



# Litikon

ČASOPIS PRE VÝSKUM LITERATÚRY  
JOURNAL FOR LITERATURE RESEARCH

Litikon • 2023 • ročník 8 • číslo 1

## Hlavný redaktor / Editor-in-Chief

PhDr. Dušan Teplan, PhD.

## Redaktori / Editors

doc. PhDr. Jozef Brunclík, PhD., PhDr. Martina Taneski, PhD.

## Redakčná rada / Editorial Board

prof. dr hab. Bogusław Bakula (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

doc. PaedDr. Kristián Benyovszky, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

prof. dr hab. Joanna Czaplínska (Uniwersytet Opolski)

doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD. (Prešovská univerzita v Prešove)

doc. Mgr. Róbert Gáfrik, PhD. (Slovenská akadémia vied)

doc. PhDr. Petr Hrtánek, Ph.D. (Ostravská univerzita)

doc. Mgr. Magda Kučerková, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

doc. PhDr. Silvia Lauková, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D. (Slezská univerzita v Opavě)

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 slovenských filológií, 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 júli 2023.

Periodicita vydávania: 2x ročne

IČO vydavateľa: 00157716

EV 5380/16

ISSN 2453-8507

# Obsah / Table of Contents

## ŠTÚDIE / ARTICLES

.....

- 5     **Hviezdoslavove „kozmičné“ Sonety**  
(O básnickom hľadaní tajomstiev božieho jestvovania v človeku a vo vesmíre)  
**Hviezdoslav's "Cosmic" Sonnets**  
(On the Poetic Search for the Mysteries of God's Existence in Man and in the Universe)  
Ján Gbúr
- 17    **Topos rannej električky v slovenskej poézii**  
**Topos of the Morning Tram in Slovak Poetry**  
Jaroslav Šrank
- 39    **Transgresia a tradícia**  
(Irónia a písanie na hrane v slovenskej literatúre)  
**Transgression and Tradition**  
(Irony and Writing on the Edge in Slovak Literature)  
Patrik Miskovics
- 51    **Pod prudkým žiarom surrealizmu**  
(O zabudnutom vyhlásení Michala Považana z roku 1938)  
**Under the Fierce Light of Surrealism**  
(On the Forgotten Declaration of Michal Považan from 1938)  
Dušan Teplan

## ROZHLADY / HORIZONS

.....

- 63    **Jazyk, myšlení, racionalita**  
**Language, Thought, and Rationality**  
Tomáš Hoskovec

## ROZHOVORY / INTERVIEWS

.....

- 75    **„Hádam to aj stačí“**  
Rozhovor s profesorom Jánom Gbúrom  
**“I guess that's enough”**  
An Interview with Professor Ján Gbúr

RECENZIE / REVIEWS

.....

- 91 Pašteková, Soňa – Teplan, Dušan (eds.). *Mikuláš Bakoš – pluralitný literárny vedec v metodologickej diskusii dneška*. (Karolína Runnová)
- 94 Součková, Marta. *P/r/ózy po roku 2000*. (Tamara Janecová)

# Hviezdoslavove „kozmicke“ Sonety

## (O básnickom hľadaní tajomstiev božieho jestvovania v človeku a vo vesmíre)

Ján Gbúr

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

### Hviezdoslav's "Cosmic" Sonnets

(On the Poetic Search for the Mysteries of God's Existence in Man and in the Universe)

Litikon, 2023, Vol. 8, No. 1, pp. 5-15

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4032-6382>

The rise of new technological discoveries and scientific knowledge of various kinds in the 19th century inspired literary creators in an unusually powerful way to depict these issues in their artistic representations. Hviezdoslav was no exception; in his 1886 poetry collection *Sonnets*, he tackled not just this topic, but also the mysteries of God's existence in man and the universe. The author of this study first analyses the genesis of this collection, specifically recalling its thematic and poetic links with the poetic collection *Písne Kosmické* (1982), the author of which is the Czech poet Jan Neruda. The second part of the study interprets in detail the thematic, semantic, poetic, and versological contexts of the collection. The author concludes that the *Sonnets* mark the end of a period of early "cosmic" lyricism in Hviezdoslav's poetry, in which the author directed his poetic imagination to the essential issues of his spiritual orientation and creative work.

Keywords: Hviezdoslav, Neruda, sonnet, poetry, lyrical subject, God, cosmology, spirituality, Milky Way

Utváranie „kozmickej“ témy malo v Hviezdoslavovej poézii pred vznikom *Sonetov* z roku 1886 svoj vývin. Poézia mladého Hviezdoslava z rokov 1868 – 1869 (výberovo: *Hviezdnatá noc!*; *Ak je nebe...*; *Hlboká noc!*...; *Utešená noc!*; *Ty, dievča, tys' už na nebi*; *Tie tvoje hviezdy modré*; *Noc sa blíži* – bližšie Hviezdoslav, 1956), v ktorej sa vesmír stáva príležitosťou na vyslovenie romantických predstáv o vzťahu pozemského a nadpozemského bytia, naznačujú autorovu fascináciu ľudovou poéziou. Práve v nej sa často objavovali motívy posmrtnnej existencie človeka, vzťahu človeka k nekonečným vesmírnym dialavám, ale aj motívy spojené s estetizáciou

a duchovnou podstatou hviezdnej oblohy. V tom čase, najmä však v „napredovskom“ období Hviezdoslavovej tvorby (1870 – 1872), „vstupuje“ do jeho básnického sveta poézia Andreja Sládkoviča, v ktorej si všimol najmä bohatú a rozmanitú sféru romantickej obraznosti vrátane reflexií o vesmíre a láske ako tvorivom životnom princípe (lyricko-epická a reflexívno-symbolická básnická skladba *Marína*). Poézia Georga Gordona Noëla Byrona, Friedricha Schillera, Johanna Wolfganga Goetheho, Christiana Johanna Heinricha Heineho a Sándora Petőfiho bola ďalším inšpiračným zdrojom Hviezdoslavovej lyriky v druhej polovici sedemdesiatych rokov 19. storočia, koncentrovanej okolo motívického a sémantického jadra hviezd a noci (Sziklay, 1965). Na tejto sémanticko-motivickej platforme postavil Pavol Országh aj svoje umelecké meno – Hviezdoslav (1875). Bol tu ešte jeden literárny zdroj východiskovej témy *Sonetov*, ktorý Hviezdoslava zvlášť zaujal. Na myslí máme zbierku poézie známeho českého prozaika, novinára, dramatika, básnika a literárneho a divadelného kritika Jana Nerudu *Písne kosmické* (1878), ktorú Hviezdoslav dôkladne študoval pred vznikom vlastnej „kozmickej“ zbierky sonetov z roku 1886. Uvedená zbierka, ktorá sa považuje za začiatok uplatňovania modernej astronómie v českej poézii (český básnický diskurz však s uvedenou témou pracoval už od polovice 18. storočia /Pokorný, 2021/), sa nachádza v Hviezdoslavovej súkromnej knižnici, ktorá je súčasťou stálej expozície života a diela v Čaplovičovej knižnici v Dolnom Kubíne. V dolnej časti jej titulného listu je modrou farbou napísaná poznámka: „Pavlovi Novákovi na znak priateľstva Sam-slav Cambel.“ Pod ňou je uvedené miesto a dátum venovania (Viedeň 17/12 1878). Predpokladáme, že zbierku českého básnika daroval Pavol Novák svojmu švagrovi Hviezdoslavovi, keďže vedel o jeho pozitívnom vzťahu k českej literatúre. Hviezdoslav si do knihy urobil niekoľko poznámok,<sup>1</sup> ktoré môžeme hodnotiť ako aktívny prístup k recepcii Nerudovej zbierky.

Na základe komparatívnej analýzy Hviezdoslavovho a Nerudovho básnického textu (Gbúr, 1984) sme prišli k záveru, že autor *Sonetov* prijal Nerudovu „kozmickejšiu“ poéziu pozitívne. Poetické a sémantické znaky, ktoré má Hviezdoslavov sonetový cyklus spoločné so zbierkou *Písne kosmické*, sa v ňom pociťujú ako prvky novej lyrickej štruktúry. Obidve básnické zbierky spája koncentrované intelektuálne úsilie o lyrické rozvinutie kozmologickej témy.

Vzrast nových technických objavov a vedeckých poznatkov rozličného charakteru v 19. storočí neobyčajne výrazne inšpiroval literárnych tvorcov zobrazit túto problematiku vo svojich umeleckých výpovediach. Výnimkou nebol ani Hviezdoslav a Neruda, ktorých zaujali výsledky dobového kozmologického bádania. Nateraz nepoznáme zdroje, z ktorých Hviezdoslav čerpal informácie a poučenia o dobových astronomických objavoch, o hraniciach a svete metagalaxií, o veku vesmíru, ale predovšetkým o Mliečnej dráhe ako centra obrazu rozbiehania ostatných galaxií. Tento posledný poznatok bol najdôležitejším zistením dobovej kozmologickej vedy pri hľadaní centrálnej polohy vo vesmíre, a teda aj maximom toho, čo mohli Hviezdoslav a Neruda vedieť o vzdialených vesmírnych priestoroch (Clarke – Couperová – Henbest, 2009).

<sup>1</sup> Hviezdoslavov grafologický aparát je dvojakého charakteru: 1. čiary červenou ceruzkou pozdĺž celého básnického textu, resp. jeho častí. Nachádzajú sa najmä v „kozmickejších“ číslach 8, 21, 22; menej v číslach 19, 32, 36, kým v ďalších číslach (3, 4, 5, 7, 12 – 18, 23 – 26, 30, 34) sú len minimálne paleografické stopy; 2. typ slovnej poznámky odlišenej od ostatných farebne (modrou ceruzkou) nachádzame v č. 9, kde je na pravom okraji pozdĺž básne viackrát podčiarknuté slovo.

Hviezdoslavove „kozmicke“ *Sonety* boli prvý raz publikované v Slovenských pohľadoch 1886 (číslo 3, sonety č. 1 – 4, s. 66 – 67; číslo 5, sonety č. 5 – 10, s. 109 – 110; číslo 7, sonety č. 11 – 21, s. 155 – 156) a potom znovu, ako ich druhý upravený variant, v *Zobraných spisoch básnických Hviezdoslava II* v roku 1895 (s. 72 – 93). Ten je súčasne textom autorovej „poslednej ruky“, pretože ďalšia knižná podoba *Sonetov* vyšla až po básnikovej smrti, a to v treťom zväzku *Spisov P. O. Hviezdoslava* pod názvom *Volajúci na púšti* v roku 1951 (Hviezdoslav, 1951, s. 17 – 40). Sonety vznikli medzi lyricko-epickou skladbou *Hájnikova žena* (1883 – 1886) a trojdielnym umelecky inšpiratívnym lyrickým cyklom *Leterosty II* (1886 – 1887).

„Kozmicke“ *Sonety* sú literárno-estetickou reakciou Hviezdoslava na výdobytky dobovej fyzikálnej kozmológie, čo z hľadiska nasledujúceho vývinu v slovenskej, ale aj českej poézii značilo začiatok postupného vyrovnávania sa tvorcov literatúry s technicko-priemyslovým pokrokom. Zvlášť na českej strane badať v tomto smere značný pohyb. Nielen Jan Neruda, ale pred ním Karel Hynek Mácha a po ňom Jaroslav Vrchlický, Petr Bezruč, Otakar Březina, Antoním Sova a iní českí básnici reagujú vo svojej tvorbe na kontexty vzťahu racionalizmu a pragmatizmu na duchovný život človeka.

Súvislosti Hviezdoslavovho básnického subjektu k hviezdnomu priestoru vychádzajú z plátónsko-kresťanskej tradície vysvetľovania vesmírneho bytia a ne-bytia, ktorý je dielom neko-  
nečného a všadeprítomného Boha, jeho neustálej prítomnosti vo všetkom živom a neživom, viditeľnom i neviditeľnom. V tomto kontexte možno konštatovať, že *Sonety* sú pokračovaním tradície kresťansky, resp. duchovne ladenej poézie, ktorá pozýva čitateľa k tichým rozhovorom o hľadaní tajomstiev božieho jestvovania v človeku a vo vesmíre.

V čase vzniku *Sonetov* sa vo vedeckej prírodovednej reflexii (Pišút – Zajac, 2010, s. 17 – 78) považoval atóm za najmenšiu, avšak neviditeľnú čiastku hmotných telies. Nie je preto náhodné, že Hviezdoslavov básnický subjekt sa umelecky štylizuje do podoby „atómu“, resp. „iskry... s jadrom trvalým“, teda do transcendentnej substancie presahujúcej hranice ľudskej časnosti („zhasnem-li na zemi, nad ňou sa zapálím, / púť moja nadpradie mi jasná cesta Mliečna“, sonet č. 8). „Atóm“, resp. „iskra“ s potenciálom nesmrteľnosti je podľa básnika súčasťou „ducha“ človeka. Je to teda to najcennejšie, čo človek vlastní, čiže jeho duchovné bytie, jeho autenticita, tvorivá slobodná myseľ. V prípade básnika (poeta natus) ide o jeho špecifické tvorivé nadanie, o jeho talent, o schopnosť básnickým jazykom svedčiť o rozladení a disharmónii sveta, o človeku v ňom. Je tvorcom diela ducha, ktoré má potenciál stať sa nadčasovým umeleckým výtvorom („čo z ducha zrodilo sa, nikdy nezahynie“). Ak sa človek duchovne rozvíja v súlade s božími zákonmi, pozdvihuje svoj fyzický a duchovný život k väčšej dokonalosti („Len božské nadšenie / má cenu!... // Z nadšenia srší život... // Len ono vydrží spor... // to je tá sila tvorčia“). Pripomeňme, že v tomto základnom básnickom postoji k duchovnosti a vesmíru je autor *Písni kosmických* diametrálne odlišný. Neruda si uvedený problém riešil v zmysle prírodovedného darwinovského skepticizmu vysvetľovania vývoja vesmíru ako prírodného procesu. Preto v jeho básnickom cykle dominuje optimistická viera v možnosť znovuzrodenia z kozmického „chaosu“ (Neruda, 1932, báseň č. 38: „az v chaosu tam... // nový svet jak čarovny fenix zas vstane... // pak snad zase drobounky atom můj / tam zazvoni kosmickou pisni!“).

Hviezdoslavove *Sonety* predstavujú z hľadiska textologických a kompozičných zmien pomerne ustálený, aj keď tvarovo modifikovaný básnický text. Svedčí o tom jednak básnikov rukopis, ako aj faksimile jeho dodatočných korektúr a opráv. Relevantnú príčinu tejto ustálenosti treba hľadať v ich dominantnej žánrovej forme. Hviezdoslav tým, že v celom cykle nepoužil inú ako

sonetovú formu, musel rešpektovať jej znaky, teda i znaky kompozičnej výstavby sonetu a sonetového cyklu ako celku. Nora Krausová, ktorá sa venovala vývinu slovenského sonetu a v jeho rámci aj Hviezdoslavovým znelkám ako celku, na margo sonetovej kompozície Sonetov uviedla toto: „Určitú rozvláčnosť ostatnej poézie (časté anafory, epifory, opakovanie polveršov, rytmicko-syntaktický paralelizmus, refrén) – všetky tieto znaky v sonete odpadávajú alebo sú tlmené“ (Krausová, 1976, s. 29). Jan Neruda kombinoval vo svojom cykle rozličné strofické formy, pričom využil aj dvojveršovú strofu so združenými rýmami a strofickú formu francúzskej (Villonovej) balady. V básňach, v ktorých sú personifikované obrazy Zeme, Mesiaca a Slnka dal priestor forme hybridného sonetového útvaru (rozdelenie sonetu na dve polovice). Pre Hviezdoslavove znelky v *Sonetoch* platí, že vytvárajú tematicky organizovaný, navzájom významovo prepojený celok, v ktorom jedna myšlienka navodí ďalšiu myšlienku, aby v komplexe takéhoto myšlienko-vo-sémantického nadväzovania vytvorili výslednú pevnú reťaz tematicko-motivických a významových prvkov (Krausová, 1976, s. 29). Konštrukčný princíp strofickej výstavby *Sonetov* charakterizuje niekoľko postupov, z ktorých, ako zistil Pavol Petrus (Petrus, 1973, s. 69), významovo dominantné postavenie majú sonety s antitetickým motivickým pôdorysom.

Sonety sú literárnym príspevkom kresťansky založeného básnika k uvažovaniu o potrebe hľadania harmónie medzi vonkajším a vnútorným svetom človeka a o potrebe umenia v tomto hľadaní.

Uvedený koncept života sa v prvom sonete otvára stretom dvoch protikladných javov: svetla a tmy („Keď slnko zájde skonom a noc temné krídla / hviezd oky posiate v šír rozstrie ponad zem“), ktorých mnohoznačnú semiotiku Hviezdoslav umelecky využil aj v iných svojich lyrických i epických textoch. Princíp uvedených protikladov si všimol aj Ladislav Šimon pri interpretácii tejto básnickej skladby (Šimon, 2009, s. 13 – 16). Svetlo, podobne ako tma, predstavuje v *Sonetoch* ambivalentnú hodnotu. Je spojené so „svetlom bielodňa“, ktoré pochádza zo slnka ako Božieho diela, a so svetlom Božej milosti. Denné svetlo dáva podľa autora energiu životu naplnenému i nenaplnenému túžbami po materializme, egoizme, hedonizme a iným prejavom nízkého duchovného konania. V koncepte hodnoty svetla má u básnika podstatnú úlohu umelecká obraznosť, ktorá problematizuje jednoznačnosť pozitívnej hodnoty svetla a negatívnej hodnoty tmy. Duchovná energia, duchovné svetlo je božím darom človeku s umeleckým nadaním. Je tou silou, ktorá vie priestor noci, hodnotu tmy, premeniť z jej negatívneho na pozitívne značenie. V prvých šiestich znelkách je dominantný práve tento koncept duchovného aktivizmu. Lyrický subjekt ho zosilňuje anaforickými začiatkami veršov („Ó, zaveď, kde môj duch sa v pravde pouhostí; // Ó, svieť mi, krasopani, ku ponočnej púti“), pričom v piatom sonete predstaví – na ódickom princípe – hodnotu poézie ako „tianskej“ duchovnej sily:

Svieť, blesku lučezárny, hviezda poézie! —  
Keď ľudstvu padlému raj zmizol bez chýru:  
ty prvá svitla si mu techou z vesmíru  
a sestrou otroku si padla kolo šije.

Vstal titan, kročil – šliape na lernejské zmiže;  
za rúnom bez bázne sa pustil do víru:  
sad skváril Hesperíd, skvost snáša z Ofiru...  
a na vzdor Olympským pruh epopejí vije.

Ó, hviezda, tebou človek, hľa, raje odmyká;  
znáš prietrž utajenú cherubovmu oku  
a noci pod tieňmi vše vpustíš básnika;

tys' predchuť blaha, kvapkou z nesmrtnosti toku;  
ty nemáš zotrvania nebies na vysoku,  
ty musíš po ducha – – Ha, zem jak zaniká!

Lyrický subjekt tohto sonetu pripomenie, že ide o jeho svet, o jeho „krasopaniu“ – „lampu obraznosti“, ktorá mu bude svietiť na jeho „ponočnej púti“. Toto vysoké vyznačenie hodnoty poézie sa objavuje nielen v tomto sonete, ale v celej sonetovej skladbe v podobe subordinálnych kompozit: „blesk lučezárny“, „hviezda poézie“, „čarovták“, „čaropohár“. Sú spojené so symbolom svetla, podčiarkujú jeho pozitívnu hodnotu, upriamujú pozornosť na význam poézie v živote básnika.

Svetlo hviezd z nočnej oblohy je pre lyrický subjekt svetlom božieho pohľadu na svet, istotou Božej prítomnosti. Takto videná a hodnotená tma už pre neho nie je priestorom pre elementárne ľudské pocity strachu a neistoty, priestorom pre aktivity iracionálnych, neosobných síl zla, ale priestorom, kde lepšie vidieť duchovné svetlo. Pre toto svetlo je tma „potravou“. Inak povedané, svetlo lepšie vidíme v tme. Napokon aj dve najdôležitejšie udalosti dejín kresťanskej spásy sa odohrali v noci: narodenie Spasiteľa a Jeho zmŕtvychvstanie. Noc je zároveň hladom po svetle. Utlmuje zvuky, dáva priestor tichu. Dráždi rozum a srdce, dušu a ducha, aby hľadali k sebe cestu. Je „ríšou slobody“. Sám kresťanský kríž je v nočnom tichu najjasnejším svetlom, ktoré je namierené nielen na oltár, ale aj na Slnko, hviezdy a ducha človeka. Básnik pripomína, že aj temný úsek ľudského života môže byť presvietený istotou Božej prítomnosti.

Svetlo ako životodarná duchovná sila Božej milosti sa v ďalších sonetoch (6 – 12) stane centrálnou témou. Autor týmto symbolom zdôvodňuje viaceré pozície lyrického subjektu pri strete s pozemskou skutočnosťou a božou transcendenciou, teda priestorom, ktorý leží za rozumovou a zmyslovou skúsenosťou. Jeho postupné vzdalovanie sa od Zeme na „krídlach“ obraznosti („Pod' – / no vyššie o štebeľ, o pružný svetla chod“) vyjadrí prirovnaním Zeme k „balvanu ozrutnému“, padajúcemu do temných morských hĺbín, a hory prirovnanej k malým ihličkovitým listom rozmarínu. Približovanie sa k Svetlu je pre neho výnimočnou udalosťou, čo vyjadril prirovnaním k vábeniu nirvány, teda k stavu najvyššej blaženosti. Tento stav má pre neho väčšiu hodnotu ako obava človeka z fyzickej smrti („memento mori“) či obrodzovacia sila ľudského ducha (v básni naznačená motívom mýtického vtáka Fénixa: „duch-fénix v tvojej vyhni tiež len jak strap zhorí“). Napriek tejto nevšednej duchovnej udalosti „hore“ nezabúda na priestor „dole“, to značí na „údel zeme-matky“, na „šeré doly“ a „tvrdú hrudu“. Predstava vzlietnuť „hore“ „navždy mocným okridleným perím“ do kráľovstva slobody a fantázie, do priestoru „slávy ducha“ má dominantnú pozíciu v duchovnej vízii lyrického subjektu.

V tomto kontexte treba pripomenúť básnikovu hodnotu viery, ktorá je hlavným motívom v siedmom a ôsmom sonete. Viera je z pohľadu teológie jeden zo stupňom existencie človeka. Spolu s hodnotami harmónie, pravdy a nádeje vedie veriaceho človeka k vyššej úrovni jeho osobného naplnenia. Autor opakovaním slova „verím“ v kontexte motivačných modlitebných frazém odpovedá nielen na racionálne zdôvodňovanie vzniku a existencie vesmíru („to verím, darmo tajíš, mudrlantský blude“), ale aj na potencionálnu otázku o jeho vzťahu k Božej Pravde

(„Ja verím! – a s tým šiniem v taj sa nekonečna. // Ja verím, pravda ducha že je pravda večná“). Jeho vieru v nekonečnosť vesmíru, v ktorom sa „vinie roj nesmrtných“ Božích „svetiel“, posilňuje vedomie religiózno-spirituálnej predstavy, že možno aj on sa po fyzickej smrti stane čiastočkou vesmírneho Božieho diela („Som atóm, iskra len, lež s jadrom trvalým; / zhasnem-li na zemi, nad ňou sa zapálím, / púť moju nadpradie mi jasná cesta Mliečna.“).

Z viery vychádza nádej, ktorá je ďalším znakom plnosti života z milosti Boha. Rozvinutie tejto kresťanskej hodnoty nachádzame najmä v ôsmom sonete, v definovaní stavu duševných pocitov lyrického subjektu po stotožnení sa so životom vo viere („jak voľno v hrudi mi... nič netiesni ma viac; strach skonak márných strát“).

Sebapovzbudzovanie vo viere je tým rozmerom spirituálneho prežívania básnického subjektu, ktorý smeruje k Svetlu. V deviatom sonete lyrický subjekt ďakuje Bohu za „mrvu svitu“, teda za duchovné povzbudenie, ktoré sa stane základom jeho sebapovzbudzovania v spirituálnom aktivizme. Hviezdoslav na rozvinutie tohto hodnotového gesta využil obraz zakrpateného krika rastúceho pri poľnej ceste. Aby sa človek duchovne dvíhal, aby „nezakrnil“ vo svojom smerovaní v pohybe za Svetlom, musí sa vnútorne očistiť („popol poodhrň“) a rozvinúť svoju myseľ a vnímanie krásy vonkajšieho sveta „pod žiarou zápalu“. Synonymom pojmu „zápal“ je v *Sonetoch* termín „nadšenie“, teda sústredený, hlboký záujem vyvolaný vnútorným stotožnením sa s predstavou Boha v duchu kresťanského platonizmu. K tomu treba dodať, že sémantiku tohto termínu Hviezdoslav využil nielen v *Sonetoch*, ale aj v iných básnických textoch s tematikou umeleckej a duchovnej transcendencie.

Smerovanie duchovnej energie („Ducha prívale“) lyrického subjektu vo vertikálnom smere („Hach, vyššie, ešte vyššie na perutiach svetla, // Čím vyššie, milšie duši, inú prelesť stretla; // Čím vyššie — sladšie duši: bo sa bliži k paši“) končí v priestore nebeského „chrámu“, „kam ľudská túžba ešte nedolietla“. Teda v harmonickom prostredí nebeských objektov v páse Mliečnej dráhy. Hviezdoslav vo svojej imaginácii tento pás kozmického priestoru vníma ako Boží chrám plný nebeských objektov a duchovných bytostí (najmä anjelov ako vykonávateľov Božích príkazní a strážcov nebeského chrámu). Kompozitum „čarovták“ je metaforou tohto radostného putovania básnikovho ducha do vesmírnych priestorov („krajov“).

Do uvedeného kontextu včlenil príbeh mytologického Ikara v úsilí porozumieť jeho letu k Božiemu Svetlu („Ikare, rozumiem už tvojej samopaši / len raz si v nádhernom chcel kmitnúť prôčelí / a vďačne padals' potom, padol do priepasti.“). Koniec sonetu takto nadobúda „anticipačný charakter, keď implicitne predpokladá ukončenie kozmického putovania básnikovej duše... So zreteľom na to je dôležitá diferenciacia medzi padaním antického hrdinu a jeho pádom..., ale aj medzi kozmickým stúpením lyrického subjektu a jeho návratom na zem na inom mieste textu“ (Vrajová, 2020, s. 69). Vladimíra Vrajová zdôrazňuje, že na obsahovom a poetickom tvarovaní tohto sonetu sa podieľajú aj rozličné gramatické javy z lexikálnej, syntaktickej a morfolologickej roviny. Pozornosť si zaslúži jej zistenie, že v majoritnej miere sú v ňom zastúpené substantíva v pozícií abstrakt a konkrét, pričom konkrétne podstatné mená, ktorých je viacej, „umožňujú názornosť, špecifikáciu a zjednodušenie abstraktného významu“ (s. 66). Vo verši „i chváta sadom hviezd jak vtáča skrze les“ si všimla tvarový a významový kontrast v tomto prirovnaní: oproti veľkoleposti obrazu prelietavania „duše“ pomedzi hviezdy („chváta sadom hviezd“) stojí strohosť profánneho obrazu „vtáča skrze les“ (s. 68).

Hodnotu nadšenia ako jedného z najdôležitejších stimulov spirituálneho prežívania Svetla a Pravdy uzatvára poslednými dvoma veršami jedenástej znelky, v ktorých upriamuje

pozornosť na hodnotu samotného Boha („Len božské nadšenie / má cenu! I keď zhaslo, skvelé nechá stopy!“). Dvanásť sonet roztvára sémantiku duchovnej hodnoty nadšenia na ľudský život presvietený istotou Božej prítomnosti. Človeka táto energia vedie k vyššej úrovni jeho osobného naplnenia, je cestou nielen k aktívnemu prekonávaniu životných rozporov, konfliktov a nezhôd, ale aj k samotnému zmyslu ľudskej existencie:

Z nadšenia srší život, ako zo skaliska  
sa vzprúdil kedysi mdlým húfom na púšti.  
V milostný ono čas sťa dážd' by zašuští  
túh luhom zmareným, až vskvitnú zhoreliská.

Len ono vydrží spor, mečom božím blýska,  
jak cherub premáva sa protiv po húšti;  
sfíng hádky zmotané len ono rozlúšti;  
s ním vífazstvo, bez neho kvilba rabstva nízka.

Ó, štedrou spáchaj rosou, bohatú lej vlahu  
do srdca horlivca, ty Ducha prívale!  
Dost' sedal posavád' v snoch trudných na skale;

dnes vzbudil sa i poznal pravú žitia snahu: —  
kde Pravda, jejžto trón krás tvoria kryštale:  
ta zachcel, namieril let — k tomu veď ho prahu!

Nasledujúci sonet je ďalším otvorením sporu medzi rozumovým, racionálnym, antropocentrickým a teocentrickým vysvetľovaním vzniku a existencie vesmíru. Vychádzajúc z myšlienkového stavby predchádzajúcich sonetov je určitým prekvapením autorove riešenie uvedeného sporu. Úvodné dva verše („Môj obzor nezná hraníc. Priestranstvu niet hrádze, / jak guľa ohromná, jejž stredom ja som, hľa,“) obrátia pozornosť na antropocentrický kontext vnímania vesmírneho „priestranstva“, ktoré básnik ešte podčiarkol metaforickým pohľadom „zemšťana“ na krásu vesmírnych dejov („dúh vľanie čudesné a drahokamov hra, / roj kúzel magických, jag, fatamorgána – / no oko zemšťana preds' všetko požiť vládze!“). Nasledujúca časť sonetu však potvrdí básnikov teocentrizmus v otázke podstaty centra vesmíru:

Jak, zostril niekto razom vechý nástroj tela,  
dal v návod výpočet a krídlam teleskop?  
Ech, slabá výpomoc a trocha k náuke!

Nadšenie z Boha, to tá sila tvorčia, smelá,  
juž priestor nezavrie, val nezachváti dôb —  
Duch liece vesmírom jak včela po lúke.

Sonety č. 14 – 17 môžeme charakterizovať ako planetárno-astronomické časti cyklu, v ktorých nositeľom lyrickej informácie sú personifikované astronomické objekty. Je potrebné zdôrazniť,

že tieto objekty básnik nepoužil z dôvodu popularizácie výsledkov dobovej astronómie. Jeho hlavným zámerom bolo vytvoriť prúd básnických analógií medzi dejmi prebiehajúcimi v kozmickom priestore a v ľudskom spoločenstve a súčasne ukázať vesmír ako dielo múdreho a mocného „Stvoriteľa“ a „Hosudara“. Názvy hviezd a súhvezdí si vybral z pozorovateľnej časti Mliečnej dráhy (Vega, Koza, Altair, Arktur, Regul, Aldebaran, Pegas, Berenika, Srdience, Blížence, Labuť, Perseus, Lýra, Orion, Herkul a i.). Lyrický subjekt si tento priestor priblížil vlastnou obrazovosťou, dal mu pozemsko-ľudské charakteristiky („Čuj! Šumot, rachot, hrmot v diale jak by voza. / Špíc, trblot, ráfu jas, vid', áno, vskutku Voz“, č. 14), pričom do tejto imaginácie zapojil aj postavy z gréckej mytológie. Napríklad Faetona – syna boha slnka Hélia, Pegasa – mytologického okridleného koňa básnických múz, Apolóna – syna boha spevu, hudby a umenia, ale aj gréckeho filozofa Pytagorasa s jeho učením o harmónii nebeských telies („Čuj, šum, sfér hudba...“). V druhom štvorverší sedemnástej znelky básnický subjekt vysloví, podobne ako to urobil v trinástom sonete, ďalšiu skepsu v racionálne poznanie tajomstiev galaxie Mliečnej cesty: „Tam svetodejov veľkých nedohľadné pole! / Že kedys' spíše ich, si trôfa vedomec: / i štára v tajných hmlách a zvrta nebožiec, / i nebesá rozkrájal ako oráč role.“

Obdivný, spirituálne vebný vzťah básnického subjektu k dokonalosti vesmírneho „arcidieľa“ je orientovaný smerom k Bohu ako stvoriteľovi sveta a spasiteľovi človeka, ktorý, ako dodáva básnický subjekt, „jak čo stvoril, priam i zničit môže“. V tomto kontexte treba upozorniť na frazému „Non omnis moriar“ od rímskeho básnika Ovídia, ktorým Hviezdoslav nepriamo („Čože vesmír povie na to, čože?“) pripomenul možnosť stať sa Kýmsi v ľudskom svete vďaka nadčasovej hodnote svojho diela. Pozrieť Bohu do tváre („Dost' – teraz rád bych spatril raz i majstra čelo, / všeslávy obličaj! – Můj vodca, podaj ruku, / po stupňoch hviezd rušajme hore, hore smelo!“) – to je záver básnikovej výzvy milujúcemu Bohu. Táto výzva je voľnejším prekladom Dávidovho žalmu: „Hľadajte moju tvár!“ Pane, ja hľadám tvoju tvár.“ (27,8). Básnik, ktorý dostatočne rozumel teologickej interpretácii tohto žalmu, vedel, že poznať skutočnú tvár Boha možno až pri konečnom stretnutí s ním vo večnosti. V kontexte témy *Sonetov* uvedený obraz vnímal skôr ako cestu k tomuto stretnutiu prostredníctvom spoznávania jeho kozmického diela. Náš výklad tejto výzvy sa nezhoduje s postojom Stanislava Šmatláka, ktorý ho videl ako „zemskosť človeka“ usilujúceho sa svojimi zmyslami dovidieť do „tváre“ Boha (Šmatlák, 1961, s. 239).

Devätnásty sonet pokračuje v naratívne Dávidovho žalmu v podobe vierohodnej kresťanskej zvesti o Bohu, ktorý sa zjavil v Ježišovi Kristovi. Kresťanský Boh sa zviditeľnil v tvári Krista. Bohu, ktorý je Pánom všetkého poznaného i nepoznaného, zdôrazňuje básnik, nemožno dávať ľudské vlastnosti, antropomorfizovať ho. V uvedenom sonete Boha sprítomňuje kresťanský kríž, ktorý je najznámejším symbolom Ježišovej popravy, je to symbol spojenia medzi pozemskou existenciou a nebom, ale aj nádejou ľudí na vykúpenie a vzkriesenie. „Transcendentná vertikála, ako pomyselná spirituálna os, dostáva nový tvar v podobe K/kríža. Prvé štvorveršie v polarite hore – dole odkrýva na pozadí jasu a tieňa inverziu Kríža a kríža (nebeského, Svätého a pozemského, posvätného). V druhom štvorverší, sprítomňujúc Obetu na Golgote, nastoluje protiklad Pravdy a nepravosti, zjavenia a nevidomej slepoty, mystického zážitku jednotlivca a profánneho činu ľudstva. Prvé terceto na piedestál kladie Krista, prilnuvšieho ku Krížu: „no trpev za pravdu, ten jasný zobjal Kríž“, a druhé konfrontuje človeka, ktorému zjavenie predurčuje cestu k Božej tvári skrze bolesť, obeť: „Čo ta? – Kde rany, obeť? – Mlčíš na otázky! – / Tvoj genij, vravím: Spät! – Prid', až mzdu zaplatíš! Ideovo-tematická výstavba tohto sonetu, čerpajúca z kresťanskej symboliky, determinuje duchovný rozmer v intenciách kresťanskej spirituality.

Teocentrizmus je podmienený kristocentrickým postojom. Lebo cesta k Bohu vedie cez archetypálny vzor – Kristov bohočlovečenský ideál – K/križ“ (Hajdučeková, 2011, s. 81).

Posledné dva sonety spresňujú autorov koncept vertikálnej a horizontálnej charakteristiky kresťanského (latinského) križa. Vertikálna os križa je u Hviezdoslava spojená s princípom transcendentného Boha. Sú v ňom obsiahnuté všetky povinnosti, cnosti a prikázania viery, nádeje a lásky človeka k Bohu, k sebe a k druhým. Horizontálna os Križa je výsledkom toho, keď človek nežije v súlade s Božou Pravdou, keď sa nezdokonaľuje v cnostiach. Je to os ľudskej nedokonalosti, ľudských slabostí, trápení, bolestí. Pevné skríženie týchto osí do pravého uhla je symbolom pravého hľadania cesty človeka k aktívnemu prekonávaniu svojich nedokonalostí, k vyššej stabilite jeho bytia, k duchovnému dozretiu, teda k životu podľa vôle všadeprítomného Boha. Práve k tomuto odkazu kresťanského križa smeruje básnická výpoveď uvedených sonetov. Predposledný z nich rozvíja motív človeka žijúceho v Pravde ako predpoklad prekonania všetkých zlôb a nepravosti v ľudskom svete. Túto myšlienku realizuje básnický subjekt prostredníctvom časti incipitu z hymnickej básne Karola Kuzmányho „Kto za pravdu horí v svätej obeti“, ktorá končí podobným odkazom pre tých, ktorí sú stúpencami Pravdy: „tomu moja pieseň slávou zazvoní.“ Kuzmányho básnický odkaz, ktorý upozorňuje na mravný rozmer národno-emancipačných úsilí, básnik rozviedol v poslednom trojverší upozornením na všeobecnú hodnotu ľudského úsilia viesť zápas za pravdu ako pravé dielo človeka: „A dni, čo svitnú, horšie, nežli boly prvé – / No pravdy stúpenca to všetko nezmätie, / apoštol schopný on vždy každej obete!“

Dvadsať prvá znelka je syntézou predchádzajúcich myšlienok. Jej výsledkom je rozvinutý motív nadšenia, ktorého prostredníctvom lyrický subjekt ešte raz pripomenie význam hodnoty oduševnenosti a zámerného zaujatia človeka pre niečo pozitívne. V tomto prípade je to nadšenie pre „život opravdový“, ktorý je „prahom k Pravde“, k zápasu so spoločenskou realitou („Ach, hryzovisko, strasť tam dolu na svete“). Záverečná prosba básnického subjektu k Duchu svätému („Ó, Ducha povíchre, ó, sostúp s neba; tvor-li / je človek vyšší, dokáž, zapáľ ho, v ňom zhorli: – / z hviezd – tam – až k hviezdám sami povznesú sa orli!“) je obrátená smerom k vonkajšiemu, pravdepodobne slovenskému prostrediu (motív orlov by to mohol naznačovať), k činnému pozemskému poslaniu, pričom ako inšpiráciu ponúka vlastnú cestu životom podnietenú kresťanskou spiritualitou.

V kontexte tejto myšlienkovej reflexie básnického subjektu treba upozorniť aj na tvarovú stránku *Sonetov*, ktorej dominuje lyrická žánrová forma sonetu. Každá z 21 zneliek má rovnakú kompozičnú schému: skladá sa z dvoch štvorveršových a dvoch trojveršových graficky oddelených strof. V štvorveršových strofách sa kombinujú 13-slabičné a 12-slabičné verše, pričom prvé 13-slabičné verše sú v prvom a štvrtom verši a 12-slabičné verše sa nachádzajú v strede strofy. Podobný spôsob kompozičného usporiadania majú aj trojveršové strofy, v ktorých sa tiež kombinujú 13- a 12-slabičné verše. Tomuto riešeniu zodpovedá aj rýmový vzorec: v štvorveršových strofách je obkročný rým (abba), pričom tento typ rýmu spája štvorvešia navzájom, to značí, že prvý verš prvého štvorveršia sa rýmovo spája s prvým veršom druhého štvorveršia a tento rýmový model pokračuje v ďalších veršoch prvej a druhej strofy. Jednotlivé trojveršia nemajú samostatný rýmový model, ale obkročným typom rýmu sa vzájomne spájajú obidve trojveršové strofy. Výnimkou je dvadsať prvý sonet, kde v obidvoch trojveršiach je uplatnený typ tzv. tirádového, resp. párového rýmu (rozveje – nádeje – trofeje // tvor-li – zhorli: – orli!).

Dištinktívnym znakom spájajúcim všetky znelky v rovine rytmu je jambický pôdorys ich veršovej štruktúry. Jedným zo znakov tejto štruktúry je prevaha jednoslabičných slov na začiatku veršov z dôvodu výrazného prízvukovania druhej slabiky verša. V *Sonetoch* je prevaha jednoslabičných neplnovýznamových slov (70 %) nad jednoslabičnými plnovýznamovými slovami (22 %) a trojslabičnými slovami, resp. slovnými celkami (8 %). Hviezdoslav dosiahol touto kombináciou slov jednak začiatok silnej jambickej tendencie verša (po jednoslabičných plnovýznamových a trojslabičných slovách nasleduje trochej, ktorý otvoril realizačné možnosti jambického rytmu) a súčasne dal priestor na rytmicko-lexikálnu variabilitu veršových začiatkov. Výnimku z jambického rytmu („nadarmo zabľúdi do dolín o podnet“) možno vnímať buď ako zámerné narušenie jambického rytmu alebo ako nepresné vyhodnotenie prízvučnosti predložky „o“.

Pre realizáciu jambického rytmu, ktorý v prípade Hviezdoslava dotvára parnasistickú veršovú štruktúru, je dôležitý nielen začiatok verša, ale aj jeho záver, teda rým, ktorý by sa mal realizovať jednoslabičným plnovýznamovým slovom z dôvodu koncoveršovej rytmickej vzostupnosti. K tomuto ideálnemu riešeniu Hviezdoslav nepristúpil. Radšej volil kompromisný rytmický koncept realizovaný kombinovaním jednoslabičným mužským rýmom alebo – väčšinovým – ženským rýmom daktylskej alebo trochejskej rytmickej orientácie. Do rýmových pozícií väčšinou volil plnovýznamové slová (slovesá, podstatné mená, prídavné mená), pričom treba zdôrazniť, že v tomto výbere bol značne kreatívny (slávy žnec – vedomec, rozsiel na ne – spytovanie, Helios – na púokos, do líca – ohnica, nekonečna – Mliečna, mori – Kykymori). Funkčnú prácu s rytmom pozorujeme aj vo vnútroveršovej práci s lexikálnym materiálom, s tendenciou k poloveršovej cezúre po piatej slabike, s prítomnosťou medziveršového a medzistrofického presahu, ale napríklad aj so zložitou hypotaktickou syntaxou pri tvorbe figuratívnej roviny verša (opakovacie figúry, zrakové a zvukové synestézie, rečnícke otázky, apostrofy, epistrofy, anafory, epifory a i.). To umožnilo básnikovi najmä zastierať rytmický stereotyp verša.

Zosilňovanie, resp. zvýznamňovanie určitých častí výpovede vo vertikálnom a horizontálnom smere básnik realizuje aj prostredníctvom eufonickej výstavby veršov, resp. časti veršov. Napríklad v znelkách dvanásť a dvadsaťjeden, v ich úvodnom štvorverší, autor rozvinul sémanticky zaťažený motív nadšenia, ktorý zvýraznil spoluhláskami s, š, ž: „Z nadšenia srší život, život...“; „V milostný ono čas sťa dážd' by zašuští“, „nech stúpam k strminám, bár stmel sa vôkol svet“. Z množstva iných príkladov uvedieme ešte jeden, ktorým autor zvukovo zvýraznil duchovnú cestu lyrického subjektu podnietenú teocentrickým výkladom sveta: „Čím vyššie – sladšie duši: bo sa blíži k paši“. Vďaka využívaniu jednoslabičných slov upravovaných pre potreby zvukového ozvláštnenia verša, ale napríklad aj vďaka apostrofum redukoval slabičnú dĺžku veršov, čím dodržiaval 13- a 12-slabičnú veršovú štruktúru. Príkladom je veta „Vid' hor' a rec', čo zrieš?“ (naša úprava vety podľa súčasnej pravopisnej normy: „pozri hore a povedz, čo vidíš?“). Na uvedený účel využíval aj zložené slová, z ktorých niektoré sme spomínali v inom kontexte („bielodňa“, „slávkorst“, „svetodej“, „zmätku-chvate“, „čaropohár“), citoslovčia vsúvané do vnútra verša („huš“, „toť“). Časté slovosledné inverzie, slovné novotvary, striedanie krátkych a dlhších vetných a modálnych konštrukcií vytvárajú nevšedné, „vozvýšené“ syntaktické konštrukcie, ktoré však v recepcii spôsobujú určité komunikačné problémy.

*Sonetami* sa v Hviezdoslavovej poézii končí obdobie raného „kozmickeho“ lyrizmu, v ktorom svoju básnickú predstavivosť upriamil na bytostné problémy svojej duchovnej orientácie a umeleckej práce. Prijatý princíp Božej harmónie (pravda, viera, nádej, krása) mu otvorila

cestu nielen k ďalšiemu aktívneho prekonávaniu životných rozporov a nezhôd, ale aj k samotnému zmyslu života a umeleckej tvorby.

## LITERATÚRA

- CLARKE, Arthur C. – COUPEROVÁ, Heather – HENBEST, Nigel. 2009. *Dějiny astronomie*. Praha: Universum, 2009. ISBN 978-80-242-2367-4.
- GBÚR, Ján. 1984. Pavol Országh Hviezdoslav a Ján Neruda. *Slovenská literatúra*, 1984, roč. 31, č. 4, 1984, s. 305 – 324.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica. 2011. Filozofia kresťanského kríža v básnickom cykle P. O. Hviezdoslava Sonety. *Slovenské pohľady*, 2011, roč. IV + 127, č. 12, s. 79 – 83. ISSN 1335-7786.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh. 1956. *Básnické prvotiny*. I. a II. zv. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955, 1956.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh. 1951. *Volajúci na púšti. Lyrické básne*. Spisy P. O. Hviezdoslava, zväzok 3. Martin: Matica slovenská, 1951.
- KRAUSOVÁ, Nora. 1976. *Vývin slovenského sonetu*. Bratislava: Tatran, 1976.
- NERUDA, Jan. 1932. *Písně kosmické*. Praha: F. Topič, 1932.
- PETRUS, Pavol. 1973. K rytmicko-typologickej charakteristike Hviezdoslavových Sonetov. *Pamiętnik Słowiański*, 1973, zv. 23–24, s. 60 – 72.
- PIŠŤŤ, Ján – ZAJAC, Rudolf. 2010. *O atónoch a kvantovaní*. Bratislava: Knižničné a edičné centrum FMFI UK, 2010. ISBN 978-80-89186-64-8.
- POKORNÝ, Martin Z. 2021. Obrazy hviezd a jisker v Máji. Antropologické a ontologické výpovedi. *Česká literatura*, 2021, roč. 69, č. 6, s. 709 – 738.
- SZIKLAY, Ladislav. 1965. Hviezdoslavove maďarské prvotiny. *Slovenská literatúra*, 1965, roč. 12, č. 3, s. 37 – 68.
- ŠIMON, Ladislav. 2009. Sonety. In: ZAMBOR, Ján (ed.). *Hviezdoslav v interpretáciách*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2009, s. 13 – 16.
- ŠMATLÁK, Stanislav. 1961. *Hviezdoslav. Zrod a vývin jeho lyriky*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961.
- VRAJOVÁ, Vladimíra. 2020. *Štylistické kontúry poézie*. Martin: Matica slovenská, 2020. ISBN 978-80-8128-255-3.

## Poznámka

Štúdiá vznikla v rámci riešenia grantu vedeckého projektu APVV-19-0244 Metodologické postupy v literárnovednom výskume s presahom do mediálneho prostredia. Hlavný riešiteľ prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc. Doba riešenia: 2020 – 2024.

.....  
Prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc.  
Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie  
Filozofická fakulta  
Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach  
Moyzesova 9  
040 59 Košice  
Slovenská republika  
jan.gbur@upjs.sk



## Topos rannej električky v slovenskej poézii

Jaroslav Šrank

Katedra slovenského jazyka a literatúry  
Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

### Topos of the Morning Tram in Slovak Poetry

Litikon, 2023, Vol. 8, No. 1, pp. 17-38

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9717-5485>

The paper examines the poems of Slovak poets (especially P. Gregor, D. Hevier, T. Janovic and J. Urban), which are genetically and typologically linked to M. Valek's poem *Smutná ranná električka* (Sad Morning Tram). The paper focuses on the forms and rendering of the topos of the tram and its influence on the composition, rhythmic shaping and sound organisation of the text. The tram in poetry represents the modern city and various aspects of the life of the urban man. The basic concept is that of a container, most often in the form of a case for the germs of life or a receptacle for remains. As a movable vessel used for transportation, the topos of the tram follows older symbols of a similar focus (ship, train). In the tram with the symptom of morning, the two-component time (cyclic repetition – dynamizing rupture) is applied.

Keywords: modern Slovak poetry, topos of the morning tram, topology, poetics

### Úvod

Medzi básňami široko chápanej modernej slovenskej poézie, ktoré by bolo možné označiť za mestské básne alebo za básne mesta, majú pevné miesto viaceré básne Miroslava Válka. Neodmysliteľne medzi ne patrí aj báseň *Smutná ranná električka*. Práve toto dielo predstavuje súčasne jeden z najznámejších textov slovenskej poézie zviazanej s urbánnym prostredím. Váľkova báseň spolu s Mitánovou poviedkou *V električke* (1970) sú zároveň najznámejšími textami slovenskej umeleckej literatúry s výrazným toposom električky.

*Smutná ranná električka* je jedna z tých Váľkových básní, ktoré boli zhudobnené a v slovenskom kultúrnom povedomí sú prítomné dvojako, jednak ako básne a jednak ako texty populárnych piesní. V pôvodnej podobe je známa z Váľkovej debutovej zbierky *Dotyky* (1959) a potom z adaptácie básne do formy piesňového textu, ktorú spolu s jej zhudobnením urobil Marián Varga a naspieval Pavol Hammel. Prvý raz vyšla na ich albume *Zelená pošta* (1972). Váľkova báseň i Vargova adaptácia pritom majú bohatý edičný život, primárne buď ako súčasť knižných vydaní básnikovej poézie, alebo ako skladba dostupná na nosičoch s Vargovou

a Hammelovou tvorbou. Ďalšie formy ich existencie tu netreba vymenúvať, možno však predpokladať, že vzhľadom na hitový štatút, ktorý nadobudla skladba *Smutná ranná električka*, práve preklad básne do piesňovej formy sa na dostupnosti a známosti Váľkovho textu podpisuje veľmi výrazne. Pieseň býva z pôvodného albumového kontextu preradená do výberových vydání tvorby pôvodných autorov a interpretov. Popri pôvodnej nahrávke má mnohé konkretizácie v podobe živých koncertných vystúpení a autorizovaných i neautorizovaných záznamov týchto interpretácií. Siahajú po nej i ďalší interpreti, nehovoriac o tom, ako sa na jej ďalšom živote podieľajú vernakulárni tvorcovia.

Autorom podrobnej charakteristiky Váľkovej *Smutnej rannej električky* je J. Zambor (2005).<sup>1</sup> Báseň aj s jej Vargovou adaptáciou v literárnovednom kontexte naposledy podrobne analyzoval Peter Zajac v štúdiu *Melanchólia, pátos, irónia* (2007). Zajac spomína aj pendanty titulného motívu v povojnovnej českej lyrike a najmä výrazne rozvinul otázku prenosu textu z čisto slovesnej do slovesno-hudobnej formy. To, čo v súvislosti s Váľkovou básňou naďalej ostalo bokom, je práve jej intertextuálne pripomínanie v básnickej tvorbe viacerých slovenských autorov.

Z toho, že na Váľkovu báseň odkazujú vo svojich textoch rôzni iní básnici, vyplýva viacero výskumných podnetov. Zameraním tejto štúdie je prieskum, ktorý by poukázal na charakteristické črty, zložky a podoby toposu rannej električky, ako ich umožňuje množina básní, pri ktorých sa čitateľovi navodzujú súvislosti so *Smutnou rannou električkou* ako pretextom.

Nie že by motív rannej električky pre slovenskú poéziu objavil až Miroslav Válek. Práve Váľkovou básňou však bol tento parciálny prvok motívicko-tematickej roviny textu pozdvihnutý a rozvinutý do funkcie jedného z integrujúcich činiteľov básne, ktorý sa premieta do motívicko-tematickej, kompozičnej aj jazykovej roviny textu a podstatne sa podieľa na jej tvarovaní vrátane rytmickej a zvukovej organizácie.

Výraznú blízkosť, príbuznosť až nadväznosť na Váľkovo riešenie, pokiaľ ide o prístup k toposu rannej električky, možno konštatovať pri viacerých básňach slovenských autorov. Tento príspevok sa zameria na tie, ktoré napísali Daniel Hevier, Jozef Urban, Tomáš Janovic a Peter Gregor a boli uverejnené v ich knihách z druhej polovice 20. storočia, konkrétne počas osemdesiatych rokov s miernym presahom na začiatok deväťdesiatych rokov. Spomenuté budú aj básne Vojtecha Kondróta, Michala Habaja a Michala Baláža z rovnakého, prípadne neskoršieho obdobia.

Jednotlivé básne sú vybrané zo zbierok, v ktorých boli knižne publikované. Ich miesto a funkcia v kompozícii zbierok však bude spomenutá iba okrajovo. Autormi básní sú príslušníci rôznych literárnych generácií a básnici rozmanitej autorskej orientácie. V štúdiu však nepôjde o skúmanie intertextuálnych súvislostí ako indikátorov medzigeneračného nadväzovania na dielo Miroslava Váľka. Časový interval, v ktorom boli predmetné básne knižne uverejnené, teda v zásade osemdesiate roky 20. storočia, umožňuje prezentovať podstatné črty toposu električky v rámci istej etapy urbánne zameranej slovenskej poézie.

Autor príspevku sa domnieva, že v materiáli, s ktorým pracuje, sú zahrnuté tie podstatné príklady na tvorivú recepciu Váľkovej básne v slovenskej poézii vybraného obdobia. Zároveň pripúšťa, že môžu existovať aj iné básne založené na podobnom vzťahu. Ostatne, pri rešeršovaní

<sup>1</sup> Charakteristika je súčasťou štúdie *Nite. Interpretácia prvej časti zbierky Miroslava Váľka Dotyky*. Je zaradená aj do autorovej monografie *Niečo ako láska, niečo ako soľ. Miroslav Válek v interpretáciách* (2013); tu sa uvádzajú aj skoršie časopisecké a zborníkové uverejnenia.

vychádzal iba z knižných vydaní poézie a periodické publikácie obišiel. Takisto nemožno vylúčiť, že ďalšie texty založené na Váľkovom pretexte ešte len vznikajú.

### Zastávka č. 1

Začať možno textom, ktorý Váľkovu báseň cituje a topos električky aktualizuje v priamej súvislosti s vyjadrením vzťahu k jej autorovi pri pietnej príležitosti. Báseň Vojtecha Kondróta sa nazýva *Slová pre všetkých* a je súčasťou zbierky *Zimopis* (1992, s. 34 – 35). Na začiatok textu je ako motto vradené prvé štvorveršie Váľkovej *Smutnej rannej električky*, na záver básne je zasa umiestnený prípis (*Pripomenutie Miroslava Váľka*, 27. 1. 1991).<sup>2</sup> Ide o dátum Váľkovho úmrtia. V zbierke nasleduje za touto básňou text *Tá rakva 49007* s podnázvom *Pamiatka Miroslava Váľka* a datovaním február 1991. Chronológiu Kondrót použil ako kompozično-tematický kľúč k zbierke. Básne sú zoradené v časovej postupnosti a tvoria akýsi lyrický denník či kalendár udalostí z osobného i spoločenského života v čase výrazných zmien.

Začiatok a zároveň vari aj najznámejšia časť Váľkovej básne navodzuje atmosféru vlastného Kondrótovho textu. Použitie pomenovania z kontextu sklúčenosti, smrti a pohrebných úkonov spolu s funerálnym rytmom a patetickým ladením veršov navodzuje analógiu s rituálnym odprevádzaním skonavšieho básnika. Vo funkcii motta zároveň dochádza k významovej aktualizácii použitého citátu. Z roviny figuratívneho stvárnenia istej momentálnej životnej situácie sa zmysel presmerúva ku konfrontácii so smrťou ako životným faktom. Ak báseň pôvodne vyznievala ako silno štylizované stvárnenie určitej nálady, teraz Kondrót jej časť inštaluje do funkcie akéhosi básnikovho epitafu.

Kondrótova báseň je rozlúčkou s Váľkom i poctou jeho tvorbe. Dá sa chápať ako synekdocha mimoriadnej pozície, akú Váľkovo dielo a osobnosť mali v povedomí viacerých generačných vrstiev slovenských básnikov, ktorí vstupovali do literatúry od konca päťdesiatych rokov 20. storočia a medzi ktorých patril aj Vojtech Kondrót.

### Vymedzenie

Slovenská poézia pozná motív rannej električky minimálne od čias Poničanovej básne *Noc*, kde ohlasuje koniec sujetu o sexe na jednu noc: „a zavznel hukot elektrík, / cez okno vnikli svetlé nože“ (Poničan, 1932, s. 18). Až Miroslav Válek ho však uchoпил ako ťažiskový prvok výstavby textu s dôsledkami pre motívicko-tematickú rovinu, tropiku, rytmickú a eufonickú výstavbu textu. Válek vysunul električku do pozície názvu básne. Zachoval referenčnú rovinu motívu a zároveň mu priznal funkciu trópu, ktorý nadväzuje na určité tradované koncepty a zároveň v texte generuje unikátny význam.

#### Miroslav Válek: Smutná ranná električka

Smutná ranná električka  
a ja v nej a ja v nej,  
už ma vezú  
ako v rakvi sklenenej.

<sup>2</sup> Štvorveršie bolo do básne zaradené v skorigovanom znení, keď príznakový tvar lokálu „v rakvi“ bol nahradený gramaticky neutrálnym tvarom „v rakve“.

Smutno zvoní pred nami  
 a za nami smutno zvoní  
 smutné zvonce v smutnom dni,  
 smutný sprievod pohrebný.

Vždy, keď idem takto k tebe,  
 vždy, keď idem takto k vám,  
 plačem ako na pohrebe.  
 Lúto mi je vlastnej smrti.  
 Vždy sa vo mne niečo zrúti,  
 vždycky niečo pochovám.

Celé mesto je dnes smutné.  
 Smutné parky, smutná pláž.  
 A ja smútim preukrutne:

Chodím k tebe, keď ma voláš,  
 chodím, aj keď nevoláš.

(Válek, 2005, s. 71)

Nie je naším cieľom prehodnocovať jestvujúce komplexnejšie interpretácie Váľkovej básne. *Smutná ranná električka* sa dá v intenciách doterajších výkladov charakterizovať ako báseň, v ktorej pochmúrnú náladu subjektu i melancholický obraz sveta motivuje predstava „jeho vlastnej smrti“ (Zambor, 2005, s. 175), respektíve zážitok smrti, ktorá „nie je smrťou faktickou, ale emocionálnou“ smrťou lyrického ja (Zajac 2007, s. 326). J. Zambor (2005, s. 175) pripája ešte hypotézu, že predstava smrti subjektu „bola zrejme vyvolaná vlastnou ťažkou chorobou“ básnika. Túto predstavu subjekt premieta do vonkajšieho sveta v podobe mestskej scenérie, ktorá je naznačená niekoľkými synekdochami (parky, pláž, implicitne aj ulica a na nej titulná električka). Práve električka na seba viaže predstavu, ktorou sa subjekt oddeľuje od ostatného sveta, predstavu električky ako schránky na neživé telo i dušu. Ako čítame napríklad u Petra Zajaca (2007, s. 325 – 326): „cesta električkou je smutným pohrebným sprievodom smútočným mestom“. Podľa Františka Koliho, ktorý Váľkovu báseň začleňuje do širších súvislostí vývinu povojnovej slovenskej literatúry, premena rannej električky „na rakvu, na sarkofág“ (Koli, 2008, s. 362) „rozochvieva napätie medzi ‚mŕtvym životom‘ a ‚živou smrťou‘“ (s. 361).

Toto významové smerovanie básne stimuluje jej rytmicko-zvukové tvarovanie, ktoré navodzuje depresívnu atmosféru básne spôsobom, ktorý zároveň vystihuje chod električky. Ján Zambor (2005, s. 175 – 176) poukazuje v tejto súvislosti najmä na trochejský rytmus, ako aj na rolu, ktorú pri tom zohráva eufonická výstavba, rým, hojné opakované figúry a zvlášť markantné opakovanie slova smútok a jeho derivátov – všetky tieto prostriedky plnia podľa Zambora intenzifikačnú a náladotvornú funkciu. Peter Zajac (2007, s. 329 – 333) v súvislosti s piesňovým textom pripomína výrazne zvýšený počet opakovaní slova smútok, zavedenie refrénu a efekt slovo-hudobného echa.

Výpočet základných črt platných pre *Smutnú rannú električku* a jej titulný topos indikuje, čomu sa budeme venovať pri referovaní o básňach, ktoré typologicky i geneticky postupujú

príbuzne. Vo viacerých prípadoch možno nadväznosť na Váľkov text postrehnúť už na úrovni názvu, ktorým text odkazuje na svoj pretext. Tomáš Janovic názvom *Pri čítaní Dotykov* sprítomňuje celý korpus Váľkovej debutovej zbierky. Daniel Hevier do názvu umiestňuje variáciu názvu Váľkovej básne, založenú na alternácii príznakového prvého člena postupne rozvíjaného prívlastku za neutrálny, pravidelne sa vyskytujúci výraz, jeho báseň sa nazýva *prvá ranná električka*. Peter Gregor nadväzuje na Hevierovo riešenie, no pripája k nemu aj špecifikáciu, ktorá akoby bola ozvenou nálady charakteristickej pre Váľkovu báseň, v tomto prípade máme dočinenia s *prvou rannou električkou v daždi*.

Ako analógie s Váľkovým komplexným poňatím električkového motívu možno chápať prípady takej formálnej výstavby textu (rytmická organizácia, rým, zvuková výstavba, štylistické figúry), ktoré sa podieľajú na významovom tvarovaní básne práve s ohľadom na prítomnosť toposu električky a električkovej prepravy. Janovicov text zachováva podstatné formálne črty Váľkovho textu v podobe citovaného úvodného segmentu. Gregorov text i Urbanova báseň pracujú s obdobným súborom prostriedkov ako Válek.

Niektoré básne, ktoré na Váľkov pretext odkazujú veľmi otvorene, utvárajú svoj zmysel bez toho, aby ďalej rozvíjali referencie na kontext mestskej verejnej dopravy. Obsahujú alúziu či priamo citát z Váľkovej básne s emblémom rannej električky, samotný motív však významovo prehodnocujú, prípadne nahrádzajú iným, s dopravou nesúvisiacim prvkom. Aj v týchto textoch sa uplatňujú niektoré koncepty, konštitutívne pre električkový topos. Takisto z významového prekódovania rytmicko-zvukového ustrojenia textu v týchto prípadoch vyplývajú zistenia užitočné pre bádanie zamerané primárne na topos električky.

## Kapsula

Pri čítaní Hevierovej básne *prvá ranná električka* ako súčasť knižného celku *Pohyblivý breh* (1984) sú v popredí príznaky charakteristické pre autorský rukopis básnika v príslušnej etape jeho osobného vývinu. Okrem zbierky *Pohyblivý breh* ju zastupujú najmä knihy *Nonstop* (1981), *Elektrónkový klaun* (1983), *V každých dverách* (1988) a *Psí tridsiatok* (1990). V tomto svetle ide o jeden z mnohých prvkov tematicky i pocitovo pestrej mozaiky súčasného života mestského človeka, podaný v príznačnej civilnej modalite a zároveň so zmyslom pre fantazijnó-imaginatívne ozvlášťňovanie reality.

### Daniel Hevier: prvá ranná električka

noc  
je najkrajšia  
o štvrtej ráno  
keď neviditeľná ruka  
vyťahuje z hmly  
priesvitných chodcov  
a stavia ich na chodníky  
a odohrávajú sa udalosti  
o ktorých nebude reč  
v ranných správach  
na okraj chodníka

sa ukladajú k chvíľke spánku  
 taxíky  
 s reflektormi na predných labách  
 lampy zhasínajú  
 míňa sa im neónové mlieko  
 a z kúta noci  
 ako malá kovová hračka  
 vypustená rukou dieťaťa  
 vychádza  
 prvá ranná električka  
 má ešte ospalé telo  
 a malátne pohyby  
 natahuje sa  
 vystiera  
 a keď zo seba strasie  
 všetku sladkosť noci  
 krásne zavzdychá  
 a ako žena pred milovaním  
 oddane sa položí  
 na koľajnice

(Hevier, 1984, s. 28 – 29)

Názov má výraznú anticipačnú funkciu. Spolu s podstatným menom noc ako prvým slovom básne uvádza čitateľa do jedného z bežných chronotopov urbánnych textov, ktorým je mesto skoro nadržanom. Výpoveď o diani v predmetnom mestskom svete je stvárnená tak, že ju zároveň berieme ako výraz momentálnej nálady či duševného stavu subjektu. Scenériou je mestská ulica vo včasnú rannú hodinu, situáciou čakanie na prvý ranný spoj. Pouličné dojmy, ktoré zatiaľ subjekt vníma, tvoria prvú polovicu veršového rozsahu básne. Druhú tvorí motív električky. Možno však predpokladať, že v básni pôjde predovšetkým o človeka v meste, ktoré vstupuje do nového dňa. Do obrazov završovania noci a príchodu dňa v mestskej krajine sa premieta ľudské prežívanie.

Naladenie subjektu je zrejme už z počiatočného hodnotiaceho konštatovania „noc / je najkrajšia o štvrtej ráno“. Z vysloveného superlatívu možno odvodiť, že už tie fázy noci, ktoré úsvitu predchádzajú, subjekt vnímal aspoň ako krásne. V závere zasa kladný pocit nadobúda na markantnosti, keď je zerotizovaný obrazom priprav na sexuálny akt. Aj tento moment možno domyslieť ako predstupeň ešte onakvejšej krásy a lahody. Touto gradáciou sú aj ďalšie, v básni neprítomné, avšak predznamenané fázy denného cyklu, mestské ráno, dopoludnie atď., začlenené do perspektívy životného kladu, harmónie, spokojnosti. Objekty, ktoré v subjekte vzbudzujú toto mimoriadne očarenie, sú pritom primárne veci, a to najmä tie obyčajné, všedné, úžitkové. Reagovať na ne toľkým pozitívnym vzrušením môže len subjekt vybavený nezvyčajnou vnímavosťou, otvorenosťou.

Pre báseň je príznačná „imaginatívna fantazijnosť“ (Zambor, 1997, s. 103) odvíjajúca sa od bežných reálií (pouličná ranná hmla a v nej chodci, taxíky, lampy, električka). Obraznosti dominujú vizuálne ukotvené vnemy, prítomné sú však aj ďalšie, ktoré do celkového vyznenia

vnášajú stopy a príchute hmatových, chuťových a sluchových senzácií. Tie posledné podčiarkuje aj zvuková inštrumentácia, keďže napríklad pasáže textu odkazujúce na fakt skorého rána vyznačujú sa zvýšenou frekvenciou fonémy r („o štvrtej ráno“, „reč v ranných správach“, „prvá ranná električka“), ktorej vibrovanie navodzuje dynamizáciu životných procesov s nastávajúcim dňom. Stvárnenie danej fázy denného cyklu s takým dôrazom na bohatstvo zmyslových vnemov je ďalším indikátorom vnímavosti i pohotovosti subjektu.

Aktérmi mestského života za svitania sú u Heviera len šťastní ľudia, prevažujú predmety. Je to v súlade s konceptom mesta ako umelého, anorganického sveta stvoreného zásahom človeka i v súlade s danou fázou dňa. Básnik však nestavia báseň na nepriamej úmere, podľa ktorej o čo viac má mesto strojovú povahu, o to menej sa v ňom subjekt aj ústrojne cíti. Ľudské postavy v jeho básni síce konajú akoby bez vlastnej vôle a pripomínajú figuríny či sochy, najrôznejšie veci, zariadenia a stroje zastupujúce mestské ráno sú však animizované a šťastní aj antropomorfizované. Zatiaľ čo v súvislosti s Váľkovou básňou J. Zambor konštatoval, že jej obraznosť „nadbúda rozmer vízie“ (Zambor, 2005, s. 175), u Heviera možno hovoriť o prvkoch snovo-fantazijnej obraznosti. Relativizácia hranice medzi živým a neživým svetom nespôsobuje v básni napätie, je to skôr symbióza ako výraz životného súladu, ktorý subjekt prežíva, zvýraznenie toho, že „umelú“ skutočnosť mesta pociťuje ako „prirodzenú“.

Oživovanie predmetného mestského sveta potvrdzuje, že báseň je zameraná podvojne. To sa naplno ukazuje s príchodom električky. Aj ona ako metonymia reprezentuje novú fázu života mesta a zároveň – a najmä – je projekciou, materializáciou vnútorného prežívania subjektu. Najprv je prirovnaná k detskej hračke, eufemizovaná z hľadiska vonkajších parametrov i funkcie, začlenená do domény harmonického rodinného života. Nasledujúca antropomorfizácia električky a jej rétorické prenesenie z roviny referenčných súvislostí do sféry eroticko-sexuálnych asociácií prináša vygradovanie superficitného rozpoloženia subjektu. Ak pri rozvíjaní tohto motívu do sémantiky odovzdania sa slasti („ako žena pred milovaním“) v samom závere vstúpi aj sémantika utrpenia či trpnej rezignácie („oddane sa položí / na koľajnice“), výsledkom nie je iritujúca konfrontácia (eros – thanatos), skôr odvolávka na úzus, podľa ktorého možno vrcholnú slasť, orgazmus, nazvať či precítiť ako malú smrť.

Poodhrnutie týchto patetických gest môže viesť k poznatku, že voči denotovanej scéne (príprava muža na použitie prostriedku verejnej dopravy) javí sa finálna rétorika eroticko-sexuálnej fantázie (žena pripravená na ľubostný akt) ako – mierne povedané – nepatričná. Tento preklad napospol prozaickej epizódy či situácie do reči intímneho rituálu však čerpá opodstatnenie v subjekte básne. Hrajúce sa dieťa i odovzdaná žena zastupujú rodinnú sféru, súladné zázemie subjektu, rodiča a manžela, ktorý je už vystrojený do nového dňa. Ak sa mu na príchod ranného spoja verejnej dopravy napokon viaže penetračná fantázia, ide zrejme o reminiscenciu na emočno-psychologické naplnenie, ktoré zažíva v súkromí, i o presvedčenie, že s takýmto zázemím je subjekt pripravený sebavedomo a felicítne prežívať celú svoju existenciu. A svoju rolu tu naisto zohráva aj „čas diania“, ktoré báseň navodzuje: štvrtá ranná hodina, onen moment na rozhraní medzi snením a bdením.

V porovnaní s Váľkovou básňou Hevierov text disponuje relatívne menšou mierou rytmickej organizácie. Hevierov voľný verš s klesavou intonáciou, premenlivý rozsah veršov a ich rozvoľnený pomer k syntaktickým celkom či menej rozvinutá i nápadná zvuková inštrumentácia básne nepriťahujúť toľkú pozornosť ako prostriedky zvolené Váľkom. Hevierovské scivilnenie poetiky, jej zblíženie s každodennou komunikáciou v tomto prípade môže cez príznak

uvolnenosti korešpondovať aj so situovaním vedomia vypovedajúceho subjektu do skorého ranného času, na hranice sna (hmly) a vedomia (vecí, ktoré z nej vystupujú). Zároveň totiž možno postrehnúť, že veršové jednotky, ktoré na pozadí ostatných vnímame ako najkratšie a ktoré v dôsledku toho štruktúrujú výpoveď aj po rytmickej stránke, v texte zároveň pôsobia ako orientačné signály tematického diania básne, ktoré má zreteľné logické členenie (vymedzujú hranice postupne navodzovaných motívov). Pokiaľ ich obmedzíme na tie, ktoré obsahujú len po jednom plnovýznamovom slove, podstatnom mene alebo slovese, dostaneme sekvenciu: „noc“ – „taxíky“ – „vychádza“ – „natahuje sa“ – „vystiera“ – „na koľajnice“. Aj z nej vyplýva ťažisková pozícia toposu, ktorý je umiestnený v názve básne, ako aj jeho ritualizácia. Trojica slovies navodzuje obradný ráz diania, jeho presun z pragmatickej roviny do sféry samoučelu, krásy a slávnosti. Ako sme už ukázali, obradnosť Hevierovej evokácie električky má iné hodnotové východiská ako zariekanie smútku exponované Váľkom. Hevierova báseň javí sa napokon ako antinómia tej Váľkovej, zo žánrového hľadiska možno o Hevierovej *prvej rannej električke* uvažovať ako o ódicky kolorovanej mestskej momentke či felicitom paralipomenon.

Zo zhromaždených poznámok je zrejmé, v akých rôznych ohľadoch sa Hevierova báseň líši od tej Váľkovej. Na základe nadpisu od nej môžeme očakávať variačný vzťah. Adjektívum prvá ako vstupná položka postupne rozvíjacieho prívlastku substantíva električka má primárne informačnú hodnotu, keď bližšie rozvíja vlastnosti uvedeného predmetu, o naladení subjektu neprezrádza vlastne nič. To podstatné sa odohrá vo vlastnom texte, v ktorom sa na referenčnú významovú rovinu sústavne viažu obrazné, subjektívne motivované významy. Kľúčovým faktorom osobitostí Hevierovho stvárnenia situácie, ktorú navonok považujeme za príbuznú tej Váľkovej, je konštitúcia subjektu básne, diametrálne odlišná od Váľkovho vypovedajúceho. Ten svoju existenciu stotožňuje so somnambulickým, chorobno-agonickým stavom či zomieraním za živa. Namiesto náказы vyčerpaním, smútkom a nemohúcnosťou nás Hevierov subjekt oslovuje schopnosťou pristupovať k svetu z pozícií radostnej, harmonicky až extaticky vyladenej fantázie. Tomu zodpovedá u Váľka električka spojená s funerálnym rytmom a u Heviera električka avizujúca koitálny rytmus. Električka konceptualizovaná jedným básnikom ako sklenená rakva, či už poverovo-hororová alebo rozprávková schránka na telo bez známok života, električka, do ktorej druhý básnik premieta predstavu oddanej milenky, je zasa puzdrom života. Kým pre Váľkov subjekt je električka obalom, ktorý ho oddeľuje od života, pre Heviera je životodarnou kapsulou, priechodom, bránou (do) života. Protikladnosť v určení však len potvrdzuje spoločný konceptuálny základ oboch tróпов, ktorým je nádoba ako elementárny význam toposu električky, báza otvorená najrôznejším symbolickým konkretizáciám. Obe básne zároveň ilustrujú, že v skladbe mestskej krajiny, tvorenej primárne vecami každodenného využitia, môže električka nadobudnúť osobité miesto. Príčinou je zrejme zmyslová podnetnosť električky. Metafory, ktoré okolo tohto dopravného prostriedku obaja básnici rozvinuli, svedčia o tom, ako na nich električka pôsobí elektrizujúco.

Konštitúcia Hevierovho subjektu a obraz sveta, ktorý generuje, ponad Váľkovu báseň a jej vývinový kontext (symbolizmus) odkazuje na odlišné umelecké predobrazy, najmä na poetizmus, prípadne na jeho aktualizácie v civilizme, poézii všedného dňa, konkretizme, sídliskovej azylovo-kompenzačnej lyrike sedemdesiatych rokov a podobne. U Heviera hádam možno uvažovať aj o korelácii s kultúrou hippies, či jej stredoeurópsko-normalizačnými derivátmi.

**Jazda**

Väzby, ktoré spájajú poéziu Jozefa Urbana tak s gestom Daniela Heviera, ako aj Miroslava Válka, sú pomerne známe. Jednou z indícií Urbanovho nadväzovania i transformovania na tieto poetiky môže byť i báseň, ktorá nás zaujíma v súvislosti s toposom rannej električky.

**Jozef Urban: Dlabačov**

Električka cengá-cinká  
každú chvíľu odznova  
Sobotňajšia nočná linka  
Je to linka pudová

Pohár vína cengá-cinká  
žiari ako nový kov  
Rozhod' nôžky manekýnka  
dlhé nôžky z módnikov

Ráno vstaneš nahá bosá  
z perín ako z omylov  
To čo bolo nestalo sa  
To čo bolo stačilo

Zdvihni hlavu tvár si utri  
vzplanutia sú nestále  
Listujeme v cudzom vnútri  
ako v módnom žurnáli

Električka cengá-cinká  
šťastná že je nedeľa  
je to živočíšna linka  
bez začiatku bez cieľa

(Urban, 1985, s. 36)

Báseň vyšla v Urbanovom debute *Malý zúrivý Robinson* (1985). Je súčasťou druhej časti zbierky s názvom *Moja zdravá drzosť*, ktorá obsahuje momentky a reflexie subjektu, ktorý dospieva i predčasne starne vo víre mestského diania. Obklopujú ju básne s názvami odkazujúcimi na pražskú topografiu: *U Flekú*, *Václavské námestie*, *Rubín I*, *Rubín II*, *Malá Strana*, *Staré Mesto*, *Biela hora*, *PKO*, *Karlov most*. Praha a jej miestopis v zbierke spolu s ďalšími československými mestami prispieva k štylizácii Urbanovho lyrického subjektu ako neukotveného mladistvého bohéma „na ceste“. Platí to aj pre predmetnú báseň s názvom *Dlabačov*. Lokalita známa pod týmto toponymom je súčasťou pražskej mestskej štvrti Břevnov (Praha 6) a nachádza sa blízko Strahova, ktorý bol v danom čase známy študentskými domovmi a veľkým štadiónom určeným pre významné festivaly vtedajšieho režimu.

V tomto názve sa však čitateľovi pripomína aj koreň slovesa *dlabať* s jeho odstupňovanými významami. Vari ani nie tak tými vecnými (hlbiť, vysekávať dieru dlátom alebo zhotovovať niečo *dlabaním*), ako skôr tými prenesenými, expresívnymi. Spomedzi nich je zaiste v popredí najmä význam *kašľať* na niečo či na niekoho, prejavovať nežiaduco ľahostajný, negatívny postoj. Okrem toho, za synonymami tohto slovesa, ako sú *vítať*, *šparať*, *rýpať* (sa), možno počítať nielen sémantiku analyticky, skepticky zameraného myšlienkového procesu, ale aj tabuizovaný sexuálny dvojzmysel. V každom prípade tento miestny názov cez takúto subjektívne motivovanú etymológiu operatívne označuje lokalitu, kde vypovedajúci vykonáva tento druh činností, bude to miesto spojené s touto škálou nálad a postojov.

Týmto indiciám zodpovedá aj vlastná výpoveď, reflektujúca bez väčších škrupúl víkendový veľkomestský zážitok mladého muža, ktorý možno vecne zhrnúť ako uspokojenie sexuálnych potrieb bez záväzkov. Súčasťou básnickej skratky, v ktorej je zážitok vyrozprávaný, je aj príhovor subjektu k žene či dievčaťu, ktorá je na túto noc jeho partnerkou. Príhovor zároveň plní funkciu autocharakteristiky subjektu, na ktorú potom polemicky nadväzuje záverečná reflexia. Naratívne stvárnenie istej epizódy tu napokon účinkuje ako životný dôkaz, empiria, na ktorej subjekt zbierky stavia a predvádza svoju nekonformnú životnú filozofiu.

Práve konštitúcia subjektu, na prvý pohľad výrazne odlišná od ustrojenia subjektu *Válkovej* básne, je zdrojom odlišných tvárnych riešení *Urbanovej* básne. Na ich pozadí však zároveň badať výrazné analógie medzi oboma básňami, či už ide o tvárne princípy alebo o koncepty, ktoré sa viažu na topos *električky*.

U *Urbanu* *električka* nadväzuje na tradičnú topiku svojich zvieracích predchodcov (primárne koní) vo funkcii prepravných prostriedkov, ktoré poznáme z najrôznejších epických žánrov s chronotopom cesty. Jazda *električkou*, zaradená na začiatok i na koniec výpovede, má rámcujúcu, anticipačno-konkluzívnu funkciu. Oplatí sa teda podrobnejšie pristaviť pri jej *Urbanovej* básnickej deskripcii i emblematicke.

Na pozadí *Válkovej* básne je zreteľné, že pre *Urbanov* subjekt je *električka* zdrojom celkom odlišných zvukov. *Pražská* *električka* „cengá-cinká“, vydáva teda jasné zvonivé zvuky evokujúce skôr hru, obveselenie či dobrý rozmar. Prirodzene, zvuky vydávané *električkou* sú zároveň metonymiou zvukových prejavov mesta. Preprava *električkou* nie je dourčená ako smútočná jazda pohrebného sprievodu, jej stvárnenie v spojitosti s cinkotáním predstavuje skôr situačnú anticipáciu k činnostiam radostne slávnostnej povahy. V tomto duchu na prvý verš prvej strofy nadväzuje prvý verš druhej strofy „pohár vína cengá-cinká“. Zvukovo-vizuálna evokačno-hodnotová tendencia týchto trófov má aj ďalšie implikácie (ľahký – ťažký pohyb, smerovanie nahor – nadol a pod.), z ktorých takisto vyplýva, že naladenie *Urbanovho* subjektu voči mestu je výrazne odlišné od subjektu *Válkovej* básne.

Čitateľ *Urbanovho* *Dlabačova*, ktorý so značnou pravdepodobnosťou bude mať povedomie o existencii *Válkovej* básne, môže *Urbanove* zmyslové špecifikácie *električky* vnímať aj na spôsob alúzie založenej na konverzii *Válkom* inštalovaného spojenia *električka* – pohrebný aparát. Pri takejto recepcii sa budú *Urbanove* bezstarostné zvukové sugescie odohrávať na pozadí melanchólie umieráčika či pohrebného zvonenia, bude v nich prízvuk fatality čerpaný z pretextu, obraz bude vrstevnatý, nejednoznačný. Táto interpretačná možnosť sa naostatok zúročí v deziluzívnej pointe *Urbanovej* básne.

V naratívnej básni sa motív *električky* podieľa na naznačení časovo-priestorových koordinátov udalostí, o ktorých subjekt vypovedá, ktoré si pripomína. Dopravný prostriedok

môže byť miestom zoznámenia s neznámou v duchu modernej dopravnej erotiky (Timenčík, 2003), môže ísť o vozidlo, ktorým subjekt na miesto udalostí prichádza a potom sa z neho vzdaluje. Tomu by zodpovedal časový interval sobotňajšia noc – nedeľa, navodzovaný v prvej a poslednej strofe básne práve v súvislosti s transportom. Motív cinkania električkovej linky ako odkaz na systém koľajovej dopravy či trať s prechádzajúcimi spojmi môže predstavovať rámcovú kulisu k intímnym víkendovým udalostiam na základe priestorovej blízkosti (na Dlabáčove sa nachádza koľajová slučka). Všetky tieto eventuality v prvom rade navodzujú urbánny kolorit básne.

Jazdu električkou v básni nepripomína len zmienka o jej zvukových signáloch či predstava subjektu ako pasažiera. Na periodický chod stroja výrazne odkazuje aj rytmus básne. Na zvukové stvárnenie tejto reálie sa potom viažu aj ďalšie akustické sugescie ukotvené už v psychickej realite subjektu. Rytmická organizácia Urbanovho textu sa vyznačuje vysokým stupňom pravidelnosti, čo je zrejme aj pri porovnaní s Váľkovým riešením, ktorá je v tomto ohľade vlastne variabilnejšia. Urbanova báseň je tvarovaná vyslovene piesňovo.

Báseň tvorí päť štvorveršových strof, na celej ploche je dodržané alternovanie osemslabičných veršov (nepárnych) so skrátenými, sedemslabičnými (párnymi). Túto pravidelnosť vystužuje aj stabilné delenie nepárnych veršov na dva pomyselné polverše. V strofách sa prvé dva verše vyčleňujú ako dvojveršia, po ktorých nasledujú buď dva verše (1. a 3. strofa), alebo dvojveršie (2., 4. a 5. strofa). Ani z hľadiska pomeru medzi veršovo-strofickým a vetným členením tak nedochádza k väčším výkyvom, jednotlivé strofy sa skladajú z dvoch až troch vetných celkov. Text sa situuje do kontextu štvorstopového trochejského metra. Osemslabičný štvorstopový trochejský verš, ktorý Urban využíva, je najbežnejší, základný verš sylabotonickeho verzifikačného systému, v nepárnoslabičných, skrátených veršoch ho deautomatizuje. Jednoduchosť a pádnosť trocheja zastupuje ľahkomyselnosť a sebaistotu subjektu, významovo-hodnotovými analógiami k triviálnosti trocheja sú básňou prezentované postoje ako absencia rešpektu či averzia voči pevnejším sociálnym väzbám a hlbším citom. Na funkčné spojenie použitého metra so sklesnutou, pesimistickou náladou sa čitateľ rozpomína od polovice básne, keď sa v nej frekventovane začínajú objavovať výroky s jednoznačne negatívnym významom, a tento trend završuje pesimistické konštatovanie v samom závere básne. Text básne ako rytmizovaný a vnútorne previazaný tvar utvára aj striedavý rým založený zároveň na alternácii ženských a mužských rýmov, viaceré opakovania, paralelizmy a variácie, ako aj zvukovo-sémantické korešpondencie. Na rozdiel od rytmu pohrebnej procesie, ktorý čitateľ vníma pri Váľkovej básni, Urban strojový chod vozidla dáva do súvislosti s pulzovaním ako základným faktorom života. Na biologickú podmienenosť subjektovho konania, prominenciu základných telesných potrieb a nutkaní v jeho živote odkazujú spojenia ako „linka pudová“, „živočíšna linka“.

Pražské, miestopisne konkrétne situovanie subjektu je len jednou rovinou exponovania veľkomestského života v básni. Všeobecnejšiu symboliku veľkomesta ako emblému pre istý spôsob života možno vyčítať z jazyka, ktorým subjekt referuje o svojom intímnom živote. Pre báseň je príznakové nahromadenie slov z domény módy. Žena je charakterizovaná ako krásna modelka ľahkých mravov, sexuálny objekt. Pokračovanie príhovoru, ktorým subjekt utvára jej portrét, má aj autocharakterizačné dôsledky, lebo z neho vyplýva, že práve on je na absolvovanom akte zainteresovaný len telesne. V predbežnej pointe sumarizuje tieto postoje do aforizmu, v ktorom prirovnáva módnú prax k láske slovami: „Listujeme v cudzom vnútri / ako v módnom žurnáli“. Móda ako sféra dočasnosti, materiálnosti a pragmatického striedania

priorít, inak pomerne častý prameň rétoriky exponujúcej dehumanizáciu medziludských vzťahov, subjektu poskytuje jazykové prostriedky, ktorým si jednak udržiava odstup od milienky a jednak svoju hrubosť prezentuje ohromujúco, extravagantne.

Pokiaľ ide o koncepciu lásky, tá Urbanova sa dá pomenovať ako libertínska na rozdiel od romantickej či romanticko-dekadentnej, ktorú reprezentuje subjekt Váľkovej básne. Váľkov subjekt sa fatálne upútava k nedostupnému objektu svojich citov, väzby Urbanovho subjektu sú iba fyzické, u partnerky sa len krátkodobo zastavuje. Pokiaľ ide o koncept mesta, Urbanovo mesto neznie elegicko-patetickým pohrebným zvonením za životom, ktorý nemá perspektívu, a nie je obrátené do minulosti. Reč jeho obyvateľa je zviazaná s budúcnosťou a s jej permanentnými začiatkami, či už ide o cyklus dní alebo o výpožičky z diskurzu módy. Veľkomesto Urban koncipuje ako priestor ponúkajúci za málo peňazí (transport zabezpečí verejná doprava) veľa muziky: veľkolepý sex s exkluzívnymi ženami alebo príležitosti pre subjekt učiť sa veľkým rúhačským gestám, veľkej hrubosti i veľkej prázdnote. Pokusy zmierniť či intimizovať efekty strojovo-konzumného mestského života ostávajú na verbálnej úrovni a rôzne detaily i početné zdobneniny skôr dávajú vyniknúť odludštenému pragmatizmu, ku ktorému sa tu subjekt hlási, než by ho zmierňovali, vyvažovali. Zodpovedá tomu aj deziluzívna pointa básne, začlenenie subjektu a jeho erotickej praxe do cyklu „bez začiatku bez cieľa“. V tomto momente sa životný pocit Urbanovho subjektu stýka s tým, ktorý vyjadruje Váľkov subjekt. Oba pracujú s konceptom cyklického pohybu, uviaznutia na mieste a obaja tento koncept spredmetňujú do električkového vozidla s jeho pravidelným chodom a periodickým pohybom po vopred vytýčenej trase. Táto emblematika je príbuzná s fatalistickou symbolikou vlaku (Hodrová, 1995), predstavuje jej modernejší, civilnejší, profánnejší variant.

Urbanov ironický cynik je ďalšou replikou na Váľkovho melancholického trpiteľa. Ak do porovnania zahrnieme aj Hevierovho oneskoreného hipíka, dostávame vlastne viac-generačnú sekvenciu meniacich sa štylizácií mužských subjektov a ich (seba)prežívania v modernej kultúre a civilizácii reprezentovanej mestom. Aby však nevznikal falošný dojem, z vývinového hľadiska je dobré pripomenúť, že moderná slovenská poézia veľkomestský sujet o sexe na jednu noc poznala minimálne od už spomínanej Poničanovej básne *Noc*.

## Archa

*Prvá ranná električka v daždi* je báseň Petra Gregora, zaradená do zbierky *Zberateľ hodín* (1992). Cez nadpis sa umiestňuje do blízkosti Hevierovho a Váľkovho textu, respektíve medzi ne. K pólu danom Hevierovou básňou smeruje prvá časť názvu, ktorá je zhodná, Váľkovu báseň pripomína doplnenie názvu o motív dažďa, keďže ten je cez tradované emocionálno-psychologické konotácie spriaznený so stavom smútku, sklúčenosti, clivoty. V tomto názve sa zároveň navodzuje väzba medzi kategoriálnou dvojicou technika – príroda.

### Peter Gregor: prvá ranná električka v daždi

prší a prší staby dážd  
zaliať chcel všetky peľechy  
a každú kvapku cítiš zvlášť  
lež ani kvapky útechy

prší a prší šuští dážd'  
 dážd' v ktorom všetko pomínie  
 oheň lásky i krv vrážd  
 spláchne ako pomyje

prší a prší stoky spité  
 zvrátili obsah svojich brúch  
 voda a voda v temravom svite  
 a pod ňou chvie sa podvodný vzduch

po fláme zdvihneš ťažké viečka  
 na čo sa toto podobá  
 už tolko tolko som toho prečkal  
 a že by predsa potopa

na chrbtach ťarcha tváre siné  
 v chomútoch mysle ustatá  
 clonou vôd sa archa šinie  
 a vezie všetky zvieratá

pod nebom z olova sa šumiac šinie  
 zachráni nás či pochová?  
 len pokoj pokoj – nik nezahynie  
 len začať treba zas odznova

(Gregor, 1992, s. 20 – 21)

Báseň sa vyznačuje pomerne pravidelným stroficko-veršovým usporiadaním, viazaným veršom s daktylotrochejským rytmom, čiastkovými eufonickými efektmi, opakovacími figurami a ďalšími vlastnosťami, ktoré ju vo všeobecnosti priraďujú do kontextu symbolisticko-dekadentnej poetiky a z hľadiska systémových medzitekstových súvislostí indikujú jej variačný vzťah k Váľkovmu textu. Funkcia týchto prvkov je obdobná, sémantika špecifická: cez komplexné tvarovanie jazyka vyjadruje istú ľudskú situáciu, stav. U Váľka ide o to, sugerovať beznádejnú situáciu, emocionálno-psychickú vyčerpanosť subjektu, jeho sklúčenosť v mestskom časopriestore. O čo ide u Gregora, vyplynie z nasledujúcich pozorovaní.

Veršovo-strofické, rytmické a zvukové tvarovanie Gregorovej básne je vzhľadom na Váľkov pretext autonómne. Báseň sa navonok člení na šesť štvorveršových strof, v ktorých sa stretajú verše rôzneho slabičného rozsahu. Prvá strofa obsahuje osemslabičné verše, osemslabičníky tvoria aj prvé dvojveršie druhej strofy, po ktorom nasleduje dvojica sedemslabičných veršov. Od tretej strofy sa črtá tendencia alternovať dlhšie nepárne verše s kratšími párnymi, ich rozsah sa však obmieňa, najväčší rozptyl (od osem- po jedenásťslabičný verš) je v poslednej strofe. Táto variabilita sa premieta aj do daktylotrochejského troj- a štvorstopového metra. Báseň má striedavý rým, pričom v prvých dvoch strofách ide o mužské rýmy, zatiaľ čo od tretej strofy sa uplatňuje kombinácia ženských a mužských rýmov.

Spomedzi sledovaných príkladov je práve u Gregora najviac rozvedený princíp manifestovania estetickej funkcie básne formálnymi prostriedkami založenými na príznakovej organizácii jazyka. Potvrdzuje sa aj účasť týchto postupov na kreovaní sémantiky textu. Ide o signalizovanie typologickej blízkosti s poetikou, na ktorú odkazovala už Váľkova báseň, teda na symbolizmus. Na Gregorov text možno aplikovať slová M. Gáfrika, ktorý ako recenzent Váľkovho debutu v *Smutnej rannej električke* rozpoznal „obnovenie túžby symbolistov po básni na jedno slovo“ (Gáfrik, 1960, s. 115). Aj v tomto ohľade ide o paralelu k Váľkovej básni a jej Vargovej piesňovej interpretácii, pre ktoré je takýmto kľúčovým slovom smútok. Ústredným prvkom Gregorovho textu je podstatné meno *dážď* a slová, ktoré s ním vecne súvisia (napríklad *pršať*, *liať* alebo *kvapka*).

Výrazná je miera zastúpenia príslušných výrazov v texte a ich akcentovanie štylistickými prostriedkami. Príznačný je paralelizmus, do ktorého vstupujú začiatkové verše prvých troch strof básne: „prší a prší šaby dážd“, „prší a prší šušť dážd“, „prší a prší stoky spité“. Opakovania sú horizontálne (okrem už uvedených príkladov pripájame aj ďalšie epizeuxy: „voda a voda v temravom svite“, „už tolko tolko som toho prečkal“, „len pokoj pokoj“) aj vertikálne: vo vnútri veršov (kvapky v prvej strofe), na ich konci a začiatku (epanastrofa na začiatku druhej strofy „dážd / dážd“) a v rýmových pozíciách (*dážď*, *šinie*). Najviac sú rozvetvené opakovania a variácie slov patriacich do domény oblačnosti a zrážkovej činnosti.

Bohatá je v tejto súvislosti aj zvuková výstavba výpovede. Vo vzťahu k úkazu *dažďa* onomatopicky sugeruje intenzitu zrážkovej činnosti zvýšenou frekvenciou príznačných spoluhlások („prší a prší šušť dážd“). Vo vzťahu k subjektu či širšie ľudskému svetu podčiarkuje kakofonickým efektom negatívne hodnotové zafarbenie slov, cez ktoré sa na evokovaný meteorologický jav viažu ďalšie nepríjemné predstavy („prší a prší stoky spité / zvrátili obsah svojich brúch“).

*Dážď* ako ústredný prvok básne prináleží k vonkajšiemu svetu. No zaťažovanie jeho jazykového stvárnenia istými hodnotovými príznakmi svedčí o subjektívnom rozmere tejto evokácie, o tom, ako je *dážď* vnímaný subjektom a čo cezeň subjekt reprezentuje. Vlastný pohľad subjektu je formulovaný z viacerých pozícií. Využitá je postupne druhá osoba singuláru, ktorou sa subjekt z istého odstupu prihovára sám sebe, ale zároveň oslovuje a na výpovedi zainteresúva aj jej recipienta, ďalej individualizujúca priamočiara prvá osoba a napokon aj zovšeobecňujúca prvá osoba plurálu. Koexistencia týchto foriem textu udeľuje tendenciu hovoriť ani nie tak „za seba“, ako „pred inými“ a „za iných“.

V tomto smere je príznačné, že Gregorovi nejde len o individuálne exponovanie *dažďa* ako prírodného úkazu, ale aj o zdieľanie istej kultúrnej symboliky, ktorá sa na vodné zrážky viaže. Konkrétne ide o aktualizovanie starozákonnej symboliky potopy sveta. Táto významová rovina básne koriguje jej situovanie voči najbližším textom. Zreteľne ju diferencuje od Hevierovho textu a vzťah k Váľkovej básni umožňuje charakterizovať ako variáciu, pre ktorú je príznačný posun od osobnej existenciálnej problematiky ku kultúrno-civilizačnej diagnostike a prognostike. Záver Gregorovej básne navyše prináša posun, pokiaľ ide o stvárnenú náladu, keďže pokazuje na význam pokory, rozvahy a nádeje na zmenu (Váľkov subjekt svoj stav prezentoval ako bezvýchodiskový, definitívny). Významný je tiež fakt, že Gregorova vznešená alegória ne-disponuje sebaironickou rovinou, aká sa neoddeliteľne spája s Váľkovou básňou. O Gregorovej básni je triezve predpokladať, že vznikla ešte v predchádzajúcej ére, jej publikovanie v knihe z prelomu epoch zároveň korešponduje s tým, že pripomína videnie a proroctvo. Pre gnómický čas však v zásade ašpiruje na nadčasovosť, anachronickú aktualizovateľnosť.

Subjekt Gregorovej básne sa charakterizuje ako príslušník spoločnosti, ktorá stratila zo zreteľa mravné hodnoty (flamender), ale tiež ako kazateľ a prorok, ktorý v nejednoznačnej situácii zachováva stoický pokoj a stáva sa sprievodcom svojich blížnych náročným procesom. V daždi ako prírodnom úkaze vypovedajúci subjekt rozpoznáva symboliku biblickej potopy od prvého prirovnania. Podstatnou súčasťou interpretácie, na ktorej následne báseň stavia, sú motívy nezriadeného, nemravného a hriješného života i trestu, ktorý nositeľov takejto kultúry v konečnom dôsledku zákonito čaká. Gregorova alegória však napokon nemá povahu mementa. Potopa je prehodnotená na očistný proces, prinášajúci možnosť zanechať staré mravy a pokúsiť sa o nový začiatok. Do stvárnenia tejto ideovej postupnosti sú zapojené aj bežné časové (noc a ráno, predtým a potom, doteraz a odtiaľ) a priestorové (sféra brucha a sféra ducha, dole a hore, zdola a zhora) kategoriálne opozície a symboly.

Spomedzi predmetných konkretizácií mestského chronotopu je pre báseň kľúčový titulný motív. V samotnom texte sa električka objavuje výlučne v aktualizovanej biblickej podobe ako „ustatá archa“, ktorá „sa šinie“ „pod nebom z olova“ a „clonou vôd“ „vezie všetky zvieratá“. Táto alegória aj referenčné zložky významu, ako sú pohyblivosť celého zariadenia či sprievodné zvuky, transformuje na symboly, ktorých vznešený význam je čitateľovi signalizovaný aj príznakovou zvukovou inštrumentáciou: vozidlo „sa šumiac šinie“.

Gregor zhodnocuje základné koncepty električky, najmä to, že ide o transportné zariadenie, dopravný prostriedok aj cez veršovo-strofické členenie textu, rytmiku, zvukovú organizáciu a opakovacie figúry. Všetky tieto prostriedky podporujú dojem plynulého, no pomalého i ťažkopádneho a zároveň náležité dôstojného, majestátneho pohybu vozidla časopriestorom.

V básnickej otázke „zachráni nás či pochová?“ Gregor pripomína obe základné funkčné špecifikácie električky ako pohyblivej nádoby, ktorá v básnickom režime spravidla slúži buď ako prepravné puzdro na zárodok života alebo ako schránka na ostatky života. A zhodnocuje aj filozoficko-ezoterický zmysel (vozidlo ako retorta), keď pohyb električky v materiálnom priestore a čase reprezentuje kvalitatívny pohyb v mentálnej, duchovnej, mravnej sfére. Zatiaľ čo u Válka je titulná električka symbolom fatálneho osobného zúfalstva (vizia ako produkt utrúpanej duše), Gregorov kazateľ-prorok jej význam napokon ušľachťuje ako symbol nadindividuálnej nádeje.

Gregor zreteľne nadväzuje na archaické (koráb) aj moderné (vlak) spredmetnenia osudovosti, využívajúc príbuzné príznaky týchto motívov, ako sú pohyb s veľmi limitovanými možnosťami ovplyvniť priebeh trasy, pohyb po vopred danej trase, pohyb na línii štart (začiatok) – cieľ (koniec). Modifikuje však časové implikácie pohybu po stále rovnakej trase. Gregorova električka transformovaná na archu spásy nie je priamočiarou materializáciou cyklickosti, večného opakovania, ale príslubom prerušenia, ukončenia cyklu, ktorý je rozpoznaný ako scestie, a nového začiatku, nastolenia nových úzov – avšak sformulovaných už dávno, na počiatku civilizácie – až na tejto úrovni napĺňa princíp mýtického cyklu. Ako dávny kultúrno-technický výtvar je so svojou záchovnou symbolikou kontrapunktom voči deštruktívnym prejavom civilizácie. Gregor električke navyše priznáva aj duchovno-metafyzický zmysel, keďže vozidlo mestskej dopravy interpretuje aj ako vehikel duchovnej, mravnej premeny, transformácie, transferu.

## Zastávka č. 2

Bude vari prípustné, keď teraz porušíme postupnosť knižných vydaní ústrednej štvorice básní, ktoré nás zaujímajú, a pristavíme sa pri texte, ktorý s alúziou na Váľkov text prišiel po väčšom časovom odstupe. V roku 1999 vydal Michal Habaj zbierku *Gymnazistky. Prázdniny trinásťročnej* (1999). Texty zbierky majú výraznú intertextuálnu dimenziu, k najrôznejším citátom a alúziám sa tu pristupuje z perspektívy samplovania. Výsledok je viacznačnou reflexiou historických podôb slovenskej i rôznej inonárodnej lyriky, všeobecne literatúry a umenia. Táto montáž zároveň vystihuje atmosféru života v postkomunistickvej stredoeurópskej metropole na konci 20. storočia, ako jej nejednoznačnosť precitoval mladý básnik.

[...] ešte vždy priveľmi neskúsená na  
slovo pravdy, ktorým si ťa kúpi miestny drogový diler jazdiaci  
na šesťstotrinásťke. Na dvestotrinásťke jazdím iba ja: keď skoro

nadránom vraciam sa z klubu, smutný ranný trolejbus a ja v ňom  
a ja v ňom – osamelý cestujúci v tomto voze pohrebnom: kdeže  
sú tie gymnazistky, čo sa cez noc utancovali k smrti, kdeže sú ich  
úsmevy postrácané vo vetre a peli z broskyň – jemnejšom ako tvoj

púder Soir de Paris, keď v špinavom svetle každej brány, dievča,  
ukazuje ti zdatný chlap: svoje srdce v dlani – vykrični! Vykrični  
a utekaj! [...]

Súčasťou básne *Jeden svet – jedna budúcnosť, môj kvet – tvoja panny cnosť* je aj pasáž odkazujúca na Váľkov text (Habaj, 1999, s. 66). Habaj využíva známosť kanonizovanej evokácie melancholického rozpoloženia exponovaného na pozadí kolobehu mestského rytmu. Vytvára vlastne paralelu k vstupnej sekvencii Váľkovej básne. Električku nahrádza trolejbus, ostatné výraznejšie zmeny sú vlastne len dôsledkom tohto zastúpenia. O úryvku možno premýšľať nielen cez jeho výraznú štylizovanosť, ktorej základom je práve to, že je alúziou na známy pretext, ale aj cez jeho autobiografickú motivovanosť, keďže v čase vzniku básne napríklad uvedená trolejbusová linka spájala centrum mesta a nočného života s miestom bydliska empirického autora.

Habaj zachoval slabičný aj stopový rozmer prvých dvoch veršov pretextu. Nepravidelnosť vlastnú druhým dvom veršom originálu odstránil a namiesto nej aplikoval schému z úvodného dvojveršia aj s jej jednotvárnosťou. Tenzia vzniká zo spôsobu začlenenia tohto segmentu do tvaru vlastnej básne. Tak ako je to typické pre všetky básne Habajovej zbierky, aj v tomto prípade je grafické členenie sprítomneného pretextu prispôbené formálnej úprave, ktorej základným prvkom je tzv. katastrofa.

Celkovo má Habajov prepis vlastnosti parafrázy či priznanej variácie.<sup>3</sup> Pomeriavať, či tlmočený ranný spleen subjektu je aktualizáciou stavu, ktorý prežíval jeho predchodca, alebo jeho banalizáciou, asi nemôže mať jednoznačný výsledok. Zachované je naaranžovanie výjavu do rámcu opakujúcich sa stereotypov mestského človeka, ktoré reprezentujú jeho samotu a sklúčenosť,

<sup>3</sup> Úryvok obsahuje aj narážku na iný Váľkov známy text – motívy broskyňového peľa a púdu Soir de Paris sú výpožičky z Váľkovej básne *Dotyky*.

v tomto duchu je podržané aj stotožnenie dopravného prostriedku s cintorínskou rekvizitou, ibaže Habaj vynecháva Váľkovu unikátnu „rakvu sklenenú“ a „smutný sprievod pohrebný“ variuje ako „tento voz pohrebný“. Prepisovanie je komplikované priebežne ambivalentným, parodicko-pastišovým navodzovaním jednotlivých motívov. Týka sa to už prípravy tejto pasáže, ktorá sa k slovu dostáva cez asociáciu medzi pomenovaním pre typ auta („šestotrinásťka“) a označením trolejbusovej linky („dvestotrinásťka“). Na groteskné spojenie drogového dílera ako príznačnej figúry postkomunistickej éry a automobilového symbolu byrokraticko-mocenského aparátu predchádzajúceho režimu tak nadväzuje sebaironická a zároveň monumentalizujúca inštalácia subjektu básnika do vozidla mestskej verejnej dopravy.

### Transpozícia

Báseň Tomáša Janovica *Pri čítaní Dotykov* sme vyňali z chronologického usporiadania výkladu, keďže od ostatných predložených textov sa odlišuje svojou zretelnou žánrovou príslušnosťou k oblasti humoristicko-satirickej literatúry. Okrem toho aj spôsob, akým zhodnocuje topos električky manifestačne odkazujúc na Váľkov pretext, je špecifický, keďže spočíva v odstránení referencií na kontext mestskej dopravy a nahrádza ich výrazmi z celkom inej domény.

#### Tomáš Janovic: *Pri čítaní Dotykov* (venované sebe)

Prvá ranná borovička,  
pivo k nej, pivo k nej,  
už sa veziem  
ako v rakvi sklenenej.

(Janovic, 1991, s. 16)

Báseň má dvojdielny názov. Jeho prvá časť je zároveň názvom cyklu, do ktorého báseň patrí a ktorý je dlhodobou súčasťou Janovicovej tvorby. Spoločným menovateľom textov s týmto označením u Janovica je rozmanité nadväzovanie na konkrétne literárne diela, autorské rukopisy, žánre a typy písania z domácej i svetovej literatúry. Zastrešujúca formuška *Pri čítaní* označuje situáciu vzniku textu a umiestňuje ho do rámca každodennosti (konvencia čitateľského denníka) ako sprievodný jav či produkt všednodennej intelektuálno-umeleckej životnej praxe. Vlastný text je relativizujúco predznamenaný ako metatext, marginália, čiastková interpretácia, aktualizujúci komentár. Ide o príklad toho, čo Z. Kazalarska nazýva „malé formy“ (Kazalarska, 2017, s. 17). Predmetná báseň bola ako súčasť cyklu *Pri čítaní* prezentovaná najprv v antológii slovenskej básnickej satiry *Dlhší o hlavu* (1988) a potom aj v básnikovej knihe *Moje najmilšie hriechy* (1991).<sup>4</sup>

Druhou zložkou titulu predmetnej básne je názov zbierky, z ktorej pochádza vlastný pretext, jeho názov sa zasa ozýva v prvom verši básne, ktorý je jeho prepisom. Alúzia na jednotlivú báseň má vo vzťahu k odkazu na zbierku synekdochickú povahu, báseň reprezentuje zbierku ako celok. Obe referencie sa zároveň spoliehajú na kánonickú pozíciu jednotlivej básne i zbierky v slovenskej literatúre. Tretia paratextová indícia (*venované sebe*) avizuje, že výpovedná

<sup>4</sup> Možno dodať, že v rámci tejto časti Janovicovej tvorby nejde o jedinú váľkovskú alúziu, napríklad v zbierke *Najsmutnejšie anekdoty* (1995) možno nájsť text *Pri čítaní Milovania v husej koži*.

intencia básne bude viac než na kontext kanonizovanej predlohy zameraná na kontext autora tejto adaptácie.

Janovicova báseň má iba štyri verše, na rozdiel od Váľkovej básne či Vargovho piesňového textu. Štvorveršie takmer presne zachováva tvar počiatocnej strofy pretextu. Zároveň v ňom boli na kľúčových miestach vykonané lexikálno-syntaktické úpravy („smutná“ – „ranná“, „električka“ – „borovička“, „a ja v nej“ – „pivo k nej“, „už ma vezú“ – „už sa veziem“). S novým členením textu bola zosúladená aj interpunkcia. Posledný štvrtý verš je zachovaný v pôvodnom znení.

Významový účinok týchto zmien je zreteľný. Náladotvorné prídavné meno *smutná* je nahradené za nepríznačkové *prvá*. Redukuje sa väzba básne na emocionálno-psychologický obsah, ktorý má u Váľka navyše vznešenú podobu (ľúbostné nešťastie, spleen, existenciálne zúfalstvo). Nasledujúce lexikálne substitúcie (*borovička* a *pivo*) naplno presúvajú výpoveď z oblasti delikátnych pohybov duše do sféry rutínnej fyzickej existencie, prízemného konzumovania a vstrebávania alkoholu. Prirodzene, pokiaľ sa u Váľka ako samozrejmosť prijíma to, že hovorením o verejnej doprave sa vlastne hovorí o duši, neexistuje prekážka, aby sme rovnakú funkciu pripísali i hovoreniu o požívaní alkoholu. Možno pripomenúť, že flamenderskou atmosférou sa vyznačuje už Váľkova báseň, Janovicov text je v tomto ohľade explicitný a dá sa charakterizovať ako brutalizujúci prepis pretextu. Napriek vytesneniu dopravných a všeobecnejšie urbánnych referencií za fyzický okraj Janovicovej básničky badať, že aj adaptovaný text vyrastá z konceptu nádoby a cyklického pohybu.

Z hľadiska rytmickej organizácie je báseň presnou kópiou prvej strofy Váľkovej básne. Každý verš strofy má iný slabičný rozsah (8, 6, 4, 7). V pretexte sa cez tento segment ustáľuje trochejské metrum, ktoré je potom pre celú báseň typické, no predbežne sa v úplnosti uplatní len v prvom verši (ktorý je štvorstopový) a v treťom (ktorý je dvojstopový, teda polovičný). V druhom, takisto skrátenom verši dochádza k tónickej variácii (Zambor, 2005, s. 175) a štvrtý, sedemslabičný sa končí neúplnou trochejskou stopou.

Syntaktické zmeny v prvej polovici textu priniesli aj nahradenie priradovacej spojky a bezspojkovým pripojením a opakovaním. Aj zvuková organizácia doznala malé posuny vzhľadom na nahradenie kľúčových slov najmä v prvom a druhom verši, zásadne sa však nezmenila. Možno napríklad uvažovať o posilnení miesta samohlásky o v akusticko-optickom tvarovaní textu a uviesť tento jav do súvislosti s exponovaním diania, ktorého zložkami sú predmety (poháre) a telesné prvky (ústa) kruhového obrysu a ktoré je navyše sprítomňované ako úkaz vyskytujúci sa opakovane, s istou notoriou.

Pokiaľ ide o rytmus, potvrdzuje sa jeho funkcia z predlohy. Zostupný rytmus v prvej strofe (aj cez niekoľko odchýlok) umocňuje pochmúrny ráz výpovede, ktorý je v pôvodine neskôr situačne konkretizovaný ako funebrálny. U Janovica sa ťaživá nálada viaže na fenomén alkoholizmu. Pokiaľ ide o miesta narušania monotónneho rytmu, u Janovica možno hovoriť o napätí medzi zautomatizovaným konaním a jeho aberáciami, čo sú polohy, ktoré obe prináležia k toposu pijanstva. Vzhľadom na palimpsestovosť básne v povedomí čitateľa koexistujú obe semiotické roviny tejto rytmickej štruktúry: vznešená pretextová čiastočne umocňuje ordinárnu posttextovú a naopak, novo nastolená čiastočne relativizuje pôvodnú.

Popri zmenách, ktoré sa viažu na prvú polovicu strofy, možno obmenu, ktorá nastala v jej treťom verši, prehliadnuť či podceňiť. Na kontext detských zážitkov odkazujúci zvrät „už ho vezú“ (Podjavorinská), Váľkom konvertovaný z infantilno-hrového pokriku

na nemocnično-agonický, existenciálny vzdych „už ma vezú“, nadobudol u Janovica podobu „už sa veziem“. Vzhľadom na kauzálno-logické väzby v textovej štruktúre je to dôsledok toho, že z výpovede bola odstránená električka a spolu s ňou nielen kontext premiestňovania sa v priestore, ale aj nemohúca vystavenosť dianiú ako výrazný príznak Válkovho lyrického subjektu. Viezť sa v niečom je bežne chápané ako obrazné pomenovanie pre takú účasť na určitom dianí, pri ktorej je obmedzená vôľa subjektu, jeho schopnosť či možnosť konať individualizovane. Navyše ide o podiel na udalostiach s negatívnymi konotáciami, bežne napríklad z kontextu spoločenskej delikvencie, morálnych prehreškov a podobne. Subjekt dominantne charakterizovaný cez životosprávu spočívajúcu v alkoholických nápojoch týmto zaužívaním významom dobe zodpovedá. V súvislosti s pitím alkoholu dajú sa navyše asociačne pripomenúť aj také výrazy ako záťah, jazda a už len mimochodom možno azda ešte dodať, že pri istom spôsobe konzumovania alkoholu sa aktualizuje ďalší pojem z dopravnej mechaniky: pivo býva voči borovičke aplikované ako tzv. brzda.

Vráťme sa ešte k dvojdielnemu názvu Janovicovej básničky, ktorý popri všetkých brutalizujúcich posunoch v recipientovom povedomí zachováva väzbu na sféru vysokej kultúry. Prvá časť názvu odkazuje na prepojenie dvoch komunikačných zručností vo viac či menej exkluzívnej polohe. Čítanie poézie i písanie slovesných útvarov, ktoré ju aspoň napodobňujú, bežne chápeme práve ako činnosti, ktoré s emóciami a duševným životom súvisia veľmi výrazne. Janovicov profanizujúci palimpsest potom možno uvádzať do rôznych súvislostí, pokiaľ ide o pretext (paródia) či žánrový kontext, v ktorom je nový text prezentovaný (satira, metasatira). Zároveň je to však pripomenutie toho, že pri všetkej podobnosti Janovicovho textového riešenia s kontextom vernakulárnej tvorivosti (krčmové, respektíve záchodové písáčky) sa i naďalej pohybuje v kontexte intencionálne štylizovanej slovesnosti, predstavuje niečo ako existenciálny epigram.

Druhá časť názvu (odkaz na názov Válkovej prvotiny) v podstate signalizuje, že prednostne treba za pretext považovať *Smutnú rannú električku*, ako ju napísal Válek, nie ako ju hrá Varga a spieva Hammel. Beztak úvahu nad Janovicovou básňou len ťažko oddeliť od existencie Vargovej adaptácie. Janovic sa vo svojej adaptácii vlastne z formálno-výrazového hľadiska vybral opačným smerom ako Varga. Namiesto rozrastania text výrazne skrakuje, slovo smútok celkom vyradil, namiesto monumentálnosti volí lapidárnu sebaíroniu.

Podnadpis (*venované sebe*) ironické tendencie oslabuje a prerábku nalaďuje skôr do modalít žartovnej pocty rešpektovanému dielu slovenskej literatúry a jej autorovi, prípadne do polohy žartovnej dysfemickej autocharakteristiky, cez ktorú text zároveň bez alibizmu komentuje typické črty slovenskej kultúrnej identity.

Oproti nákladnosti symbolistických výlevov komunikujúcich delikátne ľudské stavy so všetkou vážnosťou i voči zábavno-kompenzačnej funkcii popových piesní odpovedá príklonom k postupom ľudovej tvorivosti s priamočiarno ventilačnou, hygienickou a sebahygienickou intenciou. Aj pri odlišných doménach (duševné – telesné), odlišnom symbolickom situovaní (javisko – suterén), uchopení (úhľadné – hrubé podanie) a miere sebaíronie Válkov pretext i jeho Janovicova transpozícia vyjadrujú ochromenie, existenciu, ktorá je voči životu deficitná, bezperspektívne živorenie.

### Zastávka č. 3

Ešte ďalej, pokiaľ ide o tabuizované obsahy, sa pokúša pri konvertovaní Váľkovej básne zájsť Michal Baláž. Svoju básen *Popol* z debutovej zbierky *Ø* (2016, s. 71) začína štvorverším:

smutná ranná erekcia  
a ja s ňou a ja s ňou  
neviem si dať rady  
cestou krížovou

Básen má aj pokračovanie, nie celkom vydarené, ktoré však pre nás už nie je dôležité, keďže chceme poukázať iba na niektoré aspekty Balážovho prístupu. Na prvé prečítanie ide o provokáciu založenú na viacnásobnej konfrontácii vysokého s nízkym. Ťažko tu hovoriť o paródii či subverzii samotnej básne *Smutná ranná električka*, skôr sa s týmto pretextom manipuluje ako s reprezentatívnu vzorkou toho, čo možno považovať za kánon slovenskej literatúry (poézie) i populárnej kultúry (hitovej piesne). Baláž ako začínajúci autor sa ku kánonu vyjadruje z periférnej pozície a využíva na to montáž hodnotovo protikladných prvkov, najmä minulosti a súčasnosti, existenciálneho a telesného, spirituálneho a sexuálneho.

Baláž pri nahradení ústredného symbolu básne počíta s náhodnou rytmickou a čiastočne i zvukovou podobnosťou medzi dvoma výrazmi, ktoré patria do celkom odlišných významových i komunikačných domén (električka – erekcia). Ďalšie verše variuje v duchu vlastného nastoleného leitmotívu. Keďže na začiatku básne došlo k nahradeniu všeobecne známeho predmetu pretextu, pri pokračovaní výpovede tento sa naďalej sprítomňuje na pozadí nového znenia. Je možné vnímať ich napokon čiastočne aj cez vzťah analógie (personifikovaná električka ako spredmetnenie subjektivej skľúčenosti – psychologizovaná erekcia ako príznak samoty). Novým prvkom je premostenie medzi prvým a štvrtým veršom, založené na čiastočnej vizuálno-tvarovej podobnosti (falický tvar – kríž), ktoré „sa spolieha“ na „nepatričné“ prelnutie repertoára sexuálnych významov s komplexom nábožensko-filozofických pojmov. Bez ohľadu na účinnosť či nosnosť Balážových provokácií stojí za pozornosť, že vo významovom jadre básne je zachovaný problém túžby, neschopnosti vystúpiť z diskomfortnej intímnej situácie. Pokiaľ pokusy o šokovanie tabuizovanými prvkami zväčša vyznievajú príliš násilne, odlišuje sa od nich tragikomické spojenie lyricky príznakového atribútu (smutná) s lapidárnym fyzickým prejavom (ranná erekcia).

U Baláža zrejme naozaj nie je potrebné vravieť o parodickom či karikatúrnom vzťahu k pretextu. Siahol po ľahko rozpoznateľnom, obsahovo aj formálne ucelenom segmente básne, ktorá je emblémom slovenského kultúrneho kánonu, a prepísal tento úryvok palimpsestovo tak, aby kánon polemicky reflektoval prostredníctvom prvkov, ktoré považuje za dostatočne nízke, háklivé, škandalózne.

### Zhrnutia a závery

Básne relevantné pre toto bádanie zastupujú rôzne vývinové trajektórie slovenskej poézie posledných desaťročí, ich autori patria do rozličných generácií, ktoré do slovenskej literatúry nastupovali od druhej polovice 20. storočia a zaujímajú rozmanité miesta v jej hodnotovom rozvrstvení. Pokiaľ však ide o stvárnenie toposu rannej električky, vykazujú preskúmané texty

výrazné podobnosti a príbuznosti. Električka v poézii reprezentuje moderné mesto a spravidla sa na ňu symbolicky vzťahujú idey, postoje a hodnoty relevantné pre človeka žijúceho v modernom meste. Ich škála môže byť veľmi široká, príležitostne zahŕňa emócie rôznej povahy, psychologické pochody, existenciálne stavy, spoločenské postoje i kultúrno-civilizačné reflexie. Pri topose električky sa ako základný koncept prejavuje pojem nádoby, konkretizovaný na intervale puzdro na zárodok života (maternica a jej varianty) a schránka na ostatky života (rakva). Ako pohyblivá nádoba slúžiaca na prepravu nadväzuje topos električky na staršie symboly podobného zamerania, najmä na topos lode a topos vlaku. Oproti nim predstavuje modernejší, menej dobrodružný i menej monumentálny, civilnejší, všednejší symbol osudu, životnej fatality, zákonov života, riadenia a smerovania života. V prípade električky s temporálnym príznakom ranná badať osobitné koncipovanie času. Nejde o prosté napredovanie, linearitu, perspektívnosť. Podieľajú sa na ňom dve zložky. Základnou je čas ponímaný ako cyklické opakovanie, časová slučka, večné zotrvávanie v istom stave, čas, ktorý popiera napredovanie a zmenu. Voči tejto zložke býva ako komplement či kontrapunkt situovaný čas stotožnený so zmenou, premenou, zlomom, ruptúrou, čas koncentrovaný do extrémov konca a začiatku. Električka sa uplatňuje vo väzbe s ktoroukoľvek z týchto zložiek, môže stáť na strane znehybnenia a môže do nemennej situácie vnášať dynamiku. Válkova báseň a texty, ktoré sú jej podobné alebo sú s ňou príbuzné, spája to, že rannej električke pripisujú významnú až kľúčovú rolu pre celkové tvarovanie básnického textu. Prejavom integrálny funkcie toposu električky býva potom jeho dosah aj na kompozíciu, rytmické tvarovanie a zvukovú organizáciu výpovede. Válkova báseň predstavuje najstaršiu položku v súbore predmetných textov a tiež pretext, na ktorý ostatné básne nadväzujú či už v podobe typologických súvislostí a systémových referencií alebo genetických vzťahov a konkrétnych citačno-aluzívnych väzieb. Aj v textoch, ktoré na *Smutnú rannú električku* odkazujú ako na prípad kanonizovaného diela a podstatne transformujú jeho sémantiku, badať pretrvávajú práve tých konceptov, ktoré sú v pozadí električkového motívu.

## LITERATÚRA

- BALÁŽ, Michal. 2016. *Ø*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 2016. ISBN 978-80-9194-019-4.
- GÁFRIK, Michal. 1960. Dotyky poézie. *Mladá tvorba*, 1960, roč. 5, č. 3, s. 114 – 115.
- GREGOR, Peter. 1992. *Zberateľ hodín*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992. ISBN 220-0392-1.
- HABAJ, Michal. 1999. *Gymnazistky. Prázdniny trinástročnej*. Banská Bystrica: Drewo a srd, 1999. ISBN 80-88965-03-9.
- HEVIER, Daniel. 1984. *Pohyblivý breh*. Bratislava: Smena, 1984.
- HODROVÁ, Daniela. 1995. Fatálny vlak. In: MACURA, Vladimír – POHL, Rudolf (eds.). *Osudový vlak*. Praha: Nadace pro oslavy 150. výročí příjezdu prvního vlaku do Prahy na Masarykovo nádraží, 1995, s. 65 – 69. ISBN 80-900962-0-4.
- JANOVIC, Tomáš. 1991. *Moje najmilšie hriechy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1991. ISBN 80-220-0275-5.
- KAZALARSKA, Zornitza. 2017. Tomáš Janovic alebo Sen o veľkom slovníku malých foriem. *Kritika & Kontext*, 2017, roč. 21, č. 51, s. 16 – 17. ISSN 1335-1710.
- KOLI, František. 2008. K vývinu slovenskej prózy druhej polovice 20. storočia. *Slovenská literatúra*, 2008, roč. 55, č. 5, s. 348 – 369. ISSN 0037-6973.
- KONDRÓT, Vojtech. 1992. *Zimopis*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992. ISBN 80-220-0415-4.
- PONIČAN, Ján. 1932. *Večerné svetlá*. Bratislava: Literárny odbor Umeleckej besedy slovenskej, 1932.

- TIMENČIK, Roman D. 2003. K symbolice tramvaje v ruskej poezii. Prel. Marcela Pittermannová. In: GLANC, Tomáš (ed.). *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*. Brno: Host, 2003, s. 174 – 187. ISBN 80-86055-99-X.
- URBAN, Jozef. 1985. *Malý zúrivý Robinson*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985.
- VÁLEK, Miroslav. 2005. *Básnické dielo*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005. ISBN 80-7149-795-9.
- ZAJAC, Peter. 2007. Melanchólia, pátos, irónia. Miroslav Válek: Smutná ranná električka (1959). In: ZAJAC, Peter (ed.). *Sondy. Interpretácie kľúčových diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007, s. 313 – 339. ISBN 978-80-8101-024-8.
- ZAMBOR, Ján. 1997. *Báseň a ticho*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1997. ISBN 80-88878-13-6.
- ZAMBOR, Ján. 2005. *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia*. Bratislava: Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska, 2005. ISBN 80-969442-6-6.

.....

Doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD.  
Katedra slovenského jazyka a literatúry  
Ústav filologických štúdií  
Pedagogická fakulta Univerzity Komenského  
Račianska 59  
813 34 Bratislava  
Slovenská republika  
srank1@uniba.sk

## Transgresia a tradícia (Irónia a písanie na hrane v slovenskej literatúre)

Patrik Miskovics

*Katedra slovenského jazyka a literatúry  
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave*

### Transgression and Tradition (Irony and Writing on the Edge in Slovak Literature)

Litikon, 2023, Vol. 8, No. 1, pp. 39-49

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7211-2691>

The study is concerned with procedures of transgression in relation to ironic tendencies in Slovak fiction. Using selected text exemplars, the study points out the interconnectedness of irony and transgression, here understood as the act of disturbing boundaries such as the breaking of conventions or rules which mediate the stability of the canonical literary tradition. Making use of a variety of methodological contexts (Bakhtin, Eco, Assmann, Petříčková), the main goal of the study is to demonstrate the ambivalent character of ironic transgression, especially in the sense of both deconstructing, as well as affirming literary tradition.

Keywords: transgression, ironic, Slovak literature, Jonáš Záborský, Peter Pišťanek, Dušan Taragel

„Nosit masku opájí a zbavuje zábran.“  
Taťána Petříčková (2017)

Významnú úlohu v procese tvorby literárneho kánonu a jeho následnej destabilizácie zohráva hranica ako moment ustanovenia binárnej opozície so schopnosťou vymedziť to, čo je kánonu vlastné, a naopak to, čo stojí mimo neho (Assmann, 2011, s. 105). V tomto zmysle ide o koncept dôležitý pre teoretizáciu literárneho procesu – hranica vyznačuje priestor, ktorý je literárnou tradíciou naturalizovaný a tvorí jej systémové, kodifikované jadro. Jej povaha je axiologická, keďže predpokladá existenciu hodnotiacich súdov typu správne – nesprávne, vysoké – nízke, centrálné – periférne, oficiálne – podzemné, literárne – mimoliterárne. Tak kánon konzervuje sedimentované vrstvy kultúrnej tradície, ale zároveň – či obzvlášť – implicitne vyzýva k prekročeniu hranice, teda k porušeniu pravidiel, ktoré kánon kodifikoval. Je to do značnej miery práve toto prekročenie, transgresia, ktoré dynamizuje literárny proces; prevrátením

hodnotového určenia potom vznikajú nové opozície typu konvenčné – invenčné, prípadne staré – nové, ktoré nad kód stavajú udalosť, teda singularne prekročenie schémy.<sup>1</sup> Transgresia, tak ako ju chápeme, potom zahŕňa spôsoby, ktorými sa kultúrna produkcia vyrovnáva s preskripciami, zákazmi a normami – tie v širšom zmysle nemusia byť reprodukované iba literárnou tradíciou, ale aj socio-politickými faktormi, akými sú napríklad politický kontext alebo dobový morálny kódex; aj tu ide o systémy, ktoré v rámci svojej pôsobnosti kladú na jedinca a kolektív preskriptívne nároky a v tomto zmysle sa vpisujú aj do aktuálnej podoby umeleckých kánonov, ktoré neexistujú v hodnotovom vákuu. K problematike transgresie sa pridružujú súvisiace pojmy ako kontroverzia, provokácia, extremizácia, subverzia, exces (krajnosť) a i.

Ak pôvod stabilného jadra slovenského literárneho kánonu lokalizujeme v období národného obrodzenia, jeho základom bude predovšetkým romantická predstava o koherentnej, celistvej autorskej osobnosti, ktorá je hodnotovým garantom rovnako koherentného vzťahu k mimotextovej realite. Ide o „vážnu“ koncepciu autora, ktorá má byť zárukou mimetickej korešpondencie medzi literárnym textom a rovnako vážne poňatou spoločenskou skutočnosťou. Narušením tejto kanonizovanej predstavy o autorstve dochádza k nesúladu a následnej kontroverzii, ktorá je, ako uvádza Pavel Matejovič, „dôsledkom trhlín v koherentnom obraze modelu ideálneho autora, kde sú dielo a tvorba vo vzájomnom súlade, aby tak naplňali reprezentatívnu predstavu kultúrnych dejín“ (Matejovič, 2022, s. 38). Explicitne tento model autorstva formuluje Svetozár Hurban Vajanský napríklad vo svojej stati *Serióznosť v literatúre*. Do popredia tu stavia autorov, ktorí „vedú svoje dielo seriózne, [...] literatúra im je vážnym ťažkým dielom, a nie hrou pre ľudí prázdnych alebo záhalčivých“ (Vajanský, 1990, s. 53), pričom „literatúra naša bude hlavnou pákou nášho národného života“ (s. 54). Príznačným je najmä zdôraznenie národnoreprezentatívnej funkcie literatúry, ktorá je typickým symptómom vážneho poňatia literárnej tvorby – text je subordinovaný potrebám „národného života“ a autor podlieha z neho vyplývajúcim požiadavkám a preskripciám. Do takto predpripraveného poľa vstupujú tie literárne projekty, ktoré sa konštituujú ako transgresívne, čo znamená, že ich ambíciou je prekódovať stabilizované schémy a modely literárnej produkcie. Je pritom nutné dodať, že aj kanonizované formy autorstva predstavujú vo výsledku iba formy privilegovaných štylizácií – ich legitimita je síce logocentricky odvodzovaná z odkazu na empirického autora, avšak aj toto odkazovanie podlieha deformáciám, retušovaniu a pod. (Matejovič, 2022, s. 38). Rozdiel spočíva v tom, že kým v rámci „seriózneho“ poňatia tvorby autor štylizovanosť svojich projekcií kamufluje do závoja „autenticity“, diskontinuitná časť literárnej prevádzky ostentatívne predvádza vykonštruovanosť každej výpovednej pozície. Rizikom perspektívy kánonu je práve to, že je často prezentovaná ako vopred daná a samozrejmá či prirodzená, v istom zmysle predchádzajúca kód, čím sa obchádza jeho arbitrárnosť. Prekročenie hraníc ustanovených kánonom je potom v prvom rade práve demonštráciou jeho arbitrárneho, relatívneho povahy.

Kľúčovým faktorom takto načrtnutého vzťahu medzi kódom a transgresiou je ich vzájomná podmienenosť. Ako to formuluje Chris Jenks, „transgresívne správanie nepopiera obmedzenia a hranice, miesto toho ich prekonáva, čím ich kompletizuje. Každé pravidlo, obmedzenie alebo hrana so sebou nesú svoju vlastnú fraktúru, porušenie či impulz k ich neuposúchnutiu. Transgresia je komponentom pravidla“ (Jenks, 2003, s. 7). Tento fakt je obzvlášť evidentný, ak sa na situáciu pozeráme cez prizmu literárnej irónie, ktorá v slovenskej literárnej histórii

<sup>1</sup> K tomu pozri napríklad Čepanovo chápanie krízovosti v literárnom procese (Čepan, 1992, s. 8).

do značnej miery koreluje s jej diskontinuitnými tendenciami (Matejovič, 2022, s. 41). Octavio Paz v tejto súvislosti používa pojem „metairónia“, ktorá v jeho ponímaní „poukazuje na to, že veci označované ako ‚nízke‘ a ‚vysoké‘ sú od seba závislé, a núti nás zdržať sa hodnotenia. Nejde o inverziu hodnôt, ale o morálne a estetické oslobodenie, v rámci ktorého dochádza ku komunikácii medzi protikladmi“ (Paz, 1974, s. 112).

Literárna irónia je vo všeobecnosti javom intertextuálneho nadväzovania, ktorý je závislý od kultúrnej stabilizovaných, kanonizovaných prototextov. Ironický autorský postoj je komplementárny voči „serióznemu“ poňatiu tvorby, ako ho načrtol aj spomenutý S. H. Vajanský – ironik si od kanonizovaných schém drží odstup, čím ruší ich závažnosť v prospech literárnej hry s maskami. V popredí je tu práve „prázdnota“ a „hra“, voči ktorým sa S. H. Vajanský vymedzoval. V ironickom móde sú všetky perspektívy vypovedania iba provizórne, čo je zdôraznené ich hravým obmieňaním prostredníctvom parabázy, ktorou sa narúša estetická ilúzia a neguje koherentný zmysel textu. Zo svojej podstaty tu ide o spochybňovanie „samodanosti“ dominujúcich módov vzťahovania sa ku skutočnosti, či už z hľadiska parametrov rečovej (literárnej) výpovede alebo modelov konania a hodnotenia. Spravidla pritom nejde o banálnu opozíciu, teda nastolenie kontrastnej antitézy voči téze „vážneho“, ale skôr o hybridizačnú operáciu, ktorej výsledkom je spochybnenie nepriepustnosti hraníc a produkcia nestabilných, paradoxných, zmiešaných perspektív (Jenks, 2003, s. 9).

Linda Hutcheonová podotýka, že aj „irónia predpokladá simultánne vnímanie viac než jedného významu s cieľom vytvorenia tretieho, zloženého (ironického) významu“ (Hutcheon, 1994, s. 58). Práve v tomto spočíva užitočnosť pojmu transgresia voči možným alternatívam ako opozícia či subverzia, keďže tie sú všeobecne chápané ako cielavedomé odmietnutie jednej a nastolenie novej, pozitívnej hodnoty alebo normy. Dá sa povedať, že kým subverzia je jednoduchým prevrátením (podvracaním) hodnotových súdov, pričom vychádza z postoja opozície, pojem transgresie orientuje pozornosť na nestabilitu a arbitrárnosť hraníc, ako aj na fakt, že oba protipóly vymedzené hranicou sú od seba závislé, jeden je obsiahnutý v druhom, pričom transgresívne písanie inscenuje podmienky hybridného miešania hierarchicky štruktúrovaných protikladov a kategórií. Ako vo vzťahu k irónii podotýka Vladimir Jankélévitch (2014, s. 85), „krajnosti se dotýkají a [...] ateismus je víře blíž než lhostejnost“.

V novodobých dejinách slovenskej literatúry plnohodnotne inauguruje hybridizačný princíp *Faustiáda* Jonáša Záborského. Oproti racionálnej báze Chalupkovho *Bendeguza* vychádza z konceptu romantickej irónie, ktorej mechanizmus spočíva v problematizujúcej oscilácii medzi opozíciami, pričom za tou sa nenachádza pevný, pozitívny zmysel – v Záborského texte je všetko podrobené destabilizujúcemu pôsobeniu iracionálna (Zajac, 2005, s. 355). Hybridnosť *Faustiády* sa prejavuje v jej štýlovej a jazykovej heterogenite, veľmi príznačne napríklad v pasáži, ktorá prezentuje eklektickú bohoslužbu svätenú na spôsob nekompatibilných vierovyznaní, resp. konfesii:

„Modlitbu na túto príležitosť vypísali zo starého kancionála a znela proti Turkom a Antikristovi. Odriekal ju vo veľkom katolíckom kostole židovský rabín. Omšu pod infulou slúžil abas de Valle Obscura. Evanjelium spieval, ako výborne v školách vycvičený spevák, luteránsky farár Mazalík, epištolu ruský pop a kalvínsky farár podvihoval pri najsvätejšom tajomstve premeny pontifikantovi kasulu. To všetko šlo tak svorne, ako všetci jednomyselne nič neverili“ (Záborský, 1989, 269 – 270).

Rovnaký princíp sa v texte uplatňuje prostredníctvom makarónskej jazykovej nejednotnosti:

„Pepi: ‚Meiner Ehr, to je do rozpuku, frajle Lidi.‘

Lidi: ‚Fürwahr, frajle Pepi.‘

Pepi: ‚Každá Kuchelmensch bude už teraz nosiť einen Hut a Reifrock.‘

Lidi: ‚Lebo i každá Kuchelmensch má tolko Erziehungu ako frajle von Schuhthaagh.

No nie, Herr von Kapral?‘

Kaprál: ‚Jo! Pravej slofakischer TrAMPL.‘

Pepi: ‚Ako to len bude diškurírovať, keď erscheint v Noblgsellschaftu? Ansprechuješ ju nemecky, ‚ništ dajč.‘ Megszólítuješ ju uhorsky, ‚nem tudom maďarom.‘ Šaty nóbl a reč hlúpa slovenská. Pfu! Čo oni na to, Herr von Kapral?‘“ (s. 295).

Makarónske miešanie jazykov patrí medzi typické znaky menippejskej satiry (Kirke, 1980, s. xi), na ktorú v súvislosti s vývojom románu poukázal Michail M. Bachtin (Mezeiová, 2009, s. 317). Ide o pôvodne antický žáner, uplatňovali ho spočiatku Menippos, Varro, Petronius alebo Seneca a neskôr viackrát recidivoval vo vývoji európskej prózy (Rabelais, Sterne a i.). Bachtin považuje menippejskú satiru za nositeľa európskej karnevalovej tradície ako priestoru neviazaného, dialogického odpútania sa od konvencií, pričom ide o žáner „obzvlášť flexibilný a premenlivý, schopný prenikať do iných žánrov“ (Bakhtin, 1984, s. 113). Viacjazyčnosť Záborského *Faustiády* je typicky ironicky inkluzívnym gestom, stojacim v opozícii k vážnej kultivácii „domáceho“ v jeho výlučnom, nekontaminovanom postavení. Dialogická kontaminácia je paradigmatickým karnevalovým javom, ktorý signalizuje ambivalentné stieranie hraníc medzi protipólmi, ich heteroglotické miešanie a dočasnú deštrukciu hierarchie, do ktorej sú príslušné kategórie včlenené (Stallybrass – White, 1986, s. 8). Karnevalovo porušené rečové dekórum sa prejavuje aj v nezáväznom narábaní s pravidlami jazyka (*grammatica jocosa*), ktorej typickým symptómom je kalambúr (s. 10 – 11), vo *Faustiáde* veľmi frekventovaný: ne-byliny, k-riti-kusy, Vielsaufia a pod.

M. M. Bachtin vo svojej práci *Problémy Dostojevského poetiky* uvádza základné znaky menippejskej satiry (Bakhtin, 1984, s. 114 – 122), z ktorých mnohé možno doložiť v Záborského texte. Okrem už menovanej viacjazyčnosti, rečovej neviazanosti a zvýrazneného komického elementu ide o nezvyčajnú žánrovú heterogenitu –rozprávanie *Faustiády* inkorporuje viaceré žánre, ako sú slávnostná reč, kázeň, telegram alebo karikatúra, ale aj veršované formy, ako je napríklad paródia hymnickej piesne.<sup>2</sup> Pre menippejskú satiru je tiež typická digresívnosť rozprávania (napr. traktát o pôvode obrov v prvej kapitole), ktorá je aj ústredným naratívny postupom Sternovho *Tristrama Shandyho*. Ďalej ide o fantastickú neviazanosť vo vzťahu k mimetickému pravdepodobnosti: fantastickosť *Faustiády* je zdôraznená už v jej podnázve *Fantastická hrdinská báseň*, v texte sa stretávame napríklad s letom na šarkanovi, s bojom s obrom alebo s groteskným popretím ľudskej anatómie: „Natreli mu skoro olejčekom nohu, priložili na miesto, kosť ku kosti, žilu k žile a v okamžení bola zrastená ako čo by nič“ (Záborský, 1989, s. 225). S groteskou sa spája aj dôraz na korpulentnú telesnú excesívnosť, sprítomnenú v postave madam Kakadú: „Za vrchstolom sedela madáma Kakadú so svojimi nahými prsiskami a so svojou nadutou krinolínou“ (s. 291). Groteskné telo karnevalu stojí v opozícii ku klasickému

<sup>2</sup> Petroniov *Sarítikon* je štruktúrovaný ako alternácia prózy a verša (*prosimetrum*). *Sarítikon* je so svojou parodickosťou, štýlovou hybridnosťou a dôrazom na nízku telesnosť paradigmatickým exemplárom menippejskej satiry.

ideálu, ktorý je predikovaný na harmónii, symetrii, jednote, monologickosti a monolitickosti, oddelenosti tela od prostredia a iných tiel: „Groteskní tělo se [...] vyskytuje na hranici, na pomezí, na přechodu mezi jedním a druhým“ (Petříčková, 2017, s. 72). Klasická socha, na rozdiel od tela grotesky, nedisponuje otvormi a orgánmi, ide o anatomický monolit smerujúci k zovšeobecňujúcej abstrakcii tvaru. Groteskné telo je fyziologicky otvorené, neproporčné, nadmerné, dialogicky zmnožené, so zdôraznenou spodnou časťou tela a nízkym ťažiskom (Stallybrass – White, 1986, s. 22). Vulgárna telesnosť súvisí s ďalším aspektom menippskej satiry, s jej naturalizmom: menippské satiry sa z veľkej časti odohrávajú v chudobných štvrtiach, krčmách, nevestincoch a pod., pričom Kocúrkovo je v slovenskej literárnej tradícii paradigmatom takéhoto nízkeho priestoru. Špina je kľúčovým faktorom karnevalovej transgresie, keďže práve ona je emblémom kontaminujúceho miešania a znižovania vysokého.<sup>3</sup> To isté platí aj o motívoch sexuálnej promiskuity a nevery, stelesnených vo Faustových erotických avantúrach. Pre *Faustiádu* je travestijné znižovanie vysokého nanajvyšš príznačné, v extrémnych prípadoch ako blasfémia namierená na oblasť posvätného (parodia sacra): „A k týmto prišiel ešte i štvrtý kazateľ v osobe strakatého psa. Tento vyvalil pysk a zavýjal pred oltárom, pokiaľ mu kostolník neukázal korbáčom, kde murári zanechali dvere, ktoré on i našiel s hlasitým plačom. Ale dvom po kostole čvirikajúcim vrabcom nemohol rozkázať“ (Záborský, 1989, s. 270).

Ďalšou charakteristikou menippských satír je trojstupňový plán ich naratívu, ktorý vykresľuje zostup hrdinu do podsvetia a výstup na Olymp. Ide o výsostne transgresívny pohyb prekročenia hranice – Faust s Towiańskym najprv smerujú do neba, v ktorom sú piliere kresťanskej vierouky „materializované“ a zároveň znižované. Sú svedkami „dialógov hranice“ (Bakhtin, 1984, s. 116), v ktorých postavy musia obhajovať svoje pozemské konanie. Z neba smerujú do očistca a pekla, kde sú umiestnení tí, ktorých J. Záborský označuje za nepriateľov Slovanstva. Odtiaľ Faust putuje do Kocúrkova, no ešte predtým nasleduje v rozprávaní digresia z Carihradu. Ako posledný aspekt menippskej satiry uvádza M. M. Bachtin záujem o dobové politické a spoločenské témy, na ktoré sa vo *Faustiáde* hojne odkazuje; týka sa to najmä politického kontextu Bachovho absolutizmu, no repertoár spoločensko-politických alúzií v texte je nanajvyšš rozmanitý a často nadobúda formu nízkeho osočovania názorových oponentov. Okrem Bachtinom zmienených charakteristík žánra možno ešte zmieniť katalógy a zoznamy s ich parataktickým radením (Kirke, 1980, s. xi) – vo *Faustiáde* zoznam zahraničných telegramov v kapitole s hosťinou po boji s Puchorom alebo séria karikatúr vo Faustovom denníku –, ďalej parataktické radenie epizód na spôsob pikareskného príbehu (McHale, 1987, s. 172) a parodovanie vysokej učenosti, najmä prostredníctvom uplatňovania nefunkčných, paradoxných argumentov (Kirke, 1980, s. xi): „Was ist die Spekūlasiōn?“ tázal sa s vyslovením francúzskym. „Die Spekūlasiōn ist, wenn holt áner špekūlirt“ (Záborský, 1989, s. 207). *Faustiádu* s menippskou tradíciou spája aj provokatívna sebaironická vystatovačnosť autora, akú nachádzame napríklad v Rabelaisovom *Gargantuovi a Pantagruelovi*<sup>4</sup> alebo v Sternovom *Tristramovi Shandym*<sup>5</sup>; Záborský napríklad uvádza, že „[k]to túto knižku

<sup>3</sup> „Aby mu teda neprišlo z očí, učinila, čo matky slovenské činievajú svojim pekným detencom proti uhladeniu, zmyla mu tvár svojím teplým močom“ (Záborský, 1989, s. 269).

<sup>4</sup> „Lebo keď som tú znamenitú knihu skladal, nikdy som nestratil a nevynaložil viac času, než aký som mal ustanovený na zotavenie telesné, totiž na jedlo a pitie“ (Rabelais, 1979, s. 8).

<sup>5</sup> „Protože můj život a mé názory podle všeho způsobí ve světě nemalý rozruch, a hádám-li správně, proniknou k všelikému lidskému stavu, povolání i vyznání, – budou hltány jako samotná Poutníková cesta“ (Sterne, 1985, s. 12).

prečíta, iné čítať nepotrebuje. Lebo tu je všetka múdrosť práve tak, ako v Koráne. [...] Aké to dobrodenie pre vás, Slováci!“ (s. 190). S tým taktiež súvisí ironické zosmiešňovanie osoby literárneho kritika, veľmi frekventované vo *Faustiáde*, ako aj u Rabelaisa<sup>6</sup> a Sterna.<sup>7</sup>

Princíp romantickej irónie a žáner menippskej satiry spájajú Záborského *Faustiádu* s obdobím literárnej postmodernity a budujú jej vnútorné vedomie historickej kontinuity. Postmodernizmus vzniká ako kritické vymedzenie sa voči celistvému subjektu modernizmu a jeho orientácii na originálny výpovedný akt, ktorý je – v rámci modernistickej imaginácie – oprostený od závislosti na historických vzoroch. Postmodernistická tvorba miesto toho zdôrazňuje historickú a intertextuálnu situovanosť textu, pričom odmieta myšlienku „prekonávania“ minulosti (Mikula, 1997, s. 116). Romantická irónia je v tomto zmysle pre postmodernu jedným z produktívnych historických precedensov: „Romantická téza, že hovoriť možno len ironicky, že pre subjekt nie je možné obrátiť sa a poznať svoju vlastnú slovnú aktivitu, sa ukazuje ako predzvesť postmodernizmu, ako jeden z prvých pokusov prekonať myslenie v intenciách totalizujúcej a všeobjímajúcej subjektivity“ (Colebrook, 2004, s. 161). Rovnako relevantná je tu aj karnevalová tradícia menippskej satiry – ako podotýka Brian McHale, „postmoderná próza je dedičkou menippskej satiry a jej najnovším historickým stelesnením“ (McHale, 1987, s. 172). Chris Jenks zase píše, že „karneval je dokonalým postmoderným nástrojom, ide o neviazaný štýl, metódu bez parametrov a dôslednosti, ako aj o odstredivé identity a kontinuálne prerušované reťaz označujúcich“ (Jenks, 2003, s. 164).

V slovenskej literatúre je táto línia rozvíjaná najvýraznejšie u Petra Pišťanka a Dušana Taragela, ktorých Vladimír Barborík charakterizuje ako predstaviteľov „prózy ironického zvecnenia“ (Barborík, 2014, s. 23). V súvislosti s mechanizmami transgresie Peter Darovec uvádza, že „Pišťankovo písanie je vždy aj provokatívnym skúmaním limitov, hraníc a možností ich prekročenia. Táto celkom vedomá až programová extremizácia sa týka nielen autorovej poetiky, ale aj jeho videnia sveta“ (Darovec, 2020, s. 33). U P. Pišťanka a D. Taragela je postmoderná karnevalizácia kanonizovaných literárnych a širšie kultúrnych toposov súčasťou reakcie na dobovú situáciu prechodného obdobia medzi totalitne monocentrickým režimom osemdesiatych rokov a neviazaným, destabilizujúcim kapitalizmom rokov deväťdesiatych.

U oboch autorov je frekventovaným motívom to, čo je v kontexte karnevalovej tradície známe ako korunovácia a detronizácia karnevalového kráľa – podľa M. M. Bachtina ústredný karnevalový akt, ktorý poukazuje na relativitu a nestálosť ustanovených hierarchií (Bakhtin, 1984, s. 124 – 126). Karnevalovým kráľom je spravidla príslušník deklasovanej sociálnej vrstvy, otrok alebo šašo. P. Pišťanek tento motív využíva vo svojom románe *Rivers of Babylon*, kde je aktualizovaný do podoby výmeny úloh medzi pánom a rabom (Taranenková, 2018, s. 195) – kurič Rác sa postupne zmocní hotela a vytlačí jeho riaditeľa, ktorý je v texte napokon absurdne ponížený.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> „[...] ako to dosvedčuje Horácius, hoci akýsi ťuťmák o ňom napísal, že jeho básne páchnu skôr vínom než olejom. To isté hovorí o mojich knihách akýsi svinský pysk; ale kašlem naňho!“ (Rabelais, 1979, s. 8).

<sup>7</sup> „Páni literární kritici! – jak jste mi jen mohli kazajku tak rozmlátit a rozsekat? – copak jste si mysli, že mi rozsekáte podšívku?“ (Sterne, 1985, s. 133).

<sup>8</sup> Tento motív je v tvorbe P. Pišťanka a D. Taragela relatívne rozšírený, pričom často je stvárnený v podobe poníženia vysokého funkcionára, ako napríklad v závere ich spoločnej poviedky *Priekopník*: „Účinky plynu sa dostavia približne v strede Mokrej lúky. Okresný tajomník sa zaspáti v nemotornom pohybe a chvíľu ostane stáť v ustrnutom postoji, so sklonenou hlavou, akoby bol dostal úder do čela a teraz nad ním hľbal. Potom sa začne chvatne vyzliekať. I jeho suita si začne horúčkovitými rukami

Umberto Eco v tejto súvislosti hovorí o komickom pôžitku karnevalu odvodzovanom od „pôžitku z vraždy otca, a to za predpokladu, že vraždu vykonáva niekto menej ľudský než sme my“ (Eco, 1984, s. 2); z tohto hľadiska sú relevantné najmä Ráczove animálne charakteristiky.

U P. Pišťanka sú zároveň zjavné súvislosti s nietzscheovskou reinterpretáciou dialektiky pána a raba. Pre Hegla (a neskôr pre Marxa) sa tu signalizuje v prvom rade fakt, že pán potrebuje raba ako objekt vymedzenia sa, dialektika má preňho teda ontologickú platnosť. F. Nietzsche ako predobraz postmoderného mysliteľa rámcuje dialektiku pána a raba v záujme reinterpretácie tradičnej kresťanskej (humanistickej) morálky – panská morálka orientovaná k budúcnosti si uňho uzurpuje právo na prekročenie tých zásad, ktoré vynucuje rabská morálka a bráni Nadčlovekovi v etablovaní svojej vôle k moci (Jenks, 2003, s. 76). V Pišťankovom stvárnení tohto problému nie je detronizovaný len riaditeľ hotela, ale v istom zmysle aj kolektivistická morálka reálneho socializmu, ktorá – v tomto poňatí – umožňuje prežiť slabým a neživotaschopným, pričom históriu tu tvorí silný jedinec. Pišťankov motív výmeny úloh medzi pánom a rabom súvisí s pikareskným podložíom menippskej satiry – ústredným dejotvorným princípom pikareskného príbehu je cesta antihrdinu-pikara naprieč dobovou spoločnosťou, pričom prekračuje hranice jednotlivých sociálnych vrstiev a vďaka svojej praktickej a cynickej obratnosti často stúpa po spoločenskom rebríčku (Wicks, 1974, s. 242). V *Rivers of Babylon* je pikarova cesta navyše organizovaná ako typicky menippská cesta do podsvetia a do neba, v Ráczovom prípade ako postup z kotolne (podsvetie) do vily nad mestom (nebo). Pikareskný román je pritom obzvlášť ironickým žánrom, keďže pikaro v záujme svojho postupu musí voči normám dobovej society zaujať ironický odstup.<sup>9</sup> Jeho postoj spočíva v tom, že si nasadzuje ironickú masku ako v karnevale, jeho identita je potenciálne pohyblivá či prázdna: „Rác je človek bez mimiky. Na jeho počernej tvári s belasým niekoľkohodinovým strniskom sa nikdy nepohne ani sval. Všetko robí očami. Raz ich má vypúlené od zlosti, inokedy prísne nehybné, inokedy zase pyšné a spokojne prízmúrené. Ktosi mu ako dar priniesol čierne slnečné okuliare; odvtedy bez nich kurič neurobí ani krok. Tvár má ako vysústruženú z legovanej ocele“ (Pišťanek, 2003, s. 216).

Výsledkom je u P. Pišťanka nový druh poetiky, ktorý neomodernistickú hĺbku, afekt, citlivosť, úprimnosť a humanizmus nahrádza plochosťou, dynamizmom, disperziou, nestabilitou, fragmentáciou, transgresiou a v neposlednom rade iróniou (prípadne až cynizmom). Nejde však iba o negatívne vymedzovanie sa, keďže tento druh postmoderného písania vykazuje aj afirmatívne vzťahy k tradíciám európskej literatúry, predovšetkým menippskej satiry a pikareskného príbehu. Ambivalentnosť je zjavná aj vo vzťahu k autorom, voči ktorým sa P. Pišťanek a D. Taragel vymedzujú napohľad negatívne, parodicky (predovšetkým ide o socialistický realizmus). P. Pišťanek v rozhovore napríklad uvádza: „Inšpirovala ma veľká trojka – Vladimír Mináč, Fraňo Kráľ, Peter Jilemnický. Myslím technicky. Veľmi sa mi páčil ich štýl, aké boli ich texty nahrubo formované, aké to bolo celé také masívne, surové, aké to bolo zbavené akejkoľvek jemnosti“ (Pišťanek – Taragel, 2010). Taktiež aj D. Taragel v súvislosti s poviedkami *Ako sa*

---

driapať šatstvo z tela; zástupcovia, novinári, telesní strážcovia a šoféri. Ani predseda neostal v hanbe“ (Pišťanek – Taragel, 1999, s. 221). Podobne aj v Taragelovej poviedke *Cudzinci v noci*: „Riaditeľ, zhrbený ako rozzúrené praveké zviera, sa rozbehol vpred. Masa jeho tela sa dostala do pohybu a strhla za sebou i oboch členov delegácie. Za nimi utekal Basó“ (s. 114).

<sup>9</sup> Irónia Thackerého pikareskného románu *Trh márnosti* (1847) je v jeho poslednej televíznej adaptácii od Gwyneth Hughesovej (2018) intermediálne sprostredkovaná ako pohľad hlavnej postavy Becky Sharpeovej do kamery – postava svojím pohľadom demonštruje ironický odstup od diania, v ktorom svoje reálne ciele skrýva za masku.

*Ďuro obesil a Ako Emil Háček dostal po papuli...* hovorí o „inšpirovanosti Mináčovou zbierkou poviedok Na rozhraní, z ktorej som mal tak trochu prču a ktorú som zároveň trochu obdivoval“, ako aj o „nádychu lyrizovanej prózy (celkom vážne som vtedy hltal Ondrejova)“ (Pišťanek – Taragel, 1999, s. 269). Obzvlášť výpovedné je tu Taragelove použitie slova „vážne“, ktoré poukazuje na rozmer ambivalentnosti ich intertextuálneho nadväzovania.

Čo sa týka vzťahov dvojice Pišťanek – Taragel k postmodernizmu, tie sú na jednej strane zjavné, na druhej strane sa ich tvorba vyznačuje mnohými špecifikami; V. Barborík v tejto súvislosti hovorí o línii „postmodernizmu avant la lettre“, čím poukazuje na „určité prvky a tendencie smeru, ktoré sa prejavili ešte skôr, než sa postmodernizmus ako smerové označenie začal používať [v slovenskom kultúrnom kontexte, pozn. P. M.]“ (Barborík, 2014, s. 23). Reč je teda o „nerereflektovanom“ etablovaní postupov a východísk, ktoré boli inšpirované viac „duchom doby“ a aktuálnymi tvorivými možnosťami slovenskej literatúry než uvedomelým nadväzovaním na tendencie zo západných literatúr, ktorí tam boli prítomné zhruba od šesťdesiatych rokov. Tento nesúlad medzi situáciou vo svete a na Slovensku sa prejavuje ako anachronické „dobiehanie“ vývoja – na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov sa literárny postmodernizmus zreteľne vyčerpáva, a kým u nás je zdrojom nových inšpirácií, v kolíske postmodernej literatúry, USA, je už objektom explicitnej kritiky.

V roku 1990, teda rok pred publikovaním *Rivers of Babylon* ako emblémového diela slovenskej postmodernej deväťdesiatych rokov, píše David Foster Wallace esej *E Unibus Pluram: Televízia a americká próza* (publikovaná v roku 1993), ktorá predstavuje zúčtovanie s vtedy už málo životaschopným dedičstvom literárneho postmodernizmu. Autor sa v texte stavia kriticky voči postmodernej irónii, ktorá sa podľa neho rozšírila do populárnej televíznej kultúry a stala sa všadeprítomným, obligátnym režimom vypovedania. V dobe, keď na Slovensku pišťankovská irónia dynamizuje postnormalizačnú „nehybnosť“ (Šimečka, 2018) vtedajšieho kultúrneho priestoru, D. F. Wallace – paradoxne – obviňuje postmodernú iróniu z toho, že v USA má na svedomí „veľké zúfalstvo a nehybnosť“ (Wallace, 1993, s. 171), ba tvrdí, že „irónia nás tyranizuje“ (s. 183). Okrem iného hovorí aj o kríze autorít, tak ako je vyobrazená aj u P. Pišťanka a D. Taragela v motíve karnevalového poníženia postavy disponujúcej autoritou, či jej absencie, ako je to napríklad pri postave deda v Pišťankovej novele *Mladý Dónč* – pars pro toto ide vlastne o tematizáciu symptómov postmodernej krízy autorít a metanaratívov. Americký esejista však v tejto súvislosti poukazuje na dva fakty, a síce: 1. populárna televízna (a vo výsledku aj literárna) kultúra ironizuje staré autority s cieľom vytvoriť hodnotové vákuum, ktoré následne televízia vyplní glorifikáciou komodít; 2. ironizovanie autorít legitimizuje prázdnotu a plochosť dobovej kultúrnej produkcie, keďže jej účinná kritika by si vyžadovala odkaz k mimotextovej autorite, ktorá by mohla vykonávať meritórnú arbitráž nad otázkami vkusu a kvality (s. 180).

D. F. Wallace tieto hodnotenia neabsolutizuje, skôr hovorí o konkrétnej dobovej situácii, v ktorej irónia stratila svoj pôvodný tvorivý potenciál a miesto toho, aby bola vystriedaná iným východiskom, zakonzervovala sa v priestore populárnej audiovizuálnej kultúry. Výsledkom bol podľa neho všeobecný marazmus, ktorý sa vyznačoval takpovediac „povinným“ etablovaním cynizmu, plytkosti, indiferentnosti a vyprázdnenej transgresie, ktorá smerovala skôr k upevňovaniu hegemonie mediálneho spektaklu než k produktívnemu spytovaniu hraníc a ustálených kategórií. Irónia sa totiž, ako argumentuje, vyznačuje v prvom rade negatívnou – je „prázdnu“ metapozíciou nad diskurzom, ktorá neponúka žiaden pozitívny obsah: „Je kritická a deštruktívna, vytvára priestor. [...] No irónia je obzvlášť neužitočná, ak chceme

skonštruovať niečo, čo má nahradiť pokrytectvá, ktoré irónia demaskovala“ (s. 183).<sup>10</sup> Opäť sa tu naráža na fakt, že transgresia predpokladá existenciu pozitívneho stabilného pravidla, authority či kódu, ktoré sa ponúkajú tvorivému prekročeniu. V situácii, keď prekročenie hranice nie je (karnevalovou) udalosťou, ale normou, stráca svoju pôvodnú dynamizujúcu hodnotu. Na tento fakt poukazuje aj Steven Shaviro, keď upozorňuje, že súčasné civilizačné a kultúrne trendy majú tendenciu asimilovať a valorizovať transgresiu ako pravidlo či normatívny princíp – ak mala v období umeleckých avantgárd transgresia obrodný potenciál, dnes neraz len sprostredkúva a potvrdzuje tekutú nestabilitu postindustriálneho kultúrneho milieua, orientovaného na dynamickú, ničím nehatenú cirkuláciu znakov a komodít (Shaviro, 2015).

Účelom prítomných analýz bolo poukázať na niektoré mechanizmy fungovania transgresívneho písania „na hrane“, a to s ohľadom na vzťahy medzi domácim a cudzojazyčným literárnym kontextom, ako aj na vzťahy medzi tradíciou a inováciou. Tendencie ťažiace z prekračovania hraníc a kategoriálnych vymedzení majú v literárnom procese paradoxnú povahu „kontinuity fraktúry“ – ide o druh písania, ktorý sa nekonštituuje len ako negácia predošlého, ale taktiež aj ako afirmácia východísk, pričom niektoré z nich majú korene už v antike. Táto afirmácia nie je zjavnou, otvorenou afirmáciou toho predošlého, ide skôr o realizáciu „morfofenetickej príbuznosti“ medzi textami, medzi ktorými „nevládne racionalita hierarchického usporiadania riadená ideou lineárneho a progredujúceho pohybu. Tu dominuje vzťah ako pohyb/vzťahovanie, ako ‚tvarová rezonancia‘ a svojho druhu ‚genetické‘ príbuzenstvo uskutočňované ‚na diaľku‘“ (Bílik, 2021, s. 109 – 110). Z tohto pohľadu nie je namieste slovník „prekonávania“ či „vyčerpávania“ tej či onej poetiky, ako ani lineárne „herderovské chápanie vývinu ako zmeny a pokroku“ (Zajac, 2008, s. 141). Aj javy dlho latentné, sedimentované či až „mŕtve“ sa môžu za istých podmienok stať východiskom pre nové tvorivé iniciatívy. Čo sa týka samotnej transgresívnej negácie, tá sa vyznačuje vzťahom vzájomnej podmienenosti, kde pravidlo (kód) obnažuje svoje vlastné fraktúry, a naopak, fraktúra vyžaduje existenciu stabilizovaného kódu.

Transgresívne texty majú karnevalovú povahu singularnej udalosti v zmysle dočasného suspendovania kódu a prekročenia hraníc. Tento fakt je kľúčový pre Záborského *Faustiádu*, ktorá je vo svojej dialogickej inkluzívnosti<sup>11</sup> text koncepcie antiklasicistickej, no nespochybňuje Záborského vzťah ku klasicistickej vážnosti, výlučnosti a monologickej čistote *Žehier* či *Vstúpenia Krista do Raja*; *Faustiáda* sa dá skôr chápať ako príležitostná udalosť karnevalového nahromadenia nízkosti a vulgárnosti, ktorá umožňuje následný návrat k schéme, proporcii, harmónii a poriadku: „Do tohto močidla vylejem všetky svoje surovosti“ (Záborský, 1989, s. 280). Ako dôvodí U. Eco, „jednotlivec musí cítiť majestát obmedzujúcej normy, aby mohol oceniť jej transgresiu. Bez platného zákona je karneval nemožný“ (Eco, 1984, s. 6). Karneval

<sup>10</sup> Ironikov D. F. Wallace v tomto kontexte prirovnáva k revolucionárom krajín tretieho sveta: „Rebelom sa darí demaskovať a zvrhávať skorumpované pokrytecké režimy, no sú omnoho menej schopní následne vykonávať každodenné, ne-negatívne úlohy smerujúce k ustanoveniu lepšej politickej alternatívy. Víťazní rebeli sú v skutočnosti podľa všetkého najlepší v uplatňovaní svojich cynických schopností s cieľom vyhnúť sa možnosti, že niekto bude rebelovať proti nim – inými slovami, stanú sa z nich ešte dôslednejší tyraní“ (Wallace, 1993, s. 183).

<sup>11</sup> M. M. Bachtin zdôrazňuje, že karnevalová symbolika binárnu logiku buď – alebo nahrádza inkluzívnym princípom aj – aj, čo znamená, že koncept tu vždy realizuje aj svoju vlastnú negáciu (Bachtin, 1984, s. 125). Explicitne to formuluje aj J. Záborský v predslove k *Faustiáde*, kde píše, že „keď bolesť dosahuje najvyšší stupeň, rev a stony prechádzajú v smiech“ (Záborský, 1989, s. 191). V týchto textoch je operácia binárnej exklúzie kánonu nahradená inkluzívnou interferenčnosťou (hybridnosťou) irónie.

predstavuje paradoxnú rituálno-symbolickú operáciu, ktorej završením je tradične návrat k stabilite a pravidlu – karneval je v tomto zmysle „posväteným uvoľnením“ (licensed release) (Stallybrass – White, 1986, s. 13) či „autorizovanou transgresiou“ (Eco, 1984, s. 6), pričom jeho konečným dôsledkom je „vypudenie“ potlačanej obscénosti a opätovné nastolenie pravidla. Ak to vzťahujeme na pišťankovskú postmodernú poetiku, tak je to podľa všetkého práve jej karnevalová singularnosť, ktorá je príčinou jej relatívne krátkej životnosti. Kým v USA sa ironická „vyprázdnenosť“ vypovedania stala na dlhý čas – paradoxne – pravidlom a súčasťou prevládajúcej kultúrnej paradigmy, čo malo v kontexte neskorého amerického postmodernizmu za následok kultúrnu stagnáciu, u nás pripravila pôdu pre značné obmedzenie dostredivosti literárneho procesu a jeho následný rozpad na individuálne tvorivé programy.<sup>12</sup>

## LITERATÚRA

### Pramene

- PIŠŤANEK, Peter. 2003. *Rivers of Babylon*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2003. ISBN 80-89129-16-1.
- PIŠŤANEK, Peter – TARAGEL, Dušan. 1999. *Sekerou a nožom*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 1999. ISBN 80-88897-36-X.
- RABELAIS, François. 1968. *Gargantua a Pantagruel*. Praha: Odeon, 1968.
- STERNE, Laurence. 1985. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha: Odeon, 1985. ISBN 978-80-200-2352-0.
- ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1989. *Dielo I*. Bratislava: Tatran, 1989. ISBN 80-222-0102-2.

### Sekundárna literatúra

- ASSMANN, Jan. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. ISBN 978-0-521-76381-3.
- BAKHTIN, Mikhail. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. ISBN 0-8166-1227-7.
- BARBORÍK, Vladimír. 2014. *Vývin slovenskej prózy po roku 1989*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2014.
- BÍLIK, René. 2021. *Mýty a slovenská literatúra alebo od Pišťanka ku Kalinčiakovi (a späť)*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2021. ISBN 978-80-8119-143-5.
- COLEBROOK, Claire. 2004. *Irony*. London: Routledge, 2004. ISBN 0-203-63751-8.
- ČEPAN, Oskár. 1992. *Literárne bagately*. Bratislava: Archa, 1992. ISBN 978-80-7115-013-8.
- ECO, Umberto. 1984. The Frames of Comic “Freedom”. In: SEBEOK, Thomas A. (ed.). *Carnival!* Berlin: Mouton, 1984, s. 1 – 10. ISBN 978-31-1009-589-0.
- DAROVEC, Peter. 2020. *On, Pišťanek*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2020. ISBN 978-80-8119-125-1.
- HUTCHEON, Linda. 1994. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994. ISBN 0-203-37181-X.
- JANECOVÁ, Tamara. 2022. *Proti wetrysku. O prózach M. Kopcsaya*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2022. ISBN 978-80-8119-144-2.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 2014. *Ironie*. Praha: OIKOYMENH, 2014. ISBN 978-80-7298-495-4.
- JENKS, Chris. 2003. *Transgression*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-203-42469-7.

<sup>12</sup> Po roku 2000 u nás tradície literárnej irónie v rozličných formách rozvíjajú napríklad Balla, Edmund Hlatký, Mária Kopcsay (k aspektom irónie a grotesknej telesnosti v jeho tvorbe pozri Janecová, 2022, s. 44 – 65, 82, 86 – 91), zo staršej generácie Stanislav Rakús a Pavel Vilikovský (Passia a kol., 2014, s. 90 – 100).

- KIRKE, Eugene P. 1980. *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*. New York: Garland Publishing, 1980. ISBN 978-08-2409-533-8.
- MATEJOVIČ, Pavel. 2022. Démon kontroverznosti. Autor a jeho tvorba – súlad alebo rozpor? *Slovenská literatúra*, 2022, roč. 69, č. 1, s. 35 – 43. ISSN 0037-6973.
- MEZEIOVÁ, Adelaida. 2009. Záborský, Jonáš (1812 – 1876). Faustiáda. In: CHMEL, Rudolf (ed.). *Slovník diel slovenskej literatúry 19. storočia*. Bratislava: Kalligram, 2009, s. 317 – 321. ISBN 978-80-8101-280-8.
- MCHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987. ISBN 0-203-39614-6.
- MIKULA, Valér. 1997. *Od baroka k postmoderne*. Levice: L. C. A., 1997. ISBN 978-80-8889-707-1.
- PASSIA, Radoslav a kol. 2014. *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2014. ISBN 978-80-8119-085-8.
- PAZ, Octavio. 1974. *Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1974. ISBN 0-674-11625-9.
- PETŘÍČKOVÁ, Taťána. 2017. *Apologie klouzavého pohybu. O hře a Štepním vlku*. Praha: Hermann & synové, 2017. ISBN 978-80-87054-50.5.
- PIŠŤANEK, Peter – TARAGEL, Dušan. 2010. Spisovateľ Peter Pišťanek: Písať sa mi už nechce, ale iné robiť neviem. Sme: kultúra [online], 14. 06. 2010 [cit. 1. 05. 2023]. ISSN 1335-4418. Dostupné na: <https://kultura.sme.sk/c/5188469/spisovatel-peter-pistanek-pisat-sa-mi-uz-nechce-ale-ine-robit-neviem.html>.
- SHAVIRO, Steven. 2015. *No Speed Limit* [online]. [Minneapolis (Minnesota)]: University of Minnesota Press, 2015 [cit. 25. 5. 2023]. Dostupné na: <https://manifold.umn.edu/projects/no-speed-limit>.
- STALLYBRASS, Peter, Allon WHITE. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. ISBN 0-8014-1893-3.
- ŠIMEČKA, Milan. 2018. *Konec nehybnosti*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 2018. ISBN 978-80-89008-56-8.
- TARANENKOVÁ, Ivana. 2018. Rivers of Babylon – postmoderný Bildungsroman, román konca dejín. *Slovenská literatúra*, 2018, roč. 65, č. 3, s. 183 – 197. ISSN 0037-6973.
- VAJANSKÝ, Svetozár Hurban. 1990. *Literatúra a život*. Bratislava: Tatran, 1990. ISBN 978-80-2220-168-1.
- WALLACE, David Foster. 1993. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction*, 1993, roč. 13, č. 2, s. 151 – 194. ISSN 0276-0045.
- WICKS, Ulrich. 1974. The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach. *PMLA*, 1974, roč. 89, č. 2, s. 240 – 249. ISSN 0030-8129.
- ZAJAC, Peter. 2005. Kocúrkovo ako slovenský antimýtus. *Slovenská literatúra*, 2005, roč. 52, č. 4 – 5, s. 348 – 368. ISSN 0037-6973.
- ZAJAC, Peter. 2008. Národná a stredoeurópska literatúra ako súčasť stredoeurópskej kultúrnej pamäti. *Slovenská literatúra*, 2008, roč. 55, č. 2 – 3, s. 138 – 148. ISSN 0037-6973.

.....

Mgr. Patrik Miskovics  
Katedra slovenského jazyka a literatúry  
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave  
Priemyselná 4  
918 43 Trnava  
Slovenská republika  
patrik.miskovics@truni.sk



## Pod prudkým žiarom surrealizmu (O zabudnutom vyhlásení Michala Považana z roku 1938)

Dušan Teplan

*Katedra slovanských filológií*

*Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre*

### **Under the Fierce Light of Surrealism (On the Forgotten Declaration of Michal Považan from 1938)**

Litikon, 2023, Vol. 8, No. 1, pp. 51-61

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9253-2888>

The aim of the study is to characterise a hitherto unpublished statement of the representatives of Slovak surrealism from 1938. Its author is the literary critic and theoretician Michal Považan. The document shows what were the beginnings of Slovak surrealism and what were the goals of its representatives. The study analyses all parts of the document with regard to the cultural and social context of the time. The study publishes the document in full. The document was supposed to be published in 1938 in the Czech Republic, but for unknown reasons it did not happen.

Keywords: surrealism, declaration, Michal Považan, Slovak surrealism

Aj keď už bol slovenský nadrealizmus veľakrát predmetom literárnohistorického bádania, stále existujú v tejto oblasti nepreskúmané témy. Týka sa to aj vyhlásenia, ktoré začiatkom apríla 1938 v mene nastupujúceho hnutia sformuloval jeho budúci teoretik a organizátor Michal Považan. Podľa dostupných informácií napísal toto vyhlásenie bezprostredne po uskutočnení vôbec prvej pracovnej schôdzky slovenských prívržencov surrealizmu v bratislavskej kaviarni Metropol. Text mal pôvodne vyjsť v Česku, a to ako súčasť polemického brožúry, ktorú o mesiac neskôr pod názvom *Surrealismus proti proudu* publikoval jeden z hlavných predstaviteľov tamojšieho surrealizmu Karel Teige, no z neznámych dôvodov sa to neudialo. Vyhlásenie zostalo v rukopise a dnes je uložené v Teigeho pozostalosti, ktorú spravuje Literárny archív Pamätníku národného písomníctva v Prahe (Považan, 1938b).

Keďže z textu boli doteraz publikované len krátke úryvky,<sup>1</sup> na tomto mieste ho uverejňujeme v plnom znení:

<sup>1</sup> Tieto úryvky sme uverejnili v knihe *Slovenský nadrealizmus v korešpondencii (1935 – 1948)* (Teplan – Kamenčík, 2022).

*Skupina slovenských surrealistov*, ktorá sa utvorila 2. IV. 38 v Bratislave, vznikla z potreby sústredenia všetkých tých ľudí, ktorí chcú v zmysle činnosti André Bretona a medzinárodného surrealizmu rozvíjať program surrealistickej skupiny.

Divergentné historické podmienky určujúce vývoj spoločenských tried na Slovensku, zbytky feudalizmu ocitajúce sa vo frontálnom stretnutí s novodobým hospodársky liberalizmom boli širokým rámcom i pre rozvoj kultúrnej tvorby. Dnes nachádzame slovenskú kultúru v takej podobe, v akej ju poznáme z minulosti, je to podoba dvojtvárna: jedna tvár ukazuje poetický odkaz ľudový, predstavovaný zbojníckymi piesňami, a druhá je zahalená do masky stupídneho klerikalizmu. Slovenskí surrealisti poučení prípadom Dilonga a jeho františkánskych kompaňonov, ktorí pod menom surrealizmu vydávali svoje skarikované ukážky modernej poézie, radikálne odmietajú túto novú inváziu klerikalizmu do kultúry, a tým skôr do poézie, a robia to z toho vedomia, že surrealizmus nie je iba médiom poetického tvorenia, ale platformou poetického a vedeckého experimentovania.

V slovenskej histórii nenašli sme takých poetických meteorov surrealizmu, akých poznáme vo Francii a v západnej Európe, máme však tuná vitálnu tradíciu zbojníckej poézie a jej vynikajúceho interpreta Janka Kráľa, jedinečného rebelanta z roku 1848. Atmosféru zbojníckych motívov je aj atmosférou, z ktorej vyrastá revolučná tvorba slovenských surrealistov, súc osvetľovaná prudkým žiarom internacionálneho surrealizmu.

Bedlivo sme sledovali rozchod Vítězslava Nezvala z pražskej surrealistickej skupiny a vychádzajúc z nutnosti stáleho kontrolovania jedinca skupinou a zasa opačne a z požiadavky obrany špecifity surrealistického diela, spoločne s pražskou surrealistickou skupinou sme konštatovali, že dvojdomá politická a poetická prax Vítězslava Nezvala nemôže slúžiť obom stranám, surrealizmu a strane nepriateľskej, ale naopak, že v dnešnom štádiu vývoja Vítězslav Nezval nachádza sa na opačnom, protisurrealistickom fronte. Ten fakt nás vedie k tomu, že sme zaujali v prípade Nezvalovom spoločné stanovisko so surrealistickou skupinou pražskou.

Prvý kolektívny prejav slovenských surrealistov je vydanie zborníka vlastných a cudzích prác, ktorého vydanie je proponované do najbližších dní. (Zborník vyjde v nakladateľstve Jožu Jíchu v Brne – Husovice.)

---

M. M. Dedinský, Rudolf Fabry, Vladimír Reisel, Michal Považan

Pre lepšie ozrejmienie dokumentu je dôležité najskôr priblížiť, v akom štádiu vývoja sa v roku 1938 nachádzal slovenský nadrealizmus. Odborná verejnosť sa dnes zhoduje v názore, že prvým signálom jeho nástupu bola debutová zbierka básní Rudolfa Fabryho *Utaté ruky* z roku 1935. Následne sa do činnosti zapojili aj niekoľkí ďalší básnici (M. M. Dedinský, J. Lenko, V. Reisel) a literárni teoretici (M. Bakoš, K. Šimončíč, M. Považan), ktorých spájali najmä rovnaké estetické preferencie. Práve v roku 1938 však nastala jedna dôležitá zmena. Ak sa aktivity jednotlivých osobností nastupujúceho hnutia dovtedy prejavovali len v podobe individuálneho tvorivého úsilia, od daného roku začali navonok vystupovať spoločne ako relatívne ucelený a vnútorne organizovaný kolektív s početnými cieľmi a silnými zásadami. Túto zmenu si vyžiadala predovšetkým potreba vytvoriť pre všetky ďalšie aktivity ideovú, ako aj organizačnú platformu a pozdvihnúť tak hnutie na novú, vyššiu úroveň. Nie náhodou sa Mikuláš Bakoš

neskôr rozhodol pre celé zoskupenie – a to už aj vrátane tých, ktorí sa k nemu pridali po roku 1938 – používať označenie Avantgarda 38 (viac Bakoš, 1969, s. 35, 258).

K väčšiemu prehĺbeniu vzájomnej spolupráce chceli zakladajúce osobnosti hnutia v roku 1938 prispieť viacerými kolektívnymi vystúpeniami, no nie všetky sa im podarilo zrealizovať. Okrem vyhlásenia, ktoré malo vyjsť v brožúre K. Teigeho, nedotiahli do úspešného konca ani manifest s plánovaným názvom *Daniel v jame levovej*. Z viacerých prameňov vieme, že tento manifest začal vznikať už vo februári 1938 a jeho hlavnými iniciátormi boli M. M. Dedinský a M. Považan (Bakoš, 1969; Drug, 2001). Podľa dobovej tlače mal vyjsť v podobe zborníka: „Mladí slovenskí literáti surrealisti vydajú manifest. V manifeste bude úvod od Vítězslava Nezvala a list od vodcu francúzskych surrealistov André Bretona. Ďalej tam bude štúdia M. Považana o situácii v slovenskej poézii a postavení slovenského básnika, rozhovor s N. Bakošom o slovenskom verši a básne od M. Dedinského, R. Fabryho a Vladimíra Reisela. Zborník vydá surrealistické nakladateľstvo Jožu Jíchu v Brne“ (1938a, s. 3).

Z úspešne realizovaných iniciatív malo pre hnutie najväčší význam špeciálne trojčíslo časopisu Slovenské smery umelecké a kritické. Mladí literárni teoretici M. Bakoš a K. Šimončíč zredigovali toto trojčíslo so zámerom predstaviť nastupujúci spolok ako súčasť širších kultúrnych procesov tej doby. Okrem ukážok z básnickej tvorby R. Fabryho, J. Lenka či V. Reisela v ňom uverejnili preklady z európskej avantgardnej poézie (G. Apollinaire, A. Breton, T. Tzara, P. Eluard), teoretické štúdie z oblasti literárnej vedy, estetiky či filozofie (M. Bakoš, I. Hrušovský, J. Mukaňovský, M. Novák, M. Považan a i.), ako aj niekoľko reprodukcí surrealistických výtvarných diel (R. Fabry, J. Štyrský, Toyen). Zostavovatelia tento rozsiahly súbor príspevkov vydali neskôr aj separátne pod názvom *Áno a nie*.

Celkom inou etapou vývoja prešla v roku 1938 skupina českých surrealistov. Tá sa po štyroch rokoch oficiálneho fungovania ocitla vo vnútornom rozkole. Problém spôsobila roztržka, ktorú začiatkom marca vyvolal počas spoločnej schôdze básnik Vítězslav Nezval. K vyhrotenému sporu viedla najmä jeho nespokojnosť s názormi ostatných surrealistov na politické dianie vo vtedajšom Sovietskom zväze. Zásadne sa vtedy ohradil voči K. Teigemu, ktorý sovietsky režim aj pre jeho represívne opatrenia v oblasti kultúry (čistky v Treťjakovskej galérii, kampaň proti Dmitrijovi Šostakovičovi za operu *Lady Macbeth Mcenského okresu*, zrušenie Mejercholdovho divadla a i.) stále viac prirovnával k režimu v nacistickom Nemecku.<sup>2</sup> Pre V. Nezvala bolo takéto stanovisko neprijateľné o to viac, že v súlade s komunistickou propagandou považoval Sovietsky zväz za jedinú mocenskú silu s potenciálom zabrániť ďalšej expanzii nacizmu v Európe. Do akej miery kládol na túto vec dôraz, prezrádza aj fakt, že len niekoľko dní po roztržke oznámil v komunistických periodikách rozpustenie skupiny. Na svojom rozhodnutí neústupne trval, hoci ostatní surrealisti považovali toto rozhodnutie za neoprávnené. Na spoločnom stretnutí v polovici marca Nezvalovo rozpustenie skupiny odmietli a zo svojich radov vylúčili práve jeho (viac Bednaříková, 2013, s. 32; Drápala, 1996, s. 190 – 191; Pavčík, 2019, s. 118 – 119). Celý konflikt vyvrcholil v máji 1938, keď K. Teige vydal už spomenutú brožúru *Surrealismus proti proudu*. V nej vystúpil nielen proti V. Nezvalovi, ale i proti jeho zástancom z radov komunistických intelektuálov (viac Teige, 1938).

<sup>2</sup> Doteraz málo prebádaná je otázka, či mali V. Nezval a K. Teige rovnaký názor na surrealizmus. Na dôkladnejší výskum tejto otázky vyzýval už pred niekoľkými desaťročiami český literárny historik Ladislav Soldán. Viac pozri Soldán, 1986, s. 43.

Dianiu v skupine českých surrealistov je venovaný aj jeden odsek Považanovho vyhlásenia, ale skôr než sa k nemu vyjadríme, pozornosť upriamime na predošlé časti. Významne pôsobí už úvodná pasáž, kde sa M. Považan zmienil o sformovaní skupiny slovenských surrealistov. Fakt, že použil ešte francúzske pomenovanie, nie je až tak prekvapivý. Jeho slovenský ekvivalent začali nadrealisti systematicky používať až začiatkom roka 1939. Poznámka je zaujímavejšia skôr z historiografického hľadiska. Ukazuje, aký dôležitý význam malo pre sformovanie nadrealistického hnutia bratislavské stretnutie jeho zakladajúcich členov v apríli 1938. Z poznámky vyplýva, že na tomto stretnutí sa oficiálne zoskupili do jedného celku. Takto o veci informovali aj širšiu verejnosť, ako to ilustruje správa, ktorú krátko po stretnutí vydali v Robotníckych novinách. Text bol uverejnený 5. apríla pod názvom *Slovenskí surrealisti sa združili*: „V sobotu (t. j. 2. apríla – pozn. autora) mali v Bratislave schôdzku mladí literáti inklinujúci k surrealizmu a založili skupinu, ktorá bude spolupracovať s medzinárodným surrealistickým hnutím. V skupine sú zatiaľ len štyria: R. Fabry, VI. Reisel, Dedinský a Považan. Ostatní zostávajú mimo, ale v úzkej spolupráci (Bakoš, Šimončíč, Sýkora, Lenko a iní). V debata bolo jednohlasne odmietnuté spojovanie surrealizmu s katolicizmom, ako to robia na Slovensku Dilong a Paldia“ (1938b, s. 3).

Aj napriek uvedeným dokumentom obostiera bratislavské stretnutie zakladajúcich členov nadrealizmu niekoľko nejasností. Dodnes napríklad nie je zrejmé, prečo do zoskupenia neboli okrem M. M. Dedinského, R. Fabryho, M. Považana a V. Reisela zaradení aj M. Bakoš a K. Šimončíč. Uvedená správa z Robotníckych novín ich predstavuje len ako spolupracovníkov a v Považanovom vyhlásení dokonca nie sú uvedení vôbec. Tento fakt pôsobí o to zvláštnejšie, že práve oni dvaja mali na zorganizovaní bratislavského stretnutia najväčší podiel. Osobitne M. Bakoš vynaložil mnoho úsilia, aby bola schôdzka z organizačného hľadiska dobre pripravená a zúčastnilo sa na nej čo možno najviac ľudí s ochotou prispieť k ďalšiemu prehlbovaniu avantgardných snáh v slovenskej literatúre. O jeho úlohe v danej veci veľa vypovedajú aj dva korešpondenčné lístky, ktoré koncom marca adresoval básnikovi V. Reiselovi, v tom čase študujúcemu na Karlovej univerzite Prahe.<sup>3</sup>

Prvý lístok napísal M. Bakoš 24. marca 1938. Z textu vyplýva, že svojmu priateľovi o stretnutí písal už predtým, no zrejme až na tomto mieste ho podrobnejšie oboznámil s jeho základnou náplňou. Osobitnú pozornosť si v tejto súvislosti zaslúži fakt, že sám autor vnímal bratislavskú schôdzku ako príležitosť na ustanovenie skupiny slovenských surrealistov. Z tohto hľadiska je naozaj zvláštne, že do nej nebol oficiálne zaradení:

Milý priateľu,

písal som Ti, že by bolo treba zvolať konečne všetkých ľudí, ktorí by prišli do úvahy pre slov. skupinu surrealistickú či akú. Čakal som Tvoju správu, kedy pôjdeš na sviatky domov, aby som zvolal všetkých na tú dobu do Bratislavy. Myslel som, že by to bolo najvhodnejšie, lebo inej príležitosti ani nieto, aby sme sa všetci zišli (hlavne, aby si tam bol Ty). Nevieš, či Ti záleží na tom, aby sme si už raz prediskutovali všetky naliehavé veci. Dosiaľ si mi neodpovedal. Musíš predsa chápať, že nemôžem všetkých ľudí (asi 8) za dva-tri dni zohnať – keď ešte k tomu väčšina ešte nič o tom nevie – čakal som

<sup>3</sup> Nasledujúcu korešpondenciu preberáme z knihy *Slovenský nadrealizmus v korešpondencii (1935 – 1948)* (Teplan – Kamenčík, 2022).

na Tvoje správy. Či ešte nevieš, kedy pôjdeš domov? – Odpovedaj mi, prosím, ak môžeš a ak Ti na záleží na tom, *ihneď!*

K tej schôdzi by sa hodil koniec budúceho týždňa, 1.-2. IV. Dones originály všetkých prekladov. V univ. kniž. v Brat. sú niektoré surreal. franc. knihy.

S priateľským pozdravom  
Tvoj Nik. Bakoš

Druhý korešpondenčný lístok napísal M. Bakoš o štyri dni neskôr. V ňom priblížil priebeh schôdzky a súčasne uviedol všetkých pozvaných hostí. Zaujímavosťou je, že sa medzi nimi objavili aj básnik Ján Kostra a literárny kritik Jozef Felix, hoci ich vtedajší postoj k avantgarde nebol tak jednoznačný ako u ďalších osôb. Možno aj z tohto dôvodu napokon pozvanie neprijali. Dnes vieme, že okrem M. Bakoša a K. Šimončiča boli na schôdzke prítomní ešte M. M. Dedinský, R. Fabry, J. Honza (Dubnický), J. Lenko, M. Považan, V. Reisel a E. Sýkora.

Milý priateľu,

Tvoje správy som dostal. No zdá sa, že by si mohol cestovať z Prahy ranným vlakom, ktorý je – ako píšeš – v Bratislave o 14.59. Bolo by to neskoro začínať až o pol deviatej večer. Pretiahlo by sa to do noci a vtedy sa už obyčajne hovorí od vecí. Prosím Ťa, prelož si teda odjazd z Prahy v sobotu na ráno. Začiatok schôdze bol už stanovený na pol piateu v Metropolke. Pozvaní boli: Fabry, Dedinský, Považan, Lenko, Sýkora. Potom prídeme: Šimončič a ja. Z Prahy by som ešte pozval J. Honzu. Nevieam, či sa s ním poznáš. Študuje na filozofii a zvl. kunsthistoriu. Je to šikovný chlapec a bolo by dobre ho pribrať. „Surreal.“ verše píše vraj teraz Kostra. Pozveme ho teda. Uvidíme! Písal som i Felixovi. Treba si s ním vyjasniť pomer. Niekedy zaujíma správne stanovisko (Paldia), ale, zdá sa, vcelku nemá veci jasné. – Pred schôdzkou treba (písomne) oznámiť otázky, o ktorých kto chce hovoriť. Je to technické opatrenie, aby sa predišlo táraniam od vecí a šetrilo časom. – Napíš ešte Klementovi do Br., kedy prídješ, aby Ťa čakal na stanici. Do nedele rána to nejako pretárame, premotáme. O to nemaj strach. Teda: nech žije „zjazd surrealistov“. Do videnia!

Tvoj N. Bakoš

Fakt, že sa po bratislavskom stretnutí neustanovila skupina slovenských prívržencov surrealizmu so všetkými jej potenciálnymi príslušníkmi, mohol byť jedným z dôvodov, pre ktoré mu M. Bakoš nikdy nepripísal zásadnejší význam. Dobrý príklad ponúka aj jeho historiograficky zameraná monografia *Avantgarda 38* z roku 1969. V knihe síce bratislavské stretnutie spomenul, no súčasne s tým už neuviedol, že podľa časti účastníkov išlo o udalosť, na ktorej svoje zoskupenie organizačne sformovali. Z jeho hľadiska bolo pre ďalšie vývinové smerovanie nadrealizmu podstatné až vydanie spomenutého trojčísla Slovenských smerov v júli 1938. Práve táto udalosť prispela podľa neho najvýraznejšie k vykryštalizovaniu nadrealistického hnutia aj s jej umelecko-estetickou a svetonázorovou orientáciou.

O tom, ako M. Bakoš zareagoval na ohlásený vznik skupiny a ako vnímal Považanovo vyhlásenie, nemáme dnes žiadne informácie. S istotou vieme len povedať, že už vtedy mu boli obe skutočnosti známe. O vyhlásení ho informoval dokonca sám M. Považan, ako to ukazuje

jeho korešpondenčný lístok zo 4. apríla 1938, v ktorom M. Bakošovi spolu s menami signátorov stručne predstavil obsah textu:

Milý Kola,

na prehlásení, ktoré sme dali do brožúry pražských surrealistov „Surrealismus proti proudu“, sú podpísaní *Fabry, Reisel, Dedinský a ja*. Vôbec žiadne bombastické frázy sú tam nie, iba tolko: utvorila sa skupina slov. surrealistov, pripojuje sa k medzinár. surr. a vo veci rozchodu V. Nezvala s praž. skupinou stavia sa na *stanovisko surrealistické*, teda proti Nezvalovi spoločne s praž. i parížskymi surrealistami. Reiselovi som to osobne povedal. – Článok, ak posielam neskoro, vráť mi na pripojenú adresu.

Srdečne Ťa zdravím

Mišo

Vráťme sa však ešte k prvému odseku Považanovho vyhlásenia. V žiadnom inom dokumente sa nadrealisti tak explicitne neprihlásili k zakladateľovi surrealistického hnutia A. Bretonovi ako práve tu. V tom období asi malo ísť o potvrdenie účasti na rozvíjaní surrealizmu, no možno za tým vidieť aj úsilie presiahnuť úzke rámce národnej kultúry a prisúdiť vlastným tvorivým snahám univerzálnejšiu/globálnejšiu platnosť. Tento zámer potvrdzuje do veľkej miery aj spomenuté trojčíslo Slovenských smerov, ktoré popri inom prinieslo preklady básní viacerých významných predstaviteľov európskej avantgardy vrátane A. Bretona. Neskôr sa už nadrealisti k tomuto kultúrnemu modelu natoľko nehlásili, čo malo súvis hlavne s tlakom, ktorým bol na ich hnutie vyvíjaný počas druhej svetovej vojny. Aj pod vplyvom vtedajšej vládnucej politiky, ktorá vychádzala z ideí národného socializmu, sa im neraz vyčítalo, že svojím príklonom k medzinárodnému surrealizmu zrádzajú slovenské záujmy. Takto o nadrealizme písali najmä denníky *Gardista* a *Slovák*, ktoré boli hlavnými tlačovými orgánmi vládnucich štruktúr. Objavovali sa v nich napríklad tvrdenia, že nadrealistická tvorba odporuje mentalite Slovákov a vo svojej podstate je voči nim nepriateľská (ob, 1942, s. 6).

V druhom odseku vyhlásenia sa M. Považan zamerl na dva osobitné problémy. Najskôr sformuloval svoj pohľad na vtedajší stav slovenskej kultúry. Aj keď ide o pomerne krátku pasáž, je zrejmé, že v tom čase chcel predstaviť nastupujúce hnutie v širších súvislostiach. Jeho zámerom bolo zdôrazniť, že sformovanie tohto zoskupenia nepodmienili len tvorivé ambície jeho predstaviteľov, ale v nemalej miere aj okolnosti, za ktorých pôsobili v slovenskom kultúrnom prostredí. Spolu s ním zastávali rovnaký názor ešte M. Bakoš a K. Šimončíč, hoci tí reflektovali celý problém vždy s trochu inými zámermi a v iných rámcoch. Na ilustráciu toho možno uviesť aspoň Bakošove články *Surrealizmus na Slovensku a čo s tým?* (1936) a *K vývinu a situácii slovenskej literatúry* (1938).

V nadväznosti na danú pasáž spomenul M. Považan františkánskeho kňaza a zároveň básnika Rudolfa Dilonga. Z textu vyplýva, že mal zásadné výhrady voči jeho snahám uplatňovať v básnickej tvorbe surrealistické tvárne postupy.<sup>4</sup> Zjavne bol proti tomu, aby sa surrealizmus v takejto podobe redukoval na druh poetiky a ignorovali sa pritom jeho ideové aspekty. Aj nasledujúce slová z jeho vyhlásenia potvrdzujú, že pod surrealizmom chápal širšie koncipovaný

<sup>4</sup> Počas tridsiatych rokov sa Dilongov príklon k surrealistickej poetike najvýraznejšie prejavil v zbierke básní *Mladý svadobník*, ktorá vyšla rok po *Utatých rukách* R. Fabryho. Na surrealizmus ešte neskôr nadviazal v knihách ako *Somnambul* (1941) či *Ktosi Ťa volá* (1942).

systém, ktorý má význam nielen pre umeleckú tvorbu, ale aj komplexnejšie poznávanie skutočnosti: „... a robia to z toho vedomia, že surrealizmus nie je iba médiom poetického tvorenia, ale platformou poetického a vedeckého experimentovania.“

Považanov vzťah k R. Dilongovi sa zmenil až časom. Počas vojnových rokov ho označil za spolutvorcu slovenskej avantgardnej poézie a dokonca aj plánoval napísať o jeho tvorbe odbornú monografiu.<sup>5</sup> Jednou z príčin tejto zmeny mohol byť fakt, že ako literárny kritik zúžil svoje hodnotiace kritériá a prestal akcentovať spomenuté aspekty. Celkom príznačná je z tohto hľadiska jeho recenzia Dilongovej zbierky básní *Ktosi ťa volá* (1942), kde zohľadnil výhradne poetologické zretele (Považan, 1942). Zásadne odmietavý vzťah k R. Dilongovi naďalej zaujímal už len V. Reisel, o čom svedčí aj jeho list zo 16. marca 1943, ktorý napísal ďalšiemu nadrealistovi Š. Žárymu. V tomto liste opísal R. Dilonga nelichotivými slovami, pričom Považanovu spoluprácu s ním označil za chybu, ktorá výrazne škodí reputácii nadrealistického hnutia (Teplan – Kamenčík, 2022).

Už len pre úplnosť treba dodať, že pod „františkánskymi kompaňonmi“ mal M. Považan na mysli mladých básnikov z františkánskeho prostredia, ktorí sa od tridsiatych rokov zoskupovali okolo R. Dilonga. Jedným z nich bol Arnold Paldia, ktorý v roku 1937 vydal surrealisticky orientovanú zbierku básní *Prsty nad riekou*. Predstavitelia nadrealistického hnutia – osobitne jeho teoretici M. Bakoš a M. Považan – sa k tejto knihe stavali kriticky, vyčítajúc jej najmä nízke estetické kvality, ale aj povrchný vzťah k základným princípom básnickej avantgardy (Teplan – Kamenčík, 2022).

V ďalšej časti svojho vyhlásenia sa M. Považan pokúsil stručne ozrejmiť spätosť nastupujúceho umeleckého hnutia s domácou literárnou tradíciou. Nastolenie tejto otázky vyplynulo zrejme z potreby zdôrazniť, že aj na Slovensku má surrealizmus svoje opodstatnenie. To sa začalo spochybňovať už po vydaní Fabryho *Utatých rúk*,<sup>6</sup> ešte výraznejšie to však bolo na konci tridsiatych rokov, keď sa nadrealisti definitívne zoskupili do jedného celku. Proti myšlienke, že korene nadrealizmu možno hľadať aj v tradícii slovenskej kultúry, vystupovali najmä literárni kritici Ján E. Bor a Jozef Kútnik Šmálov. Pôsobenie nadrealistov v oblasti literatúry odmietali so slovami, že len napodobňujú tvorbu českých a francúzskych surrealistov. Zhodne dokonca vykresľovali nadrealizmus ako kvetinu, ktorá k nám bola presadená z cudziny. Ako prvý použil túto metaforu J. K. Šmálov v článku *Má surrealizmus na Slovensku predpoklady?* (1939), J. E. Bor o rok neskôr v recenzii na nadrealistický zborník *Sen a skutočnosť* (1940).

Tvorivé aktivity nastupujúcich nadrealistov spojil M. Považan so zbojníckou poéziou a okrajovo aj s tvorbou romantického básnika Janka Kráľa.<sup>7</sup> V ďalšom období už zbojnícku

<sup>5</sup> Monografiu plánoval napísať po vzájomnej dohode s R. Dilongom, no pre iné povinnosti tento cieľ nikdy nenaplnil (viac Teplan – Kamenčík, 2022).

<sup>6</sup> Po vydaní Fabryho debutu sa niektorí recenzenti vyjadrili, že surrealizmus nemá v slovenskej kultúre žiadnu oporu. Predmetom kritiky sa stal hlavne pre svoje základné ideové východiská. Jeden z recenzentov Fabryho knihy o surrealizme napísal: „Vraj surrealizmus. Bože, v Čechách sa robila taká reklama poetizmu, a – onemel, zadriemal. Po desiatich-pätnástich rokoch sa prevalila vlna – či vlastne sa len chce prevaliť – i na Slovensko a – myšlienkove, názorove trčí v akomsi šaškovskom a povýšenecom úšklabku na všetko veľké a sväté, proti duchu, naturalisticky“ (– po –, 1936, s. 135).

<sup>7</sup> Pre objektívnosť treba uviesť, že M. Považan nebol prvým kritikom, ktorý upozornil na tieto korene nadrealistickej poézie. Už po vydaní *Utatých rúk* R. Fabryho naznačil literárny kritik Michal Chorváth spojenie s domácou ľudovou poéziou, ako aj s tvorbou J. Bottu a J. Kráľa. Viac pozri Chorváth, 1936, s. 9.

poéziu často nespomínal, zato spojenie nadrealistickej poézie s osobnosťou a dielom J. Kráľa akcentoval takmer nepretržite. Tejto problematike venoval osobitnú pozornosť v článkoch ako *Básnické torzo Janka Kráľa* (1939) či *Nadrealizmus v slovenskej poézii* (1939). Napríklad v prvej z týchto prác charakterizoval vzťah nadrealistov ku Kráľovmu dielu takto: „... nová básnická skupina slovenských nadrealistov pristupuje k básnickému dielu Kráľovmu ako k dielu, ktoré má tlmočiť nielen ich predstavu o položení básnika v spoločnosti, ale ktoré i samé je časťou ich umeleckého úsilia“ (Považan, 1939a, s. 7).

Štvrtý odsek vyhlásenia je venovaný V. Nezvalovi a jeho odchodu zo skupiny českých surrealistov. Z hľadiska ďalšieho vývoja slovenského nadrealizmu trochu prekvapuje, s akou razanciou tento odchod M. Považan odsúdil, no vtedy jeho postoj dával zmysel. Po niekoľkých desaťročiach to priznal aj Š. Žáry v esejistickej knihe o V. Nezvalovi *Stovežatý básnik*. Podľa jeho mienky zohral vo veci dôležitú úlohu najmä fakt, že v roku 1938 bola situácia surrealizmu na Slovensku iná než v Česku. Len pripomeňme, že kým v Česku prechádzala skupina surrealistov vnútornou diferenciáciou, na Slovensku sa prívrženci surrealizmu ešte len usilovali sformovať do jedného celku. Za týchto okolností sa mohol Nezvalov odchod celkom prirodzene javiť ako protisurrealistický akt, hoci Š. Žáry poznamenal, že uvedený názor zastávali najmä tí najortodoxnejší. V tejto súvislosti stojí za zmienku aj jeho poznámka, že M. Považan plánoval spolu s M. Bakošom odoslať V. Nezvalovi list s nesúhlasným stanoviskom k jeho rozhodnutiu. Svoj zámer si údajne rozmysleli až pod tlakom nasledujúcich spoločenských zmien v Československu a list nakoniec neodoslali (Žáry, 1981, s. 37).

Považanov postoj k rozkolu českých surrealistov bol zjavne motivovaný ambíciami formujúceho sa hnutia slovenských nadrealistov. Tento postoj mal dať najavo, ako sa chce nové zoskupenie profilovať a aké sú jeho ciele. Iný pohľad na dané udalosti si nadrealisti utvorili až neskôr, keď prestali tak zásadne trvať na dodržiavaní surrealistických zásad a svoju činnosť prispôsobili viac aktuálnemu spoločenskému daniu. V dôsledku týchto zmien začali akceptovať už aj Nezvalov postoj, označiac ho za prirodzenú reakciu intelektuála na spoločenské dianie v Európe pred druhou svetovou vojnou. V spomenutej knihe Š. Žáryho je celá vec vykreslená takto: „Snažili sme sa chápať okolnosti, za akých sa to stalo. Veď nadišla chvíľa bytia a nebytia, keď je nevyhnutné voliť medzi *roztržkou se skupinou* a *roztržkou se svědomím*. Poézia zostala poéziou, ale v takejto atmosfére aj Bretonove anarchistické sklony zdali sa jeho českému vyznavačovi Nezvalovi vypuklejšie“ (s. 37).

Aspoň pre zaujímavosť môžeme uviesť, že k sporu medzi českými surrealistami dodatočne zaujal stanovisko aj Laco Novomeský. Známý básnik, politik a publicista sa k nemu krátko vyjadril v závere svojho článku o osobnosti a diele K. Teigeho, ktorý uverejnili v roku 1967 Literární noviny. O spore neuviedol žiadne podrobnosti, zato však jasne zdôraznil, kto mal podľa neho pravdu: „Teige tehdy (zjara 1938) neuspěl, ale ani nemohl: naší kulturní obec jako celek, ale i komunistickou stranu, dělnickou třídu, ba celý národ tísnily tehdy obavy z přímé válečné hrozby. Ale pravdy zůstaly pravdami i tehdy, když byly zatlačeny do pozadí, třebaže horšími elementy, než je pouhá pravda“ (Novomeský, 1967, s. 3).<sup>8</sup>

L. Novomeský si zjavne uvedomoval širšie okolnosti sporu („obavy z přímé válečné hrozby“), no i tak dal za pravdu K. Teigemu a jeho kritike Sovietskeho zväzu pre negatívne mocenské praktiky. Možno predpokladať, že tento postoj zaujal z dvoch dôvodov. Ako prvá prichádza

<sup>8</sup> L. Novomeský publikoval spomenutú stať v češtine, v slovenčine vyšla až neskôr.

do úvahy jeho osobná skúsenosť s represívnymi praktikami komunistického režimu na začiatku päťdesiatych rokov. Je dobre známe, že v roku 1951 bol zatknutý a o tri roky neskôr odsúdený na základe vykonštruovaných obvinení z protištátnej činnosti. Jeho prípad tvoril súčasť politického procesu so skupinou slovenských komunistov, ktorých vtedajšia propaganda označila pojmom buržoázni nacionalisti. Spolu s ním boli odsúdení ešte L. Holdoš, I. Horváth, G. Husák a D. Okáli. Na slobodu sa dostal až záverom roka 1955, keď bol podmienene prepustený z väzenia na pražskom Pankráci (viac Drug, 2015).

Druhý z dôvodov naznačuje táto pasáž: „Kdyby byla pravda taková, že v Surrealismu proti proudu jsme přistihli Teiga na hruškách a proto ho právem vyřazujeme z kontextu našich kulturně politických úsilí a s ním, samozřejmě, i úsilí moderní české avantgardy, musíme zapochybovat i o oprávněnosti onoho společenského procesu, který revidoval a napracoval omyly a přehmaty z dob stalinských deformací“ (s. 3). Ukazuje sa, že stanovisko L. Novomeského bolo do značnej miery ovplyvnené aj prebiehajúcim procesom demokratizácie vo vtedajšom Československu. Slovenský básnik narážal hlavne na odhaľovanie nepravostí z päťdesiatych rokov, hoci na to použil dobové eufemizmy ako „omyly“, „prehmaty“ či „deformácie“. Tento demokratizačný proces potlačili až vojská štátov Varšavskej zmluvy, ktoré vtrhli na územie československého štátu v noci z 20. na 21. augusta 1968.

Zo slovenských spisovateľov sa k sporu českých surrealistov neskôr vyjadril ešte básnik Ivan Mojík. Svoje stanovisko sformuloval v článku „Áno“ a „nie“ Karla Teigeho, ktorý vyšiel v roku 1992 na stránkach časopisu Romboid. Z jeho pohľadu bol základnou charakteristikou sporu fakt, že sa odohrával na pozadí stretu dvoch mocenských síl – na jednej strane to bol nemecký nacizmus, na druhej strane stalinistická diktatúra. V tejto zložitej situácii sa podľa neho zachoval správne K. Teige, ktorý z pozície kritika postavil do popredia slobodu tvorby, kým V. Nezval uprednostnil stranícku disciplínu, nedbajúc na jej možné nástrahy a nedostatky. Autor článku vyzdvihol aj Teigeho osobitú cestu k vytriezveniu z klamlivých ilúzií o Sovietskom zväze a jeho úlohe v kultúrno-politických dejinách Európy (Mojík, 1992, s. 40).

Ďalší odsek Považanovho vyhlásenia prezrádza, že ešte na začiatku apríla 1938 uvažoval o vydaní už spomenutého zborníka *Daniel v jame levovej*. Ten začal pripravovať zhruba dva mesiace predtým spolu s M. M. Dedinským, no nakoniec nevyšiel aj pre neujasnenú koncepciu (Teplan, 2022). Čo je však trochu prekvapivé, v Považanovom vyhlásení absentuje akákoľvek zmienka o trojčísle Slovenských smerov, ktoré vznikalo od začiatku roka pod editorským vedením M. Bakoša a K. Šimončiča. O tomto trojčísle M. Považan vedel, dokonca bol aj jedným z prispievateľov – uverejnil v ňom štúdiu s názvom *O tzv. skutočnosti v umení* (Považan, 1938a) –, ale i napriek tomu ho vo svojom vyhlásení nespomenul. Jedným z dôvodov toho mohol byť fakt, že sa na jeho prípravu osobne nepodieľal.

Na koniec vyhlásenia dopísal M. Považan krátky menoslov, do ktorého okrem seba zaradil ešte M. M. Dedinského, R. Fabryho a V. Reisela. Takto chcel zrejme navodiť dojem, že ide o kolektívnu deklaráciu, nie o prejav jednotlivca. Vzniká len otázka, či ostatní menovaní obsah vyhlásenia poznali a či sa s ním aj stotožňovali. Detaily azda poznal M. M. Dedinský, ktorý sa vtedy s M. Považanom často stýkal a patril k jeho najbližším priateľom.

Keďže vyhlásenie zostalo v rukopise, nemalo žiadny vplyv na nasledujúci vývoj nadrealizmu. Dnes stojí za pozornosť hlavne ako dokument odrážajúci niektoré špecifické momenty a aspekty jeho formovania v druhej polovici tridsiatych rokov. Okrem iného ukazuje, že príslušníci hnutia zastávali v začiatkoch aj názory a postoje, ktoré sa neskôr dostali do úzadia,

prípadne úplne vymizli. To platilo napríklad pre otvorený príklon k medzinárodnému surrealizmu alebo negatívny postoj k V. Nezvalovi. Zároveň sa v tomto dokumente dobre odzrkadľuje aj zásadovosť, s akou vtedy M. Považan nahliadal na úlohy nastupujúceho hnutia. V ďalších rokoch už taký principiálny nebol, pôsobil viac umiernenejšie, nevyhýbajúc sa ani rozličným ústupkom či kompromisom. Príkladom toho môže byť jeho spolupráca s R. Dilongom, ku ktorému ešte v roku 1938 pristupoval nedôverčivo. Ako celkom oprávnená sa z tohto hľadiska javí otázka, aký by mal nadrealizmus ďalší vývoj, ak by vyhlásenie vyšlo.

## LITERATÚRA

- 1938a. Manifest slovenského surrealizmu. *Robotnícke noviny*, 1938, roč. 35, č. 43, s. 3.
- 1938b. Slovenskí surrealisti sa sdružili. *Robotnícke noviny*, 1938, roč. 35, č. 79, s. 3.
- po –. 1936. Rudolf Fabry: Utaté ruky. *Kultúra*, 1936, roč. 8, č. 3, s. 134 – 135.
- BAKOŠ, Mikuláš. 1969. *Avantgarda 38. Štúdie, články, dokumenty*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 1969.
- BAKOŠ, Nikolaj. 1936. Surrealizmus na Slovensku a čo s tým? *Slovenské smery umelecké a kritické*, 1935/1936, roč. 3, č. 6, s. 211 – 221.
- BAKOŠ, Nikolaj. 1938. K vývinu a situácii slovenskej literatúry. *Slovenské smery umelecké a kritické*, 1937/1938, roč. 5, č. 6-7, s. 250 – 262.
- BEDNAŘÍKOVÁ, Hana. 2013. Karel Teige v kontextech ruské avantgardy 20. a 30. let. K vývojové dynamice Teigeho estetických a uměleckých koncepcí. *Slavica litteraria*, 2013, roč. 16, č. 1-2, s. 23 – 34. ISSN 1212-1509.
- BOR, Ján Elen. 1940. Sen a skutočnosť. *Slovák*, 1940, roč. 22, č. 288, s. 8.
- DRÁPALA, Milan. 1996. Iluze jako osud. K vývoji politických postojů Vítězslava Nezvala. *Soudobé dějiny*, 1996, roč. 3, č. 2-3, s. 175 – 218. ISSN 1210-7050.
- DRUG, Štefan. 2001. Kalendárium. In: DEDINSKÝ, Móric Mittelmann. *Na chrabte tigra*. Bratislava: Marenčin PT, 2001, s. 230 – 235. ISBN 80-88912-16-4.
- DRUG, Štefan. 2015. *Väzeň vlastných súdruhov. Z väzenských rokov básnika Novomeského*. Fintice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, 2015. ISBN 978-80-971271-6-9.
- CHORVÁTH, Michal. 1936. Rudolf Fabry: Utaté ruky. *Elán*, 1935/1936, roč. 6, č. 6, s. 8 – 9.
- MOJÍK, Ivan. 1992. „Áno“ a „nie“ Karla Teigeho. *Romboid*, 1992, roč. 27, č. 3, s. 36 – 41.
- NOVOMESKÝ, Ladislav. 1967. „...takový Teige“. Nad vydávaním Teigova díla. *Literární noviny*, 1967, roč. 16, č. 22, s. 1, 3.
- NOVOMESKÝ, Ladislav. 1988. „...takový Teige“. Nad vydávaním Teigeho diela. *Romboid*, 1988, roč. 23, č. 10, s. 13 – 16.
- ob. 1942. Nadrealizmus a kultúrna tradícia. *Gardista*, 1942, roč. 4, č. 164, s. 6.
- PAVČÍK, Filip. 2019. Reakcie slovenskej kultúrnej obce na sovietsku kampaň proti tzv. formalizmu v umení medzi rokmi 1936 – 1938. *Historický časopis*, 2019, roč. 67, č. 1, s. 103 – 125. ISSN 0018-2575.
- POVAŽAN, Michal. 1938a. O tzv. skutočnosti v umení. *Slovenské smery umelecké a kritické*, 1937/1938, roč. 5, č. 6-8, s. 274 – 280.
- POVAŽAN, Michal. 1938b. Skupina slovenských surrealistov... (inc.). Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Karel Teige, inv. č. 1059.
- POVAŽAN, Michal. 1939a. Básnické torzo Janka Kráľa. *Elán*, 1938/1939, roč. 9, č. 9-10, s. 6 – 7.
- POVAŽAN, Michal. 1939b. Nadrealizmus v slovenskej poézii. *Národné noviny*, 1939, roč. 70, č. 81, s. 4; č. 82, s. 4.
- POVAŽAN, Michal. 1942. Básnické hľadanie Rudolfa Dilonga. *Národné noviny*, 1942, roč. 73, Vianoce 1942, s. 13.
- SOLDÁN, Ladislav. 1986. S Nezvalom a proti nemu. Marxistická kritika a teorie 30. let o Nezvalovisurrealistovi. In: KUBÍČEK, Jaromír (ed.). *Vítězslav Nezval – spoluvůrce pokrokové kulturní politiky*. Brno: Státní vědecká knihovna – Muzejní a vlastivědná společnost, 1986, s. 39 – 44.

- ŠMÁLOV, Jozef Kúttnik. 1939. Má surrealizmus na Slovensku predpoklady? *Slovák*, 1939, roč. 21, č. 99, s. 7.
- TEIGE, Karel. 1938. *Surrealismus proti proudu*. Praha: Surrealistická skupina, 1938.
- TEPLAN, Dušan – KAMENČÍK, Marián. 2022. *Slovenský nadrealizmus v korešpondencii (1935 – 1948)*. Fintice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, 2022. ISBN 978-80-89763-87-0.
- TEPLAN, Dušan. 2022. Daniel v jame levovej. (K jednej epizóde z dejín slovenského nadrealizmu.) *Slavica litteraria*, 2022, roč. 25, č. 2, s. 21 – 33. ISSN 1212-1509.
- ŽÁRY, Štefan. 1981. *Stovežatý básnik. Esej o Vítězslavovi Nezvalovi*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981.

.....

PhDr. Dušan Teplan, PhD.  
Katedra slovanských filológií  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
Štefánikova 67  
949 01 Nitra  
Slovenská republika  
dteplan@ukf.sk



# Jazyk, myšlení, racionalita

Tomáš Hoskovec  
*Pražský lingvistický kroužek*

## **Language, Thought, and Rationality**

Litikon, 2023, Vol. 8, No. 1, pp. 63-73

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1207-5582>

Introductory lecture to the series of public conferences entitled “European Values, and How to Grasp them: on the Strength of Everyday Experience”, held in autumn 2022 by the Prague Linguistic Circle on the occasion of the Czech presidency in the Council of European Union. – Rationality is without doubt a fundamental European value. However, it is constantly attacked as being weak, limited, insufficient, illusory, impossible, and even culturally imperialistic. The author argues that rationality is perfectly possible, all it needs is to be duly, instead of dully, mastered. Human thought takes place in human language, i.e., in human communication. Human thought takes form in texts, both oral and written, that are inherently subject to interpretation. Language understanding as it results from interpretation, and thus mutual comprehension when communicating thoughts and feelings, is only made possible because it is, on its turn, subject to a plenty of impersonal social norms. The structure of those norms amounts to a particular cultural value which must be recognized, known, learned, practised, and required within human communities. All this understanding results in a strict deontology. A detailed analysis is subsequently produced of a public television emission reporting on a grave accident. On the strength of the analysis, it is shown how insidiously, and in what an extent, the television chain destructs and abolishes the ambience of social practices and moral norms indispensable to communicating thoughts. Curiously enough, the television chain under examination is far from being a tabloid one; on the contrary, it is one of great moral and intellectual ambitions. The actual source of its actual both moral and intellectual failure consists in that the television chain sticks much more to its inner “professional” rules than to impersonal cultural norms and values.

Keywords: language, thought, rationality, deontology, text interpretation, discourse analysis, functional structuralism, encompassing philology

Dámy a pánové,

vítám vás na první z celkem šesti veřejných přednášek Pražského lingvistického kroužku v cyklu „Evropské hodnoty a jejich uchopení“ s podtitulem „na příkladech všednodenní zkušenosti“.

Tyto přednášky Pražský lingvistický kroužek připravil jako doprovodný program k českému předsednictví v Radě Evropské unie a pořádá je ve spolupráci s Městskou knihovnou v Praze, s podporou hlavního města Prahy a pod záštitou výboru pro vzdělávání, vědu, kulturu, lidská práva a petice senátu parlamentu České republiky.

Záměr této přednáškové řady je vyložen v podrobné anotaci, kterou jsme rozesílali s dostatečným předstihem, a protože Pražský lingvistický kroužek má zásadu nevytvářet texty zbytečné, úvod té anotace nyní prostě přečtu.

Všechny palčivé otázky člověka jsou vpsledku otázkami hodnot: hodnot společenských, kulturních, mravních, zkrátka lidských; každé politické rozhodnutí je otázkou hodnot: hodnot společenských, kulturních, mravních, zkrátka lidských. Jsme běžně účastní toho, že někdo se na specifické hodnoty evropské i na universální hodnoty lidské odvolává, a druhý ony hodnoty vzápětí zpochybňuje: že prý nic nezaručuje, že vůbec existují; že prý není důvod dávat přednost právě těm před mnoha jinými; že prý to zakládá kulturní imperialismus.

Otázky hodnot nejsou výlučnou výsadou filosofů, jsou každodenním úkolem pro každého z nás a jeden každý jsme za své každodenní rozhodování zodpovědni. Existuje mimořádně složitý systém hodnot, ve kterém se jako jedinci pohybujeme každý den zcela přirozeně a zdánlivě snadno: jazyk. Pražský lingvistický kroužek již sto let zkoumá jazyk v nejrůznějších jeho uplatněních. Rozumět jazykovému útvaru – od kusého sdělení po složitou báseň – znamená vyhodnotit jej při jeho konkrétním situačním uplatnění, tedy jako konkrétní kulturně-historickou událost podléhající závazným společenským normám.

Získáme-li zkušenost s objektivizující reflexí toho, jak konkrétní lidské společenství vykládá konkrétní útvary jazykové, uplatníme ji i při reflexi toho, jak se vykládají, tedy vyhodnocují jiné složité jevy života společenského, kulturního, politického. A právě o tuto zkušenost se Pražský lingvistický kroužek chce ve svých veřejných přednáškách podělit. Je jen správné, když Evropan při svém rozhodování vychází z hodnotového rámce evropského a hledí k hodnotám universálně lidským; je možné naučit se s podobnými rámci a hodnotami zacházet uvědoměle, kultivovaně, kvalitně; je správné takové zacházení vyžadovat.

Přednáška, již dnes celý cyklus zahajujeme, se jmenuje „Jazyk, myšlení, racionalita“. Na ni naváže přednáška s názvem strukturálně obdobným: „Jazyk, řeč, emocionalita“. Pak přijdou dvě historické sondy, obě velmi poučné pro naši současnost: jedna vyloží, jak se s nástupem nových technologií, v daném případě knihtisku, rychle a radikálně proměnila evropská čtenářská obec i evropské čtenářské návyky; druhá ukáže, jak cílevědomě byly evropské elity raného novověku vícejazyčné a jak inteligentně si přitom její příslušníci počínali. Následně zazní lingvistická přednáška s názvem zjevně politickým „Belarus – Ukrajina – Rusko: evropský trojúhelník, ve kterém je možné, hlavně však nutné se vyznat“. Vše nakonec uzavře historické ohlédnutí za politickým vývojem posledních třiceti let nazvané „Návrat do Evropy“.

Uvážíme-li, že temata právě vyjmenovaných přednášek se běžně řadí do oborů, jež dnešní kulturně-akademická praxe od sebe striktně odděluje: lingvistika, literární historie, politologie, „čistá“ historie; vyvstane přirozeně otázka, proč se k tomu všemu vyjadřuje spolek, který

má v názvu „pouze“ lingvistiku. To proto, že pro Pražský lingvistický kroužek je jazyk nejen abstraktní systém umožňující texty vytvářet, ale též společenská instituce umožňující ony texty interpretovat, a samozřejmě i samy ty texty, pojímané co konkrétní kulturně-historické události podléhající konkrétním společenským normám. Dodejme, že v Pražském lingvistickém kroužku se textem rozumějí útvary jak psané, tak mluvené, přičemž konkrétní texty, psané i mluvené, mají – oproti abstraktnímu systému i oproti společenské instituci – status objektivní empirické danosti. Je tedy samou podstatou lingvistiky reflektovaně rozebírat texty a rozebírat je jakožto vehikula společenského života, jako nositele smyslu, který si členové konkrétního společenství navzájem předávají: vždyť veškerý náš společenský život spočívá v posledku v tom, že vědomě děláme nejrůznější věci, doufajíc, že někdo jiný to pochopí a v ideálním případě i ocení...

Přecházím od jednotlicího uvedení celého cyklu „Evropská hodnoty“ k vlastní přednášce „Jazyk, myšlení, racionalita“. Opět začnu tím, že přečtu anotaci již zveřejněnou.

Racionalita je zcela jistě zásadní evropskou hodnotou. Není důvod ji zpochybňovat, je nezbytné naučit se s ní správně zacházet. K tomu je důležité pochopit, že lidské myšlení se celé děje v jazyce, tedy při komunikaci člověka s člověkem, a že myšlenky nejsou nic jiného než texty, ať již mluvené či psané, jež je vždy nutné vykládat. Vzájemná shoda při jejich výkladu je možná právě proto, že výklad podléhá nadosobním, společensky závazným normám. Ty pak představují zcela jedinečnou kulturní hodnotu, kterou si musíme osvojit, na kterou musíme dbát, chránit ji a rozvíjet. Přednášející předvede na konkrétních výstupech současných českých sdělovacích prostředků, a to těch seriózních a ambiciózních, co všechno se dá jazykem na myšlení vylepšit, stejně jako pokazit – a jak je to důležité v současné době, která čím dál otevřeněji racionalitu odmítá.

Nejprve mi dovolu vyjasnit, o kom mluvím, když mluvím o odpůrcích racionality. Mluvím o zavedených a akademicky přijímaných autoritách, jako jsou Martin Heidegger (1889–1976), Jacques Derrida (1930–2004), Giorgio Agamben (1942), Aleksandr Gelbevič Dugin (1962); nedejme se mýlit, Dugin není marginál putinské propagandy, co se náhle vynořil z temnot ruského jurodiví: je to plnohodnotný profesor Moskevské státní university a autor hojně vydávaný i dobře prodávaný na Západě. Všem uvedeným je společné, že programově odmítají jak racionalitu, tak mravnost, a to oboje naráz: Heidegger i Dugin ve svém díle otevřeně vyzývají k masovým vraždám, Derrida i Agamben ve svém díle otevřeně hlásají, že na takových výzvách není nic pohoršujícího. Tyto autory zde zmiňuji proto, že v evropských akademických sférách jsou bez problému přijímáni jako autority: první tři patří do korpusu filosofického základu obávám se že snad každé university v Evropské unii, čtvrtý jmenovaný představuje rozšíření pro znalce. Důležité je, že současné evropské akademické prostředí nemá odvahu – či schopnost? – pojednávat je jako patologické případy v dějinách evropského myšlení, což by bylo naprosto legitimní a velice žádané; současné evropské akademické prostředí se raději tváří, že to jsou legitimní myslitelé vedle mnoha jiných. Poučení z toho všeho pro nás evropské občany zní takto: nemůžeme spoléhat na evropskou universitu, že mravnost a racionalitu bude hlídat za nás; musíme tak činit sami, spoléhajíc na rozum a vkus.

Opustme nyní akademické prostředí a přejdeme do sfér občanských, do života aktivních, uvědomělých a sociálně zajištěných Evropanů, což jsme jistě my všichni zde: všem nám záleží

na kvalitě prostoru veřejného slova, stejně jako na svobodě sdělovacích prostředků; všichni jsme si vědomi, že v prostoru veřejného slova se soustavně vykonává masová manipulace, a jak je to pro společnost nebezpečné; mnozí chceme věřit, že garantem korektnosti a objektivitě jsou takzvaná „media veřejné služby“. Ukážeme si, že v prostoru veřejného slova představují media veřejné služby jistý podprostor, který je dobře disponován k tomu, aby se tam o korektnosti a objektivitě sdělilo, ba sdělování uvažovalo soustavně, a že když se profesionální činitelé onoho podprostoru oprostí od toho, co oni sami považují za definiční znaky své profesionality, mohou se snadno a rychle v mnohém zlepšit a mohou prokázat mnoho dobrého: stačí uvědoměleji pracovat v kategoriích mravnosti, rozumu a vkusu. Jako uvědomělá evropská veřejnost k tomu sami nejlépe přispějeme tím, že to budeme vnímat a vyžadovat: pokud se nám to společným úsilím zevnitř i zvenčí podaří v prostředí veřejného slova, vzroste naděje, že něco podobného bude jednou možné provést i v prostředí akademickém...

Již jsem řekl, že samou podstatou lingvistické práce je rozebírat texty. V dalším budu postupovat jako literární kritik zaměřený na speciální žánry, rozebíraje utilitární texty českého veřejnoprávního zpravodajství. Ještě jednou připomenu, že text je konkrétní společenská událost podléhající konkrétním společenským normám, přičemž všechny společenské normy jsou ze své podstaty jevy kulturně-historické. Textem je tedy přirozeně i každé rozhlasové či televizní vysílání.

Vezmeme textovou událost velkého rozměru, celovečerní zpravodajský blok veřejnoprávního kanálu ČT24 z 8. srpna 2020. Tehdy v městě Bohumíně došlo k velkému požáru výškového domu s mnoha oběťmi. Všechny oběti pocházely z jednoho jediného bytu, všechny zahubil náhle vzplanuvší a ničivě mocný požár, vědomě založený co nástroj hromadné vraždy. Česká televize pokládala za svou profesionální povinnost spustit k tomu zvláštní vysílání, které trvalo čtyři hodiny, od osmi večer do půlnoci. Dalo se celistvě dohledat na stránkách České televize, když jsem jej však pro účely této přednášky hledal znovu, ukázalo se, že tam už není: zůstává pouze část v trvání dvě a čtvrt hodiny na fejsbúku ČT;<sup>1</sup> nepochybuji, že plný záznam večerního vysílání je někde archivován a dá se použít co dokladový materiál.

Pořad, tak jak je ke 4. listopadu 2022 doložený na fejsbúku ČT, je žánrově zařazen co „mimořádný zpravodajský blok“ [20h13].<sup>2</sup> Mimořádnost znamená, že nic není připraveno a improvizuje se za pochodu: divák tak nejprve dlouhé minuty čeká, než v Bohumíně poblíž místa činu proběhne oficiální tiskové sdělení; čekání [20h14–20h17] mu krátí autentické zvuky, jak televizní štáb toto tiskové sdělení aranžuje. Je jistě známkou profesionálního sebevědomí České televize, že se odvážila proimprovizovat celé čtyři hodiny vysílacího času (včetně zpráv). Známkou za podaný výkon žel nutno formulovat „bláhová opovázlivost, jež pouze uškodila kultúře myšlení i kultúře mravů ve společnosti“.

Vyjasněme si nejprve slovo zpravodajství. V praxi soudobé žurnalistiky se vnímá v protikladu a zároveň co doplněk ke slovu komentáře, a to v sémantickém polaritě, jež na jednu stranu staví „objektivní skutečnost“ a na druhou „subjektivní hodnocení“, jak dokládají rozhlasové pořady zvané „Události a názory“, případně „Názory a argumenty“. Kanál ČT24 nazval svůj mimořádný pořad „zpravodajská čtyřadvacítka“ [20h24]: oznámil tak, že bude předkládat objektivní fakta a vystříhá se subjektivních hodnocení.

<sup>1</sup> <https://www.facebook.com/CT24.cz/videos/330521974665846>

<sup>2</sup> Údaje typu [20h13], jež budou v textu v dalším vystupovat, odkazují na skutečný vysílací čas, jak jej udává televizní obrazovka.

Filosoficky vzato je protiklad objektivní skutečnosti a subjektivního názoru krajně naivní: není žádný svět mimo nás, na nás nezávislý, o kterém si jeden každý může myslet, co chce; je jen jeden svět nám všem společný, ve kterém všichni pospolu žijeme a jeden každý se rozhodujeme a jednáme. Abychom žili, rozhodovali se a jednali správně, potřebujeme tomu světu rozumět a potřebujeme své rozumění navzájem sdílet. Potřeba sdílení je tak zásadní, že rozumění nesdílené, nesdělené, nesdílitelné se nijak neliší od rozumění neexistujícího. Prostředím pro kolektivní sdílení individuálního rozumění je jazyk; prostředkem pro sdělení konkrétního porozumění je text: kdo chce šířit myšlenku, vytváří texty, kultura myšlení je kulturou tvorby textů. Objektivizující poznání vědecké je v tomto ohledu prostě jen specializovaný jazyk speciálního společenství.

Podívejme se v tomto světle na profesionální pózu profesionálního žurnalistu, jak ji ztělesňuje zdejší veřejnoprávní praxe: „já, veřejnoprávní novinář, předkládám veřejnosti ověřená fakta a zdržuji se vlastních hodnocení, aby si každý mohl udělat svůj názor“. Mravní slabinou této pózy je, že naprosto ignoruje inherentně manipulativní povahu prvopočátečního aktu, kdy novinář vůbec něco vezme a předloží veřejnosti, aby se tím zabývala. Intelektuální slabinou téže pózy pak je, že popírá nezbytnost kriticky vyhodnocovat vše, co předkládám; že musím nejen sám před sebou, ale též, ba hlavně před druhými vždy vědět a dokázat zdůvodnit, proč jsem něco vzal do úvahy i proč jsem něco do úvahy nevzal, a jak poznám, co dalšího do úvahy ještě patří.

Událost tak závažná, jakou je velký požár s mnoha oběťmi na životech, se sděluje texty autoritativními. V daném případě byl autoritativní text poskytnut na nejvyšší možné úrovni: krajský velitel hasičského sboru, krajský policejní ředitel a krajský hejtman učinili společně tiskové prohlášení [20h17–20h24]; hasič konstatoval, že požár se podařilo zlikvidovat velmi rychle: mimořádný počet lidských obětí je dán mimořádnou povahou požáru a nešlo mu zabránit; policista navázal, že příčiny požáru se pečlivě vyšetřují: vyšetřování potřebuje čas, jeho výsledky budou zveřejněny; hejtman ujistil, že kraj bude nápomocný při všech úkonech s tím spojených a stejně tak že pomůže postiženým.

Bylo by na místě uznat, že v danou chvíli víc sdělit nejde, a od veřejnoprávní televize bychom měli požadovat postoj občansky výchovný: vyložit, že poznání je proces; poznání příčin mohutného požáru je proces vyžadující velkou odbornost; poznání příčin hromadného úmrtí je proces vyžadující velkou odbornost; oba procesy právě vykonávají odborníci státem pověřeni, majíce přitom plnou podporu státního aparátu; není důvod k nedůvěře, je nezbytné mít trpělivost: právě s ohledem na závažnost události musí poznávací proces proběhnout pečlivě a do všech podrobností, k čemuž existují závazné protokoly. Soudobá praxe žurnalistického profesionalismu s sebou žel stále nese básnickou autostilizaci, kdy novinář jakoby na vlastní pěst odhaluje pravdu, kterou oficiální představitelé před námi zlovolně tají.

Mimořádný blok ČT24 z 8. srpna 2020 je museum žurnalistické bezradnosti: vytvořit čtyřhodinový text, když není z čeho, není o čem a není proč; základní chyba spočívá v tom, že se ČT24 do něčeho takového vůbec pustila. Co vidíme? Obrazová klišé promítaná pořád dokola, která nic neosvětlují, nijak nesouvisí s tím, co se na jejich pozadí zrovna říká, a neplní žádnou jinou funkci než sebeutvrzovací: my, Česká televize, jsme v terénu; že v tom terénu není co dělat a nelze nic zjistit, České televizi nevádí: ona prostě chce být vidět. Jednou nahrané vstupy se vysílají opakovaně, aby to vypadalo, že ČT přináší stále něco nového: místostarosta Bohumína promlouvá živě ve 20h47 a pak ze záznamu znovu ve 21h02, ačkoliv jeho apel, jenž

při živém vstupu měl praktický smysl, je při opakování již hloupě bezpředmětný; slova ministra vnitra, která při živém vstupu ve 21h03 mohla mít jakousi aktualitu, jsou v záznamu ve 22h02 nejen bezpředmětná, ale přímo v rozporu s tím, co moderátor podával jako nejčerstvější informace; požární osvěta od redaktora vědecko-technického byla podivná již při premiéře ve 21h18–21h26 a zůstala podivnou i při repríze ve 22h11–22h18; jakmile moderátor ve 22h19 shrnul události večera, spustila režie ve 22h20 bez jakékoliv motivace a jakéhokoliv uvedení reprízu rozhovoru s ředitelem zdravotnické záchranné služby v Praze, vysílané na živo ve 20h52–21h00: nikdo se už ani nesnažil zakrýt televizní nahotu, že se prostě jen nějak – čímkoliv – musí vyplnit vysílací čas.<sup>3</sup>

Porovnejme dvě postavy onoho televizního večera. Je tu mladá novinářka ostravské redakce ČT vyslaná na místo s úkolem zjistit vše, totiž cokoliv. Ono však není co zjišťovat: místo činu je vyhrazeno pověřeným odborníkům, kteří se s novináři baví ani nesmějí, nemluví o tom, že mají opravdu jiné starosti; kolem místa činu postávají zaskočení místní, kteří nevědí nic víc než ona. Divákovi je trapné, když vidí, jak mladá žena po společném tiskovém prohlášení tří nejvyšších krajských představitelů relevantních sil, hasičů, policistů, samosprávy, škemrá o další detaily, jako by nedovedla – či odmítala? – pochopit, že co bylo právě sděleno, je pro danou chvíli konečné; věcně vzato je ovšem daleko trapnější, že na hejtmanovi něco vyškemrala. Diváka až bolí, když vidí, jak v průběhu večera hlavní redakce z Prahy na ni opakovaně přepíná se stále stejnou otázkou, co zjistila, a ona opakovaně musí přiznat, že nic: to není novinářská neschopnost ze strany jedné osoby, to je novinářské nepochopení ze strany celé televize. Nakonec ona novinářka ve velmi pozdních hodinách jakoby zprostředkuje obecné sdělení mluvčího nemocnice o stavu osob, jež byly v souvislosti s požárem hospitalizovány: kvůli tomu ovšem nemusela být nasazena čtyři hodiny v terénu, stačilo přečíst si vše na oficiálních stránkách nemocnice. Mladá novinářka z krajské redakce je smutným hrdinou onoho televizního večera: dokládá, jak nemilosrdná je televize ke svým vlastním zaměstnancům.

Protagonistou mimořádného zpravodajského bloku je sebevědomý moderátor na vrcholu mužné zralosti, jenž po celý večer staví na odív svou profesionalitu: používá ji k tomu, aby z lidí mámil sdělení, ne však k tomu, aby kriticky vyhodnocoval, co se takovou cestou dozví. Tak ve 21h27 sebevědomě prohlásí, že už víme, že požár úmyslně založil jeden člověk, že to potvrdili jak ministr vnitra, tak moravskoslezský hejtman; divák, který vidí celek, ovšem ví, že jak ministr, tak hejtman prostě jen zopakovali sdělení krajského policejního ředitele, učiněné hned z kraje večera [20h17–20h24] na tiskové konferenci: jeden jediný zdroj je tak vydáván za tři.

Respekt k proceduralitě zpráv a zodpovědnost při sdělování závažných skutečností do profesionální výbavy protagonisty televizního večera rozhodně nepatří. O to silněji zakládá své profesionální sebevědomí na tom, že televize je vidět: esse est percipī; když hovoří s ministrem, moderátor neopomene tematizovat, že oni, Česká televize, na místě jsou, kdežto on ne, a fakticky přinutí ministra, aby se on za svou nepřítomnost omlouval [21h04]; věcně správné by bylo, kdyby byl ministr sebevědomě namítl, že jeho nezastupitelné místo je jinde a není ho důstojno předvádět se v televizních záběrech.

<sup>3</sup> Touto reprízou končí záznam doložený ke dni přednášky (4. listopad 2022) na fejsbúkových stránkách ČT. Vlastní mimořádné vysílání 8. srpna 2020 fakticky pokračovalo až do půlnoci (autor je sledoval) a úplný záznam celého večera byl na stránkách ČT k dispozici přinejmenším do jara 2021 (autor s ním pracoval v rámci semináře, který tehdy vedl).

Moderátor profesionálně manipuluje účastníky všech vstupů již tím, že jim hned na počátku znemožní říct prostě „Dobrý večer“ [20h47; 20h52]: lidé připojovaní do vysílání jsou vykolajeni nutností hledat, jak vůbec pozdravit; o to silněji pocítí, že do televize nebyli povoláni proto, aby svou odborností přispěli k racionálnímu uchopení těžké situace: chce se po nich, aby se podřídili kolektivním emocím. Když je moderátor spojen s přednostkou kliniky popálenin, která v pozdní večerní dobu [21h27] jede autem do nemocnice, aby posílala tým lékařů pohotovostní služby, nepřipustí si, že ona se musí soustředit na cestu a přitom se v duchu připravuje na operace: dotírá na ni s otevřenou bulvárností, co že si myslí o lidech, kteří úmyslně zakládají požár; to je znevážení odborníka pozvaného do televize proto, že je odborník. Již předtím znevážil moderátor funkci ministra vnitra neméně bulvárním dotazem: „Pane ministře, jde o největší požár za posledních mnoho let. [...] Co to znamená pro vás osobně?“ [20h05]. Pro ministra vnitra byla tehdejší událost okamžikem, kdy se náhle naplno prověřuje připravenost a součinnost právě těch složek státu, které jsou v jeho resortu: během události samé do řešení nevstupuje, zato až nastane čas, vše vyhodnotí a vyvodí poučení, neb taková je náplň jeho práce; moderátor ČT24 by toto měl vědět a ideálně vysvětlovat veřejnosti, neví-li či nedokáže, necht' alespoň neuráží profesionalitu politiky.

Že pro samé emoční manipulace zpravodajský moderátor naprosto zapomněl na elementární empatii, vidíme názorně v pasáži, kde aby zaplnil vysílací čas, pozval do studia kolegu z redakce vědecko-popularizačních pořadů a nechal ho, ať se nadšeně rozovídá o fyzikální kráse mocného hoření, je-li zajištěno, že vzduch správně proudí [21h18–21h26].

Zpravodajství ČT24 dbá o prokazování žurnalistického professionalismismu velmi okatě i velmi sverpě, žel čistě formálně, a co huř, na úkor věcnému porozumění. Jasně jsme to viděli, když moderátor vítězoslavně oznamoval, že slova policejního ředitele již mají potvrzena ze dvou na sobě nezávislých zdrojů [21h27], ačkoliv těmi údajně nezávislými zdroji byli hejtman a ministr, kteří své informace měli právě od onoho krajského policejního ředitele: zdroj tak byl stále jediný; ještě závadnější ovšem byly novinářovy irelevantní dotazy na osobní prožitky odborníků, jež televize oslovila proto, že jsou odborníci. Zde nejde o individuální chyby individuálního novináře, nýbrž o výchovné selhání České televize jako veřejnoprávní instituce: televize veřejně vydává za správné postupy rozumově vadné.

Nejnápadnějším, nejnepříjemnějším a nejnebezpečnějším rysem žurnalistického professionalismismu je ovšem specifický jazyk zpravodajství, jenž dávno hypertrofoval do stavovského jazyka žurnalismu vůbec. Jde o jazyk-bicinium, čili dvojhlasí, vyznačující se tím, že kdykoliv něco sděluje, automaticky zároveň vykřikuje: „Já, profesionální novinář, se distancuju od toho, co říkám, já to nemám ze sebe, já jen ozvučuju někoho jiného“; jazyk směšný a ohlupující, jenž brání logickému sdělení, a tudíž věcnému porozumění; jazyk patologický z hlediska jazykového systému a patogenní vůči jazykovému společenství, jež Česká televize soustavně podává české veřejnosti co vzor profesionálního přístupu. Nemohu jej zde rozebírat, zabývám se jím však soustavně: Pražský lingvistický kroužek k němu pořádá samostatné zasedání na jaře 2023 a nabízí k němu speciální semináře pro gymnasia i politiky. Poznám, že slova „údajně“, jak se vyskytuje v předchozím odstavci (a jde o jediný výskyt v celé mé přednášce), je užito systémově správně — na rozdíl od všech jeho výskytů ve zpravodajském speciálu ČT24 z 8. srpna 2020.

Vadné argumenty a nelogické formulace, kterými se rozebírané vysílání jen hemží, jsou, jak jsme již rekli, profesionálním selháním České televize z hlediska její funkce výchovně-vzdělávací:

instituce, která má kultivovat veřejný prostor, jej destruuje tím, že za správné postupy vydává postupy vadné. U rozebíraného textu-výkonu-představení musíme žel navíc konstatovat selhání mravní: televize těžce poškodila konkrétní společenské hodnoty – a poškodila je cílevědomým výkonem toho, co pokládá za profesionální žurnalistiku.

Televize udělala správnou věc, že hned po uhašení požáru umožnila policejnímu řediteli, aby promluvil k veřejnosti a ujistil ji, že se nemusí obávat, že někde venku běhá člověk schopný takový hrůzný čin zopakovat: pachatel byl zajištěn; i to bylo obsahem oficiálního prohlášení na nejvyšší úrovni v čase 20h17–20h24. Televize žel nedokázala uznat, že věc tím pro ni končí, a jala se na vlastní pěst zjišťovat, kdo to tedy byl: jedni sousedé prý viděli, jak policie vyvádí muže v poutech, jiná sousedka prý zaslechla, jak policie s někým hovořila... Tímto Česká televize po dlouhé hodiny živila celoplošné vysílání, s oporou v tomto vyzvídala u ministra vnitra; když ministr moderátora decentně upozornil, že je nepřijatelné, aby ho manipuloval k vynášení věci z vyšetřování sotva zahájeného, moderátor neřekl „Promiňte“, řekl „Já vám děkuju“ [21h06] – a dál v televizním vysílání exponoval drby, jež kolegové z ostravské redakce sebrali v bohumínských ulicích. Česká televize tak frapantně popřela proceduralitu trestního řízení a znevážila práci i vůbec postavení policie.

Televize udělala správnou věc, že hned po uhašení požáru umožnila řediteli hasičského záchranného sboru, aby promluvil k veřejnosti a doložil, že požár se podařilo zlikvidovat velmi rychle a velmi efektivně – vzdor tomu, že každý zásah ve vysokých patrech výškových budov je mimořádně náročný; mimořádný počet lidských obětí byl dán mimořádnou povahou požáru a nešlo mu zabránit: i toto bylo obsahem oficiálního prohlášení na nejvyšší úrovni v čase 20h17–20h24. Televize opět nepochopila, že tím věc pro ni končí, a opět se jala zjišťovat na vlastní pěst něco, co jí z podstaty věci nepřísluší a co ona nedovede. Ve 20h03 položí moderátor ministrovi otázku: „Slyšeli jsme taky z úst sousedů, z úst obyvatel toho domu, výtky směrem k hasičskému záchrannému sboru v tom smyslu, že hasiči přijeli na místo pozdě. To můžete jednoznačně vyvrátit?“ Taková otázka se sice tváří, že dává ministrovi příležitost, aby hasiče hájil, ve skutečnosti však nedělá nic jiného, než že v povědomí diváků přizívuje pocit „Ono to celé bylo nějak jinak“. Vrcholem nezodpovědnosti pak bylo, když ve 21h54 ČT24 odvysílala záznam promluvy nahrané v blíže neurčený čas (na nahrávce je plné denní světlo, ve skutečnosti už je hluboká tma), kde silně rozrušená žena vykládá, že právě ona telefonovala hasičům, těm že strašně trvalo dlouho, než vůbec přijeli, a když konečně přijeli, tak se „půl, skoro tři čtvrtě hodiny nic nedělo“, čímž ona ztratila veškerou důvěru v hasiče i policii. Tím, že emoční výlev někoho, kdo sice nějak byl na místě, nijak však nepochopil, co se na tom místě děje, vzala za plnohodnotný argument zpochybňující všechny protokolárně doložené skutečnosti, veřejnoprávní televize znevěrohodnila veškeré své vlastní veřejnoprávní poslání a veřejně zhanobila stavovskou čest hasičů i policistů. Mravní selhání takového druhu je neomluvitelné a neodčinitelné.

Mravní i rozumová selhání veřejnoprávní televize, jaká jsme dosud konstatovali, se zdají nepochopitelná. Zůstaňme u toho: není naším úkolem je chápat; naší povinností je ona selhání vidět, rozpoznat, pojmenovat a odmítat; naším úkolem je soudit. Soud je rozumový úkon s jasnými pravidly: těm je možné se individuálně naučit; závěry rozumového soudu jsou společensky závazné: ty je nutné kolektivně přijímat. Není důležité, zda veřejnoprávní televize takové skutečnost „vůbec“ nechápe, či „pouze“ nerespektuje; důležité je, že se podle nich nechová: to je špatně jak pro ni, tak pro veřejnost.

Jedna souvislost profesionálních selhání veřejnoprávní televize je očividná: žurnalismus je průmysl, televize je továrna, Česká televize je průmyslový korporát, jeden mezi mnoha. Profesionálních selhání se veřejnoprávní televize nedopouští proto, že je nedostatečně profesionální, nýbrž proto, že je profesionální příliš – profesionální na svůj průmyslově-korporátní způsob, což ji nepřekvapivě sblíží s univerzitou. Televize je továrna na texty, kterými se průběžně zaplňuje hned několik kanálů, kde paralelně teče vysílací čas. Vedení televize sleduje sledovanost a vyžaduje, aby všemi kanály plynule teklo trvale sledované vysílání: zaměstnance všech úrovní hodnotí právě podle toho; od profesionálních postupů se čeká jediné: trvale skýtat spolehlivé právně-manažerské alibi.

Přidejme ještě druhou souvislost, inherentní funkci politické reklamy, kterou česká veřejnoprávní media plní. Vyjděme od historického příkladu rozhlasového: posloucháme kanál Plus, kde aby se provozně ušetřilo, běží stejné zprávy jako na stanici Radiožurnál, a slyšíme typickou formulaci českého veřejnoprávního rozhlasu: „Českou republiku bude na summitu EU zastupovat premiér Andrej Babiš z hnutí ANO“. Smyslem oné věty je sdělit, že Česku republiku bude zastupovat premiér Andrej Babiš a nikoliv prezident Miloš Zeman, který by v oné roli formálně též mohl vystoupit. Jaký je ale smysl přívlastku – podle intonační kontúry jde skutečně o přívlastek, nikoliv o přístavek – „z hnutí ANO“? Máme snad v Česku víc premiérů téhož jména, že je musíme rozlišovat stranickou příslušností? Rozlišujeme, v jakém mociensko-ekonomicko-mediálně-právním postavení samojediný Andrej Babiš právě vystupuje? Zda jako exponent hnutí ANO, politické divize Agrofertu? Zda jako šéf celého Agrofertu? Zda jako obmyšlená osoba světeneckých fondů, kam svůj Agrofert uklidil? Nic takového: přívlastek „z hnutí ANO“ je nástroj textotvorby, jež sleduje jediný cíl: propojit zprávu o prestižní události se jménem konkrétní firmy; výsledným textem je reklama.

Z hlediska funkčně-strukturálního jazykozpytu je reklama text, který cíleně propojuje zřetelně odlišné sémantické domény: „mužnost“ spojí s konkrétní značkou cigaret, „svobodu“ a „bezpečí“ s konkrétní značkou automobilu, „ekologické cítění“ s konkrétní značkou mobilního telefonu, „výkon veřejné správy“ s konkrétní značkou politické strany. Politická nestrannost Českého rozhlasu spočívá pouze v tom, že tuto politickou reklamu zajišťuje každému, kdo je právě u moci, přičemž profesionálně rozlišuje, kdo je u moci „z hnutí ANO“ a kdo „za hnutí ANO“. Všudypřítomný dodatek o politické příslušnosti je víc než pouhý informační balast, je to cílená deformace společenského vnímání politiky. Úkony a rozhodnutí učiněné při správě obce, státu, Evropy přestávají být předmětem věcného posouzení v souvislostech obce, státu či Evropy: veřejnoprávní medium všechny takové úkony a rozhodnutí před veřejností degraduje na nosiče reklamy pro politické strany.

Při plnění funkce politické reklamy se Česká televize od Českého rozhlasu liší jen jemným detailem textotvorného postupu: sémantická doména konkrétní politické strany se nepřidává do zvuku, do promluvy, jíž někdo něco sděluje, nýbrž do obrazu, co přílepek ke jménu a funkci osoby, která právě promlouvá. Z hlediska sémiologického jde o jediný případ, kdy Česká televize opravdu funkčně využívá toho, co ji činí televizí, propojení zvuku s obrazem. Jinak stále platí slova československého novináře pronesená před bezmála šedesáti lety: „Televize je ukecaný rozhlas.“

Mimořádný zpravodajský blok ČT24 z 8. srpna 2020 na politicko-reklamní funkci rozhodně nezapomíná: jsou přece profesionálové; i zde se vyznamenal. Že televize uvádí stranickou příslušnost u ministra, hejtmána, místostarosty, nepřekvapuje. Proč ji však uvádí u přednostky

kliniky popálenin Fakultní nemocnice v Ostravě [21h27], která byla do vysílání zapojena jako lékař-specialista? Dočkáme se toho, že u přizvaných odborníků bude ČT uvádět, k jaké se hlásí církvi, jakou mají krevní skupinu, jaké jsou sexuální orientace? A pokud se ČT stará pouze o propagaci politických stran a hnutí, proč potom u jiných odborníků, přizvaných do téhož pořadu, neuvedla „bez stranické příslušnosti“, jak se to dělá třeba na volebních lístcích?

Z hlediska funkčního jazykozpytu nutno konstatovat, že veřejnoprávní televize i veřejnoprávní rozhlas jsou šířitelé politické reklamy. Obě instituce přitom samy sebe přesvědčily a veřejnost neustále přesvědčují, že právě tím naplňují poslání veřejné služby; své zaměstnance dokonce nutí k ponižujícímu aktu mravně-intelektuální sebekastrace v podobě dobrovolně podepsaného závazku, že se při výkonu povolání vystříhají vlastních politických názorů – což, jak už víme, je závazek vůbec nemyslet. To zakládá nepříjemné dilema: nejsou-li si ČT ani ČRo své politicko-reklamní funkce vědomy, selhávají rozumově; jsou-li si jí vědomy, pak lžou, a selhávají mravně. O tom, že sami veřejnoprávní novináři si uvedeného dilematu – na rozdíl od veřejnoprávních institucí – vědomi jsou, svědčí skutečnost, že nemálo jich z veřejnoprávního prostoru odchází do malých soukromých medií internetových, kde pokračují ve svobodném, či alespoň svobodnějším výkonu toho, co dříve vykonávali tam.

Funkčně se tedy media veřejné služby od ostatních medií nijak neliší: tržní hodnota libovolného media je prostě tržní hodnotou plakátovací plochy; diversita medií se záměrně udržuje co diversita plakátovacích ploch, včetně těch méně výdělečných až zcela nevýdělečných: ekonomicky důležitá je rentabilita celkového pokrytí, nikoliv jednotlivé dílčí plošky. Na funkci informační media dávno resignovala, místo ní nabízejí zábavu; že přitom mluví o „infozábavě“, je čistě marketingový trik. Etymologicky totiž informace znamená akt formování, především pak formování člověka, tedy úkon výchovný, či výchovně-vzdělávací. Skutečně byly doby, kdy nanejvýše noviny se společenskovo výchovného úkolu ujímaly s plnou vážností. Dnes se za informaci považuje jakýkoliv obsah, který se někdo někomu snaží sdělit, a media jsou brána za čistě technické prostředí, kterým se takové obsahy šíří. O tom svědčí všechny ty rádoby odborné pojmy jako „sledovanost“, „cílová skupina“, „dopad“, „informační bublina“: žádný nepracuje s vyhodnocováním, s interpretací, s kritikou; slovem kritika se v dnešních médiích označuje každý byt jen náznak nesouhlasu: že kritika je objektivizující soud, vážný a závazný proces, jenž se spolupodílí na tvorbě, to mediální prostor dávno zapomněl.

Informacemi jsme dnes zahlceni, až je nám to nepříjemné. Úkolem medií je zařídit, abychom jisté porce informací konsumovali bez odporu, dokonce s potěšením, ba s iluzí užítka, aby nás ta konzumace prostě bavila: za takových okolností se totiž reklama – a vůbec veškerá mediální manipulace – provádí nejefektivněji, neboť nejnepříjemněji. Čím které medium příjemce-spotřebitele zabaví, je na něm: to je jeho „podnikatelský záměr“. Důležitým segmentem mediálního marketingu jsou samozřejmě i příjemci-spotřebitelé „vyvážených, objektivních a ověřených informací o dění doma i ve světě“. Mezi všemi těmi prapodivnými artikly infozábavního trhu patří právě uvedený k těm, kterým nejsnáze přiznáme důstojnost. Aby však takový artikel nabyl skutečné prestiže mravně-intelektuální, jaké se mohl těšit v minulosti, musí se celý proces in-formace, proces vědomé a cílené formace, vrátit z fáse informace-artiklu do fáse informace-aktu, musí opustit stávající profesionalitu v pojetí průmyslově-korporátním a najít novou, ukotvenou v rozumu a mravnosti. V kulturně-historickém kontextu Evropy chceme takovému rozhodnutí říkat „cesta racionality“. Hle, úkol pro nás Evropany hic et nunc.

### **Poznámka**

Zaznělo 4. listopadu 2022 v Městské knihovně v Praze na zahájení cyklu veřejných přednášek „Evropské hodnoty a jejich uchopení. Na příkladech všednodenní zkušenosti“, jež Pražský lingvistický kroužek pořádal u příležitosti českého předsednictví v Radě Evropské unie.

.....  
Tomáš Hoskovec  
Pražský lingvistický kroužek  
thoskovec@seznam.cz



## „Hádam to aj stačí“

### Rozhovor s profesorom Jánom Gbúrom

“I guess that’s enough”

An Interview with Professor Ján Gbúr

Litikon, 2023, Vol. 8, No. 1, pp. 75-90

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4032-6382> (Ján Gbúr)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9253-2888> (Dušan Teplan)

Professor Ján Gbúr is one of the important personalities of Slovak literary science. In the interview he describes his childhood, studies, scientific activity, as well as his work as the Dean of the Faculty of Arts at the University of Pavol Jozef Šafárik in Košice.

Keywords: biography, origin, study, literature, work, P. O. Hviezdoslav

*Literárny vedec prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc., sa narodil 18. januára 1953 v Brezove (okr. Bardejov). Po ukončení strednej všeobecnovzdelávacej školy študoval slovenčinu a výtvarnú výchovu na Filozofickej fakulte Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove. V roku 1977 začal na tejto fakulte vyučovať dejiny slovenskej literatúry so špecializáciou na obdobie realizmu a symbolizmu. Vo svojej výskumnej a publikačnej činnosti sa sústreďuje na teóriu a dejiny slovenskej literatúry, literárnovednú komparatistiku a verzológiu, zvlášť sa zameriava na literárne dielo Pavla Országha Hviezdoslava. V roku 1998 publikoval monografiu Hviezdoslav a česká poézia a v roku 2009 monografiu Hviezdoslav. Dramatická tvorba. Bol prvým dekanom Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach (2007 – 2015). Podieľal sa na viacerých vedeckých projektoch, zároveň inicioval rad kultúrnych podujatí. Žije prechodne v Brezove a v Košiciach, trvale v Bratislave.*

**Začnime náš rozhovor prostredím, z ktorého pochádzate. Do akej rodiny ste sa narodili?**

Kresťanskej, katolíckej, roľníckej. Môj dedo, otcov otec, po ktorom som dostal meno Ján, ako mladý skúsil život v Amerike. Rád som počúval jeho americké príbehy. Neviem, koľko v nich bolo skutočnosti a koľko fikcie. Z toho, že ich vedel dobre vypointovať, som usúdil, že si ich patrične upravoval, čo bol výkon zjavne literárny.

**Akí boli vaši rodičia? Čomu sa venovali a aké typy osobností to boli?**

Moji rodičia sa narodili pred druhou svetovou vojnou. Obidvaja vychodili, ako väčšina dedinských detí, iba základnú školu. Takmer celá dedinská komunita sa živila poľnohospodárskymi prácami. Tie nevyžadovali žiadne vyššie vzdelanie, nanajvýš špeciálne zručnosti pri

chove dobytku alebo pri obsluhu jednoduchšej poľnohospodárskej techniky. Obidvaja rodičia mali zmysel pre humor. Mama zabávala vymyslenými príbehmi miestnu ženskú spoločnosť pri tkaní kobercov alebo pri poľných prácach. Otec zasa rád imitoval irečiteľné chlapecké krčmové dialógy. Okrem toho vo veľkonočnom čase spieval v kostole pašie. Trochu sa hneval, keď som parodoval jeho spevácke kvality. Chcel mať zo mňa poľnohospodárskeho inžiniera alebo zve-rolekára. Mama ma zase nahovárala, aby som sa vyučil za kňaza. Napokon boli celkom radi, keď som sa stal učiteľom.

### **Narodili ste sa v Brezove, v obci, ktorá leží na východe Slovenska. Aké máte spomienky na detstvo?**

Sú už síce trochu rozmazané, ale väčšina z nich je spojená s chlapčenskými zbojstvami, s pasením dobytku, s prácou na záhrade, so štepením stromčekov, do ktorého ma zaučal môj dedo Ján. Pred očami mám aj obrazy babkiných makovo-slivkových koláčov a lesných jahôd, malín a černíc, ktorých bolo veľké množstvo v blízkych lesoch.

### **Patrilo už v detstve čítanie kníh k vašim záľubám? Aký mali vzťah ku knihám vaši rodičia? Mali ste rodinnú knižnicu?**

Moji rodáci boli, ako som uviedol, väčšinou roľníci, viac sa starali o žalúdok ako o dušu. Veľa všelijakých kníh mali iba pán farár a súdruh učiteľ. Doma sme mali Bibliu, rozličné kalendáre a dedo odoberal Roľnícke noviny. Vďaka týmto knihám a novinám som sa naučil dobre čítať. Súdruh učiteľ Krajňák prikázal všetkým brezovským deťom, aby si požičiavali knihy zo školskej knižnice. Bol to síce direktívny zásah do môjho slobodného detského sveta, ale v konečnom dôsledku som mu vďačný za objavovanie sveta kníh.

### **Spomeniete si ešte na svoje obľúbené knihy z tých čias?**

Úprimne priznávam: nemal som v detstve obľúbené knihy. Mal som len obľúbených hrdinov. Boli to iba rozprávkoví hrdinovia. Pri čítaní rozprávok som zistil, že v nich vždy zvíťazí dobro nad zlom. Chcel som sa uistiť, že je to tak, preto som prečítal všetky rozprávkové knižky, ktoré boli v školskej knižnici. Nebudem uvádzať knihy mladosti, lebo, ako som naznačil, išlo väčšinou o rozprávkový žáner. Radšej sa pristavím pri dospelom období, keď som vedel podstatne viac o svete kníh, o ich autoroch, o ich hodnote pre ľudský život. Čítal som a čítam všetko, čomu hovoríme beletria, poézia, dráma. Skúsím vymenovať niektoré z kníh od domácich a zahraničných autorov, ktoré má nejakým spôsobom oslovili: Antoine de Saint-Exupéry – *Malý princ*, Fiodor Michajlovič Dostojevskij – *Hráč*, Milan Kundera – *Nesmrtelnosť*, George Orwell – *1984*, Michail Bulgakov – *Majster a Margaréta*, Martin Buber – *Ja a ty*, Charles Bukowski – *Príbeh obyčajného šialenstva*, Čingiz Ajtmatov – *Popravisko*, Joseph Heller – *Hlava XXII*, Pavol Országh Hviezdoslav – *Topelci*, Ivan Krasko – *Svadba*, Margita Figuli – *Tri gaštanové kone*, Ján Červėň – *Modrá katedrála*, Dobroslav Chrobák – *Drak sa vracia*, Rudolf Fabry – *Ja je niekto iný*, Stanislav Rakús – *Žobráci*, Dušan Dušek – *Počítanie na prstoch*, Marián Milčák – *Teserakt*, Peter Pišťanek – *Rivers of Babylon*, Peter Macsovszky – *Strach z utópie*. V iných knihách, ktorých názov a autora už nebudem uvádzať, som si poznačil zaujímavý koncipovaný dialóg postáv, v iných originálny obraz, rým či dobre urobený opis. Som presvedčený, že dobre napísané knihy majú dlhý život.

### **Dostali sme sa k obdobiu dospievania. Na akom type strednej školy ste študovali?**

Bola to stredná všeobecnovzdelávacia škola v malom mestečku Giraltovce. Úroveň školy nebola najlepšia. Chýbali najmä učitelia cudzích jazykov. Keďže sme sa nedelili na humanitnú a prírodovednú časť, študenti s humanitným nadaním pokrivkávali v matematike, chémii a fyzike a naopak, nadaní študenti v prírodovedných predmetoch sa väčšinou nudili na hodinách slovenčiny alebo dejepisu. Vďaka mladej vzdelanej učiteľke slovenčiny pani Klemovej som tri (štúdium na strednej všeobecnovzdelávacej škole bolo trojročné) strávené roky na tejto škole nepovažoval za stratené. Popri štúdiu som hrával aj futbal za miestny futbalový oddiel. Nahovoril ma na to náš učiteľ matematiky pán Sládeček, ktorý trénoval futbalových dorastencov. Zistil, že som veľmi rýchly. Stovku som mal hlboko pod jedenásť sekúnd. Volal ma brezovský rýchlik. Vďaka tejto prednosti ma nemali radi obrancovia, ba ani brankári. Keď som prišiel na vysokú školu, moja futbalová kariéra sa predčasne skončila, lebo som pochopil, že rýchlosť je možno zaujímavá pre futbal, ale nie pre recepčnú kvalitu umeleckej literatúry. A ja som sa chcel venovať predovšetkým poznávaniu umeleckej literatúry.

### **Čomu ste sa venovali popri škole?**

Študentskému divadelnému umeniu. Boli sme dobrá partia piatich chalanov, ktorú v tom čase zaujalo kreatívne zosmiešňovanie spoločensko-politických pomerov Milanom Lasicom a Júliusom Satinským. Skúšali sme napodobňovať ich dialogizovanú reč, pričom námety sme zbierali nielen v našej škole, ale aj v miestnom prostredí obchodov, krčiem, dedinských zábav, diskotiek, svadieb... Mali sme u spolužiakov úspech. Tešili sa na naše vystúpenia. Bolo to najmä z dôvodu, že v našich divadelných scénkach objavili nielen postavy niektorých našich učiteľov, ale aj mestskej honorácie. Ku koncu štúdia ma spomínaná učiteľka slovenčiny presvedčila, aby som svoj múzický talent išiel prezentovať na divadelnú fakultu v Bratislave. Nezobrali ma tam. V škole som sa aspoň pochválil, že otázky mi kládol sám veľký Karol L. Zachar, ktorého som, mimochodom, vedel veľmi dobre imitovať alebo parodovať. Do pamäti sa mi vryla jedna jeho otázka na prijímacej skúške, ktorá dosť vystihovala jeho neohrabaný postoj k adeptom divadelného kumštu z iného než jeho preferovaného regiónu Slovenska: „A ako že ste do tej Bratislavy prišli: pešo alebo koňmo?“

### **Ako sa ďalej vyvíjal váš záujem o tento kumšt? Alebo vás neúspech na prijímacej skúške od divadelníctva odradil?**

Odradil ma od ďalších pokusov stať sa adeptom herectva. Neodradil ma však od divadelného umenia. Na vysokej škole som sa stal členom hereckého kolektívu študentského divadla na Filozofickej fakulte v Prešove, ktorý viedol Karol Horák. Po skončení školy som pravidelne niekoľko rokov recenzoval divadelné predstavenia DJZ v Prešove. Dodnes sledujem divadelný život – buď naživo v hľadisku, alebo prostredníctvom odborných časopisov na Slovensku, čiastočne v Čechách.

### **Ak hovoríme o vašom vzťahu k umeniu, nemôžeme obísť výtvarníctvo. To má akú genézu?**

Na základnej škole som si robil do zošita perokresby prírodných objektov, krajíniek, postáv. Skúšal som aj skice ľudskej tváre v psychologicky rôznych prejavoch smútku, radosti,

bolesti. Pokúšal som sa zachytiť farebnú atmosféru krajiny v jednotlivých ročných obdobiach. Slovom, bola to taká milá zábavka, ktorá u mňa neskôr, na vysokej škole, prerástla do vážnejšieho záujmu o výtvarné umenie. Veľmi mi v tom pomohla výtvarná teoretička a skvelá pedagogička Luba Belohradská, ktorá dejiny výtvarného umenia prednášala netradične prostredníctvom jej vlastných príbehov z návštev významných európskych galérií a zo stretnutí s teoretikmi výtvarného umenia s európsky a svetovo známymi avantgardnými maliarmi, sochármi. Aj vďaka nej nestojím pred výtvarnými artefaktmi ako dezorientovaný divák.

### **Ako vám utkveli v pamäti šesťdesiate roky?**

Bol som dieťa vidieka, preto som nemal možnosť v uvedených rokoch bližšie spoznať spoločenský, ale najmä politický pohyb v mestskom prostredí. Môj dedo Ján, ktorý počúval Rádio Slobodná Európa, mi občas čo-to povedal o niektorých udalostiach tohto obdobia. Od neho som sa napríklad dozvedel, že Afrika je v „ohni prevratov“ (neskôr som pochopil jeho metaforu: niektoré africké štáty získali v spomínaných rokoch nezávislosť od koloniálnych veľmocí), že Valentina Vladimirovna Tereškovová ako prvá žena vzlietla do vesmíru na kozmickej lodi a že v našej republike sa piateho januára 1968 začala Pražská jar. Nesledoval som veľmi politiku, takže dedova informácia o januárovej jari v Prahe ma trochu zaskočila. Vtedy som si myslel, že si pomýlil ročné obdobia, ale nekomentoval som to.

### **Ak hovoríme o roku 1968, nemôžeme obísť augustové udalosti. Aké sú vaše spomienky?**

Na tento rok si pamätám preto, lebo koncom leta v našej dedine, pred budovou Miestneho národného výboru, „zaparkoval“ jeden sovietsky tank. Presnejšie, pokazil sa, tak ho tam nechali. Celá dedina, ale aj ľudia zo širšieho okolia sa na neho chodili pozeráť. Odvážnejší na neho vyliezli, skákali po ňom. Raz v noci ktosi na neho napísal bielou farbou slovo okupanti. Moja učiteľka dejepisu, ktorej som povedal, aby mi vysvetlila, čo toto slovo znamená, mi odpovedala, že okupanti sú naši priatelia, ktorí nás prišli oslobodiť. Dnes sa nad jej odpoveďou pousmejem. Môj dedo Ján mi, na rozdiel od pani učiteľky, pomerne dôkladne priblížil svet KSČ i „dubčekovskú“ politiku. Ten tank nejakí chlapi odtiahli po roku z dediny. Po ňom zostala na tráve pomerne dlhý čas iba veľká olejová škvrna.

### **Už viackrát ste v našom rozhovore spomenuli deda Jána. Predpokladám, že mal na vašu výchovu značný vplyv. Aký bol jeho životný osud?**

Mal. Ako chlapec som pozoroval jeho správanie v rodine. Autoritu v nej získaval dodržiavaním kultúrnych tradícií, „sedliackym rozumom“ v hospodárení a prirodzenou autoritou v dedinskom prostredí, ktorá bola podmienená jeho americkou životnou skúsenosťou, a jeho komunálnymi politickými ambíciami. Tie prejavil po roku 1945, keď vstúpil do Demokratickej strany, stal sa starostom v dedine. Nepáčila sa mu vládna politika, ktorú kritizoval, za čo ho komunisti poslali po roku 1948 ako kulaka na „prevýchovu“ do väzenia. Keď sa vrátil, kúpil si rádio, naladil si stanicu Slobodná Európa a vždy večer pred spaním počúval správy. Babka mu toto posedávanie pred rádiom najprv tolerovala, neskôr sa na neho zlostila, dôvodiac, že Ameriku aj tak na Slovensko nedotiahne. Dedo nemal potrebné vzdelanie, zato mal dobrý

pozorovací talent, dobrú intuíciu a dobrý informačný zdroj, ktoré mu umožnili hodnotiť svet slobodne. Tieto jeho danosti mi boli veľmi sympatické. Keď som bol na strednej škole, povzbudzoval ma, aby som sa nebál povedať svoj postoj: „Len vtedy si ťa ľudia všimnú. A keď ten postoj bude vyargumentovaný, všimnú si ťa ešte viac.“

**Začiatkom sedemdesiatych rokov ste začali študovať slovenčinu a výtvarnú výchovu na prešovskej fakulte. Prečo ste si zvolili túto kombináciu?**

Z ponuky študijných programov tejto fakulty sa mi kombinácia slovakistiky, ktorej som sa na strednej škole najviac venoval, s výtvarným umením, ktoré mi konvenovalo už na základnej škole, prišla ako najlepší výber.

**Ako si spomínate na vtedajšie štúdiá?**

Z dnešného pohľadu sa vtedajšie štúdium od toho súčasného veľmi nelíšilo. Prednášky striedali semináre. Diskusie s pedagógmi boli veľmi otvorené, relatívne slobodné. Dokonca aj v predmete súčasná slovenská literatúra, ktorú nám prednášal docent Imrich Vaško. Treba si uvedomiť, že to bolo obdobie začiatku sedemdesiatych rokov, keď normalizačná politika siahala všade, aj na akademickú pôdu. Táto politika sa usilovala ovplyvniť kde-čo. Siahla aj na viaceré ročníky Akademického Prešova, súťaže slovenských vysokoškolákov v niektorých umeleckých disciplínach: umeleckom preklade, vlastnej literárnej tvorbe, divadielkach poézie, umeleckom prednese poézie a prózy. Z vlastnej skúsenosti viem potvrdiť, že ideológovia KSČ sa usilovali preniknúť do slobodného sveta umenia a tajomstiev umeleckých metafor tohto podujatia. Našťastie sa im to väčšinou nepodarilo. Ápečko, tak sme familiárne hovorili tomuto podujatiu, bolo nielen pre mňa, ale aj pre jeho ďalších účastníkov (medzi nimi boli aj známi básnici, prozaici, prekladatelia, herci a literárni vedci z celého Slovenska) ozajstnou, neformálnou prehliadkou umeleckej tvorivosti. Nedá mi, aby som v súvislosti s Akademickým Prešovom nespomenul meno dramatika a dodnes môjho dobrého priateľa Karola Horáka, ktorý bol a stále je „dušou“ tohto podujatia. Ako študentovi mi poskytol realizačný priestor v hereckom kolektíve jeho študentského divadla a neskôr, ako pedagógovi, mi umožnil pracovať v organizačnom štábe tohto podujatia a súčasne porotcovať v kategórii umelecký prednes.

**Na aké predmety sa vtedy kládol dôraz? Predpokladám – aspoň pokiaľ ide o slovakistiku –, že to boli skôr historické disciplíny.**

Pravdaže, najmä na tie, ktoré nemali dosah na problematizovanie vládnej politiky: dejinný rozmer slovenskej literatúry, verzológia, literárna komparatistika, plus väčšina jazykovedných disciplín.

**Prejavovala sa vtedajšia politická situácia na spôsobe, akým sa vyučovala literatúra? Pociťovali ste ako študenti, že sú pedagógovia pod nejakým tlakom?**

My študenti sme to necítili, hoci sme žili tvrdé normalizačné obdobie. Bolo to vďaka našim pedagógom. Viem, že to boli predovšetkým intelektuáli, humanisti a vedci s kritickým myslením. Práve preto vedeli byť v tejto politicky a ľudsky neprijemnej situácii „lasicovsky“ duchovne slobodní aj pred študentmi.

### **Ktorí pedagógovia mali na vás najväčší vplyv?**

Katedra slovakistiky mala veľmi kvalitných pedagógov. Spomeniem tých, ktorí má najviac oslovili buď svojimi vedomosťami, prednáškami alebo tvorivými prístupmi pri analýzach literárnych textov alebo jazykovedne koncipovaných textových materiálov: Pavol Petrus, Ľudovít Novák, Ján Sabol, Ján Horecký, Albín Bagin, František Štraus, Stanislav Rakús, Juraj Furdík, Hana Bacigálová-Valcerová. Z tejto tvorivej literárnej dielne vyšiel aj Ján Zambor, s ktorým som spolupracoval pri niektorých jeho projektoch z dejín slovenského literárneho realizmu. Rozumel som si aj s germanistom, básnikom a prekladateľom Ladislavom Šimonom a rusistom a prekladateľom Valerijom Kupkom. Aj Katedra výtvarnej výchovy mala v tom čase výrazné osobnosti slovenskej maľby a sochárstva. Spomeniem známych maliarov Jozefa Bendíka, Júliusa Hegyesyho a Juraja Kresilu, sochárov Júliusa Machaja, Františka Patočku a maliara a grafika Tibor Gálla.

### **Spomenuli ste viacero významných osobností. Ako na vás vtedy pôsobili napríklad Ľudovít Novák, Ján Horecký alebo Albín Bagin? Bol priestor na to, aby ste ich spoznali aj z ľudskej stránky?**

Ďakujem za túto otázku. Až pri hlbšom rozmýšľaní o nej som si uvedomil, aké osobnosti slovenskej jazykovedy a literárnej vedy nás učili na vysokej škole v Prešove. Na troch uvedených pedagógov si veľmi dobre pamätám.

Profesor Ľudovít Novák bol v tom čase už starší pán. Jeho prednášky boli skôr spomienkami na časy vlastných jazykovedných aktivít a redakčnej práce pri tvorbe štrukturalistických periodík *Linguistica Slovaca* ako odpoveďami na otázky modernej fonológie. Často som ho stretol v jedálni alebo kaviarni prešovského hotela Dukla. Bol výborný spoločník, diskutér, „spomienkár“. Z toho dôvodu sa radi pri ňom zastavili alebo pri ňom posedeli starší kolegovia z univerzitných filologických pracovísk. Po skončení pracovného pomeru na fakulte odišiel bývať do Lubochne. Počas literárnej exkurzie v roku 1980 sme ho spolu so študentmi navštívili v jeho veľkom dome. Potešil sa našej návšteve, ukázal nám svoj pracovný priestor, v ktorom nechýbal starý písací stôl a niekoľko veľkých čiernych psov, o ktoré sa staral. Koncom septembra 1992 profesor Novák zomrel. Bol som mu na pohrebe. Myslel som, že ako skvelý slovenský jazykovedec a intelektuál bude pochovaný na Národnom cintoríne v Martine, ale nestalo sa tak. Svoj večný sen o tom, aby sme v slovenčine mali iba jedno i, lebo, ako zdôrazňoval, je to len jedna fonéma, sníva na cintoríne pod hlavnou cestou v Lubochni.

Profesor Horecký bol externým pracovníkom katedry. Prichádzal z Bratislavy raz do týždňa prednášať študentom všeobecnú jazykovedu a základy slovenskej terminológie. Ktosi z kolegov po prednáške zo všeobecnej jazykovedy povedal, že ten človek má mozog ako britvu. Mal pravdu, bol nesmierne invenčný v jazykovedných problémoch. Prirodzene, že mal rád rozmýšľajúcich študentov. Tým odpustil aj neznalosť elementárnych vedomostí. My sme mu ako študenti zase odpustili klepotavé zvuky, ktoré pri prednášaní vychádzali z jeho slabo upevnených zubných protéz.

Albína Bagina objavil v košickom štúdiu Slovenského rozhlasu Stanislav Rakús ako vynikajúceho analytika slovesných umeleckých textov. Tieto svoje prednosti Bagin prezentoval študentom po príchode na slovakistické pracovisko FF UPJŠ v Prešove v roku 1966. Ja som ho poznal ako učiteľa a potom krátko ako kolegu, pretože na jeseň v roku 1977 odišiel na žiadosť profesora Jána Števíčka na bratislavské slovakistické pracovisko UK. Ako študenti sme ho obdivovali najmä pre

jeho encyklopedické vedomosti o slovenskej literatúre. Mohli sme sa spýtať na akéhokoľvek slovenského básnika, prozaika alebo dramatika, o každom jednom najprv povedal čosi z jeho životopisu, vymenoval jeho tvorbu a pri analýze literárneho textu bol neskutočne invenčný a výpovedne presný. Ako diskutér bol vecný, kontextový, otvorený názorom iných. V tom mi bol veľmi blízky. Je veľká škoda pre slovenskú literárnu vedu, že zomrel veľmi mladý. Pred smrťou napísal vynikajúcu knihu esejí *Traja majstri*, ktorú dávam do čitateľskej pozornosti najmä mladšej generácii.

### **Aká bola téma vašej diplomovej práce?**

Básnický slovník Pavla Országha Hviezdoslava. Bol to nápad profesora Pavla Petrusa, vtedajšieho vedúceho Katedry slovenského jazyka a literatúry, ktorý bol na študijnom pobyte v Budapešti, kde objavil básnický slovník Sándora Petőfiho. K tomu treba dodať, že v povojnovom období začali vznikať podobné slovníky (alebo sa o nich uvažovalo) aj v iných krajinách: Poľsku (Mickiewiczov), v Sovietskom zväze (Puškinov, Ševčenkov), v Bulharsku (Botevov), Rumunsku (Eminescov) a v Nemecku (Goetheho). Cieľom ich vzniku bolo presnejšie zmapovať jazykový prínos národných klasikov vo vývine národného jazyka. Profesor Petrus mal v úmysle vytvoriť na prešovskej slovakistike autorský slovník, pričom hľadal nášho klasického básnika, na ktorom by svoj experiment zrealizoval. Po určitom čase to vzdal, lebo zistil, že to nie je práca pre jednotlivca, ale pre skupinu odborníkov z rozličných filologických oblastí. Pozitívom tejto práce bolo pre mňa to, že som sa dôkladne zoznámil s Hviezdoslavovým slovníkom a jeho poetikou.

### **Už dávnejšie mi o potrebe „hviezdoslavovského“ slovníka hovoril profesor František Koli. Je podľa vás možné, že raz takýto slovník na Slovensku vytvoríme? A aký by bol jeho prínos?**

Nevidím to optimisticky. Najmä z dôvodu problémov pri vytvorení veľkého kolektívu odborných pracovníkov, ktorí by mali motiváciu pracovať na takomto projekte. Je veľa ďalších otvorených otázok. Napríklad, či postačuje cieľ spomínaných slovníkov, či netreba tento cieľ prehodnotiť na základe súčasnej lexikografickej praxe. Okrem toho by bolo potrebné sa dohodnúť na jednotnom postupe pri výbere textového materiálu, pri tvorbe slovníkového hesla, pri výbere a dĺžke exemplifikácií atď.

### **Kam viedli vaše kroky po skončení vysokoškolských štúdií?**

Spomínaný profesor Petrus ma po skončení štúdia oslovil, či by som nechcel zostať pracovať ako asistent na takpovediac domácej slovakistickej katedre z dôvodu, že ma poznal nielen z literárnych seminárov, ale aj z práce tzv. študentskej vedeckej pomocnej sily. Pomáhal som mu totiž asi tri roky pri jeho výskumných aktivitách z obdobia slovenského literárneho realizmu, osobitne pri zhromažďovaní korešpondenčného, ale aj iného archívneho materiálu súvisiaceho so životom a tvorbou S. H. Vajanského, T. Vansovej a E. M. Šoltésovej.

### **Bol to práve profesor Petrus, ktorý ovplyvnil váš vedecký záujem o obdobie realizmu? Aký bol vtedy váš vzťah k tomuto obdobiu?**

Myslím si, že on bol hlavným motivátorom môjho záujmu o toto literárne obdobie. Ako jeho študentská vedecká sila som s ním vstupoval do diskusií nielen o metodológii a metodike tvorby korešpondencií našich realistov, ktoré som mu pomáhal spracúvať, ale aj o autorskej metóde Vajanského. Rozhodoval som sa, či stredobodom môjho literárnovedného výskumu bude

Hviezdoslavovo dielo alebo prozaická tvorba Martina Kukučina. Keďže o Kukučina bol väčší odborný záujem, rozhodol som sa pre Hviezdoslava.

**Pavol Petrus patrí medzi významných literárnych historikov 20. storočia. Ako si na neho spomínate?**

Profesor Petrus bol na pracovisku prirodzenou autoritou. Ako absolvent bratislavskej školy profesora Andreja Mráza nám vždy prízvukoval, že dobrého študenta veľmi nezaujímá, či učiteľ ovláda najnovšie metodické teórie výučby, ale najmä čo prednáša a akú úroveň majú výsledky jeho literárnovedného úsilia. Prednostne ho zaujímalo, kde učiteľ na vysokej škole publikuje, aké sú ohlasy na jeho publikovaný výskum. Bol výborný diskutér a trpezlivý hľadač vedeckej pravdy. Okrem toho bol dobrý metodológ, literárny komparatista a historik literatúry. Vedel poradiť, akou výskumnou cestou sa treba uberať pri skúmaní rozličných literárnych tém, a to nielen tém z obdobia literárneho realizmu a symbolizmu, v ktorých sa naozaj dobre vyznal.

**Aké boli vaše pedagogické začiatky? Mali ste na začiatku vzory, ktoré ste chceli nasledovať?**

Začiatkom septembra 1977 som prišiel z povinnej ročnej vojenskej služby, ktorú som absolvoval v českom meste Příbram. Vojenské prostredie má veľmi nepoznačilo. Vo voľnom čase som často cestoval do neďalekej Prahy. Pomerne dobre som spoznal pražský svet kultúry – literárnej, divadelnej a výtvarnej. Po príchode z nezmyselného sveta vojenských povelov a cvičení do mne známeho prešovského vysokoškolského prostredia som začal ako pedagóg-asistent viesť semináre zo slovenského a českého realizmu a symbolizmu. Profesor Petrus, ktorý bol odborným garantom tohto predmetu, mi nedal žiadne didaktické inštrukcie. Iba mi pripomenul naše spoločné semináre: uč kriticky, tak, ako sme spolu viedli debaty o literatúre! Odľahlo mi. Povedal som si: pre dialóg učiteľa so študentom na vysokej škole sú dôležité osobnostné vyžarovanie pedagóga, jeho intelektuálny a vzdelanostný rozmer a jeho neprehliadnuteľná vášeň učiť tak, aby študent vôbec nezapochyboval o dôležitosti literárneho umenia pre ľudský život.

**Možno sa mýlim, ale predpokladám, že ste niečo ako stud pred študentmi nepocítovali. Narážam teraz na vaše stredoškolské skúsenosti s herectvom. Aký máte vzťah k tejto práci?**

Máte pravdu, stud alebo trému som ako pedagóg nikdy nepocítil. Či to bolo dané mojou divadelnou skúsenosťou, nuž, možno aj áno. Priznám sa, nerozmýšľal som o tom takto. Tak či tak, boli chvíle, keď som sa tešil na seminárne cvičenia z dvoch predmetov, ktoré som učil. Boli to literárna estetika a dejiny slovenskej literatúry obdobia realizmu a symbolizmu. Práve na seminárnych cvičeniach z týchto predmetov som vymyslel problémové témy, ktoré privítali dobrí študenti. Bola s nimi radosť diskutovať.

**Ako literárny vedec ste začínali pôsobiť v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch. Čo vtedy najviac vplývalo na prácu vedeckých pracovníkov? Museli ste splňať nejaké plány? A ako to bolo s výberom tém pre vedecké práce?**

V tom čase neexistovali také možnosti zapojenia sa do grantových agentúr, ako to poznáme z dnešných čias. Existovali cielene zamerané štátne plány výskumu. O nich som čo-to vedel, ale ako mladý asistent som sa viac sústreďoval na prípravu na výučbu a na plnenie plánu doktorandského štúdia.

**V roku 1985 ste získali vedeckú hodnosť kandidáta vied na Literárnovednom ústave SAV v Bratislave. Aká bola téma vašej kandidátskej práce?**

Bola na hviezdoslavovskú tému: Hviezdoslav a česká poézia.

**O štyri roky neskôr sa v Československu zmenil režim. Čo pre vás vtedajšie spoločenské zmeny znamenali? Aké ste mali očakávania od nových pomerov?**

Ako nestraník som nemal nijaké dilemy. Bol som rád, že nastala zmena režimu. To, čo sa v oných prelomových dňoch a týždňoch u mňa zmenilo, bolo to, že som sa začal zapájať do diskusií o budúcich možných zmenách v kultúrnom a školskom prostredí. Do politického sveta ma to nikdy neťahalo najmä z dôvodu straty súkromia, ale aj preto, že stranícka politika nemá v oblube ľudí, ktorí neplnia kolektívne rozhodnutia. Priznám sa, že som privítal vznik Slovenskej republiky z dôvodu, že som v tomto politickom akte videl pozitívnu udalosť: zavŕšenie dlhotrvajúceho úsilia našich literárnych romantikov a príležitostných politikov získať nielen kultúrno-etnickú, ale aj politickú samostatnosť. Vtedy som, pravda, netušil, čo všetko politici, nielen naši, až dodnes navysťrajajú. Myslím si, že ich najväčším problémom je, že sú viac rukojemníkmi biznisu, vlastného nekritického ega a politickej moci ako moci zákonov práva a vedeckých poznatkov o vízii spoločného dobra v štáte.

**Po revolúcii ste naďalej pôsobili ako pedagóg a literárny vedec. Mali ste potrebu niečo meniť na svojej práci?**

Nemenil by som nič na charakteristike vedca, ktorú som si osvojil v období, keď som bol doktorand: mal by byť obdarený pochybovaním o platnosti poznania, mal by byť dobre zorientovaný v odbore, mal by používať argumentujúcu komunikáciu v odborných sporoch. Na tom by som dodnes nemenil nič. To, čo by som menil na svojej práci pedagóga, súvisí so spôsobom vedenia seminárov. Myslím si, že som dával málo priestoru študentom, ktorí neboli premianti v literárnych diskusiách. Pritom na skúškach ma príjemne prekvapila hĺbka odpovedí práve týchto „mlčiach“ študentov.

**Porozprávajme sa teraz o vašom vzťahu k P. O. Hviezdoslavovi. Venujete sa mu už od vysokoškolských čias po súčasnosť. Ako sa za tento čas vyvíjal váš pohľad na jeho dielo?**

Keď som sa prvýkrát stretol s Hviezdoslavovou poéziou, nevedel som pochopiť, prečo autor svoje vety tak čudne povykrúcal. Možnože práve toto začudovanie bolo kdesi na začiatku môjho neskoršieho odborného záujmu o tohto básnika. Postupom času ma na jeho diele začalo zaujímať mnoho iných vecí. Dodnes sa pokúšam porozumieť najmä jeho autorskej metóde.

**V roku 1998 ste sa vrátili k téme vašej kandidátskej práce a vydali ste svoju prvú monografiu s názvom *Hviezdoslav a česká poézia*. Čo ste v nej chceli zdôrazniť?**

Hviezdoslav už počas svojho aktívneho literárneho života bol známy v literárnych a časťočne aj v kultúrno-politických kruhoch nielen na Slovensku, ale aj v Čechách. Prťahoval pozornosť aj dobovej literárnej kritiky a publicistiky na slovenskej i českej strane. Dôkazom je skutočnosť, že ešte za jeho života v roku 1919 literárny estetik a kritik Pavol Bujnák napísal o básnikovi monografiu *Pavol Országh Hviezdoslav*, v ktorej nezabudol čitateľom

pripomenúť Hviezdoslavove blízke vzťahy s českou literatúrou a kultúrou. Prehľadnejší rozmer Hviezdoslavovho vzťahu k českému prostrediu, a to nielen literárnemu, urobil Albert Pražák v knihe *S Hviezdoslavom. Rozhovory s básnikom o živote a diele*, vydané v Bratislave roku 1955. Pražák, ako je známe, sa so slovenským básnikom osobne poznal a o jeho živote a diele bol dobre informovaný. Nateraz v jedinej monografii o Hviezdoslavovej lyrickej poézii od Stanislava Šmatláka (*Hviezdoslav. Zrod a vývin jeho lyriky*, 1961) sa otázka Hviezdoslavových medziliterárnych českých podnetov rieši iba v súvislosti s genézou jeho realistického jambu. Vychádzajúc z faktu improvizovanej podoby skúmania vzťahov a súvislostí Hviezdoslava s českým literárnym a kultúrnym prostredím som sa pokúsil systematickejšie skúmať v uvedenej knihe. Na ploche štyroch „bilaterálne“ zameraných kapitol som podrobne analyzoval vzťahy medzi Hviezdoslavom a štyrmi predstaviteľmi českej poézie – Janom Nerudom, Vítězslavom Háalkom, Svatoplukom Čechom a Jaroslavom Vrchlickým. Zistil som, že Hviezdoslav nepodľahol sugesciám ich literárneho rukopisu. Naopak, vo svojom diele uplatnil vlastnú tvorivú cestu, avšak treba zdôrazniť, že každý z uvedených básnikov mu otvoril cestu k novým témam a novým inšpiratívnym umeleckým riešeniam. Musím zdôrazniť, že vďaka tejto téme som sa musel zorientovať vo výskumnej komparatívnej metóde, ku ktorej mi užitočné rady dali Dionýz Ďurišin a Pavol Petrus. Okrem toho som absolvoval viaceré pobyty v pražských archívoch, mnoho hodín som presedel nad Hviezdoslavovou korešpondenciou a ďalšími materiálmi v Národnom literárnom archíve v Martine a v Literárnej expozícii P. O. Hviezdoslava v Dolnom Kubíne. Pripomenúť chcem aj veľmi užitočné rozhovory na uvedenú tému so Stanislavom Šmatlákom. Myslím si, že napriek týmto mojim analytickým štúdiám ostáva otvorený priestor pre ďalšie skúmanie externo-kontaktoých a typologických súvislostí a podnetov Hviezdoslavovho literárneho diela k českému literárnemu a mimoliterárnemu životu v druhej polovici 19. a na začiatku 20. storočia.

### **Aké miesto vôbec patrí Hviezdoslavovi v dejinách slovenskej literatúry?**

Hviezdoslav tvoril koncepciu syntetického umeleckého diela. Podstatným znakom tejto koncepcie bola monumentálnosť (úplnosť, univerzálnosť, polyfunkčnosť) výpovede, na ktorú upozornili viacerí slovenskí literárni vedci. Tá sa prejavuje nielen v charakteristických znakoch jeho poetiky (zážitková opisnosť, operatívnosť výrazu, parnasistický „vysoký štýl“), ale aj v šírke a cyklickosti jeho lyriky, epiky a drámy, prípadne aj v žánrovej skladbe (lyrická pieseň, reflexívna báseň, príležitostná báseň, prírodná lyrika, sonet, elégia, žalm, óda, hymnus, lyricko-epická báseň, poéma, дума, balada, povest', legenda, biblická poéma, epická poéma, spoločenský epos, historická dráma). Naplnenie tejto koncepcie ho nútilo – okrem iného – suplovať aj žánre, ktoré v slovenskej literatúre nejestvovali alebo neboli dostatočne rozvinuté. To, čo nevedel pokryť vlastnou tvorbou, nahrádzal, najmä na sklonku svojho života, prekladmi inonárodnej literatúry. Do svojej básnickej koncepcie zahrnul aj pretrvávajúci spor o samotnú existenčnú podstatu slovenského kultúrno-národného modelu. Tento spor, ktorý možno v skratke charakterizovať ako spor dvoch kultúrnych tradícií, to značí „nízkej“ sedliackej a „vysokej“ zemianskej kultúry, sa pokúsil preklenúť syntézou oboch kultúr. V dôsledku spájania špecificky slovenského a európskeho záväzného kultúrneho modelu jeho dielo „kolíše“, ako zdôraznil Peter Zajac, medzi „domácim nadväzovaním“ a „európskymi historickými a generačnými súvislosťami“. Súčasne sa tento model podpísal pod rozporuplnosťou jeho postavenia v spoločensko-kultúrnej realite dneška. Oficiálne je najľudovejší, najslovenskejší, ale súčasne,

najmä v „ľudovom“ čitateľskom povedomí, nepopulárny básnik. Vo svojej oficiálnej prezentácii sa stal priam kultovou, reprezentatívnou osobnosťou slovenskej duchovnej tvorivosti, avšak v recepcnej praxi je stále autorom „nezrozumiteľnej“, „zložitej“, „vysoko kultivovanej“ poézie. To, čo je z artistnej literárnej kultúry najzreteľnejšie vpísané do Hviezdoslavovej autorskej stratégie a postoja, to značí básnický jazyk s jeho štruktúrovanosťou a tvarovosťou, práve to čitateľsky najviac odrádza. Vychádzajúc z recepcného hľadiska, možno by celý problém vyriešili metatextové činnosti, napríklad kvalitné intrapreklady alebo intersemiotické prepisy jeho textov. Nemožno však zabúdať na pozíciu samého Hviezdoslava. Podľa neho by celý problém zmyslu jeho tvorby zostal iba na takom čitateľovi, ktorý je schopný formulovať poznatok o prečítanom, o spôsobe existencie prečítaného. V básni *Netrápte sa, piesne moje* (Stesky, 1903) dal svojim potencionálnym čitateľom návod na recepcnú stratégiu svojich textov. Jej signály zakódoval v spojeniach: „neviete byť („piesne moje“, J. G.) ľahké“, „neviete sa kloniť“, „zriedkavé sú dary ducha“, „nesnádnو každému sa prispôbiť“. Touto básňou upozornil všetkých, že jeho dielo nebude nikdy zdrojom oddychu či mimoliterárnych pragmatizmov, ale podnetom k dialógu a reflexii a primárnou plochou estetickéj identifikácie. Hviezdoslav je originál, nemožno ho s nikým porovnávať. Je trvalou a nezameniteľnou súčasťou nášho literárneho života, našej kultúrnej histórie.

#### **Kde ešte vidíte biele miesta v našom poznaní jeho diela, prípadne osobnosti?**

Nie je dokončená analýza siete medziliterárnych vzťahov Hviezdoslava k dobovému literárnemu kontextu a k textom literárnych osobností, ktoré recipoval. Nemáme ešte k dispozícii komplexne (monograficky) zmapované jeho dielo. Chýbajú vedecké vydania jeho básnických textov. Nie je o ňom vytvorený filmový dokumentárny portrét. Je toho ešte veľa, čo by stálo za výskumnú pozornosť. Verím, že sa týchto príležitostí chytia mladí šikovní literárni vedci a filmoví dokumentaristi a posunú poznanie tohto básnika o niečo dopredu.

#### **V roku 2006 ste pre Knihnicu slovenskej literatúry, známu knižnú edíciu, zostavili výber z Hviezdoslavovho diela. S akými zámermi ste k tejto práci pristúpili?**

V tomto výbere som chcel predstaviť z Hviezdoslavovho diela tie jeho básnické projekty, ktoré z môjho pohľadu majú výraznú umeleckú a výpovednú hodnotu. Konceptia výberu mi tento spôsob prezentácie básnikovej tvorby dovoľovala. Súčasťou výberu je kalendárium, výber odbornej literatúry, komentáre a vysvetlivky k vybraným textom a doslov, v ktorom som sa pokúsil definovať básnikovu zobrazovaciu metódu, jeho poetiku, tematické dominanty a jazykovo-štylistické osobitosti. Napriek tomu, že výber nemá vedecké ciele, poskytuje čitateľskému publiku dostatočne presný obraz o Hviezdoslavovi básnikovi a človekovi.

#### **Mimochodom, ako hodnotíte prínosy Knihnice slovenskej literatúry? Splnila podľa vás ciele, s ktorými vznikala?**

Nazdávam sa, že vcelku splnila, hoci treba priznať, že subjektívny rozmer výberu zostavovateľmi mohol mnohým čitateľom prekážať. Možno v budúcnosti vzniknú kompletne vedecké vydania niektorých vybraných klasikov našej literatúry, ktoré potešia najmä náročných čitateľov.

**V roku 2009 ste vydali knihu o Hviezdoslavovej dramatike. Akú úlohu zohrávala v jeho tvorbe a ako sa pozeráte na jej význam? Javí sa vám ako aktuálna?**

Dramatická tvorba zohrala v Hviezdoslavovom diele pomerne významnú úlohu. Na začiatku jeho tvorivého obdobia sa zdalo, že Hviezdoslav sa stane dramatikom. Svedčia o tom jeho nespočetné dramatické fragmenty, ktoré sa, žiaľ, nezachovali. Mal ich k dispozícii profesor Albert Pražák, ktoré začal postupne triediť, zapisovať a pripravovať na vydanie. Požiar v jeho dome spôsobil, že podstatná časť z nich zhorela. To, čo z nej zostalo, A. Pražák vydal v spomínanej knihe *S Hviezdoslavom*. Országhov raný dramatický program bol naozaj impozantný, ba dá sa povedať, že bol až nadproduktívny. A. Pražák vyslovil myšlienku, že keby bol spracoval všetky tieto námety a keby bol nimi doplnil rad dejinných postáv, ktoré exponoval zo slovenskej a českej histórie, bola by vznikla dramatizovaná legenda slovanského sveta. Hviezdoslav v nich aktualizoval zvrchovanú ideu spravodlivosti, ktorá stála v centre jeho epopejnej tvorby ako idea záväzne platná pre človeka a celé ľudstvo. Riešil ju ako spor medzi individuálnym a kolektívnym (*Vzhľadanie*), meštiackym a šľachtickým (*Pomsta*) a „kaštielom“ a „chalupou“ (*Otčim*). Látково a tematicky sa pohyboval v známom prostredí, no tvarovo sa od neho vzdaloval – smerom k schillerovskej a shakespearovskej dramatickej poetike (najmä v *Pomste*). Nebola to náhoda, ale jasný zámer. Országh bol totiž už v mladosti presvedčený, že k vysokým hodnotám ľudskosti možno dospieť iba spojením vysokej mravnej a intelektuálnej kultúry. Bola to vízia, ktorá pre neho mala vysokú hodnotu. Veril v jej uskutočnenie, čo dával najavo v každom svojom tvorivom umeleckom výkone – lyrickom, epickom i dramatickom. V dráme *Pomsta*, v tomto rozsiahlom päťdejtstvom, sujetovo i kompozične značne komplikovanom „vysokom“ dramatickom útvare, v ktorom nie sú žiadne stopy po ľahkom veselohernom chalupkovskom či palárikovskom modeli drámy, ale ani po v tom čase precizovanom vážnom modeli národnej drámy, jasne vidieť autorovu ideovú a umeleckú reakciu na vrcholiaci a oneskorený romantizmus. Znalosti zo štúdia domácej a zahraničnej baladickéj tvorby a niektoré prvky z vlastného baladického diela transformoval aj do textovo rozsiahleho dramatického fragmentu *Na Luciu*, ktorý však z neznámych dôvodov nedokončil. Zostal zlomkom, pokusom nadviazať na svoj dramatický program, realizovaný v kežmarskom a prešovskom prostredí na konci šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov. Uvedený fragment má v dramatickom programe Hviezdoslava zvláštne postavenie. Svojou torzovitou výpovednou štruktúrou a uplatnením dialogizovanej veršovej formy akoby patrila do obdobia, keď mladý básnik skúšal umelecké možnosti dramatických žánrov. Spôsobom spracovania látky zo slovenskej a slovenskej ľudovej tradície sa ocitol, podobne ako autorova baladická tvorba, na križovatke romantického a realistického umeleckého zobrazovania. Napriek svojej umelecky nevyváženej úrovni zostal dôležitým svedectvom komplikovanej umeleckej cesty Hviezdoslava ako dramatika. Pri písaní svojej poslednej drámy *Herodes a Herodias* (1909) Hviezdoslav vychádzal zo svojho dlhoročného tvorivého záujmu o historické príbehy, v ktorých uplatnil nosné princípy epického a dramatického diela (dialóg, kompozícia, konflikt, postava a i.). Epizáciou a dramatizáciou biblických námětov potvrdil jednu výraznú tendenciu v slovenskej dramatike, ktorá spočívala v aktualizáčnom zacielení tradičných náboženských tém na národnú, predovšetkým dobovú sociálno-politickú situáciu. Sila príbehu spočívala predovšetkým v jeho eticko-sociálnej rovine, teda v tej línii jeho realizmu, ktorú realizoval vo svojich epických dielach. Aby mohol takýto príbeh koncepčne uchopiť, musel sa ako realista vyrovnáť s komplikovaným politickým pozadím Herodesovej vlády, s historickými udalosťami života tetrarchu a s geografickými,

národopisnými, hospodárskymi, filozofickými, mytologickými, etnickými, prírodopisnými a ďalšími osobitosťami realizovaného dramatického príbehu. Okrem toho musel vyriešiť typové, osobnostné a psychologické charakteristiky postáv tak, aby zodpovedali základnému politicko-ideologickému (zápas židovského národa proti rímskej nadvláde) a eticko-hodnotovému (Herodes a Herodias kontra Ján Krstiteľ) konfliktu drámy. Tieto nároky na koncepciu drámy predpokladali spojenie historicko-biblických faktov s autentickým autorským postojom vo vzťahu k dramatickej predlohe. Touto tragédiou uskutočnil ideál tzv. vysokej drámy, ktorý bol súčasťou mnohoprúdových dramatických projektov obdobia slovenského realizmu. Po tejto hre sa ako dramatik definitívne odmlčal. Mal síce v úmysle rozpracovať, ako tvrdil A. Pražák, jánošíkovskú odbojnú tému, ale neozvennosť jeho drámy, najmä u českej divadelnej kritiky, jeho vlastné výhrady voči jej viacerým častiam a slabé pomocné podnety zo strany A. Pražáka rozhodli o tom, že sa ďalších dramatických plánov vzdal. Je to škoda, lebo sme sa mohli dočkať ďalšieho veľkolepého dramatického diela, ktoré mohlo nasmerovať slovenskú dramatikú realistického obdobia k novému produktívnemu umeleckému priestoru. Jeho drámy, zvlášť tá posledná, neboli pre režisérov obľúbenou dramaturgickou ponukou. Nebolo to pre ich ideovú neaktuálnosť, ale predovšetkým pre ich komplikovaný dramatický tvar, ktorý vyžaduje náročnú dramaturgickú úpravu, ale aj režijnú prácu.

**Vašu vedeckú činnosť, samozrejme, nemožno obmedzovať len na výskum Hviezdoslavovho diela, ale predsa len asi tvorí jej jadro. Cítite to tiež tak?**

Áno, je to tak. Vychádzal som pritom z literárnovednej praxe vyspelých západných kultúr, kde literárni vedci sa podobným spôsobom koncentrujú na skúmanie diela jedného z viacerých klasikov ich národnej literatúry. V malých literatúrach, akou je naša, je to možno pre niekoho luxus, ale ja to tak nevnímam. Hviezdoslavovo dielo za takýto luxus stojí. Dúfam, že po mne príde niekto z mladej generácie, aby pokračoval v tejto zaujímavej vedeckej téme.

**Pôsobíte ako literárny historik, no zaujíma ma váš vzťah k súčasnej tvorbe. Sledujete ju?**

Pravdaže, sledujem, ale nie tak intenzívne ako kolegovia a kolegyne z akademického prostredia, pre ktorých je táto literatúra vedeckým a pedagogickým záujmom. Samozrejme, viac si všímam novinky z oblasti poézie. V ostatnom čase ma zaujal básnický vývin Mariána Milčáka. Jeho zbierka *Selfie* z roku 2022 je dôkazom, ako sa dá moderným obrazným gnómickým jazykom hlboko a moderne uvažovať o rozličných neduhoch nášho sveta. Keď potrebujem niečo bližšie vedieť o trendoch v slovenskej próze po roku 1990 alebo o konkrétnom mladom slovenskom prozaikovi, obrátim sa na kolegyňu profesorku Martu Součkovú, ktorá je, podľa mňa, najzorientovanejším človekom v tejto oblasti literárneho umenia.

**V roku 2007 ste sa stali dekanom Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. S akými ambíciami ste do tejto funkcie nastupovali?**

V dejinách mesta Košice po takmer troch storočiach od čias Košickej univerzity (v období 1959 – 1996 sídlila Filozofická fakulta UPJŠ v Prešove) sa znovu etablovala Filozofická fakulta. Univerzita Pavla Jozefa Šafárika tým doplnila svoju štruktúru klasického vysokoškolského vzdelávacieho modelu. Pre novozaloženú fakultu sme s jazykovedcom profesorom Jánom Sabolom vytvorili logo, ktorého základom je hlaholská graféma S vo význame SLOVO ako symbol

a najdôležitejší pracovný „nástroj“ učiteľov a študentov na Filozofickej fakulte. Hlaholský znak zároveň odkazuje na veľkomoravskú a kresťanskú tradíciu. Písmeno S má hore kruh ako symbol Boha, Božej nekonečnosti, bez začiatku a konca; z kruhu nadol vyrastá trojuholník ako symbol Sv. Trojice. Sediaca múza sa nohou dotýka pásu zeme, ako symbolu dávnej histórie, kolísky ľudstva. Fakulta najprv mala sídlo v improvizovaných priestoroch staršej základnej školy. Ktosi z mojich kolegov raz vtipne poznamenal, že študenti našej fakulty študujú na základnej škole. Mojou základnou ambíciou bolo vytvoriť pre študentov a učiteľov fakulty vhodné výučbové a pracovné podmienky, čo sa mi podarilo vďaka vedeniu univerzity, na čele ktorej stál v tom čase kultúrne rozhladený lekár profesor Ladislav Mirossay. Mojou druhou prioritou bolo nastoliť vysokú úroveň vzdelávacej a vedeckej činnosti a otvoriť fakultu mestu Košice a jeho inštitúciám, ale aj širokému kultúrnemu, akademickému a vedeckému prostrediu na Slovensku a v zahraničí. Som rád, že dnes má fakulta nové priestory, modernú technickú a prístrojovú infraštruktúru vedeckej základne, ponúka študentom zaujímavé študijné programy, pobyty na zahraničných univerzitách, ale napríklad aj prednášky významných domácich a zahraničných odborníkov. V minulom roku fakultné pracoviská odboru filológia sa umiestnili na prvom mieste zo slovenských filologických pracovísk v oblasti publikačných aktivít, čo je ďalší pozitívny signál o jej budúcnosti. A ešte jedna pozitívna správa o fakulte: Pred niekoľkými rokmi som inicioval vytvorenie projektu Ars Šafarikiana. Ide o autorskú prehliadku v literárnej a žurnalistickej tvorbe umelecky nadaných slovenských vysokoškolákov. Jej súčasťou je aj dielňa tvorivého písania pre talenty z oblasti umeleckej literárnej tvorby. Som rád, že toto podujatie sa osvedčilo, má budúcnosť. Osvojili si ho mladí kolegovia z katedry slovakistiky, čomu sa veľmi teším.

### **Aké postavenie tejto fakulte dnes pripisujete v súčasnom humanitnom vzdelávaní na Slovensku? Kde vidíte jej silné a možno aj slabé stránky?**

Na úvod mi dovoľte pripomenúť jeden autentický autobusový príbeh z čias, keď som cestoval z Košíc, kde som býval, do Prešova na fakultu. Na spiatočnej ceste som sa dohodol s tromi mojimi vzácnymi kolegami (Stanislav Rakús, Ján Sabol, Karol Horák), ktorí bývali tiež v Košiciach, že čas v autobuse si budeme krátiť analýzou témy „ticho v literatúre“. Po nejakom čase trochu hlasnejšej debaty prišiel k nám jeden veľký chlap, ktorý írečitou šarištinou k nám prehovoril: „Chlopi, nežnám kto sce, ale teľo glupocin (hlúposť, J. G.), co vy pohutorili za dvacet minút, ja nečul v calym mojim živoce. Ja idzem do Košíc na nočnú ku vysokej peci a chcem tu cicho. Ešci jedno slovo povice a budze bitka.“ Veľmi rýchlo sme pochopili jeho rázne upozornenie a v našej téme sme pokračovali až v jednej z košických vinární. Tento príbeh uvádzam ako príklad, že témy umenia sú pre mnohých ľudí, zvlášť pre tých s krajne pragmatickým životným princípom, vytesňované – ako niečo zbytočné a pre život nepotrebné – na okraj spoločenského záujmu. Určité negatívne tendencie vo vzťahu k humanitnému vzdelávaniu som zachytil, žiaľ, aj na našej univerzite, najmä u niektorých kolegov z prírodovedných profesií. Ich argumentácia je veľmi prostá: humanitné odbory sú neužitočné. Ja proti tomu staviam argument, že vďaka umeleckým odborom a humanitným či spoločenským vedám si človek rozvíja tvorivé myslenie a analytické schopnosti. Vďaka nim vie lepšie selektovať, spracúvať a vyhodnocovať množstvo informácií, ktoré prináša dnešná doba. Naším študentom na promóciách som vždy pripomínal, že si nesmierne vážim ich slobodné rozhodnutie venovať sa subtílnym a nepragmatickým duchovným odborom, ktoré sú vzdialené povrchnému hedonizmu s dominujúcim kultom telesnosti a celebritnej blýskavosti. Zároveň som im kriticky pripomínal, aby nezišli z cesty hľadania efektívnych foriem fungovania

spoločnosti, aby nezanedbali schopnosti vecne, argumentačne a konštruktívne diskutovať a jasne vyjadrovať svoje názory. Svet je v neustálych konfliktoch. Humanitní vedci a intelektuáli sú predurčení na to, aby svojimi postojmi prispievali k ich riešeniu. Žiaľ, ich hlas dnes nepočuť tak hlasno, ako hlasno počuť ozveny ideologických konfliktov s vojnovými dôsledkami.

### **Ako vnímate zmeny, ktorými si v ponovembrovom období prešli slovenské univerzity a vôbec slovenské vzdelávanie?**

Myslím si, že základným problémom vládnych politík v oblasti vysokého školstva po roku 1992 bola nejednotnosť v nazeraní na krátkodobé a dlhodobé vízie v tomto odvetví. Azda najznámejšia vízia s názvom *Koncepcia ďalšieho rozvoja vysokého školstva na Slovensku pre 21. storočie*, ktorá sa premietla do známeho zákona č. 131/2002 Z. z. o vysokých školách, bola v roku 2013 podrobená hĺbkovej analýze. Na jej základe vznikla potreba lepšie prepojiť VŠ vzdelávanie s potrebami trhu práce a podporiť tie študijné programy, ktoré sú najžiadanejšie na tomto trhu. Okrem toho vznikla nová inštitúcia – *Slovenská akreditačná agentúra pre vysoké školstvo*, ktorá má za úlohu zabezpečiť kvalitu vysokoškolského vzdelávania. Momentálne prebiehajú komplexné akreditácie na jednotlivých slovenských univerzitách podľa štandardov pre vnútorný systém, ktoré vychádzajú zo štandardov v Európskom priestore vysokoškolského vzdelávania. Je to veľký posun dopredu v tom, že vysoké školy si určujú, akou kvalitou vedy a vzdelávania sa budú prezentovať pred akademickou konkurenciou a potencionálnymi uchádzačmi o štúdium jednotlivých študijných programov. Sám som zvedavý, aký výsledok bude mať tento proces. To, čo by sa malo zásadne zmeniť, je lepšie financovania vedy a výskumu na vysokých školách, ako aj financovanie vysokoškolských pedagógov. Ak to nepríde, zahraničná konkurencia nám zoberie najkvalitnejších študentov, mladých talentovaných vedcov a pedagógov. Verím (čo iné mi už v tomto veku zostáva!), že ďalšie vlády urobia viac preto, aby priority v oblasti vysokého školstva nezostali len na papieri.

### **Vráťme sa ešte k vášmu pedagogickému pôsobeniu. Ako sa od čias, keď ste začali pôsobiť ako pedagóg, zmenila výučba slovenskej literatúry na našich univerzitách? A ako sa podľa vás zmenili študenti?**

Je to ťažká otázka, lebo nesledujem trendy vo vzdelávaní slovakistiky na všetkých slovenských vysokých školách. Na základe rozhovorov s kolegami-slovakistami o pedagogickej problematike môžem povedať, že k veľkým reformným posunom v tomto smere nedošlo. Nejaký pozitívny posun dopredu však predsa len nastal. Naučili sme sa, bez ohľadu na to, či sme mladí alebo veľmi dospelí, využívať na hodinách literatúry možnosti audiovizuálnej techniky. Teraz, keď je po korone, vidím, že študenti privítali živý dialóg s učiteľmi, čomu sa veľmi teším, lebo výučba literatúry je prítlačivejšia, keď je živá, bezprostredná, kontaktná. A či sa zmenili študenti? Myslím si, že sú stále rovnakí ako vždy: aj pohodlní, aj nepozorní, aj vypočítaví, ale sú aj kritickí, argumentujúci, sústredení, kreatívni. Dúfam, že v tomto smere sa nič podstatného nezmení ani v budúcnosti.

### **Čomu sa dnes venujete popri vedeckej práci?**

Pomáham nášmu rektorovi ako poradca dobre komunikovať s umeleckou a mediálnou sférou. Scenáristicky som sa podieľal na dokumentárnom filme o živote a tvorbe Pavla Jozefa Šafárika,

ktorý sa, myslím si, vydaril. Ide o dobrý marketingový produkt našej univerzity najmä smerom do zahraničia. Aj preto som inicioval vytvoriť jeho tri jazykové mutácie – slovenskú, anglickú a nemeckú. Mám na starosti tvorbu univerzitného časopisu Universitas Šafarikiana, koordinujem niektoré aktivity speváckeho zboru Chorus Universitatis Šafarikianae a študentského rozhlasu a televízie. Hádám to aj stačí.

**A už len posledné dve-tri otázky. Aký máte dnes vzťah k výtvarnému umeniu? Sledujete napríklad tvorbu súčasných výtvarníkov? A zaujímate sa stále o divadlo?**

Výtvarné umenie bolo a je mojím koníčkom. V rámci mojich možností sledujem výtvarný život na Slovensku aj v súčasnosti. Výtvarné galérie na východe Slovenska – v Košiciach, Prešove, Poprade, Medzilaborciach – mám dobre zmapované. V Košiciach je pomerne veľa sochárskych a iných výtvarných artefaktov, ktoré sú umiestnené v exteriéri, najmä v parkoch a na budovách mestských sídlisk. Niektoré sú zanedbané alebo poškodené. Rád by som časť z nich, keď sa to bude dať, premiestnil do našej univerzitnej záhrady umenia, v ktorej sú umiestnené sochy Viery Bombovej a Arpáda Račka. Verím, že táto záhrada sa stane príjemným priestorom pre všetkých, ktorí majú radi symbiózu humanitného a umeleckého sveta.

*Rozhovor pripravil Dušan Teplan*

#### **Edičná poznámka**

Rozhovor vznikol počas jari 2023 písomnou formou.

## Recenzie

**PAŠTEKOVÁ, Soňa – TEPLAN, Dušan (eds.).** *Mikuláš Bakoš – pluralitný literárny vedec v metodologickej diskusii dneška.* Bratislava: VEDA, 2022. ISBN 978-80-224-1959-8.

Zostavovatelia Soňa Pašteková a Dušan Teplan zaradili do publikácie s názvom *Mikuláš Bakoš – pluralitný literárny vedec v metodologickej diskusii dneška* šesť štúdií. Autori sa v nich sústredia na vedeckú činnosť Mikuláša Bakoša, „interdisciplinárneho humanitného vedca 20. storočia“ (s. 7), „univerzitného pedagóga, zakladateľa a prvého riaditeľa Ústavu svetovej literatúry a jazykov SAV“ (s. 8). Zborník obsahuje príspevky v českom a slovenskom jazyku a „je výstupom z vedeckého kolokvia“ (ibid.), usporiadaného Ústavom svetovej literatúry SAV v Bratislave a Katedrou slovenského jazyka a literatúry FF UKF v Nitre.

Ivo Pospíšil v štúdiu otvárajúcej zborník priamo prepája súčasnú dobu, pre ktorú je príznačné „přehodnocování či dokonce přepisování minulosti a nové zhodnocování tradičních přístupů“ (s. 9), s literárnou vedou, konkrétne so spormi o dedičstvo. Autor objasňuje súvislosti týkajúce sa diela a osobnosti Milana Kunderu a súčasne predpokladá, že „každý obsah vložený do literatury bude mít ve velkém čase svůj svátek znovuzrození“ (s. 10). Minulosť, história a ich vplyv na súčasnú podobu spoločnosti dokazujú, že podstata sprvu podceňovaných ideí sa mnohokrát prejaví až s odstupom času. Podobne je to aj s osobnosťou Mikuláša Bakoša, ktorý nám „zanechal [...] přes veškerá protivenství značně rozsáhlé dědictví“ (s. 11). Činnosť M. Bakoša autor štúdie vníma v širšom kontexte, čím zdôrazňuje jeho komplexné zameranie a záujem o rôzne vedecké oblasti – verzológiu, komparatistiku, genológiu či sociológiu. Napriek rôznym

sferám záujmu M. Bakoš disponoval schopnosťou „držet se metodologického jádra, ale současně je spojovat s jinými přístupy, aniž by se základní směřování principiálně měnilo“ (s. 17). V niektorých svojich textoch však „metodologicky kapituloval“ (s. 18) – toto tvrdenie sa objasňuje na pozadí politického útlaku a postupov súvisiacich s „bojmi o moc“ nielen v literatúre, ale aj všeobecnejšie, v literárnej vede a filológii. Štúdia sa sústreďujú na širšie spoločensko-politické aspekty, ktoré priamo súvisia s literárnou vedou. Zdanlivo vyčerpávajúci exkurz a rozbiehavé idey sú v závere prehľadne syntetizované.

Príspevok Jána Gbúra s názvom *Metodologické limity Bakošovho verzologického výskumu slovenského verša* sa orientuje na Bakošov vstup do „kultúrno-literárneho života“ (s. 33) a ambíciu spojenú s modernizáciou metodologických postupov. Pozornosť je upriamená na oblasť verzológie. Autor uvádza okolnosti vydania monografie *Vývin slovenského verša* (1939) a metodologické limity verzologického prístupu M. Bakoša. Kriticky nahliada na Bakošov odmietavý postoj súvisiaci s vedľajším slovným prízvukom. Autor štúdie zdôrazňuje jeho nezanedbateľnú funkciu, vysvetľuje rozdiel medzi hlavným a vedľajším prízvukom, čím podporuje svoje stanovisko. Uvažuje o zvolenej štatistickej metóde, čím ponúka odlišný pohľad na Bakošove postupy – vo svojej práci a tvrdeniach bol síce konzistentný, no sústredenosť výlučne na „jazykovo-zvukové výstavbové prvky verša“ (s. 36), resp. typ „exaktného výskumu verša“ (s. 37) spôsobili, že došlo k preceneniu „štatisticko-matematických metód“ (ibid.). Pozorujeme snahu J. Gbúra o hĺbkové a systematické spracovanie skúmanej problematiky, pretože ho „zaujímali nielen umelecké, ale aj tvarové parametre básnických textov“ (s. 38).

Uvádza rozdiely medzi slovenskou a českou verzologickou tradíciou, detailne sa venuje genéze hviezdoslavovskej jambickej prízvuchnosti. J. Gbúr v žiadnom prípade nezavrhuje Bakošove myšlienky a prínos v oblasti verzológie, odhaľuje však nedostatky jeho teórií či zvolených výskumných metód.

Soňa Pašteková v príspevku *Mikuláš Bakoš a svetová literatúra* mapuje Bakošove vedecké záujmy, vyzdvihuje jeho prínos v oblasti literárnohistorickej a teoreticko-analytickej metodológie a poukazuje na „metodologické podnety ruských formalistov“ (s. 75), ktoré pretavil do svojej činnosti. Štúdia dokumentuje Bakošov postupný prechod „od formalizmu na štrukturalistické pozície“ (s. 76), jeho „organický vývoj“ (s. 78) a činnosť spojenú s avantgardou, ktorá si podľa M. Bakoša zaslúžila „systematický výskum“ (s. 80). Prijemným osviežením v rámci teoreticky ladenej štúdie sú úvahy Romana Jakobsona súvisiace s poéziou (úvaha *Čo je poézia a stať Problémy poetiky*). Okrem objasnenia „historického relativizmu literárnych druhov“ (s. 81) v texte nachádzame Bakošove vyjadrenia smerujúce „k otázkam štrukturalistickej historickej poetiky“ (ibid.) a jej významu „nielen pre dejiny národných literatúr, ale aj pre literárnovednú komparatistiku“ (ibid.). Konceptiu pojmu svetová literatúra približuje autorka štúdie v nadväznosti na činnosť komparatistu a teoretika Dionýza Ďurišina, „blízkeho spolupracovníka M. Bakoša“ (s. 84). Uvedené sú kolektívne projekty a monografie reflektujúce snahy M. Bakoša a D. Ďurišina o nájdenie „spoločného menovateľa odpovede“ (ibid.) na otázku, čo je svetová literatúra. S. Pašteková uvádza meno Róberta Gáfrika, literárneho vedca, ktorý sa vo svojich prácach venuje konceptom literárnej komparatistiky a problematike svetovej literatúry. V závere nachádzame konštatovanie, že „M. Bakoš naďalej ostáva kontroverzným mýtom slovenskej literárnovednej slavistiky“ (s. 86), čo dokazuje stále vysoký

záujem o jeho činnosť, prítomnosť „neustále sa objavujúcich vedeckých textov a podujatí“ (ibid.) a komplexné „výskumy a reflexie nitrianskych kolegov“ – menovite je uvedený Dušan Teplan, vedec „s prioritným záujmom o otázky štrukturalizmu a slovenského nadrealizmu“ (ibid.).

Ondřej Sládek v štúdiu *Ohlas a druhý život Bakošovy Teórie literatúry* objasňuje okolnosti sprevádzajúce vydanie Bakošovej antológie prác ruských formalistov: „Vydavateľom mala byť Matice slovenská. Z toho však bohužel sešlo“ (s. 92). Bakoš sa ju preto nakoniec rozhodol „vydat sám na základe predplatního a s pomocou nakladateľstvá Urbánek a spol. v Trnavě“ (ibid.). Táto skutočnosť výrazne ovplyvnila výslednú podobu antológie. Pôvodný obsah bol výrazne zredukovaný, išlo pritom o „již přeložené studie“ (ibid.). Publikácia sa nedostala len k svojej cieľovej skupine, ale „také slovenským cenzorům“, ktorí ju „zakázali distribuovat, neboť obsahovala práce ruských, respektive židovských autorů“ (ibid.). Dielo vyvolalo mnohé polemiky a diskusie – ich stručné objasnenie dodáva štúdiu O. Sládeka vítanú dynamiku. Teoretické pasáže dopĺňajú ukážky zo súkromnej korešpondencie (reakcie R. Jakobsona). Podobne ako S. Pašteková, aj O. Sládek odkazuje na aktívnu činnosť R. Gáfrika a D. Teplana.

Autor štúdie zároveň približuje aktivitu Ladislava Matějku, jedného „z prvých českých čtenářů Bakošovy antologie“ (s. 95). Mapuje jeho odbornú činnosť v rámci univerzitného štúdia a vydavateľskej činnosti Ústavu slovenských jazykov a literatúr na Michiganskej univerzite. O. Sládek predstavuje Matějkovu „dvě antologie ruské poetiky“ (ibid.). Prvá z nich má názov *Readings in Russian Poetics* (1962), o deväť rokov neskôr vyšla s doplneným názvom druhá, tematicky rozmanitejšia publikácia *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views* (1971). V roku 1965 publikoval svoju príručku *Théorie de la*

*littérature* aj francúzsky teoretik bulharského pôvodu Tzvetan Todorov. Publikácie sú vnímané v kontexte Bakošovej *Teórie literatúry*. O. Sládek v prehľadnej tabuľke ilustruje obsahové zameranie a výber štúdií. Ponúka tak komplexné porovnanie antológií M. Bakoša, L. Matějku (skoršie i prepracované, resp. rozšírené vydanie) a T. Todorova, a to v súvislosti so snahou o „mazání stop po působení určitých osobností nebo děl“ (s. 101) (v tomto prípade vplyv M. Bakoša). Uchyľovanie sa k pochybným vedeckým praktikám nie je vnímané izolovane, teda výlučne na osi Bakoš – Matějka – Todorov. O. Sládek poukazuje na skutočnosť, že podobné postupy sa nevyužívajú iba vo vedeckej sfére, ale aj „v kultúre a v politice“ (s. 101).

Štúdia Martina Navrátila *Textologické reflexie Mikuláša Bakoša z dnešnej perspektívy* sa sústreďujú na oblasť textológie a edičnej praxe, a to na základe dvoch príspevkov M. Bakoša. Konkrétne ide o „bilančnú štúdiu“ (s. 105) *Od diletantizmu k vede? (K vývinu slovenskej textológie v poslednom desaťročí)* (1960) a príspevok *Aktuálny význam estetického princípu v textológii* (1966). Pozitívne je vnímané systematické prepájanie „textológie a (historickej) poetiky, ktoré mohlo priniesť flexibilnejšie uchopovanie textovej dynamiky a analýzu tvorivého procesu autora“ (s. 107). Okrem toho sa v štúdiu poukazuje aj na nevyhnutnosť zachovania objektívnych a korektných vedeckých postupov, a to aj pri práci editora a textológa. Podľa M. Bakoša bolo pri voľbe východiskového textu nevyhnutné eliminovať akékoľvek subjektívne činitele – zamedzilo by sa tak „svojoľným [...] rozhodnutiam editora“ (s. 111). M. Navrátil neopomína ani problematiku pravidiel poslednej ruky. Iracionálne a neopodstatnené generalizovanie, ktoré sa v rámci jednoznačného presadzovania tohto pravidla uplatňuje, postupne odhaľoval aj M. Bakoš. Za sporné možno považovať i nesprávne interpretovanie zásad súvisiacich

s jazykovou aktualizáciou textu – v mnohých prípadoch dochádza k „prispôsobovaniu jazyka autorovej doby jazyku editorovej doby“ (s. 116), nezachováva sa špecifický idiolekt autora, vytrácajú sa teda jedinečné kvality diela, a to predovšetkým v prípade, keď editor mení jazyk, „ktoré zásadným spôsobom utvárajú štýl“ (s. 117). Podobne ako O. Sládek, aj M. Navrátil sa dotýka problémov spojených s nekorektnými praktikami vo vedeckej oblasti. Pozitívne vnímame polemický charakter Navrátilovej štúdie a atraktívne uchopenie prevažne teoretických aspektov z oblasti textológie.

Originálnym spôsobom približuje osobnosť M. Bakoša rôznorodá korešpondencia z rokov 1934 – 1939, ktorá je začlenená do štúdie D. Teplana s názvom *K prameňom modernej literárnej vedy na Slovensku (Vzájomná korešpondencia Mikuláša Bakoša a Andreja Mráza)*. Dozvedáme sa, že z Bakošovej dochovanej korešpondencie „bol doteraz uverejnený len zlomok“ (s. 135), no jeho význam je nezanedbateľný. Zozbieraný materiál približuje počiatky Bakošovej vedeckej činnosti a jeho snahu prispieť do oblasti slovenskej literárnej vedy. Načrtáva nezhody medzi autormi korešpondencie, prameniace z odlišných názorov na „niektoré teoretické otázky či problémy“ (s. 137), no zároveň poskytuje „odpoveď na otázku, prečo sa z M. Bakoša nikdy nestal literárny kritik“ (s. 136). D. Teplan vníma M. Bakoša aj v kontexte jeho angažovanosti, konkrétne v rámci „novovznikajúceho básnického hnutia slovenských nadrealistov“ (s. 140). Výber obsahuje štyridsaťsedem chronologicky zoradených listov. Obsahovo nasýtený materiál dokumentuje činnosť M. Bakoša, zároveň však čitateľovi umožňuje nahliadnúť do spôsobu jeho uvažovania. V listoch je opisovaný ako „veľmi seriózny a bystrý chlapík“ (s. 149). Z obsahu korešpondencie vyplýva Bakošova nespokojnosť s vtedajším stavom literárnej kritiky: „Náš

recenzent je odkázaný na pravdy včerajšej vedy, užívajúcej predvčerajších metód“ (s. 151). V roku 1936 preto napísal, že plánuje skončiť „svoju recenzentskú kariéru“ (s. 155), a zároveň predstavil svoj plán – preloženie prác ruských formalistov do slovenčiny. Dôležitosť a význam Bakošových prekladov potvrdzuje aj skutočnosť, že v čase ich odmietnutia Maticou slovenskou malo o ne záujem „niekoľko významných pražských nakladateľstiev“ (s. 171) – nakoniec boli vydané v trnavskom nakladateľstve Urbánek a spol. Je zaujímavé, ako možno vedecké napredovanie M. Bakoša zachytiť na pozadí zozbieraného korešpondenčného materiálu. Práve záverečná štúdia dotvára obraz o „pluralitnom literárnom vedcovi“, pretože nesprostredkúva iba dosah Bakošovej činnosti na súčasnú literárnu vedu, ale dokumentuje aj jeho postupné vedecké vyzrievanie.

Karolína Runnová

**SOUČKOVÁ, Marta.** *P/r/ózy po roku 2000.* Fintice – Prešov: FACE – Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2021. ISBN 978-80-89763-67-2.

Monografia Marty Součkovej *P/r/ózy po roku 2000* svojím názvom, ale i témou nadväzuje na jej prácu *P(r)ózy po roku 1989* (2009). V oboch z nich sa autorka na základe svojej bohatej literárnokritickej činnosti pokúsila pomenovať aktuálne vývinové tendencie v slovenskej próze. V sledovaní podôb literatúry po roku 2000 sa zamerala na tvorbu siedmich spisovateľov a spisovateľiek, konkrétne Víta Staviarskeho, Richarda Pupalu, Maroša Krajňaka, Jany Beňovej, Ondreja Štefánika, Ivany Dobrakovovej a Michaely Rosovej. Konštatuje, že v próze nového milénia nebadáť výraznejšie slohovo-typologické javy: okrem druhového a výrazového synkretizmu či expresivity jazyka spájajú diela skôr témy, ako napríklad pobyt v zahraničí, problematika

menšín, dysfunkčná rodina, psychopatológia. Vzhľadom na to autorka koncipovala svoju prácu ako prevažne tematologickú a zamerala sa na „epické kategórie postavy, priestoru, času, sujetu a narácie“ (s. 12).

Prvá kapitola je venovaná tvorbe V. Staviarskeho a má názov *Rozprávanie, aké tu (ne) bolo*. M. Součková poukazuje na vplyv filmového umenia na Staviarskeho písanie, ktorý sa prejavuje v detailnom, „obrazovom“ videní človeka, dynamickosti diela, ako i preferencii krátkych viet s jednoduchou syntaxou a hovorovo štylizovanými prehovormi. Vyzdvihuje rozprávačské kvality Staviarskeho textov, ako i jeho tvarovanie témy života Rómov.

V druhej kapitole „Čierny“ *realizmus alebo Poetika so strašidelnou príchutou* M. Součková charakterizuje poetiku diel R. Pupalu. Poukazuje na motivické okruhy „hyperrealistických až naturalistických detailov (tela a jeho prejavov)“ (s. 48) jeho textov. Vonkajšie charakteristiky postáv, obrazy jedla a pitia, motívy zvierat a hmyzu M. Součková vo výklade usúvzťažňuje so subtílnym sémantickým modelovaním autorových próz a vyzdvihuje spisovateľovu schopnosť dojímať čitateľov bez toho, aby útočil na ich emócie (s. 54).

V časti *Od karpatských zón k univerzálnemu zlu (a dobru)* autorka analyzuje texty M. Krajňaka, pričom v nich identifikuje rôznorodé žánrové i typologicko-smerové signály, akými sú presahy k magickému realizmu, naturizmu, surrealizmu, ale i k hororu, mýtu, iniciačnej próze atď. Krajňakove prózy charakterizuje aj komplexne z hľadiska ich výstavby, opisuje autorov štýl, jeho prácu s priestorom a časom.

Štvrtá kapitola približuje prozaickú tvorbu J. Beňovej najmä s ohľadom na tie charakteristiky, ktoré ju situujú na rozhranie lyriky a epiky. Za poetické M. Součková označuje „Beňovej videnie sveta, vnímanie jeho detailov, zvukov a farieb, asociačné spájanie motívov a ich refrénovité opakovanie, metaforická

a synekdochická, zväčša invenčná obraznosť, jazykové hry, oslabenie príbehu aj iných epických tematických kategórií, najmä (homogénnej, jednohlasnej) narácie“ (s. 86). Analyzuje Beňovej prácu s jazykom a poukazuje aj na početné intertextuálne odkazy v autorkiných dielach, ktoré doteraz neboli predmetom podrobnejšieho skúmania.

Pri charakteristike poetiky O. Štefánika autorka monografie poukazuje na rozličné slohovo-typologické prvky jeho tvorby (magický realizmus, postmoderna) a rozvíja tému legitímnosti postupov populárnej a umeleckej prózy. V kapitolách o tvorbe I. Dobrakovovej a M. Rosovej uvažuje o textoch týchto autoriek najmä vo vzťahu k línii próz orientovaných na subjekt (prózy subjektu, autobiografické písanie ako žáner), všíma si aj expatovské texty, špecifické modelovanie priestoru, štýl, lyrizáciu jazyka, stratégiu voľby rozprávačských perspektív.

V Součkovej monografii je zreteľné smerovanie k nivelizácii hraníc medzi literárnou kritikou a literárnou vedou. Autorka v knihe osciluje medzi odborným a uvoľnenejším, recenzným písaním: „Staviarskeho prózy sú synestetické, možno ich doslova vidieť, počuť, cítiť i nahmatáť“ (s. 30); „Opis Blankiných úzkostných stavov je taký sugestívny, až máme chuť zatriať ňou, nejakú jej pomôcť“ (s. 156); „Pri čítaní novely *Loli paradíčka* som mala pred očami viaceré scény z filmu“ (s. 24). Ďalšou výraznou charakteristikou monografie je axiologický prístup k textom: „Nazdávam sa tiež, že viaceré rekvizity sci-fi (denník ako zelené chlpaté vajce či mopslík) pôsobia prvoplánovo až lacno“ (s. 135), podobne pri analýze Beňovej prózy *Parker (Lúboštný román)* M. Součková uvádza, že sa v ňom „vyskytujú i lacné, prvoplánové slovné hry“ (s. 112), v Medešihu tvorbe objavuje „príliš veľa fekálnych motívov“ (s. 198). Niektoré Dobrakovovej texty sa jej nejavia „esteticky účinné“, uvádza, ktorá próza je „najslabšia“, ktorá „najlepšia“ (s. 140). Sú to

napospol výrazové prostriedky, ktoré sa štandardne vyskytujú v recenziách, popularizačných článkoch alebo literárnych diskusiách. Formujú potom aj spôsob argumentácie, ktorá sa u M. Součkovej neraz stáva výpoveďou o čitateľských dojmoch a pocitoch. Veď ako objektívne stanoviť, kedy je nejakých motívov „príliš veľa“, čo presne znamená „lacné“ pôsobenie nejakého motívu, akú výpovednú hodnotu majú vo vedeckom texte slová ako „najlepší“ a „najslabší“ (s. 140)?

Pomerne veľký priestor je v monografii venovaný konfrontácii s literárnokritickou recepciou skúmaných diel. Interpretácie v tých miestach nadobúdajú neraz obranársky rozmer. Napríklad v reakcii kritikov na diela M. Krajňaka autorka píše: „Akoby sa v literárnovednej reflexii prihliadalo viac na polytematickosť či významovú neurčitost' textu než na prácu s jazykom, akoby kritikov viac zaujala téma (východokarpatského regiónu) než jej spracovanie“ (s. 77). Údajnú redukciu hodnotení diel na tému a ľahostajný postoj k spracovaniu vyčíta súčasnej literárnej kritike aj na ďalšom mieste monografie, keď negatívne reaguje na ocenenie knihy Ivana Medešihu *Jedenie* literárnou cenou Anasoft litera (s. 198). Treba však upozorniť na to, že reflexia, voči ktorej sa autorka vymedzuje, nie je literárnovedná, ale literárnokritická a je len prirodzené, že v textoch tohto žánru je oveľa vyššia miera subjektívnosti autora textu.

Monografiu charakterizuje poctivé čítanie umeleckých textov, dôkladnosť, presnosť, hoci si autorka občas protirečí, napríklad na strane 18 v poznámke pod čiarou č. 4 sa vymedzuje voči názoru Lubomíra Machalu, ktorý označil naráciu v Staviarskeho textoch za akt personalizovaného rozprávača. M. Součková s tým nesúhlasí a argumentuje takto: „Proti personálnej narácii však svedčí nielen prelínanie prvej a tretej osoby, ale tiež fakt, že rozprávač často osobne prežíva udalosti či cudzie príbehy, nie je teda objektívny,

skôr naopak, podlieha emóciám, pozitívnym aj negatívnym“. Podstatou personálneho rozprávania nie je „objektívnosť“, naopak, subjektivita a „podliehanie emóciám“ je jasným argumentom v prospech personalizácie rozprávania. Rozhodujúcou tu pritom nie je gramatická osoba, ale perspektíva, z ktorej je svet prezentovaný.

Napriek uvedeným výhradám považujem knihu M. Součkovej za podnetné dielo o súčasnej slovenskej literatúre. Prináša ucelené interpretačné medailóny charakterizujúce poetiku vybraných spisovateľov/spisovateliek a pasáže obsahujúce typologizovanie próz so širším presahom k definovaniu kontúr dominantných tendencií v súčasnej próze sú v monografii hodnotné a prínosné. Menej to platí o autorkinom vymedzovaní sa voči povyberaným vetám recenzií s komentármi typu „s týmto nesúhlasím“. Väčšmi než konfrontácia vkusu by výklad obohatil širší presah smerom k literárnej teórii. Odborné práce v teoretickej oblasti autorka reflektuje minimálne, vychádza predovšetkým z vlastného čítania textov, ktoré konfrontuje s recenznými výstupmi literárnych kritikov. Syntetizovať vo výklade vedecký a literárnokritický prístup k textom je u Součkovej vedomé rozhodnutie, cieľavedomá koncepcia. Jej výsledky však občas vyvolávajú otázky o účelnosti.

Tamara Janecová