšia dikcia a posilňuje sa epizácia básní. Texty sú často formulované ako mikropříbehy, ktoré stavajú na väčšej zrozumiteľnosti básne. Približujú sa hovorovému charakteru, čím sa v básni zachováva osobný prežitok bez straty kontaktu so svetom: „Stratila som reč. / Ostali iba otvorené oči / a myseľ upriamená na príbeh“ (Ferenčuhová, 2012, s. 29).

V naznačených tendenciách sa objavuje obnovený záujem o lyrický subjekt a subjektívne prežívanie prítomnosti s dôrazom na individualitu jednotlivca, ktorý bytostne pociťuje skepsu zo stavu sveta. Tá je pritom vnímaná ako prirodzený a logický dôsledok postmoderného vytriezenia z nekontrolovateľného prebytku možností a nárastu agresie v jeho okolí. Lyrický

subjekt je zobrazovaný ako bezmocný, frustrovaný alebo smiešny, obklopený množstvom informácií, ktoré nie je schopný reflektovať. Východisko z chaotickej situácie, do ktorej je vrhnutý, sa najčastejšie ponúka v básňach Michala Habaja. Možné úniky v jeho poézii sa javia v smrti subjektu, v meditácii, v ponore do sveta iného vnímania a v zameraní sa na vnútornú intimitu subjektu.

Jednou z najdôležitejších zmien, ktoré so sebou súčasná poézia prináša, je záujem o vnútorné prežívanie subjektu a jeho osobný, intímny kontakt so svetom. Je zároveň čitateľsky prístupnejšia a hlavne – je námetovo aktuálna, nereprodukuje neustále vyprázdnené a bezobsažné témy, ale je nepokojná a živorodá.

## LITERATÚRA

- FERENČUHOVÁ, Mária. 2012. *Ohrozený druh*. Bratislava: Ars Poetica, 2012. 72 s. ISBN 978-80-89283-59-0.
- HABAJ, Michal. 2012. *Michal Habaj*. Bratislava: Ars Poetica, 2012. 264 s. ISBN 978-80-89283-46-0.
- HABAJ, Michal. 2015. *Caput Mortuum*. Bratislava: Drewo a srd, 2015. 172 s. ISBN 978-80-89550-20-3.
- KUCBELOVÁ, Katarína. 2013. *Vie, čo urobí*. Bratislava: Artforum, 2013. 48 s. ISBN 978-80-8150-040-4.
- MACSOVSZKY, Peter. 2011. *Pohodlná mniška*. Bratislava: Ars Poetica, 2011. 136 s. ISBN 978-80-89283-44-6.

## Igor HOCHTEL



Na danú otázku by sa dalo odpovedať celkom jednoducho: Za esteticky nosnú či prínosnú považujem všetku kvalitnú poéziu, ktorá na Slovensku vzniká. Takáto odpoveď je pravdivá, vystihuje podstatu veci, ale zároveň, uvedomujem si, je aj dosť vyhýbavá. Preto sa patrí pridať niekoľko ďalších myšlienok.

Predovšetkým sa musím priznať k tomu, že nemám dokonalý prehľad o tom, čo všetko tvorí súčasnú slovenskú poéziu, pretože tých básnických zbierok vychádza každoročne neúrekom – počnúc takými, pri ktorých čítaní človek pociťuje onen zvláštny pocit uspokojenia z toho, ako práve lyrika dokáže jedinečne vyjadriť podstaty našej existencie, až po tie, ktoré by svetlo sveta vôbec nemali uzrieť. Je to už asi dané aj mojím vekom, ale akosi stále najradšej čítam básne odo mňa o kúsok starších autorov, pričom najbližšími z nich sú mi Ivan Štrpka, Peter Repka, (žiaľ, už nebohý) Ivan Laučík, Kamil Peteraj, a potom tých, ktorí sú mojimi generačnými druhmi, predovšetkým Rudolfa Juroleka, Juraja Kuniaka, Daniela Heviera. Zámerne som vymenoval len niekoľkých, naozaj obľúbených tvorcov. Všetko sú to autori prítomní v našej literatúre už desaťročia, no mohol by niekto zodpovedne tvrdiť, že nie sú esteticky nosní?

Ak však otázka smeruje k tomu, či je niečo prínosné v zmysle istej novosti, zásadnej originality či razantného vývinového impulzu, tak moja odpoveď znie: nie. Domnievam sa, že v poézii sa už nič prevratné neudeje – napokon každý jazyk má svoje obmedzenia. Jednoducho sa len aj naďalej bude písať kvalitná a pútavá poézia. Prirodzene, zaznamenal som aj knižky, ktorých autori za každú cenu chceli byť novátormi, a tak pri písaní znásilňovali jazyk; a v istom zmysle aj originálni sú, avšak má to jeden háčik – už to nie je poézia. (Vedel by som uviesť konkrétne príklady.)

Predsa však, za objavné pokladám básne Agda Baviho Paina, v ktorých dokázal sklbiť bu-ričské gesto, aktuálnu spoločenskú problematiku a slovnú hru (pre ktorú má neuveriteľne vyvinutý zmysel).

### Ivana HOSTOVÁ



O chvíľu zopakujem veci, ktoré sme ja a iní a vy a nie-vy a iné v útržkoch či v celku už povedali, napísali, mysleli si, čítali a nečítali, nemysleli si, nenapísali a nepovedali. Oopakovať sa budú, lebo aj teraz opakujem po mnohých, ktorí predtým mnou aj po mne opakovali po iných a po vás a po mne, ktorí sme napísali aj nenapísali, že všetko sa opakuje, Herakleitos má pravdu, Herakleitos nemá pravdu.  $A = A$ . Τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι. Poézia je stále rovnaká, aj keď je stále iná, lebo rovnaký nie je jednoducho identický, v prostej identite sa rozdiel stráca, v rovnakom sa rozdiel objavuje a objavuje sa tým nástojčivejšie, čím viac sa uvažovanie zaoberá tou istou vecou tým istým spôsobom. Alebo tak nejak to Martin Heidegger naznačoval vo svojej *Identite a rozdiel* z tisícdeväťsto päťdesiateho siedmeho, preloženej do angličtiny Joanom Stambaughom v tisícdeväťsto šesťdesiatom deviatom, je to na strane štyridsaťpäť. Ale zas Heidegger bol fanúšikom nacizmu, preto v tomto období, dnes, na sklonku druhej dekády dvadsiateho prvého storočia, v dobe Donalda Trumpa a Brexitu, Marie Le Penovej a Miloša Zemana, poľskej katolíckej pravice a fašistov v slovenskom parlamente, v dobe tragicky opakujúcej zúfalé nálady tridsiatych rokov dvadsiateho storočia, Heideggera privážne brať nebudem. Toto skôr bude, ako napísal aj nenapísal Jacques Derrida (lebo nemožno obísť otázku prekladu, ktorý mení všetko, nie nadarmo Lawrence Venuti takto nazval svoju knihu z roku dvetisíctrinásť) v roku tisícdeväťstodevätidesiattri na strane päťdesiatjeden v *Strašidlách Marxa* a Kanovského preklade z roku dvetisícjedenásť, performatívna interpretácia, čo je, ako pokračuje Derrida ústami a klávesnicou Martina Kanovského, tamže, interpretácia, ktorá mení práve to, čo interpretuje.

Začínam túto opakujúcu úvahu úvahou o performatívnej zložke literárnej kritiky vrátane takýchto ankiet, o zložke, ktorá sa podieľa na utváraní autonómneho pólu literárneho poľa, hoci, či práve preto, že práve o tejto zložke akoby sme sa baviť ostýchali. Písanie o literatúre – vrátane kritiky – je na Slovensku veda, preto nikdy nikomu neprezdáme, že jej predmet si vytvárame sami. Kdeže by sme mohli čo i len naznačiť, že ide o udržiavanie viery, ilúzie, *illusio*, presvedčenia o nosnosti a prínosnosti – a navyše estetickej – toho, čo považujeme v súčasnej slovenskej poézii za esteticky nosné a prínosné. Ale je to už raz tak, ako zasa inde, nie už v roku tisícdeväťstoosemdesiattri, píše Pierre Bourdieu, že akademický antiintelektualizmus, ktorý vedie tajný boj s intelektuálnou kreativitou, má zažratú averziu voči slobodnému a kritickému duchu, lebo veď napokon len myslenie, ktoré sa drží v medziach daných inštitúciou, bude posvätené, inštitucionalizované, uznané, financované, kanonizované, nosné a prínosné, toľko z Bourdieho, tisícdeväťstoosemdesiatosem, strana deväťdesiatpäť, preklad Peter Collier.

Ale späť k poľu, opakujme sa, opakujme iných. Na autonómnom póle literárneho poľa – teraz si odmyslíme Bourdieho determinizmus, ktorý možno až taký deterministický nie je, súčasťou habitu poetky a básnika (stále hovorím o autonómnom póle) je predsa výrazná tendencia k deviácii – na autonómnom póle teda dnes, v slovenskej poézii po roku 2010 (stále hovorím z autonómneho pólu), sú dve tendencie, pričom obe čiastočne nadväzujú na dekonštrukciu

a experiment deväťdesiatych rokov u nás, na (neo)avantgardy, konceptuálne tendencie šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov a na súčasnú svetovú nemainstreamovú, resp. staršiu, už kanonizovanú, no u nás menej opakovanú literatúru. Sú to diela autorov a autoriek, ktorí boli príslušníkmi a príslušníkmi tzv. text generation (Šrank, 2000), autoriek, ktoré na ňu nadviazali po roku 2000, a začínajúcich poetiek a básnikov, debutujúcich v priebehu ostatných šiestich-siedmich rokov.

Jedným z dvoch hlavných smerov, ktorými sa súčasná najinšpiratívnejšia poézia podľa mňa uberá, je poézia, ktorá z experimentu vychádza, nadväzuje naň, pokračuje v ňom, no zároveň ho prekračuje a smeruje k zaujatosti svetom a človekom v ňom, človekom (vy)vrhnutým do neradostnej globálnej a lokálnej spoločenskej, politickej, ekologickej a digitálnej situácie. Je to poézia, ktorá zároveň smeruje k trans-spiritualite, trans-subjektivite, trans-utópii, trans-sentimentalite, trans-originalite či trans-lyrizmu (Epstein – Genis – Vladiv-Glover, 1999, s. 461). Túto tendenciu pestujú najmä zbierky *Michal Habaj* (2012) a *Caput Mortuum* (2015) Michala Habaja, *Vie, čo urobí* (2013) Kataríny Kucbelovej, *Ohrozený druh* (2012) a *Imunita* (2016) Márie Ferenčuhovej, ale čiastočne aj texty menej etablovaných autorov a autoriek, napr. *Identity* (2013) Marcely Veselkovej a *Antimita* (2016) Michala Tallu.

Druhou podnetnou tendenciou je písanie, ktoré možno súhrnne označiť ako .\*mediálnu poéziu – ide o projekty a knižné výstupy, ktoré intenzívne využívajú rôzne médiá a technológie a pohybujú sa na rozhraní viacerých umení (vizualita, zvuk, video, internet, performancie, akcie, výstavy a pod.). V tomto priestore sa pohybujú umelci a umelkyne a tvorivé dvojice ako Nóra Ružičková – samostatne aj s Mariannou Mlynárčikovou (*Práce & intimita*, 2012; *Cvičenie s monografiami*, 2016), Zuzana Husárová s Amaliou Roxanou Filip (*Liminal*, 2012; *Lucent*, 2013), Kamil Zbruz (výrazne napr. *Energy*, 2011 a *Sothis*, 2014) a iní a iné.

Nuž ale toto kategorizovanie. Totiž – hranice medzi jednotlivými vlnami, fázami, tendenciami a prúdmi dnes, keď dejiny národných literatúr sú už málo udržateľnými a tendenčnými konštruktmi a ani literárna geografia v čase globálnej komunikácie, ktorá prináša fyzickú aj symbolickú transkulturalitu (Cronin, 2006, s. 61), nie je smerodajná, sú intenzívne permeabilné. Lebo ak sa prvou z naznačených tendencií experimentovanie prekračuje, druhou križi s inými médiami, vyzerá to, akoby experiment s textom a znakom na papieri už nemal právo existovať, akoby sa v ňom stratil rozdiel, diferencia. Je pravda – nezabúdajme, že sa stále opakujem a opakujem iných a iné –, že vo viacerých prípadoch prestal byť funkčný a objavný, bol mechanický a manieristický a nudný. Ale čo *Santa Panica* (2014) Petra Macsovského alebo debut Jána Picha *Mathesis universalis* (2016)? Zrejme je problém v terminológii. Nehovorila som o konceptuálnej tendencii, nehovorila som o kritike inštitúcií. A prečo som Zbruzu nezaradila k trans-spiritualite? Zabudla som spomenúť Michala Rehúša. Zabudla som. Nehovorila som o nekreatívnom písaní. Zabudla som zopakovať, že uzatváranie textov do terminológie a kategórií a tendencií texty zabíja. Ale to nie je to najhoršie, texty je nevyhnutné zabiť. Najhoršie je.

## LITERATÚRA

- BOURDIEU, Pierre. 1983. *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*. Prel. R. Nice. *Poetics*, 1983, roč. 12, č. 4-5, s. 311 – 356.
- BOURDIEU, Pierre. 1988. *Homo Academicus*. Prel. P. Collier. Cambridge: Polity Press, 1988. 300 s. ISBN 0-8047-1798-2.



- CRONIN, Michael. 2006. *Translation and Identity*. London, New York: Routledge, 2006. 166 s. ISBN 978-0-415-36465-2.
- DERRIDA, Jacques. 2011 [1993]. *Strašidlá Marxa*. Prel. M. Kanovský. Bratislava: Európa, 2011. 176 s. ISBN 978-80-89111-44-2.
- EPSTEIN, Mikhail, Aleksandr GENIS a Slobodanka VLADIV-GLOVER. 1999. *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Prel. a zost. S. Vladiv-Glover. New York: Berghahn Books, 1999. 360 s. ISBN 978-1-57181-098-4.
- HEIDEGGER, Martin. 1969 [1957]. *Identity and Difference*. Prel. J. Stambaugh. New York, Evanston, London: Harper & Row, 1969. 146 s.
- ŠRANK, Jaroslav. 2000. Poème fatal (Text generation – zvodcovia zmyslu). Príspevok k skúmaniu slovenskej poézie deväťdesiatych rokov. *Romboid*, 2000, roč. 35, č. 6, s. 19 – 30. ISSN 0231-6714.
- VENUTI, Lawrence. 2013. *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London, New York: Routledge, 2013. 272 s. ISBN 978-0-415-69629-6.

### Michal JAREŠ



Víte, že je vaše otázka dvousečná? Vidím totiž pořad rozdíl mezi tím nosným a přínosným. Ale asi i vy, jinak by nebyla otázka položená takhle. Začnu s dovolením od druhé části: Za přínosné považuji v současné slovenské poezii dlouhodobé sebeprožívání vlastní (neo)avantgardy, ať už ji říkáme steril, angažovaná poezie nebo experiment. Sice je to se zpožděním mnoha desítek let, takže se mnohé zdá být (zejména z pohledu zpoza hranic) vlastně směšné, ale přece jen je to v něčem romanticky zanícené a dětsky bezhlavé, dělané srdíčkem, ale se zápallem objevitelů. I když to „objevování“ vede často do slepých uliček a do vyprázdněného grafomanského gesta, zejména ve chvíli, kdy se opakuje opakovaně opakované.

Všechno to udržování se v poetikách předešlých let (zde mám hlavně na mysli třeba let-trismus, konceptualismus, vizuální poezii i odkazy třeba Adamčiakovy, Stachovy a Ondrušovy poetiky) míchané s postmoderním gestem a performativitou, dávají dohromady někdy lepší a někdy horší výsledky. Tenhle přínos je důležitý v tom, co z něj vyroste dál, co si budoucí autoři vezmou, z čeho vyjdou, co se nechá zahynout a co bude žít. Rozumím Habajovi, Kucbelové a Ferencuhové, zčásti i proto, že je čtu od jejich debutů. Nevím ale, zda třeba současné vykročení Petra Šuleje směrem k budoucnosti, která snad jeho veršům porozumí bez zbytečných kontextů, jež se do ní snažíme dávat my, žijící stejnou dobu, je ideální, ale je to pokus vyjít z uzavřeného kruhu. Podobně vidím i přínos okruhu kolem časopisu Kloaka, i když se s ním mnohdy čtenářsky mímám, protože i sebeširší objevování jazykových možností nemůže být bezbřehé, neboť se pak stává nudným a vyčerpaným samo ze sebe. K tomu lze přidat i otce zakladatele – Macsovszkého neustálá hyperkreativita má za následek zahlcení sebe sama (nutno však podotknout, že to dělá až dětinsky radostně, se schválnostmi i s tou sebedestrukci). Chybí tu často – a to platí bohužel u všech výše zmíněných – trvalejší udržení vnitřního rytmu, a z básní se tak často stávají eseje, prozaizované řádky, zbytečné věty, nebo aktuality k pění dní.

Pokud budeme hledat, co je „esteticky přínosné“ v širším kontextu, můžeme narazit na většinový vkus, který se bude bohužel utvrzovat v nejtuzším konservatismu. Dle mého jsou v dnešní slovenské poezii zcela zásadní a trvalé linie věčnosti, civilismu a minimalismu, které, pokud se nepřehánějí a nestává se z nich žánrový obrázek vyplňující požadované, jsou hybnou silou lyriky. Z poslední doby lze spatřovat zpětné objevování nezpovykaných existenciálních

prožitků, navazování na Strážaye, Grocha a Jurolka, ale nikoliv v opakování jejich gest, ale ve vytváření si vlastních schémat a způsobů, jak k dané věci přicházet. Z takových básníků lze jmenovat třeba Martina Vlada, Mariána Milčáka, Luboše Bendzáka, Evu Luku... a z těch novějších jmen třeba Evu Parilákovou, Lubomíra Adamuščina nebo Viktora Suchého. Je složitější k této lyrické tvorbě přistupovat než k experimentu, protože se vyčerpáte slovní zásobou v hodnocení zdánlivě stejnorodých prvků, ale nesmíte se nechat odradit a hlavně se nesmíte bát estetických měřítek, psychologie, poetiky. Shodně s neoavantgardisty patří právě tenhle typ civilistní lyriky k silným momentům slovenské poezie.

To vše bych chápal jako esteticky přínosné. Co je však esteticky nosné? Je to programovost? Pokud někdo zůstane celý život věrný jednomu stylu a bude v něm bravurní? Nebo naopak když bude někdo jako koza skákat sbírku od sbírky, od žánru k žánru? Nevím. Pokud budeme striktně brát neemoční přístup, tak jsou zcela jistě esteticky nosné ušlechtilé verše zástupů zasloužilých autorů, kteří jsou schopni vydávat každý měsíc jednu sbírku. Opět se jako ukazatel musí brát jistý časový odstup: esteticky „nosné“ jsou z posledních sedmdesáti let sbírky Stacha, Ondruše, Mihalkoviče, Štrpky, Válka, Laučíka, Moravčíka, Novomeského, Strážaye a možná Rúfuse, už proto, že jsou (doufejme) pořád čteny. Ale hlavně jsou to jména, která vás napadnou víceméně hned, když se vás někdo zeptá na slovenskou poezii druhé poloviny dvacátého století. Rád bych věděl, kdo je tím básníkem a básničkou za posledních třicet let: ke komu se vracíte, koho čtete znovu, aniž by se stal předmětem příruček a čítanek, aby zkameněl. Aby se nestal jen jménem, ale pojmem. Asi je to Groch, asi Macsovszky, asi Habaj. Bojím se těch asi, která znamenají estetickou (ne)jistotu. Víte co? Zeptejte se mne prosím znovu za dvacet nebo třicet let.

### Jana JUHÁSOVÁ



V umeleckom texte by malo ísť o symbiózu poznania a štýlu, inými slovami postoja a metódy. Ak umelec dokáže ľudsky a esteticky citlivo vnímať spoločne zdieľaný svet a prostredníctvom individuálnej výpovede vysloviť o ňom zásadný postreh, môže byť jeho dielo prínosné. Ľudská skúsenosť je univerzálna a bytostne individuálna zároveň, pričom umenie väčšinou uskutočňuje pohyb od jedinečného k univerzálnemu, k čomu ho predurčuje jeho ikonicko-zážitkový charakter. Hĺbkovým podložením textu je jeho jazyková energia, ktorá sa napodobňovaním vzorov vyčerpáva a núti umelcov k neustálej alchýmii, váženiu jazykových i mimojazykových prostriedkov, obrazných a myšlienkových konštruktov na tých najjemnejších lekárnických váhach.

Jaroslav Šrank v syntetizujúcej monografii *Individualizovaná literatúra* (Cathedra, 2013) dáva do pozornosti nielen štyri typologické tendencie súčasnej slovenskej poézie, ale aj silné a slabé stránky ich poetík. Pri básnikoch nekonformného individualizmu zdôrazňuje energiu subjektívneho zážitku, hodnotu slobody, ktorá sa tiež premieta do aktualizácie pestrej škály poetických žánrov a výrazových prostriedkov (s. 192 – 193). Básnici súkromia oslovujú trvalým záujmom o privátnu sféru človeka, jej poetizáciu a ritualizáciu. Rezonuje u nich všednosť vo svojej konkrétnosti, zmyslovej obraznosti a civilnom výraze (s. 272). Spirituálna poézia vytvára odstup od civilizačných redukcí, zdôrazňuje vnútornú vyspelosť človeka (s. 339 – 340) a podnecuje ekumenické myslenie. Básnici experimentálno-dekonštruktívnej

lyriky obohacujú súčasnú poéziu prehodnocovaním tradičných evokačno-imitačných postupov a hľadaním nových možností umeleckého textu kompletným prebudovaním jeho štruktúry (s. 386). Spoločným trendom súčasného umenia je vzrastajúci záujem o civilizačnú poéziu a kultúrno-spoločenské fenomény. Medzi úskalia dobrej poézie v jej rôznorodých prejavoch, patria nefunkčný sentiment, pozérstvo, explicitnosť a deskriptívnosť, mentorský tón, prevažne morálneho a poznávacieho aspektu nad estetickým, prílišná viazanosť autorov na literárne vzory, unifikácia postojov a schém, tvarová a myšlienková nevybojnosť (pozri Šrank, 2013).

Myslím si, že zo strany literárnej vedy je dôležité akceptovať variabilitu diferencovanej básnickej skladby a hodnotové kvality každej línie. Už v spore nad Váľkovou zbierkou *Milovanie v husej koži* sa demonštrovalo, že prínosná môže byť nielen tvorba, ktorá prináša útechu, ale i tá, ktorá usvedčuje. V nedávnom kritickom duológu (*Vertigo 3/2016*) analogicky uvažovali Matúš Mikšík a Juraj Briškár nad tým, či je legitímna iba poézia, ktorá preskupením javov a entín kreuje „nový svet“, alebo aj tá, ktorá len komentuje „dôverne známe“ javy (s. 49). Kým básnici súkromia svojou recepciou prístupnosťou sprostredkujú poéziu širšiemu publiku, experimentálni básnici robia hľadaním nových postupov službu vývinovým možnostiam umenia, hoci experiment má aj potenciú nezdaru alebo krátkej životnosti.

Umeleckú komunikáciu však vytvára v rovnakej miere aj komunita percipientov. Otázka je, nakoľko dokáže čitateľ esteticky nosné a podnetné texty vyhľadávať a oceniť. Jeden kolega nedávno poznamenal, že na poézii by sme mali v detstve vyrastať a neskôr na ňu dorastať. Poézia síce z kultúrnej prevádzky nevymizla, ale dostala sa na perifériu záujmu. Jednou z foriem jej osvojovania bolo v predchádzajúcom školskom systéme memorovanie, od ktorého sa dnes upúšťa. Osvojovanie si textov však môže byť prvým krokom k ich zvnútorňovaniu, citovému putu, ktoré neskôr aj príležitostného čitateľa dokáže motivovať, aby siahol po autorovi a jeho knihe opätovne a s novým záujmom. Zaradenie pravidelnej Nedelnej chvíľky poézie do hlavného vysielacieho času vypovedalo vo svojej (hoci politicky zvrátenej) dobe o dôležitosti poézie a umelca v spoločenskom živote. (Odmysliac si ideologický zámer mnohých dobových počínov, predstava o takom zásadnom priestore pre poéziu pôsobí na mňa fascinujúco). Dnes je túžbou mnohých kultúrnych ľudí, aby sa po vzore literárnej ceny Anasoft litera vytvoril podporný celospoločenský diskusný priestor aj pre kvalitnú básnickú tvorbu. Nedávne dianie okolo Ferencuhovej zbierky *Imunita*, ktorá aj vďaka výbornému mediálnemu manažmentu dokázala v krátkom čase uspieť v ankete *Kniha roka 2016* denníka *Pravda*, je dôkazom toho, že aj náročná poézia sa s trochou vedomého úsilia vie dostať k svojmu príjemcovi. Nepochybne užitočnú úlohu v tejto sfére plnia aj nové mediálne formy, napríklad Literárny kvocient, internetom šírená séria debát o súčasnej slovenskej literatúre.

Stanislav Rakús síce upokojujúco tvrdí, že čitatelia kvalitnej tvorby sa rodia postupne, často s odstupom viacerých generácií, ale určite platí aj to, čo prezieravo už pred stodesiatimi rokmi napísal v eseji *Naše literárne úlohy* (1908) Ján Lajčiak – že literárny duch každého národa je v úzkom spojení s jeho školstvom, politickým a ekonomickým životom: „Aby vznikli a uplatnili sa nové idey, je potrebná nielen originalita duchov, ale i vnímavosť a zmysel pre ne v širších vrstvách spoločnosti. (...) A vieme i to, že každý národ si sám tvorí budúcnosť svojou morálnou silou, schopnosťami ducha a svojou hospodárskou politikou“ (s. 146). Spolužitie umenia a života je nevyhnutné, ale v oboch smeroch.

## LITERATÚRA

- LAJČIAK, Ján. 1981. Naše literárne úlohy. In: KUSÝ, Ivan (ed.). *Slovenská literárna kritika*. 3. zv. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981, s. 144 – 153.
- MIKŠÍK, Matúš a Juraj BRIŠKÁR. 2016. Zázračné verzus banálne udalosti všedného dňa. *Vertigo*, 2016, roč. 4, č. 3, s. 48 – 52.
- ŠRANK, Jaroslav. 2013. *Individualizovaná literatúra: Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia*. Bratislava: Cathedra, 2013. 470 s. ISBN 978-80-89495-12-2.

## Marián MILČÁK



Odpovedať na anketovú otázku znamená prijať riziko, že vedome či nevedome vstupujeme do časti kompetencií náležitých literárnej kritike. Ak by sme sa dopustili istej trúfalosti a nestotožnili by sme literárnu kritiku s niektorými výstupmi literárnych kritikov, mohli by sme sa pokúsiť o úvahu, na konci ktorej by však nemali byť len ambície istej predvídavosti či záruky. Literárnej kritike alebo (presnejšie) niektorým literárnym kritikom sa totiž pomerne často stáva, že to, čo sa aktuálne zdá byť esteticky nosné, zajtra a pozajtra neprežije.

Na špecifickej slovenskej literárnej scéne sú aj kritici, ktorí nezvyčajne ostentatívne a zreteľne preferujú istých autorov na úkor iných. Vystupujú pomerne radikálne, bez zmyslu pre relativizáciu svojich tvrdení, s argumentmi, ktoré však nevedia interpretačne spoľahlivo podložiť. V lepšom prípade sú v zajatí istých módných (myšlienkových a umeleckých) trendov, z ktorých sa nepatrí vystúpiť. V horšom prípade chcú za každú cenu upozorniť na seba, manipulujú s pôvodným textom, nevidia alebo nechcú vidieť súvislosti a vytrhávajú veci z kontextu, len aby (neraz z mimoliterárnych dôvodov) mohli sformulovať svoj rázny a nekompromisný názor. Je veľmi zlé, keď profesionálny literárny kritik nevie napríklad v televíznej debate jasne vysvetliť rozdiel medzi (kvalitnou) literatúrou a neliteratúrou.

V našom chápaní literatúry a poézie, ktoré, pripomíname, chce vopred rezignovať na akýkoľvek literárnokritický komentár, je ťažké obmedziť estetickú nosnosť a prínos na nejaké časové obdobie. K umelecky akceptovanej literatúre obvykle patrí to, čo je nadčasové, v poézii by sme však termín nadčasovosť z istých dôvodov alternovali pojmom panchrónia, vščasovosť, čo je takmer to isté ako bezčasovosť.

Panchronická básneň (i napriek oslabenej komunikatívности, vyplývajúcej z osobitosti básnického jazyka) ostáva živá, je „pripravená“ kedykoľvek osloviť čitateľa, nie je navždy spútaná svojou dobou či obsahmi viažucimi sa na prísne vymedzený úsek histórie. S istým zjednodušením by sme azda mohli povedať, že ide predovšetkým o to, aby v texte boli vytvorené všetky podmienky pre umelecky neopakovateľnú hru kedykoľvek aktualizovateľných významov. Čitateľ si do panchronickej básne môže s rovnakou intenzitou tak dnes, ako aj o niekoľko rokov dosadiť svoju temporálnu (existenciálnu) skúsenosť.

K rovnako dôležitým vlastnostiam esteticky prínosnej poézie patrí inakosť, na základe ktorej je možné už i po prečítaní nerozsiahlej básne určiť jej autora. Nazdávame sa, že ak v hudbe umelecky vnímavý príjemca identifikuje podľa istých podstatných znakov hudbu Mozarta, prípadne vo výtvarnom umení obraz Rembrandta, je aj v literatúre možný analogický postup.

Poetologická inakosť a neopakovateľnosť súvisí, podľa nášho názoru, s pokusom autora o ozvláštnenie (Šklovskij), ktoré by zmenou organizácie textu, dekompozíciou čitateľského

„očakávania“ či tzv. vybočením z formy malo smerovať k želanému estetickému účinku, k emotivite a katarznému prežívaniu. Všetky tieto vlastnosti esteticky prínosnej poézie by však boli neúplné bez životnej skúsenosti autora, lebo veľká literatúra, ako to zdôrazňujú niektorí literárni teoretici, nie je návodom, ako máme žiť, ale je cennou školou umierania.

K bezčasovosti, inakosti, ozvláštneniu a životnej skúsenosti, ktorá by mala dotovať každý básnický text, by sme v súvislosti s esteticky nosnou poéziou chceli priradiť aj záhadnosť, tajomstvo, enigmatickosť (Borgés by zrejme tieto pojmy rozšíril o úžas). Jon Fosse (*Eseje*, Levoča 2016) sa v jednej zo svojich najpodnetnejších úvah *Umenie ako predpoklad filozofie* odvoláva na Adorna a tvrdí, že tým, čo robí umenie enigmatickým, je duch. Podľa Adorna i Fosseho primát ducha spôsobuje, že umenie sa neuspokojuje s úlohou existovať iba pre potešenie, dobrý úžitok a zábavu, a práve enigmatickosť umenia irituje tých, ktorí pre umenie nemajú zmysel, ktorí mu nerozumejú.

Za esteticky nosné a prínosné možno teda považovať i v súčasnej slovenskej poézii, nazdávame sa, mnohé texty, ktoré vystupujú z času, sú záhadné a umelecky neopakovateľné. Ak by sme predsa len (nealibisticky) mali spomenúť nejaké mená, boli by to Ivan Kupec, Ján Buzássy, Ivan Štrpka, Mila Haugová, Eva Luka, Erik Jakub Groch, Rudolf Jurolek a mnohí ďalší nemenovaní autori, ktorí slovenskú poéziu dvíhajú na svetovú úroveň.

### Derek REBRO



Pred dvadsiatimi rokmi, keď som s recenzovaním začínal, som odpoveď na túto otázku vnímal relatívne tragicky, a hoci sa môj postoj príliš nezmenil, časom som prijal ako síce nepotešujúcu, no s rozširujúcimi sa publikačnými možnosťami logickú skutočnosť, že približne osemdesiat percent vydanej produkcie je umelecky aj myšlienkovu skôr podpriemerným, okrem iného (nekonštruktívne) psychohygienicky, (textom neprospeievajúco) narcisticky motivovaným, značnou neznalosťou diachrónneho a synchronného kontextu sa vyznačujúcim, a teda nedostatočne separovaným, nazvime to, produktom, ktorý som takmer prestal publikačne reflektovať. „Dobré“ knihy sú totiž naozaj v mnohých ohľadoch jedinečné, zatiaľ čo tie „zlé“ sú nekvalitné takmer vždy v tom istom, a kto už by mal čas nudiť sa neustálym výpočtom klišé, redundancií, polopatizmov, jednorozmerných posolstiev, nefunkčného pátosu, recyklovania minulého bez pridanej hodnoty atď. – a že som sa takých kníh narecenzoval –, keď sa môže približne dva razy do roka interpretačne a analyticky ponoriť do myšlienkovu mnohorozmernejšieho, umelecky a esteticky hodnotnejšieho, semioticky komplexnejšieho, občas aj vývinovo produktívneho a pri troche šťastia i nadčasového (čo sa nevylučuje s výrazným, priamejším veršovým napájaním sa na nanajvyš aktuálne – politické či spoločensko-kritické – problémy a presahy) zážitku.

Keďže opísané klady aj mínusy sa týkajú každej generácie aj poetiky, mojou osobnou konštantou sa stala kritická (nie tak „súkromne čitateľská“, ktorá si vychutnáva najmä inšpiratívne a rodovo podnetné texty písané – nie nutne biologickými – ženami) nepreferencia takmer žiadnej poetiky, a teda ma už roky zaujíma skôr úspešnosť naplnenia autorského/textového zámeru. Pochopiteľne, úplne sa vzdať názoru, čo je semioticky či tvarovo presvedčivé, nedá, ako implicitné vlákno je individuálny postoj prítomný, len sa učím doň nezamotávať ani naň



hanlivo nevešať priemerné a z radu podobných nevyčnievajúce, no čitateľsky nijako ubližujúce texty. Aj preto ignorujem spomínaných osemdesiat percent výstupov „pod kritickým sitom“, rovnako ma nezaujíma nevedomé zanášanie anachronických postupov, o rodovo stereotypných či sexistických textoch nehovoriac – hoci o takých ako o pars pro toto zástupcoch širšieho problému občas píšem i naďalej. To platí aj pre nepresvedčivé výstupy, ktoré si nárokuje na vývinovú produktivnosť a invenčnosť napriek tomu, že ani jedným neoplývajú tak z literárno-historického hľadiska, ako aj v rámci aktuálneho literárneho prierezu, a často nie sú esteticky podmanivé či myšlienково inšpiratívne ani samy osebe.

V duchu povedaného spomeniem pár mien rôznych generácií, rodov a poetík, ktorých tvorbu vnímam ako dôležitú a hodnotnú.

Slovenská poézia je isto bohatšia vďaka textom Mily Haugovej, ktorá ju vďaka nielen prekladateľským inšpiračným okruhom, ako aj sebe vlastnej potrebe zakúšať možnosti jazyka a (seba)vyjadrenia istý čas posúvala poetologicky vpred, a hoci sa veršovo už dlhší čas pohybuje na viac-menej očakávateľnom teréne, naďalej ide o jedinečné, umelecky nadpriemerné a autorsky aj recepčne zmysluplné, špirálovité variovanie „písaného žitia“, ktorého každý výstup je povšimnutia hodnou udalosťou. Podobne výrazným, dlhodobo rozpoznateľným a (ako to dokazujú napr. podnetné interpretácie z pera Veroniky Rácovej) len zdanlivo hermetickým je písanie Ivana Štrpku, ktorý takisto (zakaždým inak a nanovo) predstavuje záruku tak čitateľského zážitku, ako aj objektívneho poetického prínosu. Dôležitou autorkou je aj Anna Ondrejková, ktorá ako jedna z mála dokáže okrem iného sfunkčniť pátos a prinášať – aj existenciálne – naliehavé odkazy bez ich „zbanálnovania“, v ostatnom čase (len zdanlivo paradoxne) v čoraz minimalistickejšom prevedení. Na jej ďalšie diela, resp. na to, kam sa dá v hlasnom sťahovaní a z významňovanom bielení konštruktívne zísť, som zvedavý.

Prekvapením novšieho obdobia je pre mňa poetická tvorba Jany Bodnárovej, ktorá sa napojila tak na svoj typický (rozostrene pevný a snovo konkrétny) „prozaický“ rukopis, ako aj na angažovanejšiu časť poetickej produkcie iných, ktorú oživuje individuálnym (tak v zmysle poetiky, ako aj – i autobiograficky dotovaného – človečenstva) semiotickým vkladom, vďaka ktorému aj spoločensko-kritické presahy získavajú nadčasovú a esteticky presvedčivú platnosť.

Pozoruhodnou je už dekády rôznorodá tvorba Stanislavy Repar – a to aj cez rodovú prizmu; autorka ako jedna z mála publikovala i priznane feministické verše. V novšom období takmer opúšťa dekonštrukciu ovplyvnené postupy a – v rámci umelecky hodnotnej časti produkcie odvážne, pretože tak činí na pôde, kde sa výraznejšia emocionalita v očiach značnej časti kritickej obce rovná umeleckému prepadu – predostiera pocity odhalenejšie, chvíľami zámerne sentimentálne a umelecky presvedčivé verše, ktoré naďalej dopĺňa premyslenými konceptuálnymi postupmi a druhovo-žánrovými rozostreniami; i dnes tak zostáva inšpiratívna a jednoznačne neuchopiteľnou.

Osobne je mi dlhodobo blízka produkcia autoriek, ktoré som svojho času označil konceptom ANesthetic Genderation (ide najmä o Máriu Ferenčuhovú, Nóru Ružičkovú a Katarínu Kucbelovú), ktorý narušili ešte rozbiehavejším charakterom ostatných výstupov. K. Kucbelová sa v knihe *Vie, čo urobí* (2013) vybrala smerom k významovo priehľadnejšej, spoločensko-kriticky angažovanej a naďalej obrazovo aj tvarovo hodnotnej produkcii. Nóra Ružičková svoj poetický arzenál zúžila do ešte konceptuálnejšie ladenej tvorby, ktorej síce takmer chýba poeticky uhrančivá sila, interpretačne viacznačnejšia a náročnejšia podnetnosť jej niekdajšej produkcie (za čo nemôže konceptuálne písanie ako také), každopádne svoj rodovo prospešný

textový zámer kniha *práce & intimita* (2012) naplnila úspešne. Mária Ferenčuhová napísala v ostatnom čase tak angažovanú (ekofeministickú) knihu *Ohrozený druh* (2012), ako aj konceptuálnejšie ladenú *Imunitu* (2016) – v oboch si uchovala tak básnickú pôsobivosť, ako aj semiotickú a významovú komplexnosť, čím pre mňa predstavuje jednu z (!) možných ukážok, ako písať autonómne esteticky nosnú a nadčasovú, a pritom vývinovo produktívnu súčasnú poéziu. Podobne konštruktívnym prepojením (hoci v inom zmysle a pri inom type produkcie) sa vyznačuje experimentálna a intermediálna tvorba Zuzany Husárovej, u ktorej – a píšem to len preto, že sa tak občas naivne deje – nemá zmysel analyzovať osve textovú a obrazovú zložku (podobne nehodnotíme scenár, písaný s vedomím jeho sprevádzania ďalšími výstavbovými zložkami, vytrhnutý z kontextu zážitku pred „filmovým plátnom“ – pokiaľ z neho nešíkavne nevystupuje). Tvorba Husárovej je jedinečnou ukážkou umného napájania konceptuálnej a novšími inonárodnými umeleckými/filozofickými presahmi inšpirovanej tvorby na tie „najobyčajnejšie“ – životné/subjektívne – pramene, to všetko za funkčného využitia najnovších technologických možností. Keďže sa jej časopisecká a performatívna tvorba uberajú čoraz zaujímavejším smerom, podnetným aj pre moje „feministické oko“, som na jej ďalšie diela viac než zvedavý.

Z mladšej generácie stojí za pozornosť aj – hoci v porovnaní s Husárovou nie natoľko „odskočená“ a možnosti (seba)vyjadrenia freneticky zakúšajúca – tvorba Martina Kočiša a Michala Talla. Debut M. Kočiša *txt.txt* (2014) je až na zbytočné sebaobrané žmurknutia smerom ku kritike a slabšiu štvrtú časť, obsahujúcu vizuálne básne, relatívne suverénnym príslubom, kam sa môže experimentálna a autoreferenčná tvorba produktívne uberať. Veršom na presvedčivosti dodáva tak obrazovo zaujímavá, ako aj sémanticky viacrozmerná rovina, pričom platí, že hoci ich textový subjekt ironizuje prepojenie života a textu či jeho „spodné“ vrstvy, práve tie – hoci aj v pootočenej, reverznej podobe – dodávajú dielu znepokojujúci, až existenciálny rozmer a (spoločenský) presah. Kniha M. Talla *Antimita* (2016) je prínosná okrem iného vďaka nazeraniu na technologické výdobytky v hodnotovo prevažne neutrálnom mode, interpretačne relatívne komplexnému zanášaniam aktuálnej (virtuálnej) reality do básní, ako aj queer podnetnej veršovej vrstve, ktorú si doteraz kritika prekvapivo takmer nevšímala. Jeho nové časopisecké výstupy sa navyše uberajú jemne iným smerom a isto o ňom ešte budeme počuť.

Nadalej dôležitou súčasťou slovenskej poézie je tvorba „experimentálnych dekonštruktivistov“ Petra Macsovszkého, Petra Šuleja a Michala Habaja, ktorí svojho – postmoderného – času vyhlbili do slovenskej literárnej histórie viac-menej progresívnu, hoci nie v každej jednotlivé konkretizácii pred časom a prísnejšími hodnotiacimi kritériami dodnes obstávajúcu stopu, z ktorej pred niekoľkými rokmi prezieravo, vďaka notoricky známym faktom, že opakovaný experiment sa stáva tradíciou, ktorú – ak je naďalej potreba – načim narúšať opätovnou zmenou, vystúpili. Posunuli sa teda smerom do súčasnosti, zapájajúc do svojho poetického inštrumentária popri osvedčených autorských postupoch a tematických okruhoch iné – nielen autoreferenčné – ozvláštnenia a presahy, tiež vrátane spoločensko-kritického. V ich ostatných knihách tak už čítame nielen ironicky subjektívnejšie, telesnejšie a emocionálnejšie verše (povedané je dávkované – zohľadňujúc ich umeleckú riskantnosť – vedome a viac-menej bez prekračovania hranice recepcného vkusu), podnetné aj pre čítanie cez epsteinovskú optiku. Do uvedenými autormi uvoľneného miesta, žiaľ, upachtene doskočilo pár nových autoriek a autorov, ktorí v ňom postávajú buď nevediac, že čo bolo relatívne originálne kedysi, sa dnes takým môže javiť

nanajvýš kontextu a literárnej histórie neznalému publiku, alebo proste iba nemajúc (talentu, pokory voči inému aj svojmu písaniu) naviac, čo by bolo v poriadku, keby ambícia neprevyšovala realizáciu a keby tá obstála aspoň sama osebe, to je však iný príbeh.

Z dôvodu už teraz prekročeného rozsahu zmienim ešte stručnejšie, než si to zaslúžili doteraz menovaní a menované, posledné z môjho pohľadu podnetné mená. Ide o Rudolfa Juroleka a Erika Jakuba Grocha, ktorých verše dokazujú, že tzv. duchovná poézia nemusí byť nutne v tézovitom, jednorozmernom a klišéovitom područí nábožensky dotovanej vertikály, naopak, ich tvorba je nielen metaforicky pôsobivá, ale aj – napriek verbálnemu minimalizmu – obsahovo relatívne komplexná. Oceňujem aj narúšanie hierarchických dualít rôzneho druhu vrátane ostrej hranice medzi tzv. vysokým a nízkym, sakrálnym a profánnym. Posledným autorom, ktorého chcem zmieniť, je Kamil Zbruš. Jeho novšie výstupy (inšpirované rôznymi – nielen spirituálnymi – zdrojmi) predstavujú výzvu tak pre konkrétneho čitateľa a čitateľku, ako aj literárnu kritiku, pretože – nie vždy zámerne, resp. často ide skôr o vedľajší produkt jeho hľadania (sa) a (seba)vyjadrenia – podryva zaužívané spôsoby, niekedy skôr tvorby, než písania, pričom posúva aj hranice slovenskej poézie ako takej. A hoci posledná menovaná kvalita nie je nutnou podmienkou toho, čo považujem za esteticky nosné v našej súčasnej poézii, ako kritika ma jej umelecky úspešné napĺňanie vždy poteší.

#### Peter TRIZNA



Poézia svojim špecifickým videním sveta vždy predstavovala akýsi uzavretý vesmír, do ktorého nikdy neprenikalo veľa ľudí. Počas posledných dvoch desaťročí sa však táto uzavretosť v slovenskom kontexte začala spájať aj s istou formou narcizmu. To, čo bolo v polovici deväťdesiatych rokov možné vnímať ako prirodzenú revoltu nastupujúcej generácie autorov voči tomu, čo považovali za zastarané, už prežitú, ako autentickú snahu hľadať vlastný výraz a posúvať hranice predstáv o tom, čo vlastne poézia je, sa vo viacerých prípadoch postupne premenilo do podoby intelektuálneho cvičenia bez akejkoľvek pridanej estetickej hodnoty. Takto koncipovaná poézia však začala v poslednom období ustupovať do úzadia. Svedčia o tom ostatné knihy Michala Habaja, ako aj druhá zbierka mystifikátora Agdu Baviho Paina, ktorá má s týmto typom poetiky mnoho styčných bodov. Nejde u nich o náhle „obrátene Pavla“, ale prirodzený posun v poetikách, prehĺbenie reflexívnosti bez ostentatívneho zavrhnutia pôvodných východísk. Zvýšená potreba apelatívnosti (a tým i väčšej komunikatívnosti textu vo vzťahu k čitateľovi) súvisí predovšetkým s tým, čo by som označil ako potrebu angažovanosti lyrického subjektu.

Angažovanosť má u nás v súvislosti s literatúrou, a to najmä pre spojenie s kultúrnou politikou komunistického režimu v období normalizácie, negatívne konotácie. V týchto prípadoch však nejde o realizovanie povinnej doktríny, ktorej sa majú autori pridržať. Spomínaní autori sa neopierajú o vzletné frázy a nezaujíma ich politika – vyjadrujú znepokojenie zo sveta, v ktorom žijú, lebo sa s ním dokážu čoraz menej stotožniť. Angažovanosť tu teda vnímam predovšetkým ako prejav toho, že autori prostredníctvom svojich lyrických subjektov reflektujú skutočnosti, ktoré ich znepokojujú, pričom sa vyhýbajú poskytovaniu návodov na to, ako by mal svet vyzeráť. Ak angažovanosť, tak ako v spomenutých prípadoch, nesmeruje

k zjednodušovaniu básnického videnia, považujem ju za jednoznačne pozitívny prvok súčasného pohybu v poézii.

Možno namietat, že v prípade spirituálne ladených autorov, ktorých tvorba je v posledných rokoch kvantitatívne na vzostupe, je takéto jej vnímanie nerealizovateľné. Viera v istom zmysle vždy predstavuje súbor téz, ktorých dodržiavaním má človek k takémuto ideálnemu stavu napokon dospieť, alebo sa k nemu aspoň čo najviac priblížiť, čo musí viesť k zjednodušeniam. Nazdávam sa, že platnosť takéhoto tvrdenia nie je všeobecná. Závisí od ustrojenia autora ako osoby i básnika. Ako dôkaz môže poslúžiť napríklad výrazovo rozmanitá tvorba Erika Jakuba Grocha, prípadne od zbierky k zbierke sa vyvíjajúci subjekt Rudolfa Juroleka. Spiritualita, často spájaná s filozofickým podtextom, pre týchto autorov predstavuje východiskový bod, ovplyvňuje ich nazeranie na svet, nie však splošťujúco, ako u menej talentovaných autorov. Otvára nové otázky, s ktorými sa ich lyrický subjekt konfrontuje. Ich obavy sa pritom v základných rysoch zhodujú aj s obavami autorov, ktorých (rovnako ako prvú spomenutú skupinu) možno primárne označiť za sekulárnych.

Tretiu veľkú skupinu tvoria autori a autorky, ktorí vo svojej tvorbe reflektujú predovšetkým vnútorný svet svojich lyrických subjektov vo všetkých jeho protirečeniach a intelektuálnych, no o niečo viac emocionálnych drámach. To, čo sa deje okolo nich, väčšinou predstavuje katalyzátor ich pohnutí, zintenzívňuje či nejakým smerom ovplyvňuje ich vnútorné prežívanie, nie je však jeho základným kameňom. Estetická úroveň takto koncipovanej tvorby spomedzi všetkých spomenutých skupín najväčšmi závisí od schopnosti autorov sklbiť emocionálnu naliehavosť svojej výpovede s jej výrazovým stvárnením bez toho, aby podľahla patetickosti či klišé. Nazdávam sa, že za posledné roky ide o skupinu najväčšmi stagujúcu, pričom najhodnotnejšie výkony predstavujú len diela už kritikou etablovaných autorov. Do istej miery je to aj kategória najzradnejšia, keďže priťahuje najširšiu základňu tvorcov, s čím nevyhnutne súvisí výrazná kvalitatívna rozkolísanosť vydávaných diel. V rámci tvorby mladších, ešte nezretých či menej talentovaných autorov poetologicky dominuje predovšetkým fixácia na konvenciám sa vzpierajúce, výrazovo i významovo pomerne priamočiare buričské gesto Charlesa Bukowského alebo beatnikmi ovplyvnenú tvorbu Jozefa Urbana. Do popredia sa však dostáva aj poézia, v ktorej sa intímne (predovšetkým zmyslové) vnímanie vlastného ja spája s intelektuálnym, prípadne genderovým aspektom. Najčastejšími nositeľmi, resp. nositeľkami týchto charakteristík sú už dlhšie niektoré autorky. Ich prínos rozhodne nie je len štatistický. Poetky narodené v sedemdesiatych rokoch, ktoré vstúpili do literatúry približne na začiatku nového milénia (napr. N. Ružičková, K. Kuchelová či M. Ferenčuhová), priniesli skĺbením spomenutých prístupov do slovenskej poézie intenzívny zmysel pre zachytenie vnútorného i vonkajšieho detailu, ktorý v nej s výnimkou predčasne uzavretej tvorby o generáciu staršej V. Prokešovej do veľkej miery absentoval.

Ak by som teda mal na záver svoje zamyslenie zhrnúť, zďaleka nie všetko, čo je nosné, je aj prínosné, skôr naopak. To však nie je len problémom súčasnej poézie. Treba si len želať, aby to, čo je prínosné, ani v budúcnosti nestratilo nič zo svojej sily a aby diela, ktoré túto vlastnosť vykazujú, aj naďalej mohli vyčnievať z priemernosti.

*Anketu usporiadal Dušan Teplan*

## „Toto bol môj životný rajón...“

### Rozhovor s profesorom Petrom Zajacom (II. diel)

“This was the neighborhood of my life...”

Interview with Professor Peter Zajac (Part II)

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 195-205

Peter Zajac is Slovak literary scholar, translator, essayist, and journalist. He worked for the Smena publishing house, College of Education in Nitra, The Institute of Literary Theory of the Slovak Academy of Sciences, Humboldt University in Berlin. At present he is the member of the Institute of Slovak Literature at the Slovak Academy of Sciences. In the interview he describes all important stages of his life from his childhood to the present.

Keywords: childhood, higher education, literature, editor, literary scholar

*Literárny vedec, prekladateľ a publicista prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc. sa narodil 3. februára 1946 v Bratislave. Po absolvovaní štúdia slovenčiny a nemčiny na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave a trojsemestrálnom študijnom pobyte na Univerzite v Tübingene v rokoch 1967 – 1968 krátko pôsobil ako redaktor vo vydavateľstve Smena. V rokoch 1972 – 1980 vyučoval na Pedagogickej fakulte v Nitre, od roku 1981 do roku 1989 bol odborným pracovníkom Literárnovedného ústavu SAV. V novembri 1989 patril medzi zakladajúcich členov politického hnutia Verejnosť proti násiliu. V rokoch 1990 – 1998 vykonával funkciu riaditeľa Ústavu slovenskej literatúry SAV a od roku 1996 pôsobil aj ako profesor slavistiky na Humboldtovej univerzite v Berlíne, kde je od roku 2011 emeritným profesorom. V rokoch 1998 – 2001 a 2010 – 2012 bol poslancom Národnej rady Slovenskej republiky, dnes pracuje v Ústave slovenskej literatúry SAV. Svoj výskum zameriava hlavne na teóriu literatúry a dejiny slovenskej literatúry po roku 1945, ale venuje sa aj starším literárnym obdobiam a bohemistike, ako aj otázkam z oblasti poetiky, genológie, literárnovednej metodológie či kultúrnej histórie. Okrem vedeckých monografií ako Tvorivosť literatúry (1990), Pulzovanie literatúry (1993), Auf den Taubenfüßchen der Literatur (1996), Ästhetik des Schwingens (2015) či Slovenské kargo (2016) knižne publikoval výbery zo svojich esejí (Sen o krajine, 1996; Krajina bez sna, 2004) a publicistických článkov (1+1, 2004, spoluautor Fedor Gál; Dvadsaťpäť, 2014, spoluautori Fedor Gál a Miro Švolík a 2014, 2015, spoluautor Fedor Gál). Spolu s Jánom Štrasserom prekladá básnickú a dramatickú tvorbu nemeckých píšucich autorov (J. W. Goethe, G. Benn, B. Brecht, G. Eich, I. Bachmann, P. Huchel, balada, expresionizmus, moderna a dadaizmus v nemeckej, rakúskej a švajčiarskej lyrike, H. v. Kleist, H. v. Hofmannsthal, K. Kraus, H. Müller a i.).*



## **Viacrát ste spomenuli Oskára Čepana. Čo pre vás znamenal a ako dnes hodnotíte jeho význam pre slovenskú literárnu vedu?**

Pre môj vedecký rast mal zásadný význam František Miko. Považujem sa za jeho žiaka. Zažil som ho ešte v nitrianskom Kabinete literárnej komunikácie spolu s Tónom Popovičom, ale v roku 1972, keď som tam začal chodiť, bol už na odchode. Stal sa v Literárnovednom ústave vedúcim oddelenia teórie literatúry, a keď som tam prišiel v roku 1981 na študijný pobyt, často sme sa rozprávali o najrôznejších problémoch. A boli to dobré rozhovory. Miko sa pohyboval v rámci štruktúrno-funkčného chápania štýlu. Bol dovŕšiteľom veľkej tradície Karla Bühlera, Jana Mukařovského a Romana Jakobsona, ktorá tvorí jadro semioticko-funkčného výskumu literatúry a kultúry dvadsiateho storočia.

Môj vzťah k Oskárovi Čepanovi mal trochu inú povahu. Podobne ako František Miko, aj on bol osobne pomerne zdržanlivý, ale keď sme sa už poznali dlhšie, dokázal sa otvoriť. Práve vďaka tomu sme sa aj spriatelili. Vedecký prínos Oskára Čepana mal viac rozmerov. V doslove ku knihe Mikuláša Bakoša *Literárna história a historická poetika* z roku 1973 obrátil princíp dominancie zákonitostí nad náhodou: uňho sa stala dominantnou náhoda. Rola náhody ma veľmi zaujímala už od sedemdesiatych rokov v prírodovedných procesoch a neskôr som začal pracovať s princípom náhody v literárnej vede, najmä v konceptoch literárneho dejepisectva. Začiatkom deväťdesiatych rokov som sa pokúsil uchopiť literárnohistorické udalosti ako pulzačný proces, v ktorom hrá náhoda podstatnú rolu. Potom som vytvoril teóriu, ktorá sa opiera o synoptické procesy, ako ich sformuloval môj kolega Pavel Matejovič v útlej knihe *Synoptici*, ktorá vyšla v roku 2000. Nazval som ju synopticko-pulzačnou teóriou literárnych procesov a prezentoval začiatkom nultých rokov na pozvanie Dalibora Turečka na Juhočeskej univerzite v Českých Budějoviciach. Odvtedy sa datuje naša spolupráca, ktorá vrcholí synopticko-pulzačným modelom slovenskej a českej literatúry 19. storočia, realizovaným v spoločnej knižnej monografii o českom a slovenskom klasicizme, v knižných monografiách o českom romantizme a slovenskom romantizme, v monografiách o konfiguráciách a rekonfiguráciách slovenského realizmu a o českom a slovenskom parnasizme.

Na Oskárovi Čepanovi ma od začiatku fascinovala jedna vec. Vedel identifikovať celkom nové teoretické možnosti riešenia základných literárnovedných problémov. Vedel ich vyznačiť v náznakoch, v ktorých sa už zračili celé nové vedecké koncepty. Od začiatku sedemdesiatych rokov začal rozpracovávať problém plurality slovenskej literatúry 19. a 20. storočia ako jej vnútornej diferenciacie. V časoch monolitného chápania literatúry to bolo prevratné, ale šiel ešte ďalej a v sedemdesiatych rokoch predstavil veľmi zaujímavý koncept troch typov vrstvenia literárnych procesov. Ukázal, že niektoré procesy sa na seba vrstvia v stále nových sedimentoch, iné vedú k tektonickým presunom a v poslednom type sa chaoticky premiešavajú staršie a novšie vrstvy. Pri tomto koncepte mohol naplno využiť svoje poznatky a skúsenosti z oblasti archeológie, paleontológie a geológie. Pre mňa osobne to bolo veľmi cenné, pretože som získal akési návstevie, ako chápať konkrétne nelineárnosť literárnohistorických procesov. Oskárova teória bola neuveriteľne inovatívna, o tridsať rokov neskôr som našiel takmer rovnaké formulácie u Georgesa Didiho-Hubermana.

Čepan uplatnil potom svoje princípy pri výskume dejín slovenskej literatúry. Postupoval pritom od vrchných vrstiev k hlbším, od Kontúr naturizmu cez Stimuly realizmu k Rázdeliam romantizmu. Kontúry naturizmu predstavujú základnú teoretickú inštrukciu pre výskum slovenskej medzivojnovnej literatúry s významnými dôsledkami pre dnešné pochopenie povojnovnej

literatúry. V slovenskom realizme hľadal korešpondenciu medzi základným sémantickým gestom v živote autora a v jeho literárnom diele. V prípade slovenského romantizmu však vnútorná diferenciacia znamenala radikálny zásah do koncepcie štúrovcov ako jednoliateho celku, a to nielen v literatúre, ale možno s ešte väčšími dôsledkami pre pochopenie vnútornej diferencie slovenského národného hnutia pri vzniku moderného slovenského politického národa.

Je inak zvláštne, že mimo literárnej vedy sa tento prístup uplatňuje len veľmi pozvoľne. To, čo je už dnes dobre vyargumentované v literárnej vede – a v tomto smere sme všetci v takom či onakom zmysle žiakmi Oskára Čepana –, teda že štúrovci sú pojmom, ktorý celé národné hnutie redukuje, a že romantizmus bol vnútorne oveľa diferencovanejší, než sme si pôvodne mysleli, nie je samozrejme v iných oblastiach a len pomaly nachádza uplatnenie v dejinách slovenského myslenia, ale aj vo všeobecnej a kultúrnej historiografii. Tu sa až teraz začínajú objavovať prvé vážne výskumy, ktoré naozaj počítajú s vnútornou diferenciáciou národného hnutia. Nesmierne zaujímavý je aj výskum vzniku a ukotvenia spisovného slovenského jazyka. Je to nesmierne dynamický proces s mnohými konfliktmi, krízovými situáciami a zvratmi.

Neskôr ma u Oskára Čepana začali zaujímať aj jeho prieniky do výtvarného umenia. Jeho práce z oblasti výtvarného umenia považujem za skvelé. Úvahu o Erosovi a Thanatosovi, čiže o živote a smrti v diele Rudolfa Filu by aj dnes dokázal napísať len málokto. Pokúsil som sa využiť tento postup pri interpretácii Švantnerovho románu *Život bez konca*, pričom bolo pre mňa prekvapujúce, že táto myšlienka nenapadla Čepanovi, ktorý sa zaoberal vzťahom Erosa a Thanatosa v *Kontúrach naturizmu*.

Oskár Čepan sa k nám, mladšej literárnovednej generácii, správal vždy veľmi priateľsky a neraz z toho boli dlhé debaty, ktoré trvali do nočných a niekedy až ranných hodín. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch tvoril pre vlastné potešenie literárne koláže a občas nejakú niekomu z nás podľa našich literárnych záujmov daroval. Ja som od neho dostal napríklad koláž Franza Kafku. To bol taký výraz jeho priateľstva. Keď sa potom konala veľká konferencia o Čepanovi, to už bolo po jeho smrti, Rudolf Fila každému referujúcemu daroval jeden vlastný obraz v duchu tejto čepanovskej tradície.

Podstatné je však to, že celé povojnové dejiny Ústavu slovenskej literatúry, Ústavu svetovej literatúry a Literárnovedného ústavu boli spojené s kľúčovými literárnoteoretickými iniciatívami. Pracovali tu štrukturalisti. Mlel ich síce mlyn teórie socialistického realizmu, ale Mikuláš Bakoš tu sformuloval svoju historickú poetiku a predstavu literárnohistorickej periodizácie slovenskej literatúry. Stanislav Šmatlák vyšiel tiež zo štrukturalizmu a koncom šesťdesiatych rokov sa obrátil k interpretácii umeleckého textu Emila Staigera, ktorý nadväzoval na Heideggerovo existenciálne uvažovanie, prepojené s fenomenologickým výskumom literárneho diela. Existenciálne, o ľudskej existencii a jej transcencii uvažoval v šesťdesiatych rokoch Milan Hamada, v tom čase najväčšia literárnokritická autorita, a literárna kritika bola vtedy parádnou disciplínou literárnej vedy. Nora Krausová sprostredkovala v ústave západnú literárnu vedu v časech jej ideologickej cenzúry. Svoju poetiku a teóriu prekladu tu rozvinul Anton Popovič, komparatistiku Dionýz Ďurišin, teóriu mýtov Milan Šútovec. Silu slovenskej literárnej teórie som si uvedomil, keď sme s Fedorom Matejovom pripravovali antológiu slovenského štrukturalizmu *Od inovácie k tradícii*, a tak sme to aj vpísali do úvodnej štúdie. Keď som sa dostal v roku 1981 na študijný pobyt do Literárnovedného ústavu, cítil som sa zaviazaný tejto vedeckej tradícii ústavu. S Fedorom Matejovom a s ďalšími rovesníkmi a mladšími kolegyňami

a kolegami sme sa v osemdesiatych rokoch spontánne napojili na Patočkovo uvažovanie o prirodzenom svete, s ktorým sa spájalo jeho fenomenologicko-existenciálne uvažovanie.

V zrkadle tejto tradície vidím aj svoju teoretickú prácu, v ktorej som sa venoval pulzачným a neskôr širšie formulovaným chvejivým procesom, čo sú pojmy, ktoré možno nájsť v Heideggerovej existenciálnej filozofii. Keď sa dnes s Reném Bílikom, Jelenou Paštékovou, Fedorom Matejovom, Zorou Pruškovou, Paľom Matejovičom, Tomášom Horváthom a Danieľom Domorákom zaoberáme novou poetikou textu a poetikou udalosti v slovenskej literatúre po roku 1945, vidím to aj ako sklbenie literárnoteoretického a literárnohistorického uvažovania v najlepšej tradícii Literárnovedného ústavu a Ústavu slovenskej literatúry. Nová poetika je pritom naozaj nová. Poetiku textu inovuje o problém poetiky vedenia, pravidiel písania textov o poznaní a textov, ktoré reflektujú svet ľudskej mysle v celej rozľahlosti od re-flexie aktuálneho sveta cez re-flexiu nevedomia, sna, halucinovania, imaginovania po svet zmyslového vnímania a emócií. Ide o výraz škálovania existenciálnych naladení a o rozlíšenie jednotlivých existenciálov v literárnom texte. V tomto ohľade otvára fascinujúce možnosti estetiky založenej na modálnych škálach medzi dvoma úvratami, ktoré ako binárne dichotómie skúmal klasický štrukturalizmus.

Poetika udalosti súvisí neodmysliteľne s estetikou performancí a kultúrou prezencie, s problémami utvárania literárnych polí, konfigurovania a rekonfigurovania literárnych situácií, s otázkami festivít a cenzúry, popkultúry a intermediálneho vzťahu slova a obrazu, slova a zvuku v kultúre prezencie.

**V novembri 1989 ste sa aktívne zapojili do Nežnej revolúcie a boli ste aj jedným zo zakladateľov Verejnosti proti násiliu, no túto etapu vášho života si teraz dovoľím preskočiť, keďže ste o nej už viackrát písali aj hovorili. Zostaňte v literárnej vede a pohovárajte sa o vašom ďalšom pracovnom pôsobení. Už v roku 1990 ste sa stali riaditeľom Literárnovedného ústavu a od roku 1991 ste začali viesť aj osamostatnený Ústav slovenskej literatúry. S akými ambíciami ste nastupovali na tento post?**

Tých ambícií bolo niekoľko. Ja som pred rokom 1989 patrilo do šedej zóny. Nebol som disidentom, ale usiloval som sa uchovať si nezávislé myslenie a nepodľahnúť ideologickému tlaku, čo sa spájalo s ustavičným šikanovaním, zákazmi publikovania, ostrakizovaním, ale až na ojedinelé výnimky som sa aspoň nemusel prikrývať marxistickým mimikry. S Valérom Mikulom sme organizovali stretnutia mladých literárnych vedcov, ktoré sme potom spolu s Vladimírom Macurom rozšírili o spoluprácu s našimi českými kolegami. V druhej polovici osemdesiatych rokov som už pokladal za svoju osobnú povinnosť vyvíjať tlak na to, aby sa do literárnej vedy vrátili tí, čo z nej boli z ideologických dôvodov po roku 1968 vypudení. Na personálnej úrovni išlo hlavne o to – a začal s tým už Rudolf Chmel, ktorý bol na čele Literárnovedného ústavu od decembra 1989 do leta nasledujúceho roku, teda ešte predom mnou –, aby sa do ústavu vrátili ľudia, ktorí z neho museli odísť začiatkom normalizácie. Toto úsilie vychádzalo čiastočne z iniciatívy, ktorú sme v ústave vyvinuli ešte pred novembrom 1989. Dnes to už pôsobí trochu kuriózne, ale v rámci ROH sme vtedajšieho riaditeľa ústavu Vladimíra Brožíka presvedčili, aby sa zaoberal návratom ľudí, ktorí ho museli po roku 1968 opustiť. Pred zmenou režimu sa podarilo vrátiť do ústavu len Števa Druga, ale začalo sa hovoriť o návrate Milana Hamada a na obhajobe kandidátskej práce Fedora Matejova došlo k zvláštnemu stretnutiu tretieho druhu medzi Hamadom, Čepanom a Šmatlákom, ktorí spočiatku mlčali, potom začali prvý raz po

tých rokoch spolu hovoriť, diskutovať a nakoniec sa dostali do nového sporu. Ale to už bolo dobrým znamením. Hamada sa napokon vrátil do ústavu až po revolúcii – a rovnako to bolo aj v prípade Michala Gáfrika, s ktorým som sa o návrate rozprával cestou k Ivanovi Kadlečíkovi 18. novembra 1989. Týkalo sa to aj samotného Ivana Kadlečíka a Júliusa Vanoviča, ktorí prišli do ústavu spolu s Milanom Hamadom a Michalom Gáfrikom, ale tá myšlienka návratu sa zrodila už predtým.

Prvým dôležitým zámerom bolo rehabilitovať ľudí, ktorých ešte začiatkom sedemdesiatych rokov vyhodili pre politické dôvody. Nemenej dôležitým cieľom však bolo dosiahnuť podmienky pre slobodný výskum slovenskej literatúry. To sa napokon aj podarilo – a stále to platí –, hoci dnes som sklamaný najmä zo spôsobu hodnotenia literárnovednej práce, čo má veľký vplyv na dnešnú podobu vedeckej činnosti.

### Čo máte na mysli?

Za najväčšie nešťastie pokladám fakt, že pri hodnotení vedy dnes prevládajú kvantitatívne kritériá. Takéto hodnotenie je jednou z príčin, prečo sú najmä mladí vedeckí pracovníci nútení produkovať, produkovať a produkovať. Je to v úplnom rozpore s tým, čo je pre vedu kľúčové. Hlavnou úlohou základného výskumu je prinášanie nových poznatkov a objavov a podľa českej jadrovej fyziky Alice Valkárovej, predsedníčky Grantovej agentúry Českej republiky, „skúmanie zákonitostí, pravidiel a lúštenie záhad“. Lenže nových poznatkov a objavov nie je nekonečné množstvo. Kvantum prác vedu strašne formalizuje a núti opakovať v novom dizajne staré veci.

Ďalší z problémov sa dobre ukazuje na našich univerzitách. Každá univerzita si vytvára vlastné vedecké prostredie, kde sa navzájom krížovo hodnotia tí istí vedci z univerzity alebo zo spriatelených pracovísk. Vedecké práce sa síce publikujú, ale často nie sú vôbec v celoštátnej distribúcii, čím sa vlastne zdôrazňuje, že ich význam spočíva v napĺňaní formálnych postupových kritérií vedeckých pracovníkov. Problém spočíva v tom, že takéto prostredia sú od seba izolované a práce nie sú fakticky prístupné všetkým záujemcom na otvorenom knižnom trhu. Je to veľký rozdiel oproti šesťdesiatym rokom, keď vtedajšia kreativita ľudí úzko súvisela so spolupracou a vzájomným presieťovaním jednotlivých vedeckých pracovísk a vysokých škôl. Osobne som predpokladal, že sa táto kreativita regiónov po roku 1989 obnoví, ale, žiaľ, nestalo sa tak. Nikdy som si napríklad nemyslel, že keď si budem chcieť kúpiť nejakú knižku od svojho kolegu alebo kolegyn z Nitry, Prešova alebo Košíc, nebude to možné, keďže kvôli rôznym predpisom, ktoré platia pre grantové projekty, sa výsledok výskumu nemôže dostať do predaja. Takéto knižky síce reálne existujú, ale zapadajú kdesi prachom a nikto o nich nevie. Vôbec sa to nedá porovnať s tým, čo som zažil na Humboldtovej univerzite v Berlíne. Tam som sa dostal ku každej knižke, ktorú moji nemeckí kolegovia vydali. Takto som mohol sledovať ten najaktuálnejší výskum a okamžite naň reagovať. U nás je literárnovedný výskum paradoxne v dnešnom otvorenom svete slabo presieťovaný, medzi jednotlivými pracoviskami často nefunguje elementárna vedecká komunikácia.

Po roku 1989 prestali platiť ideologické normy, ale pod kepienkou relativizmu sa vytratil systém založený na spoločných súradniciach vedeckých hodnôt. Existuje síce kontinuita poznatkov, ale nie kontinuita toho, čo možno pokladať za relevantný vedecký výskum. A existuje kontinuita diletovania. Týka sa to aj poetiky vedenia, čiže pravidiel písania vedeckých prác. Neraz sa stáva, že za vedeckú monografiu sa vydáva tridsaťpäťstranová populárna práca alebo

práca určená pre metodické účely, že sa publicistická glosa vydáva za vedeckú recenziu, článok, či dokonca vedeckú štúdiu a že takto sa možno vyšplhať po vedeckom rebríčku veľmi vysoko. Chýba to, čo práve skúmame v slovenskej literatúre po roku 1945 – poetika vedeckých textov, umožňujúca rozlíšiť medzi povahou a významom jednotlivých vedeckých žánrov a hodnotou jednotlivých vedeckých výkonov, a to na osiach od elementárnosti ku komplexnosti a od empirického po teoretické poznanie. A napokon ešte jedna dôležitá vec, ktorá však neplatí len pre vedu, ale pre celú kultúru. Ak chce byť veda skutočnou vedou, musí prinášať nové poznanie, pričom existuje viacero spôsobov, ako sa k nemu dopracovať. Ladislav Ballek kedysi trefne podotkol, že v slovenskej kultúre chce každá generácia začínať od bodu nula. Vo vede je takýto postup zhubný. Vedie k opakovaniu toho istého, rozvoj vedeckého poznania to brzdí, alebo zavádza na scestie.

### **Vráťme sa ešte na chvíľu do deväťdesiatych rokov, konkrétne do roku 1996, keď ste sa stali profesorom slavistiky na Humboldtovej univerzite v Berlíne...**

Jednou z veľkých výhod môjho pôsobenia v Berlíne bolo, že som tam nemusel sledovať presne stanovenú propedeutiku. Rámce českej a slovenskej literatúry a kultúry sme, samozrejme, prekračovali do stredoeurópskeho a európskeho transnacionálneho rámca. Dbal som hlavne na to, aby sa moji študenti naučili čítať, rozumieť textom, literárnym a kultúrnym procesom a udalostiam. To nie je, samozrejme, žiadna maličkosť a dodnes to považujem za veľmi dôležité. Moje semináre však boli podarené najmä vtedy, keď sme mali z čítania radosť. Umožňoval nám to okrem iného aj fakt, že sme sa počas celého semestra mohli venovať menšiemu počtu textov. Jeden semester sme čítali napríklad len Imreho Kertésza a Milana Kunderu. Bolo to na podnet jednej študentky z Francúzska, ktorá vo svojej diplomovej práci chcela túto dvojicu porovnať. Najskôr ma to prekvapilo a aj som jej povedal, že títo autori veľa spoločných črt nemajú, ale predsa len som súhlasil s tým, aby sme ich začali čítať, nech teda vieme, ako to naozaj je. Pravda, tých spoločných črt sme veľa nenašli, avšak podstatné bolo to samotné čítanie. Až na úrovni konkrétnych viet sa totiž jasne ukázalo, čo je charakteristické pre Kertésza a čo pre Kunderu. Ale takýchto seminárov som tam mal veľa. Keď sme napríklad preberali barok, podrobne sme čítali Deleuza a jeho knihu *Záhyb*. Moji študenti sa mi už aj smiali, keď som im povedal, že budeme zasa len čítať a čítať o záhyboch. Pokladal som to však za kľúčové, lebo len tak sme mohli vybraných autorov dôkladne spoznať. A v Berlíne bolo samozrejme, že profesor sa mal venovať svojej práci a servis mu obstarávali študentské pomocné sily a sekretariát. A okrem toho je Berlín mestom, ktoré priťahuje svetovú špičku. Takto som na univerzitných podujatiach a na Inštitúte slavistiky absolvoval rad prednášok a diskusií so špičkovými vedcami, a to nielen v oblasti literárnej vedy.

### **Opýtam sa to možno trochu cynicky, ale aký zmysel má ešte dnes čítať literatúru?**

Začnem trochu zoširoka. Neviem, ako u nás, ale v iných krajinách začína byť jasné, že redukcia sveta na ekonomické pravidlá je veľkým omylom. A to teraz hovorím ako človek, ktorý je voči trhovej ekonomike konformný, a určite teda nepatrím k ľuďom, ktorí princípy voľného trhu odmietajú. Rozhodne však nepatrím ani k tým – a nájdeme ich kdekoľvek, nielen medzi politikmi –, ktorí všetko na svete redukujú na ekonomiku, stav hospodárstva a výšku HDP. Ešte sa len ukáže, aké nevyhnutné a potrebné bude, ak to tak môžem nazvať, porozumenie svetu, ktoré



je základom ľudskej kultúry správania. Myslím si totiž, že tento svet dospel do štádia, keď si už prestáva sám rozumieť. Ocítame sa pred javmi, ktorým už nerozumieme, vnímame ich, máme ich pred očami, ale sa v nich nevieme vecne a hodnotovo zorientovať. To je živná pôda pre rozličné konšpiratívne teórie a pre vytváranie toho, čomu sa hovorí postfaktický svet, čo je len iný názov pre manipulovanie ľudí. Ináč, neraz sme aj svedkami toho, ako sa dajú manipulovať aj vedci, u ktorých by sa dalo predpokladať, že budú vedieť rozlíšiť fakty od fikcií, výmyslov, nezmyslov a manipulatívnych hoaxov.

Práve preto je porozumenie svetu také veľmi dôležité. A ak ho nebudeme kultivovať, vytvoríme obrovský priestor pre kazisvetov najrôznejšieho druhu. K lepšiemu porozumeniu sveta však dospejeme až vtedy, keď sa opätovne pokúsime pochopiť, kde vôbec žijeme a čo nás obklopuje, kto sme, odkiaľ a kam kráčame. Hovorím to trošku farbavo, ale myslím tu aj na literatúru, ktorá mala vždy túto schopnosť. Dokonca o súčasnej slovenskej literatúre si trúfam povedať, že sa dnes usiluje podať významné svedectvo o našej existencii. Každý, kto tu vyrastá, žije, starne a umiera, môže práve v súčasnej literatúre nájsť veľa podstatného o sebe i o svojom prostredí. Treba len hľadať spôsoby, ako to sprostredkovať aj širšej verejnosti.

Dnes teda v čítaní literatúry vidím najmä šancu porozumieť svetu. Či sa táto šanca naplní a či sa naplní aj na Slovensku, to je už, samozrejme, iná otázka. V tejto chvíli by mal byť človek asi skeptický, ale ja osobne to už vidím aj trochu inak. Je to možno paradoxné, ale ja som bol skeptický skôr vtedy, keď spisovatelia vystupovali ako reprezentanti národa. Vtedy som napísal úvahu Literatúra je, ako vždy, v kríze. Pred nejakým časom som však aj na svoje vlastné prekvapenie publikoval na stránkach Romboidu esej, ktorú som vedome nazval Chvála literatúry.

**Vaša esej mi svojím základným zameraním pripomenula článok Súmrak literatúry, ktorý ešte v polovici tridsiatych rokov minulého storočia napísali Mikuláš Bakoš a Klement Šimončíč. Aj oni sa v ňom – hoci iným spôsobom a z iných dôvodov – veľmi rázne postavili proti apokalyptickým predstavám o úpadku a zániku literatúry. Ako si však vysvetľujete, že tieto predstavy majú pomerne silné postavenie aj dnes?**

Faktom je, že umelecká literatúra sa dnes odsúva z jadra kultúry. Postavenie, aké mala v spoločnosti povedzme ešte v šesťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia, dnes už nemá. Podľa mňa to však nie je dôvod na paniku a ani na prehnané apokalyptické vízie. Ja sa o osud literatúry neobávam.

Na Slovensku tie skeptické hlasy vyplývajú trochu aj z nárekov spisovateľov, ktorí plačú nad stratou svojho sociálneho statusu. Oni ešte stále veria, že sú svedomím národa a jeho jedinečnými reprezentantmi, pritom nie sú najmä tým, čím by mal byť spisovateľ – svedomím seba samého. Keďže si však s novou situáciou nevedia poradiť, tak len stonú a bedákajú. Ich jedinou istotou je tvrdenie, že naša literatúra upadla do katastrofálneho stavu.

To, že sa mýlia, potvrdzuje v prvom rade kvalita kníh, ktoré dnes u nás vychádzajú. Nie je ich veľa, ale kvalitných vecí nie je nikdy veľa. U mnohých, no najmä u mladších si ešte treba počkať, ako ich preverí čas, ale nepochybujem o tom, že viacerí autori a v mladších generáciách možno najmä autorky hovoria niečo podstatné o našej existenciálnej situácii v tomto svete.

## **Rád by som sa s vami pohováral aj o vašich súčasných a budúcich aktivitách v literárnej vede...**

V poslednom čase som sa zaoberal niekoľkými vecami. Pokiaľ ide o literárnohistorický výskum, teraz s kolegami dokončujeme do knižných výstupov dva projekty. Prvý sa týka slovenskej a českej literatúry 19. storočia, druhý slovenskej literatúry po roku 1945. Oba spája pulzačno-synoptický prístup, majú povahu syntéz, aj keď odlišnej povahy ako pri tradičných dejinách literatúry.

Okrem toho sa intenzívne zaoberám teóriou literatúry. Veľa pozornosti som venoval estetike chvenia, ako to ukazuje najmä práca *Ästhetik des Schwingens*, ktorú som zatiaľ publikoval len v nemčine a srbčine. V roku 2018 by som ju chcel vydať v rámci projektu novej poetiky aj v slovenčine.

Teším sa z kolektívneho projektu *Poetika slovenskej literatúry po roku 1945*, na ktorom pracujeme v ústave a vďaka Renému Bílikovi aj v spolupráci s Trnavskou univerzitou. Pomaly nadobúda jasné kontúry. Bude to naozaj nová poetika slovenskej literatúry a naozaj nová poetika textu a udalosti. V jej rámci chcem napísať aj teoretickú prácu o modálnej semiotike, kde bude mať významné miesto problém ľudskej emocionality. Možno sa bude volať *Nová poetika*. Myslím, že ju mal svojho času na mysli František Miko, keď písal o pojme zážitkovosti, hoci dnes si táto problematika vyžaduje trochu iný prístup. To bol vlastne dôvod, prečo Miko tak úzko spolupracoval so Štefanom Knotekom. Ako skúsený logik a psychológ mu veľmi pomáhal. Do úvahy treba vziať fakt, že pred štyridsiatimi či päťdesiatimi rokmi nemala ešte psychológia, o ktorú sa opieral Miko, dostatočne preukazné nástroje. Dodnes si spomínam, ako ťažko sa vtedy pracovalo aj s tými najtriviálnejšími psychologickými kategóriami. Mikovou cestou sa vydal Lubomír Plesník a doviedla ho s kolegynňou Čechovou k existenciálnej poetike. Rovnako ako nás.

Dnes je však už situácia iná aj vďaka neurobiologickým výskumom posledných desaťročí, ktoré sa venujú somatickým markerom, telesným ukazovateľom emocionálneho škálovania, vďaka ktorým sme schopní identifikovať emocionálne odlišenia najrôznejšieho druhu. Ich základom sú škály založené na jemných odtienkoch, ako kedysi pomenoval František Miko štýl. Prvý raz tak podľa mňa možno s dostatočnou mierou spoľahlivosti skúmať emócie, o ktorých ešte Claude Lévi-Strauss hovoril, že ich nemožno skúmať, lebo sú nespoľahlivé. To isté však platí pre samo vymedzenie skutočnosti. Dnes je pojem skutočnosti oveľa širší, za skutočnosť už nepokladáme len to, čomu hovoríme aktuálna skutočnosť, teda svet, ktorý re-flektujeme. Skutočnosťou je aj svet našej mysle a jej poznania, nevedomia, imaginácie, bdenia a snenia, halucinovania a fantázie, teda to, čomu hovoríme fikčný svet. To je však úplne iné ako tradičné, zúžené chápanie skutočnosti. V novej poetike hrá modálna semiotika kľúčovú rolu, lebo sa zaoberá pravidlami re-flexie skutočnosti, založenej nielen racionálne, ale vo vysokej miere emocionálne, a nielen na vyznačeníach vedomého, ale aj nevedomého sveta. Ten tvorí najrozsiahlejšiu súčasť sveta, ktorý vnímame, reflektujeme, žijeme a v ktorom žijeme.

## **Ako sa z tohto hľadiska pozeráte na súčasnú krízu semiotiky a jej ďalšiu budúcnosť?**

Pokiaľ má byť naše poznanie poznaním a nie šarlatánstvom – a práve toto som sa naučil u Františka Mika a Oskára Čepana –, je dôležité, aby sme mali spoľahlivé poznávacie nástroje. V tomto zmysle nemôžu byť humanitné disciplíny v princípe iné ako kognitívne, v zmysle

skúmania pravidiel a nástrojov poznávania literatúry, a to bez akéhokoľvek žonglovania s pojmom kognitívny. Pokúsím sa to vysvetliť na príklade kultúry, do ktorej spadajú rôzne rituály, ceremóniály, zasväcovacie obrady, festivity. Ide o kultúru prezencie, o ktorej známa nemecká teatrologička Erika Fischer-Lichte hovorí, že je svojou performatívnou podobou nesemiotická. Ak ju však chceme poznať, potrebujeme mať spoľahlivé nástroje na jej evidenciu. Všetky formy prezencie dokážeme však uchopiť len vďaka nástrojom, ktoré má k dispozícii kultúra reprezentácie, čo je inými slovami semiotika so svojimi špecifickými nástrojmi poznávania. Či sa nám to páči, alebo nie, poznanie nesemiotického, telesného diania, ktoré sa prejavuje ako mimézis, predvádzanie, seba-predvádzanie a teba-predvádzanie, je možné len na pôde semiotiky, čo platí aj o somatických prejavoch a ich markeroch. Túto skutočnosť som si veľmi dobre uvedomil v jednom rozhovore práve s Erikou Fischer-Lichte, ktorú na Slovensku poznáme najmä vďaka jej knihe *Dejiny drámy*, ale jej hlavným teoretickým dielom je *Performatívna estetika (Ästhetik des Performativen)*. Ona síce hovorí, že performatívna estetika je nesemiotickou estetikou akcie, diania – a v mäkkejšej verzii to hovorí o kultúre prezencie aj Ulrich Gumbrecht –, ale nevie už odpovedať na otázku, ako ju fixovať ináč než semioticky, teda zaznamenať ju, zdokumentovať a uchovať, či už ekfrasticky, opisom akcie – a dnes najmä fotografickým, auditívnym, vizuálnym a audiovizuálnym záznamom rozličnej povahy a kvality –, alebo esteticky, čím potom vzniká akýsi dvojitý estetický kód performancie ako akcie a jej záznamu. Týka sa to však všetkých foriem zápisu, dokumentovania akcie, osobných svedectiev, všetkých možných typov a foriem mediálnych a intermediálnych textov, hypertextov, metatextov a paratextov, akými sú napríklad poznámky. Môže to byť vo forme indícií, náznakov, ktoré majú najbližšie ku kultúre prezencie, sú takrečeno jej stopou, ale aj ikon a symbolov.

Pritom protest proti semiotike nebol vôbec náhodný. Semiotika bola všadeprítomná, postmoderná pragmatická rétorika fakticky nahradila poetiku, používala a zneužívala sa na manipulatívne ciele. Platí to, samozrejme, aj pre obrovské pole zmyslového vnímania a emocionality, ale práve preto je také potrebné hľadať spoľahlivé nástroje na jeho a jej identifikáciu a explikáciu. Dnes však už existuje spoľahlivé škálovanie v oblasti zraku, sluchu, hmatu, chuti a z medicínskej diagnostiky poznáme veľmi jemné rozlíšenia pachov. Rozvíja sa aj výskum rovnovážnych a nerovnovážnych stavov a bolesti.

Nebude to ľahké, ale práve oblasť vnímania a emocionality je obrovským poľom semiotického výskumu. Novou výskumnou výzvou sa celkom iste stane oblasť nevedomia, ktorá principiálne rozširuje pojem skutočnosti. Vyše deväťdesiat percent našich činností je nevedomých, čo je obrovské, ladom ležiace pole. Zatiaľ sa prejavuje len v epifanickej podobe, ktorú dokážeme uchopiť len v podobe intuitívnych zážitkov, zážehov a zákmitov, alebo prechodových zmien, odohrávajúcich sa na hraniciach medzi vedomým a nevedomým.

**Na chvíľu sa ešte vráťme k vášmu literárnohistorickému výskumu. Vo všeobecnosti je táto oblasť literárneho bádania spätá s otázkou, ako vôbec písať dejiny. Aké dnes máme možnosti?**

Existuje viacero spôsobov, ako písať dejiny. Nemyslím si, že sa navzájom vylučujú, hoci treba vnímať aj ich rozdiely. Môžeme písať dejiny založené na spoločenskom alebo transcendentálnom pohybe, ironické dejiny, existenciálne dejiny, ktoré sa opierajú o autobiografický princíp životných okamihov indivíduí. Môžeme ich písať ako mikrohistóriu, makrohistóriu alebo ich kombináciu. Inovuje sa aj klasický „kronikálny“ prístup, založený na zhromažďovaní

presných dát a faktov. Je zaujímavé, že dnes sa tento prístup často využíva na internete, najmä na rôznych spravodajských stránkach, ako minúty či hodiny dňa. Takže možno hovoriť aj o dejinách ako historickom reze toho, čo sa odohralo na rozličných miestach v jednu hodinu, jeden deň, jeden rok.

Tieto nové kronikálne prístupy v podstate nadväzujú na tradičný pozitivistický spôsob písania dejín. Existujú však aj dejiny založené na jednotlivých spoločenských rezoch, buď ako malé dejiny ľudského života a jeho každodennosti, alebo ako svetodejinné udalosti a procesy. Nový typ predstavuje oral history, ktorá je postavená na selekcii a kombinácii osobných svedectiev. Tých prístupov je veľa a každý z nich si zaslúži pozornosť.

Skutočné problémy v dejepisectve nastávajú až vtedy, keď sa jednotlivé prístupy prestávajú rozlišovať, keď napríklad splynú epický a historický príbeh a spôsob rozprávania, pričom jeden má estetickú a druhý poznávaciu funkciu. Medzi týmito typmi naratívov existuje množstvo prienikov, často sa prelínajú a niekedy javovo splývajú, pritom sú však rozdielne v elementárnej funkcii – historické príbehy sú v zásade explikatívne, estetické naratívne. Často však dochádza k ich zámenám a potom aj k zámenám historických a estetických naratívov, osobných svedectiev a faktov, či vecných dokumentov, kognitívnych a existenciálnych žánrov, akými sú listy, denníky, zápisky.

Na ilustráciu uvediem jeden príklad z dejín slovenskej literatúry. Keď Ludmila Groeblová dopovie v liste Michalovi Gáfríkovi v polovici päťdesiatych rokov, ako videla situáciu v roku 1906, je to jej osobné svedectvo vtedajšieho vzťahu k Božene Slančíkovej Timrave, posunuté v čase o štyridsať rokov, počas ktorých došlo k množstvu mikrohistorických, ale aj makrohistorických zmien. Tento list však nemožno používať ako dobové svedectvo z roku 1906 práve pre časový interval päťdesiatich rokov medzi rokom 1906 ako aktuálnou prítomnosťou a rokom 1956 ako pamäťou sprítomnenej minulosti roka 1906.

Osobne som sa vždy bránil písaniu dejín založených na Hegelovom teleologickom princípe. Oveľa bližší mi je Schlegelov princíp dejín ako stávania. Jednotlivé procesy v literatúre nechápem ako lineárnu cestu k pokroku, ale interferenčne, teda ako korešpondenciu a protichodnosť viacerých súbežných (synoptických), protichodných a mimobežných pohybov. Chápem ich v celej komplikovanosti, mnohovrstevnatosti a mnohorozmernosti, ako rôznočasnosť jedného času a rovnčasnosť viacerých časov, ako dianie s mnohými zákrutami, prúdmi, meandrami, krízovými stavmi, vratnými procesmi a ako dianie, ktoré môže prebiehať manifestovane (patentne), ako plne rozvinutá udalosť, alebo skryto (latentne), ako prekérna udalosť. Tento pohľad tvorí jadro synopticko-pulzačnej teórie. Ale určite to nie je tak, ako si to istý čas mysleli niektorí moji českí kolegovia, že som sa touto teóriou pokúsil zničiť literárnu historiografiu. Len som ju chcel zdynamizovať a ukázať v jej plnej mnohotvárnosti.

Osobitnou súčasťou literárnohistorického procesu sú forklúzie, špecifické historické formy vynechávania, vypúšťania, obchádzania, eliminovania. Pre mňa bolo až zarážajúce, keď som zistil, ako málo sa u nás písalo o optickej poézii, hoci má v slovenskej literatúre – a to nielen po roku 1945 – pomerne silnú tradíciu.

Na prvý i druhý pohľad sa môže napríklad zdať, že experimentálna poézia Milana Adamčiaka je v súdobom kontexte slovenskej literatúry šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia celkom okrajová záležitosť a takmer absolútne akontextuálna. Keď som však začal skúmať optickú poéziu literárnohistoricky, narazil som na štúdie Ruda Brtáňa a Gizely Gáfríkovej a zistil som, že optická poézia je v slovenskej literatúre prítomná od stredoveku cez barok a romantizmus až

po modernú lyriku dvadsiateho storočia. Pravda, nie kontinuítne, sústavne, ale diskontinuítne, pretržito, kontingentne. To mi len potvrdilo moju staršiu hypotézu o pretržitej povahe slovenskej literatúry. Pretržitosť sa v slovenskom literárnom dejepisectve kamuflovala z obavy, aby sa nevykladala ako nedostatočnosť. Ona však neznamená nedostatočnosť, ale dramatickú povahu literárnohistorických udalostí, čo som kedysi nazval dobrodružstvom slovenskej literatúry.

**Vo vašom výskume ste sa pokúsili zmeniť aj naše nazeranie na niektoré tradičné historio-  
grafické pojmy či kategórie. Ako príklad tu môžem uviesť literárny kánon...**

Nikdy som sa neusiloval literárny kánon odstrániť. Usiloval som sa ho zmeniť a uchopiť ako živú súčasť literatúry a kultúry.

**Na záver nášho rozhovoru by som si vám dovolil položiť ešte jednu otázku. Pred tridsia-  
timi rokmi ste v štúdií Súčasný vedecký obrat a literárna veda napísali, že literárna veda  
stratila svoju istotu. Ako sa na jej postavenie či poslanie pozeráte dnes?**

Odpoviem krátko. Keď som koncom osemdesiatych rokov písal tú štúdiu, bolo to v inej situácii ako dnes. Nielen spoločenskej a politickej, ale najmä kultúrnej a civilizačnej. Medzitým sme tu už mali rôzne vedecké obraty a bolo ich veru toľko, že slovu obrat akosi prestávam dôverovať. Čo sa však určite nezmenilo, je zodpovednosť, ktorú literárna veda má voči sebe samej a voči našim základným civilizačným hodnotám. To vytvára priestor pre jej spoločenskú vážnosť a závažnosť.

*Rozhovor pripravil Dušan Teplan*

#### **Edičná poznámka**

Rozhovor sa uskutočnil 17. augusta 2016 v Ústave slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Prvú časť textu sme uverejnili v predošlom čísle.





## Semiotická skupina

### **Semiotics Group**

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 207-210

Semiotics Group is a professional group of the Czech Society for Cybernetics and Informatics. Its members are the academics with research interests in theoretical and practical semiotic questions. The interview below provides for more detailed information about the group.

Keywords: Semiotics Group, Vít Gvoždiak, Ladislav Tondl, Ivo Osolsobě

*Semiotická skupina je odbornou skupinou Českej spoločnosti pre kybernetiku a informatiku. Jej členmi sú akademickí pracovníci so záujmom o teoretické a praktické otázky semiotiky. Bližšie informácie o tomto združení nám poskytol jeho predseda Mgr. Vít Gvoždiak, Ph.D.*

### **Aká je história Semiotickej skupiny?**

Institucionálne je Sémiotická skupina od počiatku sedmdesiatých let – s vynucenou prestávkou v letech 1977 až 1990 – složkou České společnosti pro kybernetiku a informatiku. Původ Skupiny ale sahá až do let padesátých k pražským mezioborovým setkáním kolem Ladislava Tondla a brněnským aktivitám Jiřího Levého a Iva Osolsoběho. Po obnovení v roce 1990 vedla radostná činnost Sémiotické skupiny k celé řadě oborových konferencí, nejvýznamnější z nich byla pravděpodobně „Creation–Semiosis–Acceptance“, uspořádána v roce 1997 pod patronací Mezinárodní asociace pro sémiotická studia na počest Thomase G. Winaera. Od přelomu tisíciletí je činnost Sémiotické skupiny spíše uvědoměle minimalistická.

Důležitým aspektem formování i proměn Skupiny v průběhu půlstoletí její existence je konzistentní snaha vzdorovat jednoduchému redukcionismu, ukvapenému eliminativismu a násilné unifikaci. Sémiotiku nechtěla a nechce ztotožňovat s jediným intelektuálním proudem, ať už se strukturalismem, post-strukturalismem, teorií kultury, či s filozofií nebo logikou. V kontextu vědeckého rozrůžňování se pokouší plnit úlohu kritického prostředníka či překladatele mezi specializacemi (ve svých počátcích v nerozlučném svazku s kybernetikou), zároveň právě zprostředkovatelskou funkci – s důrazem na koncept modelu a modelování – chápe jako nejdůležitější předmět svého zájmu.

### **Aké sú dnes hlavné ciele vášho spolku?**

V posledních letech je hlavním cílem Sémiotické skupiny především – jakkoli banálně to může znít – mezioborová diskuze. Vzhledem k tomu, že Skupina nemá žádné explicitní vědecké, programové teze, je ve své podstatě spíše volným uskupením, které existuje jako důsledek činnosti jednotlivců sdružených „rodinnou podobností“. Nedomnívám se, že je v dnešní době rozumné proponovat sémiotiku jako vůdčí intelektuální podnik nebo hořekovat nad její malou

viditelností. Smysluplnějším úkolem se mi navzdory problémům, které takový přístup nutně přináší, zdá vytrvalost, s níž diskuzní formát udržujeme. Programově proti sobě nestavíme Peirce a Saussura jakožto dva konkurenční modely sémiotiky, neprivilegujeme jeden způsob uvažování o sémióze na úkor jiného, zároveň – jak jsem již naznačoval – nám ale nejde o žádné absolutní sloučení jednoho s druhým (či třetím a čtvrtým), sémiotika z našeho hlediska není žádná *prima philosophia* a jejím cílem nemá být žádná *unified science*. Takový přístup budou možná mnozí považovat za nemístný relativismus, jeho účelnost se mi ale zdá být nutným důsledkem zjevného, nicméně mimořádně důležitého přesvědčení, že jakýkoli systém (ať už se jedná o organismus, nebo kulturu a její projevy) je nemyslitelný bez rozrůzněnosti prvků, které ho konstituují nebo který je jimi konstituován. Pokud by existoval závazný program Sémiotické skupiny, jeho hlavním, byť paradoxním článkem by byla podpora diverzity a opatrnost při podepisování striktních programů.

### **V akých oblastech pôsobia vaši členovia? Mohli by ste nám predstaviť ich činnosť, prípadne práce z posledného obdobia?**

Na úvod dovoďte odbočku. Velmi málo badatelů a badatelek v Čechách považuje sémiotiku za hlavní charakteristický rys své práce. Jeden z důvodů tohoto stavu je skutečnost, že neexistuje – přinejmenším ne v Čechách – možnost stát se sémiotikem či sémiotičkou v podobném smyslu, jako se člověk může stát sociologem/socioložkou, lingvistou/lingvistkou či filozofem/filozofkou. Navzdory obrovské vnitřní rozrůzněnosti v těchto a dalších podobných oborech existuje kontinuita od nejnižších stupňů vysokoškolského vzdělání až k odborným pracovištím na úrovni Akademie věd ČR. Sémiotika žádnou analogickou kontinuitu nemá, s drobnou výjimkou v podobě magisterského a doktorského oboru, které nabízí Katedra elektronické kultury a sémiotiky FHS UK. Sémiotika stejně jako Sémiotická skupina je proto nesamostatný, závislý podnik. V tom je zcela ve shodě s Bertrandem Russellem, který kdysi tvrdil, že slovo „nezávislý“ nic neznamená. Skupina na jedné straně spoléhá na spolupráci s jinými, stabilními či (chcete-li) skutečnými vědami, na straně druhé je postavena na individuálních osobnostech, skrze své minulé i současné členy je tak provázána především s filozofií, estetikou, lingvistikou a teorií médií. Mezi nejvýraznější postavy, které větší či menší část svého intelektuálního života spojovaly nebo stále spojují se Sémiotickou skupinou, patří například (abecedně): Jan Bernard, Jarmila Doubravová, Jan Kořenský, Pavel Materna, Ivo Osolobě, Bohumil Palek, Ladislav Tondl, Otakar Zich ml.; mezi čestné členy patřil Vladimír Karbusický, Pavel Tichý či Václav Havel.

Vzhledem k tomu, že hlavním cílem Sémiotické skupiny je fungovat jako obecné diskuzní fórum, za největší úspěch považují – vedle individuálních přednášek a seminářů – mezinárodní „Peirce Prague Conference“, kterou Skupina uspořádala na podzim roku 2014 ve spolupráci s Katedrou elektronické kultury FHS UK a Central European Pragmatist Forum.

Pokud jde o publikační příspěvky členů Skupiny z poslední doby, za zmínku stojí například kniha Jarmily Doubravové *The Hidden Unity* (2014), která se věnuje různým aspektům sémiotiky hudby v Čechách; já jsem se v posledních letech pokusil jednak o stručné konceptuální shrnutí sémiotiky v podobě dvou sešitů, které dostaly banálně přímočarý název *Základy sémiotiky* (2014), jednak jsem se snažil pochopit historické aspekty sémiotiky, tedy motivace, problémy, otázky a náznaky jejich řešení a odpovědi v knihách *Jakobsonova sémiotická teorie* (2014) a *Česká teorie. Tendence moderní české sémiotiky* (2016). Z širšího okruhu kolem

Skupiny stojí za pozornost například kniha *Gilles Deleuze. Asignifikantní sémiotika* (2016) od Martina Charváta či kolektivní monografie *Archeologie znaku* Martina Charváta, Michala Karly a Martina Švantnera (2015).

### **Vaša skupina pravidelne organizuje odborné prednášky...**

Přednášky představují přímočarý způsob, jak realizovat mezioborový dialog. V mnoha případech se jedná o komorní setkání, která vytvářejí přirozený prostor k rozvíjení úvah, v běžném akademickém provozu povětšinou nemožných. Přednášky Sémiotické skupiny jsou platformou, kde můžete slyšet, uvažovat a diskutovat o kulturních dějinách, teorii komiky, duševních poruchách, středověké logice, Ch. S. Peircovi (nepřekvapivě), o využití sémiotiky v analýze mediální komunikace, sociologickém zkoumání úlohy celebrit v prezidentských kampaních, možnostech aplikace sémiotiky v praxi marketingu, ale také o umění jako formě institucionální kritiky či výsledcích sémiotických bádání na poli biologie. To vše jsou témata, které byla v několika posledních letech předmětem našich přednáškových debat.

### **Aký je súčasný stav semiotiky v Čechách a ako vnímate jej postavenie v medzinárodnom kontexte?**

Pesimista by mohl tvrdit, že současný stav sémiotiky v Čechách je neutěšený. A jistě by k tomu měl mnoho dobrých důvodů (některé z nich jsem naznačil v předcházejících odpovědích). Pokud ale budeme sémiotiku – jak kdysi trefně tvrdil Ivo Osolobě – považovat za pomocnou epistemologickou vědu, nemusí být současný stav české sémiotiky důvodem k pláči (nebo opovrhlivému smíchu). Je nutné se smířit s tím, že sémiotika je ve svém celku značně difúzní a nejednoznačně uchopitelná, zároveň je ale nutné zdůraznit, že právě tyto vlastnosti jí umožňují pronikat do celé řady vědních oborů, a to již například na úrovni nejrůznějších úvodů do... (lingvistiky, literární vědy, sociologie, studia médií, filozofie, logiky atd.). Ve chvíli, kdy sémiotika přestává být cílem sama o sobě a kdy přestává plnit pouze úlohu významové heuristiky, kterou v současné době mnohem lépe plní statistické a formální metody, může její robustní *point-of-view* (termín Johna Deelyho, s nímž se chce vyhnout ukvapenému podřazení sémiotiky vědě, příp. metodě) sloužit svému účelu nejlépe. Právě tento stav je – myslím – patrný v současné české biosémiotice, která se jako ucelenější proud těší značnému mezinárodnímu úspěchu. Svou úlohu ale stále sehrává pražský strukturalismus a – k mému překvapení – také Osoloběho teorie ostenze. Na individuální úrovni pak existuje další mezinárodní spolupráce, mimo jiné se sémiotickými centry v Tartu či Bologni.

### **Čo pripravujete do budúcnosti?**

V současné chvíli s Martinem Švantnerem dokončujeme knižní podobu příspěvků z výše zmiňované „Peirce Prague Conference“, monografie s názvem *How to Make Signs Clear* by měla vyjít v průběhu tohoto roku v nakladatelství Brill; obsahuje texty od autorů z Česka, Slovenska, Itálie, Finska, Německa a Brazílie.

Jiří Fiala před lety přišel s úvahou, že pokud je něco „co“, pak se to dá koupit, pokud je něco „když“, koupit se to nedá. Do kategorie „když“ řadil – s určitým patosem – lásku, pravdu a vzdělání a celou úvahu zakončil nekompromisním tvrzením, že všechny důležité věci jsou „když“. Byl bych rád, aby se Sémiotická skupina na institucionální úrovni věnovala rozvíjení

právě tohoto Fialova závěru. Prakticky to znamená především pokračování mezioborových setkání, diskuzi se silnou podporou argumentovaného nesouhlasu s cílem podtrhovat diverzitu jako nutnou součást každého smysluplného vývoje a také další rozvíjení konkrétních projektů jednotlivců, mezi něž budou patřit specifičtěji sémiotické výzkumy o vlivných teoriích (Ch. S. Peirce, F. de Saussura, R. Jakobsona, G. Deleuze, M. Foucaulta) i věčných problémech (figurativního jazyka či zprostředkované komunikace v kontextu nových médií). Mezi toto „když“ ale zahrnuji také posílení česko-slovenské spolupráce. Tento rozhovor, iniciovaný Vaším časopisem, si dovolím považovat za její první, slibný *token*.

*Rozhovor připravil Dušan Teplan*



# Analýza mesačníka *Mladá tvorba* v rokoch 1966 – 1970

(Posudky z obdobia normalizácie I.)

Dušan Teplan

Katedra slovenskej literatúry

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

## **The Analysis of *Mlada tvorba* Monthly Between 1966-1970 (Reviews from the Normalization Period I.)**

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 211-228

*Mlada tvorba* was an important literary periodical that used to be published in Slovakia between 1956-1970. The journal ceased to exist at the beginning of the normalization period because it did not follow ideological criteria of the time. The following review is an archival material that discloses the reasons why the journal could not have been published in the above mentioned period.

Keywords: normalization period, *Mlada tvorba*, marxism, literary criticism, literature

*Od začiatku ponovembrového obdobia sa zástoj časopisu Mladá tvorba v kontexte dobového literárneho života hodnotí zväčša len pozitívne. Literárni historici osobitne vyzdvihujú jeho význam pri uvádzaní nových autorov do slovenskej literatúry či úsilie rozvíjať literárnokritické myslenie. Značne odlišná však bola situácia v období normalizácie, keď sa najmä z ideologických dôvodov pôsobenie časopisu neraz hodnotilo negatívne. Dobré to ukazuje aj analýza, ktorú na žiadosť Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska vypracovala časť zamestnancov vtedajšieho Literárnovedného ústavu Slovenskej akadémie vied v Bratislave.*

*Hlavným cieľom tejto analýzy bolo ukázať, ako sa v posledných piatich ročníkoch *Mladej tvorby* prejavil nárast antisocialistických a antikomunistických tendencií v česko-slovenskej spoločnosti na konci šesťdesiatych rokov minulého storočia. Autori textu spomenuli napríklad oslabovanie princípu straníckosti a ústup marxistických hľadísk, čím sa v plnej miere prihlásili k spôsobu, akým bol počas celého obdobia normalizácie oficiálne hodnotený predošlý vývin kultúry. Je zrejmé, že v tejto veci nadviazali aj na známy dokument o tzv. krízovom vývoji v strane a spoločnosti, ktorý sa stal súčasťou oficiálnej doktríny štátu už roku 1970.*

*O okolnostiach vzniku analýzy veľa vypovedá list, ktorý začiatkom roka 1980 adresoval vtedajší riaditeľ Literárnovedného ústavu Karol Rosenbaum tajomníkovi ÚV KSS Ludovítovi Pezlárovi. List v prvom rade prezrádza, že analýzu pod Rosenbaumovým vedením napísala táto štvorica autorov: Ivan Cvrkal, Ondrej Marušiak, Ján Škamla a Břetislav Truhlář. Z jeho datovania ďalej vyplýva, že materiál vznikol takmer desať rokov po zrušení *Mladej tvorby*. Jediné,*

čo nevieme z listu vyčítať, je dôvod, prečo mal vôbec L. Pezlár a prípadne aj ďalší predstavitelia ÚV KSS záujem o napísanie takéhoto dokumentu.

Hoci analýza po roku 1989 stratila svoje základné opodstatnenie, pre súčasný literárnohistorický výskum môže byť užitočná. Okrem toho, že odhaluje veľkú časť dôvodov, pre ktoré bola Mladá tvorba zrušená, akiste dokáže prehĺbiť aj naše aktuálne poznanie niektorých všeobecných charakteristík slovenského literárneho života v období normalizácie. Z tohto hľadiska stoja za pozornosť najmä hodnotiace kritériá, ku ktorým sa autori textu prihlásili.

### Sprievodný list

.....

17. januára 1980

Vážený súdruh  
prof. Dr. Ľudovít Pezlár, CSc.  
člen Predsedníctva a tajomník  
ÚV Komunistickej strany Slovenska

Hlboká ul.  
801 00 Bratislava

Vážený súdruh tajomník,

pripojene Ti posielam v dvoch exemplároch v dohodnutom termíne analýzu Mladej tvorby v rokoch 1966 – 1970. Analýzu pripravila pracovná skupina: ss. Cvrkal, Marušiak, Škamla, Truhlár. Pred mojou záverečnou redakciou mala skupina dve pracovné zasadnutia, na ktorej som určil pracovný postup a osnovu analýzy.

Pri tejto príležitosti, vážený súdruh tajomník, pripomínam svoj predchádzajúci list, v ktorom som Ti predložil niektoré body na priame prerokovanie s Tebou.<sup>1</sup> Prosím o stanovenie termínu podujatia.

So súdružským pozdravom  
Karol Rosenbaum

Prílohy: 2

<sup>1</sup> Tento list nepoznáme.

### Analýza mesačníka Mladá tvorba v rokoch 1966 – 1970

.....

Mesačník Mladá tvorba začal vychádzať r. 1956 ako časopis mladej literárnej generácie. Vydávalo ho vydavateľstvo Slovenský spisovateľ. Vo funkcii vedúceho redaktora sa vystriedali M. Ferko (1956 – 1960), P. Koyš (1960 – 1962), M. Válek (1962 – 1966), P. Hrivnák (1967<sup>1</sup>), J. Buzássy (1968<sup>2</sup> – 1970). Na charakter časopisu vplývala nielen osobnosť vedúceho redaktora a zloženie redakcie, redakčnej rady, ale aj spoločenská a literárna situácia. Naša analýza venuje

pozornosť obdobiu, keď sa začali v celej literatúre a kultúre oslabovať kritériá straníckosti a uvoľňoval sa priestor pre pôsobenie nemarxistických koncepcií filozofických a estetických, a to v literárnej tvorbe, teórii a kritike i v spoločnosti.

Pred pokusom o zovšeobecňujúcu charakteristiku problémov, ktoré nemohli byť ničím iným, iba špecifickým odrazom krízy v celej spoločnosti a v strane v druhej polovici šesťdesiatych rokov až do zásadného zvratu, treba sa veľmi stručne zmieniť o zjavných pozitívach v práci tribúny mladej literárnej generácie. Ide o časopis žurnalisticky pozoruhodne, pre dnešok i budúcnosť inšpirujúco kultivovaný, prehľadne a logicky rozrubrikovaný, graficky príťažlivý, žánrovo pestrý na vysokej literárnej i jazykovej úrovni. Je z neho celkom určitý dojem veľkých možností, ktoré sme vtedy mali, a teda máme. Na stránkach posledných piatich ročníkov MT sa prezentovalo toľko talentovaných a potentných autorov, mladých i k mládeži hovoriacich, že sa vnucuje hypotetická myšlienka: Keby tí autori boli videli správne naozaj hlavné problémy tohto života a keby boli mali takú ideovo-politickú orientáciu, ktorej dôsledkom by boli zmysluplné, k reálnym výsledkom smerujúce činy, naša spoločnosť by mala vskutku veľkú publicistiku a veľkú literatúru. Keby sa i pri veľmi kritickom pohľade mali vymenovať dobré, z hľadiska marxizmu-leninizmu prijateľné myšlienky, iste by ich nebolo málo.

Mladá tvorba v poslednom období šéfredaktorovania M. Válka (po 4. číslo v roku 1966) vyznieva svojou najliterárnejšou časťou (poézia, próza, literárna teória a recenzistika) ako skupinový časopis literárne nadanej mládeže, ktorá zoči-voči tvorbe zasiahnutej schematizmom, kultom osobnosti a priamočiaro utilitárnemu vkusu poplatnej literatúry úspešne prichádza s novými hodnotami najmä v poézii. Tento dojem literárnej skupinovosti sa potom (P. Hrivnák prestáva byť šéfredaktorom v č. 9 roku 1967) pod aktívnym príhlasom ďalších skupín i mimoskupinových autorov rozplýva v esteticky nesúrodnom množstve, aby časopis nadobudol v niekoľkých číslach po auguste 1968 charakter zastretého, inotajového vyjadrovania politických postojov, ktoré neprispievali ku konsolidácii nášho života v duchu moskovských dohôd a ďalších dokumentov. A na konci svojho jestvovania (rok 1970) istotne aj v dôsledku neschopnosti aplikovať politicko-organizačné opatrenia a meniacu sa verejnú mienku sa MT stáva dost bezradnou, únikovou, tematicky dosť chaotickou, čitateľsky nie veľmi príťažlivou.

Analýzu Mladej tvorby v rokoch 1966 – 1970 rozčleňujeme podľa jednotlivých oblastí:

- a) literárna teória, kritika,
- b) beletria,
- c) preklady.

#### A) Miesto a charakter literárnej teórie a kritiky

Ako sme už uviedli, Mladá tvorba bola spojená s literárnym, kultúrnym a spoločenským vývinom. Reagovala, a to neraz veľmi citlivo, na spoločenské smery, prekonané praktiky. Pretože literárna teória má svoju ideovú orientáciu, veľmi závažný podiel na podobe časopisu, venuje jej najviac pozornosti i rozsahu.

To všetko nemožno strácať z dohľadu. Ide však o otázku napĺňania hlavnej úlohy, ktorou je výchova novej literárno-umeleckej generácie v socialistickom duchu. Nemožno tvrdiť, že by Mladá tvorba z roku 1966 reagovala na spoločenský a umelecko-literárny proces vyslovene jednostranne. V rámci literárnej kritiky sa môžeme stretnúť s nejedným akútnym kritickým hlasom, ktorý poukazuje na zámenu pravej a nepravnej hodnoty. Táto zámena sa niekedy deje

v mene lákavej, ale v skutočnosti povrchno a netvorivo pochopenej devízy; napríklad v mene požiadavky rozširovať „nové“ a „modernizačné“ dotyky nášho umenia so „svetom“, a to aj za pôsobenia mechanických praktík. Alebo v mene toho málo plodného úsilia, ktoré sa sústreďuje na kritickú odozvu vo vzťahu k minulosti – na odozvu prostredníctvom umeleckého žánru –, ale predstaviteľ onoho úsilia akoby pozabudol, že má ísť o odozvu umeleckú. V týchto súvislostiach má svoj pozitívny dosah replika Pavla Števčeka na Jarošovu knihu Zdesenie (Antiromán spod Tatier, MT 1966, č. 1, s. 49 – 51<sup>3</sup>), v ktorej kritik skúma, povedané jeho slovami, „technické finty“ „slovenského načahovania sa po svetových experimentoch v oblasti prózy“. Podobne možno hodnotiť aj aktuálnosť recenzie Jozefa Boba (Človek, prípad kádrový, MT 1966, č. 3, s. 56 – 57<sup>4</sup>), adresovanej Hykischovmu Námestiu v Mähringu. (Záverečné slová z recenzie predstavujú vlastne aj motív kritiky: „Známe ťažkosti sú podávané v šedivom publicistickom balení.“)

Za najväčšiu slabinu – ktorá sa prejavila už v tomto ročníku – možno pokladať spôsob nepriamej výmeny či manifestácie názorov o určitých okruhoch problémov z oblasti estetiky a teórie literatúry. Už v prvom čísle ročníka 1966 ponúka redakcia súbor názorov o eseji;<sup>5</sup> vo štvrtom čísle sa dostali na program otázky angažovanosti umenia;<sup>6</sup> v šiestom – otázky moci a bezmocnosti slova.<sup>7</sup> Vzťahový tonus Umenie a pravda osídlil viaceré stránky siedmeho čísla;<sup>8</sup> úvahy Z českého teoretického myslenia obsahuje číslo 9.<sup>9</sup> A napokon, v poslednom čísle ročníka máme možnosť zoznámiť sa s viacerými interpretáciami vzťahu umenie a mravnosť.<sup>10</sup>

Nejde len o to, že výber autorov, vyslovujúcich vlastné estetické krédo, je spravidla úzky v kvantitatívnom zmysle slova; horšie je to s výberom predstavujúcim kvalitatívny aspekt posudzovania a traktovania jednotlivých otázok. Slabé miesto tohto druhu sa najvypuklejšie prejavilo pri posudzovaní tak významného vzťahu, akým je umenie a pravda. V rámci tejto lineárnej „výmeny“ názorov nenachádzame ani jedného teoretika, ktorý by sa na vzťah umenia a pravdy pozrel z očividne marxistického hľadiska. Redakcia – akoby chcela mierne korigovať podobné praktiky, keď napríklad publikovala názory M. Heideggera a A. Huxleyho bez akéhokoľvek komentára – sa neskôr obzrela po iných, adekvátnejších možnostiach. V súvislosti s témou umenia a mravnosti dala slovo marxistovi Michalovi Chorváthovi. Netvrdíme, že jeho príspevok neobsahuje žiadnu problematickú pasáž; dôležitá je skutočnosť, že Mladá tvorba dochádza k náznaku realizácie prepotrebného základného východiska (nevyhnutnosť priestoru pre zjavný marxistický aspekt!) pri traktovaní základných súvislostí a dimenzií umenia. Naliehavosť podobnej požiadavky sa pociťovala najmä preto, že sama dobová spoločenská atmosféra si žiadala nie módnou, ale serióznou výmenu názorov o kľúčových otázkach naznačených problémových okruhov. A navyše: práve uvedené názorové tribúny Mladej tvorby predstavovali ohniská, v ktorých sa mali – zdôrazňujeme slovo: mali – najpriaznivejšie taviť a osvetľovať primárne teoretické problémy.

Nenáležitá koncepcnosť uvedených tribún sa prejavila aj v ročníku 1967. Určité pozitívum vidno síce v skutočnosti, že sa do určitej miery rozšíril okruh tých účastníkov, ktorí boli schopní povedať fundované marxistické slovo na margo axiomatcky dôležitej problematiky umenia a spoločnosti. Toto zistenie sa však spravidla týka predstaviteľov strednej a staršej generácie.<sup>11</sup> Pokiaľ ide o úvahy mladých, pohybujú sa neraz v príliš všeobecnej rovine (napríklad Poznámky o kritike, MT 1967, č. 1,<sup>12</sup> ktoré sú mimochodom publikované mimo kolektívnej názorovej tribúny), alebo je v nich často nadmieru mnoho tápania. Pritom kolektív redakcie volí naozaj málo osvedčený spôsob „reagencie“: absenciu priameho vlastného stanoviska.

A to dokonca aj vtedy, keď sa verejnosti servírujú názory vyslovene idealistickej proveniencie. Napríklad v rámci ankety svojho druhu nazvanej Dnešok a heroika (MT 1967, č. 6) sa zjavuje úvaha Nemožnosť, ale potreba veľkých,<sup>13</sup> kde sa nám ponúka ponajprv nediferencovaný obraz 20. storočia: „A prichádza XX. storočie... Veľkých postáv, týchto velikánov, ktorí postulovali veľké etické ideály temer niet. Roky pribúdajú, ich ubúda“ (s. 29). „Dnešok je už monštrum, hrozivé a kruté, v ktorom už nielenže nevidíme toho, ktorý je pred nami, ale nevidíme a necítíme zem, ba aj vlastné nohy pod sebou“ (s. 29). Potom tu máme dočinenia s romantickou a zastaranou všeobecne antropologickou reakciou na novodobú civilizáciu: „V znivelizovanom svete sa mení od prírody svojbytný charakter človeka, a on sa stáva súčiastkou v obrovskom mechanizme, ktorý robí exhibície s hmotou“ (s. 29). A napokon takáto odvodená názorová zmes vrcholí v opakovaní dávno odvrhnutých vypuklo idealistických tirád: „Iste, zaoberáme sa krízou, krízovým stavom – ekonomicky, hospodársky a čojaviemako. Ale ten je iba sekundárny. Prichádza iba postskriptuálne, ako dôsledok duchovného chátrania“ (s. 29).

Priama polemická výmena názorov, napríklad o úrovni mladej slovenskej poézie (pozri články Najmladšia slovenská poézia v tejto chvíli, MT 1967, č. 6; Najmladšia slovenské poézia v tejto chvíli, čiže filipika Jána Štrassera a spol., MT 1967, č. 8; Dvanásť poznámok na Viliamom Marčokom danú tému, MT 1967, č. 8<sup>14</sup>), sa priúzkou zaoberá ideovo-noetickej váhou orientácie mladej poézie. A do popredia vystupujú otázky, ktoré sú podmienené práve onou váhou.

Táto slabina preniká aj do viacerých recenzií Mladej tvorby v hodnotenom ročníku.

Určité pozitíva možno nájsť naďalej v tých jednotlivých analýzách konkrétnej knihy pôvodnej prózy či poézie, kde si recenzent ponecháva svoj nevyhnutný, racionálne zdôvodnený kritický odstup od analyzovaného diela; a nechce sa dať časovo pragmaticky podmaniť ani priehľadnými mimoestetickými kritériami, ani predchádzajúcou reklamou diela, alebo narýchlo a na objednávku „zvýraznenými“ črtami „svetovosti“ v ňom.

Viac či menej parciálne pozitíva možno nájsť i v niektorých úvahách všeobecne estetického rázu, ktoré prekračujú prah samostatnej literárnej teórie a kritiky (napríklad v úvahách o problematike estetickej normy<sup>15</sup>).

Ročník 1968 sa prezentuje okrem iného paradoxom svojho druhu. Literárna kritika je zastúpená menami, z ktorých viaceré (Noge, Petrik, Vaško, Chmel, Hvišč<sup>16</sup> a i.) reprezentujú v zásade citeľný prínos v tejto disciplíne. Možno dokonca tvrdiť, že niektorí zo spomínaných kritikov si práve priebehom roka 1968 rozširujú v Mladej tvorbe priestor svojich kritických reagencií. A aká je naproti tomu situácia súvisiaca s publikovaním teoretických a takzvané teoretických prác? Redakcia spúšťa prostredníctvom nich isté sondy nielen do literárnej a kultúrnej problematiky, ale aj do problematiky národnohistorickej a politickej. Takto sa čitatelia Mladej tvorby oboznamujú napríklad s takými výsostne pochybnými hodnotami, ako je nadmieru „slávnostná“ reč Štefánikovho „sibírskeho spolupracovníka“ Bohdana Pavlů, nazvaná Pamiatka Štefánikovej.<sup>17</sup> Ak sme pri hodnotení predchádzajúceho ročníka Mladej tvorby konštatovali, že chýbajú stanoviská redakcie k viacerým veľmi problematickým výpovediam autorov o najzávažnejších otázkach vzťahov literatúry a spoločnosti, tentoraz už máme stanovisko redakcie poruke. Žiaľ, takéto stanovisko chyby nekoriguje, ale ich – zvýrazňuje: „Na začiatok zmŕtvychvstania generála Štefánika medzi nami vybrali sme slávnostnú reč jeho sibírskeho spolupracovníka, povedanú rok po Štefánikovej smrti. Tento autentický dokument uverejňujeme najmä preto, aby bezprostrednosťou, vecnosťou a pietou očitého svedka oživil v mladej generácii čo najintenzívnejšie Štefánikovu osobnosť a veľkosť. Red.“ (MT 1968, č. 5, s. 35).

Všimnime si, ako sa v slávnostnej reči uplatňuje aspoň jedna redakciou spomínaná vlastnosť: vecnosť. Príklad: „Štefánik ako biblický Mojžiš viedol svoj národ do zasľubenej zeme slobody, ale zahynul na prahu oslobodenej vlasti. Ako orol spustil sa z neba a zahynul vo víťaznom lete“ (tamže, s. 34). A čo je horšie, banality sa preplietajú s ahistorickým, nepravdivým videním spoločenských súvislostí, a to hlavne vtedy, keď Pavlů „hodnotí“ Štefánikovu sibírsku cestu: „Z Talianska sa Štefánik cez Ameriku vydal na Sibír. Vyhlásenie slobody Československej republiky ho neodradilo. Vo vlasti, ako vidím, všelijako vykladajú význam sibírskych cesty Štefánikovej. Treba povedať pravdu: v Československej republike dosiaľ nikto sa nepodujal na takú ťažkú úlohu. I keby nebol mal úspech, bol by zasluhoval vďaku, že sa na vec podujal. Štefánikovi pripadla ťažká úloha uzdraviť choré vojsko, unavené dlhými bojmi, sklamané nesplnenými sľubmi spojeneckými, rozmrzené čakaním na návrat do slobodnej vlasti. Štefánik vedel, že je to ťažká úloha, že pritom riskuje svoju popularnosť, ale on nebol za ľahkomyselnú demagógiu. Liek, ktorý predpísal, bol horký, ale zdravý. Ak sa dnes pýšime (sic!) sibírskou armádou, to je jeho zásluha“ (tamže, s. 35).

Nielen v úvahách širšej kultúrno-historickej povahy, ale aj v statiach dotýkajúcich sa užšie vymedzenej literárnoteoretickej problematiky nájdeme nekritický či, prinajmenšom, málo kritický prístup najmä k javom cudzích literatúr a reflexií o nich. Napríklad v Poznámkach k francúzskemu štrukturalizmu<sup>18</sup> vidno silnú poddajnosť vo vzťahu k tejto kritickej metóde. O Rolandovi Barthesovi – ktorý si zasluhuje v prvom rade náležitú kritiku jeho údajného prevratu v kritickom myslení – sa hovorí s naozaj nestráviteľnou dávkou extázy: „Od Barthesa to bola ‚Kritika a pravda‘, kniha výnimočnej obsažnosti a bohatstva, jedno z najdôležitejších diel povojnovej literatúry. Je to i odpoveď na obžaloby. Podľa Matignona znamená táto kniha pre kritické myslenie to, čo Deklarácia ľudských práv pre dejiny spoločnosti“ (MT 1968, č. 6, s. 54).

Ako čo by niektorí redaktori a prispievatelia Mladej tvorby „odkukávali“ jednostrannosť postojov z uvádzaných politicko-historických a literárnoteoretických statí, zjavujú sa v niektorých ich článkoch i v margináliách (uverejňovaných v daný rok pod názvom A slovo dalo slovo...<sup>19</sup>) príliš suverénne gestá, ktoré neraz-nedva musia vzbudiť úsmev.

Spomínané črty ročníka 1968 nie sú však črtami, ktoré zastierajú všetko ostatné. Nielen mená, ktoré sme uvádzali, ako symptómy reprezentácie citeľného prínosu v literárnokritickej disciplíne, ale aj niektorí predstavitelia najmladšej kritiky sú schopní pozitívneho triedenia hodnôt, pri ktorom sa generačný kritik nestáva generačným iba preto, že má voči svojej generácii pochybne tolerantný vzťah. (Ako príklad možno uviesť recenziu Pre koho? z tretieho čísla MT, Súkromnú anarchiu zo šiesteho čísla a Kameňolom slova z čísla sedem.<sup>20</sup>) Ba aj v margináliách A slovo dalo slovo... nájdeme z času na čas dôležité komentovanie niektorých problémov (napríklad problémov edičnej politiky – pozri č. 6-7, s. 2<sup>21</sup>).

Ročníky 1969 a 1970 (tento je zo známych príčin neúplný) možno chápať ako istú záverečnú sebacharakterizáciu Mladej tvorby. A preto pri pohľade na spomínané ročníky hodno dôjsť aj k určitým zovšeobecneniam, dotýkajúcim sa bezprostredne otázok literárnej teórie a kritiky.

Aj viaceré literárnokritické články publikované v posledných ročníkoch Mladej tvorby majú solídnu úroveň; nejednakrát i vtedy, keď ich píše predstavitelia najmladšej vetvy literárnej kritiky. Horšie to býva, keď sa mladí autori silia do „veľkých“ literárnoteoretických póz, ktoré sú pritom zmätené a odvodené. Tak je tomu napríklad v sentenciách nazvaných Dejovosť poézie v priestore,<sup>22</sup> kde vyvodí slabá myšlienková úroveň a „silné“ ohurujúce slová à la: „Verím



v poézii ako v moc (v jej nadvládu nad bohmi i súčasnými nadľuďmi tohto sveta), ako v moc *životatvornú*. Hovoríme teraz o poézii ako o absolútne“ (MT 1970, č. 2, s. 21<sup>23</sup>).

Skutočnosť, že sa niektorí predstavitelia Mladej tvorby nenechali učičkať reklamnými štítmami tej časti tvorby, ktorá spravidla zostávala v zajatí mimoestetických postupov publicistického rázu, si naďalej zaslúži odobrenie. (Kritické poznámky na adresu tohto typu tvorby môžeme najšš napríklad v úvahe *Priveľa prázdnoty*, MT 1969, č. 1.<sup>24</sup>)

Žiaľ, nejjeden autor literárnoteoretickej a kritickej výpovede, publikovanej v MT, videl príčiny esteticko-hodnotového vákua (podotýkame, že toto konštatovanie sa už netýka úvahy *Priveľa prázdnoty*) v takých fenoménoch a vzťahoch, kde reálne nevázia. Povedzme ku vzťahu ideológie a slovesného umenia sa na stránkach Mladej tvorby pristupovalo občas nedialekticky, mechanicky povrchno. Na spôsob falošnej dilemy a falošných antinómii: alebo ideológia, alebo umenie. Na základe takéhoto chápania vzťahov, ktoré neberie do úvahy prejav a škálu transponovania ideologických prvkov do roviny umenia, sa neúspech jednotlivých diel „vysvetlil“ niekedy veľmi prostoducho; totiž konštatovaním, že sú to diela ideologické. Prirodzene postupuje jeden z literárnych kritikov Mladej tvorby, keď sa stotožňuje s poňatím a snahou iného kritika, „aby interpretácia a hodnotenie diela neprebíhali len v rovine ideologicky obsahovej“ (MT 1969, č. 9, s. 58).<sup>25</sup> S touto požiadavkou treba naozaj súhlasiť; žiaden naslovovzatý marxista nebude redukovať interpretáciu diela na samotný ideologicky obsahový zámer. Ale ide o niečo iné: v Mladej tvorbe sme sa mohli stretnúť s prejavmi radikalizmu a naivity zároveň, keď sa dokonca významná téma zo spoločensko-politickej oblasti odmietala a priori; akoby taká téma znesväcovala stánok umenia. Treba však dodať, že sa mladí – v neprospech veci – mali možnosť odvolávať na nedomyšlené tirády o vzťahu umenia a ideológie, ktoré sa už predtým objavili v dielňach ich starších slovenských súkmeňovcov.

A ako vieme, voči niektorým z týchto „o niečo“ starších – starších niekedy i o badateľne lacnú popularitu – slovenských kritikov sa v Mladej tvorbe pestoval vzťah takmer nepochopiteľnej pokory. A to práve v druhej polovici šesťdesiatych rokov, keď sa aj tento časopis programovo hlásil ku kritike – nekritických postojov a k rúcaniu mýtov.

Navyše: komentátori diel sa viackrát nechali unášať na vlnách tých proklamácií jednotlivej historickej postavy, ktoré neboli v nijakej harmonickej zhode s jej praxou. Napríklad autor recenzie Filozofujúci politik zdôrazňuje, že „[n]ajhlbším dôvodom pre demokraciu bola Masarykovi viera v človeka, v jeho duchovnosť“ (MT 1969, č. 9, s. 59).<sup>26</sup> A manifestovanie oných dôvodov pre demokraciu vidí v takýchto Masarykových tvrdeniach z okruhu ošúchaných abstrákt starého buržoázneho liberalizmu: „Eticky je demokracie zdůvodněna jako politické uskutečňování lásky k bližnímu“; „demokracie je názor na život, spočívá na důvěře v lidi, v lidskost a lidství, a není důvěry bez lásky, není lásky bez důvěry“ (tamže).

Skôr sú autori Mladej tvorby schopní pozrieť sa kritickým okom na tých nedávnych (slovenských) pretendentov politických trónov, u ktorých sú znaky neživotných „operetných“ postojov príliš evidentné. Pri odhaľovaní fiktívnych hodnôt knihy Tida J. Gašpara *Zlatá fantázia* (ktorú vydal Tatran v roku 1969) sa redaktor Mladej tvorby nerozpakuje nazvať veci pravými menami. Gašparove pamäti pokladá (pozri recenziu *Mé srdce v rytmu operety...*, MT 1970, č. 7, s. 56 – 57<sup>27</sup>) za prejav bezbrehej naivity; za prejav symbiózy „slovenského nacionálneho zápečníctva a občasných erupcií nacionálneho velikášstva“.

Kritériá marxistickej teórie a kritiky, kritériá socialistickej literatúry nevymizli celkom zo stránok Mladej tvorby v danom období, no nevytvorili jej zrejmy základ; objavovali sa iba sporadicky.

Ak napríklad boli príliš citelné slabiny a habkanie mladých najmä v literárnej teórii a ume-novede, takmer automaticky – v skutočnosti: organicky – mali prísť na program dňa tie prí-spevky predstaviteľov staršej generácie, ktoré by sa boli vyznačovali zjavnou marxistickou orientáciou. Na škodu veci redakcia MT často siahala po hlasoch takých predstaviteľov staršej generácie – i po hlasoch predstaviteľov minulých epoch v medzinárodnom vývine teórie lite-ratúry a kritiky – ktoré jej pozíciu ešte viac znejasňovali.

## B) Beletria

Ak Mladá tvorba plnila v hlavnom svoju misiu pre mladú literatúru ako časopis „pre litera-túru, umenie a život“, bolo to v oblasti pôvodnej literatúry, poézie a prózy. No treba zásadne špecifikovať, že išlo – a to už v ročníku 1966 – o rozvoj mladej poézie a prózy viac v zmysle jed-nej skupiny (ktorú s väčším alebo menším frekventovaním predstavujú J. Štrasser, M. Chuda, V. Kondrót, Š. Strážay, J. Gerbóc, K. Peteraj a niektorí ďalší v poézii, v próze niektorí z meno-vaných poetov a P. Jaroš, D. Mítana, D. Dušek, E. Borčin, V. Šikula, M. Šútovec a ďalší, tvoriaci skupinu veľmi voľnú). Zásadne treba aj špecifikovať, že išlo o poéziu a prózu ohraničenú dobo-vo (to znamená z hľadiska kritiky princípov socialistickej literatúry i celkového trendu časopi-su v týchto rokoch: 1966 – 1970, pokiaľ ide o prekladovú literatúru), t. j. úsilím vyrovnávať sa s mnohými prúdmi zahraničnej literatúry, s prekonanými vplyvmi smerov a škôl západnej lite-ratúry. Polovicu šesťdesiatych rokov charakterizuje éra hľadania a napodobňovania napríklad doznievajúceho „nového románu“, obdiv k akosi „zakázaným“ autorom typu J. Joycea, Jarryho a i.,<sup>28</sup> v poézii sa prejavujúce v prekladoch napr. A. Ginsberga,<sup>29</sup> juhoslovanských básnikov.<sup>30</sup> Toto hľadanie a prispôsobovanie, tento trend na odkrytie nových obzorov je v niečom pozitív-ny, no charakteristické je, že sa takmer vôbec netýka oblasti socialistických literatúr, sovietskej a iných – a keď, tak ide o zjavy problematické, o individualistické typy (napr. I. Babela<sup>31</sup>). Až v r. 1969 sa objavujú preklady z A. Belého, A. Kručonycha a i.<sup>32</sup> V tomto zmysle vedenie časopisu funkciu výchovy mladej tvorby plnilo liberalisticky, nedôsledne a s jasným zámerom nepri-nášať materiály vyzretej socialistickej literatúry, odmietalo aj vzory domáce. Až na sporadické uverejnené verše Novomeského a Halasove<sup>33</sup> sa tu slovenská a česká socialistická poézia ani próza neobjavuje. Až na účasť v niektorých anketách (Moja prvá láska<sup>34</sup>) a na niekoľko veršov P. Bunčáka a Š. Žáryho,<sup>35</sup> Tatarkovu prvotinu Rozprávka o prichádzajúcej jari (1967, 10, s. 14<sup>36</sup>) sa tu ani starší súčasníci nezjavujú. Zrejme ako dôvod na recesiu sa v r. 1970 robili fotografické zábavky s Hviezdoslavom (Bútora a Čútora) a s Vajanského poviedkou Vystáhovalc,<sup>37</sup> ktoré sú zjavným výsmechom klasiky.

Vlastná poézia – posudzovaná ako celok – predstavuje počiatky tvorby niektorých bás-nikov, ich zrenie (to sú napríklad Strážay, Chuda, Gerbóc, Lipka, Kondrót). Ich východiská, spočívajúce v oblasti pocitov mladých lások, neprehnaného erotizmu, pôsobenia pocitov z det-stva a mladosti, v úsilí vyjadriť protichodnosť zážitkov životných situácií i nostalgiu, nevňášajú do poézie nijaké zvláštne tóny. V skupine tzv. osamelých bežcov sú to potom pocity beatni-kov slovenskej proveniencie (to znamená vymyslených príkorí a pocitov zmaru v prosperu-júcej spoločnosti). Kritika – až na výnimky, ktorá sa vážne a neskupinovo zaoberala touto

poézii, charakterizovala presne už v tých časoch tendenciu na kopírovanie pocitov, na hľadanie poetických prvkov zo sprostredkovaných zážitkov. Revolta tých básnikov bola viac či menej metafyzická (vychádzala z dobových pocitov a odhaľovanie skrivodlivostí proti politickým procesom), postupne sa v nej objavujú hmlisté motívy programu tzv. demokratického socializmu a prenikajú aj prvky (nesené najmä českými súvekými časopismi), ktoré majú protisocialistický charakter. Zato básnici vyhotoveného socialistického svetonáhľadu aj poézie (ako napr. P. Koyš a niekdajší šéfredaktor M. Válek) sa objavujú len sporadicky. Je nepochybné, že napríklad poézia Chudova – videná v priebehu piatich ročníkov – je obrazom vnútorného zrenia v polohe pocitov, lásky k veciam a životu. V Kondrótovej poézii nájde kritik aj jeho schopnosť jazykových objavov, ale aj to isté hračkárstvo, ktoré zaťažuje jeho terajšiu poéziu. Výrazný zostáva Strážay, vnikajúci originálnou metaforikou do sveta všedných vecí. Tak isto o Buzássyho, ako aj u iných je aj dosť verbalizmu a napokon aj odvodenosti skupinovej (napr. závislosť na M. Válkovi). Podľahnutie vzorom poézie dvadsiatych rokov, najmä poetistickej a neskôr surrealistickej, vidno možno najvýraznejšie v poetike Ivana Štrpku. Napokon mnohé z týchto už literárnohistorických zistení si uvedomovala aj kritika tých rokov a v tomto zmysle sa do značnej miery Mladá tvorba dá chápať ako – hoc zúžená, skupinová a politicky bezvýhradne liberalistická, teda nie podčiarkujúca socialistický zmysel poézie – pomoc možnostiam mladej tvorby a jej konfrontácie.

Podobne vychádzala aj mladá próza z pohnútok navodzovaných mladou, ale nielen mladou kritikou, stále výraznejšie sa obzerajúcou za problematikou tzv. antropologizmu, nahého človeka, človeka neslúžiaceho politickým doktrínam. V podobe literárnej tu mal v tomto čase antiromán (cvičeniami na tento typ prózy sa zaoberali viacerí, najvýraznejšie P. Jaroš, no jeho vkorenenosť do vlastných slovenských zážitkov mu dôslednosť nápodoby vyrážala z rúk, a tak sa postupne realistická, zmyslová a obsahuplná próza Jarošova dostávala cez prah všetkých „modelov“ k tvaru blízkeho skutočne vývinuschopného umeleckého poznávania). Aj v próze Mladej tvorby v piatich ročníkoch sa výrazne prejavuje apolitickosť, respektíve apolitickosť individualistického vzťahu k životným hodnotám, postupne aj bez slabučkého náteru socialistickej dohody o životných princípoch: absolútne chýba však jedna dimenzia v jednotlivých prózach, a to je kolektívne cítenie, princíp spoločného. V tejto mladej próze (nech je to Mitanova, V. Bednára, R. Skukálka, C. Valšíka, ale aj M. Šútovca a i.) je vôbec neprítomná čo ako téma alebo situácia skúsenosť sociálneho zápasu, o historických alebo nedávnych zápasoch ani nehovoriac. Z politických a sociálnych súvislostí sa nájdu glosy o funkcionároch (napr. v poviedke M. Zelinku Príbeh – 3/1969, s. 8<sup>38</sup>), Lenčove inotajné prirovnania v minipoviedkach,<sup>39</sup> Saganovej pocit životnej bezradnosti v poviedkach A. Vášovej,<sup>40</sup> opisná próza D. Kováča, čerpaná zo zdrojov dedinskej mystiky (napr. poviedka Pochovávanie brnavočervených žrebčov – 7/1968, s. 5<sup>41</sup>), alebo mystické a či nekrofilné námety Mitanove (Hrob ako stvorený pre svadobnú noc – 6/1968, s. 4<sup>42</sup>).

Ak porovnáваме toto obdobie Mladej tvorby s jej nástupom v r. 1956 a ďalšími ročníkmi, treba konštatovať, že v päťdesiatych rokoch próza – pri všetkých nedôslednostiach a omyloch – otvárala skutočne nové perspektívy, vychádzala správne z negácie schémy tzv. výrobného románu, odhaľovala nové možnosti v zobrazení tejto problematiky, otvárala možnosť nových zobrazení rozrastajúceho sa mesta, nastoľovala problémy mládeže už socialisticky vychovanej, všímala si dôraznejšie sveta detí, pocitov a obrazov, ktoré dovtedy staršia próza obchádzala: poviedky Hykischove, Balghu, Johanidesa, Blažkovej, Kota a i. si napríklad v stavaní morálnych

úloh a situácií v období konca päťdesiatych rokov vždy uvedomovali rámec budovanej socialistickej spoločnosti. Posledné ročníky, respektíve druhá polovica šesťdesiatych rokov v próze tieto nové objavy neprináša: autori ako V. Šikula, J. Beňo, P. Jaroš a sporadicky niektorí ďalší sa skutočnosti dotýkajú, ale v nezostrenej podobe, zrejú skôr vnútorne ako literáti a nie ako objavitelia konfliktov. Sú to tí, ktorí napokon nijakú Mladú tvorbu, respektíve výchovný časopis pre ňu nepotrebovali, lebo ich talent aj poznanie sa nieslo po vlastných chodníkoch vlastnej seba výchovy ľudskej a umeleckej. Na nich sa aj najmenej prejavuje „mlčanlivý antisovietizmus a antisocializmus“, zjavný v niektorých reportážach (7/1968, s. 40 – Ako sme sa angažovali<sup>43</sup>).

Päť ročníkov Mladej tvorby (1966 – 70) z hľadiska pôvodnej tvorby ujasňuje niekoľko otázok. Časopis, venovaný mladej tvorbe, musí mať bezpečnú ideovú základňu – Mladá tvorba týchto rokov ju postupne strácala. Napokon v týchto rokoch ju strácali aj iné časopisy Zväzu slovenských spisovateľov – a v tomto zmysle porovnania Mladej tvorby napríklad so Slovenskými pohľadmi v oblasti pôvodnej tvorby vychádza relatívne pozitívne: tu nebolo návratov k otvoreným podvrhom typu Tido J. Gašpar, Strmeň a pod. Ideová základňa – ako dokazuje pasáž o kritike v Mladej tvorbe – sa stále snažila obohacovať aj kritickými výhradami proti bezobsažnosti k hlbšiemu vnikaniu do spoločenských otázok, ale celková atmosféra dobová, nechť čo len niekedy si všímať obdobie zápasov o socialistický realizmus – a naopak považovať napríklad socialistický realizmus za neprípustné normovanie umeleckej tvorby – túto korekciu vzápätí marila. Napokon v Mladej tvorbe týchto čias ani skutočná diskusia a názory na socialistickú tvorbu a teóriu nebola z hľadiska mladých spisovateľov: socialistická literatúra bola „nepatričná“, preto sa ani nespomínala. V oblasti pôvodnej tvorby sa v týchto rokoch preferuje bezideovosť, vyrovnávanie sa s cudzími vzormi, prijíma sa napodobňovanie západných vplyvov bez kritickosti. Zoznamovanie s tzv. tabu autormi je oneskorené, nedôsledné a ako vidno na jednotlivjej produkcii, je netvorivé a neorganické. Okrem autorov ako V. Šikula a P. Jaroš sa ich talent rozvinul až po r. 1970 alebo splanel. Platí to aj na poéziu, aj keď sa v nej organickejšie jednotliví autori vyvíjali (Chuda, Strážay, Buzássy a i.).

Vcelku sú skúmané ročníky z hľadiska pôvodnej literatúry prejavom rozkolísania hodnôt aj kritérií, no je to aj obraz rozkolísania celého socialistického frontu v literatúre.

### C) Preložená beletria

Keď sledujeme preklady zahraničnej literatúry v Mladej tvorbe, zistíme, že počínajúc ročníkmi 1966 a 1967 je príznačná priam explózia preloženej poézie a prózy. Prvý sledovaný ročník sa vyznačuje úsilím začleniť do jednotlivých čísel maximum ukážok zo zahraničnej, predovšetkým súčasnej tvorby, pričom prevažujú autori a diela v slovenskom kontexte neznámi alebo menej známi, pre ktorých je príznačný výrazný formálny experiment. Hlavným kritériom je otázka kvantity, spočiatku prevláda otázka náhodnosti výberu. Zastúpené sú európske západné literatúry, americké literatúry, ale aj ukážky z ruskej, českej, poľskej, maďarskej a sporadicky aj z juhoslovenskej literatúry. Tieto literárne ukážky nemožno pokladať výlučne za autochtónne úsilie redakcie, ale za prejav vplyvu širšieho dobového československého (mám na mysli literárne časopisy), často módného vkusu. Autoritatívne tu pôsobí napr. česká Světová literatúra, ako sa to markantne prejavuje v uverejnení poviedky amerického autora P. Rotha *Konverzácia židov i v jej hodnotení*.<sup>44</sup> V ukážkach poézie dominujú autori experimentujúci. Také sú básne francúzske (T. Corbière, A. Bertrand – uprednostňujúci absurdné,

príšerné vízie bez výraznejšieho motívického pozadia, H. Michaux<sup>45</sup>). Podobné sú aj preložené prózy (B. Pingaud,<sup>46</sup> ktorý využíva nové postupy, oscilujúc medzi strohosťou a bohatou symbolikou). Príznačné pre ukážky ruských autorov je práve táto zložka (J. Levitanskij, V. Koneckij, G. Maltynskij<sup>47</sup>). Pozitívnym javom je zaradenie básní G. Aigiho, V. Majakovského (z poémy *Oblak v nohaviciach*).<sup>48</sup> Z ruskej prózy sa uvádzajú ukážky problematických prác (B. Pasternak, I. Babel<sup>49</sup>), pričom u posledného menovaného sa kladie dôraz na jeho cyklus z odeského podsvetia a zamlčujú sa diela napr. z obdobia Októbra. Taliansku prózu zastupujú I. Calvino, I. Svevo (u posledného sa javia isté aspekty freudizmu).<sup>50</sup> Existenciálne pocity človeka Západu reprezentujú ukážky z tvorby R. Musila, R. Garyho.<sup>51</sup> Sociálne aspekty americkej prózy sa ohlášajú v poviedke O. Lewisa.<sup>52</sup> Komentovaná ukážka z diela írskoho autora Joycea<sup>53</sup> patrí do naturalistického cyklu *Dublinčania*, pre ktorý ešte nie je príznačná jazyková a tvarová deštrukcia autorových ďalších próz. Básne H. Heissenbüttela (NSR) a Zbigniewa Herberta,<sup>54</sup> bazirujúcich na formálnom experimente, dopĺňajú ukážky českej experimentálnej prózy a poézie (Pitauerová, Hejda, Deml<sup>55</sup>). Za politicky neúnosnú možno pokladať poviedku maďarského autora M. M. Dezsöho,<sup>56</sup> v ktorej zaznieva podtón antisovietizmu. Tento širší pohľad na prvý ročník ukazuje na zárodok tendencií, ktoré sa stupňujú v ďalších ročníkoch.

V ročníku 1967 pokračuje zámer predstavovať ďalších autorov, uprednostňujúcich formálnu stránku literatúry, v ktorých súčasne zaznieva aj nesúhlas s istými spoločenskými danosťami, resp. ich kritika. Do popredia sa vysúvajú autori existencialistických a psychoanalytických prác (B. Chandler, S. Anderson, J. Updike – USA, E. Bryll – Poľsko<sup>57</sup>), zámerne vybranými ukážkami sa poukazuje na nutnosť vyzdvihovať individuálny humanizmus (S.-Exupéry – *Vojnový pilot*<sup>58</sup>). Zámery redakcie a cieľavedomá popularizácia sa prejavujú v komentovaných ukážkach poézie i prózy, ktoré zavše vyúsťujú do absurdity (Le Clézio, *Zavraždenie muchy*<sup>59</sup> atď.).

Kultúrno-informatívny význam plnia ukážky zo slovinskej literatúry,<sup>60</sup> z literatúry kanadsko-francúzskej,<sup>61</sup> doplnené informatívnymi článkami, komentované básne E. L. Mastersa,<sup>62</sup> amerického autora 20. rokov, priekopníka tzv. dôsledného realizmu, verše Dylana Thomasa,<sup>63</sup> B. Pasternaka.<sup>64</sup>

Politický akcent majú básne J. Harasymowicza<sup>65</sup> (z obdobia kultu osobnosti), poviedka R. Landnera<sup>66</sup> (*Sieň slobody*), komentované básne B. P. Kornilova.<sup>67</sup> Sovietsku experimentálnu prózu a poéziu zastupujú L. Andrejev, V. Chlebnikov,<sup>68</sup> absurdnú poéziu predstavujú verše západonemeckého básnika C. H. Meyera.<sup>69</sup>

Najprotirečivejší charakter tejto zložky časopisu sa prejavuje v roku 1968. Popri informatívnych ukážkach (blokoch) istej národnej literatúry [napr. z fínskej poézie a prózy súčasnosti,<sup>70</sup> kde dominujú prvky absurdného (tzv. nového) realizmu a experiment, z maďarskej poézie a prózy súčasnosti S. Weöres, G. Illés, J. Pilinszky, Gy. Moldova a i.,<sup>71</sup> z chorvátskej poézie,<sup>72</sup> ktoré sú recipročným zámerom a prejavom spolupráce s chorvátskymi literárnymi časopismi] sa objavujú po prvý raz aj ukážky zo socialistickej prózy NDR (J. Bobrowski, H. Kant<sup>73</sup>), v ktorej je zastúpená aj lužicko-srbská poézia (Kito Lorenc<sup>74</sup>). Súčasne sa zvyšuje kvantita komentovaných ukážok so zjavným propagačným a presvedčovacím zámerom. Ide predovšetkým o kľúčové diela existencializmu (Camus – Cudzinec, J. P. Sartre – Hnus<sup>75</sup>), pričom sa ich protagonisti vydávajú za kľúčové literárne postavy v 20. storočí. Objavujú sa aj iné komentované ukážky (J. Updike – *Kentaur*, staroindická metafyzická brahmanská filozofia tzv. upanišád, úryvok z Kafkovho románu *Proces*<sup>76</sup>). Iné ukážky majú prioritný kultúrno-literárny akcent



(M. Frisch, E. Hemingway, T. Capote<sup>77</sup>). Poľskú literatúru zastupujú ukážky z úvah C. Norwida a próza J. J. Szczepańskiego.<sup>78</sup>

Ročník 1969 je poznačený redakčným zámerom sprostredkovať čitateľovi informáciu o poetických prúdoch 20. storočia, zahrnutých pod spoločný pojem avantgarda. V jednotlivých číslach sú zastúpené ukážky zo symbolizmu, expresionizmu, futurizmu, dadaizmu, surrealizmu, konštruktivismu, imagizmu, poetizmu a ukážky z poézie amerických beatnikov.<sup>79</sup> V celistvosti možno s týmto zámerom súhlasiť. Pravda, redakcia postupuje pri začleňovaní jednotlivých autorov selektívne a neobjektívne. Napr. v symbolizme sa neobjavujú ukážky z poézie A. Bloka (popri iných ruských autoroch), vo futurizme sa nespomína Majakovskij, je otázne, či poéziu beatnikov možno začleňovať pod pojem avantgardy atď. Nemecký expresionizmus zastupujú len autori tzv. pravého krídla, prejavujúci sa deštrukciou formy a slova (A. Stramm, G. Benn<sup>80</sup>), pričom sa nespomínajú autori protivojnoví a ľavicovo orientovaní (Becher, Brecht atď.). Tendencie (okrem diela L. Kassáka) sú ukážky z konštruktivismu.<sup>81</sup> Do ročníka je zaradený aj blok chorvátskej lyriky.<sup>82</sup>

Posledný ročník Mladej tvorby obsahuje len preloženú prózu napospol s jednoznačným politickým akcentom, pričom sa podčiarkuje bezútešnosť, beznádej, vytriezvenie, východisko sa hľadá v absurdite, v drogách. Príznačné sú ukážky S.-Exupéryho, J. Kerouaca, C. Lévi-Straussa, Lewisa (Dossier LSD) (!), ktoré sa uvádzajú pod spoločným názvom „Vrecková antológia opisov cesty“.<sup>83</sup>

Preložená beletria má v sledovaných ročníkoch niekoľko funkcií. Popri kultúrno-informačnej a kultúrno-výmennej funkcii badať snahu sprostredkovať čitateľovi ukážky experimentujúcej, zväčša menej známej prózy (predovšetkým nerealistickej, čo platí aj pre poéziu), zvyčajne komentovanej, pričom v posledných ročníkoch sa zvyšuje z objektívneho hľadiska negatívny politický dosah začleňovaných ukážok. Tento trend však treba vidieť nie osihotene, ale v kontexte s ostatnými časopismi, ktoré počínanie redaktorov Mladej tvorby i prispievateľov často inšpirovali (ide teda o závislosť od druhotných prameňov), a to nielen vo výbere, ale aj v hodnotení uverejňovaných ukážok.

## Záver

Mladá tvorba v rokoch 1966 – 70 upadla do hlbokéj ideovej krízy, poznačenej ústupom z princípov socialistickej literatúry, pravda, nie vo všetkom, ale predsa len markantne a vo všetkých oblastiach tvorby. Dalo by sa to vyjadriť, že časopis obetoval v prospech nesprávne chápanej modernosti svoje pôvodné poslanie, stal sa časopisom úzko skupinovým, ktorý zaujal nesprávne postoje k mnohým otázkam. Mladá tvorba bola vo svojich posledných piatich ročníkoch časopisom s ľahostajným postojom k dialekticko-materialistickému svetonázoru, k aplikovaniu marxizmu-leninizmu, ku klasickému dedičstvu a k odkazu českej a slovenskej marxistickej orientovanej kritiky, k teoretickej tvorbe sovietskej i zahraničnej, k sovietskej literatúre, k pojmu socialistickej realizmus. Táto základná sféra socialistickej literatúry je prítomná iba výnimočne, veľmi tendenčne (výber tých málo sovietskych autorov: Pasternak, Babel, Chlebnikov), minimálne sú zastúpení prispievatelia, ktorí sú v širšom spoločenskom vedomí ako členovia strany a komunistickí publicisti (M. Chorváth, A. Mráz, J. Škamla), zato mravné a mysliteľské vrcholky pre vedenie redakcie predstavujú také authority ako T. G. Masaryk, Štefánik, zo súčasníkov často frekventovaný O. Sus, V. Černý. Sústavne sa horlí za zabsolutizovanú slobodu, demokraciu, za nastolenie nadtriednych princípov všeobecne mravného a kultúrneho poriadku.



Celá epocha nášho socializmu sa výslovne i podtextovo pokladá za roky bezprávia, diktátu intelektuálnej obmedzenosti, zvlôe a demagógie vládncích kruhov. Dokonca aj literáti zrelšieho veku, pokladaní za múdrych i z marxistického hľadiska, ľudia, ktorí si istotne nezakladajú na vtedajších výrokoch, ktorí nedôslednosti svojich postojov prekonalí, vedeli napísať v inak vynikajúcich úvahách, že napríklad spor o poňatie socialistického realizmu je neaktuálnym, lebo „od istého času akoby sa bol tento pojem stal už iba historickou rekvizitou, ktorú sa neodvažujú vzkriesiť k novému životu ani najzarytejší dogmatici“ (1968, č. 1, s. 22).<sup>84</sup> To ešte stále – v rovine príkladu – ide o autorov nepochybne dôveryhodných, ktorí sa dopracovali k poznaniu, že politická moc až za socializmu dostala šance byť organizátorkou života na prospech pracujúceho ľudu, že aj sféra politiky ako všetko, čo existuje, môže byť objektom veľkého umenia. Ale vtedy sa vzdelancom a humanistom tejto kategórie nie práve najzložitejší problém javil ešte (v ankete Situácia literatúry, 1969, č. 1, s. 40) takto: „Existuje taká literatúra. Kryštálicky čistá živica, ktorú vylučuje kmeň, poranený sekerou. Dokonca viac: Noemov koráb, do ktorého sa uchýli génius národa na tých štyridsať dní či rokov, kým opadnú vody potopy. Ale ten koráb je ľudskosť a ovešať jeho sťažne zástavami akejkoľvek organizovanej moci znamená pripraviť tvorbu o jej nevyhnutný rozmer.“<sup>85</sup>

Dosť ťažko posúdiť pri tejto príležitosti bez doplňujúceho ďalšieho výskumu, do akej miery môžeme zaznamenať vývojaschopnosť celého autorského zázemia MT, ktoré sa vtedy po absolvovaní socialistickej vysokej školy so štátnicami z marxizmu-leninizmu realizovalo negovaním marxizmu-leninizmu, socialistického spoločenského systému a politickej i duchovnej orientácie na Sovietsky zväz.

Mladá tvorba posledných rokov je dokladom, kam môže zájsť časopis, ktorý opustí pôvodnú koncepciu slúžiť výchove socialistickej mladých spisovateľov. Jednak sme toho názoru, že súčasná mladá generácia nutne potrebuje svoj orgán, aby rástla v úzkom spojení s celou socialistickou literárnou a umeleckou tvorbou, aby sa mohla plne prejaviť a prispieť k obohateniu kultúry obdobia výstavby rozvinutej socialistickej spoločnosti.

<sup>1</sup> Peter Hrivnák pôsobil ako šéfredaktor Mladej tvorby už od štvrtého čísla roku 1966.

<sup>2</sup> Ján Buzássy bol šéfredaktorom časopisu od desiateho čísla roku 1967.

<sup>3</sup> Pozri ŠTEVČEK, Pavol. Antiromán spod Tatier. Mladá tvorba (ďalej len MT), 1966, roč. 11, č. 1, s. 49 – 51.

<sup>4</sup> Pozri BOB, Jozef. Človek, prípad kádrový. MT, 1966, roč. 11, č. 3, s. 56 – 57.

<sup>5</sup> Pozri BŽOCH, Jozef. Chvála eseje. MT, 1966, roč. 11, č. 1, s. 14; HAMBURGER, Michael. Esej o eseji. Prel. PH. MT, 1966, roč. 11, č. 1, s. 15; ŠALDA, F. X. Kritika pathosem a inspirácií. MT, 1966, roč. 11, č. 1, s. 16; PICON, Gaétan. Problémy eseje. Prel. M. Jurovská. MT, 1966, roč. 11, č. 1, s. 16 – 18; VANOVIČ, Július. Poznámky k eseji. MT, 1966, roč. 11, č. 1, s. 18 – 20; LUKÁCS, György. O podstate a forme eseje. Prel. Ijg. MT, 1966, roč. 11, č. 1, s. 20 – 23.

<sup>6</sup> Pozri SARTRE, Jean-Paul. Angažovanosť a umenie prózy. Prel. MJ. MT, 1966, roč. 11, č. 4, s. 10 – 11; ROZNER, Ján. O zmysle tohto pojmu. MT, 1966, roč. 11, č. 4, s. 11 – 12; ADORNO, Theodor W. Angažovanosť. Prel. -Ijg-. MT, 1966, roč. 11, č. 4, s. 13 – 14; VANOVIČ, Július. Človek a slová. MT, 1966, roč. 11, č. 4, s. 15; BARTHES, Roland. Nulový stupeň štýlu. Prel. M. Jurovská. MT, 1966, roč. 11, č. 4, s. 17.

<sup>7</sup> Pozri WITTGENSTEIN, Ludwig. Moc a bezmocnosť slova. Prel. P. Cmorej. MT, 1966, roč. 11, č. 6, s. 12 – 14; DOLEŽAL, Bohumil. Jazyk v technickom storočí. MT, 1966, roč. 11, č. 6, s. 14 – 16; HAMADA, Milan. Sila a bezmocnosť slova. MT, 1966, roč. 11, č. 6, s. 17 – 18.

- <sup>8</sup> Pozri HEIDEGGER, Martin. Umenie a pravda. Prel. RG. MT, 1966, roč. 11, č. 7, s. 14 – 19; DOLEŽAL, Bohumil. Umelec a ľudské spoločenstvo. MT, 1966, roč. 11, č. 7, s. 19 – 21; HUXLEY, Aldous. Tragédia a celá pravda. Prel. GR. MT, 1966, roč. 11, č. 7, s. 21 – 23.
- <sup>9</sup> Pozri DOLEŽAL, Bohumil. Vznik českej literárnej kritiky. MT, 1966, roč. 11, č. 9, s. 8 – 12; HEJDÁNEK, Ladislav. Pravda a prax. MT, 1966, roč. 11, č. 9, s. 12 – 15; BEK, Josef. Česká nová hudba a tradícia. MT, 1966, roč. 11, č. 9, s. 16 – 18.
- <sup>10</sup> Pozri TATARKA, Dominik. Mravnosť nemravnosti. MT, 1966, roč. 11, č. 10, s. 18; RÚFUS, Milan. O „tom“ trochu inakšie. MT, 1966, roč. 11, č. 10, s. 18 – 19; CHORVÁTH, Michal. Umenie a mravnosť. MT, 1966, roč. 11, č. 10, s. 20 – 23; BUNČÁK, Pavel. O mravnosti v umení. MT, 1966, roč. 11, č. 10, s. 23 – 24; SUS, Oleg. Čo s mravnosťou v literárnych dielach? MT, 1966, roč. 11, č. 10, s. 24 – 27; KONDRÓT, Vojtech. Priamosť nepriamo úmerná. MT, 1966, roč. 11, č. 10, s. 27 – 28; Obžalovacia reč: Obhajoba a rozsudok proti Gustavovi Flaubertovi pred priestupkovým súdom v Paríži roku 1857. MT, 1966, roč. 11, č. 10, s. 28 – 31; Rozsudok v procese s knihou Ulysses. MT, 1966, roč. 11, č. 10, s. 32 – 33.
- <sup>11</sup> Pozri napr. CHORVÁTH, Michal. Dnešok a heroizmus. MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 31 – 32.
- <sup>12</sup> Pozri ŠIMON, Ladislav. Poznámky o kritike. MT, 1967, roč. 12, č. 1, s. 12 – 14.
- <sup>13</sup> Pozri PETERAJ, Kamil. Nemožnosť, ale potreba veľkých. MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 28 – 29. Redakcia do ankety Dnešok a heroika zahrnula aj tieto práce: SCHWEITZER, Albert. Konceptia optimizmu ako vôle do života. Prel. E. G. MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 25 – 27; MARUŠIAK, Jozef. Potrebuje moderná próza hrdinu? MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 27 – 28; ŤAŽKÝ, Ladislav. Hrdinovia v literatúre i v živote. MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 30; CHORVÁTH, Michal. Dnešok a heroizmus. MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 31 – 32; LUKÁČ, Emil Boleslav. Hrdinovia starí a noví. MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 34 – 35.
- <sup>14</sup> Pozri ŠTRASSER, Ján. Najmladšia slovenská poézia v tejto chvíli. MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 12 – 17; MARČOK, Viliam. Najmladšia slovenská poézia v tejto chvíli, čiže filipika Jána Štrasseru a spol. MT, 1967, roč. 12, č. 8, s. 46 – 48; ŠTRASSER, Ján. Dvanásť poznámok na (Viliamom Marčokom) danú tému. MT, 1967, roč. 12, č. 8, s. 48 – 50.
- <sup>15</sup> Pozri ŠMATLÁK, Stanislav. Pozvanie na chvíľku dôvernosti. MT, 1967, roč. 12, č. 1, s. 22 – 24; SUS, Oleg. O štruktúre estetickej normy. MT, 1967, roč. 12, č. 1, s. 24 – 26; HAMADA, Milan. Hodnoty a kritériá hodnôt. MT, 1967, roč. 12, č. 1, s. 27 – 29.
- <sup>16</sup> Pozri NOGE, Július. Zafixovanie nehybnosti (P. Jaroš: Putovanie k nehybnosti). MT, 1968, roč. 13, č. 2, s. 54 – 55; PETRÍK, Vladimír. O mieste v priestore (F. Cádra: Neistota). MT, 1968, roč. 13, č. 3, s. 56 – 57; VAŠKO, Imrich. Básnik, láska, smrť (J. Seifert: Odlévání zvonů). MT, 1968, roč. 13, č. 10, s. 57 – 58; Interpretácia poézie a jej tvorcu (Š. Šmatlák: Básnik Laco Novomeský). MT, 1968, roč. 13, č. 4, s. 58 – 59; Podobenstvo o slove (B. Belák: Poľahčujúce okolnosti). MT, 1968, roč. 13, č. 8, s. 58; Potkynavá jazda (Š. Šmihla: Jazda na hojdacom koni). MT, 1968, roč. 13, č. 8, s. 54 – 55; Príval slov a privolávanie činu (Bitmann, Šimiak). MT, 1968, roč. 13, č. 10, s. 55 – 57; Služba dňu i literatúre (J. Noge: Literatúra v pohybe). MT, 1968, roč. 13, č. 9, s. 56; CHMEL, Rudolf. Porovnávanie ako metóda (D. Ďurišin: Problémy literárnej komparistiky). MT, 1968, roč. 13, č. 3, s. 53; Portrét z gruntu nového štúrovského básnika (P. Vongrej: Dielo Sama Vozára). MT, 1968, roč. 13, č. 3, s. 57; HVIŠČ, Jozef. Preklad ako výraz (A. Popovič: Preklad ako výraz). MT, 1968, roč. 13, č. 9, s. 56 – 58.
- <sup>17</sup> Pozri PAVLŮ, Bohdan. Pamiatke Štefánikovej. MT, 1968, roč. 13, č. 5, s. 34 – 35.
- <sup>18</sup> Pozri CALTÍK, Štefan. Poznámky k francúzskemu štrukturalizmu. MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 50 – 56.
- <sup>19</sup> Svojimi margináliami do tejto rubriky roku 1968 prispeli: J. Buzássy, J. Vanovič, P. Repka, J. Štrasser (č. 1), J. Buzássy, J. Vanovič, J. Štrasser (č. 2), J. Vanovič, K. Peteraj (č. 4), J. Buzássy, J. Štrasser, I. Kadlečík (č. 5), J. Buzássy, J. Vanovič, K. Peteraj (č. 6), D. Kužel, J. Buzássy, P. Repka (č. 8), J. Buzássy, P. Repka, K. Peteraj (č. 9), J. Buzássy, P. Hrivnák, P. Repka, J. Štrasser (č. 10).
- <sup>20</sup> Pozri ZAJAC, Peter. Pre koho? MT, 1968, roč. 13, č. 3, s. 50 – 51; ŠTRASSER, Ján. Súkromná anarchia. MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 60; posledná zo spomínaných recenzií vyšla až v ôsmom čísle: ŠTRASSER, Ján. Kameňolom slova. MT, 1968, roč. 13, č. 8, s. 53 – 54.
- <sup>21</sup> Na problémy edičnej politiky reagoval až v ôsmom čísle D. Kužel. Pozri KUŽEL, Dušan. „Literárna história zaznamenaná...“ MT, 1968, roč. 13, č. 8, s. 2.
- <sup>22</sup> Pozri BALÁK, Štefan. Dejovosť poézie v priestore. MT, 1970, roč. 15, č. 2, s. 20 – 22.

- <sup>23</sup> Tento citát sa nachádza na strane 20.
- <sup>24</sup> Pozri NOGE, Július. Priveľa prázdnoty. MT, 1969, roč. 14, č. 1, s. 21 – 23.
- <sup>25</sup> Pozri CHMEL, Rudolf. Štruktúra vývoja. MT, 1969, roč. 14, č. 9, s. 57 – 58.
- <sup>26</sup> Pozri (AŠ). Filozofujúci politik. MT, 1969, roč. 14, č. 9, s. 58 – 59.
- <sup>27</sup> Pozri ŠTRASSER, Ján. Mé srdce v rytme operety... MT, 1970, roč. 15, č. 7, s. 56 – 57.
- <sup>28</sup> Pozri JOYCE, James. Obdoby. Prel. Z. Bothová. MT, 1966, roč. 11, č. 3, s. 22 – 25.
- <sup>29</sup> Pozri GINSBERG, Allen. Kadiš II. Prel. J. Buzássy. MT, 1969, roč. 14, č. 10, s. 47 – 49.
- <sup>30</sup> Pozri nižšie.
- <sup>31</sup> Pozri BABEL, Issak. Západ slnka. Prel. O. Šusterová. MT, 1966, roč. 11, č. 9, s. 34 – 38.
- <sup>32</sup> Pozri BELYJ, Andrej. Melanchólia. Moje slová. Prel. J. Štrasser. MT, 1969, roč. 14, č. 1, s. 54; KRUCHO-NYCH, Alexej. Kovová jar. Prel. J. Štrasser. MT, 1969, roč. 14, č. 3, s. 53.
- <sup>33</sup> HALAS, František. G. de N. Listopad. Thais. MT, 1969, roč. 14, č. 9, s. 48 – 49.
- <sup>34</sup> Pozri SMREK, Ján. Moja prvá láska. MT, 1968, roč. 13, č. 1, s. 44 – 45; ŽÁRY, Štefan. Moja prvá láska. MT, 1968, roč. 13, č. 2, s. 52 – 53; BLAŽKOVÁ, Jaroslava. Moja prvá láska. MT, 1968, roč. 13, č. 3, s. 44 – 45; URBAN, Milo. Moja prvá láska. MT, 1968, roč. 13, č. 4, s. 46 – 47; PONICKÁ, Hana. Moja prvá láska. MT, 1968, roč. 13, č. 5, s. 52 – 53; BENIAK, Valentín. Malá spoveď (Namiesto prvej lásky). MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 48 – 49; FERKO, Milan. Moja prvá láska. MT, 1968, roč. 13, č. 7, s. 48 – 49; BENDOVÁ, Kristína. Moja prvá láska. MT, 1968, roč. 13, č. 8, s. 50 – 51; JANČOVÁ, Mária. Moja prvá láska. MT, 1968, roč. 13, č. 9, s. 54 – 55; LAZAROVÁ, Katarína. Moja prvá láska. MT, 1968, roč. 13, č. 10, s. 48 – 49.
- <sup>35</sup> Pozri BUNČÁK, Pavel. Báseň. Hľadiac na západ slnka. Neznáma starena. Pamiatke priateľa alebo Pieseň samoty. MT, 1967, roč. 12, č. 10, s. 8; ŽÁRY, Štefan. Blábolenie ruže. 10,35 v hostinci Gypsový anjel. Päť jesenných básní. MT, 1967, roč. 12, č. 10, s. 9.
- <sup>36</sup> Pozri TATARKA, Dominik. Rozprávka o prichádzajúcej jari. MT, 1967, roč. 12, č. 10, s. 14 – 15.
- <sup>37</sup> Pozri HVIEZDOSLAV, Pavol Országh. Bútor a Čítora. Fotografie J. Čeněk. MT, 1970, roč. 15, č. 2, s. 41 – 51; VAJANSKÝ, Svetozár Hurban. Vystahovalec. Fotografie J. Čeněk. MT, 1970, roč. 15, č. 1, s. 46 – 51.
- <sup>38</sup> Pozri ZELINKA, Milan. Príbeh. MT, 1969, roč. 14, č. 3, s. 8 – 15.
- <sup>39</sup> Pozri LENČO, Ján. Pohľadnice z Babylonu. MT, 1967, roč. 12, č. 7, s. 20 – 22; Čin. Katedrála. Lampa. Na konci mesta. Obliehanie. Obrad. Prvý. Vražda. Zviera. MT, 1968, roč. 13, č. 7, s. 13 – 17.
- <sup>40</sup> Pozri VÁŠOVÁ, Alta. Večerný nákup. MT, 1967, roč. 12, č. 3, s. 16 – 17; Návrat. Odkaz. MT, 1969, roč. 14, č. 3, s. 23 – 28; Krenkovať sa: trápiť sa, starať sa, umárať sa. MT, 1970, roč. 15, č. 7, s. 36 – 38.
- <sup>41</sup> Pozri KOVÁČ, Dušan. Pochovávanie brnavočervených žrebčov. MT, 1968, roč. 13, č. 7, s. 5 – 8.
- <sup>42</sup> Pozri MITANA, Dušan. Hrob ako stvorený pre svadobnú noc. MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 4 – 6.
- <sup>43</sup> Pozri REPKA, Peter. Dym nad domov. (Ako sme sa angažovali.) MT, 1968, roč. 13, č. 7, s. 40 – 47.
- <sup>44</sup> Pozri ROTH, Philip. Konverzia židov. Prel. J. Š. MT, 1966, roč. 11, č. 5, s. 39 – 43.
- <sup>45</sup> Pozri CORBIÈRE, Tristan. Dvojčatá. Epitaf. Hodiny. List z Mexika. Steam boad. Trstinová píšťalka. Toto? Úbohý mládenec. Prel. J. Stacho. MT, 1966, roč. 11, č. 10, s. 47 – 49; BERTRAND, Aloysius. Gašpar noci. Prel. J. Stacho. MT, 1966, roč. 11, č. 1, s. 25 – 29; MICHAUX, Henri. Pevnosť. Prvé dojmy. Spomienka. Prel. J. Mihalkovič. MT, 1966, roč. 11, č. 8, s. 38 – 39.
- <sup>46</sup> Pozri PINGAUD, Bernard. Nôž. Prel. M. Jurovská. MT, 1966, roč. 11, č. 8, s. 33 – 37.
- <sup>47</sup> Pozri LEVITANSKIJ, Jurij. Dáma v belasom. Hodiny. Smrť. Vlajky. Prel. M. Kováčik. MT, 1966, roč. 11, č. 2, s. 29; KONECKIJ, Viktor. Nešťastný Alfonz. Prel. A. S. MT, 1966, roč. 11, č. 2, s. 36 – 38; MALTYSKIJ, Genadij. Oči. Prel. P. Paulíny. MT, 1966, roč. 11, č. 2, s. 38 – 39.
- <sup>48</sup> Pozri AIGI, Gennadij. Dievčatko v detstve. K rozdeleniu záhrad. Let vážky. Návrat strachu. Objavenie snehu. Rekviem za dievčaťom. Rozdelenie záhrad. Rozlúčková. Smrť. Žena sprava. Žena tohto roku na jar. Prel. M. Válek. MT, 1966, roč. 11, č. 3, s. 41 – 43; MAJAKOVSKIJ, Vladimír. Oblak v nohaviciach. Prel. L. Feldek. MT, 1966, roč. 11, č. 9, s. 40 – 42.
- <sup>49</sup> Pozri PASTERNAK, Boris. Ochranná listina. Prel. J. Ferenčík. MT, 1966, roč. 11, č. 2, s. 39 – 41; BABEL, Issak. Západ slnka. Prel. O. Šusterová. MT, 1966, roč. 11, č. 9, s. 34 – 38.

- <sup>50</sup> Pozri CALVINO, Italo. Dobrodružstvo. Prel. M. Jurovská. MT, 1966, roč. 11, č. 4, s. 33 – 35; SVEVO, Italo. Matka. Prel. E. Sulová. MT, 1966, roč. 11, č. 6, s. 44 – 45.
- <sup>51</sup> Pozri MUSIL, Robert. Drozd. Prel. J. Slováková. MT, 1966, roč. 11, č. 7, s. 32 – 36; GARY, Romain. Vtáci prichádzajú zomrieť do Peru. Prel. M. Kasanická. MT, 1966, roč. 11, č. 1, s. 38 – 43.
- <sup>52</sup> Pozri LEWIS, Oscar. Gabriel. Prel. B. Bartošová. MT, 1966, roč. 11, č. 6, s. 38 – 41.
- <sup>53</sup> Pozri pozn. 27.
- <sup>54</sup> Pozri HEISSENBÜTTEL, Helmut. Topografie. Prel. P. Tischler. MT, 1966, roč. 11, č. 6, s. 42; HERBERT, Zbigniew. Ankhenaton. Biely kameň. Podstata. Prebudenie. Prokonzulov návrat. Vlasy. Zpráva z raja. Prel. J. Hvišč, I. Mojík. MT, 1966, roč. 11, č. 4, s. 37 – 39.
- <sup>55</sup> Pozri PITAUEROVÁ, Jara. Dnes. Je v tobě bílo. Odsouzená. Pozdě. Radost. Za bouře. MT, 1966, roč. 11, č. 5, s. 21; HEJDA, Zbyněk. Bude po jaru. Je tedy třetí den. Na dotek hrotu. MT, 1966, roč. 11, č. 9, s. 7; DEML, Jakub. Zvenku nebylo by se čeho bát. MT, 1966, roč. 11, č. 9, s. 4 – 5.
- <sup>56</sup> DEZSÖ, Monoszlóy M. Závisť. Prel. M. Molnárová. MT, 1966, roč. 11, č. 4, s. 40 – 41.
- <sup>57</sup> Pozri CHANDLER, Bertram. Pol páru. Prel. G. Hocman. MT, 1967, roč. 12, č. 4, s. 39 – 40; ANDERSON, Sherwood. Smrt v lesoch. Prel. O. Suchalová. MT, 1967, roč. 12, č. 2, s. 29 – 33; UPDIKE, John. V podvečer. Prel. J. Samcová. MT, 1967, roč. 12, č. 2, s. 34 – 35; Dilema v delte. Die neuen heiligen. Flirt. Les saints nouveaux. Pohyb vtákov. Zvieratník. Prel. O. Hadrabová, I. Mojík. MT, 1967, roč. 12, č. 8, s. 32 – 33; BRYLL, Ernest. Ichuchú, ichuchú. Umývanie nôh. Prel. O. Šusterová. MT, 1967, roč. 12, č. 1, s. 42 – 45.
- <sup>58</sup> Pozri SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. Vojnový pilot. MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 31. Pre úplnosť dodajme, že krátke úryvky z románu Vojnový pilot redakcia Mladej tvorby uverejnila aj roku 1970 (pozri MT, 1970, roč. 15, č. 7, s. 11).
- <sup>59</sup> Pozri LE CLÉZIO, Jean-Marie. Zavraždenie muchy. Prel. M. Jurovská. MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 48 – 49.
- <sup>60</sup> Pozri KOVIČ, Kajetan. Aréna. Biela pieseň. Byk. Byvoly. Červená pieseň. Čierna modlitba. Džungľa. Oheňvoda. Oheň a voda. Zelená pieseň. Žltá pieseň. Prel. F. Lipka. MT, 1967, roč. 12, č. 3, s. 18 – 19; STRNIŠA, Gregor. Epilóg. Kvitnúce meče. Mramor. Orfeova pieseň. Šialenstvo. Prel. F. Lipka. MT, 1967, roč. 12, č. 3, s. 23; KAVČIČ, Vladimír. Babylonská veža. Prel. V. Hečko. MT, 1967, roč. 12, č. 3, s. 24 – 27.
- <sup>61</sup> Pozri BLAIS, Marie-Claire. Čarovná cesta. More v rukách. Mystická svadba. Otvorený klavír na vlnách. Pochovávanie slnka. Prel. Š. Caltík, K. Peteraj. MT, 1967, roč. 12, č. 7, s. 39 – 41; BOUCHER, André-Pierre. Mój osamelý brat. Prel. M. Jurovská. MT, 1967, roč. 12, č. 7, s. 42 – 44; CICCIONE, Claude-Antoine. Predtým. Prel. V. Dudáš. MT, 1967, roč. 12, č. 5, s. 42 – 45.
- <sup>62</sup> Pozri MASTERS, Edgar Lee. Barry Holden. Doktor Mayers. Ela Wertmannová. Franklin Jones. George Gray. Hamilton Greene. Johnie Sayre. Knowlt Hoheimer. Lýdia Puckettová. Lucius Atherton. Washington McNeely. Prel. R. Skukálek. MT, 1967, roč. 12, č. 2, s. 25 – 27.
- <sup>63</sup> Pozri THOMAS, Dylan. Báseň v októbri. Papradinový vršok. Prel. J. Stacho, I. Vaško. MT, 1967, roč. 12, č. 6, s. 45 – 47.
- <sup>64</sup> Pozri PASTERNAK, Boris. Biele verše. Prel. J. Štrasser. MT, 1967, roč. 12, č. 9, s. 32 – 33.
- <sup>65</sup> Pozri HARASYMOWICZ, Jerry. Autobiografia s ružou. Deň osemnásťročného. Hudobná ilustrácia noci. Malý palác uprostred lalií. Mój zámok v jarabinovom lese. Na dom. Pas. Tanec hrbáčov. Voľne. Prel. J. Hvišč, I. Mojík. MT, 1967, roč. 12, č. 1, s. 39 – 41.
- <sup>66</sup> Pozri LANDNER, Richard. Sieň slobody. Prel. P. Gavora. MT, 1967, roč. 12, č. 8, s. 34 – 37.
- <sup>67</sup> Pozri KORNILOV, Boris. Z nedokončených básní. Prel. V. Kondrót. MT, 1967, roč. 12, č. 9, s. 34.
- <sup>68</sup> Pozri ANDREJEV, Leonid. Sme dvaja. Prel. O. Šusterová. MT, 1967, roč. 12, č. 9, s. 20 – 23; TYŇANOV, Jurij. O Chlebnikovovi. Prel. N. Čepanová. MT, 1967, roč. 12, č. 9, s. 24 – 27.
- <sup>69</sup> Pozri MEYER, Conny Hannes. Pieseň pribúdajúceho spustošenia. Traskavina I., III., IV. Prel. J. Jane-ga. MT, 1967, roč. 12, č. 5, s. 40 – 41.
- <sup>70</sup> Pozri HAAVIKKO, Paavo. Dom otvorený. Knižky zostanú. Podľa egyptskej módy. Viides runo. Zimohrádok (báseň piata). Zimohrádok (báseň deviata). Prel. L. Bláha. MT, 1968, roč. 13, č. 1, s. 38 – 39; HYRY, Antti. Cesta vlakom. Prel. -ský. MT, 1968, roč. 13, č. 1, s. 40 – 43.

- <sup>71</sup> Pozri WEÖRES, Sándor. Graduále II. Znamená. Prel. V. Kondrót. MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 36; ILLÉS, Gyula. Rovesníci. Sám v daždi. Z denníka karavany. Prel. V. Kondrót. MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 36 – 37; PILINSZKY, János. Agónia Christiana. Štvorveršie. Vyhasnutý svet. Prel. V. Kondrót. MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 37; NAGY, Ágnes Nemes. Alkohol. Duch. Keď. Sochy som viezol. Stromy. Vták. Prel. V. Kondrót. MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 37 – 38; MOLDOVA, György. Ja, maďarský otec. Prel. V. Kondrót. MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 39 – 41.
- <sup>72</sup> Pozri GANZA, Mate. Chlieb úst. Priatelia. Všeobecný povzdych. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1968, roč. 13, č. 9, s. 37 – 38; GOLOB, Zvonimír. Jednoduchá smrť. Sú takí, ktorí zomreli pri bozkávaní. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1968, roč. 13, č. 9, s. 39; GOTOVAC, Vlado. Dážď. Hlásenie strážcu Pompejí. Koniec. Nepokoj z oblakov. Osamotený Orfeus. Pieseň suchého človeka. Slovo. V živote i v básni. Prel. F. Lipka. MT, 1968, roč. 13, č. 2, s. 38 – 39; KAŠTELAN, Jure. Dynamit. Jazero na zelenej hore. Lúbostná. Uspávanka nožov. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1968, roč. 13, č. 9, s. 40; SLAVIČEK, Milivoj. Ako je tmočená tvoja vernosť. Báseň o veľkej hre. Ešte jeden večer. Ešte raz sme sa dlho rozprávali ja a rieka. Možný spôsob. O svete, ktorý chrčí. Putujeme, alebo veľká pustatina. Prel. F. Lipka. MT, 1968, roč. 13, č. 2, s. 43.
- <sup>73</sup> Pozri BOBROWSKI, Johannes. List na pamiatku. Na rieke. Nad riekou. Noc posledného majera. Pláň. Pobyt. Pútnik. Vždy volať menom. Prel. T. Gáll. MT, 1968, roč. 13, č. 3, s. 38 – 39; KANT, Hermann. Šachová história. Prel. P. Bžochová. MT, 1968, roč. 13, č. 3, s. 40 – 43.
- <sup>74</sup> Pozri LORENC, Kito. Listy pánu Willibaldovi. Piesne zo slapu. Spisy Jána Nepilu. Struga. Prel. J. Jane-ga. MT, 1968, roč. 13, č. 4, s. 43 – 45.
- <sup>75</sup> Pozri CAMUS, Albert. Cudzinec. MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 25 – 26 (komentár: PETERAJ, Kamil. Brat vo vyhnanstve. MT, 1968, roč. 13, č. 6, s. 26 – 28); SARTRE, Jean Paul. Hnus. MT, 1968, roč. 13, č. 9, s. 26 – 27 (komentár: PETERAJ, Kamil. Démoni tohto sveta. MT, 1968, roč. 13, č. 9, s. 27 – 29).
- <sup>76</sup> Pozri UPDIKE, John. Caldwell. MT, 1968, roč. 13, č. 8, s. 31 – 31 (komentár: BAGIN, Albín. Údel človeka. MT, 1968, roč. 13, č. 8, s. 32 – 34); Katha – Upanišáda. Prel. D. Hajko. MT, 1968, roč. 13, č. 4, s. 53 (komentár: HAJKO, Dalimír. Krása a múdrosť staroindických Upanišád. MT, 1968, roč. 13, č. 4, s. 50 – 53); KAFKA, Franz. Jozef K. MT, 1968, roč. 13, č. 2, s. 34 – 35 (komentár: KADLEČÍK, Ivan. Epištola Jozefovi K. MT, 1968, roč. 13, č. 2, s. 36).
- <sup>77</sup> Pozri FRISCH, Max. Homo Faber. MT, 1968, roč. 13, č. 4, s. 27 – 29 (komentár: ŠTRASSER, Ján. Ing. Walter Faber, poznavší... MT, 1968, roč. 13, č. 4, s. 29 – 31); HEMINGWAY, Ernest. Starec Santiago. MT, 1968, roč. 13, č. 3, s. 30 – 31 (komentár: BAGIN, Albín. Hemingwayov starec Santiago. MT, 1968, roč. 13, č. 3, s. 31 – 33); CAPOTE, Truman. Ako to vidím ja. Prel. K. Žáryová. MT, 1968, roč. 13, č. 8, s. 35 – 38.
- <sup>78</sup> Pozri NORWID, Cyprian. Hrst' piesku. Prel. V. Kovalčík. MT, 1968, roč. 13, č. 7, s. 32 – 34; SZCZEPANŃSKI, Jan Józef. Jedinečná kúpa. Prel. P. Winczer. MT, 1968, roč. 13, č. 7, s. 35 – 37.
- <sup>79</sup> Symbolizmus zastupujú Valerij Brjusov, Konstantin Baľmont, Andrej Belyj, Innokentij Annenskij, Paul Verlaine (MT, 1969, roč. 14, č. 1, s. 51 – 55), expresionizmus Gottfried Benn, Georg Trakl, August Stramm (MT, 1969, roč. 14, č. 2, s. 45 – 49), futurizmus F. T. Marinetti, Alexej Kručonych, Vasilij Kamenskij, David Burľuk (MT, 1969, roč. 14, č. 3, s. 51 – 53), dadaizmus Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Hugo Ball, Pierre Albert-Billot, Georges Ribemont-Dessaignes (MT, 1969, roč. 14, č. 4, s. 43 – 46), surrealizmus Francis Picabia, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault (MT, 1969, roč. 14, č. 5, s. 51 – 54), konštruktivizmus Eduard Bagrickij, Vladimír Lugovskoj, Lajos Kassák (MT, 1969, roč. 14, č. 8, s. 46 – 49), imagizmus T. E. Hulme, Amy Lowellová, Hilda Doolittlová, Ezra Pound (MT, 1969, roč. 14, č. 7, s. 50 – 53), poetizmus Konstantin Biebl, Vítězslav Nezval, František Halas, Jaroslav Seifert (MT, 1969, roč. 14, č. 9, s. 46 – 49) a beatnikov Norman Mailer, Kenneth Rexroth, Allen Ginsberg (MT, 1969, roč. 14, č. 10, s. 46 – 49).
- <sup>80</sup> Pozri STRAMM, August. Pud. Spomienka. Prel. J. Štrasser, P. Zajac. MT, 1969, roč. 14, č. 2, s. 47 – 48; BENN, Gottfried. Astrička. Hrozba. Metro. Muž a žena kráčajú. Nočná kaviareň. Prel. J. Štrasser, P. Zajac. MT, 1969, roč. 14, č. 2, s. 48 – 49; TRAKL, Georg. Grodek. Prekľatci. Zimný súmrak. Prel. J. Štrasser, P. Zajac. MT, 1969, roč. 14, č. 2, s. 47.



- <sup>81</sup> Pozri BAGRICKIJ, Eduard. Noc. Prel. M. Heveši. MT, 1969, roč. 14, č. 8, s. 47 – 48; Zápisky spisovateľa. Prel. M. Heveši. MT, 1969, roč. 14, č. 8, s. 46 – 47; KASSÁK, Lajos. Kôň zomrie, vtáci odletia. Prel. V. Kondrót. MT, 1969, roč. 14, č. 8, s. 49; LUGOVSKOJ, Vladimír. Červené šálky. Prel. M. Heveši. MT, 1969, roč. 14, č. 8, s. 48 – 49.
- <sup>82</sup> Pozri DRAGOJEVIČ, Danijel. Jeseň. Na palube. Nečas. Večerná prechádzka. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 16 – 17; FIAMENGO, Jakša. Báseň. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 27 – 28; GANZA, Mate. Poprebíjaný láskou. Rozhadzovanie. Tvoj bývalý tvar. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 19; HORVATIČ, Dubravko. Nedobytné mesto. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 24 – 25; MAROEVIČ, Tonko. Kolíska II. Matej. Poradie. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 26; MAROVIČ, Tonči. Petrasov. Báseň medzi básňami. Pričinenie. Ten, ktorý chodí dňom. V cieli. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 17 – 18; MRKONJIČ, Zvonimír. Záliv. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 20; PATELJAK, Luko. Čas zázrakov. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 27; SABOL, Željko. Rozpory. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 23 – 24; STAMAČ, Ante. Temná báseň. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 23; ŽIDIČ, Igor. Angelus. Obyvatel. Prst na nebi. Prel. J. Buzássy, J. Jankovič. MT, 1969, roč. 14, č. 6, s. 25 – 26.
- <sup>83</sup> Pozri ŠTRPKA, Ivan (ed.). Vrecková antológia popisov cesty (Na Dlhé Letné Dni). MT, 1970, roč. 15, č. 7, s. 30 – 35.
- <sup>84</sup> Ide o citát z článku Stanislava Šmatláka Paradoxy a perspektívy slovenskej prózy. Viac pozri MT, 1968, roč. 13, č. 1, s. 22 – 26.
- <sup>85</sup> Tento úryvok autori analýzy vybrali z odpovede Milana Rúfusa (pozri MT, 1969, roč. 14, č. 1, s. 39 – 40); do ankety Situácia literatúry sa ďalej zapojili Albín Bagin, Ján Bodenek, Jozef Bžoch, Anton Hykisch, Ivan Kadlečík a Imrich Vaško.

### Edičná poznámka

Strojopisné originály dokumentov, ktoré uverejňujeme (sprievodný list a analýza), sú dnes uložené v Ústrednom archíve Slovenskej akadémie vied v Bratislave (ÚA SAV, sign. BII2c, šk. 17, inv. č. 189). Pri prepise sme texty výraznejšie neupravovali, urobili sme len niekoľko drobných pravopisných zmien podľa súčasnej normy. Bibliografické odkazy, ktoré uvádzame v poznámkovom aparáte za analýzou, slúžia na identifikáciu konkrétnych miest v príslušných ročníkoch Mladej tvorby. V prípade zovšeobecňujúcich či sumarizujúcich tvrdení tieto odkazy neuvádzame: „Vlastná poézia – posudzovaná ako celok – predstavuje počiatky tvorby niektorých básnikov, ich zrenie (to sú napríklad Strážay, Chuda, Gerbóc, Lipka, Kondrót)“; „... napríklad poézia Chudova – videná v priebehu piatich ročníkov – je obrazom vnútorného zrenia v polohe pocitov, lásky k veciam a životu“; „V tejto mladej próze (nech je to Mitanova, V. Bednára, R. Skukálka, C. Valšíka, ale aj M. Šútovca a i.) je vôbec neprítomná...“ a pod.

PhDr. Dušan Teplan, PhD.

Katedra slovenskej literatúry

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Štefánikova 67

949 74 Nitra

Slovenská republika

dteplan@ukf.sk



## O knižnej kultúre v jozefínskej dobe

Rozhovor s docentkou Ivonou Kollárovou

### Book Culture in the Josephine Period

#### Interview with Associate Professor Ivona Kollarova

Litikon, 2017, Vol. 2, No. 1, pp. 229-234

Associate professor Ivona Kollarova focuses her research on 18th century book culture. The field of her expertise is the research of book market, publishing practice, and censorship. In the interview below she discusses more in detail several important elements of book culture during the period of the reign of Joseph II.

Keywords: book culture, censorship, writer, reader, publisher

*Doc. Mgr. Ivona Kollárová, PhD. sa vo svojej vedeckej činnosti venuje knižnej kultúre 18. storočia. Špecializuje sa na výskum knižného trhu, vydavateľskej praxe a cenzúry. Momentálne pôsobí v Ústrednej knižnici Slovenskej akadémie vied, zároveň pracuje v jej Historickom ústave a vedie doktorandov na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Okrem desiatok odborných štúdií publikovala monografie Cenzúra kníh v tereziánskej epoche (1999), Vydavatel'ia v 18. storočí: Trilógia k dejinám typografického média (2006) a Slobodný vydavateľ, mysliaci čitateľ: Typografické médium v jozefínskej dobe (2013).*

**Rád by som sa s vami pohovárал o niekoľkých črtách, problémoch a aspektoch knižnej kultúry v jozefínskom období. Touto problematikou sa v posledných rokoch zaoberáte veľmi intenzívne a venovali ste jej aj svoju monografiu Slobodný vydavateľ, mysliaci čitateľ z roku 2013. Čo bolo pre jozefínske obdobie v oblasti knižnej kultúry charakteristické? A čím vás táto téma zaujala?**

Jozefínske obdobie som vnímala ako zaujímavé a bádateľsky pritažlivé už v čase, keď som ako doktorandka na Katedre knižnickej a informačnej vedy FF UK v Bratislave spracovávala tému tereziánskej cenzúry. Už vtedy som si všimla, že po panovníkovej reforme cenzúry nastali na vtedajšom knižnom trhu zásadné zmeny. Boli to zmeny kvalitatívne i kvantitatívne. Nielenže sa znásobila produkcia, ale zmenil sa obsah a ruka v ruke s tým aj čitateľské návyky. Tieto návyky sa však neniesli v intenciách osvietenských ideálov, ale mali svoje vlastné atribúty.

## **Akú podobu mala knižná kultúra v jednotlivých krajinách habsburskej monarchie počas vlády Jozefa II. Boli tu rozdiely?**

Mnohé veci boli spoločné, ale môžeme vidieť aj isté rozdiely, ktoré vyplývali zo sociálnych, ekonomických alebo konfesijných daností. Napríklad rakúski historici uvádzajú, že práve v jozefínskom období sa u nich začal formovať profesionálny spisovateľ, teda niekto, kto píše preto, aby si touto aktivitou zarobil na živobytie. Na našom území sme niečo podobné zatiaľ nezaznamenali. Celkovo sa však jednotlivé rozdiely ukazovali ako rozdiely medzi centrom a regiónom. Niekedy sa hovorí aj o zaostávaní, hoci ja by som to takto nenazvala.

## **V súvislosti s knižnou kultúrou z konca 18. storočia neraz spomínate osvietenký naratív slobody tlače a prejavu. O čo presne išlo?**

Tradiícia debaty o spoločenských účinkoch výmeny informácií prostredníctvom typografického média existovala od Tridentského koncilu. V tej debate dominovala metafora či téza o negatívnych účinkoch čítania nevhodných kníh. Bola to akási analógia mediálnej kritiky, ktorú môžeme v rôznych podobách sledovať naprieč viacerými storočiami. Niektorí teoretici dokonca tvrdia, že existuje už od čias fonetického písma. Treba však povedať, že napríklad ešte v 17. storočí cenzúra nebola vnímaná negatívne. V podstate sa predpokladalo, že každý jeden autor môže urobiť chybu a že práve cenzor smie jeho omyly opraviť. Zásadná zmena nastala až v osvietenstve, keď vznikli rôzne sociálne utópie, ktorých súčasťou sa stala predstava, že jediniec má byť absolútne slobodný, že sa má rozhodovať bez akýchkoľvek obmedzení. To následne viedlo k diskusiám o tom, či je vôbec cenzúra potrebná a ako by mala prebiehať. Dnes už síce vieme, že sloboda v takom osvietenskom zmysle neexistuje a že ide skôr o sociálne konštruovanú fikciu, ale práve tie debaty o cenzúre v jozefínskom období viedli k debatám o slobode myslenia a prejavu. Súčasní sociológovia sa zhodujú, že za tým všetkým bola najmä požiadavka väčšej účasti na moci. Vnútorne s tým však súviseli aj demokratizačné a liberalizačné procesy, ktoré vtedy prebiehali v celej spoločnosti.

Hoci sa osvietený naratív slobody prejavu traduje dodnes, v cenzúre už opak slobody nevidíme. Vďaka rôznym psychologickým a sociologickým prístupom začínajú vo výskume cenzúry dominovať teórie, ktoré schému dobrého autora a zlého cenzora odmietajú. Záujem sa presúva na skryté formy spoločenskej cenzúry a väčší význam sa pripisuje aj autocenzúre či inhibíciám, latentným procesom v mysli samotného autora.

## **Do akej miery diskusie o slobode prejavu zmenili systém cenzúry? Akými pravidlami sa cenzori v jozefínskom období riadili?**

Cenzúra mala počas novoveku relatívne ustálené obsahové rámce. Zameriavala sa na tri základné oblasti: morálka, náboženstvo a štát. To znamená, že povolené bolo len to, čo pôsobilo morálne a čo neútočilo na dominantné náboženstvo, prípadne na vtedajšiu moc, ktorá s ním bola úzko spojená. Ako je známe, útoky na náboženstvo či cirkev sa často prekrývali s útokmi na panovníka a štát.

Situáciu, ktorá nastala v jozefínskom období, niektorí doboví komentátori nazývali slobodou, ale nebola to sloboda v pravom zmysle slova. Skôr možno hovoriť o istej liberalizácii, ktorá vychádzala z osvietenského predpokladu, že dostatočne vyzdolaný čitateľ dokáže už sám rozlíšiť, čo je v texte vhodné a čo nevhodné. Jozef II. dokonca pripúšťal aj kritiku vlastne osoby,

teda kritiku panovníka. Na základe takýchto postulátov potom vznikli všeobecné pravidlá cenzúry, z ktorých jozefínski úradníci vypracovali už konkrétne normy či vyhlášky pre jednotlivé časti monarchie. Veľmi skoro sa však ukázalo, že takéto všeobecné ustanovenia k dôslednému naplneniu panovníkových ideí nepovedú, pretože ich dostali do rúk ľudia, ktorí cenzúru vykonávali ešte podľa tradičných paternalistických postupov. Ducha cenzúry v konečnom dôsledku neurčili osvietenké ideály, ale staré netolerantné prístupy cenzorov s jezuitskou minulosťou a vzdelaním. Práve na úrovni výkonu cenzúry Jozef II. nemal rovnako zmýšľajúcich ľudí, a to celkom zákonite viedlo k rôznym problémom.

### **Mohli by ste uviesť aspoň zopár kníh od našich autorov, ktoré boli v tom čase zakázané?**

Na paradoxy vtedajšej cenzúry dobre upozorňujú zákazy tých diel, o ktorých dnes hovoríme ako o prvých významných slovenských dielach. Sem patrí napríklad prvý slovenský román René mládenca príhody a skúsenosti od Jozefa Ignáca Bajzu alebo Fándlyho Dúverná zmlúva medzi mníchom a diablom.

### **Čo dnes vieme o štruktúre čitateľov v jozefínskej dobe? Poznáme ich čitateľské preferencie?**

Dnes sa pri výskume dejín čítania vychádza z dvoch kategórií čitateľských kompetencií. Na jednej strane to bolo intenzívne (hlasné) čítanie a na strane druhej extenzívne (tiché) čítanie. Prvý typ čítania predstavoval nižší stupeň čitateľskej gramotnosti a konkrétne išlo o hlasné alebo polohlasné slabikovanie modlitebných knižiek, rôznych spevníkov a pod. Takéto čítanie dominovalo vo vidieckom prostredí, kde jedna domácnosť vlastnila v priemere jednu alebo dva knižky, ktoré sa dedili z generácie na generáciu. Extenzívne čítanie, ktoré už slúžilo na vzdelávanie aj zábavu, praktizovali hlavne stredné a vyššie vrstvy mestského obyvateľstva. Vo vidieckom prostredí to boli len vzdelanejšie elity, napríklad duchovní alebo učitelia.

Jedným z ideálov osvietenstva bolo, aby si plnohodnotné čítanie osvojili aj nižšie vrstvy obyvateľstva, ale v tejto oblasti nastali zmeny až neskôr. V mestách sa zas čítanie uberalo iným smerom, než si to osvietení vzdelanci predstavovali. Čitatelia vyhľadávali rôzne brožúry, politické pamflety, antiklerikálne posmešky a medzi obľúbenou lektúrou nechýbala ani erotika, resp. to, čo sa za ňu v tom období považovalo. Tento stav napokon vyvolal ďalšiu vlnu mediálnej kritiky. Mestskí čitatelia čelili výčitke, že si v tom obrovskom prílive kníh vyberajú najmä tie menej hodnotné. Ich čítanie podľa kritikov viedlo ku skaze mravov.

Treba ešte dodať, že koncom 18. storočia bolo čítanie stále pomerne exkluzívnou záležitosťou. Aktívnemu čítaniu sa vtedy venovalo naozaj len malé percento obyvateľstva. Vôbec však nešlo o slovenské špecifikum – podobne to bolo aj v nemecky hovoriacich krajinách.

### **Dá sa problematika čitateľských záujmov v jozefínskej dobe skúmať z hľadiska národných špecifik? Existoval už v tom čase „slovenský čitateľ“? A ak áno, v čom sa odlišoval od čitateľov z iných krajín monarchie?**

Najskôr asi musím povedať, že nacionálna konceptualizácia knižnej kultúry nie je v mojom výskume dominantná. V mojich prácach má skôr okrajové postavenie. Na druhú stranu však ide o problematiku, ktorej sa nedá úplne vyhnúť, a to aj z praktických dôvodov, keďže samotný výskum treba vždy istým spôsobom ohraničiť. Tento prístup sa tu navyše vyskytuje už od 19. storočia. Je to tradícia, na ktorú zrejme ani nemôžeme nenadviazať.

Ak teda chceme hovoriť o slovenských čitateľoch, mali by sme tento pojem ohraničiť jazykovo a územne. Alebo to môžeme povedať aj tak, že išlo o príslušníkov slovenského etnika, ktorí obývali územie dnešného Slovenska. Spomedzi nich čítali najmä vzdelané elity, hoci elementárnou výbavou týchto ľudí bola znalosť latinčiny, nemčiny a maďarčiny. Nemožno síce povedať, že by nečítali aj slovenské knihy, ale vďaka situácii na vtedajšom knižnom trhu mohli predsa len viac čítať knihy, ktoré boli napísané práve v troch spomínaných jazykoch.

Samozrejme, tento stav sa usilovali zmeniť osvietenský vydavatelia, a preto aj začali pre slovenské etnikum pripravovať množstvo prekladov. V slovenských prekladoch vydávali napríklad náboženské knihy od nemeckých autorov. Faktom však je, že tieto projekty sa u nás s veľkým úspechom nestretli. Uvedeným vydavateľom sa jednoducho nepodarilo domácich obyvateľov presvedčiť, aby si knihy kupovali a aby ich naozaj čítali. Bolo to pre nich veľké sklamanie, pretože do tých projektov investovali nemalé peniaze, čas i energiu. Dnes sa už možno vysmejeme predstave roľníka, ktorý po celodennej práci na roli medituje pri svetle sviečky nad tristostranovou kontemplatívnou knihou za dva zlaté, čo vtedy naozaj nebolo málo, ale oni úprimne verili, že takýto stav raz nastane. Spravidla však nasledovalo len rozčarovanie.

### **V akých nákladoch vtedy vychádzali knihy? Vieme niečo o vtedajších bestselleroch?**

V roku 1785 vydal hallský tlačiar Täubel typografickú učebnicu, v ktorej sa zmienil, že priemerný náklad kníh je tisíc kusov a že minimálny by mal byť päťsto, inak sa ani neoplatia tlačiť. V tisíckach kusov sa však na našom území vydávali iba lacné náboženské knižky, katechizmy, kalendáre či tie najlacnejšie školské učebnice. Náročnejšie knihy z hľadiska odberateľského zázemia sa už vo veľkých nákladoch nevydávali, o čom nás dnes presvedčajú rôzne neuskutočnené vydavateľské plány z tých čias. Pokiaľ sám autor, prípadne nejaký mecenáš neponúkol vydavateľovi finančnú podporu, takéto knihy ani nemohli vyjsť.

Bestsellerom v josefínskom období boli sentimentálne romány, teda ženská lektúra, ale dobre sa predávali aj tzv. listy, čo boli texty, ktoré obsahovali reflexiu aktuálneho spoločenského diania, kritiku cirkvi a pod. O nákladoch vtedajších bestsellerov však presné informácie nemáme. Na ich dobrú predajnosť nepriamo poukazuje napríklad dotlač alebo poškodzovanie autorských a vydavateľských práv, resp. toho, čo sa za ne v tom období považovalo.

### **Ako prebiehala na území Slovenska distribúcia a predaj kníh?**

Jedna časť kníh sa na našom území tlačila a druhá sa importovala z iných krajín. Import zaobstarávali profesionálni kníhkupci prostredníctvom svojich korešpondentov z veľkých kníhkupcovských centier, akými boli koncom 18. storočia Lipsko alebo Frankfurt. Títo korešpondenti zabezpečovali tú najzaujímavejšiu zahraničnú produkciu, ktorá sa potom šírila spolu s domácou. Treba však povedať, že na knižnom trhu nepôsobili len veľkí kníhkupci. Predajom kníh sa živili aj tlačiar, kníhviazači alebo kolportéri, teda podomoví obchodníci, ktorí okrem kníh predávali iný tovar. Dôležitú úlohu v tom čase zohrávali ešte jarmoky, kde sa predávala najlacnejšia a najtriviálnejšia ľudová produkcia. Z toho je aj odvodený termín jarmočné tlač, pod čím si môžeme predstaviť rôzne jednolisty, obrázky, pesničky alebo básničky. Dnes sú tieto tlačé zaujímavé pre výskum ľudovej kultúry.

**Vo svojich prácach neraz spomínate verejné čítarne. Mohli by ste nám ich bližšie predstaviť?**

Tieto čítarne a ich klientela sú relatívne samostatnou a doposiaľ málo prebádanou kapitolou dejín čítania. Verejné čítarne z jozefínskeho obdobia sa občas označujú za predchodkyne verejných knižníc, a to v zmysle akejsi demokratizácie prístupu k informáciám, ale realita bola predsa len iná. Boli to komerčné podniky, ktoré profitovali z vtedajšieho rozmachu čítania v mestských komunitách. Tieto podniky zriaďovali hlavne samotní kníhkupci, aby ešte viac prilákali svojich zákazníkov. K dispozícii tam bola skôr tá triviálnejšia produkcia. Tieto komerčné čítarne však mali aj svoj náprotivok v podobe čitární, ktoré sa stali centrom stretávania intelektuálnych elít, rôznych krúžkov, slobodomurárov, neskôr jakobínov. Boli priestorom toho, čo sa dnes nazýva Republic of Letters. Na našom území sa však takéto čítarne nevyskytovali až do konca 18. storočia. Boli len naokolo – vo Viedni, Budíne alebo Pešti. Tam ich navštevovala aj slovenská komunita, ktorá patrila k slobodomurárom či jakobínom.

**A čo dnes vieme o vtedajších kníhkupectvách?**

Niekoľko väčších kníhkupectiev sídlilo v Bratislave, ale mali ich aj menšie mestá, napríklad Banská Bystrica, Košice atď. Zaujímavosťou je, že niektorí kníhkupci si už v tom čase zakladali svoje pobočky. Napríklad kníhkupec Strohmayr mal kníhkupectvo v Pešti a pobočku si otvoril v Košiciach. Takto potom začali fungovať aj tlačiar Landerer a Packo, ktorí pôsobili v Bratislave, Pešti či Košiciach.

**Na záver sa ešte skúsme dotknúť súčasnosti. Ako hodnotíte aktuálny stav slovenského výskumu knižnej kultúry? Aké sú jeho súčasné výzvy?**

Výskum knižnej kultúry sa dnes uskutočňuje vo všetkých inštitúciách, ktoré spravujú, vlastní alebo sprístupňujú historické knižničné fondy. Okrem Slovenskej národnej knižnice v Martine a Univerzitetnej knižnice v Bratislave sú to štátne vedecké knižnice alebo aj Ústredná knižnica Slovenskej akadémie vied. Každý rok sa navyše organizujú odborné podujatia, vydávajú sa zborníky a občas vyjde aj nejaká monografia.

Na prvý pohľad by sa teda mohlo zdať, že naša disciplína je v dobrej kondícii. Ak sa už však na celú vec pozrieme zblízka, ukáže sa, že to nie je celkom tak. Tie výskumy sú vzájomne nekompatibilné, roztrieštené, často len popisné a chýba im aj interdisciplinárny prístup či lepšie teoretické pozadie, ktoré neraz kompenzujeme výročiami a lokálnymi témami. Niekedy dokonca tú paradigmatickú výbavu nahrádza sentimentálny vzťah k tlačenej knihe a dejinám knižnej kultúry. Toto jednoducho nestačí.

Pokiaľ ide o nejaké výzvy alebo vízie, k tomu by sa asi mali vyjadriť viacerí. Ja osobne už tieto výzvy prestávam vnímať vo vnútorných rámcoch disciplíny. Pre mňa je skôr výzvou interdisciplinárna a spolupráca humanitných disciplín, ktorá by mohla viesť od popisu až k interpretácii a pochopeniu. Asi sa nájdu ľudia, ktorí so mnou nebudú súhlasiť, ale myslím si, že tradične chápaný výskum knižnej kultúry to sám so svojou bibliografickou históriou a záťažou opisnosti určite nedokáže.

## Čomu sa dnes venujete a aké sú vaše plány do budúcnosti?

Jozefínske obdobie ma posunulo o kúsok ďalej nielen v zmysle chronologickom, ale i metodologickom. Svoju pozornosť teraz zameriavam na obdobie Veľkej francúzskej revolúcie, ktoré je – podobne ako jozefínske obdobie – akýmsi medzníkom, bodom, po ktorom, zjednodušene povedané, už zrazu nič nebolo ako predtým. Obsah môjho súčasného výskumu tvorí mikropohľad na vtedajších autorov, čitateľov, kníhkupcov a vydavateľov. Boli to časy, keď verejný priestor zasiahlo jednak nadšenie z ideí revolúcie a jednak strach z nich. Ohrozená moc vtedy zintenzívnila dozorný tlak na tlačiarov, kníhkupcov i autorov, hoci tento tlak nakoniec nevedol k väčšej disciplíne, ale skôr k zdokonaleniu mechanizmov tajného dovozu, distribúcie i tlače. Veľmi by som si priała, aby ma tento výskum priviedol až k monografickému výstupu. Hovorím priała, pretože metodologicky je to omnoho náročnejšie a menej uchopiteľné. Ale tak, ako som monografiu *Slobodná vydavateľ*, mysliaci čitateľ z roku 2013 stmelila produktívnym konfliktom medzi osvietenským ideálom a realitou knižného trhu, dynamickým leitmotívom by sa v tomto prípade malo stať utajovanie, teda to, čo nemalo byť očami dozoru viditeľné. Pôjde o tajné a latentné šírenie ideí a informácií v spoločnosti, akési „spodné prúdy“ komunikácie.

*Rozhovor pripravil Dušan Teplan*

### **Edičná poznámka**

Rozhovor sa uskutočnil 30. januára 2017 na Filozofickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.



# Recenzie

**GAGLIARDI, Antonio – KOPRDA, Pavol.** *Podklady k hermeneutike stredovekej talianskej literatúry.*

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. 626 s. ISBN 978-80-558-1057-7.

Výskum stredovekej talianskej literatúry si v nemalej miere vyžaduje filozofický prístup. Osobitne to platí pre literárne texty z 13. a 14. storočia, keď došlo k výraznému rozšíreniu averroizmu v západokresťanskom priestore. Okrem toho však každý bádateľ musí brať do úvahy aj fakt, že hlavné tézy averroizmu boli „kryté“ alegorizáciou či disimuláciou (zakrývaním, zatajovaním pravého významu; Dante v diele *Hostina* uviedol, že ide o rečnícku figúru, ktorá označuje jednu osobu, no skutočnou intenciou autora je označiť inú), keďže pre vtedajšiu cirkev sa stali neprijateľné. Stredovekí autori začali takýmto spôsobom klamať čitateľov, núkať ľahko pochopiteľné obsahy a zakrývať skutočný úmysel. K pravému významu textov sa dokáže dopátrať len ten, kto má kľúč k správne prečítaniu skrytých obsahov.

Práve uvedená technika textovej kamufláže predstavuje dôvod, prečo je nevyhnutné rekonštruovať takéto odkazy a zmienky pomocou textovej archeológie v intenciách Dionýza Ďurišina a Mikuláša Bakoša – recepčný subjekt sa musí správať voči textu s nedôverou, hoci sa môže zdať ako jasne formulovaný. Recipient by ho mal aspoň na okamih spochybníť, a teda vnímať tak, akoby bol kodifikovaný inak, podľa neznámych pravidiel. Uvedená optika súčasne odzrkadľuje primárny nedostatok, s ktorým sa pri tradičných výkladoch diel (prevažne staršej

literatúry) stretávame – vonkajšková schéma dobovej prózy a poézie práve pre svoju jazykovú a vyjadrovaciu blízkosť málokedy vedie k všeobecnému podozreniu, čím vzniká mnoho povrchných, možno povedať „obsahových“ analýz. Tie navyše často vznikajú bez štúdia dobového filozofického a teologického kontextu a jeho prejavu v umeleckom texte.

Antonio Gagliardi a Pavol Koprda vo svojej publikácii objasňujú komplikovanú dobovú situáciu a genézu stredovekých diel. Osobitnú dôraz kladú na výskum pôsobenia arabskej filozofie na stredovekú poéziu, pričom hlavnú pozornosť venujú talianskym poetickým školám – sicílskej, toskánskej a florentskej, známej pod názvom stilnovizmus alebo nový sladký/nezný štýl. Nadväzujú na štúdium širokej zhody Averroesových toposov a ich básnických obrazov v dobovej poézii moslimského a západného sveta, ako ho prvýkrát predstavil Ernest Renan v diele *Averroes a averroizmus* (1852), ďalej na štúdie známych danteológov, akými sú Francesco Perez, Luigi Valli, Bruno Nardi, ako aj na vlastné niekoľkoročné výskumy.

Najrozsiahlejšiu časť knihy predstavuje vyčerpávajúca filologická a hermeneutická interpretácia diel Danteho Alighieriho. Ide o usúvzťažnený komplex jeho reakcií a návrhov na riešenie sporu medzi filozofiou a kresťanstvom, pričom autormi zvolená metóda bádania umožňuje vnímať analyzované diela ako individuálnu intelektuálnu biografiu. *Božská komédia* sa v takomto uchopení ukazuje v novom svetle – ako dielo od začiatku až do konca zjednotené snahou o presadenie tézy, ktorú rozpracoval Averroes a neskôr jeho nasledovníci, čiže tézy o nevyhnutnosti, aby sa človek

vlastnými intelektuálnymi silami a poznávacími nástrojmi zdokonalil až po tzv. intelektívnu, rozmyslovú úroveň a stal sa rovným Bohu.

Autori poukazujú predovšetkým na to, ako Dante v *Komédii* funkčne zmenil spor filozofie a kresťanstva na vnútrokresťanský tým, že sa s kresťanskými intelektuálmi zhodol na možnosti dosiahnuť najvyššie šťastie už na zemi. Pre dané účely rozlišoval pozemské najvyššie šťastie a posmrtnú blaženosť v Bohu. Zaujímavosťou je, že vo svojom diele vyjavoval rozdiely medzi západnou a východnou teológiou so snahou zmierniť „západné“ riadenie života ľudí ustanovizňou a zdokonaľiť ho už na zemi, ako to umožňuje východná teológia.

Záverečná časť monografie je venovaná interpretácii Boccacciových diel, ktoré sú taktiež dobovým zrkadlom a ponúkajú osobitný náhľad na jednotu filozofie a poézie. Boccacciovo striedanie názorov v otázke zmyslu života a šťastia je podľa autorov historicky vysvetliteľné ako vyjavovanie dobového intelektuálneho zmätku, ktorého hlavným vyjadrením bolo zmietanie sa človeka na rozmedzí asketického, intelektuálneho a vegetatívneho šťastia. Balansovanie medzi pudovosťou, zmyslovosťou a rozmyslovosťou (intelektívnosťou) bolo mu živnou pôdou pre naratívne stratégie jednotlivých príbehov v *Dekameronu*. A. Gagliardi a P. Koprda zároveň zdôrazňujú, že nositeľmi filozofického názoru nie sú vždy protagonisti, ale niekedy skôr marginálne postavy.

Čitateľnosť dnes už svetoznámeho diela je výrazne ovplyvnená úzom a vedomou snahou zakryť „nezákonné“, čo Boccaccio dotiahol do dokonalosti premenou „nezákonnosti“ na „nečitateľnosť nezákonnosti“. Autori dospievajú k názoru, že „Boccacciovo dielo je dialógom so svojou dobou, dialógom v jazyku, ktorému nerozumieme. Dokonale vnímame príbehy v taliančine, a napriek tomu v ich priezračnom jazyku nevieme rekonštruovať kódovanie ich vzťahu k dobovej histórii. Teda

vlastne vnímame len povrch príbehov. Aj keď vieme, že každý má hlboké dôvody, nevieme ich v jazyku noviel prečítať, tak sú ukryté. To je prejav, že historický protivník bol natoľko silný, že texty museli vyzeráť ako písané v jeho kódovaní. Preto vyzerajú novely ako vložené do kresťanského vnímania sveta a ním utvorené. Vzťah autorov k svojej dobe je problémom celého stredoveku. Ani u Danteho ho nevieme rozlúštiť. Stredovek je historicky menej poznateľný ako antika“ (s. 583).

Význam interpretácie Boccacciovho *Dekameronu* spočíva v novom pohľade na jeho celkový charakter a v odhalení spôsobu, ako sa v ňom ukrývajú prvky aristotelizmu a averroizmu. Už samotný názov podľa autorskej dvojice poukazuje na hlavný predmet diela: desať kategórií Aristotelovho celku prírody podľa *Metafyziky* (V, 7: *substantia, quantitas, relatio, qualitas, actio, passio, ubi, quando, situs, habitus*). Terajšie prekladanie názvu ako Desiatich dní vznikol pridaním vokálu „e“ (Deka – emeron), odkazujúc na Hexameron, čiže na biblické komentáre ku knihe Genézis. Takéto odvodzovanie názvu je však klamlivé, navádza veriacich na doslovný význam slova. V skutočnosti ide o desať druhov víťazstva prírody, resp. života, čo umožňuje Boccacciov autorský zámer chápať „ako bežný názor aristotelovských intelektuálov doby, že treba premeniť víťazstvá smrti na víťazstvá života, asketizmus na lásku“ (s. 602). Autori v tejto rovine zdôrazňujú Boccacciov postoj k láske, ktorý sa zdá byť opozitný voči Brabantskému, Dantemu a všetkým, ktorí uprednostňujú intelekt ako cestu k dokonalosti a lásku na ceste za týmto cieľom vylučujú.

Vedecká monografia taliansko-slovenskej autorskej dvojice predstavuje novú, komplexnú a precízne spracovanú analýzu a interpretáciu diel staršej talianskej literatúry. Na základe dosiahnutých výsledkov vidieť, že staršia talianska literatúra je Slovanom bližšia, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Napríklad

u Danteho badať prieniky s východokresťanskou teológiou v riešení otázky zbožštenia zaživa, ktorá na rozdiel od západnej teológie blaženosť počas života uznáva. Zaujímavé a pre náš kultúrny priestor nesmierne významné sú v danom tematickom zábere aj analýzy spoločných motívov v staršej talianskej literatúre a v *Proglase*, prípadne v Seleckého básnickej skladbe *Obraz pani krásnej, perem malovaný, ktorá má v Trnave svoje prebývaní*.

Monika Šavelová

**GVOŽDIAK, Vít.** *Česká teorie. Tendence moderní české sémiotiky.*

Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016. 370 s. ISBN 978-80-244-4946-3.

Autor knihy *Česká teorie. Tendence moderní české sémiotiky* Vít Gvoždiak sa o charaktere publikácie vyjadruje pomerne skromne. Okrem iného píše: „Tato kniha není žádnou rozsáhlou recenzí – na to je málo kritická – ani žádným přehledem – na to je málo deskriptivní a neúplná. V mnoha částech může připomínat učebnici. Někdy zjednodušuje a zobecňuje, někdy se naopak věnuje – možná zbytečným – detailům“ (s. 5 – 6).

Predložená publikácia si stanovuje za cieľ „jasnejši vymezit a do určité míry také ustavit poměrně málo probádané teritorium moderní české sémiotiky“ (s. 5). Autor v tejto súvislosti hovorí o „českej teórii“, odvolávajúc sa na analogický pojem „estónska teória“, ktorý je založený „jednak na přesvědčení o historizaci teorie jakožto sebevědomé snahy o propojení původu konceptů a teorií s jejich aktuální podobou, jednak na přesvědčení o teritorializaci jakožto důrazu na prostorovou – spíše než časovou – jednotu (estonské) teorie“ (s. 26). Historizácia teórie a snaha o teritorializáciu zohrávajú aj v Gvoždiakovej publikácii kľúčovú úlohu pri hľadaní identity „českej teórie“. Okrajovo sa autor dotýka aj slovenského

kontextu – hlavne v súvislosti s pôsobením nitrianskej školy.

Knihá pozostáva z troch častí: *Česká teorie, Rozhovory a Nástin bibliografie české sémiotiky*. V prvej sa autor venuje genéze a jednotlivým vývinovým etapám semiologických i semiotických prúdov, a to od načrtnutia semiologicky orientovanej činnosti pražskej školy v prvej polovici 20. storočia cez formovanie modernej českej semiotiky v šesťdesiatych rokoch až po náčrt jej situácie v súčasnosti.

Autor sleduje vývin a podoby semiotického bádania v lingvistike, literatúre, logike, estetike, divadle, fotografii, filme, výtvarnom umení a hudbe. Minuciózne mapuje recepciu a nadväzovanie na rôzne semiotické/semiologické koncepty v rámci českého/československého kontextu, ako aj nadväzovanie na zahraničné semiotické teórie. Predmetom záujmu je taktiež vznik, činnosť a zánik rôznych projektov, zoskupení či inštitúcií (napr. Kybernetickej spoločnosti ČSAV či Semiotickej skupiny), ako aj celkový dosah spoločensko-politickej situácie na vývin semiotiky v Česku/Československu.

Ako prínosný možno hodnotiť aj fakt, že autor detailnejšie predstavuje konkrétne semiotické koncepty a takýmto spôsobom predkladá čitateľovi celý diapazón rôznych vedeckých „idioletov“. Okrem iného sa venuje problematike kybernetického modelovania Jiřího Klíra a Miroslava Valacha, konceptu ostenzie Iva Osolobého, semiotickému konceptu Josefa Zvěřinu, semioticko-hermeneutickému prístupu Zdeňka Mathausera či induktívnym semiotickým postupom v diele Vladimíra Macuru.

Posledná kapitola prvej časti anticipuje už druhú časť publikácie *Rozhovory*. Jej obsah tvoria rozhovory so sedemnástimi semiotikmi a semiotičkami, ktorí/ktoré predstavujú určitú „vzorku“ pokrývajúcu jednak viaceré generácie semiotikov, ako aj rôzne vedné odbory.

Rôznorodosť náhľadov jednotlivých respondentov sa výrazne prejavuje v ich reakciách na problematiku súčasného postavenia a významu semiotiky. Široká škála odpovedí siaha od tvrdení o etablovanosti semiotiky ako vednej disciplíny (Lubomír Doležel) cez ironickú poznámku biológa Antona Markoša, že to je „nauka rozpitvávajúcí donekonečna spisy svých zakladatelů“ (s. 219), až po radikálne tvrdenie, že semiotika je dnes mŕtvym pojmom (Josef Šlerka). Nemalá diferencovanosť názorov sa však prejavuje aj v odpovediach respondentov na iné otázky, čo možno vnímať ako isté pokračovanie tradície „českej teórie“ ako premenlivého a viacvrstvového fenoménu.

Možno súhlasiť s Gvoždiakovým tvrdením, že predložená publikácia je z istého hľadiska „vlastně jen dlouhý, komentovaný seznam literatury“ (s. 6), ale práve autorský komentár tu zohráva kľúčovú úlohu. Autorovi nejde ani tak o načrtnutie hrubých kontúr „českej teórie“, ale skôr o odhaľovanie jej jemných odtienkov/variantov, pričom ju nechce redukovať „výhradně na podoby (pražského) strukturalismu, ale chápat ji v širším smyslu“ (s. 26). Prínos publikácie tak spočíva okrem iného v skonkrétnení niektorých etablovaných generalizácií – napr. o interdisciplinárnosti „českej teórie“, resp. „o širokém a proměnlivém proudu“ (s. 30) –, ktoré však pre svoju všeobecnosť stratili na výpovednej hodnote. V Gvoždiak týmto generalizovaným tvrdeniam prepožičiava konkrétnu podobu.

Marianna Koliová

**HAJDUČEKOVÁ, Ivica.** *Duchovnosť v (re)interpretácii diel slovenskej literatúry.*

Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, 2016. 198 s. ISBN 978-80-8152-452-3.

Súbor štúdií Ivicy Hajdučkovej, ktorá pôsobí ako odborná asistentka na Katedre slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie FF UPJŠ v Košiciach, utvára jednu z ďalších

podnetných literárnovedných monografií, ktoré primárne pracujú s aspektom duchovnosti. Už v jej názve je emblematicky zastúpená snaha nanovo (t. j. invenčne i dôsledne) interpretovať – rešpektujúc pritom rôznosť pohľadov (sekundárna literatúra od viacerých etablovaných literárnych vedcov) a viacero metodologických prístupov (napr. teória jazykového znaku J. Sabola; axiologicko-estetický protiklad „sakrálna – profánno“ od P. Libu, koncepcia vzťahu látky, témy, problému a tvaru S. Rakúsa, rozpracovaná a doplnená postupmi O. Sabolovej; teória kompozície literárneho diela F. Všetického či teória výrazových kategórií F. Mika) – vybranú tvorbu autorov slovenskej literatúry, ktorí sú súčasťou jej tradičného literárneho kánonu (Dobroslav Chrobák, František Švantner, Martin Kukučín a Pavol Országh Hviezdoslav), hoci v minulosti – najmä pred rokom 1989 – analytický pohľad na ich diela aj cez prizmu spirituálno-religióznej zložky nebol celkom možný.

Podnety z výskumu spirituality v umeleckých textoch I. Hajdučková uplatnila najskôr pri poviedke D. Chrobáka *Návrat Ondreja Baláža*. Hoci umelecké kvality danej prózy predstavuje z pohľadu súčasných analyticko-interpretáčnych postupov, reflektujúc predchádzajúci výskum M. Pišúta, J. Gregorca, E. Paulinyho, A. Bagina, J. Števčeka, V. Petrika, M. Šútovca, V. Mikulu, A. Maťovčíka, O. Sabolovej, J. Sabola a A. Maškovej, azda na škodu veci pravdepodobne pozabudla na vedecké štúdie F. Koliho, ktoré sa špecificky zaoberajú práve Chrobákovou tvorbou, najmä však na jeho precíznu editorskú a literárnokritickú prácu, ktorá vyvrcholila vo vydaní Chrobákovho prozaického diela v roku 2013 (Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV). Autorka sa napriek tomu umne sústreďuje na sémantické a kompozičné osobitosti zmienenej poviedky, najmä však na vymedzenie pojmov zo sféry duchovnosti. Jej analyticko-interpretáčne postupy text

„rozmiňajú na drobné“, pracuje s ním hlavne na základe detailného rozboru slov, ktorých význam a symboliku vníma následne cez transcendentnú perspektívu. Z tohto pohľadu je napríklad zaujímavé, ako motivická výstavba istých častí textu evokuje kresťanskú predstavu konkrétneho javu či javov (napr. ikonizovaný dialóg neba s človekom, modlitba i pokora Ondreja Baláža, jeho náboženské prežívanie sa dokonca prehľbuje v kristocentризme a pod.).

V analogickej línii autorka postupuje i pri analýze Chrobákovej novely *Duo Charlie*, ktorej sujet ju podnietil ku komparácii práve s poviedkou *Návrat Ondreja Baláža*, pretože „obe prózy skrze vôľu svojho tvorcu – demiurga prekračujú hranice vlastnej estetickéj štruktúry, tvoriac kvalitatívne sa obohacujúci intertextový priestor“ (s. 48). Inovatívnym prínosom autorky v prípade danej interpretačnej analýzy je fakt, že „Chrobák ukryl jedno z tajomstiev do intertextovej konštrukcie dvoch sujetov“ (s. 49). A keďže od D. Chrobáka je len krôčik k F. Švantnerovi, považovanému za najvýraznejšiu osobnosť slovenskej lyrizovanej prózy, autorka sa následne zameriava na významové a kompozičné osobitosti jeho novely *Prízraky*, ktorú niektorí bádatelia označujú za „moderný mýtus – horor“. Napriek tomu v závere rozsiahlej štúdie konštatuje, že „transcendentno je v sujete všadeprítomné, sprístupnené prostredníctvom motívov – symbolov (vršisko, kúdeľ osuhle, kvíliaca jedľa s rozdvojeným vrcholom, ‚umŕtvená‘ zornička, orol, hora atď.). Tomuto znakovo-estetickému stvárneniu duchovna (neviditeľného vo viditeľnom) zodpovedá v kompozícii dominancia ikonicko-symbolického princípu. V zjednocovaní ľudského a prírodného v duchovnom má dôležité postavenie komponéma srdca (srdce človeka, srdce zvona), ktorá je realizovaná prostredníctvom akustického signálu ako fenoménu“ (s. 90). Prostredníctvom detailnej analýzy

jednotlivých textových zložiek, postavených zväčša na opozitnom princípe (ambivalentnosť postáv, dobro a zlo, tma – svetlo, život – smrť, dočasné – večné, profánne – sakrálne, zrod – zánik, ľudská nedokonalosť – duchovná dokonalosť, telesné a hmotné – duchovné, viditeľné – neviditeľné a pod.) či symbolike namáhavej životnej cesty, smerujúcej k vyššiemu stupňu sebazpoznania i duchovnej premeny, prináša I. Hajdučeková z interpretačného hľadiska „záver odlišný od ustáleného názoru na príbeh Plžúchovcov, podľa ktorého sa Petruško po zážitku s otcom pomiatol“ (s. 91). Príbeh Bernarda a Petruška totiž predstavuje podľa autorky „obetnú púť“, ktorá „pripomína cestu mýtickej iniciácie s cieľom dosiahnuť novú kvalitu života: Petruško sa vnútorne prebúdzá do ‚nového života‘ (proces dospievania ako ‚malý‘ iniciačný obrad) a jeho otec Bernard prežíva vlastné ‚obrátene‘ ako ‚malú smrť““ (s. 91). Samotné finále novely tak vyviera do aktu sebaapresahovania, keď sa z ateistu Bernarda rodí postava duchovne disponovaná.

Do autorkinho zorného poľa sa dostala ešte Švantnerova novela *Kňaz*. S ohľadom na duchovné zameranie prózy využíva teoretické východiská interdisciplinárneho charakteru (filozofický, psychologický a religionistický prístup), pričom dôsledne rozlišuje pojmy spiritualita a religiozita, opätovne sledujúc protiklad „sagrálne“ – „profánno“ či akustický efekt z hľadiska kompozičnej výstavby. Taktiež minucióznym reflektovaním postavy kňaza v kontexte viacerých udalostí dospieva k záveru, že F. Švantner danou novelou „vniesol do tvorby naturizmu lyrico-epický mýtus, v ktorom rozvinul christianizovaný pendant panteistického prírodného bytia človeka“ (s. 109).

Napokon v dvoch záverečných štúdiách – odhliadnuc od úplne poslednej štúdie, ktorá dotvára na základe výsledkov jednotlivých interpretácií overené metodické východisko



a interdisciplinárny pojmový aparát, umožňujúci preniknúť do kódovaného duchovného posolstva – ponúka I. Hajdučeková možnosť analyticky nazrieť do vybranej prozaickej tvorby dvoch najvýraznejších osobností prvej vlny slovenského literárneho realizmu. Najprv sa sústredila na experimentálny román-torzo *Syn výtečníka* od M. Kukučina, ktorý v kontexte jeho tvorby vníma ako premostujúci článok „na začiatku reťazca, vytváraného románmi *Dom v stráni* a *Mať volá*“ (s. 112), smerujúci k etickému mýtu s eschatologickým aspektom, pričom za primárnu zložku považuje autorovo chápanie duchovného života. Tento aspekt, teda aspekt viery, podľa I. Hajdučekovej zohráva v kompozičnej a sémantickej stratégii diela dôležitú úlohu, čo reflektuje na prerode hlavnej postavy Michala Hubu, ale aj na jeho rodine. Druhým autorom je P. O. Hviezdoslav, ktorého cyklus *Sonety* prešiel mnohými interpretačno-analytickými rozbormi, avšak autorka vysúva do popredia najmä duchovný rozmer diela a jeho špecifika, napr. filozofiu kresťanského kríža. Ideovotematická výstavba devätnásteho sonetu totiž „determinuje stvárnovaný duchovný rozmer v intenciách kresťanskej spirituality. Teocentrizmus je podmienený kristocentrickým postojom. Lebo cesta k Bohu vedie cez archetypálny vzor – Kristov bohočlovečenský ideál – K/kríž“ (s. 135).

Monografia I. Hajdučekovej dokazuje, že ucelený dlhoročný výskum istej témy, v danom prípade viacúrovňové odkrývanie duchovných rozmerov vybraných diel, detailne pretavený cez špecifické metodologické východiská literárnej vedy i interdisciplinárne prístupy iných vedných odborov, má neustále potenciál inovatívnej reflexie estetických modelov v kontexte duchovného dozrievania.

Ján Gallik

**KAPLICKÁ YAKIMOVA, Věra.** *Literární kánon a překračování hranic. Formování literárního kánonu v cizím prostředí.*

Praha, České Budějovice: Academia, 2016. 196 s. ISBN 978-80-200-2585-2.

Do pozornosti literárnych vedcov i širšej čitateľskej verejnosti dávame publikáciu *Literární kánon a překračování hranic. Formování literárního kánonu v cizím prostředí*, ktorej autorkou je Věra Kaplická Yakimova z Ústavu bohemistiky Filozofickej fakulty Juhočeskej univerzity v Českých Budějoviciach. Monografia svojím základným zameraním nadväzuje na výskum literárneho kánonu v medziliterárnom a medzikultúrnom priestore. Jej špecifikum spočíva v tom, že zvolenú problematiku približuje na pozadí bulharsko-českých literárnych a kultúrnych vzťahov. Výber tejto témy úzko súvisí aj s osobou autorky, ktorá sa narodila v Bulharsku a na Sofijskej univerzite sv. Klimenta Ochridského vyštudovala bulharistiku a bohemistiku.

Pri budovaní metodologickej bázy sa autorka opiera o literárnu komparatistiku a teóriu prekladu. Svoje rozhodnutie zdôvodňuje takto: „S pomocí literární komparatistiky a teorie překladau kniha poskytuje nový náhled na zkoumání literárního kánonu, který následně aplikuje na vymezeném materiálu. Zda tento postup bude slepou uličkou nebo inspirativní cestou, ukáže jeho další osud, který záleží samozřejmě především na čtenářích“ (s. 7). Uvedená koncepcia nachádza svoje uplatnenie vo všetkých troch častiach knihy.

Vychádzajúc z tradície a postupov literárnovedného bádania, autorka uchopuje nastolenú problematiku zaužívaným spôsobom, čo znamená, že postupuje od teórie až k interpretácii. V prvej časti s názvom *K teorii literárního kánonu* nejde len o prezentáciu a výklad teoretických poznatkov o literárnom kánone. Primárnou snahou autorky je odkryť všetky významové konotácie, s ktorými môže



byť čitateľ v súvislosti s pojmom kánon konfrontovaný. Významovú rozmanitosť v jednotlivých vývinových úsekoch neopomína, v závere však systematicky zdôrazňuje dva kľúčové momenty: 1. Východisko vedeckého chápania pojmu literárny kánon je možné hľadať v jeho spojení s kánonom biblickým. Vysvetľovanie pojmu v náboženskom myslení vytvorilo priestor a možnosti pre vznik jeho ekvivalentu v literárnom kontexte. Aj napriek zdôrazňovaniu myšlienky o spojení oboch kánonov však autorka veľmi dôrazne pripomína ich odlišnosť, zdôrazňujúc najmä opozíciu uzavretosti – otvorenosti. V tomto bode sa pred nami odkrýva charakter kanonického systému, ktorý je v náboženskom prostredí uzatvorený a ukončený, zatiaľ čo v literárnom prostredí pôsobí otvorene a flexibilne; 2. Druhým kľúčovým momentom je spojenie kánonu s hudbou. Kánon vo význame opakujúcej sa melódie, silnejúcej neustálym pridávaním hlasov, je pendantom opakujúcich sa žánrov, motívov a prípadne aj názorov literárnych kritikov či historikov.

Už pri koncipovaní teoretických východísk uplatňuje autorka pomerne inovatívny prístup k základným vedeckým prameňom. Svojím autorským prístupom vzbudzuje záujem o odhaľovanie nepoznaného. Dobré to vidieť aj pri výklade významu a aktuálneho postavenia literárneho kánonu. Čitateľa nezaťažuje súborom poučiek či charakteristík, ale opiera sa o komparáciu pojmov, na základe ktorej dospieva k celistvejšiemu obrazu o problematike. Literárny kánon ozrejmuje aj vo vzťahu k pojmom ako klasik, tradícia, estetická hodnota či kultúrny kapitál. Okrem toho stojí za pozornosť, že teoretické práce z danej oblasti literárnovedného výskumu nespomína len preto, aby predstavila názory iných odborníkov. Autorka nastoľuje dialóg, v ktorom vyjadruje na jednej strane súhlas, no zároveň otvorene poukazuje na nie celkom presné tvrdenia a závery.

Medziliterárny kontext problematiky je priblížený v časti *Teorie formování literárního kánonu v cizím prostředí*. Autorka na tomto mieste pristupuje k pojmu kánon globálne v intenciiach komparatistického konceptu svetovej literatúry. Práve v kontexte spoločného, celosvetového literárneho priestoru otvára diskusiu a kladie otázky. Uvedomujúc si zložitú zvolenú problemú, vyzýva čitateľa aspoň k zamysleniu sa nad princípmi fungovania literárneho sveta, nad možnosťou/nemožnosťou jeho ohraničenia, príp. nad určovaním hodnoty/nehodnoty literárnych diel. A keďže hodnotiť nemožno náhodne či inštinktívne, musia existovať hodnotiace kritériá. Proces hodnotenia môže závisieť od autora, žánru, témy, no predovšetkým od charakteru národného a kultúrneho spoločenstva, v ktorom dielo vzniklo a následne pôsobí. Dospievame preto k štyrom základným faktorom vplyvujúcim na vývin a formovanie univerzálne platného literárneho kánonu: národ, kultúra, jazyk a prostredie.

V poslednej časti knihy sa autorka venuje vzájomným bulharsko-českým literárnym vzťahom a kontaktom so zameraním na postavenie českého literárneho kánonu v bulharskom prostredí. Z prípadových štúdií, ktoré prináša, vyniká najmä jedna. Analyticko-interpretácia štúdia *Osud dobrého vojáka Švejka v Bulharsku* dobre odhaľuje, čo sa deje s literárnym dielom po príchode do inonárodného prostredia, odlišujúceho sa nielen jazykom, ale aj kultúrou a spôsobom chápania či hodnotenia jednotlivých zložiek umeleckých diel. Na procesy vnímania a hodnotenia sa zameriava aj samotná autorka, poukazujúc na medziliterárne paralely a odlišnosti, osobitne na diferentné chápanie humoru, ironie či satiry. Nemenej dôležitá je otázka českých prekladov v Bulharsku, ktorej je v uvedenej časti venované osobitné miesto. Súčasť knihy tvorí aj zoznam preložených

umeleckých diel z češtiny do bulharčiny v rozmedzí rokov 1944 – 2014.

Problematiku literárneho kánonu je nutné bádať aj naďalej. O nemožnosti uchopenia témy v celistvosti hovorí aj autorka práce. Jej primárnym cieľom však bolo odkryť zákonitosti fungovania kánonu v cudzom prostredí. Práve interpretačne orientovaná časť práce deklaruje úspešnosť jej úsilia a zúročenie získaných výsledkov. Odhalením vnímania českých diel v Bulharsku ozrejmuje síce len malú časť „literárnej skladačky“, prináša však cenné poznatky o pôsobení špecifických znakov vybraného národného a kultúrneho spoločenstva na percepciu diel rozdielnej jazykovej a umeleckej povahy. Autorka naznačuje, ako môžeme dospieť k vytúženému celku, hoci je potrebné uskutočniť ešte množstvo malých krokov a čiastkových výskumov.

*Martina Matyášová*

**KOMENDA, Petr.** *Událost psaní (Slovo a tvar v poezii Františka Halase).*

Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2016. 462 s. ISBN 978-80-88069-24-9.

Minulý rok vyšla ako siedmy zväzok príznačne nazvanej textologickej edície Varianty monografia olomouckého literárneho vedca Petra Komendu *Událost psaní (Slovo a tvar v poezii Františka Halase)*. Patrí do série publikácií, ktoré okrem reflexie domáceho i zahraničného textologického diania pomáhajú ďalej rozvíjať textologický výskum. Táto hutná kniha, zhŕňajúca v sebe dlhoročné autorovo bádateľské úsilie, je rozdelená na dve časti. V prvej časti s názvom *Událost psaní v tvůrčím gestu umělce* si autor postupne formuluje nové východiská a buduje vlastnú textologickú koncepciu. V kapitole *Meze strukturalistické textologie* sa teoreticky vyrovnáva so štrukturalistickou školou. Najprv

podrobujú konštruktívnej kritike koncept textácie Miroslava Červenku, ignorujúceho náčrty a varianty, ktoré nedospeli do invariantu (teda definitívnej verzie), a následne lineárny model textácie Jiřího Levého. P. Komenda však ich prínos pre textológiu neneguje, ale ide až za ne, k raným fázam textotvorného procesu. Do textológie vnáša podnety z fenomenológie (Eugen Fink, Ladislav Hejdlánek, Maurice Merleau-Ponty, Jan Patočka) a z francúzskej tematickej kritiky (Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard). Kým v štrukturalizme bola téma jednou zo zložiek štruktúry a dala sa vyabstrahovať, vo francúzskej tematickej kritike je „rozpustená“ v celej textúre diela (ba dokonca prechádza viacerými dielami, zápiskami, korešpondenciou a pod.), čím sa nastoľuje špecifická celistvosť obraznosti a sémantiky autorovho diela (komplexnosť diela).

V kapitole *Epifanie a extáze v aktu psaní* P. Komenda dôsledne odlišuje intencionalitu pôvodcu diela (nazýva ju aj intencionalitou v akte písanie či intencionalitou túžby) a intencionalitu textu, pragmaticky smerujúcu k aktu zverejnenia (teleológia textu), podriaďujúc tomu všetky zložky diela. Autor toto rozlíšenie zakladá na princípe epifánie: „Tvar básnického textu (...) vždy treba promýšľať vŕči jeho zdroji, jímž je prŕlom neviditeľného do našeho svĕta“ (s. 55). Akt písania je fyzickým stavom tela, je autokomunikáciou, existenciálnym ponorením sa do extázy, do kontinua „samorečič“, z ktorého tvorca vyberá akoby v tranze obrazy či ich fragmenty. Až dodatočne ich usporadúva tak, aby tieto fragmenty nekolidovali, aby sa neprekrývali. P. Komenda vďaka tomu uvádza do pozornosti intuíciiu, transcendenciu a iracionalitu, a tak rehabilituje pre textológiu náčrty a marginálie, pomocou ktorých chce tento prelom neviditeľného do sveta uchopiť.

V kapitole *Intencionalita touhy a intencionalita aktu zveřejnění v promĕnách sbírky Morový sloup Jaroslava Seiferta* P. Komenda

dokazuje, ako hlboko do textotvorného procesu vnika akt zverejnenia, resp. jeho absencia. Svoje úvahy opiera o porovnanie ineditných vydaní Seifertovej básnickej zbierky *Morový sloup* a jej oficiálneho vydania (vznikala od roku 1968 a oficiálne bola publikovaná v roku 1981). Autor ukazuje, že neuskutočnením aktu zverejnenia výrazne narástol počet variantov a variácií (dokonca natoľko, že jediný motív dokázal aktivizovať štiepenie na ďalšie nové básne). Oslabené textové rámce (hranice textu) stabilizovalo až oficiálne zverejnenie.

V kapitole *Záznam a rukopis* sa autor stavia proti súčasnej pojmovej nejednoznačnosti, precizuje niektoré definície a obohacuje terminológiu. Zároveň opisuje, akým spôsobom vznikajú záznamy, ako na tom participuje autor a technológia písania (napr. slubné možnosti pre obmieňanie prvkov paradigmy a konfiguráciu mikrokontextu pri písaní rukou, prevaha syntagmatických vzťahov a extenzity výrazu pri písaní na stroji atď.), aká je relevancia tvorivého prostredia voči aktu písania a ako sa konštituuje tvar textu. Metaforou bielej stránky (pomerom popísanej časti strany k jej bielej časti) autor naznačuje, aký je vzťah medzi napísaným a svetom nenapísaného, z ktorého tvorca čerpá. Záznam je iba okamžitou evidenciou prítomnosti písania, je dokumentom autorskej tvorivej pamäti, artefaktom. Až umelecký text sa stáva „ozmyslením“ dovtedy iba úžitkového záznamu (v dichotómii dielo-vec a dielo-znak je to prechod od prvého člena k druhému).

V kapitolách *Možnosti zápisníku ve fenomenologii psaní: cestopisný zápisník Petra Borkovce* a *Zápisky Jiljího Klena Jana Čepa (intencionalita psaní a intencionalita díla)* P. Komenda sleduje, ako sa zápisky transponujú do podoby literárneho diela.

V druhej časti, ktorá má rovnaký názov ako podtitul knihy, P. Komenda uplatňuje svoju novú koncepciu textológie na diele

českého básnika Františka Halasa. Jeho hlavným cieľom je odhaliť premeny Halasovej poetiky a zároveň objasniť ich motivácie pomocou rôznorodých podôb vybraných básní autora. Textologické čítanie, ktorého podstatu tvorí kolácia viacerých textových variantov, resp. usúvzťažňovanie (in)variantov s ranými štádiami textácie, umožňuje presnejšiu, „správnejšiu“ interpretáciu tvorby i jej problematických miest.

Na základe diferencií, ktorými sa vyznačujú jednotlivé fragmenty textov, materiál a technológie písania, P. Komenda sleduje vývoj Halasovej poetiky v plynutí času. Už v prvej zbierke *Sepie* z roku 1927 zachytáva postupný odklon od vyprázdneného poetizmu v prospech inovovania poetiky – nepoetického zdrsnenia, dadaizmu a traklovského expresionizmu. Neskôr so silnejúcim pocitom rozpadu starého sveta pribúdajú postupy fragmentarizácie, syntaktického znejasňovania a rozpadu lyrického subjektu na dve ohniská (na subjekt, ktorý emocionálne prežíva lyrické dianie, a subjekt, ktorý je pozorovateľom tohto diania z odstupu).

V zápisníkoch po roku 1936 si F. Halas buduje zmysel pre detail a sú v nich prítomné zárodky budúcej básnickej štruktúry. V poslednom, experimentálnom štádiu svojej tvorby básnik z veľkého množstva rukopisného materiálu publikoval len zlomok, už nesmeroval tak cielavedome k aktu zverejnenia. P. Komenda popisuje relácie medzi materiálom zapisovania (trhacie bloky), spôsobom zapisovania a básnickou technikou (enumeratívny princíp, litanickosť, mozaikovitosť), až po tvorivé metódy neskorej poetiky (montáž, koláž, potencionálne nekonečné množstvo kombinácií, intratextualita, idiomatizácia), resp. súvzťažnosti medzi životom autora a motivickou stránkou diela (prienik „reči“ vtákov a rastlín v dôsledku zaujatia kuntštátskou prírodou). Opäť sa tu narába s konceptom psychofyzického autora (oproti

semiotickému konštruktú autoru). Epifániou, prienikom cudzieho do sveta autora sa legitimizuje tzv. zámerná nezámernosť, t. j. situácia, keď sú náhodné (nezámerné) prvky reflektované a vedomo (zámerne) zapájané do štruktúry diela. Kniha vyvrcholuje vyčerpávajúcou a minucióznou interpretáciou textového vrstvenia básne *Přes smrt*.

Viacnásobným výskytom ustálených spojení i voľných pomenovaní na rozlohe celého Halasovho diela sa posilňujú súvislosti medzi jednotlivými textami, zápiskami, náčrtmi, margináliami, denníkovými zápiskami, čitateľskými výpiskami či korešpondenciou. Pomocou spoločného alebo podobného referenčného horizontu obrazov a pomenovaní je možné vysvetliť nejasné miesta v jednom texte iným textom. Vytvára sa akýsi hypertext autorovho diela, čo je pre interpretátora mimoriadne nápomocné a inštruktívne. Podporuje to celkovú kontextualizáciu nejasných pasáží.

Bohatý a do značnej miery ešte neprebádaný rukopisný materiál F. Halasa inicioval nové badania. P. Komenda riskantne narúša to, čo vo svojej vedeckej akribii ustálili Miroslav Červenka a ďalší štrukturalisti, aby zistil, aký potenciál sa ešte skrýva v rukopisoch, a aby našiel adekvátnejší výraz pre popis textotvorného procesu. Aj keď sa Červenkov štúdie javia ako „nepriestrelné“, P. Komenda sa odvážne púšťa do oblastí, ktoré sú za hranicou exaktnosti v chápaní jeho predchodcu. Má v úmysle popísať to, čo štrukturalizmus ignoroval, pretože sa to nijako nezmestilo do uzavretej štruktúry diela. Preto je mimoriadna pozornosť venovaná štádiám textov pred ich zverejnením.

Hoci je epifánia písania zaujímavou témou uvažovania o tvorivom procese, pre nedostatok informácií o mentálnych procesoch tvorca nevieme s istotou povedať, ako naozaj tvoril, prečo jedno slovo z vedomia vytiahol a iné zanedbal a pod. Poriadok, ktorý P. Komenda

dodatočne nachádza v pôvodne nevysvetliteľnom chaose písania, je možný, pravdepodobný i uveriteľný – ako každá rekonštrukcia robená ex post, ale otázne zostáva, či vôbec dokážeme presne zistiť, ako sa spisovateľ dopracoval k svojim výsledkom. Dokonca aj sám P. Komenda o tom na jednom mieste pochybuje, pretože mentálne procesy spisovateľov sú nám stále neprístupné (s. 81). Práve pertraktovanie iracionality tak zapríčiňuje, že niektoré časti práce môžu vyznieť trochu špekulatívne. Nakoniec sa bádateľ predsa len musí vrátiť k poctivému porovnávaniu existujúcich (in)variantov. P. Komendu teda nemožno obviňovať z nejakej nedôslednosti, svoje výsledky zakaždým podopiera dôkladným výskumom.

Tento filozoficky uvažujúci textológ v úvodných kapitolách knihy veľmi zložito a abstraktne predstavuje svoju vedeckú koncepciu. Jej opodstatnenosť sa lepšie potvrdzuje v praktickej demonštrácii na materiáli. Tam, kde vychádza z konkrétneho materiálu, sú jeho formulácie menej vzletné a jeho závery presvedčivejšie. Kniha je nepochybne obohatením textologického badania a podnetom pre konštruktívnu polemiku.

*Martin Navrátil*

**LUKAVEC, Jan.** *Bytosti na pomezí. Texty o literární fantastice.*

Praha: Pulchra, 2016. 288 s. ISBN 978-80-7564-003-1.

Ako vieme, je mnoho vedeckých i popularizačných prác o nadprirodzených bytostiach, desivých a bájných tvoroch, ktoré obývajú tajomný svet ľudskej viery a fantázie. Táto fascinujúca garnitúra prazvláštnych fenoménov priťahuje človeka oddávna. Každá ďalšia konceptuálna expedícia do tejto oblasti preto opodstatnene vyvoláva otázku, či dokáže

prispieť k novým zisteniam a inšpiratívnym úvahám. V prípade monografie Jana Lukavca *Bytosti na pomezí. Texty o literárni fantastice* tak skutočne je.

Knihy pozostáva z dvoch častí. Prvá z nich čitateľa oboznamuje s nadprirodzenými bytosťami, ktoré sa pohybujú na pomedzí ľudského, zvieracieho a božského sveta (zombie, jednorozec, medúza, elfovia, obri, trpaslíci, vlkolaci, draci, upíri či anjeli). Autor sa na košatej materiálnej báze (folklórne texty, autorská klasika i súčasná literárna a filmová tvorba) venuje sémantickej rekonštrukcii ich tradičného mýtopoetického zobrazenia, ako aj ich novodobej transformácii v súdobých umeleckých výtvoroch, a to predovšetkým so zreteľom na najnovšie trendy popkultúrnej tvorby. Presvedčivo pritom syntetizuje poznatky a koncepty viacerých výskumných oblastí: religionistiky, kultúrnej antropológie, etnológie, sociológie, psychológie, filozofie a umenovedy. Predkladá portréty nadprirodzených bytostí v ich archetypálne ambivalentnej podobe (napr. jednorozec ako nositeľ duchovnej čistoty a netelesnej éterickosti a zároveň ako ohyzdné, zmyselné a nebezpečné zviera symbolizujúce smrť), alebo ho zaujíma historicko-vývinový proces ich transformácie, ktorý bol často podmienený prenikaním kresťanských vplyvov do starodávneho folklóru (napr. pôvodný obraz elfov ako veľkých a hrozivých bytostí v kontrapunkte k novovekému obrazu infantilných, ale zato ušľachtilých škriatkov).

Autorova pozornosť sa však ťažiskovo zaciela na populárnu reinterpretáciu uvedených tvorov v západnej kultúre, predovšetkým v literatúre a vo filme. Jeho východisko tvorí predpoklad, že ľudská fantázia sa síce od najstarších čias v prežívaní nadprirodzených fenoménov zásadnejšie nezmenila, ale zmenil sa náš postoj k nim – voľakedajší strach z numinózných bytostí, ktoré archetypálne prekračujú reálnu ľudskú skúsenosť, sa pretvoril

na túžbu po nich: „Jestliže v minulosti (...) ztělesňovali hlavně to, čeho se lidé v Evropě báli, dnes – i když si mnozí uchovávají svou mohutnost a sílu – kupodivu představují spíše to, po čem naši současníci touží: porozumění a zázračnost, a ladné spojení tělesné energie a vnitřní moudrosti...“ (s. 121). Lukavec poukazuje na to, že súčasní tvorcovia to dosahujú zväčša kontroverznou formou „poľudštenia“ vysnívaných tajomných bytostí (napr. upír-vegetarián ako morálna bytosť, ktorá sa zrieka svojej monštruóznosti a spolu s človekom bojuje proti vlastnej rase), príp. fyzickým či duševným splynutím s nimi (napr. žiadostivá túžba stať sa vlkolakom, erotický vzťah človeka s anjelom či upírom, ktorému nechýba esteticky vylepšená podoba, sexepíl a individuálny ľudský charakter atď.). Výsledkom autorovho výskumu je teda komplexný (minulý i súčasný) pohľad na interesantnú paletu polysémantických fenoménov, ktoré v pestrych recepčných dejinách prešli výraznou transfiguráciou.

V druhej časti knihy sa autor venuje všeobecnejším otázkam literárnej fantastiky. V kapitolách *Věčně se proměňující Ovidius* a *Z člověka v žábu či brouka (a někdy i spět)* porovnáva pradávny motív metamorfózy človeka na zviera v starej literárnej tradícii (Ovidiove *Premeny*, Apuleiuov *Zlatý osol*, Homérova *Odyseia*, Danteho *Peklo*), kde túto premenu zapričiňuje samotný človek, pričom metamorfóza plní funkciu trestu či skúšky a vyvoláva zhnusenie, s novodobými, resp. súčasnými naratívami, v ktorých motív premeny plní odlišnú funkciu – nielenže tu metamorfóza nie je motivovaná žiadnym previnením (Kafkova *Premena*), ale ľudskému hrdinovi prináša rôzne výhody: pomáha mu v boji s nepriateľom (Spiderman či moderní vlkolaci), uľahčuje bezpečný únik pred svetom, príp. plní zábavnú funkciu (Rowlingovej *Harry Potter*). Na základe tejto komparácie autor dospieva k nasledujúcemu zisteniu:



„... jestliže naši předci doufali spíše v proměnu duchovní a přechodná transformace ve zvíře pro ně byla (...) iniciační zkouškou vedoucí k vyššímu poznání, jež vrcholilo návratem k jaksi méně tělesné, ‚dokonalejší‘ lidské podobě a přiblížení se božství, dnešní doba se podobných proměn nebojí a častěji zdůrazňuje potenciální klady takovéto plně smyslové, fyzické existence“ (s. 193 – 194).

V ďalšej kapitole s názvom *Mezi chaosem a řádem* sa autor zamýšľa nad dlhodobým kultúrotvorným trendom nastolovať civilizačný poriadok všade tam, kde vládne nespútaný chaos, a to prostredníctvom zaužívaných a opakujúcich sa naratívnych schém. Ako príklad uvádza tradičné žánrové paradigmy detektívky (nastolenie spoločenského poriadku odhalením zločinca), westernu (civilizácia verzus divočina, právny a morálny poriadok v konfrontácii s divoštvom a svojvoľným uzurpátorstvom) či dobrodružného románu (osamelý Robinson vlastnými silami vytvára civilizačnú enklávu a vnucuje tak poriadok divokej prírode i divochom). Lukavec ďalej v kontrastnej dikcii poukazuje na súdobú vlnu zavádzania tzv. necivilizovaného poriadku, resp. poriadku prírody (homeostázy), založeného na environmentalistických ideách (ohrozený strom ako metafora Zeme vo Fombelleovom fantastickom románe *Tobiáš Lolness*).

Z ďalších segmentov knihy môžeme zmieniť ešte kapitolu *O cestách tam a nechuti vrátiť se zpátky* (*O odmítání dospět a hledání „Božího království“*). Autor sa tu snaží prostredníctvom viacerých filozofických, psychologických i umeleckých názorov definovať kult dieťaťa, ktoré vo svojej prirodzenosti a neskazenom vnímaní (na rozdiel od dospelých) dokáže bezprostredne akceptovať druhý/neobyčajný svet. Upozorňuje na „vyvolenosť“ detských hrdinov vo fantastických príbehoch a na ich jedinečné poslanie zachraňovať ľudskú fantáziu (prototypom je Endeho

*Nekonečný příběh*), čo je aj pointujúcim zmyslom autorových úvah: fantázia vo všeobecnosti umožňuje človeku udržať kontakt so svojím „vnútorným dieťaťom“. Práve o to sa koniec koncov stále usilujú tvorcovia fantastických príbehov.

Monografia Jana Lukavca je neprehliadnuteľným a kvalifikovaným príspevkom do vážne mienenej diskusie o dôležitosti ľudskej imaginácie, ktorej neodmysliteľnou súčasťou sú odveko príťažlivé „bytosti na pomedzí“, ako aj o smerovaní súčasného umenia a kultúry.

Mariana Čechová

**KUČERKOVÁ, Magda – REŽNÁ, Miroslava.** *Poetika nevyjadriteľného. K literárnemu výrazu diel Terézie od Ježiša a iných kresťanských mystikov.*

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. 90 s. ISBN 978-80-558-1109-3.

„Jednu z podôb pátrania po uspokojivom naplnení vlastnej životnej cesty či priamo zmyslu života tvorí náboženská skúsenosť“ (s. 7). Týmito slovami sa v úvode monografie *Poetika nevyjadriteľného* prihovárajú čitateľovi autorky Magda Kučerková a Miroslava Režná. Na prvý pohľad útlá, no obsahom bohatá kniha vyšla v rámci vedeckého projektu mapujúceho stvárňovanie duchovnej cesty v západných literatúrach. Nielen názov, ale aj prebal knihy, zdobený púťavou ilustráciou Dany Paralíchovej, naznačuje autorský zámer – poodhaliť zákutia i úskalia mystickej tvorby. Ilustrácia náležite korešponduje najmä s druhou časťou monografie, ktorá je venovaná španielskej mystičke Terézii Avilskej (známej aj pod menom Terézia od Ježiša) a jej metaforickému vyobrazovaniu mystickej skúsenosti ako vnútorného hradu. Toto výtvarné dielo však dokonale ladí nielen s poetikou Teréziinho diela, ale aj s názvom monografie,



ktorý prebúda u čitateľa zvedavosť a dodáva publikácii punc tajuplnosti.

Tvorba mystikov, ktorej sa autorky v monografii venujú, pochádza z 12. až 16. storočia a predstavuje celkom osobitú formu vyjadrovania duchovnej skúsenosti. Myšlienka uchopiť tento druh tvorby interpretačne sa vzhľadom na opätovný návrat súčasného človeka k duchovným hodnotám, ako aj na päťsté výročie narodenia Terézie od Ježiša (2015) javí ako veľmi aktuálna. Pri tejto príležitosti sa na viacerých miestach sveta uskutočnilo množstvo podujatí. Okrem zahraničných konferencií (napr. „Terézia od Ježiša – dedičstvo ľudstva“ v španielskej Ávile) nemožno opomenúť ani medzinárodnú vedeckú konferenciu „Duchovná cesta a jej podoby v literatúre“, ktorá sa uskutočnila v máji 2015 na pôde Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre a niesla sa (aj) v duchu Teréziinho odkazu.

Monografia pozostáva z dvoch hlavných kapitol – *Literárne stvárňovanie mystickej skúsenosti* a *Hrad vnútra (Terézia od Ježiša)*. Okrem toho obsahuje aj španielske resumé, čo ocení najmä zahraničný čitateľ.

V prvej kapitole autorky približujú tvorbu viacerých kresťanských mystikov, ktorí sa rozhodli opísať (či už z vlastnej iniciatívy, alebo na základe vonkajšieho popudu) svoju skúsenosť s transcendentálnou podstatou duchovného prežívania. Vo výskume sa autorky zameriavajú na známe osobnosti – Talianov Františka z Assisi, Jacopone da Todiho a Katarínu Sienskú, Angličanku Julianu z Norwichu či predstaviteľov španielskej mystiky Jána z Kríža a už spomínanú Teréziu od Ježiša. S prihliadnutím na konkrétne diela identifikujú špecifické znaky ich poetík, ako aj paralely medzi nimi. Za spoločný prvok považujú nadprirodzenú skúsenosť a snahu o zachovanie vernosti zažitého v momente svedectva (pováčšine boli cieľovou skupinou členovia rehole, spolubratia či spolusestry).

Podkapitola *Mystické výpovede ako malé metafory* upriamuje pozornosť na tzv. malé metafory, ktorými mystici vyjadrovali individuálnu (teda vlastnú, priam intímnu) skúsenosť s Bohom. Odvolávajú sa na Lyotardovu terminológiu, autorky monografie stavajú tieto metafory do opozície voči tzv. veľkým metaforám, ktoré zachytávajú duchovné myslenie ľudstva. Spoločným menovateľom žánrovo i poetologicky rozdielnych diel (verše Jána z Kríža, chvály Františka z Assisi a Jacopone da Todiho, prózy Terézie od Ježiša a Juliany z Norwichu, listy Kataríny Sienskej atď.) je ich autobiografický charakter.

Autorky sa nevenujú jednotlivým mystikom detailne, čo neumožňuje ani rozsah a zameranie monografie. Jednoznačné pozitívum však spočíva v tom, že vďaka predstaveniu autorských poetík (tzv. poetík nevyjadriteľného), ako aj špecifických literárno-sémantických charakteristík diel si čitateľ môže vytvoriť ucelenejšiu predstavu o podobách a premenách mystickej tvorby.

Pri interpretovaní diel spomínaných mystikov autorky vychádzajú z pojmu vnútorný obraz, pričom inšpiráciu nachádzajú v teórii Františka Miku. Podľa nich sa počas kontemplatívneho stavu vytvorí v mysli mystika *imagen*. Mystik sa ho neskôr snaží uchopiť tak, aby „zachoval sémanticko-hodnotovú identitu ‚videného‘“ (s. 27). Je nutné oceniť, že autorky okrem vlastnej interpretácie predstavujú aj iné, pojmovovo odlišné teórie (Reginald Dacík, Josef Sudbrack, Evelyn Underhillová, Ángel L. Cilveti). Za mimoriadne prínosné však možno považovať aj to, že sa neobmedzujú len na náboženský výklad daného problému. Ich výskum sa prelína s rôznymi filozoficko-psychologickými či literárnovednými prístupmi (napr. reč mystikov prirovnávajú k reči erotickej lásky – eros ako „jazyk všeobjímajúcej lásky“ (s. 44) –, čím naznačujú extatický charakter prežitej skúsenosti).

Hoci ako možnosť spomínajú aj interpretáciu opierajúcu sa o kresťanskú symboliku, tomuto problému sa vo svojej analýze hlbšie nevenujú. Sústreďujú sa na vnútorné obrazy, pričom za jeden z najvýraznejších spôsobov, akým mystici uchopovali svojráznosť prežitého stavu hlbokoj kontemplácie, považujú „neurčitost“. Poetické jadro mystickej tvorby podľa autoriek spočíva v inovatívnych výrazových prostriedkoch, ktorými sa opätovne oživil význam symbolickej reči.

Teréziina poetika, ktorej je venovaná druhá kapitola knihy, sa vyznačuje nenútenosťou, úprimnou čistotou výpovede a nadčasovým obsahom. Ako autorky konštatujú, Teréziina „nemaskovaná a nepotláčaná životná skúsenosť“ (s. 59) mala výrazný vplyv na jej autorový štýl. Ten sa vo veľkej miere odlišuje od ostatných najmä tým, že aj napriek nesmiernej metaforickosti diela dokázala veľmi zrozumiteľne opísať vlastné duchovné prežívanie. Azda aj z tohto dôvodu si vyslúžila prívlastok „učiteľka Cirkvi“. Jej komplexná metafora vnútorného sveta ako hradu vyjadruje základnú povahu duchovnej cesty – putovania smerom do vnútra (tzv. stredu), kde sídli Boh. Hlavnými iniciačnými rituálmi sú modlitba a rozjímanie, ktoré zabezpečujú vstup do prvých komnát hradu.

Kapitola *Hrad vnútra (Terézia od Ježiša)* sa vďaka precíznej interpretácii vnútorných obrazov stáva sprievodcom po Teréziinom diele a spolu s celým obsahom monografie je veľmi prínosnou tak pre odbornú, ako aj laickú verejnosť. Autorkám sa podarilo priblížiť literárnu povahu mystickej tvorby a súčasne vytvoriť hodnotný, interdisciplinárne prepojený priestor pre ďalšie uvažovanie o problematike. Svojimi vnímavými prienikmi do poetík jednotlivých mystikov pripomenuli ich význam nielen z religiózneho, spoločenského či filozofického hľadiska, ale aj z pohľadu literatúry a literárnovedného bádania. V neposlednom rade nemožno opomenúť ani jazykovú

a štylistickú úroveň monografie, keďže sa vyznačuje, ako je u týchto autoriek zvykom, vysokou kvalitou a precíznosťou.

Zuzana Kormaňáková

**MARTINEK, Libor.** *Henryk Jasiczek.*

Opava: Literature & Sciences, 2016. 270 s. ISBN 978-80-904126-6-8.

Nová publikácia Libora Martineka *Henryk Jasiczek* predstavuje životné osudy a tvorbu ďalšieho z radu tešínskych autorov, ktorým literárna veda doposiaľ nevenovala zvláštnu pozornosť. Opäť iba vďaka Martinekovej priekopníckej práci a jeho súčinnosti s opavským vydavateľstvom Literature & Sciences vychádza štyridsať rokov po Jasiczekovej smrti monografia, ktorá je druhým dielom z edície Spisovatelé Těšínska.

Domnievam sa, že ďalšiu Martinekovu monografiu nemožno hodnotiť bez ohľadnutia sa za jeho predchádzajúcimi prácami. Pripomínam, že ide o druhú monografiu venovanú významnému predstaviteľovi literárnej tvorby z oblasti Tešínska, a zároveň predpokladám, že v rámci edície nebude zďaleka poslednou. Prvá práca bola venovaná spisovateľovi, publicistovi, prekladateľovi a dramatikovi Władysławovi Sikorovi. V tom istom roku vyšla Martinekovi aj (z môjho pohľadu) kľúčová kniha s názvom *Identita v literatuře Těšínska* (2015). Táto publikácia, aj napriek skutočnosti, že formálne nepredstavuje súčasť edície, z hľadiska obsahu je od nej neoddeliteľná a pozornému oku predznačuje, kolkých ďalších monografických prác o tešínskych spisovateľoch by mohlo v blízkej dobe ešte pribudnúť.

Martinekova publikácia *Henryk Jasiczek* sa vyznačuje náležitou obsažnosťou, komplexnosťou a precíznosťou. Tieto základné charakteristiky vyplývajú z kratších i rozsiahlejších analýz a interpretácií, pri ktorých autor

vychádza z množstva prameňov a súčasne nezabúda reflektovať ani široký okruh domácich či zahraničných myšlienkových zdrojov. Od obsiahleho životopisu (prvá kapitola) cez charakterizáciu premierných básnickej poetiky (druhá kapitola) a rozbor prozaických prác (tretia kapitola) sa prepracúva ku kratšej kapitole o humore v Jasiczekovom diele (štvrtá kapitola), bez ktorej by predložený portrét básnika, prozaika a publicistu pravdepodobne nebol ucelený.

Pokiaľ ide o básnickú poetiku, v interpretáciách sa presúvame od angažovanosti až k básnikovi hľadajúcemu miesto v meniacom sa svete. „Vďaka“ obmedzenej estetickéj doktríne sa Jasiczek spočiatku nevyhol „traktoru, ktorý vyznačuje cestu dejinám“ (s. 29), no poéziou zo zrelejších čias na svoje „jednoznačné riešenie“ (s. 48) rezignuje a dospieva ku skepse. Martinek aj na takejto časovej osi plnej ruptúr dokázal vystopovať a analyzovať viacero pôsobivých obrazov, motívov a symbolov (ide napríklad o motívy hôr a smrti, symboly kríža a trávy atď.). V rámci Jasiczekovej ostatnej tvorby je popri publicistických prácach a rozhlasových reláciách väčší priestor venovaný reportážam zo zahraničných ciest.

Ak som uviedla, že „mimoedičnú“ publikáciu *Identita v literatúre Těšínska* považujem za kľúčovú vo vzťahu k Martinekovým ďalším monografiám, tak piata kapitola s názvom *Poměr sebeidentity ke skupinové identitě v pamětech Henryka Jasiczka* je toho priamym dôkazom. Objasňuje sa tu problematika Jasiczekovej identity cez analýzu jeho postojov k otázkam národnostným, ako aj analýzou vzťahu jeho osobnej identity ku skupinovej identite. Teda porovnateľne, ako pri predchádzajúcich interpretačne ladených kapitolách, ani v tomto prípade nejde zo strany autora o skok do neznáma, ale o prístup nanajvyššie erudovaný, opierajúci sa o dôsledný predchádzajúci výskum. Navyše, o dvojdomom Jasiczekovi nečítame iba z hľadiska

pôsobnosti v danom regióne, ale takmer nepretržite vnímame spätosť jeho tvorby so širokým česko-poľským literárnym kontextom. Vyústením takéhoto prístupu je jedenásta kapitola *K recepci Jasiczka literárního díla v českém literárním kontextu*.

V snahe vytvoriť skutočne komplexnú monografiu o živote a diele významného těšínskeho autora Martinek neopomína ani záverečnú fázu jeho literárnej tvorby (šiesta kapitola), ktorá je poznačená vylúčením z verejného a politického života v čase normalizácie a nesie v sebe „existenciálny nádych“ (s. 115). Súčasť knihy ďalej tvoria kapitoly venované tvorbe pre deti (siedma kapitola), básnickým dedikáciám a parafrázam (desiata kapitola), ako aj dve čitateľsky veľmi pútavé state, dokumentujúce Jasiczekov písomný, avšak osobito blízky a dôverný kontakt s významnou spisovateľkou Annou Kamieňskou (ôsma kapitola), príp. básnický dialóg s Ewou Milerskou, ktorý je podľa Martineka „hľadániím pravdy o době, která za maskou a fasádou sbratření proletariátu celého světa skrývala totalitu moci a snahu o zotročení lidského ducha“ (s. 154).

Na záver už iba zdôrazním, čo je zrejme aj z predošlých riadkov, a síce, že rozsiahlu a precíznu Martinekovu monografiu *Henryk Jasiczek*, ktorú dopĺňajú vybrané ukážky z poézie a príloha pozostávajúca z fotografií a ukážok korešpondencie, možno hodnotiť pozitívne. Navyše, publikácia predstavuje prínos nielen v oblasti literárnohistorického výskumu jednotlivých národných literatúr, ale aj v oblasti skúmania medziliterárnych kontextov a vzťahov.

Martina Taneski

**PODHAJSKÝ, František A. (ed.).** *Fikce Jaroslava Haška.*

Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2016. 308 s. ISBN 978-80-88069-27-0.

Kolektívna monografia *Fikce Jaroslava Haška* je spoločným počinom Ústavu pre českú literatúru Akadémie vied Českej republiky a Brnianskeho naratologického krúžku. Obsahuje príspevky, ktoré odzneli 8. januára 2015 na rovnomennom medzinárodnom kolokviu v Brne. Na úvod poznamenajme, že slovo „fikcia“ sa tu chápe pomerne široko: nevzťahuje sa len na Haškove beletristické texty, ale aj na početné mýty a legendy spojené s jeho osobou. Záber publikácie navyše presahuje rámec literárnovedného výskumu, keďže viaceré kapitoly zasahujú i do oblastí divadelnej či filmovej vedy.

Prvá kapitola knihy s názvom *Jaroslav Hašek a literárni věda* od zostavovateľa monografie Františka A. Podhajského prináša historický prehľad haškologických výskumov od dvadsiatych rokov 20. storočia až po súčasnosť. Autor zdieľuje prvé reakcie na Haškovo najdiskutovanejšie dielo *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (recenzie I. Olbrachta, K. Čapka, V. Nezvala či J. Grossmana), v ktorých sa okrem iného zdôrazňovalo, že „humor není žádná přísada, nýbrž jisté základní vidění světa“ (s. 17) – konštatovanie, z ktorého vychádzajú a ďalej ho rozvíjajú viaceré z prezentovaných príspevkov. Po bezprostredných recenzných ohlasoch nasledovali rozsiahlejšie literárnovedné štúdie: F. A. Podhajský začína odkazom na stať J. Mukařovského z päťdesiatych rokov, ktorá sa, bohužiaľ, zachovala len v podobe fragmentu, ďalej komentuje teoreticko-historické práce R. Pytlíka, M. Jankoviča i niektorých zahraničných bádateľov.

Jan Staněk sa v nasledujúcej časti práce zameriava predovšetkým na biografické texty o J. Haškovi, ktorých hojnosť vidí v „neodolateľnej anekdotickosti“ autorovho života, vyvolávajúcej opakované snahy o kreatívne posúvanie samotnej biografie k žánru pikareskného románu či k akejsi „sérii nemých grotesiek“ (s. 29). Autor vníma J. Haška ako

neúnavného mystifikátora, ktorý si v spoločnosti rád nasadzoval masku žoviálneho ľudového rozprávača – nezriedka i pijansky oplzlých – historiek zo života, v súkromí bol však (citujúc slová V. Warausovej, priateľky Haškovej ženy) „jemným, citlivým človekom“ (s. 30). Pokiaľ ide o často zmieňované Haškovo bohémstvo, J. Staněk predkladá viaceré interpretácie tohto pojmu vrátane tej vlastnej, opierajúcej sa o filozoficko-estetickú koncepciu kabaretnej kultúry prelomu 19. a 20. storočia: „... typickým výrazom jejího ducha je něco, čemu se říkalo *fumisme* či *fumisterie*, směsice cynismu, ironie, odporu k počestné sporádanosti a související chuti karikovat a provokovat, která se vybíjela v rozličných blagách a kanadských žertech a v neposlední řadě i kabaretních exhibicích a improvizacích“ (s. 40).

V kapitole *Haškovy cestovní povídky* si Zdeněk Hrbata všíma Haškove parodizácii „tradičnej“, to znamená dokumentárno-reportážnej cestopisnej literatúry (ide predovšetkým o reakciu na dobové bedekre a žánrovo i stylisticky schematizované „zápisky z ciest“). Na rozdiel od cestovateľov vydávajúcich sa na výpravy po vtedajšej Európe s rekreačnými či turisticko-poznávacími cieľmi je Haškov cestovateľský – a následne i spisovateľský – modus výhradne „komicko-ludický“. Značná časť štúdie je potom venovaná poetike komickosti s prihliadnutím na analyzovaný žánr. Z. Hrbata dospieva k záveru, že Haškov podvratný štýl v konečnom dôsledku ovplyvnil aj ním parodizované postupy reportážnej spisby. Dodajme, že komu je táto dikcia blízka a hľadal by jej ozvuky aj v textoch súčasných českých autorov, môže siahnuť napríklad po knihe Patrika Linharta *Vienna Calling* (2014), ktorá Haškov cestovateľský anarchizmus posúva ešte o úroveň vyššie.

Tomáš Kačer sa v ďalšej kapitole zamýšľa nad možnosťou dvojakeho chápania Haškovej humoristickej poviedky *Utrpení*

pana Tenkrát. *Historie poučná a odstrašující*. Jednak ju možno vnímať ako sociálnu satiru meštiackych pomerov v c. k. monarchii a jednak ako sériu komických epizód zo života „ženicha z donútenia“. Tejto interpretačnej dvojdomosti potom zodpovedajú rôzne filmové spracovania poviedky v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch minulého storočia.

Ondřej Sládek si zas všíma naratívne stratégie ovplyvňujúce – často nejednoznačné – žánrové zaradenie Haškovej poviedky *Šťastný domov* v kontexte jeho tvorby i v širších literárno-komparatívnych vzťahoch. Analyzuje najmä autorské postupy, ktorými sa dosahuje groteskný efekt, pričom zastáva názor, že „významnou roli v tomto ohľadu má dialektika, chápaná široce ako pohyb a proměna, kdy se stav určité věci nebo skutečnosti, názor či hodnocení mění ve svůj opak“ (s. 99). Autor pracuje s metódami štrukturálnej semiotiky a naratológie, takže Haškove rozprávačské postupy dokladá názornými paradigmaticko-syntagmatickými schémami, založenými na významových protikladoch jednotlivých výstavbových prvkov textu.

Už zmienený František A. Podhajský prispel do monografie ešte jednou prácou, tentoraz textologickou. Sleduje v nej históriu rukopisu za Haškovho života nepublikovaného textu *Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona*, autorovho najrozsiahlejšieho predvojnového diela. Ukazuje sa, že genéza rukopisu bola skutočne komplikovaná – F. A. Podhajský podrobne približuje rôzne peripetie, ktoré text sprevádza od momentu jeho napísania v roku 1911 až po prvé súhrnné vydanie v roku 1963 (po ňom nasledovalo ešte niekoľko ďalších). Edičné zásahy upravovateľov Haškových spisov sa v konečnom dôsledku podpísali aj na celkovom kompozičnom usporiadaní textu, respektíve na rôznych variantoch jeho vydání. Naďalej tak zostáva otázkou, ktorá

z doteraz publikovaných verzií sa najviac približuje pôvodnému autorskému zámeru.

Haškova prozaická tvorba takmer úplne zatičila jeho talent dramatika, takže sa občas zabúda, že bol aj autorom či spoluautorom príležitostných divadelných skečov, kabaretných výstupov a rôznych iných, prevažne improvizovaných predstavení. Odohrávali sa najmä okolo roku 1911 – tzn. v roku založenia vyššie spomenutej parodickej Strany mierneho pokroku v medziach zákona – v bohémou hojne navštevovanej vinohradskej krčme Kravín (pražská obdoba zürišského dadaistického Kabaretu Voltaire). Pavel Janoušek sa zamýšľa nad významom týchto „dramatických marginálií“ – vydaných súborne v roku 1976 v antológii *Větrný mlynář a jeho dcera. Kabaretní scény a hry bohémské družiny Jaroslava Haška* – pre súčasného recipienta Haškovho diela. Opäť ide o pomerne sporné otázky, keďže tieto umelecké aktivity mali často kolektívny charakter a podiel Haškovho autorstva na nich je miestami neistý.

Počas tzv. ruskej anabázy bol J. Hašek istý čas „červeným komisárom“ a horlivým propagátorom boľševických myšlienok v rôznych ideologicky zameraných červenoarmejských časopisoch. Práve tejto časti haškovej „fikcie“ je venovaný príspevok Petra Steinera, ktorý analyzuje a z dnešného pohľadu hodnotí najmä Haškovu elégiu venovanú tragickému smrti Rosy Luxemburgovej a Karla Liebknechta z januára 1919 s názvom *Svätá krv* (rus. *Svjataja krv*). P. Steiner zaujal zjavný paradox medzi novozákonnou symbolikou básne (smrť zavraždených nemeckých revolucionárov sa prirovnáva ku Kristovej obeti) a boľševickou – do značnej miery i Haškovou – ostentatívnou nevraživosťou voči kresťanskej cirkvi a voči náboženstvu ako takému. Autor kapitoly tento rozpor vysvetľuje citáciami z neskorších Haškových článkov z uvedeného obdobia, v ktorých sa Kristus a jeho nasledovníci chápu ako predchodcovia



komunistických revolucionárov (podobne J. Hašek vykreslil i českých táboritov v staršom článku *Čeští komunisté století patnáctého*). Steinerovo hodnotenie Haškovej „idealistickej úchylky“ končí viacznačne, parafrázou Švejka: „Amen, amen, pravím vám: ‚Kristus Pán byl taky nevinnej [...] a taky ho ukřižovali‘“ (s. 177). Žiada sa tu pripomenúť slová Jozefa Koptu z roku 1925, ktorý tieto kontroverzné momenty Haškovej biografie vysvetľuje jednoznačnejšie – ako okúzlenie živelnosťou a „exotickosťou“ revolúcie (čo, mimochodom, J. Haška zblíži s viacerými ruskými básnikmi tohto obdobia, ktorí však neskôr svoj grošový mladický romantizmus stihli olutovať): „Rusko bylo mu nekonečnou prérií, na níž se bude moci volně proháněti. Byl tedy bolševikem, prý i dosti velkým vojvůdцем, ale zase jen proto, že v tom byl nový nepoznaný svět, jehož exotičnost přitahovala. Nelze hovořiti vážně o jeho ideovém přílnutí k bolševické doktríně“ (s. 39).

Na kontroverzné ruské obdobie Haškovej biografie sa pýta aj nasledujúca kapitola, pričom opytovací znak má už v názve: *Veliteľem města Bugulmy?* Literárny vedec Bohumil Fořt, zaoberajúci sa dlhodobou problematikou literárnej *fikčnosti* (resp. teóriou fikčných svetov, ako ju rozpracoval Lubomír Doležel), v nej vo vzťahu k Haškovmu „bugulmskému cyklu“ ešte intenzívnejšie skúma podiel faktografickej dokumentárnosti a autorskej mystifikácie. Podľa jeho názoru totiž „existujú různé stupně autobiografické stylizace a mezi naprostou pravdou a naprostou (fikční) smyšlenkou existuje relativně široké spektrum možností vztahu autora a popisované reality“ (s. 187). Pritom, samozrejme, nemalú úlohu zohráva problém žánrového zaradenia skúmaného textu – pokiaľ Haškov text z roku 1921 označíme za beletristický, otázky referencie opisovaných udalostí k vonkajšej skutočnosti sa vo svetle jeho poetiky stávajú druhoradými. Ak má byť však text chápaný

ako reportáž, dokladajúca okrem iného aj určité prázdne miesta z autorovho životopisu („mimetické čítanie“), potom bádateľom neostáva nič iné, len opierať sa pri posudzovaní jeho pravdivosti o archívalie, okrem iného i o zachované svedectvá súčasníkov, ktorých autentickosť je ale opäť otázna (v tomto ohľade by stálo za to porovnať Haškov cyklus so žánrovo podobnou *Sentimentálnou cestou* Viktora Šklovského, ktorá má podtitul *Zápisky revolučného komisára* a autor ju písal v približne rovnakom čase ako J. Hašek). Pre literárnovedný výskum, zameraný predovšetkým na vystihnutie výrazových kvalít textu, je ale podstatné, že „celkový estetický potenciál bugulmských textů [...] nespočívá v jejich případné referenci k realitě, nýbrž v jejich specifickém sémantickém a především tematickém potenciálu, založeném mnohvrstevně a polystrategicky“ (s. 191).

Václav Paris v kapitole „*Osudy*“ a *encyklopedie* predstavuje J. Haška nielen ako spisovateľa, ale aj ako čitateľa – poukazuje pritom na priame väzby medzi jeho záujmom o „obor slovníků a encyklopedií“ (s. 203) a intertextovými odkazmi na tento typ faktografickej literatúry v jeho diele, počnúc ranými poviedkami a končiac *Osudmi dobrého vojáka Švejka*. V emblematickom Haškovom románe má však encyklopedickosť aj výrazne ironizujúcu funkciu: „Haškův román popírá taxonomickou moc takových encyklopedií tím, že je obrací proti sobě samým. Tím se *Osudy dobrého vojáka Švejka* ukazují jako kniha ideologicky namířená proti jejich pozitivismu“ (s. 206). Súčasne sa ale ako encyklopedickosť chápe aj Švejkovo neustále chrlenie historiek s cieľom spomaliť plynutie románového času a s ním i neodvratný hrdinov koniec, respektíve jeho nástup do prvej vojnovnej línie (V. Paris tu naráža na príbehy *Tisíc a jednej noci*, ale tiež na Proustovo *Hľadanie strateného času* či Joyceovho *Odyssea*). Cyklickosť i chaotická rozbiehavosť Švejkových historiek



tvorí pendant voči lineárne ponímaným „veľkým dejinám“ (vlastenecký národný epos), pričom persiflážne rozleptáva optimistické predstavy o kontinuite historického progresu: „... neexistuje žiadny pokrok a žiadna víťazstvá, len chvíle okamžitého prežití, a to pouze v jednotlivých prípadoch“ (s. 216). Podľa autora štúdie sú tak *Osudy* románom stojacim na prahu modernity a ich hlavný hrdina je sprostredkovateľom medzi starou a novou koncepciou sveta (baumanovsky „tekutou“, chcelo by sa dodať).

Posledné dve kapitoly monografie sú venované divadelným (Aleš Merenus) a filmovým (Radomír D. Kokeš) spracovaniám *Osudov dobrého vojáka Švejka* v domácom i zahraničnom prostredí. Rozbory jednotlivých adaptácií miera k spoločnému menovateľu: Čo z písomnej podoby diela možno vynechať či upraviť a čo sa musí zachovať, aby sa nenarušila pôvodná autorská poetika? (A ak sa aj naruší, je to na škodu alebo ku prospechu vecí?) To sú, mimochodom, otázky, ktoré teoreticky rozpracovala i Nitrianska škola recepcnej estetiky, dlhodobo mapujúca rôzne aspekty literárno-umeleckej komunikácie (najčastejšie sa v tomto zmysle hovorí o „intersemiotickom preklade“, pričom sa zdôrazňuje, že každá adaptácia je zároveň výsledkom individuálnej interpretácie zdrojového textu a v mnohom sa pripodobňuje medzijazykovému prekladu). Diapazón režisérskych interpretácií Haškovho hrdinu je naozaj veľmi široký a často na hony vzdialený notoricky známej postave dobrosrdečného „pablba“ s buclatými lícami a neodmysliteľnou fajkou či pohárom piva v ruke, ako to poznáme z Ladových ilustrácií alebo filmov s Rudolfom Hrušínskym. Nemenej zaujímavé by však mohlo byť aj sledovanie opačného pôsobenia adaptačných posunov, tzn. vplyv divadelno-kabaretných spracovaní Švejka na jeho románovú podobu (Švejk ako samostatná divadelná postava existovala už zhruba

desať rokov pred vydaním prvého dielu románu – porov. príspevok P. Janouška).

Ako vidieť, recenzovaná publikácia ponúka rôznorodé pohľady na Haškovo komplexné dielo, od prevažne deskriptívnych analýz naratívnej syntaxe či „fikčnej sémantiky“ cez textologicko-historiografické exkurzy až po snahu o jeho kritické zhodnotenie z dnešnej perspektívy. Na záver si ešte dovoľíme citovať názor Zdeňka Mathausera, ktorý svojho času – v reakcii na časté redukcie *Osudov* na súhrn psychologických vlastností – razil výsostne fenomenologickú, akejkolvek psychologizáciu zbavenú interpretáciu. Dospel tak k pripodobneniu Haškovho románu k tvorbe vtedajších výtvarných avantgárd: „K odstupu od relativizmu fýzis i psyché Haškovej postavy patrí mj. absence zužující se perspektivy: Švejk nevykazuje fyzickou únavu ani tělesné utrpení, nedoznává žádného úbytku psychického (má absolutní paměť, odříkává přesně všechna jména a adresy, jeho vyprávění jsou do textu zasazena jako absolutní celky), jinými slovy: konstrukce jeho obrazu připomíná hladký, zaoblený, symetrický kubistický kvádr.“<sup>1</sup>

Za akýsi kubistický mnohosten azda možno považovať i tento kolektívny projekt českých kolegov, ktorý určite prispeje k lepšiemu povedomiu o Haškovej tvorbe v Čechách i na Slovensku, prípadne iniciuje jej ďalšie netriviálne interpretácie.

Marián Pčola

**ŘÍHOVÁ, Zuzana.** *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem.*

Praha: Academia, 2016. 261 s. ISBN 987-80-200-2549-4.

*Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem* je monografia

<sup>1</sup> MATHAUSER, Zdeněk. *Básnivé nápovědi Husserlovy fenomenologie.* Praha: Filosofia, 2006. 248 s. ISBN 80-7007-239-3, s. 151.

z pera bohemistky Zuzany Říhovej, vydaná v roku 2016 pražským vydavateľstvom Academia. V centre pozornosti autorky stojí opozície individualizmus – kolektivismus a expresionizmus – avantgarda, ktoré sleduje na príkladoch tvorby autorov Devětsilu a Literární skupiny. Uplatňuje pritom inovatívny prístup, v ktorom „zohľadnení doposud prehliženého žánru (povídky) dovoľuje narušiť tradovaný obraz českej poválečnej avantgardy“, a jej ambíciou – ako sa dozvedáme z informácie na záložke knihy – je „nově nahlédnout a dynamizovat vztahy mezi zavedenými literárněhistorickými kategoriemi“. K naplneniu tohto cieľa pomohlo sledovanie postupných premien motívov davu, kolektívu, osamelých postáv (cudzinec, vydedenec), ale napríklad aj figúry antropomorfizácie. Modalitu vnímania týchto kategórií sugeruje motto knihy, ktoré je od Františka Gellnera: „Ztratils vědomí své osobnosti, a co je nejhoršího přitom, nevíš ani kde a kdy.“

V *Úvode* knihy vyjadruje autorka presvedčenie, že súčasný výskum avantgardy sa sústreďuje predovšetkým na teoretické a metodologické otázky, zatiaľ čo jej práca má literárnohistorický charakter a zasadzuje českú avantgardu do širšieho európskeho kontextu. Povojnová avantgarda predstavuje obdobie „zlomové či (roz)lomené“ (s. 11), Říhová pomenúva základný rozdiel medzi prístupom európskych smerov a českej povojnovej avantgardy, ktorá „překonává poválečnou skepsi jakousi ‚bezzubou revolučností‘“ (s. 11). Za východisko skúmania si zvolila pulzačný model literárneho procesu (odkazuje na P. Zajaca a D. Turečka), umožňujúceho „narušiť poněkud jednosměrnou představu o působení centra na periférii a představit formující vztahy a procesy ve vzájemné závislosti“ (s. 12).

Autorka mapuje prozaickú produkciu českej povojnovej avantgardy v rokoch 1919 – 1923, pričom za jednu z najvýznamnejších

inšpirácií považuje francúzsky unanimizmus. Upozorňuje na fakt, že česká avantgarda sa síce začala formovať už pred vojnou (najmä čo sa týka činnosti výtvarných umelcov), avšak „vědomí avantgardy“ vzniklo až v povojnovej situácii, akcentuje preto charakter doby, pre ktorý bola príznačná premenlivosť. V rámci tejto nestálosti bol kľúčovým koncept skupiny (Devětsil, Literární skupina), ustanovujúci avantgardný diskurz – naň boli naviazané teoreticko-programové texty a na základe manifestov a programov sa formovali opozície: Devětsil – avantgarda a kolektivismus, Literární skupina – expresionizmus a individualizmus. Tvorbu autorov týchto dvoch skupín Říhová usúvzťažňuje s dielami tvorcov, ktorí sa voči avantgarde vymedzovali (J. Čapek, K. Čapek, R. Weiner), ale napriek tomu ich písanie ovplyvnilo predstaviteľov spomínaných skupín.

Monografia pozostáva zo šiestich kapitol, ďalej členených na podkapitoly. Prvá z nich nesie názov *Vymezení pole práce: základní pojmy a problémy* a usiluje sa o kritické prehodnotenie pojmov, napríklad avantgardy, ktorá býva používaná ako zastrešujúci koncept, zahŕňajúci v sebe ďalšie fenomény. Odlíšiť ho treba od moderny, pričom ich vzťah môže byť chápaný ako následnosť, nadradenosť/podradenosť, prípadne zameniteľnosť v závislosti od kultúrnej tradície. V zásade sa však oba pojmy vzpierajú definícii. Ich vzájomné pôsobenie je možné vnímať ako kontinuitu, ale aj ako zlom: „Ačkoliv v centru zájmu této knihy je zlom mezi modernou a avantgardou, ztělesněný v napětí mezi individualismem a kolektivismem, usilujeme zaznamenat rovněž četné průniky a přesahy mezi modernou a avantgardou, dotýkající se zejména prožitku ztráty jednoty člověka a světa“ (s. 18). Kríza modernej existencie a z nej plynúca disociácia subjektu podľa Říhovej predstavuje jeden z prienikov medzi modernou a avantgardou. Základný rozdiel medzi nimi autorka

nachádza v tom, že zatiaľ čo moderna prináša diagnózu krízy, avantgarda sa pokúša o jej riešenie: „Avantgarda v protikladu k moderné určila jazyk za nástroj k pochopení a (v jistém smyslu) zmocnění se světa, avšak za nástroj se zřetelně pocítovanými limity“ (s. 20).

Okrem moderny je potrebné vymedziť pojem avantgardy vo vzťahu k expresionizmu. V tejto časti monografie si autorka kladie otázku o možnostiach uplatnenia jednotlivých pojmov, pohráva sa s myšlienkou zrieknutia sa oboch z nich, nad ktorou víťazí pomenovanie rozdielu medzi nimi: „Co do postoje ke světu stojí expresionismus vůči avantgardě v opozici. Zatímco v expresionismu vystupuje jedinec determinovaný svou minulostí, v avantgardě je tento jedinec utvářen budoucností“ (s. 26). Naopak, spoločné majú hľadanie nového človeka či boha, pričom rozdiel je v povahe jednotlivca alebo kolektívu, ktorý ho hľadá.

Říhová si stanovuje cieľ identifikovať stratégie, ktoré konštituovali opozíciu česká povojnová avantgarda – expresionizmus. Spomína prihlásenie sa Literárnej skupiny k expresionizmu, aby sa vymedzila voči Devětsilu, a následnú polemiku Františka Götza a Karla Teigeho. Koriguje z dnešného uhla pohľadu nesprávne vnímanie Literárnej skupiny: „S nadsázkou můžeme reflexi poválečné avantgardy v šedesátých letech rovněž označit za dezinterpretaci či ‚chybné čtení‘“ (s. 37), prípadne jej vylúčenie z avantgardy vôbec, ktoré z dobových názorov ako jediný prelomil Milan Rúfus, upozornením na nutnosť zaradenia Literárnej skupiny medzi avantgardu. V závere kapitoly sa dozvedáme, že v súčasnosti prebieha snaha revidovať vzťah skupiny k expresionizmu aj avantgarde, čo možno postrehnúť v prácach viacerých autorov (Jiří Brabec, Veronika Broučková, Vladimír Papoušek). Říhová aj na pozadí týchto názorov jasne formuluje vlastnú východiskovú pozíciu: „Zde však odmítáme

vidět problém vztahu avantgardy a expresionismu takto jednorozměrně“ (s. 43).

Druhá kapitola knihy *Proměny pojetí davu v moderně a v avantgardě* sa venuje vnímaniu davu, ktoré je v moderne a avantgarde naviazané na ambivalentne chápaný priestor veľkomesta. Na príklade Baudelairovej a Rilkeho tvorby opisuje existenciu jednotlivca ako súčasti davu, masy, kolektívu. Zobrazenie človeka v zástupe môže akcentovať buď jeho osamelosť, alebo túžbu splynúť s ostatnými. Inklinácia povojnovej avantgardy k skupinovosti je prejavom pokusov o prekonanie samoty: „... individuum jako součást nadosobního celku je schopno překonat strach a úzkost, protože kolektivní úzkost neexistuje“ (s. 52).

Autorka mapuje sociologickú reflexiu fenoménu masy, cez diela Ortegu y Gassetu približuje podstatu kritiky davu, paralelu k tomu v českom kontexte tvorí uvažovanie Františka Götza o davovom človeku. Pozitívne aj negatívne dôsledky masy na fungovanie spoločnosti sa prejavujú napríklad v tom, že masa začína vznášať svoje požiadavky na umenie, a umelci, ktorí sa týmto požiadavkám podrobili, akoby sa boli zriekli príslušnosti k elite. Autorka monografie dokumentuje postupnú premenu názorov na masu. V rámci európskeho kontextu sa sústreďuje na francúzsky unanizmus, ktorého podstatou bola téza, že človek sa v dave pretvára vo vyššiu bytosť. Povojnová idea My namiesto Ja napokon ústi do inšpirácie európskych avantgárd avantgardou sovietskou.

„Masa jest méně chytrá, ale geniálnější“. *Kolektivismus v teoriích a kritice české poválečné avantgardy* – tak znie názov tretej kapitoly, zaoberajúcej sa premenou postavenia umelca v spoločnosti, a to aj na príklade textov F. X. Šaldy či S. K. Neumanna. Druhý spomenutý prechádza vo svojej tvorbe od ideálu básnika-individua k básnikovi-občanovi. Kolektivismus sa stal svojho druhu

zaklínadlom ústiacim do ideálu nového človeka v komunizme. Strata individuality bola príznačná pre vojnovú situáciu a následne „predstava človeka jakožto bezvýznamné jednotky, jeho redukcie na pouhé číslo, pronikala rovněž do prozaických výpovedí nastupující generace“ (s. 78). Príklon k mase a strata viery v boha sú teoretikmi vysvetľované ako reakcia na povojnovú situáciu.

Kolektivismus tvorí prienik Literárnej skupiny a Devětsilu. Na príklade Teigeho raných statí Říhová pomenúva „základní paradox uvažování české poválečné avantgardy o vztahu individua a kolektivu – jedinec měl být zbaven své tíživé individuality a stát se kolektivní bytostí, zatímco masa a dav měly projít procesem přesně opačným a nabýt charakteru individuální bytosti, která se chová jako jedinec a disponuje jediným vědomím a jediným tělem“ (s. 88). Okrem zobrazenia jedinca, respektíve kolektívu je podstatná otázka pozície umelca ako individua v rozpore s kolektivismom, ktorú autorka rozširuje úvahami o podpisovaní článkov jedným autorom, skupinou alebo anonymom (popisuje aféru okolo autorstva jedného z manifestov Devětsilu). Podkapitola *Kolektivismus jako součást kritického slovníku české avantgardy* sleduje postoj dobovej kritiky k miere uplatňovania kolektivistických postulátov v umeleckých dielach predstaviteľmi oboch skupín.

Linka kolektivismu vedie k jednému z najvýznamnejších východísk českej avantgardnej prózy. Tým bol francúzsky unanimizmus, ktorému je venovaná štvrtá kapitola *Recepce francouzského unanimismu v české avantgardě*. Tento doteraz stroho reflektovaný inšpiračný zdroj v podobe skupiny Opátstva (Abbaye) sa dostal do českého kontextu prostredníctvom prekladov Karla Čapka a skupiny Clarté. Nezastupiteľnú úlohu zohrali periodiká (Host, Rovnost, Den), v ktorých bola okrem prekladov unanimistických próz uverejňovaná aj ich reflexia. Pri dielach

niektorých autorov (Charles Vildrac, René Acros) Říhová spomína ilustrácie českých vydání, ktoré ďalej rozvíjajú ich motívy davu v opozícii k jednotlivcovi. Podrobnejšie sa venuje tiež tvorbe ďalších unanimistov (Jules Romains) či autorov považovaných za príslušníkov unanimizmu, no v praxi sa od neho odkláňajúcich (Charles-Louis Philippe).

Nasledujúca kapitola *Próza členů Literární skupiny a Devětsilu do roku 1923* opisuje proces premeny poviedky v avantgardnú krátku prózu, ale zachytáva aj niektoré črty poézie z tohto obdobia. Dav ako nástroj na dosiahnutie zmeny sveta zostáva hodnotovo ambivalentný, Říhová ponúka typológiu jeho zobrazenia (aktívny dav, dav ako postava, postavy jednotlivcov bez mena). Prostredníctvom charakteristiky postáv v dave prechádza k analýze figúry antropomorfizácie: „Zásadním novem mladé generace se (...) stala tzv. formální metoda funkčně transplantací, na jejímž základě autor přenáší vlastnosti člověka na zvíře či věc a naopak“ (s. 165). Podrobnejšie už opisuje prístup k veciam v poézii Jiřího Wolкера, pričom dospieva k zisteniu, že „Wolkerovo řešení vztahu živého a neživého světa, tj. člověka a věci, který dosavadní literárněhistorické bádání považovalo za převažující, představuje v poválečné literatuře, především v próze české avantgardy, spíše výjimku“ (s. 174). Zobrazenie neživej hmoty, ktorá ohrozuje život človeka, sa objavuje v tvorbe Miloslava Nohejla, v diele *Tegtmaierovy železárny* Karla Schulza sa stretávame s hmotou túžiacou po oslobodení, čo môže eventuálne symbolizovať túžbu človeka samotného. Vyústením je absolútne prepojenie veci a človeka: „Autonomnost lidského těla jako základní podmínka lidské existence je zrušena a člověk bez odporu čeká na vyformování věcmi, jejichž cílem je proměnit člověka k obrazu svému“ (s. 186). Říhovej katalóg vecí a postáv v rozmanitých konfiguráciách a vzájomných vzťahoch preniká

do hĺbky problematiky cez plastické príklady a ich detailnú interpretáciu.

Tento prístup uplatňuje aj v poslednej kapitole *Cesta generace od revoluce k leknínům*, ktorá sa zaoberá vývojom tvorby autorov Devětsilu po roku 1923 a etablovaním sa poetizmu spojeným s postupným, ale nie absolútnym odsúvaním motívu kolektívu. Literárni skupina mizne zo scény: „... poetismus se odehrával zcela v režii Devětsilu; Literární skupina a její umělecká tvorba byly odsunuty na periferii zájmu“ (s. 207). Nové inšpiračné zdroje (Amerika, západný svet) sa prejavili spočiatku skôr v poézii než v próze, v ktorej zostáva stále prítomný a nevyriešený protiklad davu a individua, čo Řihová dokumentuje na príkladoch prác Vladislava Vančuru, Karla Konráda, Zdeňka Kalistu a iných. Keďže možno tvrdiť, že „vzťah sveta a človeka je rovněž v období poetizmu v nepořádku“ (s. 212), pozornosť sa v záverečnej kapitole sústreďuje na v rámci poetizmu podceňované témy smútku a strachu.

*Vprostřed davu* Zuzany Řihovej stojí na prehodnotení konvencionalizovaných prístupov k avantgardnej próze, jej vzťahu k moderne či expresionizmu, venuje sa zobrazeniu davu v nej a vyzdvihovaniu určitých aspektov kolektivismu na úkor ostatných možností interpretácie. Toto inovatívne čítanie povojnovej českej avantgardnej prózy činí z monografie odborne zaujímavú a čitateľsky prístupnú publikáciu.

Jaroslava Šaková

**ŠAVELOVÁ, Monika.** *Odhalovanie Danteho intelektuálnej biografie.*

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. 160 s. ISBN 978-80-558-1100-0.

Doterajšie poznatky o Dantem a jeho *Božskej komédii* čerpal slovenský čitateľ zatiaľ z našich jediných *Dejín svetovej literatúry* (Pišút a kol., 1963), ktoré sú už dávno prekonané

a dobovo podmienené, ako aj z rozličných encyklopédií a slovníkov. Slovensko sa však môže pochváliť, ako jedna z mála krajín, tromi prekladmi *Božskej komédie*, ktorú literárna veda pokladá za jeden z vrcholov začiatkov novovekej literatúry spolu s dielami od W. Shakespeara a M. de Cervantesa (H. Bloom, E. Auerbach a i.). Najvýraznejšie rezonoval v domácom prostredí preklad V. Turčányho a J. Felixa (*Peklo a Očistec* preložili spoločne, *Raj* dokončil už sám V. Turčány). Ich preklad sa i vďaka rozsiahlemu poznámkovému aparátu J. Felixa, ktorý môže byť samostatnou knihou, pokladá za medzník v slovenskom básnickom preklade (J. Pašteka, J. Zambor). Vznikol na podklade štúdia historických, filologických, kulturologických, literárnovedných a iných dostupných európskych zdrojov. Monika Šavelová je členkou výskumného tímu romanistov, ktorý vedie na Filozofickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre prof. P. Koprda. Autorka nadväzuje na Felixove výskumy, ktoré obohatila o najnovšie výskumy danteológov v Taliansku, vo svete a u nás. Výsledky svojich výskumov publikovala vo viacerých knihách, v recenzii sa zaoberáme jednou z nich: *Odhalovanie Danteho intelektuálnej biografie.*

Postihnúť všetky aspekty Danteho tvorby je asi nemožné, preto je správne, že sa autorka sústredila na jeho vyrovnávanie sa so základnými filozofickými systémami, ktoré využil v *Božskej komédii* i pred ňou (v dielach *Hostina a Nový život*). Autorka zdôrazňuje Platóna, Aristotela, Sv. Augustína, Averroesa či Tomáša Akvinského a pomocou nich vysvetľuje význam konania jednotlivých postáv v *Božskej komédii*: od Vergília a Danteho súčasníkov až k Beatrici. K Danteho dielu treba podľa autorky pristupovať so zreteľom na vplyv filozofie a teológie na jeho poetiku. Takto zvolený prístup jej umožnil prehĺbiť čítanie Danteho poetického životopisu, prezentovať ho v novej, originálnej a komplikovanejšej interpretačnej



optike. Jej interpretácia je presvedčivá, čomu napomáha i zvolená hermeneutická metóda, ktorá je v slovenskej literárnej vede stále málo využívaná.

Autorka sa sústreďuje hlavne na aristoteľovskú grécku filozofiu, ako ju sprostredkovali arabskí prekladatelia a komentátori, najmä Averroesove komentáre. Všíma si vplyv arabskej kultúry na európsku. Šírila sa vo forme laického averroizmu zo Sicílie a Palerma. Latinské preklady Aristotela nechal vypracovať u Arabov Averroes a obohatil ich o vlastné komentáre. Za rozhodujúci pre európsku vzdelanosť pokladá A. Gagliardi rok 1230, keď ich Fridrich II. poslal z Palerma do Bologne a Paríža. Preklad a komentár Aristotela (*De Anima*) výrazne ovplyvnil dobovú filozofiu, teológiu a literatúru vrátane Danteho *Pekla*. Šavelová v podstate schvaľuje Nardiho a Gagliardiho tézy o zásadnom význame takýchto vplyvov, ktoré sa do Talianska dostali cez komentáre a preklady diela samotného Averroesa. Medzi základné averroistické idey patrila aj myšlienka, že človek už za svojho života môže uzrieť Boha a dosiahnuť blaženosť, pričom k tomu nepotrebuje pôsobenie Božej milosti. Vo vzťahu ku kresťanstvu ide o herézu, jeho zástancovia tým boli prinútení vzdať sa ho alebo ho maskovať, aby sa vyhli náboženskému stíhaniu. Autorka si osvojuje tézy o tejto Danteho hybridnej pozícii: Dante v jednej chvíli zanecháva s ohľadom na kresťanstvo heretický averroizmus a prikláňa sa k novoplatónskej avicennovskej filozofii, kresťanstvu bližšej. Celkom paradoxne sa však dostáva do ešte rozporupľnejšej pozície, pokiaľ ide o základy kresťanského myslenia. Problémom je, ako na to upozorňuje autorka, že človek z tejto perspektívy napokon Boha poznáva a túži po ňom prostredníctvom činného intelektu, čiže jeho najväčšia túžba po poznaní sa neobracia priamo k Bohu, ale k činnému intelektu, čo je rovnako heréza.

Myšlienky averroizmu rezonovali v kultúre celej talianskej a západoeurópskej renesancie až do 16. storočia. Nemožno oddeľovať v tomto období literatúru a filozofiu, preto je dôležitá hĺbková analýza textu, tzv. textová archeológia, na nevyhnutnosť ktorej upozorňovali pri výskume starších období M. Bakoš a D. Ďurišin. Zmysel Danteho diela a jeho obrazov je totiž viacvrstvový. V *Hostine*, ktorá je ovplyvnená averroizmom najviac, Dante uplatňuje doslovný, alegorický, morálny a anagogický význam, v *Božskej komédii* sa k týmto významom pripája disimilácia, zatajovanie, zakrývanie. Autor napr. označuje inú osobu, než ktorú opisuje, zakrýva svoj skutočný úmysel. Je preto nevyhnutné nájsť „kľúč“ vhodný na prečítanie skutočného, zamýšľaného významu textu. Literárny archeológ odkopáva rozličné nánosy a usiluje sa dopracovať pôvodný zmysel. Musí naštudovať úctyhodné množstvo sekundárnej literatúry z rozličných oblastí, aby sa k presvedčivej interpretácii textu dopracoval.

Dante sa v *Božskej komédii* vyrovnáva i s hriechmi mladosti, keď nasledoval averroizmus a veril, že sa dopracuje k videniu Boha vlastným intelektuálnym úsilím. Až keď si uvedomí, že takéto poznanie je možné len vďaka Kristovmu spásonosnému činu, a dostáva milosť od Beatrice, ktorú mu jej prostredníctvom posielala Mária, dostáva sa k svojmu vytúženému cieľu. Jeho cesta má význam cesty spásy pre všetkých ľudí, a preto Šavelová interpretuje *Božskú komédiu* – v súlade so súčasnými výskumami vo svete – aj ako traktát „o šťastí pre celé ľudstvo“. Človek musí na tejto ceste urobiť všetko potrebné, aby svoj cieľ dosiahol. Musí prekonať citovosť a obraznosť (Dante sa zrieka telesnej lásky a poézie z obdobia „sladkého nového štýlu“) a svoju cestu sústreďuje na „rozmysel“, duchovný princíp.

„Triadická kompozícia Božskej komédie vyjadruje cestu duše k intelektuálnej dokonalosti“ (s. 19); najprv sa ľudský zrak ako

„netopierí“ posilní v *Očistci* a v *Raji* sa premení na „orlí“, aby uvidel Boha, čo znamená pre Danteho vrchol Blaženosti, „spolupracuje ľudský rozmysel s Božou milosťou“ (s. 19). Človek sa dostáva od „bodú nula“ k „Božej dokonalosti“. Plynulý vývin mu zabezpečuje cesta troma záhrobnými ríšami. Ide o putovanie „s milosťou“, vďaka ktorej môže prejsť za Herkulove stĺpy, ale bez Vergília, ktorý nie je kresťanom.

Úvodné spevy *Pekla* preto vyjadrujú nielen rozpory filozofie a kresťanstva, ale podávajú aj možnosti, ako ich prekonať. Dante ukazuje, ako možno prekonať najväčšie hriechy – chlipnosť, pýchu a chamtivosť, ktoré reprezentujú tri zvery: onsa, lev a vlčica. Dokáže to len vďaka Vergíliovej pomoci, ktorého mu posielala Boh. Sprevádza ho chrt, ušľachtilé zviera, ktoré môže prekonať vlka, lebo netúži po majetkoch, a preto zjednotí dve moci – cirkev a filozofiu, kresťanstvo a filozofiu. Dante sa tiež usiluje o jednotu i v politickej realite, chce zjednotiť guelfov a gibelínov. Chrt zaženie vlčicu k Luciferovi, pomôže tak v prenesenom význame kráčať ľudstvu, zbavenému chamtivosti, kráčať vlastnými cestami k Bohu. Chce žiť rozmyslom a zmyslom, sprevádzaný láskou a cnosťou. Vzdáva sa vlastnej filozofickej domýšľavosti, pýchy, prijíma pokoru, ktorá je nevyhnutná na ceste k Božej milosti. Tú je možné získať len cez Kristovo vykúpenie. Na Máriin podnet posielala mu namiesto Vergília ako sprievodkyne Luciu a Beatrice a vďaka vlastnému úsiliu sa môže Dante prepracovať k cieľu. Milosť sama nič nez môže, ak sa k nej človek sám nepozdvihne. Kvôli tomu je potrebná obeť. Len vďaka poníženiu Krista a jeho prijatiu ľudskej prirodzenosti sa mohol podľa stredovekej filozofie obnoviť porušený vzťah ľudstva s Bohom. Averroes, Aristoteles, Vergílius a ďalší „pohania“ sa preto ocitajú v Danteho *Pekle*, lebo možnosť dosiahnuť spásu dáva Boh, nie príroda, nestačí na jej

dosiahnutie intelektuálneho poznania. Preto ani intelektuálne dokonalý človek nedosiahne blaženosť, neuvidí Boha. Intelektuálne poznanie je len malé privilégium, nedokáže nahradiť pravé šťastie. Tým je podľa stredovekej filozofie, realizovanej Dantom v *Božskej komédii*, videnie Boha.

Vylúčenie z raja po Adamovom hriechu znemožnilo ľuďom zaslúžiť sa samostatne o svoju spásu (šťastie), preto potrebujú spásonosný akt Ježiša Krista. Túžbu do človeka nevložila príroda, ale Boh. Ľudský rozum, z dokonalený vedou, nemôže dôjsť k Bohu, musí sa uspokojiť so zmyslovým poznaním. Človek môže byť spasený len vďaka Božej milosti, sprostredkovanej Kristom. Z toho vyplýva, že ani ten najdokonalejší človek nemôže poznať všetko, môže túžiť len po ohraničenom šťastí. Nedosiahnutie „rozmyslu“ vo vede činí človeka nešťastným. Zmysel cesty vysvetlí Dantemu Beatrice, ktorá „všetko vidí“, ona je „činná inteligencia“, zhoduje sa s „blaženosťou kresťanov“ (s. 39). Vergílius reprezentuje senzuálny a obrazný stupeň poznania, Beatrice dovoľuje Dantemu poznať oddelené podstaty, dáva mu kľúč k pravému poznaniu. Z poznania ľudských medzí sa rodí potreba zmieriť rozum a milosť, filozofiu a kresťanstvo. V metaforickom význame sa „Vergíliova tragédia stáva Danteho komédiou“ (s. 40), keď v úplnom závere dosiahne Božie osvetlenie.

Nová interpretácia Danteho *Božskej komédie* z pera Moniky Šavelovej prekonáva vo významnej miere doterajší stav poznania tohto základného diela svetovej literatúry na Slovensku. Pri koncipovaní nových slovenských dejín talianskej, resp. svetovej literatúry nebude možné ju obísť. Zložité problémy vyjadruje prístupným, všeobecne zrozumiteľným jazykom pri zachovaní všetkej komplikovanosti textu.

Anna Valcerová

**TOMÁŠEK, Martin.** *Krajiny tvořené slovy. K topologii české literatury devatenáctého století.* Praha, Ostrava: Dokořán – Ostravská univerzita, 2016. 376 s. ISBN 978-80-7363-745-3.

Výskum tvarovania priestoru v umeleckom texte má v českej literárnej vede bohatú tradíciu. K množstvu knižných i časopiseckých prác o tejto problematike pribudla v minulom roku monografia *Krajiny tvořené slovy. K topologii české literatury devatenáctého století* od Martina Tomášeka, pracovníka Katedry českej literatury a literárnej vedy Filozofickej fakulty Ostravskej univerzity.

Základný metodologický rámec práce určuje pojem krajina. Autor si dobre uvedomuje, že tento pojem dokáže systémovo žiť a fungovať v terminologickom repertoári rôznych vedných odborov, no zároveň vie aj to, že samotná literárna teória musí stále o jeho adekvátne zrastenie s vlastnou teoreticko-metodologickou paradigmou bojovať, a preto preň neúnavne hľadá a zdôvodňuje nové interpretačné kontexty. Pre M. Tomášeka bolo nevyhnutné a zároveň správne preveriť jestvujúce možnosti rôznych teoretických prístupov k skúmaniu priestoru, aby mohol dospieť k porozumeniu literárnej krajiny.

Úvodná teoretická časť monografie preukazuje pomerne úspešnú snahu vyrovnáť sa s dedičstvom doterajšieho skúmania priestoru – najprv na poli filozofie a neskôr, oveľa dôslednejšie, aj na poli literárnej vedy. Menoslov teoretikov (od G. Bachelarda až po A. Jedličkovú) dostatočne pružne a názorne ilustruje šírku možností, ako literárny priestor analyzovať. Finále úvodnej časti je koncentrované do podkapitoly, kde sa autor pokúša vymedziť pojem literárna krajina a zároveň ponúka aj jeho vlastnú definíciu. Potreba habilitovať tento pojem v rámci literárnej vedy vplynula z existencie tzv. krajínopisného umenia, ktoré v dejinách českej literatury zaznamenáva rozmach najmä v 19.

storočí. Autor svoj koncept postavil nielen na znalosti predchádzajúcich teoretických paradigmat literárneho priestoru a krajiny, ale produktívne rozvíja najmä myšlienkovú niť Kurta H. Webera, čím dôsledne rozlišuje krajinu videnú pozorovateľom a krajinu konštruovanú umeleckými prostriedkami. Takto prísnejšie realizovaný dištančný ťah vedený oboma líniami chápania krajiny umožňuje autorovi vstupovať plnohodnotne do jej analýzy v rovine fikčných svetov. Nakoniec mu to umožnilo vytvoriť už spomínanú definíciu literárnej krajiny.

V jeho podaní ide o tematickú zložku diela, ktorej podoba je vytváraná textom. V ňom sa najmä deskriptívnymi metódami konštruuje krajina ako relatívne uzatvorený prírodno-civilizačný celok. To, čo ustanovuje východisko nasledujúcej časti knihy a vymedzuje jej interpretačné východiská, je poznanie, že „je-li krajina v díle, epickém či lyrickém, tematizována, stává se integrální součástí jeho významové výstavby, a tudíž bez ní nelze dílo vnímat jako kompletní. Také do ní se promítl ideový záměr autora (byť může jeho zřetelnost časem erodovat a ustavují se významy nové, autorem nezamýšlené či nepreferované) a otiskla doba vzniku“ (s. 33). Takto definovanú schopnosť vnímať literárnu krajinu potom možno pokladať za „včr kulturního a uměleckého vývoje“ (s. 32), čím sa dosahuje jej kultúrne zhodnocovanie nielen v rámci umeleckého stvárnenia, ale aj recepcie.

Vyššie spomínané teoretické devízy M. Tomášek uplatňuje na konkrétny chronologicky usporiadaný a vnútorne diferencovaný celok literárnych dejín, ktorého zastúpením textov najpočetnejšiu časť môžeme vymedziť označením literatúra národného obrodenia. K nemu následne pripája aj ďalšie texty z nasledujúcich období, končiac až na začiatku 20. storočia. Voľba časovo-estetickéj paradigmy nebola náhodná, pretože práve rámec sledovaného obdobia začal umelecky pracovať

s kategóriou literárnej krajiny, variovať ju, obmieňať a dávať jej rôzne podoby.

Oceniť treba autorov prístup k analýze textov, pretože literárnu krajinu chápe v jej komplexnosti a detailnosti. A keďže si ju nedovolí odbiť konštatovaniami, že ide len o deskriptívnu konštrukciu, akési scénické poznámky či dekorácie, napríklad vo vzťahu k jednotlivým literárnohistorickým celkom sa dozvedáme, aké môžu mať literárne krajiny funkčné uplatnenie. V romantizme išlo napríklad o resuscitáciu pamäti miest alebo zrkadlenie existenciálneho rozmeru, zatiaľ čo realizmus pracoval s jej autentickosťou. Prostredníctvom interpretácie textov sa kniha vyrovnáva aj s tzv. „zakladateľským mýtom“, teda s organizáciou postupov, kde sa otvárajú možnosti vnímať krajinu ako posvätné a výnimočné miesta. Na prelome 19. a 20. storočia zas treba evidovať obrat v osudovom vzťahu príroda – človek, keďže v mene industrializácie a civilizačného pokroku zasahujú ľudia do prírody viac, ako príroda do ich bytia. Preto platí, že „stále více hledíme na prostor vytvářený námi samými, do své vlastní tváře, jež nás stejně přitahuje, jako děs“ (s. 326). Práve toto znepokojenie cítiť na tých podobách literárnej krajiny, ktoré odhaľujú bytostnú závislosť človeka na krajine.

Jednotlivé interpretačné kapitoly, je ich celkovo šesťnásť, podrobne ukazujú, akými spôsobmi sa uskutočňovali realizácie literárnej krajiny nielen ako konštrukty fikčného sveta textu, ale aj ako literárne reprezentácie skutočných krajín, ktoré jednotliví autori sprítomnili (v oboch prípadoch) s esenciou istého kultúrneho či ideového kódu. Ako nezanedbateľné sa ukazujú postrehy spájajúce konkrétnu podobu krajiny s konkrétnou žánrovou realizáciou. Najmä v prípade obrodneckých podôb literárnej krajiny sú tieto zistenia zaujímavé (týkajú sa napr. historického románu alebo cestopisu). Azda bude prospešné, ak na tomto mieste vymenujeme aspoň

tých autorov, ktorých mená sú vpísané do názvov kapitol druhej (interpretačnej) časti knihy, čím zároveň avizujú akýsi ucelený „portrétovo“ zameraný pohľad na literárne stratégie narábania s krajinou. Ide o K. H. Máchu, K. J. Erbena, V. Hálka, K. Klostermanna, V. Mrštíka, J. Zeyera, K. V. Raisa a F. X. Šaldu. Texty ďalších autorov sú súčasťou kapitol skúmajúcich literárnu krajinu ako celok na podklade spoločného problému alebo témy. Ide o paradigmu literárnej krajiny novočeskej literatúry, kapitolu venujúcu sa tejto problematike cez prizmu genologického rozpätia cestopisu, o geograficky špecifické miesta (Šumava, Valašsko, pohraničie) či mýtopoetiku krajiny vnímanú na základe konfrontácie s cudzím kultúrno-geografickým priestorom (J. Kollár).

M. Tomášek svojimi teoretickými a interpretačnými výstupmi ponúka zaujímavý a v konkrétnostiach objavný spôsob výkladu literárnej krajiny. Ponukou nových či nepovšimnutých výsledkov dotvára a niekedy aj zneisťuje jej doterajší obraz. Prácu vnímam ako metodologicky podnetný a interpretačne obohacujúci príspevok nielen v oblasti výskumu stvárňovania priestoru, ale aj v oblasti literárnej tematológie.

*Marián Kamenčík*





# Obraz & slovo

Peter MICHALOVIČ

.....

## Viac než spolupráca

(Pavel Vilikovský: *Večne je zelený...*)

Keď v roku 1989 vyšla kniha Pavla Vilikovského *Večne je zelený...*, bola to pre mňa veľká literárna udalosť. Rozsahom neveliká novela upútala moju pozornosť hneď prvou vetou a musím povedať, že každá ďalšia veta ma viac a viac utvrdzovala v presvedčení, že v kontexte slovenskej literatúry táto kniha predstavuje výnimočné, pre mňa do veľkej miery aj prelomové dielo. Po prečítaní som sa začal venovať aj obálke a ilustráciám. V tiráži som si prečítal, že ich vytvoril Rudolf Fila, a tak som si o ňom začal hľadať viac informácií. V minulom režime veľa informácií nebolo, ale od priateľov a známych som sa dozvedel, že Fila pedagogicky pôsobí na Škole umeleckého priemyslu v Bratislave a že ako autor publikoval knihu *Analýza výstavby výtvarného diela*. Okrem toho sa podieľal spolu s Ondrejom Bartkom a Zlaticou Reištetterovou na napísaní textu učebnice *Výtvarná príprava pre 1. a 2. ročník Strednej umeleckopriemyslovej školy*. Zistil som, že vynikajúci teoretik a historik literatúry Oskár Čepan pre vydavateľstvo Pallas napísal a do tlače v roku 1971 pripravil monografiu o Filovom výtvarnom diele. Žiaľ, nastupujúca normalizácia zabránila jej publikovaniu a Čepanova štúdia vyšla až po viac než dvoch desaťročiach v časopise *Romboid*, presnejšie v roku 1993. Tiež som vedel, že Fila sporadicky ilustroval knihy, okrem iného aj Vilikovského knihu *Prvá veta spánku* z roku 1983.

Po páde komunistického režimu som mal tú česť osobne spoznať obidvoch tvorcov, vďaka čomu som mohol detailnejšie spoznávať ich tvorbu. Keď sme sa stali priateľmi, v rozhovoroch som sa dozvedel mnoho zaujímavého o kontextoch, v ktorých ich diela vznikali, a taktiež som spoznal ich názory na vlastnú tvorbu, hoci o tejto téme neradi rozprávali. Filovi som v roku 2000 začal zhodou šťastných náhod robiť dokonca kurátora a naša intenzívna spolupráca trvala až do jeho smrti v roku 2015. Počas tejto doby som ako Filov kurátor realizoval vyše pätnásť výstav a dodnes na tieto výnimočné chvíle rád spomínam. Nielen preto, že ma veľa naučil o tom, čo je potrebné vedieť o inštalovaní obrazov, ale aj o tom, ako sa maliar pozerá na obrazy, ako v nich vidí niečo celkom iné než filozof, estetik a historik umenia.

Vráťme sa však ku knižným ilustráciám knihy *Večne je zelený...* Aby bolo jasné, prečo ma ilustrácie zaujali, začnem najprv literárnym textom. Táto Vilikovského kniha čitateľov a kritikov prekvapila predovšetkým spôsobom písania. Text má oslabený príbeh, čo znamená, že každý, kto sa pokúsi z naratívu extrahovať fabulu, nevyhnutne musí naraziť na komplikácie, pretože tento text nemá tradičný aristotelovský začiatok, stred a koniec. Prvá udalosť nevyvoláva reťaz nasledujúcich udalostí tak, ako príčina vyvoláva následok, navyše udalosti nenasledujú lineárne

za sebou v smere časovej línie minulosť – prítomnosť – budúcnosť. Hoci čitateľ postupuje od prvej vety až po poslednú a každú aktuálne čítanú vetu vzťahuje k významu prečítaných a anticipuje význam nasledujúcich viet, príbeh skáče z jedného motívu na druhý, neraz sa vracia z prítomnosti do minulosti, alebo neočakávane preskočí do budúcnosti. Čítanie tak pripomína surfovanie vo virtuálnom internetovom priestore, známe hypertextové čítanie, ktoré umožňuje sledovať výskyt jedného slova v rôznych kontextoch, vzájomne od seba odlišných. Čitateľ rýchlo zistí, že literárny text je pretkaný vláknami, ktoré ho prepájajú s historickým, etnografickým, geografickým, psychologickým, psychoanalytickým, sexuologickým, meteorologickým diskurzom, pričom celkom určite som na nejaký ďalší zabudol. Tesná blízkosť týchto fragmentov vyvoláva efekty ironie, persifláže či travestie a ich pôvod anonymný (*alias* modelový) autor priznáva v poznámke enumeráciou autorov a ich použitých kníh. Čitateľ však môže mať pochybnosti, či je poznámka ešte súčasťou literárneho textu, alebo je už supplementom, ktorý sa síce vzťahuje k textu a kompletizuje ho, ale zároveň zachováva hranicu medzi textom a supplementom.

Už bolo naznačené, že čitateľ skáče od jedného motívu k druhému, dokonca toto skákanie zvyrazňujú aj poznámky na margu textu, typické skôr pre vedecký než literárny text. Zoberme si napríklad prvú stranu knihy. Aby bolo jasné, o čo ide, uvediem všetky poznámky z marga strany:  $9 + 2 = 16$ , K. U. K., skorbut, krotiť zmyselnosť. Ak si niekto prečíta len túto enumeráciu, celkom určite si nedokáže predstaviť, čo môže tieto slová spájať do jedného súboru, aká je súvislosť medzi nimi.

Fila ako pozorný čitateľ dobre vedel, že to najhoršie, čo by mohol knihe urobiť, je doplniť text tradične chápanou ilustráciou. Podľa mňa to vedel aj Vilikovský, a preto ako ilustrátora navrhol práve jeho. Urobil dobre, pretože Fila od začiatku sedemdesiatych rokov začal tvoriť premalby a tie sa neskôr stali jeho nezameniteľnou autorskou signatúrou, základným stavebným kameňom jeho maliarskeho rukopisu. Niekedy si ako základ svojho obrazu vybral fragment diela svetoznáameho umelca, ako citát ho namaloval na plochu obrazu a potom ho premaloval. Inokedy mu ako predobraz podkladu poslúžila obyčajná dokumentárna či reklamná fotografia, neraz priamo premalovával obyčajné reprodukcie alebo obrázkové knihy. Filove premalby možno považovať za maliarske komentáre *sui generis*. Tak ako vedci slovné komentujú obrazy, vykladajú ich skryté významy, dešifrujú symboly či alegórie a analyzujú umelecké formy, podobne aj Fila komentuje, lenže médiom jeho komentárov nie je slovo, ale farba. Raz na obrazový podklad štetcom urobí subtilný zásah v podobe farebnej bodky alebo linky, spájajúcu dve či tri časti obrazu, a takto upozorní na zaujímavý detail alebo na súvislosť dvoch, poprípade viacerých ikonických znakov. Inokedy masívnym zásahom navrství na obraz hrubú vrstvu farby, či dokonca premaluje veľkú časť plochy a z pôvodného reprodukovaneho fragmentu nechá len niekoľko viditeľných miest.

Túto techniku Fila použil aj na vytvorenie obálky Vilikovského knihy. Ako podklad si zvolil fragment reklamnej fotografie mladej ženy. Na prednej časti obálky cez tvár popod nos nakreslil čiary, ktoré pripomínajú dlhé, ale riedke fúzy. Toto výtvarné doplnenie fotografie poučenému čitateľovi a divákovi v jednej osobe môže korešpondovať s postavou Alfredla, lebo Alfredl je vlastne travestiou Alfreda Redla (1864 – 1913), skutočného plukovníka c. k. armády. Vďaka literatúre a filmu je známe, že bol homosexuálom a že z obáv o prezradenie tohto faktu začal pôsobiť ako špión cárskeho Ruska. Jeden z dobových predsudkov považoval homosexuálov za zženštených, to znamená, že ich mužská tvár (jej príznakom na obálke sú fúzy) je vlastne maska, za ktorou sa skrýva ich skutočná tvár – tvár ženy. To je však len jeden

spôsob interpretácie, ďalší divák môže úplne ináč interpretovať tento ikonicko-indexový znak, čo je v poriadku a svojím spôsobom to tiež korešponduje s Vilikovského textom, bohatým na významové ambivalencie.

Tvár s dokreslenými fúzmi je vertikálne prekrytá útržkom z iného obrazu. Ten je čiastočne premalovaný jemným valérom oranžovej farby. Problém spočíva v tom, že fragment je príliš malý na to, aby divák vedel spoľahlivo identifikovať, čo namalovaný výjav reprezentuje. Nieкто v ňom môže vidieť to, iný zasa ono, ja by som si ho dovoľil interpretovať ako celostný zmysel, čo ešte len čaká na svoju významovú diferenciaciu, to znamená, že ho možno považovať za obraz *in statu nascendi*. Nech je to akokoľvek, neistota čitateľa je trvalá a výrazným spôsobom sa podieľa na estetickom účinku celej obálky.

Okrem týchto dvoch ikonických znakov na obálke ešte vidíme diagonálne vlepene dva oranžové fragmenty. Sú to len farebné plochy nepravidelného tvaru s minimálnym informačným nasýtením, možno aj preto ich využil typograf Svetozár Mydlo ako nosiče písomne zafixovanej informácie – do jednej vpísal názov vydavateľstva a do druhej názov knižnej edície. Obálku na ľavej strane dotvárajú dva útržky, v hornej polovici je čierny a v dolnej biely, pričom do bieleho typograf vertikálne vpísal meno autora a do čierneho zase názov knihy.

Lenže obálka má aj svoju zadnú stranu. Je vytvorená identickou technikou ako predná, ale zásadne sa odlišuje iným uložením jednotlivých vrstiev. Spodná vrstva je asymetricky rozdelená vertikálou. Tá od seba oddeľuje a zároveň spája dva ikonické znaky. Naľavo je umiestnený znak, na prvý letmý pohľad pripomínajúci abstraktný obraz bez jasného významu. Keď odznie moment prekvapenia, čitateľ zistí, že znak vlastne reprezentuje rozčuchané dlhé ženské vlasy. Jeho protipólom je fragment obrázku, na ktorom vidíme dve postavy. Sedia za bohato prestretým, pravdepodobne slávnostným stolom, čo môže, ale nemusí potvrdzovať zapálená sviečka. Spodná časť je premalovaná, takže ťažko sa dá zistiť, čo pôvodne fragment oddelený od celku reprezentoval. Cez tieto dve ikonické časti je približne v dolnej štvrtine umiestnený znak mladej ženy s domalovanými fúzmi. Poprsie ženy je nahradené ďalším útržkom, takže nevedno, či na pôvodnej fotografii mala žena poprsie zahalené alebo obnažené.

Niektoré črty naznačujú, že ide len o inú fotografiu ženy z prednej strany obálky, ale s istotou sa ani toto nedá potvrdiť. Okrem iného aj preto, že rozmery tváre sú odlišné a na prednej strane obálky, ako už bolo spomenuté, je časť tváre radikálne prekrytá iným útržkom.

Čitateľ má pred sebou dve koláže, oddelené chrbtom knihy, na ktorom sú uvedené meno autora a titul knihy. Napriek tomu, že koláže sú zložené len z niekoľkých útržkov a doplnené minimálnymi maliarskymi zásahmi, sú významovo nesmierne komplikované. Na jednej strane ich možno považovať za samostatné výtvarné diela oddelené od textu. To znamená, že viditeľné a vypovedateľné, obrazová reprezentácia a verbálna referencia majú rovnocenný status, každá zložka knihy si zachováva svoju autonómiu, a tak nezostáva nič iné, než ich analyzovať a posudzovať *an sich*. Na druhej strane ak odhliadneme od toho, že jedna koláž odkazuje na druhú, predsa len koláže na averze a reverze knihy priamo (aspoň vďaka verbálnym znakom) či nepriamo odkazujú aj na literárny text.

Zásadná miera komplikovanosti vyplýva predovšetkým z toho, že text a obrazy sa môžu komplementárne dopĺňať a synergizovať. To, čo ich spája, je metóda koláže. V prípade Filu je táto metóda viditeľná na prvý pohľad a ak si čitateľ bude viac všimáť nie to, čo koláže reprezentujú, ale ako to reprezentujú, tak potom môžu obrazným spôsobom naznačiť výber kódu na dekódovanie literárneho textu. Zide sa mu to, lebo v prípade Vilikovského textu sa technika

koláže postupne, nenápadne vynára a len neochotne odhaľuje svoje bohaté významové nuansy. Samozrejme, nemožno to chápať negatívne, ale pozitívne, je to vlastne implicitná súčasť stratégie výstavby zmyslu literárneho textu.

Doteraz som sa zaoberal iba kolážami na obálke knihy a vyslovene účelovo a okrajovo aj textom. Teraz je namieste povedať, že štýl obálky sa preniesol aj do ilustrácií, ktoré buď rámujú text, alebo oddeľujú jednotlivé kapitoly. Koláže vo vnútri textu chápem ako originálnu inverziu filmových titulok v nemom filme, v ktorom sa text vsúva medzi dva filmové obrazy. Vo Vilikovského knihe je pre zmenu koláž vsunutá medzi dve relatívne samostatné časti textu. Takto koláž jednu kapitolu uzatvára a zároveň naladuje čitateľa na kapitolu nasledujúcu.

O kolážach vo vnútri textu by bolo možné veľa hovoriť, je to však už za horizontom tohto článku, a preto končím. Samozrejme, končím s vedomím, že interpretácia obálky je jednou z možných interpretácií a ak niekto predloží inú, budem to považovať za neklamný príznak predĺženia života textu, lebo verím, že len tie texty, ktoré sú opakovane interpretované (interpretácie sa medzi sebou môžu spresňovať, podporovať, alebo môžu aj polemizovať či vstupovať do ostrých konfliktov), recepčne žijú a budú žiť dovedy, kým budú schopné iniciovať nové interpretácie.

P. S. V roku 2001 vyšlo vo vydavateľstve Kolomana Kertésza Bagalu L.C.A. druhé vydanie knihy *Večne je zelený...* Text je pôvodný, obálka nová, avšak napriek novosti si čitateľ, ktorý pozná prvé vydanie, hneď všimne, že jej tvorca použil tú istú techniku, dokonca aj veľmi podobný štýl premalby. Tušenie, že by autorom tejto obálky mohol byť opäť Rudolf Fila, jednoznačne potvrdí meno v tiráži, a tak by bolo možné uvažovať nielen o korešpondencii obraz – text, ale aj o korešpondencii obraz – obraz. Ak Boh dá, raz sa k tomu vrátim, teraz sa však tomu určite venovať nebudem, lebo všetko, čo som chcel napísať, som aj napísal.

## LITERATÚRA

- BARTKO, Ondrej, Rudolf FILA a Zlatica REIŠTETTEROVÁ. 1986. *Výtvarná príprava pre 1. a 2. ročník Strednej umeleckopriemyslovej školy*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1986. 208 s.
- FILA, Rudolf. 1979. *Analýza výstavby výtvarného diela*. Bratislava: Osvetový ústav, 1979. 52 s.
- VILIKOVSKÝ, Pavel. 1983. *Prvá veta spánku*. Bratislava: Smena, 1983. 178 s.
- VILIKOVSKÝ, Pavel. 1989. *Večne je zelený...* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989. 88 s. ISBN 80-220-0110-4.
- VILIKOVSKÝ, Pavel. 2001. *Večne je zelený...* Levice: Koloman Kertész Bagala, L.C.A., 2001. 127 s. ISBN 80-88897-65-3.

.....

Prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc.  
 Katedra estetiky  
 Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave  
 Gondova 2, P. O. BOX 32  
 814 99 Bratislava  
 Slovenská republika  
 peter.michalovic@uniba.sk



# Univerzitné prednášky

František KOLI

.....

*Nasledujúci príspevok o teoretických, poetologických a literárnohistorických súvislostiach Slovenskej literárnej moderny je záznamom prednášky, ktorú počas svojho pôsobenia na Katedre slovenskej literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre predniesol prof. PhDr. František Koli, CSc. Prednáška odznela v zimnom semestri akademického roka 2003/2004 ako súčasť autorovho prednáškového cyklu z dejín slovenskej literatúry prvej polovice 20. storočia. Do textu prednášky sme výraznejšie nezasahovali, urobili sme len niekoľko drobných štylistických a kompozičných úprav.*

## Slovenská literárna moderna

Prednáška bude pozostávať z týchto okruhov:

1. objasnenie pojmu moderna,
2. porovnanie moderny a avantgardy,
3. problematika individualizmu a subjektivismu v Slovenskej literárnej moderne,
4. symbolizmus ako základný výstavbový postup slovenskej poézie na prelome 19. a 20. storočia.

### 1. Objasnenie pojmu moderna

Tento pojem je (podobne ako pojem realizmus) viacdimenzionálny. Používa sa v rozličných kontextoch, v rozličných disciplínach. Pre naše potreby si vyčleníme jeho štyri polohy:

a) Pod pojmom moderna sa v najširšom zmysle slova chápe moderný vek, t. j. historický novovek. Mení sa tu obraz sveta i obraz človeka, zároveň sa mení perspektíva, a to v zmysle prechodu od teocentrickej perspektívy k antropocentrickej, humanocentrickej. Do centra pozornosti sa dostáva človek a táto tendencia postupne vyúsťuje až do polohy avizovanej F. Nietzsche v 19. storočí v zmysle hesla: „Boh je mŕtvy.“ Nietzscheho/modernistický projekt je nadčlovek/„superčlovek“ – parodovanú polohu tohto novovekého obrazu človeka, človeka ako neobmedzeného vládára pozri u P. Zvona v jeho hre *Tanec nad plačom*: „Dnes človek sám si je vyznaním viery, / dnes zomrel boh! Dnes narodil sa pán! / ... / Ja, dnešný človek, hrdo dvíham hlavu! / Nič nechcem! Všetko sám si dám! / Opité hlavy venčí vavrín konca. / Nič nie je. Nahý človek sám! / Všetko som poznal! / Všetko ovládam! / Ja, dnešný človek, sám. / Som všetko! Všetko sám si dám.“



Z filozofického hľadiska sú základy novovekého myslenia späté s R. Descartom a jeho dôrazom na racionalizmus („Myslím, teda som.“), resp. s anglickým filozofom F. Baconom a jeho tézou v zmysle „poznatie je moc“. (Toto poznanie musí človek vyrvať prírode z jej „útrob“, t. j. natiehnúť ju na škripec, kým nevydá svoje tajomstvá.)

Poznámka. V súvislosti s prírodou sa v moderne aktualizujú dva protikladné koncepty – na jednej strane (pozri I. S. Turgenev, *Otcovia a deti*) sa príroda chápe iba vo svojej materialite v intenciiach Bazarovovho výroku: „Aj príroda je hlúposť v tom zmysle, ako ju ty chápeš. Príroda nie je chrám, ale dielňa, a človek je v nej robotníkom“; na druhej strane (pozri Baudelairovu báseň *Súvislosti*) sa, naopak, príroda „vyjavuje“ ako chrám a človek „tu prechádza cez háje symbolov, / ktoré sa dôverne dívajú v jeho dumy“. V tomto druhom prípade literárna moderna evidentne nadväzuje na romantizmus (pozri tézu o jednote ducha s predmetnosťou), ako to „formuluje“ napríklad A. Sládkovič v *Maríne*: „Beda, kto v mori vidí len vodu, / kto nepočuje nemú prírodu, / kto v skalách vidí len skaly! – / Zázrak je nemú počuť prírodu? – / Dost' ráz ste sa vy, myšlienky rodu, / slepými zrakmi dívali! –“ A tak proti Baconovmu „výsluchu“, „vypočúvaniu“ prírody (= škripec) sa v opačnej polohe akcentuje „načúvanie“ jej „šumeniu“, proti „slepým zrakom“ sa zas aktualizuje „oko duše“.

b) Vo filozofických slovníkoch sa s pojmom moderna pripomína známy spor vo Francúzsku v 17. storočí (*Querelle des Anciens et des Modernes*) medzi prívržencami antiky (t. j. tými, čo upierali svoj pohľad do minulosti, dozadu, teda k počiatkom, k zlatému veku, kde sa hľadal absolútny ideál krásy) a prívržencami moderny, ktorí akcentovali opačné momenty, pričom umenie, ba celú ľudskú aktivitu chceli zosúladiť s modernými, najprogresívnejšími technickými postupmi (chceli vychádzať z novodobej skúsenosti človeka a nie iba zo zdedeného odkazu tradície).

Obidve pozície zo semiotického hľadiska možno interpretovať tak, že v prvom prípade sa kladie dôraz na modelujúcu pozíciu začiatku (pozri napríklad kresťanské *Chváloslovie*: „Ako bolo na počiatku, tak nech je i teraz i vždycky i na veky vekov. Amen.“), zatiaľ čo v druhom prípade sa kladie dôraz na modelujúcu funkciu konca. V tomto spore akoby išlo teda o vytesnenie jednej pozície druhou.

Konfrontáciu týchto dvoch odchodných perspektív môžeme sledovať v období nášho osvietenstva u A. Bernoláka v jeho *Jazykovedno-kritickej rozprave*: „Tí ľudia, ktorých akýsi zvláštny záujem viaže k starobylému zvyku, obyčajne neradi vidia nové snahy, pretože si myslia, že je iba to najlepšie, čo urobili a svojimi príkladmi podopreli predkovia, a že toho – akoby to pochádzalo od ľudí najdokonalejších – sa treba rozhodne pridržať. My si však myslíme – nie preto, že by sme vo všetkom nesúhlasili –, že sa netreba celkom a nekriticky spoliehať na nich ako na nejaký pevný základ, aby sme neobmedzovali schopnosť ľudského ducha. Veľmi sa mýlia aj tí, ktorým sa páčia iba veci najmodernejšie, aj tí, ktorí zasa zbožňujú iba to, čo je už dlhý rad rokov staré. Pravdivosť vecí sa totiž nemá hodnotiť podľa okolností časových, ale podľa dôvodov rozumových.“

c) V tretej polohe sa pojem moderna chápe ako terminus technicus na označenie istých tendencií v literatúre – vo Francúzsku od 2. polovice 19. storočia (Charles Baudelaire), na Slovensku na prelome 19. a 20. storočia (= Kraskova škola). To znamená, že moderna sa tu chápe ako vývinová fáza v literatúre, ktorá je časovo ohraničená, vymedzená. Z hľadiska stavebných postupov je pre modernu v tomto význame charakteristický predovšetkým postup symbolizácie.

d) Okrem uvedených troch polôh sa pojem moderna chápe ešte v jednej podobe, a to opäť v umení – na označenie rozličných moderných tendencií v umení, ktoré prekonávajú takým či onakým spôsobom tradičný model umenia.

## 2. Porovnanie moderny a avantgardy

**MODERNA:** Umenie a život tu stoja v protiklade, ba sú tak znepriateľené, že pre to druhé (umenie) je miesto iba tam, kde sa to prvé (život) končí – umenie sa začína až tam, kde končí život a nastupuje smrť (s istou nadsádzkou umenie je tu takpovediac „mauzóleom krásy“). Túto tendenciu avizujú rozličné prúdy v umení od 2. polovice 19. storočia v intenciách dekadencie, umenia pre umenie (l'art pour l'art), fin de siècle a pod. Pre názornosť uvádzam ako príklad z talianskej literatúry *Triumf smrti* od Gabriela D'Annunzia, alebo z nemeckej literatúry *Buddenbrookovcov* od Thomasa Manna, resp. jeho *Smrť v Benátkach*. Podobné napätie medzi umením a „všednosťou života“ pozri u I. Kraska, resp. J. Jesenského, ktorý proti „dennej“ temnici (= „život“) akcentuje „nočný“ svet, „svet druhý, krajší, vo dne ukrytý“.

**AVANTGARDA:** Život sa má stať umením, t. j. avantgarde vôbec nejde o umenie, o umenie v tradičnom zmysle slova (umenie ako ozdoba, ornament, príp. pozlátka skutočnosti, života), ale tu ide o to, aby sa život stal umením. Ide teda o to, ako uvoľniť tvorivosť človeka, ktorá je ako Kukučínov kôň zaputnaná rozličnými formami, normami, konvenciami, kontrolami a pod. Pozri úryvok z Kukučínovej prózy *Koniec a začiatok*, v ktorej však autor ako realista zaputnanosť – na rozdiel od avantgardných „oslobodených slov“ – vyzdvihuje, oceňuje: „*I ja sa cítim akosi inakšie, priznáva sa Martin. Ako – nehodno primerat' – zaputnaný kôň... Volnosti už nemáš takej, nepozeraš dodďaleka... Ale to je dobre, že čo máš, v tom je veľká istota. Nezaputnaný kôň zbrúsi celý chotár, brodí sa vo vysokej tráve, vyberá, hľadá vždy lepšiu a zostane nenapásený. Zaputnaný uspokojí sa s málom, ale vypasie všetko, čo môže...*“

\* \* \*

**MODERNA:** V programe moderny stojí estetická revolúcia, t. j. ide tu o „artistní protest“ (nový životný pocit a nová básnická reč nastupujúcej generácie na prelome 19. a 20. storočia).

**AVANTGARDA:** Usiluje sa o premenu života, o premenu celej skutočnosti, a to na základe zásadnej zmeny vzťahov človeka a skutočnosti, najmä v zmysle prekonania židovsko-kresťanskej tradície, ako aj novodobého pragmatizmu v intenciách „čas sú peniaze“, v dôsledku čoho „dnes ľudia poznajú cenu všetkého a nepoznajú hodnotu ničoho“ (O. Wilde).

Poznámka. V uvedenom zmysle to platí aj pre ľavicové umenie prvej polovice 20. storočia, ktoré sa orientovalo predovšetkým na sociálnu premenu. Od tej si sľubovalo oslobodenie človeka, a to povedzme aj v intenciách Novomeského výroku: „revolúcia poézia a poézia revolúcie“, resp. Teigeho úvahy: „umenie prestane byť umením, lebo umenie sa stane životom“.

\* \* \*

**MODERNA:** Dôraz na individuum, individualizmus, subjektivizmus, s čím je spojená istá výlučnosť, exkluzivita, vyčlenenosť (pozri *topol'* v semiotickom zmysle slova; podľa T. Vansovej sú topole „stromy panské, „vyvýšené“: „Dva vysoké topole zvonku a jeden vo dvore dodávali tomuto domu vzhľad hrdého panského sídla. Niečo pošmúrneho ešte zvyšovalo ten dojem.“).

**AVANTGARDA:** Skupinovosť, ba dokonca aj „davovosť“ (DAV), resp. „masovosť“, ale nie v negatívnom slova zmysle, t. j. v zmysle uniformity a jednoty, ale v zmysle pluralitnosti, kreativity, rôznosti rozličných prístupových cestičiek.

\* \* \*

**MODERNA:** Vzburá, protest jednotlivca, individuá.

**AVANTGARDA:** Skupinový protest, „kolektívna“ vzburá, t. j. všetci, ale ako individuá.

\* \* \*

**MODERNA:** Aristokratizmus, elitárstvo, ktoré súvisí so spomínanou výlučnosťou a smeruje k istej uzavretosti, hermetizmu. K tomu pozri výrok Bohdana Pavľu: „Moderná literatúra posledných časov v čudnej protive proti súčasným ideálom spoločenským chcela stvoriť hrdých, osihotených estétov, ktorí žijú mocou bránili sa proti každému poškvreniu nízkym vrahom...“

**AVANTGARDA:** „Socializácia umenia“, nie však v zmysle hlasistickom, ale v zmysle výroku francúzskeho básnika Lautréamonta: „Poéziu budú robiť všetci, nie iba jeden.“

\* \* \*

**MODERNA:** Z hľadiska časového modelovania je pre modernu charakteristická orientácia minulosťná, paseistická (pozri v Kraskovej poézii permanentný motív opozdenosti, oneskorenosti), resp. prítomnosť sa nechápe ako čosi autonómne, ale slúži len ako podnet na evokáciu minulosťného, na vyvolanie spomienok, premárnených príležitostí.

**AVANTGARDA:** Časovo skôr opačné zameranie, t. j. skôr prézistentická, resp. futuristická orientácia.

### 3. Problematika individualizmu a subjektivismu v Slovenskej literárnej moderne

Slovenská literárna moderna je náprotivkom hlasistického zamerania literatúry na široké vrstvy ľudu, ako to proklamoval B. Pavľu, ktorý zároveň vo svojich *Literárnych túžbach* odmietol tak estétstvo starého typu (romanticko-idealizačné), ako aj estétstvo nového typu („skleniková“ literatúra), t. j. umenie pre umenie (*l'art pour l'art*). V uvedenom zmysle hlasistické hnutie nenašlo porozumenie pre bytostný lyrizmus Slovenskej literárnej modernej, predstavitelia ktorej vo svojej poézii kládli dôraz práve na poéziu ako prejav autenticity či vnútornej opravdivosti. Pozri I. Krasko: „*No nikdy nepíš to, čo necítiš, / čo v tvojom srdci zrod svoj nemalo.*“

Poznámka. Pozri tu aj vyjadrenie V. Šrobára o Kraskovej poézii: „Tak je i s Kraskom. Čítam, čítam a krom zvučných slov nerozumiem ničomu. Nemohli by ste pripojiť ku každej básni hneď aj prozaický výklad, čo vlastne chce básnik s tou hrou slov?“ V súvislosti s touto modernistickou „hrou slov“ možno z istého hľadiska vzdialene pripomenúť slovotvorbu/zvukotvorbu v poézii S. B. Hroboňa.

Na jednostrannosť, neopodstatnenosť hlasistického hodnotenia ako prvý poukázal F. Votruba, ktorý zdôraznil, že v poézii Slovenskej literárnej moderny sa osobná a nadosobná stránka vzájomne nevylučujú, ale naopak podmieňujú.

#### 4. Symbolizmus ako základný výstavbový postup slovenskej poézie na prelome 19. a 20. storočia

##### a) Charakteristika pojmu znak/symbol – typológia znakov

Pozri delenie znakov podľa Ch. S. Peirca na ikony, indexy a symboly. Rozdiely medzi nimi možno určiť na základe toho, ako sú usúvzťažnené jednotlivé stránky znaku, t. j. ideálna (konceptuálna) stránka a materiálna stránka:

1. Pokiaľ ide o ikony, obidva aspekty sú založené na štruktúrálnej podobnosti, podkladom ktorej je vzťah mimetický alebo imitatívny (napr. kukučka).
2. V prípade indexov je spätosť obidvoch stránok definovaná skutočným/vecným vzťahom, resp. príčinnou súvislosťou (dym – oheň).
3. Napokon symboly sú podľa Peirca založené na konvencii, t. j. ide tu o vzťah arbitrárnosti (F. de Saussure).

Poznámka. V súvislosti s Peircovým delením znakov treba upozorniť, že pojem symbol sa používa v rozličných vedných disciplínach rozdielne, a to v tom zmysle, že raz sa pod symbolom chápe taká skupina znakov, ktoré sú založené na konvenčnom spojení (pozri matematické symboly), inokedy sa pod symbolom rozumie znak nejakým spôsobom motivovaný, t. j. založený na istej štruktúrálnej zhode, štruktúrálnej podobnosti.

V uvedenom zmysle je „symbolistický“ symbol vlastne Peircovou ikonou a nie symbolom.

Členenie symbolov podľa našej potreby:

1. Ustálené, konvenčné, jednovýznamové, jednoznačné – vzťah medzi jednotlivými stránkami symbolu je daný vopred, t. j. predtextovo a funguje tak vo všetkých textoch alebo kontextoch (holubica = mier, pokoj).
2. Básnické symboly, kde vzťah medzi materiálnym substrátom a abstraktným pojmom, konceptom nie je daný vopred, ale utvára sa iba v istom texte, resp. v istom kontexte, a iba tam sa pociťuje ich symbolická platnosť.

##### b) Charakteristické znaky básnického symbolu

Básnický symbol má tieto charakteristické znaky:

1. Básnický symbol implikuje moment súvislosti, spojitosti, spájania (pozri etymológiu gréckeho slova). Symbol je teda toľko ako spojiť, dať dokopy to, čo bolo rozložené, rozrušené, spretrhané (pozri Baudelaire: *Súvislosti*). Táto spojitosť alebo súvislosť sa

obyčajne nedá evidovať „vonkajškovo“ – očami ako zmyslovým orgánom, ale je tu potrebná „bystrozrakosť“ duše (intuícia, šiesty zmysel).

2. Druhým charakteristickým znakom symbolu je jeho jánusovská tvár, a to v tom zmysle, že symbol je nasmerovaný tak k vyjavovaniu, ukazovaniu, ako aj ukryvaniu, zastieraniu, utajovaniu (pozri úvodné časti mojej štúdie *K farebnej symbolike v Hronského próze*; Romboid, 1998, č. 10). V uvedenom zmysle tu máme do činenia so situáciou protikladnosti, ambivalentnosti.
3. Tretím charakteristickým znakom symbolu je jeho schopnosť presahovať moment vecnosti, pojmovosti, ľudskej zámernosti (pozri Maeterlinckov odkaz na „Emersonovho tesaře“ – „symbol je síla prírody a ľudský duch nemôže vzdorovať jejím zákonům. Všecko, co může básník udělat, je zvolit... postoj Emersonova tesaře. Když tesař... musí otesat trám, nedá si ho nad hlavu, ale pod nohy, a tak to není už jen on sám, kdo pracuje při každém úderu sekery..., ale celá země pracuje s ním“). Symbol je teda vždy čímisi viac, ako tým, čím sa nám momentálne javí. Je to vďaka jeho hybnosti, premenlivosti, neustálenosti, nemožnosti ho fixovať, resp. zaputnať či sputnať (pozri Kukučínovho koňa).

Vzhľadom na to, že symbol – ako more, ktoré je stále to isté, a predsa vždy iné – neustále mení svoju podobu, svoj tvar i svoju „tvár“, môžeme hovoriť o jeho proteovskom charaktere. V uvedenom zmysle básnický symbol má blízko k slovu, ako ho na istom mieste chápe Peter Karvaš: „Slová nie sú čísla, čísla sa vedia podriadiť, majú sklon dať sa ovládať. Slová sú živé, vzbúria sa, uvoľňujú sa, revoltujú, chcú byť samostatné a odopínajú sa od myšlienky.“ Podobne ako slovo, aj symbol je jav „neposlušný“, nedá sa „domestikovať“, ovládať, manipulovať.

### c) Vývinová motivácia symbolizmu a jej objasnenie

Okruhy:

1. motivácia vývinovej premeny,
2. porovnanie realizmu a symbolizmu ako poetologických systémov,
3. vzťah slovesného umenia k iným umeleckým systémom,
4. opis a jeho vývinová premena na osi realizmus – symbolizmus,
5. prínos symbolizmu do vývinu poézie.

#### 1. Motivácia vývinovej premeny:

Na úvod pri objasnení motivácie vývinovej premeny, t. j. toho, prečo v istom momente po Hviezdoslavovej škole nastupuje nová škola s novým básnickým jazykom, možno fixovať tri východiská, konštatácie, ktoré budú podkladom reflexie o vývinovej premene poézie na prelome 19. a 20. storočia:

- symbolizmus ako dominantný stavebný postup Slovenskej literárnej moderny sa objavuje v následnosti na Hviezdoslavovu školu, t. j. po období realizmu, a preto vývinovú motiváciu prechodu od jedného poetologického systému k druhému poetologickému systému treba hľadať v tomto priestore;
- možnosti poetologických systémov/postupov nie sú neohraničené, neobmedzené, ale majú istú kapacitu, isté hranice, to znamená, že sú vždy v istom zmysle limitované;

- literárny realizmus budoval svoju umeleckú koncepciu na:

a) priamom vzťahu ku skutočnosti (pozri Vajanského kritickú stať o Bottovej poézii s výzvou „Von sa, von z krajov povestí“ do skutočného života, t. j. je tu evidentné odhodlanie stavať „konkrétne“, teda reálne „poetické budovy“);

b) na dominantnom postavení deskripcie, opisu, popisu.

Všetky uvedené aspekty možno dokumentovať ukážkami z *Hviezdoslava*, a to z *Hájnikovej ženy*, resp. z *Prechádzok letom*. Ak si na ich pozadí položíme otázku, v ktorých momentoch „stroskotáva“ literárny realizmus ako poetologický systém, odpoveď je zrejmä: Ide o mimoriadne komplikované, zložité životné situácie (bôľ Hanky „nemožno“ opísať), resp. o situácie, v ktorých „úraduje“ nejednoznačnosť, neurčitnosť, rozpornosť („*Kýs' dvojak na význam i na výraz...*“).

Práve tu, v tomto priestore (obmedzená kapacita izmu – zložitosť, komplikovanosť, nejasnosť, „hmlistosť“ skutočnosti/života na prelome 19. a 20. storočia) treba potom hľadať iminentné dôvody pre štrukturálne premeny slovenskej poézie na prelome storočí: Keďže realizmus napriek jeho úsiliu o plasticitu sa javí ako málo plastický, málo pružný (hviezdoslavovská nemožnosť „kresbou spodobať sa podnetu“), k slovu sa dostáva pružnejší/dynamickejší/efektívnejší symbolizmus.

Realizmus	Symbolizmus
Priamy obraz skutočnosti	Nepriame (evokačné) videnie skutočnosti
Postup deskripcie	Postup symbolizácie
Princíp podobnosti a následnosti kvalitatívne rovnorodých javov (A. Comte)	Princíp univerzálnej analógie (E. Swedenborg, Ch. Fourier)

Toto porovnanie môžeme rozšíriť s prihliadnutím na konfrontáciu *Hviezdoslavových* a *Kraskových* topoľov (pozri *Prechádzky letom* a *Stesky*, resp. *Nox et solitudo*):

	P. O. Hviezdoslav	I. Krasko
<b>Kontext prírodný</b>	Topoľ – konkrétnosť	Topoľ – konkrétnosť
<b>Kontext ľudský</b>	Topoľ – chlapík, silák, t. j. „básnická“ inverzia bežného prirôvania „chlap ako dub, ako jedľa“	Topoľ – človek, no nenaráža sa tu už na vonkajšiu fyziognómiu, ale na vnútorný stav, pocity človeka = bôľ
<b>Stavebný princíp/postup</b>	Vonkajšie (vzôr) s orientáciou na konkrétnosť, večnosť, jedinečnosť, detailnosť, resp. na hviezdoslavovskú synonymickosť/syntaktickú „extenziu“	Vnútorné (psychický stav, existenciálny pocit) s orientáciou na rekurentnosť/návratnosť výrazu, resp. jeho emancipáciu od „maľovania podľa prírody“ smerom



		k abstrahovanému/zovšeobecnenému obrazu s efektom „odreálnenia“, „zovzdušnenia“ (nie konkrétny hviezdoslavovský topoľ, ale topoľ/topole ako také); súbežne s tým akcent na paradigmatickú/homonymickú „ozvennosť“ (topole – [to] pole – bôle)
--	--	---

## 2. Porovnanie realizmu a symbolizmu ako poetologických systémov

V nadväznosti na porovnanie oboch spomínaných textov, ako aj s prihliadnutím na predtým uvedené charakteristiky možno načrtnúť systematický rozdiel medzi realizmom a symbolizmom ako poetologickými systémami:

<b>Realizmus</b>	<b>Symbolizmus</b>
Priamy obraz skutočnosti	Nepriame videnie skutočnosti
Princíp následnosti a podobnosti kvalitatívne rovnorodých javov	Princíp súvislosti, spojitosti
Vonkajšia podobnosť (topoľ – chlapík)	Vnútoraná súvislosť (topoľ – pocit osamotenosti)
Výzor, vonkajšia podoba	Vnútro, psychický stav (existenciálny pocit)
Opis skutočnosti, deskripcia	Evokácia skutočnosti
Prirovnanie (básnický prostriedok)	Symbol (básnický prostriedok)
Efekt názornosti (jasnosť, zrozumiteľnosť, jednoznačnosť)	Efekt náladovosti (neurčitost', náznakovosť, tajomnosť)
Presah k výtvarnému umeniu	Presah k hudbe
Oči ako zmyslový orgán	Oko duše („vnútorné oko“)
„Vidieť“	„Uzrieť“
Racionalita	Intuícia
Princíp epiky	Princíp lyriky

## 3. Vzťah slovesného umenia k iným umeleckým systémom

Ak by sme práve uvedenú štrukturálnu premenu v poetologických systémoch na prelome storočí chceli priblížiť na základe vzťahov literatúry ako slovesného umenia k iným umeleckým systémom, tak oproti spojenectvu literatúry a výtvarného umenia v realizme sa v symbolizme aktualizuje väzba literatúry smerom k hudbe:

a) Realizmus a výtvarné umenie. Týmto smerom odkazuje Hviezdoslavova „kresba“, resp. týmto smerom odkazuje aj dobová literárno-kritická terminológia typu „postavy plasticky tvorené“, „ani čo by ho bol nakreslil starý Vergílius“ a pod.

b) Symbolizmus a hudobné umenie. Evidentný príklon poézie Slovenskej literárnej moder-ny k „muzikalizácii“ možno doložiť Šrobárom a jeho výrokom o zvučnosti Kraskovej poézie. Z hľadiska semiotického sa posun literatúry/poézie od výtvarného umenia (realizmus) smerom k hudobnému umeniu (symbolizmus) javí ako odklon od statického obrazu/modelu sveta (realizmus kládol dôraz na nemenné vzťahy a následnosti a podobnosti) k obrazu dynamického, premenlivému, „prchavému“. Tento kvalitatívny rozdiel vo vzťahu k jednotlivým umelec-kým systémom si, ako to možno dokumentovať citátom z *Letiacich tieňov* od S. H. Vajanského, uvedomovali aj samotní realisti: „*Pozrite, hľa, tie tiene!* (...) *Letiace tiene!*“ *poznámenal Holan. ,Pohyb nemožno upevniť — snáď hudbou.*“

#### 4. Opis a jeho vývinová premena na osi realizmus – symbolizmus

V súvislosti s doteraz charakterizovanými premenami na osi realizmus – symbolizmus sa zá-sadne mení aj miesto/funkcia básnického opisu. V symbolizme dochádza k úplnej redukcii konvenčného umeleckého opisu, resp. opis tu nemá mimetické ciele, t. j. nejde tu o to, aby prostredníctvom opisu krajiny sa pre čitateľa vytvorila ilúzia pohľadu na istý výsek skutočnosti (pozri Hviezdoslavove *Prechádzky letom* – ak by hornooravská príroda zostala „stáť“ v tej po-dobe, ako ju zachytil P. O. Hviezdoslav, jeho topoľ by sme na základe *Prechádzok* určite našli, identifikovali aj dnes), ale ide o vyvolanie istej nálady, to znamená, že básnik nevidí/nepozo-ruje krajinu, aká „v skutočnosti je“, ale ju podáva cez prizmu svojho vnútra, ktoré vo vzťahu k „vonkajšej“ skutočnosti funguje ako istý filter so selektívnou funkciou.

#### 5. Prínos symbolizmu do vývinu poézie

Prínos symbolizmu do vývinu poézie možno vyvodiť z charakteru symbolu, t. j. z jeho tenden-cie spájať to, čo bolo rozlúčené, oddelené, resp. z princípu univerzálnej analógie či princípu univerzálnej „sympatickosti“ (princíp vzájomnej/obojstrannej príťažlivosti).

Ak realizmus kompatibilitu sveta chcel garantovať prostredníctvom kategórie pravdy (rozum/Logos) ako stálej/nemennej veličiny, tak symbolizmus vo svojej najvlastnejšej podstate (pozri princíp príťažlivosti) „nepracuje“ pod kuratelou pravdy, ale záštitou Erosa, lásky (pozri mytológiu, príp. Platón: *Sympózium*). Ináč povedané, ak v realizme spájanie fungovalo na pod-klade poznania veci, na podklade trvácnych, trvalých zákonitostí, kauzálneho „zreťazovania“, v základoch symbolizmu cítiť skôr večný ľudský smäd či túžbu človeka po jednote, celistvosti (oproti realistickej „vonkajšej reťazi“, ktorá mala objasniť svet, sa skôr akcentujú „výberové prí-buznosti“, „vnútorné súvzťažnosti“, „vnútorné putá“).

Ak prihliadneme na uvedené skutočnosti, predovšetkým však na spomínaný princíp uni-verzálnej analógie, univerzálnej príťažlivosti, resp. na tendenciu symbolu spájať to, čo bolo rozlúčené, je hádam zrejmé, že symbolizmus prispel v poézii k nebyvalému rozvoju obraznosti (pozri V. Nezval: *Moderní básnické směry*).

Rozvojom obraznosti, fantázie „neřízené logickými požadavky“, ale skôr nevypočítateľným Erosom sa zároveň v istom zmysle sťažujú podmienky recepcie, a tak „vzniká pro jistý druh čtenářů tzv. nesrozumitelnost poezie“.

Druhým významným príspevkom symbolizmu do vývinu poézie, ktorý bezprostredne súvisí so symbolistickým princípom spájania (princíp univerzálnej analógie), je synestézia,

v ktorej sa prejavuje spájanie vnemov rozličného zmyslového pôvodu (pozri Baudelairovu báseň *Súvislosti*, v ktorej „*tak vône, farby, zvuk spolu sa dopĺňajú*“).

Hoci sa synestézia objavuje v rozličných vývinových obdobiach, u symbolistov bola obzvlášť obľúbeným/systémovým výrazovým prostriedkom, preto aj z tohto aspektu možno sledovať protikladnosť umeleckého realizmu a symbolizmu, ako to možno doložiť kritickým postojom realistického prozaika J. Jesenského k poprevratovej próze, konkrétne k Hronského *Jozefovi Makovi* (pozri *K farebnej symbolike v Hronského próze*: „Už aj prózu babrú. Tuto sa mu jedle osievajú ako majestátne organy. Rozumieš to? Múka sa osieva, dážď sa osieva... Ale jedle? Vidím, básnické je teraz to, čo je neprirodzené a nezrozumiteľné.“).

Ďalším prínosom symbolizmu je dôraz na hudobnosť, eufonickosť, melodickosť, slovom na „muzikalizáciu literatúry“ s jej náladovosťou, ako o tom bola už reč.

*Edične pripravili Ondrej Halás a Dušan Teplan*

# Terminologický slovník

Mariana ČECHOVÁ

.....

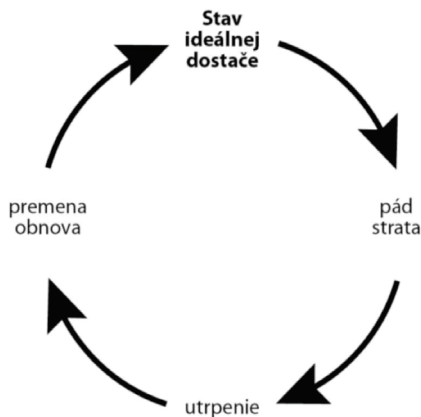
**Arcinaratív/arcitext** – terminologický neologizmus (prvýkrát použitý v projekte APVV 0229-12 Existenciálnosemiotická interpretácia modelov životného sveta a životných stratégií v arcinaratívoch /New Sincerity/, 2012, zodpovedný riešiteľ Lubomír Plesník; pozri aj Čechová, 2012a, s. 227 – 234 a 2012b, s. 14 – 40; Plesník, 2012, s. 41 – 99; Čechová – Plesník, 2016, Čechová a kol., 2016), a to v rámci → *arcitextuálnej tematológie*.

Voľba prvej časti tohto kompozita („arci-“) je v monografii Mariany Čechovej a Lubomíra Plesníka *Tematické algoritmy a existenciálne stratégie v Oceáne príbehov* (2016, s. 7) zdôvodnená takto: „Prefix *arci-* zavádzame (...) preto, aby sme sa vyhli komoliacim konotáciám, ktoré sa v dôsledku nadužívania ‚nabalili‘ na predponu *arche-* v množstve prác, ktoré tak či onak nadväzujú na Carla Gustava Junga. Predpona *arci-/arce-* podľa slovníkového výkladu značí ‚zosilnenie al. stupňovanie významu druhej časti‘, resp. ‚starý, starobylý, dávny, prípadne pôvodný‘ (Petráčková – Kraus, 1997, s. 82, 85)“ (Čechová – Plesník, 2016, s. 7, pozri aj Čechová a kol., 2016, s. 155). Arcinaratív/arcitext potom predstavuje príbeh či text, ktorý má z hľadiska vývinu tej či onej kultúry (jej subsystému, areálu a pod.) osnovný, zakladajúci význam, je slohotvorný a podkladá určitý „ideologický archetyp“ (Horálek, 1979, s. 20). Môže zároveň ustanovujúco vyjadrovať istý životný pocit (v zmysle Heideggerovej naladenosti), poňatie životného sveta a pobytu v ňom (Dasein), ako aj ikonizovať základné existenciálne stratégie, ktoré sú v takto poňatom svete čo najzmysluplnejšie. Pojem arcinaratívu/arcitextu spája sémantému vývinovej *prvotnosti* či *prvobytnosti* (v tomto zmysle ide o „prapríbeh“ či „prvototext“) a/alebo sémantému (slohovej, paradigmatickej, epistemologickej, typologickej) *význačnosti*. Príznaikom tohto spojenia je to, že na arcinaratív/arcitext generuje varietu príbehov/textov s obdobnou fabulou, t. j. → *tematickým algoritmom*, prípadne sa jej prostredníctvom manifestuje bez toho, aby v jej rámci bolo možné identifikovať konkrétny variant ako zakladajúci (a teda ostatné varianty ako jeho derivácie). Klasickým prípadom takejto variety je rozprávkový typ 510A (podľa Aarne-Thompson-Utherovej klasifikácie; Uther, 2004), ktorá sa vyznačuje transkultúrnou rozptýlenosťou, pričom tento rozsev nie je po geneticko-kontaktovej („vplyvologickej“) linke v celom rozsahu zdôvodniteľný. *Arcinaratív/arcitext* sa totiž vyznačuje súbežným medzikontinentálnym rozsevom (Čechová, 2014b, s. 111 – 127), čo akoby nahrávalo jungovskému výkladu medzikultúrnych súbežností. S tým súvisí aj ďalší príznak: *arcinaratív/arcitext* zväčša nemá individuálne identifikovaného autora. Je v tomto zmysle kolektívne generovaným a korigovaným výtvarom. Z čisto „technologického“ (intertextuálneho) hľadiska sa koncept *arcinaratívu/arcitextu* sémanticky čiastočne prekrýva s Genettovými termínmi *architext/architextualita* (Müller – Šidlák, 2012, s. 52 – 53) či s Popovičovým termínom *prototext* (Popovič, 1983). Za exemplárne prípady arcinaratívov/arcitextov možno označiť po žánrovej linke mýty, rituálne texty

a religiózne konštitučné texty, eposy, klasické rozprávky či legendy (napr. klasické taoistické a biblické texty, najstaršie spisy védanty a upanišádovej gnózy, budhistické tripitakové sútry, homérske eposy atď.).

**Tematický algoritmus** – označenie „príbehovej osnovy“ ako jedného z kritérií pri identifikácii → *arcinaratívu/arcipríbehu* v rámci → *arcitextuálnej tematológie*. V kolektívnej monografii *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)* (Čechová a kol., 2016) sa uvedený pojem vymedzuje takto: „K výrazu algoritmus v kľúčovom slovnom spojení *osnovný tematický algoritmus* sa núka hneď niekoľko viac-menej synonymických výrazov: vzorec, muštra, schéma, osnova, model atď. Algoritmus definujú substanciálne dva momenty: 1. *sukcesia, súslednosť, postupnosť*, resp. *poradie* bodov/čiasťkových úsekov na pomyselnéj osi; 2. *opakovanie, iterácia, repetícia*. Sotva možno predsa čosi označiť ako algoritmus, ak niet postupnosti či poradia, alebo ak dochádza len k singulárnemu, tzn. jedinečnému výskytu onoho čohosi. Čím iným je algoritmus, ak nie *usporiadanou, štruktúrovanou syntagmou* (odkazujeme na výraz osnova), *zjednodušenou syntagmou* (odkazujeme na výraz model, resp. muštra), *organizovanou štruktúrou* (odkazujeme na výrazy schéma a vzorec)? Čím iným je identifikácia a charakterizácia algoritmu, ak nie identifikáciou a charakterizáciou *invariantnej* (nemennej, stálej, konštantnej), *textúry*“ (Čechová a kol., 2016, s. 7 – 8). Ako príklad osnovného tematického algoritmu možno uviesť príbehovú osnovu rozprávok typu 510A:

1. narušenie spokojného života strastitvorným pôsobením macochy/svokry/sestry;
  2. mystérium premeny s pomocou „pravej“ matky;
  3. princovo hľadanie nevesty;
  4. slávnosť konaná pri kráľovskom sobáši (k tomu pozri Čechová a kol., 2016, s. 19);
- a z nej odvodenú schému:



(Čechová a kol., 2016, s. 20, pozri aj Čechová, 2012a, 2014a, 2014b, 2015). Pojem *tematického algoritmu* je tematologickým (fabuly sa týkajúcim) náprotivkom naratologického (sujetu sa týkajúceho) termínu *sujetová osnova* (Všetička, 1986, s. 57 – 62).

**Arcitextuálna tematológia** – pracovný termín na označenie literárnovednej/umenovednej subdisciplíny, resp. výskumnej špecializácie (Plesník, 2016b, s. 348). Ide o špecifikáciu tematologického, t. j. literárnovedného, resp. umenovedného výskumu zacieleného na tému → *arcinaratív/arcitextu*. Týmto zameraním sa *arcitextuálna tematológia* odlišuje od *tematológie*, čo je termín, ktoré si pre seba rezervovala literárna komparatistika na pomenovanie výskumu medziliterárnych a intertextuálnych súvislostí témy.

Téma sa v *arcitextuálnej tematológii* chápe ako ekvivalent pojmov *logos* (Platón, Aristoteles), *inventio* (klasická antická rétorika), *fabula* (ruskí formalisti), *histoire/príbeh* (francúzski štrukturalisti), *extenzionálna štruktúra fikčného sveta/naratívny svet* (Doležel), *systém zobrazeného* (Miko), ale aj *referenčná realita/mienená skutočnosť, zobrazený svet, textový model sveta, umelecký obraz, obsah*, ktoré sa týkajú podľa Mikovho poňatia textu jeho témy a zodpovedajú im elementárne otázky: „čo je zobrazené?/o čom to je?“ (Čechová a kol., 2016, s. 153 – 187; Čechová – Plesník, 2016, s. 7 – 13). V tomto zmysle ide o náprotivok naratologických pojmov *lexis* (Platón), *mythos* (Aristoteles), *dispositio* (klasická antická rétorika),  *sujet* (ruskí formalisti), *diskurz/discours*, resp. *récit* (Barthes, Genette), *intenzionálna štruktúra fikčného sveta/intenzionálne funkcie* (Doležel), *systém zobrazenia* (Miko), ale aj *spôsob podania zobrazeného sveta v texte*, ktoré sa týkajú podľa Mikovho poňatia textu jeho štýlu a zodpovedajú im elementárne otázky: „ako je to vyjadrené?/akým spôsobom je to podané?“ (tamže).

*Arcitextuálna tematológia* sa témou → *arcinaratívov/arcitextov* zapodieva ako výrazom/prejavom (mystéria) zakladajúcej skúsenostnej a nadindividuálne, historicky i praxeologicky overenej múdrosti, ktorá podkladá a zároveň presahuje čisto individuálne kreácie. Jej cieľom je postihnúť fundamentálne modely zobrazenia osnovných životných/existenciálnych problémových situácií a v nich výslovne alebo implicitne obsiahnutých poňatí životného sveta, pobytu v ňom (Dasein) a stratégií jeho čo najzmysluplnejšieho zvládnutia. Táto intencia predpokladá ikonický vzťah medzi témou (jej vyššie uvedenými ekvivalentmi) a životným svetom (Doleželovým „aktuálnym svetom“), a to v principiálnej protiľahlosti k postštrukturalistickému/postmodernistickému antimimetizmu. Homologický vzťah medzi textovým modelom sveta a životným svetom sa tu pritom nezdôvodňuje na základe ignorancie, resp. bagatelizovania odlišnosti medzi životným a textovým svetom, ako sa s tým stretávame napríklad u navišného či veristického príjemcu, resp. v marxistickej „teórii odrazu“, ale na báze objasnenia životného (aktuálneho) sveta ako prípadu rámcového textu, eo ipso *hypertextu, perplexu* či *existextu*, a života ako *textistencie* (Čechová a kol., 2016, s. 153 – 187; Plesník, 2015, s. 13 – 32; Plesník, 2016a, s. 127 – 137). Medzi textom a hypertextom životného sveta je intertextuálny vzťah, a to vo všetkých jeho vidoch (vrátane nápodoby či kopírovania).

*Arcitextuálna tematológia* s dôrazom na zmyslotvorný súvis medzi textom a životným svetom nadväzuje na existenciálnu líniu literárnej vedy (Svatoň). Zameraním na tému sa zaraďuje k tradícii obsahovej estetiky. Akcent na zakladajúce, hodnotovo ustanovujúce, t. j. hierarchizované fenomény má blízko k recentnému hnutiu New Sincerity (nová úprimnosť), s ktorým *arcitextuálnu tematológiu* spája kritický postoj k postmodernému relativizmu ako jedného z prejavov (dôsledkov) epistémotvornej postmodernej figúry – irónie. Z koncepčno-metodologického hľadiska potom bezprostredne rozvíja koncepty *recepčnej poetiky* a *pragmatickej estetiky* F. Mika a L. Plesníka, resp. *existenciálnej semiotiky* E. Tarastiho, a to na základe metodologickej legitimizácie ontologickej spätosti medzi textom/textovým modelom sveta (jeho bádáním) a jeho recepciou/životným svetom jeho recipienta (bádatela).



Čo do svojej pointy a základného zmyslu *arcitextuálna tematólogia* nadväzuje na Mikove iniciatívy v oblasti frazeológie, ktorá si „ponajprv (...) všima v živote jeho základné polohy: situácie, vzťahy, okolnosti, deje, vlastnosti. Hovoríme, že gravituje k archetypálnym životným faktom, chce byť vyjadrením toho základného v živote“ (Miko, 1989, s. 122). Podľa Mika vo frazeológii ide o „gnómické ‚mapovanie‘ archetypálnych životných a ľudských situácií, pri ktorých postihnutie ich vecného a hodnotového merita predpokladá životnú skúsenosť“ (s. 102). V monografii Mariany Čechovej a kol. *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)* sa na margo tejto súbežnosti uvádza: „Jedna i druhá iniciatíva smeruje k mystériu dávnej, neautorizovanej skúsenostnej múdrosti a k jej rešpektovaniu ako fenoménu, ktorý akoby mal v jungovskom zmysle hlbšiu platnosť než individuálne, ‚od stola vymyslené‘ fikcie. Navyše, v oboch prípadoch ide o výtvyry – a to je obzvlášť význačné – s kontaktovo nevysvetliteľným, súbežným rozsevom (k tomu pozri Čechová, 2014b). Rozdiel z tohto hľadiska spočíva vari len v tom, že predmetom frazeológie sú sémantémy na pomedzí langue a parole, resp. kódu a správy (odtiaľ ich minimálny rozsah), zatiaľ čo prítomný výskum sa sústreďuje na parolové syntagmy, resp. správy (Miko, 1989, s. 97 – 123)“ (Čechová a kol., 2016, s. 185 – 186).

*Arcitextuálna tematólogia* sa z čisto predmetového/materiálového hľadiska prekrýva s viacerými inými literárnovednými/umenovednými disciplínami a ďalšími neumenovednými odborami: literárnou komparatistikou, teóriou a dejinami literatúry pre deti a mládež, slavistikou, kultúrnou antropológiou, etnológiou, folkloristikou, hlbinnou psychológiou, religionistikou, ale aj (na kultúru v užšom slova zmysle orientovanou) historiografiou atď. Od všetkých týchto disciplín a odborov sa odlišuje kombinatorickou maticou týchto špecifik: 1. predmetových (arcinaratívy nepredstavujú iba texty pre literatúru a mládež, náboženské texty, výtvyry slovenských kultúr a pod., nie všetky neautorizované arcinaratívy – napr. Homérove eposy, sutyry – možno vymedziť ako folklórne výtvyry; predmet väčšiny uvedených odborov a disciplín teda presahuje predmet *arcitextuálnej tematólogie* a vice versa); 2. inverziou toho, čo je vo výskume cieľové a čo inštrumentálne (komparácia, resp. poznanie medziliterárnych súvislostí je jednou z metód, resp. predpokladov výskumu v oblasti *arcitextuálnej tematólogie*, nie jeho cieľom); heuristickou ambíciou *arcitextuálnej tematólogie* primárne nie je poznanie etnika, folklóru, kolektívneho ne-/pod-/vedomia, civilizačných dejín, človeka v komplexne antropologickom zmysle atď., ale prieskum semiotických modelov sveta v → *arcinaratívoch/arcitextoch* so zreteľom na ich existenciálny impakt atď.); 3. výskumnými kompetenciami (ich literárnovedná/umenovedná špecifickosť odlišuje *arcitextuálnu tematólogiu* od tých vyššie zmienených odborov, ktoré pôsobia mimo rámca literárnej vedy a umenovedy); 4. koncepcno-metodologickými a epistemologickými osobitosťami, ktoré sme vymedzili v predchádzajúcom odseku. Vďaka spomínaným predmetovým/materiálovým prienikom sú však výsledky výskumu (predovšetkým materiálového) uvedených disciplín a odborov po predpokladovej linke pre bádania *arcitextuálnej tematólogie* nanajvyš relevantné, čo platí aj recipročne.

## LITERATÚRA

ČECHOVÁ, Mariana a Lubomír PLESNÍK. 2016. *Tematické algoritmy a existenciálne stratégie v Oceáne príbehov*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. 124 s. ISBN 978-80-558-0983-0.

- ČECHOVÁ, Mariana a kol. 2016. *Osnovné príbehové algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. 206 s. ISBN 978-80-558-1115-4.
- ČECHOVÁ, Mariana. 2012a. Existenciálna gramatika v Oceáne príbehov. In: NOVÁK, Radomil (ed.): *Slovo a obraz v komunikaci s dětmi: Svoboda jazyka – jazyk svobody*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2012, s. 227 – 234. ISBN 978-80-7464-173-2.
- ČECHOVÁ, Mariana. 2012b. K osnove praobrazov strádania v Kathásaritságare. In: RÉDEY, Zoltán a kol.: *Modely deficitných svetov literatúre*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012, s. 14 – 40. ISBN 978-80-558-0182-7.
- ČECHOVÁ, Mariana. 2014a. Nomina propria v sjužetnom tipe skazok 510 A = Nomina propria in the plot of fairy-tale (type 510 A). *Filologija i literaturovedenje = Philology and literature*, 2014, roč. 4, č. 11, s. 1 – 12. ISSN 2226-5317.
- ČECHOVÁ, Mariana. 2014b. Rhizomatic Character of Transcultural and Transtemporal Mode of Literary Communication. *World Literature Studies*, 2014, roč. 6, č. 2, s. 111 – 127. ISSN 1337-9275.
- ČECHOVÁ, Mariana. 2015. Opowieść o Yexian jako punkt przecięcia uniwersalnych algorytmów tematycznych. *Porównania*, 2015, č. 17, s. 227 – 244. ISSN 1733-165X.
- HORÁLEK, Karel. 1979. *Folklór a světová literatura*. Praha: Academia, 1979. 220 s.
- MIKO, František. 1989. *Aspekty literárneho textu*. Nitra: Pedagogická fakulta, 1989. 206 s.
- MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDLÁK (eds.). 2012. *Slovník novější literární teorie: Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. 700 s. ISBN 978-80-200-2048-2.
- PLESNÍK, Lubomír. 2016a. Téma estetického naratívu a predpokladové dilemy jeho interpretácie. In: *Studia humanitatis – Ars hermeneutica: Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace VI*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2016, s. 127 – 137. ISBN 978-80-7464-857-1.
- PLESNÍK, Lubomír. 2016b. Trojmocná inšpiratívnoť Zajacových genologických výskumov. *Slovenská literatúra*, 2016, roč. 63, č. 15, s. 345 – 355. ISSN 0037-6973.
- PLESNÍK, Lubomír. 2015. Vzťah textu k realite – elementárne otázky. In: TEPLAN, Dušan (ed.). *Semiotika literatúra: Teoretické východiská a súčasné dilemy*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2015, s. 13 – 32. ISBN 978-80-558-0928-1.
- PLESNÍK, Lubomír. 2012. Zisk a strata v Démonových rozprávaniach. In: RÉDEY, Zoltán a kol.: *Modely deficitných svetov v literatúre*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012, s. 41 – 99. ISBN 978-80-558-0182-7.
- POPOVIČ, Anton. 1983. *Komunikačné projekty literárnej vedy*. Nitra: Pedagogická fakulta, 1983. 168 s.
- UTHER, Hans-Jörg. 2004. *The Types of International Folktales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004. 400 s. ISBN 951-41-0956-2.
- VŠETIČKA, František. 1986. *Kompoziciána: O kompozičnej výstavbe prozaického diela*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986. 272 s.

.....

Mgr. Mariana Čechová, PhD.  
 Ústav literárnej a umeleckej komunikácie  
 Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
 Štefánikova 67  
 949 74 Nitra  
 Slovenská republika  
 mcechova@ukf.sk



**Existtext** – terminologický neologizmus, používaný v rámci → *arcitextuálnej tematológie* na označenie životného sveta. Výraz *existtext* implikuje homologický (ikonický) vzťah medzi textom a realitou (Plesník, 2015; Plesník, 2016; Čechová a kol., 2016, s. 175 – 182). Na tejto báze potom možno → *arcinaratívom* prisudzovať existenciálny impakt a operovať s nimi ako s ikonickými modelmi životných hodnotových orientácií a existenciálnych stratégií.

Termín *existtext* je kalambúrickým kompozitom výrazov „existencia“ a „text“, čo odkazuje na dva zásadné fakty:

1. Koncept *existtextu* presahuje klasické vymedzenie textu od Jurija Michajloviča Lotmana, podľa ktorého sa text vyznačuje *vyjadrenosťou, ohraničenosťou a štruktúrovanosťou* (Lotman, 1990, s. 66 – 68), a voľne nadväzuje na Bachtinovu ideu dialogického, mnohohlasého románu, Barthesovu predstavu ideálnej textuality či Foucaultove *sietové* chápanie textu, predovšetkým však na Nelsonov pojem *hypertextu* (prevzatý od Fredericka C. Crewsa), ktorý sa týka textových sietí v počítačovom prostredí, a interaktívneho *perplexu*: „Pod hypertextom (...) rozumiem nesequenčné (nelinéarne) písanie – text, ktorý odbočuje a dáva čitateľovi možnosť voľby. Najlepšie je ho čítať na interaktívnej obrazovke. Zo zjednodušeného pohľadu ide o skupinu textových blokov prepojených rôznymi spojeniami a ponúkajúcich čitateľovi rôzne čitateľské dráhy“ (Nelson, Theodor H.: *Literary Machines*, Swarthmore, PA., Self-published, 1981, s. 2)“ (cit. z Landow, 1988, s. 12). George P. Landow dourčuje Nelsonov pojem *hypertextu* takto: „... hypertext spája jednu časť slovného diskurzu s obrázkami, mapami, diagramami a zvukom rovnako dobre ako s inou slovnou časťou, a rozširuje preto pojem textu za jeho čisto verbálny aspekt“ (Landow, 1998, s. 12). Hypertext podľa Landowa znejasňuje hranice medzi čitateľom a autorom, je multilineárny a multisekvenčný: „Hneď ako človek opustí hranice akejkoľvek textovej jednotky, nastupujú nové pravidlá a nové skúsenosti (...) Ktokoľvek, kto používa hypertext, si vytvára pre svoje momentálne skúmanie de facto vlastný organizačný princíp podľa vlastných záujmov. Hypertext poskytuje skúsenosť nekonečne decentralizovaného a recentrovateľného systému (...). Všetky hypertextové systémy umožňujú čitateľovi, aby si zvolil vlastný stred svojho skúmania a skúsenosti. V praxi to znamená, že čitateľ nie je uväznený v žiadnom konkrétnom spôsobe organizácie či hierarchie“ (s. 12, 14 – 15). Koncept *perplexu* Nelson vymedzuje takto: „Skutočnou formou väčšiny informácií je to, čo (...) označujem pojmom *perplex*, teda mätež rôznych položiek a vzťahov, čiastkových faktov, názorov, výrokov a stanovísk, ktoré si môžu navzájom rôznymi spôsobmi odporovať“ (Nelson, 1998, s. 5 – 6). Nelsonov pojem *hypertextu* teda rozvoľnil Lotmanovo kritérium *ohraničenosti* (*hypertext* – hoci aj v podobe internetového „brázdenia“ – je v rámci jedného ľudského života vo svojej rozľahlosti neobsiahnuteľný a z tohto hľadiska de facto nekonečný) a Landowov koncept *perplexu* presiahol rigidné chápanie textu ako súrodého komunikátu. Na tomto pozadí potom možno životný svet pokladať za osnovný prípad *hypertextu* či *perplexu*. Je to *existtext*, ktorému zodpovedá *textistencia* (pobyt v životnom svete ako *hypertexte* či *perplexe*). Aktuálne možno totiž evidovať iba dva príznaky, ktorými sa životný svet líši od *hypertextu* či *perplexu* vo vyššie uvedenom poňatí:

– ako celok nie je naším výtvorom, takže jeho celková podoba nepodlieha našej individuálnej vôli (otázka, či má alebo nemá svojho autora, je vecou svetonázorovej diskusie);

– funkciu nositeľa významu (*signifiant*, *signvehicle*) tu komplexne plnia aj naše telá, a to, ako vyplýva z prvého príznaku, bez ohľadu na našu vôľu (z *existextu* nemôžeme bez straty života vystúpiť – toto privilegium patrí len smrti): takže *existext* nás popri slasti aj bolí, ochorievame ním, rodíme sa v ňom, starneme v ňom a v ňom aj zomierame.

Keď sa technologicky vyvinie *hypertext*, ktorý „matrixovským“ spôsobom prekoná tieto dve diferencie, nebude ho možné odlišiť od životného sveta.

2. Odkaz na existenciu v termíne *existext* indikuje, že realita, ktorú tento výraz denotuje, je danosťou existencie (Heideggerovho *Dasein*). Ide teda o životný, subjektívne prežívaný a zvýznamnený svet (Husserl, Heidegger), do ktorého sú jazyk a znaky štruktúrotvorne a významotvorne vtelené, a nie o „objektívny“ svet v zmysle reality, ako ona údajne jestvuje nezávisle od vedomia, panensky nedotknutá jazykom a znakmi.

→ *Arcitextuálna tematológia* sa prostredníctvom pojmu *existext* snaží vyhnúť konfúznosti tých antimimetických proklamácií (zväčša sa odvolávajú na Platónove kategórie *diegésis* a *mímésis*), ktoré explicitne nedefinujú, čo vlastne mienia pod *textom* a čo pod *realitou*, resp. Doleželovým „aktuálnym svetom“ (Čechová a kol., 2016, s. 175 – 182; k tomu pozri aj: Platón, 1993, s. 130 – 140; Genette, 2002, s. 241 – 245; Chatman, 2008; Barthes, 2002, s. 41 – 44; Doležel, 2003, s. 17 – 42; Müller – Šidák, 2012, s. 93 – 96, 312 – 317; Michalovič, 2003; Michalovič – Minár, 1997). Ak sa totiž pod *realitou* mieni „objektívny“, „od vedomia nezávisle jestvujúci“ svet (čo je vo svojej postate hypoteticky predpokladaný, špekulatívne vytvorený prípad *fikčného sveta*), potom je otázka vzťahu textu k realite nerozhodnuteľná (sú pritom indicie, že v Doleželovej koncepcii sa pod *realitou* mieni práve táto objektivistická eventualita; k tomu pozri: Čechová a kol., 2016, s. 177, 178). Niektoré argumentácie v prospech antimimetického vzťahu medzi textom a realitou sa navyše dopúšťajú kontaminácie: Saussurove tézy o nereprezentatívnom, „nemotivovanom“ či „arbitrárnem“ vzťahu medzi jazykom a realitou projektujú aj do vzťahu medzi textom, resp. rečou a realitou, hoci práve Saussure ontologicky striktno odlišil jazyk (*language*, resp. *paradigm*) od reči, eo ipso výpovede či textu (*parole*, resp. *syn-tagmy*) (Saussure, 2007; Čechová a kol., 2016, s. 172 – 175).

Poňatie vzťahu textu a reality, ako ho implikuje koncept *existextu*, sa radikálne odlišuje od riešenia tohto problému v scientisticky objektivistických (post/pozitivistických, post/marxistických) teóriách, ako aj od post/štrukturalistických antimimetických konceptov. Text i realitu (životný svet) totiž uvádza na spoločnú, semiotickú, čiže textuálnu platformu. Vzťah textu a životného sveta ako *existextu* potom nie je reláciou dvoch odlišných a tobôž nie nesúmerateľných ontologických poriadkov, ale je to prvorado vzťah intertextuálny. Ide v tom o reláciu jednotlivého textu a komplexného, rámcového *hypertextu/perplexu*. Pri vyhodnocovaní vzťahu medzi textom a realitou potom prichádzajú do úvahy všetky eventuality medzitéxtového nadväzovania vrátane kopírovania, napodobňovania, prekladu, parafrázovania atď. (ktoré ináč akceptujú aj hlásatelia radikálnej rozluky medzi textom a realitou).

## LITERATÚRA

- BARTHES, Roland. 2002. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění*. Prel. Jaroslav Fryčer (et al.). Brno: Host, 2002, s. 9 – 43. ISBN 80-7294-016-3.
- ČECHOVÁ, Mariana a kol. 2016. *Osnovné príbehové algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. 206 s. ISBN 978-80-558-1115-4.
- DOLEŽEL, Lubomír. 2003. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.
- GENETTE, Gérard. 2002. Hranice vyprávění. In: KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění*. Prel. Jaroslav Fryčer (et al.). Brno: Host, 2002, s. 240 – 256. ISBN 80-7294-016-3.
- CHATMAN, Seymour. 2008. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Prel. Milan Orálek. Brno: Host, 2008. 326 s. ISBN 978-80-7294-260-2.
- LANDOW, George P. 1998. Hypertext a kritická teorie. *Biograph*, 1998, č. 6, s. 4 – 9.
- LOTMAN, Jurij. 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Prel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990. 372 s. ISBN 80-222-0188-X.
- MICHALOVIČ, Peter. 2003. *Dal Segno al Fine*. Bratislava: Petrus, 2003. 220 s. ISBN 80-88939-52-6.
- MICHALOVIČ, Peter a Pavol MINÁR. 1997. *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava: Iris, 1997. 320 s. ISBN 80-88778-44-1.
- MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK (eds.). *Slovník novější literární teorie: Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. 700 s. ISBN 978-80-200-2048-2.
- PLATÓN. 1993. *Ústava*. Prel. Radislav Hošek. Praha: Svoboda, 1993. 523 s. ISBN 80-205-0347-1.
- PLESNÍK, Lubomír. 2016. Téma estetického naratívu a predpokladové dilemy jeho interpretácie. In: *Studia humanitatis – Ars hermeneutica: Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace VI*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2016, s. 127 – 137. ISBN 978-80-7464-857-1.
- PLESNÍK, Lubomír. 2015. Vztah textu k realite – elementárne otázky. In: TEPLAN, Dušan (ed.). *Semiotika literatúra: Teoretické východiská a súčasné dilemy*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2015, s. 13 – 32. ISBN 978-80-558-0928-1.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 2007. *Kurs obecné lingvistiky*. Prel. František Čermák. Praha: Academia, 2007. 487 s. ISBN 978-80-200-1568-6.

.....

Prof. PhDr. Lubomír Plesník, DrSc.  
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
Štefánikova 67  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
lplesnik@ukf.sk

**Postkoloniálny román** – termín postkolonializmus sa zväčša vzťahuje na africké či ázijské štáty, v literatúre ho používame pri tematike, ktorá sa vzťahuje na diela odrážajúce stav spoločnosti po rokoch útlaku, ponižovania, podceňovania, nesamostatnosti a ponechania ľudskej society na nižšej úrovni vývoja. Ale aj v súvislosti so Spojenými štátmi americkými sa vyskytuje problematika postkolonializmu (Smiešková, 2012, s. 10; Babka, 2016, s. 279 – 286). Obyčajne sa však zabúda na strednú Európu, ktorá po druhej svetovej vojne musela znášať ruskú nadvládu a dostala sa do (polo)koloniálneho stavu.<sup>1</sup> Slovenská aj česká spoločnosť bola vystavená takému ideologickému tlaku, že bola zbavená samostatnosti a individuálnej slobody občanov. Bogusław Bakuła hovorí v tejto súvislosti aj o kultúrnom imperializme (Bakuła, 2015, s. 16). Po odhalení kultu osobnosti Stalina sa postupne začalo Československo viac orientovať na Západ, pričom tento trend vyústil do tzv. obrodného procesu známeho ako Pražská jar. Tento proces bol však zmarený sovietskymi tankami v auguste 1968. Potom nastáva obdobie normalizácie, ktoré trvá do konca roku 1989.

Postkoloniálny román sa svojím obsahom zameriava hlavne na osobnosti, o ktorých platil zákaz hovoriť a písať v pozitívnom zmysle slova (A. Dubček, R. Dilong a pod.) alebo na tabuizované témy (ideologická prevýchova prostitútok v päťdesiatych rokoch). Samotný termín nie je nový, len sa používal celkom v inej súvislosti.<sup>2</sup> Keďže na Univerzite Adama Mickiewicza v Poznani sa štyri roky pod vedením profesora B. Bakułu uskutočňoval výskum, ktorý bol zameraný na súčasnú literatúru a kultúru stredo-východnej Európy – na literatúru a kultúru Poľska, Maďarska, Slovenska a Ukrajiny – a zacielený na „postkoloniálny diskurz“, z toho možno odvodiť termín postkoloniálny román aj v súvislosti so strednou Európou (Bakuła 2015, s. 69 – 70). Vychádza sa z toho, že celá stredná Európa sa ocitla po vojne pod nadvládou Sovietskeho zväzu a bola raz v akomsi polokoloniálnom stave, inokedy sa uplatnili koloniálne spôsoby na jej totálne podmanenie (1956 v Poľsku a najmä v Maďarsku, 1968 v Československu). S tým súviseli aj zákazy literárne spracúvať isté témy: vyvraždenie poľských dôstojníkov v Katynskom lese a blízkom okolí príslušníkmi NKVD na príkaz J. V. Stalina, maďarská revolúcia v r. 1956 alebo Pražská jar. Všetko sa postupne zmenilo po odchode sovietskych vojsk zo strednej Európy: naraz mohli vzniknúť aj diela zamerané na kritiku kolonizátorov.

Vynára sa otázka, v čom spočíva rozdiel medzi postmoderným a postkoloniálnym románom. Alena Smiešková vo svojej štúdií preberá názor Lindy Hutcheonovej, ktorá charakterizuje postmodernizmus ako kritiku koexistujúcu a spoluúčastnú v rámci existujúcich kultúrnych dominant, čiže ako „politicky ambivalentnú“, pokiaľ postkolonializmus podľa nej prekračuje hranice dekonštrukcie existujúcich stereotypov a má jasne definovanú sociálnu a politickú agendu (Smiešková, 2012, s. 10). Buď teda v texte prevláda koloniálna skúsenosť, alebo sa

---

<sup>1</sup> Stredoeurópsky kontext býva niekedy chápaný aj v komparatistike ako postkoloniálny. Komparatista S. Tötösy de Zepetnek priznáva tomuto regiónu štatút kolonializmu v rokoch 1945 – 1989. Potom nastáva podľa neho obdobie postkolonializmu a vplyv predovšetkým francúzskej a anglickej kultúry a vplyv Spojených štátov amerických v masovej kultúre (Zelenka, 2012, s. 39 – 40).

<sup>2</sup> A. Smiešková dokonca aj v názve svojej štúdie uvádza termíny postkoloniálny a postmoderný román (Smiešková, 2012).



autor zameriava na proces samotného písania. Podľa týchto kritérií je Pavel Vilikovský, jeden z najvýznamnejších slovenských prozaikov v súčasnosti, predstaviteľom postmodernej prózy, ale ťažko ho zaradiť do skupiny autorov reprezentujúcich postkoloniálny román. Platí to aj preto, lebo Vilikovského texty obyčajne svojím rozsahom skôr zodpovedajú kritériám strednej prózy, t. j. kritériám poviedky alebo novely. Navyše jeho poetika je zameraná skôr na samotný proces písania, na iróniu a paródiu genézy textov rozličnej proveniencie. Ale ani novely Petra Pišťanka, ktoré vyšli pod názvom *Mladý Dvonč* (2008), nie sú v pravom zmysle slova postkoloniálnou prózou. Ani jeho román *Rivers of Babylon* (1991) nemožno zaradiť do skupiny postkoloniálnych románov, lebo jeho dej sa dotýka obdobia po roku 1989, čiže primárne nesiahajú do obdobia boja proti sovietskej nadvláde. Aj satira Daniely Kapitáňovej (Samko Tále) *Kniha o cintoríne* (2000) je výsmechom mečiarizmu a kriticky je zacielená na obdobie prechodu z federácie do samostatného slovenského štátu.

Postkoloniálny román je založený na tematike (polo)koloniálnej skúsenosti. Istá dilema, či možno hovoriť o kolonializme aj v prípade krajín strednej Európy, vyplýva z toho, že sovietska nadvláda bola v týchto krajinách iná ako nadvláda západných impérií (Veľká Británia, Francúzsko) v podmanených štátoch v Afrike či Ázii. Svojou kultúrou a tradíciou bola stredná Európa vcelku na vyššej úrovni ako Rusko a v istých obdobiach úspešne čelila tlaku sovietskeho impéria. A práve tento odpor a vzdor je častou témou postkoloniálneho románu v slovenskej literatúre. Ako tvrdí Milan Kundera: „Každá z týchto revolt mala podporu prakticky veškerého obyvateľstva. A ani v jedinom prípade by se režim neubránil déle než tři hodiny, kdyby za ním nestálo Rusko“ (Kundera, 2015, s. 153). Samotná predpona „post-“ vyjadruje proces, ktorý sa začína už v prvotnej fáze kolonializmu. Tento proces je zameraný na konfrontáciu s koloniálnou konšteláciou, ktorá vychádza z predstavy znehybnenej historickej lineárnosti (Nünning, 2006, s. 618 – 619).

Od päťdesiatych rokov minulého storočia žili Stredoeurópania v štátoch, ktoré patrili do sovietskeho bloku a takmer polstoročie sa nachádzali v (polo)koloniálnom stave. Následkom tejto spoločenskej situácie niektoré témy v literárnej tvorbe boli tabuizované. V postkoloniálnom období sa v románovej tvorbe prenáša pozornosť autorov na témy, ktoré v predchádzajúcom období mohli byť spracované buď podľa ideologických kritérií, alebo boli úplne zakázané. Vďaka tejto skutočnosti sa rozličné typy prózy po roku 1989 tematicky inovujú.

Ukazuje sa, že postkoloniálna literatúra je najvýstižnejším názvom pre tento typ prózy. Pracovne rozdelíme túto literatúru na vecnú a umeleckú. Vecnú literatúru tvoria predovšetkým pamäti, ale aj rozhovory s autormi, ktorí mali neblahé skúsenosti s totalitným režimom, najmä v období päťdesiatych rokov:

- Silvester Krčméry: *To nás zachránilo* (Bratislava: Lúč, 1995);
- Anton Srholec: *Svetlo z hlbín jáchymovských lágrov* (Bratislava: Kon-press, 1991);
- Rudolf Dobiáš: *Zvony a hroby* (Bratislava: Dilema, 2000);
- Rudolf Dobiáš (ed.): *Triedni nepriatelja, I.–IV.* (Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2004, 2007, 2011, 2014);
- Alena Čermáková: *Srholec* (Bratislava: Ikar, 2015);
- Anton Baláž: *Vyniesť na svetlo dňa príbehy dlhej noci. Rozhovory s Rudolfom Dobiášom* (Bratislava: Literárne informačné centrum, 2014).

Na základe istej selekcie som si vybral ako príklad zatknutie a odsúdenie R. Dobiáša na osemnásť rokov odňatia slobody za to, že spolu s ďalšími odsúdenými „prevádzali protištátnu

činnosť vo forme vyhotovenia a rozširovania letákov, zhromažďovania zbraní a ilegálneho schôdzovania s konečným cieľom pričiniť sa o zvrhnutie ľudovodemokratického zriadenia a nastolenia samostatného tzv. slovenského štátu“ – citát z rozsudku (Baláž, 2014, s. 51). R. Dobiáš vyfasoval osemnásť rokov v procese, ktorý sa začal 11. augusta 1954. Bol členom ilegálnej organizácie Stráž ľudu, ich činnosť spočívala hlavne vo výrobe a vydávaní protikomunisticky ladených letákov. Istým spôsobom nadväzovali na Bielu légiiu, ktorá tiež pôsobila predovšetkým v Trenčíne a jeho okolí. Prepustili ho na základe amnestie k 15. výročiu oslobodenia Československa sovietskou armádou. Odsedel si takmer sedem rokov, ale aj potom bol neustále diskvalifikovaný, vysunutý na vedľajšiu koľaj. Až po roku 1989 sa mohol vyjadrovať a písať o svojich skúsenostiach s totalitným režimom. Pracoval v jáchymovských uránových baniach, kde sa zoznámil s E. Löblom, A. Srholcom, J. Zahradníčkom a inými.

Osobitné miesto v jeho literárnych textoch zaujíma Biela légia, najmä odsúdenie a poprava troch absolventov trenčianskeho gymnázia – Antona Tunegu (1927 – 1951), Alberta Pučíka (1921 – 1951) a Eduarda Tesára (1922 – 1951). Medzi odsúdenými bol aj Gašpar Fronc (dvaťnásť rokov) či Ferdinand Daučík (desať rokov), futbalový reprezentant a tréner ŠK Bratislava a FC Barcelona.<sup>3</sup>

Pri názve postkoloniálny román je hlavným kritériom tematické hľadisko (próza podľa témy), ale aj časové hľadisko. Paralelne s postmodernou alebo ako jej súčasť sa vytvorili podmienky pre vznik osobitného typu prózy s témami, ktoré v období tzv. socialistickej spoločnosti boli tabuizované, resp. úplne zakázané. Ďalšou vlastnosťou tohto typu románu je, že sa v ňom niektoré historické udalosti prehodnocujú, vyznieva kriticky voči ZSSR alebo voči konkrétnym totalitným mechanizmom (Pucherová, 2015, s. 146).

Čo sa týka žánrového vymedzenia, ide o istý typ románu, ktorý má viac variantov, rozličné druhy či už z tematického hľadiska alebo z hľadiska spracovania témy. Pracovne sa nám podarilo vytvoriť až sedem skupín tohto typu románu:

1. umelecko-politický román (Anton Baláž: *Krajina zabudnutia*, *Tábor padlých žien*; Viliam Klimáček: *Horúce leto 68*),
2. dokumentárno-životopisný román (Luboš Jurík: *Smrť ministra*; Luboš Jurík: *Alexander Dubček / Rok dlhší ako storočie*),
3. esejisticko-životopisný román (Pavol Strauss: *Človek pre nikoho*; Jozef Tóth: *Človek Jób hovorí s diablom*<sup>4</sup>),

<sup>3</sup> F. Daučík, rodák zo Šiah, emigroval skôr, než ho mohli uväzniť v Československu. Od roku 1935 hrával za Sláviu Praha a zúčastnil sa ako hráč aj majstrovstiev sveta. Po emigrácii sa v Španielsku stal trénerom FC Barcelona a položil základy súčasného svetoznámeho futbalového klubu (Dobiáš, 2000, s. 20).

<sup>4</sup> Ján Gallik v štúdiu *Trpiaci mystici*, zaradenej do zborníka *Jozef Tóth a katolícka moderna* (2016), predstavuje tohto gréckokatolíckeho kňaza, spisovateľa a mysliteľa ako osobnosť, ktorá sa – ako mnoho ďalších katolíckych intelektuálov – ocitla po roku 1948 vo víre zložitých spoločensko-politických udalostí. V roku 1950 bol internovaný do vojenských táborov nútených prác (tzv. PTP), nazývajúc toto obdobie svojho života „čiernou Sorbonou“, teda „univerzitou“, ktorou prešiel výkvet inteligencie a charakterných ľudí celého Československa, avšak pre vtedajší režim politicky nespoľahlivých občanov. V uvedenom diele vníma J. Tóth Diabla špecificky, ako miništranta Božieho, ako entitu, ktorá môže tlačíť iba voz, ktorý Boh stvoril, je a bude vždy len tým, ktorý sa večne priživuje. Jozef Tóth tu – obrazne povedané – zostupuje do podsvetia, aby oslobodil lásku, vieru, pravdu a nádej. Zároveň je

4. rodinný román, resp. román o rodine (Michal Viewegh: *Báječná léta pod psa*; Andrzej Mularczyk: *Post mortem. Katyň*; Denisa Fulmeková: *Konvália. Zakázaná láska Rudolfa Dilonga*),
5. román s kriminálnou zápletkou (Rudolf Dobiáš: *Johana. Johanin chlapec*),
6. román s námetom o GULAGU (Pavol Rankov: *Matky*, Peter Juščák: *... a nezabudni na labute!*),
7. román s postmortálnou postavou (Ján Rozner: *Sedem dní do pohrebu*).

Všetky literárne texty s označením postkoloniálny román sa zameriavajú na obdobie päťdesiatych rokov a na praktiky normalizácie. Prirodzene, osobitne sú v týchto literárnych dielach vykreslené kľúčové momenty československých dejín (päťdesiate roky, kolektivizácia, Pražská jar, emigračné vlny, normalizácia). Niektoré texty však siahajú aj do obdobia Slovenského štátu, ale svojím obsahom prechádzajú do rokov totality sovietskeho typu. Príkladom je román D. Fulmekovej *Konvália. Zakázaná láska Rudolfa Dilonga* (Žilka, 2016, s. 86 – 92). Vcelku ide o spracovanie tém, ktoré obsahujú typické znaky postkoloniálneho románu.

## LITERATÚRA

- BABKA, Anna. 2016. Postkoloniálna teória v kontexte rodových a queerových štúdií. In: MIKULÁŠ, Roman (ed.). *Podoby literárnej vedy: Teórie – metódy – smery*. Bratislava: VEDA, 2016, s. 279 – 288. ISBN 978-80-224-1524-8.
- BAKUŁA, Bogusław (ed.). 2015. *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej*. Poznań: Wydawnictwo Bonami, 2015. 667 s. ISBN 978-83-62298-74-7.
- BALÁŽ, Anton. 2014. *Vyniesť na svetlo dňa príbehy dlhej noci: Rozhovory s Rudolfom Dobiášom*. Bratislava 2014. 270 s. ISBN 978-80-8119-079-7.
- DOBIÁŠ, Rudolf. 2000. *Zvony a hroby*. Bratislava: Dilema, 2000. 172 s. ISBN 80-968029-7-6.
- GALLIK, Ján. 2016. Trpiaci mystici. In: GALLIK, Ján (ed.). *Jozef Tóth a katolícka moderna*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016, s. 21 – 26. ISBN 978-80-558-1001-0.
- KUNDERA, Milan. 2015. Únos Západu. In: VARGOVÁ, Zuzana (ed.). *Koncepcie strednej Európy: Antológia textov*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2015, s. 153 – 162. ISBN 978-80-558-0952-6.
- NÜNNING, Ansgar (ed.). 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.
- PUCHEROVÁ, Dobrota. 2015. Trauma and Memory of Soviet Occupation in Slovak (Post-)Communist Literature. In: PUCHEROVÁ, Dobrota a Róbert GÁFRIK (eds.). *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures*. Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2015, s. 139 – 159. ISBN 978-90-04-30384-3.
- SMIEŠKOVÁ, Alena. 2014. Problémy postkoloniálneho a postmoderného románu v americkej literatúre. *World Literature Studies*, 2012, roč. 4 (21), č. 3, s. 7 – 20. ISSN 1337-9275.
- ZELENKA, Miloš. 2012. *Komparatistika v kultúrnych súvislostiach*. České Budějovice: Vlastimil Johanus, 2012. 172 s. ISBN 978-80-87510-10-0.
- ŽILKA, Tibor. 2016. Román D. Fulmekovej *Konvália* v širších súvislostiach. *Romboid*, 2016, roč. 51, č. 10, s. 86 – 92. ISSN 0231-6714.

---

dielo aj kritickou reakciou na režim, ktorý sa rozhodol vytesniť Boha z ľudskej spoločnosti pomocou bezbrehej ateizácie.



Prof. PhDr. Tibor Žilka, DrSc.  
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr  
Fakulta stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
Dražovská 4  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
tzilka@ukf.sk

# Výročia a jubileá

Katarína BEDNÁROVÁ

.....

5. júna 2017 sa významná francúzska spisovateľka, filozofka a literárna kritička Héléne Cixous dožila osemdesiatich rokov. Článkom, ktorý pre Litikon napísala doc. PhDr. Katarína Bednárová, CSc. z Katedry romanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, chceme hlavne pripomenúť, v čom spočíva osobitosť jej diela.

## Héléne Cixous jubilujúca

Ak povieme Héléne Cixous, automaticky sa v myslí vynorí *Smiech Medúzy* (*Le Rire de la Méduse*) – zásadný emblematický text francúzskej spisovateľky. Táto filozoficko-poetická esej, ktorá vyšla v roku 1975, iniciovala druhú vlnu francúzskeho feminizmu v revue *L'Arc*, konkrétne v čísle venovanom Simone de Beauvoir. Kolovala a recipovala sa ďalej predovšetkým v anglickom preklade, čo je svojím spôsobom paradox. V podstate ide o dielo nepreložiteľné, pretože je postavené na jazyku, na francúzskom jazyku – významy sa konštruujú homofóniou, homonymiou, opozíciou gramatického ženského a mužského rodu, hrou s etymológiou, skladbou a deriváciou slova, možnosťou dekonštruovať jazyk, hľadať jeho hranice a zároveň nepatriť medzi nijaké hranice. Písmenami, slovami a významami vtrhnúť neporiadkom do zaužívaného sveta, ktorý sa premení na „chaosmos“. *Smiech Medúzy* je manifestom ženskej kreativity a písania, hlasom zdvihnutým za princíp bisexuality v (literárnej) tvorbe, ktorý má ukázať, že tvorba a predstavivosť žien je iná, v čom je iná a akým spôsobom je iná. Text experimentálny, politický, poetický. Jeho druhé vydanie vo Francúzsku prišlo až v roku 2010. Autorka pri tejto príležitosti skonštatovala, že za tridsaťpäť rokov, ktoré uplynuli, sa v hľadaní a etablovaní nového hlasu feminity (nie feminizmu, ktorý sa opiera o nie-rozdielnosť a evokuje opačnú polohu, pričom sa usiluje rozdielnosť odstrániť) zmenilo len veľmi málo. Práve feminita, jej exploračia a rozvíjanie v zmysle analýzy rozdielnosti pohlaví predstavuje popri tematizácii vlastnej alžírkej a židovskej životnej skúsenosti („algériance“ a „judéité“) jeden zo základných pilierov uvažovania a písania Héléne Cixous, ktorej významné jubileum si teraz pripomínáme.

Do literatúry vstúpila ťažko žánrovo zaraditeľným textom *Le prénom de Dieux* (*Krstné meno Boha*, 1967). Má za sebou bohatú a úspešnú spisovateľskú i akademickú kariéru: publikovala viac ako päťdesiat románov, esejí a iných textov, desiatku divadelných hier (určených najmä svetoznámemu parížskemu divadlu Théâtre du Soleil). V roku 1968 založila experimentálnu univerzitu Paris 8 – Vincennes a program prvých doktorandských európskych ženských štúdií, ktoré viedla do roku 2005. V roku 1983 koncipovala jeden zo seminárov na Collège international de Philosophie v Paríži, v období od roku 1995 takmer až po súčasnosť bola hosťujúcou profesorkou na mnohých amerických a európskych univerzitách.

Pozoruhodné je jej stretnutie, celoživotné priateľstvo a literárne partnerstvo s francúzskym filozofom Jacquom Derridom, o ktorom hovorí v mnohých rozhovoroch ako o rozhodujúcej osobnosti v jej tvorivom vývine. Bol jej prvým čitateľom a jej texty nazval „olní“: „objets littéraires non identifiés“ – neidentifikované literárne objekty, čo myslel ako slovnú hru k „objet volant non identifié“ – neidentifikovaný lietajúci predmet (UFO). Cixous sama hovorí, že práve Derrida jej poskytol svojim vnútorným odobrením možnosť písať a uchránil ju od veľkého nebezpečenstva – zvnútorňenia autocenzúry písania. Dal jej silu čeliť vonkajšiemu i vnútornému tlaku na účelovú kontrolu vlastného písania.

Hélène Cixous spolupracovala s Derridom na univerzite a v Collège international de Philosophie, vydala s ním aj tri spoločné knihy, v ktorých sa zviditeľnil ich vnútorný dialóg. Pozoruhodnou je najmä jej stať *Savoir (Vedieť)* z roku 1998, ktorú sprevádza Derridova esej *Un vers à soie (Hodvábnik)*. Texty vyšli pod spoločným názvom *Voiles*, ktorý evokuje rodovú rozdielnosť homoným „la voile“ (lodná plachta, plachetnica, plachtenie) a „le voile“ (závoj, flór, opona, clona). Z týchto sémantických polí v textoch autobiografického (H. C.) a denníkového (J. D.) charakteru Derrida tematizuje jazyk v dichotómii povedaného a napísaného ako transkripcie a prekladu orálnej podoby jazyka s konotáciami na biblický talit a chrámovú oponu; Cixous analyzuje snímanie clony zo zraku, iniciované operáciou vlastnej fyzickej krátkozrakosti-slepoty, ale aj v zmysle odstraňovania slepoty duchovnej, umeleckej, mravnej. Kontrapunktom je hypotéza slepoty, ktorá za istých okolností umožňuje prístup k alétheii a nemusí byť breughelovským pochodom slepcov do ničoty. Homofónia francúzskych slov „savoir“ (vedieť), „s’avoire“ (vlastniť samého seba v zmysle uchopiť samého seba vo svojej podstate) a „ça voir“, resp. „à voir“ (vidieť to, mať niečo vidieť) odkazuje na koncept alétheie ako zmyslami a rečou oznamovanej pravdy, jej odhalenia („dé-voile-ment“). Derrida číta a komentuje text Hélène Cixous a zároveň interpretuje poetickosť jej jazyka, poetickosť a zvukomalebnosť francúzštiny. Cixous sama hovorí, že jej najprirodzenejšou literárnou polohou je filozoficko-poetické písanie a dramatický text. A treba dodať aj skúmanie a odhaľovanie skutočnosti prostredníctvom písaného dialógu nielen s Derridom – aj s Jamesom Joyceom, Rainerom M. Rilkeom, Franzom Kafkom, Thomasom Bernhardom, Marinou Cvetajevovou či Osipom Mandelštamom. „Boli jednoducho súčasťou mňa samej, stáli pri zrode môjho písania,“ povedala autorka v rozhovore pre Slovenské pohľady v roku 1991. „Písala som tak ešte skôr, než som vôbec počula o intertextualite a postmoderne. Pri písaní som vždy v spoločnosti tých ľudí, tých autorov, ktorí boli od nepamäti mojimi priateľmi.“

Jej vnútorný svet je tragicky poznamenaný smrťou blízkych, ktorých korene sú zapustené v komunite sefardských Židov v Alžírsku, kde sa narodila v rodine lekára, z matkinej strany poprepletané v okolí nemeckého Osnabrücku a strednej Európy. Ostré a veľmi skoré vnímanie tragiky života tematizuje v celom svojom diele. Iniciáciu do tohto životného pocitu situuje do detstva stráveného v Orane, kde sa srdcom a citom stotožňovala s kolonizovanými Arabmi (povedané jazykom kolonizátorov), ktorí zase stotožňovali Židov s francúzskymi kolonizátormi. Násilenstvá, nenávisť a vylúčenie utlmovala v útočisku, ktorým jej boli knihy a jazyky: jidiš, nemčina, francúzština. V rozhovore pre noviny Libération povedala: „V Alžírsku som bola na indexe ako Židovka. Keď som prišla do Francúzska, veľmi som sa čudovala, že mi už nenadáajú do „špinavých Židoviek“. Naproti tomu sa na mňa veľmi prudko zosypalo, že som „žena“. Ešte aj dnes mi vo Francúzsku vytrvalo odkazujú: žena a navyše žena, čo tento fakt ešte aj potvrdzuje, a ešte k tomu poetka, ktorá sa snaží čo najbližšie preniknúť k nevedomiu



a nenecháva na pokoji ‚francúzsky‘ jazyk, ktorý tak veľmi rada stále znovu objavujem, takže to je iba zopár pomäteností, čo mi vyčítajú. Takýto osud majú ľudia, ktorí destabilizujú slovo a myseľ a otriasajú nimi od základu“ (Loret, 1998).

Hélène Cixous každým jedným textom vnáša nepokoj do zabehaných koľají myslenia. Je ťažko uchopiteľná, nezaraditeľná a nenapodobiteľná. Jej dielo je preložené do mnohých európskych jazykov. Každý preklad jej textu, ktorý je telom jazyka, však môže byť iba zahmleným originálom.

## LITERATÚRA

LORET, Eric. 1998. Cixous l'oeil nu. *Libération*. 1998 [cit. 2. 3. 2017]. Dostupné na: [http://next.liberation.fr/livres/1998/09/24/cixous-l-oeil-nu\\_246602](http://next.liberation.fr/livres/1998/09/24/cixous-l-oeil-nu_246602).

.....

Doc. PhDr. Katarína Bednárová, CSc.  
Katedra romanistiky  
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave  
Gondova 2, P.O.BOX 32  
814 99 Bratislava  
Slovenská republika  
katarina.bednarova@uniba.sk

Nasledující článek uveřejňujeme při příležitosti 60. výročí úmrtia Manfreda Kridla (1882 – 1957), který patřil mezi zakládající osobnosti moderní literární vědy v Polsku. Článek na žádost redakce napísal doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D. z Ústavu bohemistiky a knihovnictva Filozoficko-přírodovědecké fakulty Sliezskej univerzity v Opave.

## Manfred Kridl a polská literární věda

Osud polského literárního vědce Manfreda Kridla představuje poměrně typický příběh jednoho z mnoha intelektuálů první poloviny minulého století, jimž nebylo dáno pracovat na svých badatelských projektech ve své vlasti, ale byli nuceni z různých příčin emigrovat a hledat své uplatnění jinde. V každém případě Kridlovo vědecké dílo napomohlo ke změně paradigmatu polské humanistiky.

Manfred Kridl se narodil 11. října 1882 ve Lvově do rodiny důstojníka rakouské armády Eduarda Josefa Kridla, jenž se narodil r. 1846 v Hradci Králové. Manfredova matka Wiktorina Teofila Kridl, která byla dcerou Józefa Załęského, se narodila r. 1849 ve Lvově. Manfred absolvoval všechny stupně školy až po vysokou v rodném městě, kde na Lvovské univerzitě vystudoval polonistiku a v r. 1909 obhájil také doktorát. Vzdělání si doplnil v Paříži a ve Freiburgu. Přestože se zabýval studiem literatury zprvu pod vedením Józefa Kallenbacha, za svého mistra považoval filozofa Kazimierze Twardowského, známého představitele Lvovsko-varšavské školy. Jak se později ukázalo, jeho zájem o filozofii byl důležitý při vytvoření vlastní literárněvědné koncepce.

Kridl v prvním období své akademické dráhy, které datujeme do r. 1932, kdy se přestěhoval do Vilniusu, působil – s přestávkou zaviněnou první světovou válkou, kdy byl v armádě – na středních školách, pak ve Varšavě na Vyšších odborných kurzech organizovaných Sdružením odborných kurzů, kde také poznal svou budoucí manželku Halinu Meylert (nar. 1887 v Lodži) a významné osobnosti polské humanistiky, mj. Jana Baudouina de Courtenau a Kazimierze Wóycického. Působil na menší úvazek také na Varšavské univerzitě, kde se v r. 1921 habilitoval, a v letech 1929–1932 na Svobodné univerzitě v Bruselu. Z té doby pochází kniha *Główne prądy literatury europejskiej: Klasycyzm, romantyzm, epoka poromantyczna* (1931). V r. 1923 byl zvolen členem Komise pro výzkum literatury a osvěty Polské akademie věd. V této době se věnoval dějinám literatury, ale s komparativním zaměřením, o čemž svědčí jeho srovnávací habilitační práce *Antagonizm wieszczów: Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza* (1925). Věnoval se také edicím děl polského romantismu a vydal obsáhlá skripta k dějinám literatury *Literatura polska w. XIX* (1925).

V druhém období své badatelské práce od r. 1932, kdy se stal vedoucím Katedry dějin polské literatury na Univerzitě Štěpána Báthoryho ve Vilniusu, přichází s vlastním projektem literární vědy. Jeho úvodní přednáška nesla název *Przełom w badaniach literackich*, představil v ní své novátorské názory na moderní literární vědu.

Významná je Kridlova spolupráce s řadou mladých humanistů v tomto středisku, které dokázal skvěle řídit, z nichž za připomenutí stojí Kazimierz Budzyk, Franciszek Siedlecki, Stefan

Żółkiewski nebo Dawid Hopensztand, kteří bezesporu přinášeli nové a originální pohledy do polského literárněvědného diskursu. Kridl zde vychoval také celou řadu skvělých absolventů, kteří se dobře uplatnili v polské humanistice a při organizaci univerzitního vzdělávání po druhé světové válce, jako byli Marie Rzeuska, Czesław Zgorzelski, Maria Renata Mayenowa, Eugenie Krassowska, Jerzy Putrament nebo Irena Sławińska. Během vilniuského období v letech 1933–1938 byl Kridl rovněž členem redakční rady časopisu *Pamiętnik Literacki*. V r. 1934 byl Manfred Kridl jmenován řádným profesorem Univerzity Štěpána Báthoryho a v akademickém roce 1934–1935 zastával funkci děkana její humanitní fakulty. V letech 1938–1939 byl předsedou demokratického klubu ve Vilniusu. Od začátku války až do r. 1940 pomáhal v Komitétu na pomoc uprchlíkům ve Vilniusu.

Kridlův autorský literárněvědný projekt byl založen na ruském formalismu a českém strukturalismu se zohledněním některých aspektů ingardenovské fenomenologicky pojaté teorie literárního díla a směřoval k vytvoření tzv. integrální metody. Svou metodu Kridl představil zejména v široce diskutované knize *Wstęp do badań nad dziełem literackim* (1936), která byla vydána jako první titul v edici *Z zagadnień poetyki* (do r. 1939 v ní vyšlo šest titulů). V tomto kontextu není bez významu, že se Kridl spolu s některými svými vilniuskými kolegy setkal s Romanem Ingardenem v r. 1935 na Vědeckém sjezdu Ignacyho Krasického ve Lvově. Ingarden byl jedním z referentů tohoto kongresu a hovořil na téma poznání literárního díla. Kridl nacházel v Ingardenových názorech sobě samému konvenující antipsychologismus, v atraktivním filozofickém jazyce vyjádřené teze o uměleckém díle jako v sobě uzavřené struktuře řízené svými vlastními právy, která není odrazem skutečnosti, dokonce v nich objevil podporu pro svou zásadní myšlenku, že skutečným odlišujícím znakem literárního díla jako uměleckého díla je fikčnost jeho světa. Ingardenovy úvahy o quasi-soudech vystupujících v literárním díle se kryly s Kridlovými názory a byly jím okamžitě akceptovány. Nezdá se však, že by byla Kridlem uchopena a přijata Ingardenova analýza vícevrstevnatosti literárního díla a nahlížení literárního díla jako intencionálního objektu. Také ve vztahu k ruskému formalismu zdůrazňoval Kridl odlišnost svého postoje. Z tohoto důvodu nenazval svou metodu „formální“, ale integrální, aby zdůraznil jednotu obsahu a formy a integrálnost tématu jako problému v popisu literárního díla. Víme také, že polští meziváleční formalisté udržovali kontakty s Pražským lingvistickým kroužkem, přičemž podněty ruského formalismu přinesl do Prahy především Roman Jakobson. Ve sborníku *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu* (1937) se nacházejí kromě jiného práce Josefa Hrabáka nebo právě Jakobsona. Kontakty mezi pražským kroužkem a mladými polskými literární vědci vychovanými Kridlem nebo pocházejícími z jeho střediska (máme na mysli Franciszka Siedleckého a Stefana Żółkiewského) nebyly zřejmě výjimkou. Čeští strukturalisté četli polské formalisty a cenili si jejich prací. Svědčí o tom recenze polských prací vilniusco-varšavského okruhu českými autory. Příkladem mohou být referáty Franka Wollmana *Ergocentrická literární teorie polská* (Slovo a slovesnost, 1936, č. 2, s. 182–188) o zmíněném *Úvodu do výzkumu literárního díla* Manfreda Kridla nebo několik textů Josefa Hrabáka z doby před druhou světovou válkou o jednotlivých publikacích varšavsko-vilniuské edice *Z zagadnień poetyki* (*Studium polského verše*, Slovo a slovesnost, 1936, č. 2, s. 122–123; *Z nových polských prací o teorii literatury*, Slovo a slovesnost, 1937, č. 3, s. 250–251; *Nová práce o polském verši*, Slovo a slovesnost, 1938, č. 4, s. 48–50). Ve *Slově a slovesnosti* se ještě objevil referát pod pseudonymem P. T. *Z problémů poetyky* (1939, č. 5, s. 59–61). Připomenout lze i německou studii komparatisty Karla Krejčího, jenž se ovšem sám

za strukturalistu nepovažoval, ale polskou literární vědu soustavně sledoval, s názvem *Zur polnischen Literaturwissenschaft* (Slavische Rundschau, 1937, č. 9, s. 179–182).

Důležité byly také inovativní postuláty, připravované varšavsko-vilniuskou skupinou pod Kridlovým vedením, jejichž realizaci přerušila válka spolu s emigrací nebo úmrtím některých členů kolektivu, ztrátou značného množství písemných materiálů během války, popřípadě odklon od literární vědy (Krassowska, Putrament) nebo formálně-strukturalistické školy (Żółkiewski). Kupříkladu k založení ústavu pro výzkum literatury došlo v r. 1948 pod názvem Instytut Badań Literackich, jiné podněty se uskutečnily až po odeznění fáze stalinismu až koncem padesátých let 20. století. Těchto realizací se již Manfred Kridl nezúčastnil.

Na jaře 1940 Kridl opouští Litvu a vydává se přes Švédsko do Belgie, kde měl opět pracovat na univerzitě, ale německá invaze do západní Evropy způsobila, že musel znovu utíkat. Tentokrát přes Paříž a Madrid do Lisabonu, odkud se vydal do Spojených států amerických. V Portugalsku se dozvěděl, že jeho dopis z konce září 1939 do Kuściszukovy nadace ve věci jeho zaměstnání na některé z vysokých škol v Americe padl na úrodnou půdu. Kridlovi byla nabídnuta práce v oblasti srovnávací literatury na elitní Smith College v Northamptonu (Massachusetts), zaměřené především na vzdělávání žen. Měl se tedy opět zabývat srovnávací literární vědou, ale ironií osudu nakonec učil ruštinu, kterou až tak dobře neznal. Teprve po roce za ním přijela jeho žena a dvě děti Andrzej a Elżbieta značně složitou a náročnou cestou přes Rusko do Japonska, pak přes Šanghaj a Filipíny na západní pobřeží USA a odtud přes celý kontinent až do Southamptonu. (Syn Andrzej Jerzy, nar. 1924 ve Vilniusu, působí v USA jako chemik, dcera Elżbieta, nar. 1926 ve Vilniusu, provdaná Valkenier, je historičkou kultury a stále udržuje živé kontakty s polskou humanitní vědou.)

Ve Smith College přednášel Kridl do r. 1948. Z odborného úhlu pohledu šlo o dobu stagnace, zato naplněnou značnou společenskou, politickou, protikomunistickou a protiválečnou aktivitou. K tomu lze připočítat činnost popularizující polskou kulturu a také organizování pomoci okupované a později válkou zruinované otčiny.

Díky výrazné pomoci Romana Jakobsona a tehdejšího polského ataše v New Yorku Czesława Miłosze, jenž ve Vilniusu sice studoval práva, ale docházel do Kridlova polonistického kroužku a s jeho vedoucím se poněkud spřátelil – jak na to pozdější nositel Nobelovy ceny za literaturu pro rok 1980 vzpomíná také ve své knize *Abecadlo Miłosza* (1997) – založil Katedru polonistiky Adama Mickiewicze na prestižní Columbia University v New Yorku. Dodejme, že financování katedry umožnila polská vláda. Mohl se zde vrátit k široce založeným badatelským projektům, ale určitým problémem se ukázalo nalezení takové badatelské tematiky a podoby pěstování vědy, aby uspěl v nových institucionálních podmínkách amerického školství a akademické vědy. Slavistika se v USA soustřeďovala především na ruskou problematiku a prorazit s polskou tematikou bylo neobyčejně obtížné. Nemohl de facto následovat ani vzor v té době mu blízkého Romana Jakobsona, za jehož mechanismy univerzalizace svých výzkumů se mu dostávalo uznání v amerických akademických kruzích. Další okolností byla v té době poměrně slabá teorie tamní literární vědy, která o polském formalismu a ani o českém strukturalismu neslyšela, přičemž strukturalismus se do Spojených států dostával až ve své francouzské podobě, nikoli v té předválečné a středoevropské. A pak zde byla konjunktura proudu americké „Nové kritiky“ (New criticism), k níž Kridl zastával spíše skeptické a kritické stanovisko. Suma sumárum o Kridlovi integrální literárněvědnou metodu nikdo nejevil v tomto prostředí zájem. Polský emigrant se dokonce pokusil uplatnit metodu strukturálního

rozboru na románech Erskina Caldwella, ale univerzitní nakladatelství tuto práci odmítlo vydat. Podobně dopadl jeho široce založený komparativně pojatý projekt o teorii evropského románu. Kridl na něj v r. 1954 nedostal stipendium Guggenheimovy nadace. Kridl nicméně využil oslav výročí významných polských osobností – Mikuláše Koperníka v r. 1953 a Adama Mickiewicze v r. 1955 – a v Columbia University Press vydal sborník *Adam Mickiewicz: A Poet of Poland* (1951). Vydal také studii o poezii Juliusze Słowackého. V r. 1956 publikuje anglický překlad své starší práce z r. 1945 *Literatura polską na tle rozwoju kultur* pod názvem *A Survey of Polish Literature and Culture* (překlad provedla jeho doktorandka Olga Scherer-Virskyová), rediguje rovněž *An Anthology of Polish Literature* (1957). Z dřívějších edičních prací lze jmenovat v redakci Kridla, Jozefa Wittlina a Władysława Malinowskiego vydanou a úspěšnou, později znovu vydávanou antologii *For Your Freedom and Ours: Polish Progressive Spirit Through the Centuries* (1943), která vyšla i polsky jako *Polska myśl demokratyczna w ciągu wieków: Antologia* (1945). Není to tak málo s ohledem na složité podmínky, v nichž Kridl působil. V každém případě položil základy polonistiky v rámci slavistiky v USA a vychoval celou řadu výborných následovníků, k nimž patří mj. již zmíněná Scherer-Virskyová, Robert Maguire, William Harkins, Victor Erlich, Horace Lunt nebo William Rudy. Nepodařilo se mu však vytvořit takovou skupinu humanisticky orientovaných myslitelů, jako tomu bylo před válkou v případě varšavsko-vilniuské školy.

Jistým východiskem pro Manfreda Kridla a jeho vědecké ambice mohl být návrat do vlasti. Bývalí kolegové K. Budzyk, M. R. Mayenowa nebo S. Żółkiewski doufali, že bude řídit Instytut Badań Literackich. Zvaly ho do svého pedagogického sboru také univerzity ve Varšavě, Lodži nebo Toruni. V létě 1947 dokonce přijel do Polska, ale jeho soukromý život šel už jinými cestami. Po smrti manželky Haliny se v r. 1947 oženil s Američankou Katherine Weidler Roberts, jeho děti studovaly na amerických školách, Columbia University mu přeci jen zajišťovala jakousi perspektivu práce do budoucnosti, ale měl také obavy z možných represí komunistické vlády jako emigrant, který se během války účastnil protikomunistické kampaně. Příležitostně zde otiskoval své menší práce a materiálně pomáhal svým přátelům a známým v Polsku. Po odmítnutí všech nabídek došlo k ochlazení vztahů mezi ním a oficiálními místy a při jeho návratu do USA se s ním nikdo nepřišel rozloučit.

Manfred Kridl pokračoval ve výuce i v době, kdy vážně onemocněl na rakovinu. Učil do svých posledních sil, když už byl připoután k invalidnímu křeslu. Jeho studentům imponovala Kridlova široká obeznámenost s literárními proudy v západoevropských i východoevropských literaturách stejně jako vědecká přesnost spojená se žárem vlastního přesvědčení. Manfred Kridl zemřel 4. února 1957, téměř měsíc po ukončení zimního semestru akademického roku 1957/1958. Pochován byl v Dennis Port ve státě Massachusetts. Po Kridlově smrti Columbia University Katedru polonistiky zrušila.

## LITERATURA

- KRIDL VALKENIER, Elizabeth. 2002. Manfred Kridl: uczoney, pedagog, działacz polityczny. In: FELIKSIĄK, Elżbieta a Mariusz LEŚ (eds.). *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*. Białystok: Zakład Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej, Uniwersytet w Białymstoku, 2002, s. 9–27. ISBN 83-86188-33-2.
- KOLA, Adam F. 2009. Nie-klasyczna historia teorii literatury Europy (Środkowo-)Wschodniej. *Teksty Drugie*, 2009, č. 4, s. 110–120. ISSN 0867-0633.

KOLA, Adam F. 2015. „Polak z krwi i kości, choć imię i nazwisko brzmią nieswojsko...” Manfred Kridl w kraju i na emigracji. *Litteraria Copernica*, 2015, č. 2(16), s. 167–172. ISSN 1899-315X.

MAYENOWA, Maria R. 1957. Manfred Kridl (11 października 1882 – 4 lutego 1957) [nekrolog]. *Pamiętnik Literacki*, 1957, roč. 48, č. 2, s. 611–620.

.....

Doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.

Ústav bohemistiky a knihovnictví

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě

Masarykova třída 343/37

746 01 Opava

Česká republika

libor.martinek@fpf.slu.cz



*Keďže v septembri tohto roka ubehne päťdesiat rokov od momentu, keď sa začala formovať dnes už celosvetovo známa a uznávaná Nitrianska škola, redakcia Litikonu požiadala prof. PhDr. Tibora Žilku, DrSc., jedného z jej zakladateľov, o krátky jubilejný článok.*

## K okrúhlemu jubileu Nitrianskej školy

Začiatky Nitrianskej školy spadajú do roku 1967, čiže vznikala presne pred polstoročím. 26. – 29. septembra 1967 usporiadala Katedra slovenského jazyka a literatúry Pedagogickej fakulty v Nitre v spolupráci so Slovenskou literárnovednou spoločnosťou SAV medzinárodnú vedeckú konferenciu o interpretácii umeleckého textu. Na tomto podujatí sa zúčastnili traja významní poľskí literárni vedci: Lucylla Pszczołowska, Janusz Sławiński, Aleksandra Okopień-Sławińska. Na čele katedry vtedy stál Ľudovít Šmelík, ktorý tri roky (1945 – 1948) prežil v sovietskom gulagu. Poznávam, že bol starým otcom režisérov Ondreja Spišáka a Michala Spišáka.<sup>1</sup> Katedra bola z hľadiska kvalifikačnej štruktúry na vtedajšie pomery veľmi silná: okrem Šmelíka tu pôsobili také osobnosti ako Ján Holý, Jozef Melicher, Pavol Plutko, Ján Kopál a externe aj Anton Popovič. Po prípravnej fáze počas Pražskej jari, ako aj po okupácii bol v roku 1969 založený Kabinet literárnej komunikácie. Jeho prvými oficiálnymi zamestnancami sa stali od 1. januára dvaja pracovníci: Mária Kopálová a Tibor Žilka. Vtedy sa práca už naplno rozbehla a napriek postupnému prenikaniu normalizačných praktík do života spoločnosti prinášala aj ovocie (Ľ. Šmelík, J. Holý a neskoršie aj J. Melicher boli prepustení zo zamestnania, J. Kopálovi bola zakázaná pedagogická činnosť). Vďaka neustálemu taktizovaniu bolo aj naďalej možné rozvíjať interpretačnú teóriu. Priekopníkmi tejto teórie sa okrem prof. F. Mika stali práve pracovníci vtedajšej vysokej školy: J. Kopál, A. Popovič, P. Plutko, Š. Knotek a T. Žilka. (A. Popovič postupne prešiel zo SAV na plný úväzok na Pedagogickú fakultu v Nitre.) V tomto období sústavne prednášali na konferenciách Kabinetu také osobnosti ako Stanislav Šmatlák, Miron Zelina, Ján Sabol či Albín Bagin. Prvé obdobie trvalo do roku 1975 a vyznačovalo sa koncentráciou na štruktúru literárneho textu. Od roku 1968 sa začali vydávať interpretácie konkrétnych literárnych textov v zborníku *O interpretácii umeleckého textu*. Neskoršie sa skúmala problematika intertextuality pod názvom teória metatextov a na čele tohto výskumu stál A. Popovič. Vtedy pribudli ďalšie výrazné osobnosti (Peter Zajac, Valér Mikula a Peter Liba) do okruhu interných spolupracovníkov. Po politických zmenách v roku 1989 pracovisko pod novým názvom Ústav literárnej a umeleckej komunikácie naďalej pokračovalo v práci pod vedením Jána Kopála a neskoršie Ľubomíra Plesníka. V deväťdesiatych rokoch boli pracovníkmi ústavu aj ďalšie významné osobnosti: Ivan Sulík, Igor Hochel, istý čas aj Miloš Žiak.

<sup>1</sup> Ľ. Šmelík bol svokrom režiséra a herca Karola Spišáka, ktorý mi o ňom porozprával takúto historku: Prišli raz do Nitry hostia z Fínska a starý pán s nimi začal z ničoho nič konverzovať po fínsky. Keď sa potom stretli v domácom prostredí, K. Spišák mu povedal: „Ani som nevedel, že ty aktívne ovládaš aj fínsky jazyk.“ Pán Šmelík na to odpovedal: „A spýtal si sa ma niekedy, či viem po fínsky?“

Vďaka doteraz vydobytým tradíciám v rámci výskumu literárneho textu sa Nitra stala miestom, kde sa desaťročia stretávali odborníci z viacerých štátov. Využívali sa pritom metodologické základy jedného z najznámejších centier svetového štrukturalizmu – Pražskej školy, zakotvené hlavne v prácach Jana Mukařovského a Romana Jakobsona. Napokon aj Nitrianska škola, založená koncom šesťdesiatych rokov minulého storočia, nadväzovala na túto metodológiu. Už na samom začiatku svojej existencie sa však opierala aj o pragmatický aspekt semiotiky, t. j. z komunikačnej teórie sa dôraz kládol na vzťah text – čitateľ (príjemca).

Je zaujímavé, že v českom kontexte sa úsilie nitrianskych bádateľov obyčajne stretávalo s väčším ohlasom i porozumením ako na Slovensku. Svedčí o tom i publikácia vydaná v češtine pod názvom *Lexikon teorie literatury a kultury* (2006). Táto objemná knižka, ktorá vznikla v nemčine pod editorstvom Ansgara Nünninga, bola rozšírená v českom vydaní o štyridsaťpäť hesiel. Medzi týmito heslami sa nachádza aj heslo Nitrianska škola, ktoré vypracoval Jiří Trávniček. Autor v ňom podáva stručné dejiny Nitrianskej školy, pričom dochádza k takýmto záverom: „Kľúčovou roli sehrála N. š. zjem. v 70. a 80. letech, tj. v čase tzv. normalizace v Československu, kdy se stala relativně svobodným územím pro ty, kdo se chtěli zabývat liter. teorií, jakož i místem mnoha metodologických a teoretických impulsů. Byla ostrovem estetického myšlení, který se podařilo uchránit před vlivem ideologie...“ (s. 558). To, o čom sa tu píše, sa vzťahuje na klasické obdobie Nitrianskej školy. Vtedajší výskum sa zo začiatku uskutocňoval výlučne na báze literárnych textov, iba orientácia na teóriu metatextov pod vedením A. Popoviča prinášala nové impulzy a postupne prekračovala hranice literatúry. Pravda, súčasná situácia je iná.

V šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch Nitra tvorila ostrovček takého spôsobu výskumu, ktorý bol v období totality červénym súknom pre predstaviteľov moci. Jednoducho povedané: iniciátori interpretačnej teórie sa vyhli zákazu, ale netešili sa veľkému pochopeniu. Napriek tomu sa sústavne vydávali publikácie, ktoré mali ohlas aj na Západe, nehovoriac o blízkyh susedoch (Maďarsko, Poľsko, Juhoslávia). A čo sa týka prínosu Nitrianskej školy: osobne si myslím, že tkvie predovšetkým vo svojskej metodológii interpretácie umeleckého textu. Bola to akiste akási stredoeurópska hermeneutika, hoci východiskom bola štylistika, presnejšie Mikova výrazová sústava, zahrňujúca základné výrazové kategórie v systémovej podobe. Tá preklenula prísne hranice medzi formou a obsahom, lebo bola založená na téme ako primárnom pojme pri výskume literárneho textu.

Výrazné zmeny však priniesol až rok 1989 a následná demokratizácia vedeckého života. Pracovisko sa pretvorilo na vedecko-výskumnú dielňu, kde sa tím skoncentroval na analýzu umeleckých artefaktov rozličnej proveniencie zo zorného uhla pragmatickej estetiky (preto bolo treba premenovať pracovisko na Ústav literárnej a umeleckej komunikácie). V novom období sa osobitný dôraz kládol popri výskume pragmatickej estetiky na zmapovanie postmodernej v stredoeurópskom regióne. Pokiaľ sa prvý okruh realizoval pod vedením L. Plesníka, ten druhý okruh bol riadený a usmerňovaný autorom týchto úvah. Do druhého okruhu patrí niekoľko publikácií: zborníky *Literárny text v postmoderne (Dráma a próza)* (1995), *Textové podoby postmodernej (Vizuálna poézia, próza, dráma)* (1996), *Od moderny k postmoderne* (1997), *Intertextualita v postmodernom umení* (1999), ale aj anglická publikácia *Tracing Literary Postmodernism* (1998), príp. moje monografie *Téma a štýl v postmodernizme (Postmodernistické aspekty prozaických textov)* (1991), *Text a posttext (Cestami poetiky a estetiky k postmoderne)* (1995), *Od moderny k postmoderne* (1997), *Postmoderná semiotika textu*

(2000), *Dobrodružstvo teórie tvorby* (2015) a *Od intertextuality k intermedialite* (2015). Výber štúdií vyšiel aj v nemčine pod názvom *Modernismus und Postmodernismus* (1995).

Začiatkom 21. storočia sa pracovisko zameralo na výskum médií a iných druhov umenia. Významné úspechy sa dosiahli vo výskume rozhlasových hier (Marta Žilková), divadla (Dagmar Inštorisová, Peter Oravec) či populárnej kultúry (Juraj Malíček). V súvislosti s výskumom výtvarného umenia treba spomenúť záslužnú prácu Evy Kapsovej. Tento výskum možno pokladať za vzácnejší a hodnotnejší, než výskum založený výlučne na literárnych textoch.

A prečo sa vôbec hovorí o Nitrianskej škole? Určite preto, lebo popri inakosti jednotlivcov a ich pracovného štýlu sa vždy našlo dosť homogenity v jednotlivých výsledkoch. No a samotný názov nevymysleli nitrianski bádatelia, niektorí zahraniční sympatizanti nás už v druhej polovici sedemdesiatych rokov a hlavne v osemdesiatych rokoch začali nazývať školou. Spomedzi viacerých spomeniem iba Vilmosa Voigta, významného maďarského semiotika. Už vtedy sa sporadicky spomína aj Nitrianska škola ako pracovisko so semiotickou orientáciou. V tomto majú veľkú zásluhu aj niektorí českí kolegovia či dokonca spolupracovníci našej koncepcie, predovšetkým Zdeněk Mathauser či Jarmila Doubravová.

Aj taký teoretik, akým bol L. Doležel, zaviedol literárnovedný termín transdukcie (transdukcia), ku ktorému ho inšpiroval aj A. Popovič. Zdá sa mi, že tento termín je veľmi blízky literárnovednému skúmaniu Nitrianskej školy. Do akej miery ho môžeme považovať za originálny a do akej miery sa prekrýva s pojmami v konceptuálnych systémoch nitrianskych teoretikov?

Pokiaľ možno veriť slovníku cudzích slov, transdukcia (česky transdukce) je termín z genetiky a znamená „prenos génov z jednej bakteriálnej bunky do inej bakteriálnym vírusom“ (Ivanová-Šalingová, 1993, s. 812). Ale napokon aj adaptácia je termín známy z biológie či sociológie, hoci dnes sa používa hlavne v súvislosti s prepisom literárneho textu na potreby jeho divadelnej, televíznej, filmovej alebo rozhlasovej realizácie. L. Doležel v knihe *Kapitoly z dejín strukturálnej poetiky*, ktorá má na dôvažok podtitul *Od Aristotela k Pražské škole*, rozoberá v samom závere literárnu adaptáciu a v rámci toho venuje osobitnú pozornosť výsledkom skupiny slovenských vedcov. Doslova píše: „Inspirovaná Levého myšlenkou, rozšířila skupina slovenských vedců studium literární adaptace za hranice překladu a specifikovala jeho rozličné druhy“ (s. 190). Keďže som stál pri zrode tejto teórie, k jednej veci musím zaujať stanovisko: Jiří Levý nebol vtedy jediným zdrojom inšpirácie. Bachtinova teória polyfónie a rečových žánrov bola v tom období oveľa rozšírenejšia na Slovensku (možno aj v Čechách) a z nej čerpala napokon námety, ba aj základnú myšlienku pre intertextualitu Júlia Kristevová. Mnohé impulzy sme dostávali aj od poľských kolegov, s ktorými sme boli v neustálom kontakte. Oni zase boli napojení na francúzsky (post)štrukturalizmus, no a v tom čase na Západe sa už čo-to vedelo aj o teórii Gérarda Genetta – jeho kniha *Palimpsestes* (1982) hovorí o hypotexte a hypertexte. V podobnom zmysle sa v Nitre zaviedla dvojica termínov prototext a metatext. Aj teória sa označovala ako teória metatextov. Treba však dať za pravdu L. Doleželovi, že „termín ‚metatext‘ je matoucí, protože jenom některé transformace ‚prototextu‘ mají metatextový charakter“. Napriek tomu sa dodnes ani v českej, ani v slovenskej literárnej vede (umenovede) nepodarilo dostatočne eliminovať používanie uvedených termínov a nahradiť ich vhodnejšími, napr. prototext pretextom a metatext posttextom alebo jednoducho iba textom.

To je však iba jedna stránka veci. Oveľa dôležitejšie je, že otázku adaptačného nadväzovania už „skupina slovenských vedcov“ (dodajme: v Nitre) neredukuje výlučne na literatúru, ale

výskum tohto tímu už obsiahne celé umenie. Je rozpracovaná celá škála nadväzností: existuje komplexná nadväznosť, systémová i čiastková nadväznosť, súčasná teória rozlišuje medzi takými pojmami ako *rewriting*, *remake*, ba aj *reinterpretácia*, *(re)konštrukcia* a pod. Vznikla disciplína, ktorá sa v rámci estetiky vyučuje pod názvom Úvod do intertextuality, dokonca ako poddisciplína sa vyučuje aj tzv. umelecká exegetika; jej náplňou sú biblické námety ako pretexty (architexty) a ich transformácia na umelecké diela rozličnej proveniencie. Ukazuje sa pritom, že aj texty (filmy, divadelné, televízne a rozhlasové hry atď.) vychádzajúce z Biblie môžu byť rovnako afirmatívnou, ako aj polemickou (kontroverznou) adaptáciou. Vyšlo niekoľko zborníkov a monografií o adaptačnom nadväzovaní a intertextualite, medziiným aj zborník *Intertextualita v postmodernom umení* (1999), v ktorom sú bohato zastúpení aj českí teoretici. Skrátka, súčasný výskum na Slovensku je ďalej ako v časoch A. Popoviča, hoci priekopníctvo v tejto oblasti jednoznačne prináleží jemu a jeho vtedajším spolupracovníkom.

A. Popovič patrí nielen k zakladateľom Nitrianskej školy, ale – dá sa povedať – bez neho si túto školu ani nemožno predstaviť. Vynikal hlavne v dvoch disciplínach:

a) v oblasti teórie prekladu – vďaka nemu sa slovenská teória začala vyvíjať, exportovať do zahraničia;

b) v oblasti teórie metatextov – táto teória sa ujala ako pridružená „výroba“ prvého okruhu, no neskoršie sa nielen osamostatnila, ale dokonca aj pohltila samotnú teóriu prekladu.

Javí sa mi, že nápad na rozpracovanie teórie metatextov vznikol vďaka kontaktom so zahraničím, ktoré A. Popovič rozvíjal s nevšednou intenzitou. Jeho prislovečná extravagancia absorbovala všetko, čo bolo vychýlené od normy a od kodifikovaných pravidiel. Je priam symbolické, že mu padli do oka práve úvahy J. S. Holmesa o metatextoch. Práve jeho cituje v knihe *Tvorba a recepcia*, kde sa nachádza teória metatextov v najucelenejšej podobe. Vychádza pritom nielen z Holmesových úvah, ale aj z jeho typológie (pozri Miko – Popovič, 1978). Napokon A. Popovič dochádza k názoru, že „treba odlišiť prvotnú komunikáciu od druhej komunikácie“, t. j. že je nutné diferencovať „aj jednotlivé komunikačné správy, a to ako prototext (PT), tak i metatext (MT)“ (s. 243).

V závere kapitoly je načrtnutý aj samotný pojem metakomunikácie, presnejšie – vymedzujú sa jeho kontúry. Podľa A. Popoviča pod metakomunikáciou treba chápať: 1. vznik metakomunikátov (metatextov), čiže tvorbu nových textov o textoch; 2. usporiadanie tohto systému a jeho jednotlivé žánre; 3. priepustnosť a kvalitu metakomunikačného kanálu (s. 246). (Priznávam sa, že tretiemu bodu úplne nerozumiem, iba tuším jeho zmysel.)

A. Popovič pri rozpracovaní teórie metatextov prejavil obdivuhodnú pohotovosť, cit pre biznis a novoty, veď si uvedomme, že francúzsky štrukturalizmus iba dva roky predtým deklaroval svoju teóriu „intertextovosti“ v diele J. Kristevovej *Le texte du roman* (1976). Podľa francúzskej teoretičky text je permutáciou iných (predchádzajúcich) textov (intertextualité), lebo v jeho priestore sa križi množstvo výpovedí z iných textov (pozri M. Zeman a kol., 1988, s. 259 – 265). Pravda, A. Popovič nemusel stavať svoju teóriu na zelenej lúke, veď niektoré Bachtinove práce už boli u nás známe – a v nich sa po prvýkrát objavuje výklad textu (hlavne románu) ako dialógu medzi jednotlivými výpovedami. A vieme pritom, že aj J. Kristevová sa opierala o Bachtinovu teóriu pri vypracovaní „intertextovosti“, vieme napokon, že bez vymedzenia funkcie výpovede v štruktúre románu by sotva mohla dospieť teória k intertextualite. Ale Bachtin chápe dialogickosť iba v rámci textu (v jednom texte), oproti intertextovosti tu ide skôr o „intratextovosť“. Kľúčový význam tu má výpoveď ako jednotka rečového aktu. Bachtin

vymedzuje pojem takto: „Každú výpoveď treba chápať predovšetkým ako odpoveď na predchádzajúce výpovede danej sféry (slovo, odpoveď tu chápeme v najširšom zmysle): popiera ich, potvrdzuje, dopĺňa, opiera sa o ne, predpokladá, že sú známe, účtuje s nimi“ (Bachtin, 1988, s. 302).

V súčasnosti si každá (post)moderná teória zakladá na „intertextovosti“. Bez nej si už ani nevieme predstaviť uvažovanie o literatúre, umení či texte. Stačí tu spomenúť, že kľúčovým pojmom postmoderny je práve intertextualita. Treba sa však vysporiadať predovšetkým s neadekvátnosťou Popovičových termínov, myslím tu na termíny prototext a metatext.

Predovšetkým sa žiada povedať, že západná teória má sotva rozpracovanú oblasť nazývanú v našich podmienkach literárnym vzdelaním. Hádám pri literárnom vzdelaní by sa mohol používať aj pojem textové nadväzovanie, lebo vskutku ide o vznik textu ako „nadstavby“, generovanú na základe prvotextu, predlohy umeleckého diela. Ale pri tvorbe umelecky adekvátnych textov na báze  $TEXT_1 - TEXT_2$  (prototext kontra metatext) sotva možno prijať Popovičovú terminológiu, lebo je zavádzajúca a neadekvátna. Východiskom je tu súčasná prax založená na adaptácii textu (zväčša literárneho) do iného znakového systému, resp. do iného média. Svedčí o tom, že prioritu má adaptačné nadväzovanie, čiže prepis textu a zákonitosti tohto prepisu (adaptácie).

Tento problematike venoval semiotický časopis Kodikas/Code jedno dvojčíslo už v roku 1991, zostavené známym odborníkom-semiotikom z Bernskej univerzity Ernestom W. B. Hess-Lüttichom. Monotematické číslo časopisu vyšlo pod názvom *Literature and Other Media (Teaching German in the Age of Multimedia Communication)* a na samom začiatku obsahuje hodnotenie jednotlivých príspevkov z pera zostavovateľa.

V tomto čísle nikde niet ani len zmienky o prototextoch či metatextoch, v centre pozornosti je intertextualita, obzvlášť rozšírený termín – aspoň podľa názoru Hess-Lütticha – v slovanskej a románskej literárnej vede. Uvádzajú sa aj protiargumenty (aj u nás sa našlo veľa protiargumentov) na používanie termínu intertextualita. Práve z tohto dôvodu je lepšie sa sústrediť na rozbor (porovnávanie) konkrétnych prípadov intertextuality.

Pri preraktovaní danej problematiky sa však používajú úplne iné termíny: v angličtine sú to pojmy „pretext“ a „posttext“, v nemčine Vorlage alebo Prätext a Posttext. Ukazuje sa, že práve adaptačné nadväzovanie na predlohu, resp. skúmanie tohto nadväzovania môže byť vďačnou témou pre rozbor, pre interpretáciu, lebo sa môžu porovnať záväzné a variantné postupy pri transformovaní textu do iného znakového systému. Aj keď sa zväčša transformuje verbálny text do inej podoby – dramatický text na divadelný text, román na drámu a film, dráma na operu či muzikál atď. – predsa sú prípady aj opačného postupu. Pri transformácii môže nastať nielen zákonitý tematický posun, ale existujú aj určité, médiami dané vlastnosti, ktoré majú vplyv na celkovú recepciu. Ako príklad možno uviesť mediálne variácie novely T. Manna *Smrť v Benátkach* z roku 1913, na motívy ktorej vznikol rovnomenný film Luchina Viscontiho v roku 1970, šesťdesiat rokov po uverejnení novely opera Benjamina Brittena a aj román Wolfganga Koeppensa *Smrť v Ríme* z roku 1954 sa viaže na Mannovu novelu. Pri prepracovaní (prepise) literárneho textu na vizuálne dielo (film, televízna hra) sa prostredníctvom obrazu dosahuje to, že TEXT je konkrétny, nikdy nie abstraktný. Ide o všeobecný jav, lebo pri adaptácii sa vynechávajú myšlienky (idey), koncepcie, slovné hračky, alúzie, ale aj myšlienkové bohatstvo prvovzoru, vnútorné dianie (vnútorný život postavy).

Samotný výskum pretextu a posttextu v širších súvislostiach prekračuje hranice literárneho textu a zahŕňa v sebe aj iné druhy umenia (výtvarné umenie, film, divadlo, hudbu) či populárnu kultúru. Predpoklady na tento prechod k iným druhom umenia a populárnej kultúre sa však vytvorili už v klasickom období Nitrianskej školy.

## LITERATÚRA

- BACHTIN, Michail Michajlovič. 1988. *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava: Tatran, 1988. 456 s.
- IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária. 1993. *Vreckový slovník cudzích slov*. Bratislava: Kniha-Spoločník, 1993. 848 s. ISBN 80-901160-2-7.
- MIKO, František a Anton POPOVIČ. 1978. *Tvorba a recepcia*. Bratislava: Tatran, 1978. 386 s.
- NÜNNING, Ansgar (ed.). 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.
- ZEMAN, Milan a kol. 1988. *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988. 640 s.



Prof. PhDr. Tibor Žilka, DrSc.  
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr  
Fakulta stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
Dražovská 4  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
tzilka@ukf.sk



# Nekrológy

Bohumil FOŘT

.....

## Není to málo!

Za Lubomírem Doleželem  
(3. října 1922 – 28. ledna 2017)

Dvacátého osmého ledna tohoto roku zemřel v italské Veroně ve věku devadesáti čtyř let světový literární teoretik českého původu Lubomír Doležel. Tato zpráva byla i pro zasvěcené, kteří znali stav jeho nemocného srdce, nečekaná – a to především z toho důvodu, že zasvěcení znali i jeho pracovní nasazení, které v mnoha ohledech předčilo nasazení jiných, o generace mladších vědců, a motivaci pracovat pro rozvoj oboru, který si vybral za svůj.

Je třeba říci, že česká literární věda neměla, nemá a pravděpodobně v dohledné době mít nebude teoretika Doleželova světového formátu. Lubomír Doležel byl v jistém slova smyslu členem nejelitnějšího literárněteoretického klubu, po léta sloužil jako arbitr oboru, doma i ve světě vychoval celé generace lingvistů a literárních vědců, byl autorem kanonických literárněteoretických monografií a spolutvůrce zásadních teoretických koncepcí.

Co se týče jeho příspěvku literární teorii a teorii vyprávění, je dobré si připomenout jeho systém narativních způsobů, který představil ve své první knize *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu* (1960) a popularizoval v *Narativních způsobech v české literatuře* (anglicky 1973, česká přepracovaná verze 1993). Tento systém představuje jednu z mála komplexních naratologických koncepcí, která se v plné míře vyrovná dnes známějším a populárnějším návrhům, ovšem jejíž původní jazyková podoba byla značným hendikepem pro její větší rozšíření mimo českou jazykovou oblast. Stejně tak je výjimečný Doleželův příspěvek teorii fikčních světů – ačkoliv nebyl sám zakladatelem idey samotné, jeho systémové rozpracování fikčních světů a jejich atributů, jak je známe především z práce *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (anglicky 1990, česky 2003), rozhodujícím způsobem přispělo k systematizaci celé teorie a ke zvýšení jejího analytického a aplikačního potenciálu. Ten ostatně dostatečně prokázal a uplatnil v knize *Fikce a historie v období postmoderny* (česky 2008, anglická přepracovaná verze 2010).

Ovšem Lubomír Doležel se výrazně profiloval též jako historik a teoretik literární teorie – jeho historicko-metateoretické studie (například ty o fikčním a historickém narativu či srovnání strukturalistických a poststrukturalistických literárněteoretických pozic), ale především pak jeho *Kapitoly z dějin strukturální poetiky* (anglicky 1990, česky 2000) patří ke stěžejním kanonickým textům této oblasti literárněvědného bádání, o čemž svědčí mimo jiné i překlady knihy do mnoha jazyků a její vysoká citovanost. V *Kapitolách z dějin strukturální poetiky* se

samozřejmě objevují i úvahy o strukturalistické Pražské škole a tyto úvahy jsou jedním z příkladů Doleželovy neúnavné propagace a popularizace jejího odkazu.

A konečně, významný je i Doleželův příspěvek české literatuře, s jejímž uchopením a průzkumem byla spojena podstatná část jeho profesního života. Trochu symbolicky se tak propojil jeho počátek, již zmíněná kniha *O stylu moderní české prózy*, s jeho koncem – právě *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy* (2014) a *Heterocosmica III* představují nové aplikace Doleželova obsáhlého teoretického fundamentu na jeho zamilovanou českou literaturu. Přičemž příznačné je, že poslední zmiňovanou knihu Lubomír Doležel odeslal do nakladatelství nedlouho před svou smrtí a text na její obálku dopsal v den, kdy jeho srdce začalo vypovídat službu natrvalo...

Doufám, že výše uvedené dostatečně dokládá výjimečnost Doleželovy nadstandardní erudice, ale i nadstandardní píle a práce. Ty, ve spojení s dějinami turbulentního dvacátého století, které zásadně měnilo osudy lidí i světa, přispěly k tomu, aby se Lubomír Doležel stal světově uznávaným a respektovaným vědcem. Lubomír Doležel byl po léta profesorem Torontské univerzity, kde založil česká studia, spoluzaložil rusistiku a slavistiku a založil a posléze se zasloužil o rozvoj komparatistiky. Před svým odchodem do exilu byl docentem Univerzity Karlovy, byl též opakovaně vědeckým pracovníkem Akademie věd, přednášel na mnoha světových i českých univerzitách, z nichž ho dvě ocenily nejvyšším vyznamenáním, čestným doktorátem.

Starost o věc, schopnost vidět potřeby daného oboru a zároveň hledat cesty k jejich naplnění, vědecká poctivost a nekompromisnost tam, kde by kompromis představoval ohrožení výsledku badatelského úsilí ve prospěch líbivosti a popularity, spojovaly Lubomíra Doležela nejenom s tradicí velkých osobností Pražské školy i světového literárněteoretického kontextu, ale zároveň do jisté míry spoluurčovala jeho profesionální cestu. Cestu, která ze své podstaty není a nemůže být přímá, naopak, je plná zacházek, odboček, slepých uliček i návratů. Ovšem i na konci takové cesty, pokud je spojena s výjimečnou erudicí, zápalem a pílí, je možné spatřit její zřetelné milníky, které navzdory proměnám paradigmat i vkusu zůstávají a slouží novým pocestným.

V rámci této své cesty se tak Lubomír Doležel po lidsky i profesionálně plodném a úspěšném životě vrátil do své staré vlasti, aby zde strávil podzim života. My, kteří jsme měli možnost být mu po jeho návratu nablízku, jsme byli svědky nejenom nebývalého odkazu, ale zároveň na sebe bereme do jisté míry závazek jeho rozvíjení a pokračování. Nemusíme a ani nemůžeme být novými Lubomíry Doležely, ovšem to, co dělat můžeme, je nespokojit se s polovičatými řešeními, rétorikou, která převyšuje práci, vědeckou nepoctivostí či unáhleností. Naopak, z příkladu Lubomíra Doležela si můžeme odnést pocit zodpovědnosti, vytrvalost a nutnost neustále pracovat na sobě samých. A to není málo!

.....

Doc. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.  
 Ústav jazykovědy a baltistiky  
 Filozofická fakulta Masarykovy univerzity  
 Jaselská 18  
 602 00 Brno  
 Česká republika  
 fort@ucl.cas.cz

## Za Tzvetanom Todorovom, vedcom, humanistom, občanom

(1. marec 1939 – 7. február 2017)

Začiatkom februára zomrel po ťažkej chorobe v Paríži vo veku nedožitých sedemdesiatich ôsmich rokov Tzvetan Todorov. Francúzsky intelektuál bulharského pôvodu významne prispel k rozvoju humanitného a spoločenského myslenia druhej polovice 20. storočia. Filológ, literárny teoretik a kritik, pôvodne štrukturalista, naratológ a semiotik, filozof a esejista nikdy nepatril do panteónu najslávnejších francúzskych teoretikov literatúry (ako napríklad R. Barthes či G. Genette) a nezaradil sa ani medzi tzv. nových filozofov. Zavinila to pravdepodobne šírka jeho odborných a vedeckých záujmov s koncentráciou na aktuálne výzvy doby, spôsob uvažovania, ale aj – a možno najmä – jeho vyhranené občianske postoje. Tzvetan Todorov nebol totiž vedcom, čo sa uzatvárajú do slonovinových veží. Ako presvedčený demokrat a humanista, nadväzujúci na odkazy veľkých európskych mysliteľov, akými boli Montaigne, Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Tolstoj, Čechov a i., obhajoval po celý život hodnoty pluralitnej demokracie a otvorenej spoločnosti, hoci neváhal demokraciu v jej vlastnom záujme kritizovať. Brillantny pozorovateľ života s vyvinutou schopnosťou počúvať druhých však veľmi kriticky vnímal aj pomery v nedemokratických režimoch. Svoje presvedčenie opieral o vecné argumenty vychádzajúce z osobnej skúsenosti s neslobodou. Názory človeka, obhajujúceho hodnoty humanizmu a odsudzujúceho akékoľvek prejavy útlaku, narážali na nepochopenie silne ľavicovo orientovaných francúzskych mienkotvorných intelektuálov, často svetovo uznávaných univerzitných profesorov, ktorí mali, zvlášť v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch, dosť skreslené predstavy o živote v krajinách reálneho socializmu. Ani takéto nenápadné prehládanie Todorova, ktoré nemalo väčší vplyv na jeho vedeckú kariéru, no do istej miery vytlačilo špičkového vedca na perifériu mienkotvorných intelektuálov, nezmenilo jeho presvedčenie a občianske postoje: vedec a občan nikdy ľahkovážne neprijímal *doxu* a nikdy sa neprikláňal k názorom väčšiny.

Tzvetan Todorov sa narodil 1. marca 1939 v Sofii. Do Francúzska prišiel v roku 1964 dokončiť štúdium. Dizertačnú prácu vypracovanú pod vedením R. Bartha obhájil v roku 1966 a vzápätí pod názvom *Literatúra a význam* (1967) knižne vydal. Na uchopenie jedného z najznámejších francúzskych prozaických textov 18. storočia, *Nebezpečných známostí* Choderlosa de Laclosa, najmä na odhalenie spôsobu vytvárania príbehu, využil metódy a inštrumentárium novo sa rozvíjajúcej vedy, klasickej štrukturalistickej naratológie (najmä modely C. Bremonda a J. A. Greimasa). Práve T. Todorov prišiel ako prvý s návrhom pomenovať relatívne novú vednú disciplínu zameranú na výskum rozprávania ako naratológiu (*Gramatika Dekameronu*, 1969). Označenie sa, ako vieme, nielenže ujalo, ale jeho autor významne prispel do naratologického bádania, ktoré sa vo Francúzsku počas šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov prudko rozvíjalo. Todorov sa intenzívne zapájal do vedeckých aktivít francúzskych literárnych vedcov a lingvistov, semiotikov, štrukturalistov, spojených úsilím posunúť literárnu vedu medzi exaktné vedy. Okrem toho, že francúzskemu publiku sprístupnil práce ruských formalistov (na niektoré z nich francúzska naratológia tvorivo nadviazala), v spolupráci so Gérardom Genettom

založil roku 1970 vedecký časopis *Poétique*, uverejňujúci zásadné texty francúzskej štrukturalistickej naratológie. Naratologické myslenie rozvíjal Todorov vo viacerých pôvodných vedeckých monografiách, ako *Poetika prózy* (1971, český preklad 2000), *Úvod do fantastickej literatúry* (1970, český preklad 2010), *Teória symbolu* (1977), *Žánre diskurzu* (1978), *Symbolizmus a interpretácia* (1978), *Michail Bachtin a dialogickosť* (1981) a i.

Tzvetan Todorov popri vedeckej práci nikdy nezabúdal na skutočnosť, že do Francúzska prišiel z krajiny neslobody, kde bolo vedecké bádanie prísne podriadené ideologickým záujmom. Nikdy sa však za politického či ekonomického utečenca nepovažoval; emigrantom sa stal, ako zvykol hovoriť, len zhodou okolností. Tento „presídlený človek“ či človek „vytrhnutý zo svojho prostredia“ – ako by sme do slovenčiny preložili titul autobiografickej eseje *L'Homme dépaysé* (1996) – po celý život neprestával vnímať zdvojenosť vlastnej identity. Vážil si žičlivosť krajiny, ktorá ho prijala a umožnila ani nie tridsaťročnému cudzincovi slobodne bádať, naplno rozvinúť talent, dokonca pracovať v najprestížnejšej vedeckej inštitúcii, v Národnom vedeckovýskumnom centre. Na tomto špičkovom európskom vedeckom pracovisku T. Todorov – od roku 1973 francúzsky štátny príslušník – pôsobil od roku 1968 prakticky až do smrti. Medzinárodne uznávaný vedec, ktorý riadil výskumné tímy a prednášal na najlepších univerzitách sveta, pritom vždy pamätal na svoj bulharský pôvod. Na návštevu Bulharska sa však odhodlal až v roku 1981, keď sa znovu na vlastné oči presvedčil o marazme, materiálnej biede morálne devastovanej krajiny, čo ho len utvrdilo v presvedčení o limitoch francúzskeho ľavicového myslenia, týkajúceho sa života v krajinách východného bloku. Možno i táto skúsenosť, ako aj postupné revidovanie východiskových téz tradičnej štrukturalistickej naratológie spôsobili, že Todorov sa od osemdesiatych rokov čoraz viac zameriaval na celospoločenské témy.

Po definitívnom rozchode so štrukturalistickou minulosťou (*Kritika kritiky*, 1984) sa sústredil na skúmanie dejín myslenia, politických a mravných problémov. Upozorňoval na všetky možné ohrozenia demokracie, tohto síce nedokonalého, lež jediného usporiadania spoločnosti, v ktorom sa človek môže cítiť slobodne a ako-tak bezpečne. Pripomínal opakované zlyhávanie elít, ktoré si často len pomaly pripúšťali pravdu o gulagoch, koncentračných táboroch, diktatúrach, lebo veď tie si použitie sily vždy vedia ideologicky zdôvodniť. Zdôrazňoval, že v kritických časoch sa vždy hľadajú vinníci a že sú to vždy tí, ktorí sa odlišujú od majority (*My a tí druhí*, 1989). Po páde totalitných režimov v Európe nezabúdal pomenovať to, čo v eufórii konca vlády jednej strany málokomu zišlo na um: že rýchlosť a ľahkosť, s akou tieto režimy padli, maskuje závažné a dlhodobé dôsledky – a na ne je potrebné dobre sa pripraviť... Tzvetan Todorov sa rád vracal k reflektovaniu zložitých dejinných udalostí (*Francúzska tragédia, leto 1944: Scény z občianskej vojny*, 1994, *Krehkosť dobra: Záchrana bulharských židov*, 1999), prípadne k otázkam pamäti (*Zneužitie pamäti*, 2004). Nevyhýbal sa ani polemickým a vyslovene polarizujúcim témam, ako sú extrémizmus (*Tvárou k extrémom*, 1991), stret kultúr, imigranti a i. Verný však zostával aj uvažovaniu o umení: viacero esejí venoval kritike výtvarného umenia, napríklad flámskej renesančnej maľbe, holandskej maľbe 17. storočia, Goyovi, úvahám o umelcoch a ruskej revolúcii a pod. Aj posledné dielo, *Triumf umelca*, ktoré vyšlo týždeň po autorovej smrti, možno zaradiť do tejto kategórie. Todorov nerezignoval ani na literárnovedný výskum (*Literatúra v ohrození*, 2007), hoci svoj štrukturalistický prístup, zameraný exkluzívne na „produkciu“ textu, radikálne revidoval s upriamením pozornosti na kognitívnu funkciu literatúry.

Jasnozrivý mysliteľ s triezvo kritickým pohľadom tak na totalitné režimy, ako aj na rozvinuté demokracie zasvätil celý tvorivý život nielen vede, ale i obrane demokracie, odhaľovaniu zaslepenosti a omylov, kritike jednoduchých riešení (*Blízki nepriatelia demokracie*, 2012). Hoci si nerobil ilúzie o ľudskej náture, neprestával veriť v človeka a neustále mu pripomínal, že v čoraz zložitejšom svete musí brániť výdobytky demokracie a hodnoty humanizmu. Tzvetan Todorov vystríhal pred manipuláciami „postfaktickej“ doby, upozorňoval na to, že človek sa nesmie nechať spútať strachom (*Strach z barbarov*, 2008) a strhnúť k násiliu. *Ten, čo sa nepoddal* – aby som si pomohla titulom Todorovovej práce z roku 2015, prinášajúcej portréty tých, ktorí pre autora stelesňujú osobnú integritu a ducha odboja – zanechal po sebe hlbokú stopu vedca a naliehavý odkaz občana o zodpovednosti nás všetkých za budúcnosť sveta.

.....

Prof. PhDr. Zuzana Malinovská, CSc.  
Inštitút romanistiky  
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove  
Ul. 17. novembra 1  
080 01 Prešov  
Slovenská republika  
malinovska.zuzana@gmail.com

# Predstavujeme

Josef ČERMÁK

„I DO DALEKA VEDE CESTA...“

Vybrané studie z literární komparistiky a moderní německé literatury

.....

Na začiatku tohto roka vyšiel pod názvom „I do daleka vede cesta...“ rozsiahly výber štúdií popredného predstaviteľa českej literárnej histórie a komparistiky Josefa Čermáka (1928). Vybrané práce sú v knihe rozdelené do troch samostatných častí. Prvá z nich okrem analýz textov z francúzskej a nemeckej literatúry obsahuje syntetickú štúdiu o tzv. čiernom románe či spomienky na profesora Václava Černého. Druhá časť je venovaná problematike česko-nemeckých kultúrnych vzťahov a v tomto rámci najmä pražskej nemecko-židovskej literatúre. Posledný oddiel zahŕňa viac ako dvadsať štúdií o živote a diele Franza Kafku, potvrdzujúc, že ich autor patrí medzi najerudovanejších kafkológov na svete. Jiří Pelán v predhovore ku knihe napísal: „Texty, jež předkládá přítomný soubor studií a statí, vznikaly v průběhu více než šedesáti let. Čím překvapují, je jejich faktická jednota: podivuhodná koherence tematických voleb i metodologických přístupů. Rejstřík Čermákových metodologických hledisek je zajisté široký, všechna tato hlediska však vykazují jednotné rysy. Jsou vždy vázána na text – nejdou nad něj a nejdou proti němu –, jsou principiálně neideologická, nepoplatná apriorním schématům, a jsou – jak si to přál Václav Černý – autenticky literárněhistorická. Ať už jde o syntetické charakteristiky nebo minuciózní heuristické rešerše, nejsou exhibicí interpretačního důvtipu, ale korektní službou traktovaným autorům. Jejich jasnou motivací je snaha lépe poznat předmět kritického zájmu a říci něco nového. Jsou to dnes nemalé ctnosti.“

Súčasťou tretej časti knihy je aj štúdiá o Kafkovom krátkom pôsobení v poisťovni Assicurazioni Generali. So súhlasom Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej v Prahe, ktorá je vydavateľom knihy, uverejňujeme z tejto štúdie nasledujúci úryvok.

## Franz Kafka v Assicurazioni Generali<sup>1</sup>

Svou profesní dráhu zahájil čtyřiaadvacitiletý právník Franz Kafka dne 1. října 1907 jako pomocný pojišťovací úředník u pražské pobočky terstské pojišťovny Assicurazioni Generali.

<sup>1</sup> Josef Čermák: „Franz Kafka v Assicurazioni Generali“. In: *Kafka a Čechy: sborník příspěvků z mezinárodní literárněvědné konference uspořádané Společností Franze Kafky 2. října 2006 v Praze / Kafka und Böhmen: der Sammelband der Vorträge der internationalen Literaturwissenschaftlichen Konferenz der Franz-Kafka-Gesellschaft, 2. Oktober 2006 in Prag*. Editor Daniela Uherková. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2007, s. 19–34. Součástí původního textu německé résumé a informace o autorovi (v české a německé verzi).



V jistém smyslu skonalo jedno období jeho života. Svobodnější disponování časem vystřídal pravidelný rytmus každodenních úředních hodin a povinností. Úbytek času a jeho obtížně akceptované nové rozdělení otrásly už tak dost znejistělým vnitřním světem citlivého mladého muže. Nebyl v podstatě na tento způsob života v zaměstnání připraven. Nepřivedla ho k němu totiž cílevědomá volba, nýbrž nutnost spojená s náhodou. Kdyby byl býval mohl bez ohledu na okolnosti svobodně volit, volil by pravděpodobně nějakou jinou, dnes těžko definovatelnou činnost, která by mu umožnila pronikat do říše Múz. Psychicky byl už léta složitě handicapován. Tísnila ho už tehdy závislost na rodičích a snažil se již v letech studií, která ho nijak zvlášť netěšila a v nichž nikterak nevyňikal, skládat zkoušky v nejkratších možných termínech. Handicapem bylo dále jeho židovství: nepsaný zákon, tradičně v c. k. monarchii dodržovaný, židům většinou neumožňoval uplatnění ve státní službě. Proto se hleděli uplatnit v soukromých podnicích nebo v samostatném podnikání, vysokoškoláci zejména jako lékaři nebo advokáti. Kafka však absolvoval povinnou jednoroční praxi u pražského civilního a trestního soudu, což bylo podmínkou pro získání zaměstnání ve státní službě, a už předtím ke konci studií několik měsíců praktikoval jako koncipista u staroměstského advokáta Richarda Löwyho. K provozování soukromé advokacie však neměl chuti.

Z právnické fakulty si Kafka do svého budoucího zaměstnání nepochybně neodnášel žádné podstatné vědomosti o teorii a praxi pojišťovnictví. To byl v té době obor, který se v Čechách na moderních vědeckých základech, pravda mílovými kroky, studijně, legislativně a podnikatelsky teprve utvářel. České vysoké školství jej dosud nezahrnulo do programu výuky. Bylo možno jej studovat v Německu nebo od roku 1894 na technice ve Vídni, ale dosud také jen ve formě přidružených kurzů, ne jako vysokoškolský obor v pravém slova smyslu. V Praze se takové praktické kurzovní výuky ujala obchodní akademie v Masné ulici. Franz Kafka na ní dva roky po promoci při svém zaměstnání v Assicurazioni Generali, už zřejmě rozhodnut změnit zaměstnavatele, s výtečným prospěchem (ze všech předmětů výborně – *vorzüglich*) absolvoval kurz dělnického pojištění.

Kafkovo rozhodování, jakou profesní dráhu si ve svém životě zvolit, bylo nesnadné a vleklé. Především sám neměl vyhraněnější životní plán, a pokud měl o své budoucnosti nějaké představy, nebyly asi slučitelné s žádným praktickým zaměstnáním a navíc se rychle měnily. V cestě mu při té obtížné volbě kromě vlastní nerozhodnosti a stupňující se nejistoty před světem, kromě handicapu, který vytvářelo jeho židovství, a kromě vlastní nechuti k některým profesím, stály otcovy představy o budoucnosti jediného syna (dva o nemnoho mladší synové Kafkovým v útlém věku zemřeli). Kafka otcův vliv na běh svého života později v *Dopise otcí*, který balancuje mezi životopisným dokumentem a literaturou, poznamenanou psychoanalýzou a dobovou problematikou generačních konfliktů, přeceňuje a vyhrocuje do podoby drtivého psychického útlaku. Hermann Kafka, dosti typický reprezentant gründerského liberálního věku a přitom patriarchální otec rodiny a starostlivý strážce její hospodářské prosperity, se jistě jen těžko loučil s představou, že jeho znamenitě prosperující obchod nebude mít rodinného nástupce. Nenašel v sobě pochopení pro synovu fatální „zálibu“ v psaní, ale nakonec se zřejmě smířil s jeho právnickým studiem. Imponovalo mu asi i jako brána k sociálnímu vzestupu někam do společnosti pražského „Městského parku“, po čemž celý život toužil, neboť doktorát práv v jeho představách otvíral cestu i k uplatnění v podnikatelském světě. Proto také později podporoval Franzovu spoluúčast, i majetkovou, na rodinné továrně na výrobu osinkového zboží. Ani Franz sám se jí zpočátku nebránil, neznaje, co ho čeká. Představoval si zřejmě, že

slušný zisk mu umožní vzdát se zaměstnání a psát. Výsledek však byl bohužel žalostný: nejprve nesnesitelné utrpení při pohledu na práci děvčat v nezdravém prostředí továrny a nakonec likvidace a konkurz.

V Kafkově životopise se dosud málo bere v úvahu, že členové jeho širší rodiny, strýcové a bratrance, prožili celá desetiletí v cizině, a to často velice vzrušujícím, přímo dobrodružným způsobem. Nedávno to bohatstvím nových poznatků s faktografickou precizností připomněla kniha kanadského kafkovského badatele Anthonyho Northeyho *Mišpoche Franze Kafky*. Je třeba zanechat představy, že Kafka a jeho rodina žili v jakémsi odtržení od světa, v jakémsi uzavřeném úzkém kruhu pražské německo-židovské minority soustředění jen na své drobné obchodní starosti. Dva Kafkovi strýcové, bratři jeho matky, byli například ve Francii ve službách vlivného bankéřského rodu Bunau-Varillů v dosti významných rolích zapleteni do tzv. panamského skandálu. Ten desetitisíce Francouzů, kteří investovali své úspory do stavby Panamského průplavu, připravil o miliony franků, a řadu prominentů, včetně slavného stavitele Suezského průplavu Ferdinanda de Lesseps, přivedl do vězení. Oba Kafkovi strýcové museli být narychlo uklizeni do ciziny, Alfred do Španělska jako ředitel místní 350 km dlouhé železniční trati z Madridu do Cáceres, a Josef nejdřív do Konga, potom do Číny – v obou případech tam u belgické společnosti stavěl železnice. Životy obou těchto aktérů ve službách francouzské koloniální expanze jsou dobrodružnými romány.

Není tedy divu, že se Kafka v letech obtížného rozhodování, jakým směrem se dál v životě ubírat, na strýce světáka obracel o radu. Jeho mladistvá fantazie přitom spojovala domnělé strýcovy možnosti s lákavou vidinou exotických krajů, v nichž by mladý snílek rád žil a pracoval. Alfred to byl, kdo Kafku už za studií obratně odváděl od psaní, v rodině považovaného za nepochopitelnou, ale při vytrvalosti a intenzitě, s níž bylo provozováno, dosti nebezpečnou zálibu, k myšlenkám o životě a uplatnění v daleké cizině podle jeho vzoru. Vidina této zářné budoucnosti a vysněná představa o strýcových možnostech provázela Kafku po celou dobu studií a povinné právní praxe, byť Kafkův první pokus získat od strýce nějaký závaznější slib skončil zklamáním.

Avšak hned jak v červnu 1906 odpromoval, dostalo se mu nepřímo nečekané a vzácné nabídky. Jeho spolužák z gymnázia i z práv Ewald Felix Příbram, s nímž se za studií často stýkal a jenž byl synem prezidenta Dělnické úrazové pojišťovny pro království České v Praze, v dopise Maxi Brodovi nabídl možnost Kafku zaměstnat v otcově pojišťovně, tedy v polostátní službě, ovšem pod podmínkou, že se dá pokřtít. Tuto cenu však Kafka zřejmě nehodlal zaplatit.

Všudypřítomná obava, že nenajde v praktickém životě uplatnění, Kafku v následujících měsících vedla k zbrklému měnění plánů. S jeho nerozhodností souviselo, že se snažil mít neustále několik železek v ohni. Chaotické měnění plánů vrcholilo ve chvíli, kdy Kafkovi v létě 1907 končila právní praxe a řádné zaměstnání se stávalo existenční nutností. Z dopisu Brodovi a z korespondence s prázdninovou láskou, Vídeňankou Hedwig Weilerovou, kterou poznal v Třešti, kde stejně jako on pobývala u příbuzných, dovidáme se leccos o Kafkových plánech. Brodovi píše:

„Ne, jestli se do října v mých vyhlídkách nic nezlepší, udělám si abiturientský kurs na obchodní akademii a naučím se k francouzštině a angličtině ještě španělsky. Kdybys to chtěl dělat se mnou, bylo by to krásné; v čem mě Ty v učení předčíš, to bych já vynahradil netrpělivostí; strýc by nám měl sehnat nějaké místo ve Španělsku nebo bychom odjeli do Jižní Ameriky anebo na Azory, na Madeiru.“

Avšak právě k tomuto datu byly všechny Kafkovy chaotické plány škrtnuty, neboť účinně zařadovol madridský strýc a Franz Kafka dostal z protekce místo u věhlasné mezinárodní pojišťovny, v té chvíli už největšího pojišťovacího ústavu ve střední Evropě. Strýc Alfred mu sice nesehnal místo v žádném z vysněných cizích krajů, ale s využitím svých španělských konexí mu opatřil zaměstnání u pražské pobočky věhlasné terstské pojišťovny Assicurazioni Generali. Spolupracoval totiž v Madridu s pojišťovnou Mutualidad Española a znal se se zástupcem Generali v Madridu José Arnaldem Weissbergerem, jehož otec Arnaldo Weissberger byl v Praze americkým honorárním konzulem. Ten pak na synovu žádost intervenoval u pražské filiálky jeho firmy a Kafku doporučil k přijetí, jak je to zaznamenáno i v přijímacích formuláři.

Jedenáct dní předtím, než skončila doba netrpělivého čekání, stane-li se některá z mnoha uvažovaných možností realitou, a než mohl skutečně zasednout ke stolu v prvním zaměstnání, napsal Kafka své prázdninové lásce Hedwig Weilerové do Třešti:

„Zůstávám v Praze a velmi pravděpodobně za několik týdnů dostanu místo u jedné pojišťovací společnosti. Po tyto týdny budu muset nepřetržitě studovat pojišťovnictví, ale je velice zajímavé.“

I o deset dní později jí v dopise opakuje, že volno má jen v noci, neboť přes den se musí učit, a po prvním týdnu zaměstnání znovu sděluje, že pojišťovnictví samo ho velice zajímá, ale jeho práce že je prozatím žalostná.

Naskytá se otázka, z kterých pramenů začínající pojišťovací úředník Assicurazioni Generali asi čerpal poučení a co všechno ho mohlo na teorii a praxi, na historii a legislativě pojišťovnictví zaujmout. Můžeme předpokládat, že s pojišťovnictvím nepřišel za studií ani v následující právnické praxi dosud příliš do styku kromě toho, že se v těch letech často stýkal – docházel i do rodiny – se svým kolegou Ewaldem Felixem Příbramem, jehož otec Otto byl od roku 1895 až do své smrti v roce 1917 ředitelem Dělnické úrazové pojišťovny pro království České. Kolega Příbram, jak jsme viděli, Kafkovi nepřímo přes Broda hned po promoci nabídl v otcově ústavu místo, ovšem s podmínkou, kterou Kafka nemohl přijmout.

Zdrojů pro poučení o vcelku mladé, teprve dynamicky se rozvíjející pojišťovací agendě bylo v německém jazyce dostatek, zejména pokud šlo o historii oboru a o jeho praktické uplatňování v různých dějinných obdobích a u různých národů. Byla tu však jedna gruntovní a obsáhlá publikace se zlatou ořízkou, o 330 stranách velkého formátu, s níž se Kafka nemohl neseťkat, neboť ji krátce předtím roku 1905 pro potřebu svých úředníků v obou zemských jazycích, německy a česky, v Praze vydalo „vrchní jednatelství pro království České c. k. výsadní Assicurazioni Generali v Terstu“. Kniha Emanuela Horsta *Základy pojišťování* jako by byla obsahově i časem svého vydání přímo připravena pro zasvěcení začínajícího úředníka Kafky do mechanismů pojišťovnictví. Autor to hned v předmluvě k české verzi knihy říká jasně: „Kniha tato jest určena v prvé řadě pro naše mladé úředníky, tedy pro úředníky c. k. výsadní Assicurazioni Generali v Terstu a ústavů od ní zřízených...“ Horstova kniha má tři oddíly. První pojednává obecně o pojišťování, včetně jeho stručné historie, druhý o škodách na majetku, tj. o pojištění požárním, krupobitním, přepravním, proti krádeži, proti poruchám strojů, o pojištění dobytka a povinném ručení, třetí oddíl pak o pojištění osob, tj. životním a úrazovém.

Kafku nepochybně musely zajímat podstatné, existenciální momenty, které od pradávna vedly člověka k tomu, že se ve snaze o přežití hleděl zajišťovat proti nebezpečím a škodám ohrožujícím jeho život a majetek, a to, jak se postupem času tyto ochranné způsoby vyvíjely.

Brod ve své kafkovské monografii zaznamenal výrok o podstatě pojišťovnictví, který si Kafka svého času, bohužel bez data, zapsal do svého deníku:

„Pojišťovnictví je totožné s náboženstvím primitivních národů, které věří v odvrácení pohrom všelijakými manipulacemi.“

Pojišťovnictví v Rakousko-Uhersku, tj. i v Čechách, které od 16. století tvořily součást monarchie, vcelku kopírovalo pojišťovací aktivity v Německu, které bylo po Anglii předním iniciátorem nových pojistných metod a zakládání pojišťovacích institucí. K pokusům o zřízení pojišťoven podle německého vzoru docházelo v rakouských zemích už za vlády Marie Terezie, avšak bez většího úspěchu. Postoj některých zemí monarchie byl totiž vždy odmítavý, nebo nebyla shoda v tom, který z německých modelů převzít. Impulzem k posunu ve vývoji se stal požár v Litomyšli roku 1814. Po diskusích mezi stoupenci merkantilismu a liberalismu, v nichž šlo o to, má-li být pojišťovnictví v kompetenci státní správy, nebo soukromých podniků a má-li být dobrovolné, nebo povinné, vydal císař roku 1819 výnos o požárních pojišťovnách v duchu liberalismu: aby byly zakládány a udržovány soukromými podniky. V Německu naopak byly první pojišťovny státní a měly monopolní charakter. Císařským výnosem se v celé rakouské monarchii otevřela cesta k zakládání soukromých pojišťovacích institucí na principu akciovém nebo vzájemnostním. V 20. a 30. letech 19. století jich v rakouských zemích, v rakouské severní Itálii, v Čechách a na Moravě vznikla celá řada. Mezi nimi byla příčiněním sedmi obchodníků v Terstu založena i c. k. výsadní – tak se překládalo německé *privilegiert* – Assicurazioni Generali, po 75 letech, když do ní jako do svého prvního zaměstnání vstupoval Franz Kafka, největší pojišťovací ústav ve střední Evropě.

Franz Kafka vstoupil do pojišťovnictví, relativně mladého, velice perspektivního, ale stále ještě odborně se konstituujícího oboru, právě v letech jeho dynamického rozvoje. Zrychlující se tempo života, především prudce se rozvíjející industrializace v českých zemích, si vynucovaly nové a nové přístupy v teorii i praxi pojišťovnictví. Pro zaměstnavatele i pro pojištěnce náročnější placení příspěvků mělo za následek obcházení pojistných ustanovení a podvádění. To na druhé straně vyžadovalo nutnost častějších a kvalifikovanějších kontrol přímo v terénu, a tím i vyšší kvalifikaci pojišťovacího personálu. Často chaoticky zaváděné novoty v legislativě i v pojišťovací praxi se setkávaly s odporem. To mělo za důsledek proud rekurzů, které musely být vyřizovány nejprve pojišťovnamí a pak na vyšším instančním stupni na pražském místodržitelství nebo i na ministerstvu vnitra ve Vídni.

Do svého prvního zaměstnání vstupoval Kafka 1. října 1907 s radostným očekáváním. Směr jeho vyhlídek do budoucnosti určila protekční cesta, která ho k zaměstnání přivedla. Jeho naděje byly navíc podepřeny informacemi z rozhovorů s madridským strýcem a asi i s paraguayským bratrancem Otto Kafkou, s nímž před necelým rokem hovořil za jeho pražského pobytu, i vlastními barvitými představami o životě a zaměstnání v některé z exotických končin. Vstupoval do společnosti, jejíž sídlo bylo v „nejexotičtější“ cípu monarchie, v jadranském Terstu, a zaměstnavatel byl zřejmě strýcovými přáteli o tužbách mladého muže „z vážené rodiny“ zpraven. Už v přijímacím formuláři je zaznamenáno, že společnost počítá s Kafkovým působením v cizině. Pražská pobočka to hned 2. října zvláštním přípisem na úředním formuláři sdělovala centrále v Terstu:

„Zamýšlíme pana Dr. Franze Kafku speciálně instruovat v odvětví životního pojiš-

tění, abychom ho potom také vyučili v zahraničních službách. Pan Dr. Kafka nám byl co nejvčetněji doporučen americkým vicekonzulem panem Weissbergerem, otcem vašeho generálního zástupce v Madridu, a pochází z vážené rodiny.“

Kafka sám počítal s tím, že jeho první štací po pražském zaučení bude nejspíš Terst. A ten byl věru branou do světa – Generali měla po celé Evropě filiálky a s celým světem obchodní spojení. Krajina snů byla tedy velice rozlehlá a vábná. Realita začátků v pražské generální agentuře však byla, jak se ukázalo už po několika dnech, podstatně jiná, krušnější, o to krušnější, že se o ni tříštily silně romantické představy.

Při vstupu ke Generali musel Kafka vyplnit a podepsat obsáhlou předtištěnou žádost o přijetí. Její první část tvořil jakýsi pracovní řád ústavu, obsahující podmínky s velice přísnými regulemi. Žadatel se například zavazoval:

„Přijmout přidělení jakékoli práce nebo zaměstnání, které mu ředitelství nebo zastoupení společnosti, k němuž je přidělen, nyní nebo později přikáže.

Bude-li to služba vyžadovat, vykonávat práce i v mimopracovních hodinách bez nároku na zvláštní odměnu.

Nechat se od jedné agentury ústavu přeložit k jiné, už existující nebo teprve zřizované.

Zaměstnanci musejí pracovat výhradně pro tuto společnost a nesmějí přijmout žádné vedlejší zaměstnání, žádný úřad nebo čestný úřad bez písemného povolení ředitelství, které je může kdykoli zrušit.

S jedinou výjimkou přednostů úřadu a vedoucích oddělení není žádný úředník oprávněn uchovávat v psacích stolech a skříňkách přidělených mu k užívání zamčené jiné předměty než úřední věci náležející společnosti.

Ředitelství povolí zaměstnanci na jeho přání každý druhý rok 14denní dovolenou; datum nástupu na dovolenou stanoví ředitelství s ohledem na služební potřeby.“

Kafka byl po přijetí zařazen do oddělení životního pojištění jako „pomocná síla“ (*Aushilfskraft, impiegato ausiliare*), což zřejmě odpovídalo běžným zvyklostem, s platem 960 korun ročně, tj. 80 K měsíčně, který měl být v roce 1908 zvýšen na ročních 1200 K plus 200 K příplatku, což zřejmě rovněž odpovídalo začátečnickým tarifům.

Kafku bohužel rychle opouštěly sny, s nimiž do pojišťovny s vábně exotickým názvem vstupoval a které realita všedního dne postupně vytlačovala nanejdůležitější do vzdálené budoucnosti. Jednou ze zvlášť handicapujících nevýhod se ukázala být pracovní doba s tzv. dvojí frekvencí: práce od 8 do 18 hodin byla přerušena dvouhodinovou polední přestávkou mezi 12. a 14. hodinou. Tím se bortil Kafkův denní časový rozvrh, navykklý sled odpočinku, psaní a v té době častých nočních zábav.

Také práce prikazovaná mimo obvyklé pracovní hodiny nebyla jen platonicou eventualitou. Nejčastěji to byl tzv. žurnál, pohotovostní služba o dnech pracovního klidu. Máme na to z konce března 1908 v Kafkově dopisu Brodovi originální doklad, který nečekaně přispěl k malému objevu. Kafka na předtištěném firemním dopisním papíru připsal před slovo „oddělení“ *Smutné v neděli dopoledne pracující...*

S Janem Jindrou, který se jako fotograf trpělivě a metodicky propracovává k odhalování bohužel rychle mizející autentické podoby kafkovských lokalit, jsme tohoto napůl žertovného přípisku využili k pokusu o identifikaci místnosti, ve které začínající úředník Kafka pracoval. Jiné, ostatně velice skrovné údaje, které se o Kafkově působení v agentuře v zachovaných

písemných dokumentech z té doby zachovaly, k jednoznačné identifikaci zdaleka nepostačují. Kafkova o pět let pozdější vzpomínka na Generali v dopise Felice Bauerové z listopadu 1912 však dává možnost volby mezi dvěma místnostmi:

„... obzvlášť hrozný byl první rok v soukromé pojišťovně s úředními hodinami od 8 ráno do 7, do 8 anebo až do 1/2 9 večer, fujtajfl! V chodbičce, která vedla k mé kanceláři, bylo jedno místo, kde mě skoro každé ráno přepadalo zoufalství, jež by bývalo silnější, důslednější povaze, než jakou mám já, bohatě stačilo na téměř blaženou sebevraždu.“

S tímto vodítkem v ruce jsme po důkladném průzkumu paláce Assicurazioni Generali našli ve 3. a ve 4. patře dvě chodbičky nad sebou, v nichž na místech, kde se v pravém úhlu lomily, bylo vysoké okno, nabízející v horizontálním pohledu krásný výhled na Prahu, na střechy a věže Starého Města, a kolmo dolů závratný pohled světlíkem do dvora. Svou sugestivností obě tato místa odpovídala Kafkovu popisu, a to i proto, že tato část budovy byla konstruována převážně ze dřeva a budila dojem provizornosti, která sugektivitu místa ještě zdůrazňovala. Představu blažené sebevraždy mohla jako kontrast k tragickému pádu do hlubiny vyvolávat krása horizontálního pohledu na dominanty historického města. K dořešení problému jsme si vzali na pomoc zmíněný přípisek a jednu větu z uvedeného Kafkova dopisu Brodovi, napsaného dopoledne při mimořádné nedělní službě právě v hledané kanceláři:

„Ale jelikož mám příliš mnoho práce a svítí tady slunce, dostal jsem v prázdné kanceláři skoro vynikající nápad, který se dá uskutečnit...“

Když Jan Jindra dne 29. března 2004 v dopoledních hodinách dlel v obou v úvahu přicházejících místnostech, svítilo bohudík také slunce a řešení se dostavilo. Do uvažované místnosti ve 3. patře slunce krásně svítilo, místnost ve 4. patře zůstávala v hlubokém stínu.

Tři čtvrti roku, které Kafka v Generali strávil, nejsou dostatečně dokumentovány. Nejvíce informací se dochovalo z počátečních měsíců, dokud si Kafka ještě dopisoval se svou prázdninovou láskou z Třešti. Už po týdnů dával bez obalu najevo nespokojenost s prací, kterou musí vykonávat. Za konkrétními výhradami však stále cítíme zájem o obor a dosud i víru ve splnění představ, s nimiž do ústavu nastupoval. Učení italštině, o němž se zmiňuje v dopise Hedwig Weilerové, napovídá, že jeho naděje míří do centrály společnosti, do Terstu. (...)

### **Edičná poznámka**

Ukážka pochází z knihy ČERMÁK, Josef. *„I do daleka vede cesta...“: Vybrané studie z literární komparistiky a moderní německé literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2017, s. 277 – 284. ISBN 978-80-7308-700-5. Recenziu této knihy uveřejníme v následujícím čísle.



# Kronika

Natália RODZINKOVÁ • Igor TYŠŠ

.....

## Tvorivé prekladateľské reflexie po siedmy raz

14. marca 2017 sa na Katedre translológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre uskutočnil už siedmy ročník Tvorivých prekladateľských reflexií, popularizačného podujatia určeného pre študentov prekladateľstva a všetkých záujemcov o preklad na Slovensku. Podujatie s apelatívnym podtitulom „Autor – prekladateľ – redaktor: všetci sme na jednej lodi“ zorganizovali doktorandi Mgr. Zuzana Jánošíková a Mgr. Andrej Záhorák. Nadviazali tak na dlhú tradíciu domovskej katedry, ktorá na akademickú pôdu pravidelne pozýva odborníkov z prekladateľskej, vydavateľskej i edičnej praxe, aby voľnejšou formou prezentovali svoju prácu a takouto formou motivovali svojich budúcich kolegov.

Podujatiu sa v predošlých ročníkoch podarilo otvoriť viacero zaujímavých tém z najrôznejších oblastí prekladateľstva. Veľkú zásluhu na tom mala najmä jeho niekdajšia organizátorka Mgr. Emília Perez, PhD., ktorá zakaždým akcentovala aj potrebu hovoriť o širších súvislostiach problematiky (postavenie prekladateľov v spoločnosti, ich finančné ohodnotenie, mýty a pravdy o prekladaní atď.). Tohtoročné pokračovanie Reflexií, už pod novou organizačnou taktovkou, nezostalo bohatej tradícii nič dlžné. Hoci sa oproti minulým rokom znížil počet vystúpení, ich obsah sa prehĺbil a každé z nich bolo mimoriadne aktuálne.

Ako prvá na podujatí vystúpila prekladateľka a redaktorka vydavateľstva Tatran Eva Melichárková. Vo svojej prednáške sa venovala praktickým otázkam jazykovej úpravy prekladov. Nielenže upozornila na základné referenčné zdroje pri práci so slovenčinou (slovníky, príručky, Slovenský národný korpus), ale pokúsila sa aj o kategorizáciu základných chýb, s ktorými sa stretáva v slovenských prekladoch. Okrem toho hovorila aj o svojej práci prekladateľky z nemčiny a francúzštiny, pričom v spomienkach neopomenula ani organizáciu prekladateľského života v minulom režime.

Ako ďalší vystúpil spisovateľ, prekladateľ a pracovník Goetheho inštitútu Michal Hvorecký. Svojej prednáške dal názov Umelecký preklad v postfaktuálnej dobe. Poslucháčom okrem svojich vlastných skúseností s prekladom nemeckej prózy a drámy priblížil, v čom môžu byť stretnutia autorov a prekladateľov ich diel prospešné. Vzhľadom na komunikačné možnosti dnešnej doby upozornil na nutnosť kontaktov medzi literatúrami a v tejto súvislosti opísal aj možnosti inštitucionálnej podpory a propagácie prekladov z nemeckej literatúry, ktorú poskytuje Goetheho inštitút. V reakcii na fakt, že sme dnes obklopení informačným šumom falošných správ, hoaxov a konšpiračných teórií, neustále zdôrazňoval potrebu interkultúrnej komunikácie a osobnej iniciatívy (a neraz aj odvahy) prekladateľov.

Podujatie uzavrela beseda so známym slovenským prekladateľom anglofónnej literatúry Otakárom Koříňkom. Tento prekladateľ má na svojom konte vyše stoosemdesiat preložených titulov, medzi ktorými okrem známeho *Pána prsteňov* figurujú aj diela takých klasikov, akými sú N. Hawthorne, J. Steinbeck, H. Melville, E. L. Doctorow či V. Nabokov. Svojimi bohatými životnými i profesionálnymi skúsenosťami a nesporným osobnostným šarmom dokázal prítomné publikum zaujať. Okrem spomínania na vlastné prekladateľské začiatky sa venoval otázke prekladateľskej metódy, pričom nešetril ani príkladmi z vlastnej dielne. Pri týchto prekladateľských „vyznaniach“ neustále vyzdvihoval potrebu hlbokého pochopenia štylistických dominant originálu a ich adekvátneho zvládnutia na rovine živého štýlu prekladu.

Študenti sa na tohtoročných Reflexiách stretli so zaujímavými osobnosťami slovenského kultúrneho života, ktoré ich istotne motivovali k ďalšej práci na rozvíjaní vlastných znalostí a prekladateľských zručností. Okrem iného im ukázali, že prekladateľ nikdy nie je sám – vo svojej práci je na jednej lodi aj s ďalšími aktérmi knižného trhu a kultúrneho života (s redaktormi, kultúrnymi inštitúciami, inými prekladateľmi, spisovateľmi atď.). Na to, aby jeho práca prinášala skutočné plody, je potrebné s nimi spolupracovať.

.....

Bc. Natália Rodzinková  
Katedra translatológie  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
Štefánikova 67  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
natalia.rondzikova@student.ukf.sk

Mgr. Igor Tyšš, PhD.  
Katedra translatológie  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
Štefánikova 67  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
ityss@ukf.sk

# Anotácie

Milan KOLEŠÍK

.....

**ČECHOVÁ, Mariana a kol.** *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi).*

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2016. 206 s. ISBN 978-80-558-1115-4.

Publikácia je venovaná problematike ústredných a trvácich tematických okruhov v slovesnom umení. Autorský kolektív z nitrianskeho Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie pod vedením Mariany Čechovej postupuje od detailnej interpretácie konkrétnych textov (vyberaných v súlade s odbornou špecializáciou autorov) až k typológii a klasifikácii tzv. tematických algoritmov. Zjednocujúcim faktorom prvej časti práce s názvom *Interpretačno-typologický nukleus* je klasická rozprávka, ktorá v kontexte problematiky predstavuje modelové univerzum. Druhá časť knihy tvorí *Metodologicko-pojmoslovný appendix*, v ktorom sú dôsledne objasnené jej základné teoretické rámce a terminologický aparát.

**GAGLIARDI, Antonio a Pavol KOPRDA.** *Petrarkov Spevník medzi láskou a odriekaním.*

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. 206 s. ISBN 978-80-558-1091-1.

Monografia *Petrarkov Spevník medzi láskou a odriekaním* od Antonia Gagliardiho a Pavla Koprdu priamo nadväzuje na ich predchádzajúcu publikáciu *Podklady k hermeneutike stredovekej talianskej literatúry*. V centre oboch kníh stojí problematika ohlasov na zástoj averrozizmu v tvorbe významných predstaviteľov talianskej stredovekej literatúry. Autori svoj výklad opierajú o hermeneutickú interpretáciu, ktorá umožňuje opísať, ako stredovekí spisovatelia nadväzovali na daný filozofický smer. Petrarkov *Spevník* analyzujú predovšetkým vo svetle epikurejsko-asketických polemík, do ktorých sám autor vstúpil podporou koncepcie „celistvého človeka“ a odmietnutím očakávaného prechodu k askéze.

Dušan TEPLAN

.....

**GRISHAKOVA, Marina a Silvi SALUPERE (eds.).** *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities: Literary Theory, History, Philosophy.*

New York: Routledge, 2015. 300 s. ISBN 978-1-138-80461-6.

Publikácia je súborom štúdií o najrôznejších teoretických školách a krúžkoch, ktoré v 20. storočí významne ovplyvnili charakter a smerovanie výskumu v oblasti literárnej vedy, historiografie a filozofie. Obsah knihy tvoria tieto štúdie: *The Russian Formalists as a Community* (T. Glanc), *Bakhtin and His Circle* (D. Erdinast-Vulcan – S. Sandler), *Prague Linguistic Circle* (L. Doležel), *From Circles to the School (and Back Again): The Case of Polish Structuralism* (A. F. Kola – D. Ulicka), *The Greimassian Semiotic Circle* (E. Landowski), *Tel Quel: Theory and Practice* (P. Ffrench), *Tales out of (the Yale) School* (J. H. Miller), *The Chicago School: From Neo-Aristotelian Poetics to the Rhetorical Theory of Narrative* (J. Phelan), *The Geneva School: Form and Signification in Motion* (O. Pot), *A School in the Woods: Tartu – Moscow Semiotics* (M. Grishakova – S. Salupere), *Small World: The Tel Aviv School of Poetics and Semiotics* (B. McHale – E. Segal), *Poetics and Hermeneutics (Poetik und Hermeneutik)* (R. Lachmann), *Annales on the Move* (J. Revel), *Lignes: Intellectual Circle or Intellectual Spacing?* (A. May).

**HOUSKOVÁ, Anna a Vladimír SVATOŇ (eds.).** *Pokusy o renesanci Západu: Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století.*

Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2016. 766 s. ISBN 978-80-7308-674-9.

Hlavným cieľom práce je predstaviť ideové, kultúrne a duchovné východiská európskej a americkej literatúry na prelome 19. a 20. storočia. Zostavovatelia v úvode píšú: „Konce stololetí bývajú zlomové. Naše kniha nabízi mnohostranný pohled na literární situaci na přelomu 19. a 20. stololetí v euroamerické oblasti, sleduje společné tendence celého kulturního regionu i národní různosti.“ V troch častiach knihy sa okrem štúdií venovaných dobovým smerom, prúdom a tendenciám nachádzajú profily významných predstaviteľov vtedajšej tvorby a práce o konštituovaní neskorších avantgárd. Publikáciu napísali zamestnanci Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej v Prahe (A. Housková, J. Pelán, V. Svatoň, M. Tvrdík a i.) v spolupráci so zahraničnými bádatelmi (G. A. Marigó, J. Quinn, M. Ruggiero a i.).

**ZELENKA, Miloš.** *Vybrané kapitoly z dějin česko-slovenské literární komparatistiky: Stručný nástin s antologií.*

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2015. 214 s. ISBN 978-80-558-0807-9.

Monografia univerzitného profesora Miloša Zelenku približuje historický vývin porovnávacej literárnej vedy v Čechách a na Slovensku. Jej prvá časť pozostáva z autorových štúdií o popredných osobnostiach česko-slovenskej komparatistiky z konca 19. a 20. storočia. Druhá časť má charakter antológie a obsahuje texty, ktoré podľa autora najvýstižnejšie ilustrujú hlavné vývinové tendencie českého a slovenského myslenia o úlohách a zmysle komparatívneho výskumu literatúry. Súčasťou tohto výberu sú práce od J. Polívku (*O srovnávacím studiu tradic lidových*), F. Wollmana (*Věda o slovesnosti. Její vývoj a poměr k sousedním vědám*), J. Mukařovského (*K dnešnímu stavu a výkladům srovnávací vědy literární*), M. Bakoša (*Historická poetika a literárne dejiny*), J. Hrabáka (*O novou etapu ve vývoji literární komparatistiky*), D. Ďurišina (*Jednotky medziliterárneho procesu*) a i.

# Zoznam autorov

**Doc. PhDr. Katarína Bednárová, CSc.** pôsobí na Katedre romanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave a v Ústave svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied. Špecializuje sa na dejiny a teóriu umeleckého prekladu, teóriu literatúry a francúzsku literatúru 20. storočia. Aktívne sa venuje aj umeleckému prekladu (z francúzštiny preložila diela od B. Viana, S. Becketta, M. Tourniera a i.).

**Mgr. Lucia Biznárová** vyštudovala slovenský a španielsky jazyk a literatúru na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Dnes je doktorandkou v Ústave svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied a v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Venuje sa umeleckému prekladu zo španielčiny a literárnej kritike.

**Mgr. Karol Csiba, PhD.** pôsobí v Ústave slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Venuje sa dejinám slovenskej literatúry 20. storočia so zameraním na autobiografický a memoárový žáner, zároveň reflektuje aj súčasnú slovenskú prózu. Je autorom monografie *Privátne – verejné – autobiografické (v memoároch a publicistike Mila Urbana, Jána Smreka, Jána Poničana, Tida J. Gašpara)* (2014) a spoluautorom knihy *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia* (2014).

**Mgr. Mariana Čechová, PhD.** pracuje v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Primárne sa orientuje na výskum rozprávok a staroindických textov. Je spoluautorkou monografií *Tematické algoritmy a existenciálne stratégie v Oceáne príbehov* (2016) a *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)* (2016).

**PhDr. Josef Čermák** je literárny historik, komparatista, editor a prekladateľ. V rokoch 1952 – 1990 pôsobil v pražskom vydavateľstve Odeon, neskôr vo vydavateľstvách Artia či Grafoprint Neubert. Ako literárny historik významne prispel k poznaniu životných osudov a literárneho diela Franza Kafku (*Franz Kafka: výmysly a mystifikácie*, 2005; *Prahou Franze Kafky*, 2008; *Zápas jménem psaní: O životním údělu Franze Kafky*, 2009 a i.). Tento rok Filozofická fakulta Univerzity Karlovej v Prahe vydala výber z jeho štúdií pod názvom „*I do daleka vede cesta...*“ *Vybrané studie z literární komparatistiky a moderní německé literatury*.

**Mgr. Jiří Flaišman, Ph.D.** pôsobí v Ústave pre českú literatúru Akadémie vied Českej republiky. Predmetom jeho záujmu sú aktuálne problémy textológie a editológie. Spolu s Michalom Kosákom napísal monografiu *Podoby textologie* (2010). Ako editor sa podieľal na kritickom vydaní viacerých diel modernej českej literatúry.

**Doc. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.** pôsobí v Ústave jazykovedy a baltistiky Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne a v Ústave pre českú literatúru Akadémie vied Českej republiky. Hlavnými oblasťami jeho bádateľského záujmu sú teória literatúry, sémantika fikčných svetov,

naratológia a semiotika. Napísal monografie ako *Úvod do sémantiky fikčných svetů* (2005), *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy* (2008) či *Fikční světy české realistické prózy* (2014). Je členom Brnianskeho naratologického krúžku.

**PhDr. Ján Gallik, PhD.** je pracovníkom Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr Fakulty stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Svoj výskum zameriava hlavne na tvorbu významných predstaviteľov slovenskej katolíckej moderny, venuje sa aj literatúre pre deti a mládež. Medzi jeho najvýznamnejšie práce patria monografie *Ján Haranta v literárno-kritickom kontexte* (2011) a *Spiritualita v slovenskej literatúre pre deti a mládež* (2014).

**Doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD.** pôsobí na Inštitúte slovakistiky a mediálnych štúdií Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. Vo svojom výskume sa zameriava na slovenskú i svetovú (najmä anglofónnu) literatúru 20. storočia. Je autorom vedeckých monografií *Ján Buzássy* (2008), *Lyrické iluminácie: kritiky a interpretácie 1997 – 2010* (2010) a *Iné ja. Lyrický subjekt ako objekt básnickej introspekcie* (2014). Od roku 2013 je šéfredaktorom časopisu *Vertigo*.

**Mgr. Vít Gvoždiak, Ph.D.** pôsobí vo Filozofickom ústave Akadémie vied Českej republiky a na Katedre filozofie Filozofickej fakulty Západočeskej univerzity v Plzni. Zaoberá sa teoretickými otázkami semiotiky. Napísal viacero odborných monografií: *Jakobsonova sémiotická teorie* (2012, 2014), *Základy sémiotiky 1* (2014), *Základy sémiotiky 1* (2014) a *Česká teorie. Tendence moderní české sémiotiky* (2016).

**PaedDr. Ivica Hajdučeková, PhD.** vyučuje na Katedre slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. Špecializuje sa na slovenskú literatúru obdobia realizmu a moderny, slovenskú medzivojnovú literatúru a didaktiku literatúry. Minulý rok vydala monografiu *Duchovnosť v (re)interpretácii diel slovenskej literatúry*.

**PhDr. Ondrej Halás, PhD.** absolvoval doktorandské štúdium na Katedre kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Publikoval viacero štúdií a článkov z oblasti kultúrnych dejín Slovenska. Dnes pôsobí ako učiteľ angličtiny v Nových Zámkoch.

**Doc. PhDr. Igor Hochel, PhD.** pôsobí na Katedre slovenskej literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Popri reflektovaní súčasnej literárnej tvorby sa venuje interpretácii diel slovenskej literatúry druhej polovice 20. storočia. V roku 2003 vydal výber zo svojich recenzií a literárno-kritických statí *Dotyky, sondy, postoje* a o dva roky neskôr monografiu *Ladislav Ballek. Príbeh ako princíp*. V rokoch 1996 – 1999 pôsobil ako šéfredaktor časopisu *Romboid*.

**Mgr. Ivana Hostová, PhD.** je členkou Inštitútu prekladateľstva a tlmočníctva Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. Venuje sa literárnej kritike a kritike umeleckého prekladu. Napísal monografie *Haugovej Plathová, Plathovej Haugová. O prekladoch poézie Sylvie*



*Plathovej* (2013) a *Medzi entropiou a víziou. Kritické a interpretačné sondy do súčasnej slovenskej poézie* (2014).

**Doc. PhDr. Mária Hricková, PhD.** pôsobí na Katedre anglistiky a amerikanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Venuje sa interpretácii umeleckých textov, literárnej kritike a didaktike literatúry. Publikuje v domácich i zahraničných periodikách, je spoluautorkou viacerých monografií a vysokoškolských učebníc.

**PhDr. Stanislava Chrobáková Repar, PhD.** je spisovateľka, literárna vedkyňa, prekladateľka, editorka a redaktorka. V rokoch 1997 – 2003 bola redaktorkou, do roku 2010 externou redaktorkou a v roku 2016 aj šéfredaktorkou časopisu *Romboid*, pracovala aj pre slovinské vydavateľstvo a časopis *Apokalipsa*. Je autorkou básnických zbierok, prozaických kníh i odborných monografií. Naposledy vydala knihu rozhovorov s významnými predstaviteľmi literárneho života doma i v zahraničí *Existenciály I* (2014).

**Mgr. Michal Jareš** pôsobí v Ústave pre českú literatúru Akadémie vied Českej republiky. Svoj výskum zameriava na českú a slovenskú literatúru 20. a 21. storočia, populárnu literatúru a dejiny komiksu. Je spoluautorom monografií *Svět rodokapsu. Komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40. let 20. století* (2003), *Dějiny československého komiksu 20. století* (2014), *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia* (2014) a *V panelech a bublinách. Kapitoly z teorie komiksu* (2015).

**Mgr. Jana Juhásová, PhD.** vyučuje na Katedre slovenského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku. Zaoberá sa výskumom slovenskej poézie 20. a 21. storočia. V roku 2016 vydala monografiu *Od symbolu k latencii (Spirituálna téma a žáner v súčasnej slovenskej poézii)*.

**PhDr. Marián Kamenčík, PhD.** je pracovníkom Vlastivedného múzea v Hlohovci a Katedry slovenského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave. Odborne sa venuje literárnemu regionalizmu, slovenskému romantizmu a literárnovednej metodológii. Napísal monografie *Vývin literárnovedného myslenia na Slovensku* (2010), *Vďačná pamiatka fraštickému richtárovi. Príspevok ku kultúrnym dejinám a literárnemu životu mesta Hlohovec na začiatku 19. storočia* (2012) a *Periculum Galgocziense – Hlohovské nebezpečenstvo* (2014).

**Doc. Mgr. Ivona Kollárová, PhD.** – pozri na s. 229.

**Milan Kolesík** študuje slovenský jazyk a literatúru v kombinácii s históriou na Filozofickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Venuje sa recenzistike.

**Prof. PhDr. František Koli, CSc.** bol dlhoročným pracovníkom Katedry slovenskej literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre a dlhodobo pôsobil ako lektor slovenského jazyka a kultúry a hosťujúci profesor na Viedenskej univerzite vo Viedni. Hlavnými oblasťami jeho bádateľského záujmu sa stali teória a prax interpretácie umeleckého textu

a teória prekladu. Je autorom monografií *Interpretačné priesory prózy* (1995) a *Interpretačné reflexie* (1997).

**Mgr. Marianna Koliová, PhD.** absolvovala doktorandské štúdium na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Vo svojej dizertačnej práci sa zaoberala obrazmi Slovenska v cestopisnej literatúre prvej polovice 19. storočia. V súčasnosti pôsobí ako lektorka slovenského jazyka na Kolínskej univerzite.

**Mgr. Michal Kosák, Ph.D.** pracuje v Ústave pre českú literatúru Akadémie vied Českej republiky. Svoj výskum zameriava na oblasť textológie a editológie. Je autorom knihy *S použitím kalendáře. K bezručovské textologii Oldřicha Králíka* (2013) a spoluautorom knihy *Podoby textologie* (2010). Na vydanie pripravil viacero diel modernej českej literatúry.

**Doc. PhDr. Valerij Kupka, CSc.** je pracovníkom Inštitútu rusistiky Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. Vo svojej odbornej činnosti sa špecializuje na ruskú literatúru a kultúru 20. storočia. Prekladá z ruštiny (G. Ajgi, A. P. Čechov, F. M. Dostojevskij, A. Goldstein a i.) a ukrajinčiny (J. Andruchovyč). Pôsobí aj ako básnik.

**Prof. PhDr. Zuzana Malinová, CSc.** pôsobí na Inštitúte romanistiky Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. Venuje sa súčasnej francúzskej literatúre, problematike medzikultúrnych vzťahov a teoretickým otázkam literárnej tvorby a umeleckého prekladu. Okrem desiatok vedeckých štúdií napísala niekoľko monografií a vysokoškolských učebníc. Absolvovala viacero prednáškových pobytov vo Francúzsku, Kanade a Švajčiarsku.

**Doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.** pôsobí v Ústave bohemistiky a knihovníctva Filozoficko-prírodovedeckej fakulty Sliezskej univerzity v Opave. Venuje sa tvorbe autorov z oblasti Tešínska a problematike poľsko-českých literárnych vzťahov. Napísal viacero odborných monografií: *Region, regionalismus a regionální literatura* (2007), *Identita v literatuře Těšínska* (2015), *Władysław Sikora* (2015), *Henryk Jasiczek* (2016) a i.

**Prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc.** pôsobí na Katedre estetiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Ako estetik sa venuje reflexii filmu, literatúry a výtvarného umenia. Medzi jeho najvýznamnejšie práce patria knižné publikácie ako *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (1997, s Pavlom Minárom), *Orbis terrarum est speculum ludi* (1999), *Dal Segno al Fine* (2003), *Rozprava o westerne* (2014, s Vlastimilom Zuskom) a i.

**Doc. Marián Milčák, PhD.** pracuje na Katedre slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. Zaoberá sa teóriou básnického textu. Vydal monografie *O nezrozumiteľnosti básnického textu* (2004) a *Mýtus a báseň* (2010). Venuje sa aj pôvodnej tvorbe a umeleckému prekladu (Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert).

**Mgr. Martin Navrátil** je interným doktorandom na Katedre slovenskej literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, kde pripravuje dizertačnú prácu na tému Vojtech Mihálik – básnik známy i neznámy (Autorova raná tvorba).

**Václav Paris, PhD.** vyučuje na City College of New York. Špecializuje sa na tvorbu významných predstaviteľov modernizmu (J. Joyce, J. Hašek a i.). Pôsobí aj ako prekladateľ.

**Mgr. Marián Pčola, PhD.** je pracovníkom Katedry rusistiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Venuje sa otázkam naratológie, literárnej semiotiky a hermeneutiky. V roku 2016 vydal monografiu *Za hranicami fikčného rozprávania. Interpretačné prístupy k umeleckým a mimoumeleckým typom narácie*.

**Prof. PhDr. Lubomír Plesník, DrSc.** pôsobí v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Odborne sa zameriava na teóriu literatúry a semiotiku kultúry. Okrem množstva štúdií a článkov napísal monografie ako *Pragmatická estetika textu* (1995), *Estetika jednakosti* (2001), *Kapitoly z recepcnej poetiky* (2012) a i.

**Mgr. Lenka Racíková, PhD.** absolvovala doktorandské štúdium na Katedre slovenskej literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Venuje sa slovenskej literatúre druhej polovice 20. storočia. V súčasnosti vyučuje na Hotelovej akadémii Ludovíta Wintera v Piešťanoch.

**Mgr. Derek Rebro, PhD.** je literárny kritik, redaktor a šéfredaktor rodovo orientovaného časopisu Glosológia. Vydal literárnovedné monografie *Ženy píšu Poéziu, muži tiež* (2011), *Jej mesto v jeho svete?* (2013) a básnické zbierky *Okamih pred dopadom* (2010) a *Ako tieň na plúcach* (2014). Jeho texty boli preložené do viacerých jazykov.

**Doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD.** je pracovníkom Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Svoj výskum zameriava hlavne na poetologické a recepcné aspekty slovenskej poézie. Okrem množstva štúdií napísal viacero monografií: *Pragmatika básnického tvaru* (2000), *Ján Ondruš* (2003), *Elegickosť ako výrazový archetyp lyriky* (2010) a i.

**Bc. Natália Rodzinková** je študentkou translatológie na Filozofickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

**Mgr. Monika Šavelová, PhD.** je pracovníčkou Katedry romanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Špecializuje sa na taliansku stredovekú literatúru. Je autorkou monografií *Odhalovanie Danteho intelektuálnej biografie* (2016) a *Radosť ako súčasť duchovnej cesty vo vybranej stredovekej tvorbe* (2016).

**PhDr. Martina Taneski, PhD.** pôsobí na Katedre slovenskej literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Venuje sa staršej slovenskej literatúre, tvorbe Jána

Hollého a problematike slovensko-macedónskych literárnych vzťahov. Je autorkou monografie *Čas a priestor v epochach Jána Hollého* (2015) a spoluautorkou kolektívnej monografie *Šesťkrát cesta k tradícii v literárnych textoch* (2015).

**PhDr. Dušan Teplan, PhD.** pôsobí ako odborný asistent na Katedre slovenskej literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Medzi hlavné oblasti jeho záujmu patria dejiny slovenskej literárnej vedy a slovenská literatúra 20. storočia. Svoje práce uverejňuje vo vedeckých časopisoch a zborníkoch.

**Mgr. Peter Trizna, PhD.** absolvoval magisterské a následne doktorandské štúdium na Prešovskej univerzite v Prešove. Venuje sa kritickej a interpretačnej recepcii slovenskej poézie po roku 1945 a prekladom anglofónnej poézie 20. storočia. Zostavil výber z poézie Mikuláša Kováča *Prekročiť prah* (2014). Je redaktorom časopisu *Vertigo*.

**Mgr. Igor Tyšš, PhD.** je členom Katedry translatológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Vo svojom výskume sa venuje dejinám prekladu a kritike prekladu. Píše aj poéziu.

**Prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc.** pracuje v oblasti porovnávacej verzológie, literárnej komparistiky a výskumu dejín svetovej, českej a slovenskej literatúry. V rokoch 2005 – 2015 bola riaditeľkou Inštitútu prekladateľstva a tlmočníctva Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove, dnes pôsobí na Inštitúte slovakistiky a mediálnych štúdií. Okrem množstva štúdií, recenzií a posudkov napísala päť monografií: *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie* (1999), *Text ako inšpirácia* (2000), *V labyrinte vzťahov* (2000), *Hľadanie súvislostí v básnickom preklade* (2006), *Hodnoty svetovej a slovenskej literatúry* (2014).

**Prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.** – pozri na s. 195.

**Prof. PhDr. Ján Zambor, CSc.** pôsobí na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Venuje sa najmä interpretácii diel domácej i zahraničnej poézie 20. storočia. Publikoval viacero monografií: *Ivan Krasko a poézia českej moderny* (1981), *Báseň a ticho* (1997), *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu* (2010) a i. Pôsobí aj ako básnik a prekladateľ.

**Prof. PhDr. Tibor Žilka, DrSc.** je riaditeľom Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr Fakulty stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Dlhodobu sa venuje teórii literatúry, semiotike literatúry a interpretácii umeleckého textu. Okrem známeho *Poetického slovníka* (1984) napísal monografie *Dobrodružstvo teórie tvorby* (2015), *Od intertextuality k intermedialite* (2015) a i.