



# Litikon

ČASOPIS PRE VÝSKUM LITERATÚRY  
JOURNAL FOR LITERATURE RESEARCH

Litikon • 2025 • ročník 10 • číslo 2

## Hlavný redaktor / Editor-in-Chief

doc. 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, Ph.D. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

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 01 Nitra, Slovenská republika

E-mail: litikon@ukf.sk

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

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

Toto číslo vyšlo v decembri 2025.

Periodicita vydávania: 2x ročne

IČO vydavateľa: 00157716

EV 5380/16

ISSN 2453-8507

# Obsah / Table of Contents

## ŠTÚDIE / ARTICLES

.....

- 5      **Etymológia a význam básnického slova v tvorbe P. O. Hviezdoslava (alebo Čítajme Hviezdoslava s porozumením)**  
Etymology and Meaning of Poetic Word in the Works of P. O. Hviezdoslav (or Let's read Hviezdoslav with understanding)  
Martina Taneski – Zvonko Taneski
- 13     **Skladba Lukáčovy skladby**  
The Composition of the Poem by Lukáč  
František Všeticka
- 20     **Niekoľko poznámok k sci-fi literatúre vo vyučovaní**  
A Few Notes on Science Fiction Literature in Teaching  
Adriána Pešková – Eva Urbanová Šimková
- 32     **Cesty, cestičky a slepé uličky poézie Vlada Jančeka**  
Roads, Paths, and Dead Ends of Vlado Janček's Poetry  
Eva Urbanová Šimková
- 37     **Marie Kodovská – inžitní umělkyně z Rýmařova**  
Marie Kodovská – a Naive Artist from Rýmařov  
Libor Martinek
- 45     **Nica ako kľúčová križovatka narácie v generačnom románe Ôsmy život (pre Brillku)**  
Nica as a Key Intersection of Narration in the Generational Novel The Eighth Life (for Brillka)  
Paulína Šedíková Čuhová
- 53     **Renaissance Virtue in Verse and Prose: Rakovský's Thalia and Machiavelli's Il Principe**  
Martin Diweg-Pukanec
- 65     **“In a golden forest a blue bird bleeding”**  
On the Reception of Austrian Expressionism in Czech Poetry  
Radek Malý

## RECENZIE / REVIEWS

.....

- 81     **Taneski, Zvonko. *Súčasná chorvátska poézia***  
(*Vysokoškolská učebnica pre študentov slovanských filológii*). – Štefan Riška



# Etymológia a význam básnického slova v tvorbe P. O. Hviezdoslava (alebo Čítajme Hviezdoslava s porozumením)

Martina Taneski – Zvonko Taneski  
*Katedra slovanských filológií*  
*Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre*

## Etymology and Meaning of Poetic Word in the Works of P. O. Hviezdoslav (or Let's read Hviezdoslav with understanding)

Litikon, 2025, Vol. 10, No. 2, pp. 5-12

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2590-5925> / <https://orcid.org/0000-0002-5984-5732>

The research focuses on selected lexical units that need to be decoded from an etymological and semantic point of view in the semantic interpretation of P. O. Hviezdoslav's poetic texts. The article emphasizes the need for a deeper analysis of the author's specific lexicon, which is a partial problem in the context of research into his work. At the same time, the issue can be considered one of the few areas of research into Hviezdoslav's work that is still insufficiently developed and which, with the use of current advances in artificial intelligence, could contribute to a better reading reception. Given the contemporaneity of the language, as well as the author's Parnassian orientation and his knowledge of several foreign languages, the article outlines an etymological and semantic analysis of selected lexical units, mainly from his shorter epics. It reflects the complexity of the reception of Hviezdoslav's work and suggests how, with the help of etymological interpretation of words, it is possible to arrive at a deeper semantic interpretation and a more adequate interpretation of the poetic text.

Keywords: P. O. Hviezdoslav, etymology, meaning, poetic word, syntax, interpretation

## Kapitola Hviezdoslav

Pokým štvrté prepracované vydanie *Literárnej rukoväte* (1988) predstavuje študentom slovenskej literatúry básnickú tvorbu Pavla Országha Hviezdoslava ako jednoznačne významnú epochu vo vývine slovenskej literatúry s výpočtom jej umelecko-estetických kvalít (Minárik a kol., 1988, s. 195 – 201), konštatovania Mikuláša Bakoša z jeho dobre známej publikácie *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* (pôv. 1939, ďalej cit. 1949) prinášajú (v nadväznosti na staršie hodnotenia Tichomíra Milkina) jemu vlastným spôsobom problematizovaný a sociologicky determinovaný pohľad na charakter tvorby mladej poštúrovej generácie.

Na jednej strane M. Bakoš uvádza, že Hviezdoslavovu generáciu charakterizuje „umeleckosť, literárnosť básnického prejavu, ktorá sa zakladá na kultivovaní zložitých, rafinovaných, od hovorovej reči vzdialených básnických foriem a útvarov, na pestovaní vysokých, literárnou tradíciou kanonizovaných básnických druhov“ (Bakoš, 1949, s. 151 – 152), čo by sa – vytrhnúc onen

citát z kontextu – mohlo javiť ako nanajvýš pozitívne hodnotenie formulované takmer v intenciách štylizácií *Literárnej rukoväte*, avšak na oveľa väčšom priestore – pri uplatnení „obširnejšieho sociologického vysvetlenia“ – konštatuje spojitost diel Svetozára Hurbana Vajanského, Terézie Vansovej, Eleny Maróthy Šoltésovej, Martina Kukučina a v jadrnosti svojho kritického priezoru aj P. O. Hviezdoslava s „malomeštiackym živlom“, s orientáciou na „maloburžoáznu inteligenciu“, pričom vyčíta programové (pre slovenčinu neprirodzené) využívanie jambického verša a nevhodnosť lexiky (používanie cudzích slov a tvorbu nových slov skladaním). Priamo u P. O. Hviezdoslava napokon indikuje prílišnú exkluzivitu, antifolklórne zacielenie a vysoký „artistný“ štýl neprílišný k čitateľovi (s. 151 – 160).

Oproti Bakošovmu hodnoteniu, z ktorého priaznivejšie vystupujú práve predstavitelia slovenského literárneho romantizmu, možno postaviť metodologicky celkom odlišne formulovaný náhľad Františka Koliho. Jeho hodnotenie logicky vyplýva z filozofie pozitivizmu ako prazákladu realistickej poetiky. Argumentujúc (okrem ďalších diel obdobia realizmu) aj básnickými cyklami P. O. Hviezdoslava, konštatuje, že v realizme „príroda, pravda, poriadok/zákony a skutočnosť sú synonymné výrazy, ktoré vyjadrujú ‚podstatu‘, charakter realistického chápania skutočnosti v protiklade s romantizmom. Proti princípu nespútanosti, neviazanosti, neobmedzenosti a svojoľnosti romantického subjektu/génia sa akcentuje moment zaputnanosti, obmedzenia/obmedzenosti“ (Koli, 2010, s. 71 – 72). Z tohto hľadiska možno spoľahlivo „dobovo obhájiť“ Hviezdoslavovu vedome kreovanú autorskú metódu, najmä pokiaľ ide o jeho orientáciu na „vysoký štýl“, artistne prepracovaný verš i exkluzivitu v oblasti tvorby lexikálnych novotvarov, pričom to všetko dovedna dotvára celistvosť paradigmy jeho celoživotného diela. Momentom „zaputnanosti“ by v uvedenom zmysle bolo možné charakterizovať taktiež snahy autora o „zaokrúhlenosť“ či „klasickú celistvosť“ literárneho diela – všetko to, čo v polovici sedemdesiatych rokov minulého storočia zahrnul Valér Mikula pod vedome a postupne rozvíjaný „mýtus klasika“ (Mikula, 1997, s. 50 – 55).

Ak sa obrátíme na súčasnú reflexiu Hviezdoslavovej tvorby a jej výskum, azda najlepšie vyzdvihol „mýtus klasika“ v čitateľskej praxi Zoltán Rédey. Vo svojej štúdii *Hviezdoslav – básnik veľkých paradoxov a paradoxnej veľkosti* z roku 2021 konštatuje, že vďaka množstvu metatextov a výberových vydání vieme o Hviezdoslavovi v podstate všetko, no napriek tomu nemáme k jeho dielu bližšie než dobový čitateľ. Bez ohľadu na to, aké miesto zaujíma v kánone slovenskej literatúry, bežný čitateľ jeho básnickým textom skrátka nerozumie, i keď o význame Hviezdoslavovho diela pre národnú kultúru nemá najmenšie pochybnosti. Stotožňujeme sa tiež s tvrdením, že nemá zmysel popierať recepčnú neprístupnosť Hviezdoslavovej poézie iba z dôvodu, že literárnovední znalci a niekolkí nadšení diplomanti tento problém nemajú (Rédey, 2021, s. 593). Doplňme, že práve samotní literárni vedci (Ján Gbúr, Stanislav Šmatlák, František Miko, Valér Mikula a i.) – navzájom sa reflektujúc – jednoznačne poukazujú na problematickosť recepcie Hviezdoslavovej poézie.

Nemienime sa podrobne zaoberať optikou všetkých literárnych vedcov skúmajúcich dielo P. O. Hviezdoslava, čo by napokon nebolo možné vtesnať ani do rozsahu tisícky strán, a rovnako tak nie je našim zámerom narúšať ustálenosť hodnotení o veľkoleposti a neodškriepiteľnej umelecko-estetickéj kvalite jeho básnickej tvorby, no v súvislosti s témou etymológie básnického slova a sémantickej analýzy musíme na pozadí doterajších výskumov zdôrazniť, že spôsob básnikovej literárnej transformácie realisticky ponímanej skutočnosti nie je pre čitateľa dobového ani súčasného jednoduchým sémantickým cvičením. Skutočnosť, že ide o problém,

s ktorým boli konfrontovaní tak neskorší čitatelia, ako aj súčasníci P. O. Hviezdoslava, dokladá publikácia Romana Holeca *Kniha o čítaní, čítanie o knihách* (2022) s podtitulom *Kto, čo, kde a prečo čítal v „dlhom“ 19. storočí na Slovensku*.

Autor monografie podrobne analyzuje čitateľské preferencie až do prvej polovice 20. storočia, pričom na viac ako tristo stranách nenájdeme podkapitolu venovanú čitateľskému nadšeniu z poézie P. O. Hviezdoslava. Z obsahu naopak vyplýva, že k čitateľsky úspešným titulom doby patrili väčšmi jeho preklady Williama Shakespeara, Friedricha Schillera, Johanna Wolfganga Goetheho a, samozrejme, viacerých poľských a ruských spisovateľov, pričom v čase svojich tvorivých kríz P. O. Hviezdoslav sám zotrúval v presvedčení, že umeleckým prekladom je užitočnejší než vlastnou pôvodnou tvorbou (Holec, 2022, s. 133).

Problematickosť recepcie básnickej tvorby azda najkánonizovanejšieho klasika slovenskej literatúry, ktorý si túto skutočnosť sám dobre uvedomoval, možno s definitívnou platnosťou vnímať ako fakt. Vystáva otázka, ako k danému „Hviezdoslavovmu paradoxu“ pristúpiť, ako jeho dielo väčšmi sprístupniť, keďže skúsenosť ukázala, že ani vreckové vydania (napríklad „dobré známej“ *Hájnikovej ženy* z roku 1975) by podobne ako v minulosti, ani dnes nepomohli zásadne ovplyvniť kvantitu a kvalitu čitateľskej recepcie.

### „Hviezdoslavov paradox“

Pri riešení „Hviezdoslavovho paradoxu“ je nutné identifikovať hlavný, či lepšie povedané jeden zo základných problémov, ktorým – ako už z názvu článku a jeho abstraktu možno dedukovať – indikujeme originálnu autorskú lexiku. Bázou pre jej rozvinutie nebola výlučne Hviezdoslavova kompetencia a „umienenosť“ v oblasti vysokého básnického umenia, ale s veľkou pravdepodobnosťou znalosť viacerých cudzích jazykov a s ňou súvisiaca skúsenosť v oblasti umeleckého prekladu. Kreativita autora v oblasti slovo tvorby, samotnej pestrosti a šírky uplatnenej slovnej zásoby je jednak neodmysliteľnou súčasťou autorskej poetiky, no zároveň kľúčovým zdrojom čitateľskej neistoty a následného neuchopenia básnického textu, ktorý navyše disponuje ďalšími špecifikami v oblasti výrazu, syntaxe, verša, strofy, žánru, témy a ďalších aspektov dotvárajúcich autorov onen vysoký štýl.

Napriek zameraniu sa na lexikálnu rovinu, musíme mať na zreteli všetky menované zložky autorského štýlu, pričom najbezprostrednejší súvisiaci problém, ktorý v porovnateľnej miere ovplyvňuje čitateľnosť aj samotnú čítanosť P. O. Hviezdoslava, je syntaktická výstavba jeho umeleckých textov. Ak sme uviedli, že autorská lexika (so všetkými archaizmami, historizmami, cudzojazyčnými motiváciami a vlastnými novotvarmi) je pre súčasného čitateľa prekážkou, zložitá syntax (podmienená formou verša) jeho neistotu akcentuje až do momentu úplného neporozumenia. Oporu predošlej tézy nachádzame v lingvistickom výskume zameranom na anticipáciu jednotlivých komponentov obsahovej štruktúry textu.

Juraj Vaňko v danej súvislosti uvádza, že „prijemca dokáže v procese komunikácie predpovedať alebo predvídať určité jednotky textu ešte predtým, než boli vyslovené, resp. i v takých prípadoch, keď vyslovené neboli“ (Vaňko, 1999, s. 108). Anticipácia alebo predpovedateľnosť/nepredpovedateľnosť následnosti jednotiek textu vychádza z psychickej opozície očakávaného/neočakávaného, čo je úzko späté so životnou skúsenosťou konkrétneho jednotlivca a danej spoločnosti, v ktorej sa pohybuje (s. 108 – 112). Z hľadiska recepcie umeleckého textu môžeme uvedenú tézu aplikovať na kognitívnu schopnosť čitateľa do určitej miery predvídať obsah a formu umeleckého textu, ktorý následne vstupuje do jeho vedomia. Ak dané postuláty

uplatníme vo vzťahu k súčasnému čitateľovi, ktorý berie do rúk Hviezdoslavovo dielo, iba s ťažkosťami možno predpokladať, že by (odkazujúc tu na všetky menované špecifiká autorského štýlu a dobovosť textov) zásadne dokázal predpovedať obsah či formu nasledujúcej textovej jednotky, ak práve nie je znalcom literárnej teórie, literárnej histórie, alebo aspoň čiastočným znalcom tvorby tohto klasika slovenskej literatúry. Skúsenosti z bežnej komunikácie, ani priemerná čitateľská gramotnosť k adekvátnemu porozumeniu Hviezdoslavovho básnického textu jednoznačne nepostačujú, pretože sémantika jednotlivých (po sebe nasledujúcich) jazykových elementov básnickej reči je vo forme a obsahu autorsky originálna a nemusí bezprostredne nadväzovať.

Keďže lexikálnej rovine sa v článku ďalej podrobne nevenujeme, odkazujeme aspoň na lyrický cyklus *Krvavé sonety* (pôv. 1919, ďalej cit. 1952), ktorý je na viacerých miestach ukážkou Hviezdoslavovej sémanticko-syntaktickej prerývanosti, kde forma verša do značnej miery určuje jednak poradie uplatnených jazykových elementov (syntax), ako aj voľbu konkrétnych lexikálnych jednotiek. Ak by čitateľ (iste naivne) predpokladal, že v prípade krátkej epiky (tematicky orientovanej na „nevyšoký“ život dedinského človeka) bude Hviezdoslavova syntax prístupnejšia, z omylu ho môže vyviezť básnická skladba *Margita*, ktorá je pre zmenu ukážkou autorskej originality pri práci s priamou rečou postáv: „*Mne sám – inak, sa mi zdá – / ,Sám on?’ ,Čože ti tak divné? / Aj mat jeho – / ,Jeho matka? / Za uzly, viem – kým mňa, sta / koza nôž... vás, sladká, hladká – / ,Po čom farba? – Od protivne...?’ / ,Bodla som sa do prsta.*“ (Hviezdoslav, 1956, s. 30). Čítanie bezprostredne za sebou radenej priamej reči dvojice ženských postáv (hoci aj v kontexte deja) predpokladá nadpriemerné nároky na čitateľskú pozornosť, pretože vyžaduje nielen sústredenie sa a porozumenie sémantiky jednotlivých jazykových elementov, ale zároveň precítenie rytmu básnikovho verša.

### Význam a pôvod slova ako základné nástroje porozumenia básnického textu

Voľba zamerať sa väčšmi na lexikálnu rovinu básnickej reči vychádza z faktu, že slovo ako základná jazyková jednotka je primárnym nositeľom významu. Odhaliť význam každého slova v umeleckom texte je nevyhnutným predpokladom čítania s porozumením, ako aj jeho analytického a interpretačného uchopenia. Isteže, jednotlivé vydania Hviezdoslavovej tvorby spravidla obsahujú priložené slovníky, no tieto osvetlia význam iba stručne alebo povrchno, pričom nepokrývajú potreby všetkých skupín čitateľov s líšiacou sa úrovňou čitateľskej gramotnosti.

Ako prvý z príkladov problematickej recepcie uveďme výraz *iskrenne* z lyrického cyklu *Krvavé sonety*: „*Ó, ľudstvo! ľudstvo! tak si vzdialené / nebolo nikdy od príkazu Krista: / Bližného miluj ako seba! zčista / a bez výhrady zplna, iskrenne.*“ (Hviezdoslav, 1952, s. 30). Vydanie z roku 1952 v edícii Hviezdoslavova knižnica, z ktorého zámerne citujeme, nepovažuje uvedený výraz za významovo nejasný, čo dokazuje aj jeho absencia v *Slovníčku*. Ide o výraz dobovej lexiky, ktorý by sme našli aj v dielach iných autorov, pričom jeho dobový výklad poskytuje viacero možností.<sup>1</sup> Ako však ukazuje naša súčasná univerzitná prax, väčšina študentov slovenského jazyka a literatúry má tendenciu odvodzovať význam slova *iskrenne* od slov *iskrivo* alebo *žiarivo*.

<sup>1</sup> Výklad slova *iskrenný*. Slovníkový portál Jazykovedného ústavu L. Štúra SAV [online]. [cit. 20. 12. 2025]. Dostupné na: <https://slovník.juls.savba.sk/?w=iskrenn%C3%BD&s=exact&c=Wb0b&cs=&d=kssj4&d=psp&d=ogs&d=sss&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=ssn&d=hssj&d=ber nolak&d=noundb&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=onom&d=pskrf&d=pskcs&d=psken#>

Iba malá časť z nich dokáže bez upozornenia naraziť na kontextový nesúlad tohto mylne dekodovaného významu v rámci prvého štvorveršia citovaného sonetu.

Presnejšie a plynulejšie dekodujú význam výrazu *iskrenne/iskrenný* čitatelia, ktorí disponujú znalosťami iných slovanských jazykov, napríklad južnoslovanských alebo jazyka ruského. *Slovník slovenského jazyka* z rokov 1959 až 1968, ktorého výklady je v prípade Hviezdoslavovho diela vhodné uprednostniť pred výkladmi novších slovníkov, uvádza, že ide o výraz knižný, pochádzajúci z ruštiny a používaný bol vo významoch: *vrelý, horúci, ohnivý, srdečný, nadšený* a *úprimný*. Na dôvažok doplníme, že výraz *iskren* vo význame *úprimný* sa v južnoslovanských jazykoch používa dodnes. S uvedenou škálou jednotlivých významov je potrebné následne pracovať pri čítaní a interpretácii *Krvavých sonetov*, ak len mieni čitateľ textu naozaj porozumieť.

Ďalším výrazom, ktorý patrí k slovenským nárečovým slovám a zároveň je dobre známy z korpusu južnoslovanských jazykov, je slovo *koprivica*,<sup>2</sup> odvodené od *kopriva*<sup>3</sup> (vo význame *přhlava/žihlava*) a použité napríklad v epickej básni *Smelá Katka*. Na ďalšie básnicko-zapracované výrazy s pôvodom v inojazyčných provenienciách čiastočne odkazujú aj *Vysvetlivky* vydania desiateho zväzku *Spisov P. O. Hviezdoslava (Kratšia epika zo života dedinského ľudu)* z roku 1956. Nájdeme tu stručné vysvetlivky k výrazom: *šukať* z poľštiny vo význame „chodiť hore-dolu a hľadať“ (v krátkych epických básňach *Studnica* a *Smelá Katka*); *ratúz/ratúž* z nemčiny vo význame „obecný dom“ (v básňach *Na Luciu* a *Matúš stolár*); *rákoš* z maďarčiny vo význame „krik“ – podľa poľa Rákos pri Pešti, kde sa od 15. storočia zvolávali uhorské snemy (v básni *Topelci*) (Hviezdoslav, 1956, s. 464 – 474). Na tomto mieste musíme ešte upozorniť, že samotná znalosť slovanských a iných cudzích jazykov v prípade bohatej Hviezdoslavovej lexiky môže byť výhodou pri plynulejšom porozumení jeho básnických textov, no na mieste je obozretnosť – najmä pri slovách rovnako znejúcich, no s líšiacim sa významom<sup>4</sup> (resp. s významom reverzným<sup>5</sup>).

Významovo vzdialený je súčasnému čitateľovi aj nedokonavý nárečový výraz *trizniť*,<sup>6</sup> ktorý Hviezdoslav využíva v rôznych tvaroch: *pretriznili* vo význame *prehodili/prevraveli* (básnická

<sup>2</sup> Výklad slova *koprivica*. Slovníkový portál Jazykovedného ústavu L. Štúra SAV [online]. [cit. 20. 12. 2025]. Dostupné na:

<https://slovník.juls.savba.sk/?w=koprivica&s=exact&c=Rc4e&cs=&d=kssj4&d=psp&d=ogs&d=sss&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=ssn&d=hssj&d=bermolak&d=noundb&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=onom&d=pskfr&d=pskcs&d=psken#>

<sup>3</sup> Výklad slova *kopriva*. Slovníkový portál Jazykovedného ústavu L. Štúra SAV [online]. [cit. 20. 12. 2025]. Dostupné na:

<https://slovník.juls.savba.sk/?w=kopriva&s=exact&c=yb0d&cs=&d=kssj4&d=psp&d=ogs&d=sss&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=ssn&d=hssj&d=bermolak&d=noundb&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=onom&d=pskfr&d=pskcs&d=psken#>

<sup>4</sup> K významovému posunu v rámci slovanských jazykov dochádza napríklad pri slove *kapče* z básne *Mladá vdova* (podľa *Vysvetliviek* citovaného vydania z r. 1956). P. O. Hviezdoslav ho použil vo význame *sponky na vlasy*, ale pre porovnanie v macedónčine (slovo v rovnakom znení) figuruje vo význame *čiapka/čiarpočka*, v bulharčine: *капачка* a v srbčine *капица* – oboje vo význame *malá čiapka/čiarpočka*.

<sup>5</sup> Príklady slov s reverznými významami: *úžasný* (v macedónčine: *ужасна трагедија* či v bulharčine: *ужасна трагедия* v bežnom prvotnom význame: *strašná, otrasná tragédia*, v tom istom význame sa slovo vyskytuje aj v ruštině: *ужасная трагедия*); *divný* (v srbčine/chorvátčine/bosniačtine/černo-horčine: *divni ljudi / дивни људи* v bežnom prvotnom význame: *prekrásni, skvelí ľudia*) a pod.

<sup>6</sup> Výklad slova *trizniť*. Slovníkový portál Jazykovedného ústavu L. Štúra SAV [online]. [cit. 20. 12. 2025]. Dostupné na: <https://slovník.juls.savba.sk/?w=trizni%C5%A5&s=exact&c=T331&cs=&d=k>

skladba *Smelá Katka*), *netrizni* vo význame *nehovor* (básnická skladba *Na Luciu*), *dotrízňajú* vo význame *dohovárajú sa/rozprávajú sa* (básnická skladba *Mladá vdova*). Prvoplánové priradenie významu zvukovo podobného výrazu *trýzniť* je pri nedostatočnej čitateľskej skúsenosti s poéziou P. O. Hviezdoslava viac ako pravdepodobné a z našej univerzitnej praxe opäť aj potvrdené. Na obhajobu študentstva dodáme azda iba toľko, že niektoré lexikálne jednotky je skutočne ťažké sémanticky dekodovať iba z kontextu diela a bez pomoci slovníkov či vysvetliviek, ktoré by okrem základných významov mali v prípade klasikov slovenskej literatúry poskytovať aj hlbší kontextový výklad, ak teda mienime čitateľovi recepciu diela uľahčiť.

Uvedme ešte jeden príklad básnickej skladby s názvom *Jano Garazda*, kde je potrebné upriamiť pozornosť na priezvisko gazdu Jana Garazdu. Charakter hlavnej postavy indikujú verše: „*Dážď sa spustil. Prší, leje – / Zbedákali Dúbravčani: / ,Óvi! pluta hádam – Zle je! / Naše trávy na polani, / krásne trávy pokosené...‘ / Len Garazda, hrubý gazda, pípajúc si na podstene / na lavičke zavalene, / ak sa smeje, tak sa smeje:*“ (Hviezdoslav 1956, s. 266). Autorov odkaz na výraz *garazda*<sup>7</sup> nemožno pri interpretácii básne prehliadnuť. *Historický slovník slovenského jazyka* odkazuje jednak na maďarský pôvod tohto slova, čo samo osebe indikuje určitú príznakovosť, a súčasne sú v kontexte básne dôležité jeho výklady zo *Slovníka slovenského jazyka* a *Slovníka cudzích slov* v zmysle *krik/výtržnosť/samopaš*. Čitateľovi môže výklad slova z názvu básne vopred indikovať negatívne aspekty charakteru hlavnej postavy, čím sa zjednodušuje recepcia celého textu. Tu by sme mohli spätne odkázať na žiaduci aspekt komunikačného anticipovania, v tomto konkrétnom prípade istého predpokladu v oblasti komunikovaného obsahu, o ktorom sa v lingvistickom kontexte zmieňoval J. Vaňko.

### Čitateľská perspektíva

Napriek tomu, že mnohé už bolo v súvislosti s tvorbou P. O. Hviezdoslava preskúmané, v oblasti lexikálnej roviny (najmä etymológie a významu) básnického jazyka v celej šírke jeho diela ešte stále zostáva priestor na precíznejší výskum a najmä jeho aplikáciu. Pre potreby širšej čitateľskej verejnosti, rovnako tak pre záujmy stredoškolskej a univerzitnej výučby je potrebné zhrnúť a aplikovať doterajšie poznatky do čitateľskej praxe, čím nemáme na mysli zostavovanie ďalších vydání s mierne aktualizovaným obsahom úvodnej štúdie a dopĺňaním slovníkovej časti, ale vytvorenie rozsiahlej databázy lexikálnych jednotiek a ich významov, ktorá by bola kvalitatívne porovnateľná napríklad s obsahom publikácie *A Shakespeare Glossary* (1986).

Takto formulovanú požiadavku legitimizuje aj sumarizačné hodnotenie Jána Gbúra, ktorý vytvoril profil doterajšieho literárnovedného výskumu Hviezdoslavovho diela, pričom sám jeho básnickú tvorbu interpretačne aktualizuje.<sup>8</sup> Uvádza možnosti, ako zlepšiť jeho súčasnú

ssj4&d=psp&d=ogs&d=sssj&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=ssn&d=hssj&d=ber nolak&d=noun db&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=onom&d=pskfr&d=pskcs&d=psken#

<sup>7</sup> Výklad slova *garazda*. Slovníkový portál Jazykovedného ústavu L. Štúra SAV [online]. [cit. 19. 01. 2026]. Dostupné na:

<https://slovník.juls.savba.sk/?w=garazda&s=exact&c=Lc58&cs=&d=kssj4&d=psp&d=ogs&d=sssj&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=ssn&d=hssj&d=ber nolak&d=noun db&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=onom&d=pskfr&d=pskcs&d=psken#>

<sup>8</sup> Napríklad článok *Zobrazenie hendikepovanej postavy z rurálneho prostredia v Hviezdoslavovej epickkej básni Na obnôcke*, ktorý vyšiel v časopise *Litikon* v roku 2021.

receptiu pri zachovaní pôvodných umeleckých kvalít a originálnych špecifik. Vyzdvihuje najmä intersemiotické preklady (televízne a filmové adaptácie a spracovania), vnútrotextové preklady autorových epických príbehov či moderné školské formy komunikácie s básnikovým dielom. Literárnovednej a vysokoškolskej komunite „s diskurzívnymi recepčnými danosťami“ odporúča napríklad zborník Jána Zambora *Hviezdoslav v interpretáciách* (2009), ktorý obsahuje analýzy a interpretácie popredných literárnych vedcov (Gbúr, 2021, s. 588 – 589). Pre potreby inštitucionalizovaného vzdelávania a najmä pre širšiu čitateľskú verejnosť, ktorej by literárnovedné monografie a zborníky receptiu diela pravdepodobne neulažčili, bolo by vhodnejšie vypracovať databázu lexikálnych jednotiek autorskej tvorby P. O. Hviezdoslava, ktorá by fungovala na online báze (napríklad formou interaktívnej aplikácie), pričom by bola prepojená so *Slovníkovým portálom Jazykovedného ústavu Ľ. Štúra SAV*. Aplikácia by umožnila okamžitý prístup k výskytom problematických lexikálnych jednotiek a k ich prepracovaným významom s možnosťou neustálej aktualizácie obsahu databázy, ako aj k slovníkovým výkladom jednotlivých slov.

Priložené slovníky a vysvetlivky k tlačeným vydaniám Hviezdoslavovej tvorby postupom času strácajú svoju aktuálnosť, pretože vznikajú v určitom čase a ich platnosť s ohľadom na vývin jazyka a potreby čitateľov bude vždy iba dočasná. Ak sa vrátíme k štúdiu *Hviezdoslav – básnik veľkých paradoxov a paradoxnej veľkosti* od Z. Rédeya, môžeme iba doplniť, že výrazy, ktoré boli zrejme dobovému čitateľovi, ten súčasný často nedokáže dekodovať ani len čiastočne, preto nároky na rozsah priložených slovníčkov či vysvetliviek budú čoraz vyššie. Isteže, mnoho závisí od samotnej čitateľskej gramotnosti a vôle oceniť slovenskú literárnu klasiku a literárne umenie vo všetkých jeho podobách, no ak chceme čítanie klasikov slovenskej literatúry podporiť, bude potrebné inovovať doterajšie postupy a využiť technológie, ktoré nám 21. storočie prináša.

## LITERATÚRA

- BAKOŠ, Mikuláš. 1949. *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. 2. vyd. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1949.
- GBÚR, Ján. 2021. Profil literárnovedného výskumu Hviezdoslavovho diela. *Slovenská literatúra*, 2021, roč. 68, č. 6, s. 583 – 591. ISSN 0037-6973.
- GBÚR, Ján. 2021. Zobrazenie hendikepovanej postavy z rurálneho prostredia v Hviezdoslavovej epickej básni *Na obnôcke*. *Litikon*, 2021, roč. 6, č. 1-2, s. 33 – 41. ISSN 2453-8507.
- HOLEC, Roman. 2022. *Kniha o čítaní. Čítanie o knihách*. Bratislava: Marenčin PT, 2022. ISBN 978-80-569-0849-5.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh. 1975. *Hájnikova žena*. Bratislava: Tatran, 1975.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh. 1952. *Krvavé sonety*. Martin: Hviezdoslavova spoločnosť, 1952.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh. 1956. *Spisy X. Kratšia epika zo života dedinského ľudu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.
- KOLI, František. 2010. Úvodné poznámky do štúdia literárneho realizmu. In: TUČNÁ, Eva (ed.). *Invencie, interpretácie, mystifikácie IV*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010, s. 69 – 83. ISBN 978-80-8094-821-4.
- MIKULA, Valér. 1997. *Od baroka k postmoderne*. Levice: L.C.A., 1997. ISBN 80-88897-07-6.
- MINÁRIK, Jozef a kol. 1998. *Literárna rukoväť*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1998.
- RÉDEY, Zoltán. 2021. *Hviezdoslav – básnik veľkých paradoxov a paradoxnej veľkosti*. *Slovenská literatúra*, 2021, roč. 68, č. 6, s. 592 – 613. ISSN 0037-6973.

VAŇKO, Juraj. 1999. Anticipácia komponentov obsahovej štruktúry textu. In: KROŠLÁKOVÁ, Ema (ed.). *Fungovanie jazykových prostriedkov v texte*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 1999, s. 108 – 116. ISBN 80-8050-248-X.

### Internetové zdroje

Slovníkový portál Jazykovedného ústavu L. Štúra SAV [online]. [cit. 20. 12. 2025]. Dostupné na: <https://slovník.juls.savba.sk/>.

### Poznámka

Štúdiá vznikla v rámci projektu *OXYMORAL – Inverted Morality: Reversed Semantics in Old Church Slavic Moral Words* z Plánu obnovy, ktorý aktuálne prebieha na Katedre slovanských filológií Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Hlavný riešiteľ projektu: prof. Mgr. Martin Diweg-Pukanec, PhD.

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

Doc. PhDr. Zvonko Taneski, PhD.  
Katedra slovanských filológií  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
Štefánikova 67  
949 01 Nitra  
Slovenská republika  
ztaneski@ukf.sk

## Skladba Lukáčovy skladby

František Všeticka

### The Composition of the Poem by Lukáč

Litikon, 2025, Vol. 10, No. 2, pp. 13-19

Emil Boleslav Lukáč wrote his poem *The Pillar of Shame* in 1940-1957. The symbol of the pillar of shame is an imperfective motif, which has a share in the contrastive principle of this poem, in composition, the emphasis is put on the structure of the verse, in particular the refrain, the resuming and alliterative verse. The composition also has an autobiographic character, with the poet in the role of the narrator.

Keywords: Emil Boleslav Lukáč, poem, poetry, contrastive principle, resuming verse, motif

Emil Boleslav Lukáč patří k tomu druhu básnických tvůrců, kteří po údobí krátkých lyrických textů tíhli k rozměrnějším básnickým plátnům. Báseň tohoto druhu, nazvanou *Stĺp hanby*, stvořil v obsáhlém čase 1940–1957; část této skladby, 1. až 5. zpěv, publikoval roku 1940 v časopisu *Elán*, po dvacetiletém zákazu ji zařadil do výboru ze své tvorby nazvaném *Hudba domova* (1965). Za čtyři roky nato se stala součástí sbírky *Parížske romance* (1969). O něco později se k útvaru poemy vrátil v *Óde na poslednú a prvú*, jež byla pojata do stejnojmenné sbírky z roku 1967. Tendence k rozsáhlejšímu básnickému textu se projevuje u nejednoho z jeho vrstevníků, např. u Jána Poničana v jeho skladbě *Divný Janko*. U generačně mladších pak kupř. u Štefana Žáryho v poemách *Múza oblieha Tróju*, *Svetojanský sen* a *Leto nášho dospievania*.

E. B. Lukáč podal ve *Stĺpu hanby* svou osobitou básnickou vizi své doby a v neposlední řadě též svou biografii. Básník v něm prochází událostmi první půle 20. století a poukazuje na jeho nedostatky a neštěstí. Jeho vize světa je převážně negativní. Sám si této skladby velice vážil a v předmluvě ke sbírce *Parížske romance* o ní napsal: „To sa týka najmä mojej veľkej básne *Stĺp hanby*, ktorá podľa mojej mienky je u nás jediným, osamelým pokusom syntetizujúceho pohľadu a dosiaľ nebola dostatočne ani povšimnutá ani zhodnotená. A jednako mi na nej azda najviac záleží, veď je po každej stránke dokumentom“ (Lukáč, 1969, s. 8). Tato slova třeba brát s nemalou vážností, neboť jakýmkoliv úvodům ke svým pracím se autor víceméně vyhýbal.

Titulní symbol sloup hanby představuje zároveň ústřední motiv skladby. Je jím až do 9. zpěvu, kdy se názorová a dějová linie díla začíná komplikovat (poema zahrnuje celkem dvanáct zpěvů). Motiv má převážně společenský charakter. Děje světa mají podle E. B. Lukáče hanebný, pochmurný ráz, autor *Spevu vlkov* je posuzuje ponejvíce jako skeptik. Sloup hanby mu ztělesňuje všechna negativa doby, kterou prožil. Řeč je o něm od prvopočátku, přesněji od incipitu:

Zažltlé listy, mŕtve zápisy  
svedčia o tebe, tvojom jestvovaní.

V 7. zpevu je motiv např. výstižně spjat se seznamy mrtvých z první světové války:

Vyryté mená, dosť som postával  
pod podstavcami vašich stĺpov slávy.  
Zoznamy príšerné z nich poznával,  
stĺp hanby je to vlastne popolavý.  
Za každým riadkom utajený ston  
až dosiaľ šepce: Kto bol vinníkom?

Básník nemíří jen na společenskou situaci, poukazuje také do uměleckých řad, patrně rovněž na svoji tvorbu: „Hanbou je tvoje čisté umenie!“ Lukáčova přílišná sebekritičnost byla nepochybně dobově podmíněna, básník svou skladbu dokončil v padesátých letech (na druhé straně však knižně vyšla v relativně volnějších časech).

Sloup hanby je ústřední a výchozí výraz, proto jím verš obvykle začíná. Konkrétně v 1. zpěvu, kde se vyskytuje celkem šestkrát a vždy v posledním verši strofy:

ku stĺpu hanby, keď nie do chládku (2x)  
ku stĺpu hanby – to je slohové  
Teda stĺp hanby. To je iná vec.  
ku stĺpu hanby zviazať, do želiez  
stĺp hanby, ta sa v pranie, ku kladám.

Třikrát pak stěžejní motiv uzavírá jednotlivé zpěvy, 2., 7. a 12. Dvanáctý zpěv je zpěv koncový, ústřední motiv tak ukončuje celou skladbu:

Nech stĺpy hanby ľudstvo prekreše  
na kariatídy slávy, prístrešie.

Motiv v závěru končí podmíněně – nechť se sloupy hanby promění v něco lepšího a užitečnějšího. Jde tedy o imperfektivní motiv, jenž není v textu ukončen (a v reflexivní básni ukončen ponejvíce nebývá).

V 9. zpěvu E. B. Lukáč jako protiklad k sloupu hanby vztyčil sloupy krásy. Proti singuláru hanby plurál krásy:

Vy stĺpy krásy, bez nich je len čmud  
vyhorenísk a priepasť s koncom krušným.

Uprostřed 9. zpěvu vložil básník obě tyto představy hned vedle sebe:

Spev stĺpov, napísal mi Valéry,  
spev hanby – tiso sa mi na pery.

Od tohoto okamžiku dostává poema zjevný kontrastní ráz, jinak řečeno stěžejním principem skladby se stává princip kontrastní.

Symbol zpěv sloupů převzal E. B. Lukáč od Paula Valéryho, jehož stejnojmennou báseň přeložil a jako poslední, vrcholící ji zařadil do svého výboru z francouzské poezie, který nese název *Kvapky z perlete* (1968). Je příznačné, že ji tam zařadil jako poslední, své odůvodnění jednoznačně vyjádřil v doslovu k výboru: „Náročky som skončil Paulom Valérym, lebo jeho jedinečná báseň Spev stĺpov je ozaj akoby symbolizujúcim klenobným zavŕšením jednej kulturno-civilizačnej epochy. Potom už znova začnú tragédie“ (Lukáč, 1968, s. 209).

Stěžejní kontrast mezi sloupem hanby a sloupy krásy doprovází E. B. Lukáč řadou dílčích protikladů. V některých případech tvoří tyto dílčí kontrasty dvojverší nebo trojverší. V 2. zpěvu:

Nie nové – monotónna starina.  
Nie horský prameň, iba – barina.

V 11. zpěvu:

Trpelo telo, trpel všade duch,  
cnosť zločinom a zločin cnosťou zvaný.  
Hrdina katom, kat zas hrdinom.

Pozoruhodné je dvojverší z 2. zpěvu, nedošlo totiž ještě k dominantnímu kontrastu (ten až v 9. zpěvu) a už se vrší kontrasty dílčí.

Kontrastní vidění světa provází Lukáčovu poezii téměř od počátku. Konstatoval to v souvislosti se sbírkou *Křižovatky* už Miloš Tomčík, jenž je však shledával ve sféře ideové: „Vody jeho básnické tvorby sa znova rozčeriť bojom medzi absolútnymi filozofickými a mravnými kategóriami na jednej strane a na druhej relativistickým nazeraním na svet“ (Tomčík, 1965, s. 326).

V neposlední řadě třeba dodat, že protikladný pocit nebo stav se objevuje přímo v titulech Lukáčových sbírek – viz *O láske neláskavej*, *Óda na poslednú a prvú*.

Kontrastní ráz proniká i do refrénu skladby, jenž je založen na protikladu mezi Kapitálem a Evangelie. Poprvé se objevuje v 7. zpěvu:

Odpoveď na otázku páriu:  
v Kapitáli, či v Evanjeliu?

Většinou se vyskytuje ve zpěvech dvakrát – konkrétně ve zpěvech 8., 10., 11. a 12., kde vždy uzavírá strofu. Výjimku představuje 10. zpěv, jenž je kontrastním refrémem uzavřen:

Po strastiach odtiaľ kynie féria  
Kapitálu i Evanjelia?

Lukáčův častý důraz na Evangelium svědčí o jeho duchovním zaměření – studoval evangelické bohosloví v Bratislavě a v Paříži a krátkou dobu působil na Slovensku jako administrátor

evangelické církve. Lukáčův *Kapitál* má v jeho básni obecný ráz, v nejednom případě však měl na mysli také *Kapitál* Marxův (viz citát ze 7. zpěvu), což na dlouhá léta znemožňovalo zveřejnění poemy. Šlo o nepřijatelný kontrast.

Refrén je verš (nebo dvojverší), jemuž přikládá básník nemalý význam. Za ojedinělou básníkovou zvláštnost třeba považovat jeho zdůrazňování závěrečného verše strofy, jemuž často dává ráz resumé; osamostatňuje jej, tvoří z něho jednu větu. Jde o resumový verš, v šestiveršových strofách, na nichž je vybudována celá skladba, vždy verš poslední. Ve 4. a 10. zpěvu se vyskytuje čtyřikrát, v 11. zpěvu pětkrát. K nejpočetnějšímu výskytu dochází v 6. zpěvu, kde se objevuje osmkrát. Je to dáno tématem, první světovou válkou, do níž musel E. B. Lukáč jako maturant narukovat a sloužit novému císaři pánu. Ze všech osmi případů viz strofu desátou:

Zburcovaného krupobitím diel  
v prísahu skrivenú ma prinútili  
a hodeného na hromadu tiel  
jak bábku na povrázku pohodili.  
Pajáca pripravili na atak.  
Mater? Tá zamdlievala pri vratách.

Neméně závažný je resumový verš tam, kde jde o další společensky významné akty. V 10. zpěvu podtrhuje resumový verš nástup nacismu:

I za priateľstvo medzi národmi,  
vznešené súručenstvo plodonosné,  
nedeliteľný medzinárodný  
mier, zaručený v Ženeve i v Moskve.  
Tak blúznil ubohý ten kalika.  
A na obzore rástla svastika.

V 11. zpěvu mají obdobný charakter závěrečné verše první a druhé strofy:

A kapitulácia ostudná.  
O naše telo kocky metali.

Resumový verš se navíc na začátku poemy spojuje se stěžejním motivem: „Teda stĺp hanby. To je iná vec.“ Lukáčův důraz na verš se výjimečně projevil i v akcentaci aliteráčnického verše: „Zo zástav zdrapy, zdrapy zmluvných slov.“

Formální volbě zde odpovídá volba sémantická, verš se objevuje tam, kde E. B. Lukáč zdůrazňuje zradu západních spojenců, zejména Francie, na konci třicátých let.

*Stĺp hanby* má výrazný autobiografický charakter, což autorovi umožňuje, aby ve své poemě vystupoval také jako vypravěč. Objevuje se v ní jako vypravěč personální a zároveň autorský. Jako personální vypravěč vystupuje ve skladbě přímo a jako autorský vypravěč se s ním plně ztotožňuje:

Nemaj mi za zlé, milý čitateľ,  
 nech neurazí vzácnu ľahostajnosť,  
 keď spomínal som teraz na mater,  
 ja nechcem ni tvoj súcit, ani prajnosť.

Jako autorský vypravěč neopomene Lukáč zmínit vlastní tvorbu, zejména pak ty své sbírky, v nichž reagoval na společenské a dobové události. V 10. zpěvu:

Vystríhal před priepastou Elixír  
 a nad priepastou biľagoval Moloch

V závěrečném zpěvu:

De profundis som volal Bábeldom.  
 Z kazateľnice čakal na prelom.

Kazateľnou myslí E. B. Lukáč patrne snem za Tisova režimu, v němž byl poslancem. Uvedená díla zdůrazňuje básník tím způsobem, že je všechny klade do rýmové pozice.

Zmínka o koncovém rýmu je u E. B. Lukáče závažná, mimo jiné už proto, že se dotýká celkové architektiky skladby a básnickových tektonických postupů vůbec. Autor *Spovedi* vždy zdůrazňuje koncovou pozici. Jeho refrén završuje strofy a výjimečně také celý zpěv. Jeho resumový verš rovněž uzavírá strofy. A posléze celá poema ukončuje v *Parížských romancích* jejich druhý oddíl. Ve výboru *Hudba domova* ukončovala tento obsáhlý soubor. Překlad Valéryho *Spevu stĺpov* posléze uzavíral „výber z francúzskej poézie od Villona po Valéryho“ *Kvapky z perlete*. Tíhnutí k závěrečnému završení není Lukáčovou jedinou architektonickou tendencí. Doplnjuje ji středovou zaměrností – *Stĺp hanby* se nachází v *Parížských romancích* v relativním středu, totéž platí o *Óde na poslednú a prvú* ze stejnojmenné sbírky. Básník kombinuje, koncovky u něho však převládají.

*Stĺp hanby* ukončuje jeden oddíl *Parížských romancí*, ale zároveň je problematizuje, neboť souvislost skladby se sbírkou a jejím titulem je vágní. V poemě je sice připomínán Daudet a Valéry, ale jako rozhodující je v ní sloup hanby a zrady Francie z konce třicátých let, jak jej E. B. Lukáč zdůrazňuje a podtrhuje také svým aliteracním veršem. Básník vložil *Stĺp hanby* do této sbírky nepochybně proto, že po dvacetiletém komunistickém zákazu mnoho možností už neměl. Předcházela sice *Óda na poslednú a prvú*, ale tam nebyl ještě z ideových důvodů zařazen, naprosto se posléze nehodil do *Srdce pod Kaukazom*, které vyšlo krátce před tvůrčovou smrtí. Je ovšem velkou otázkou, na koho všeho Lukáčův sloup hanby ukazoval.

Z hlediska žánrového vývoje, z hlediska rozměrnějšího básnického textu, se ke *Stĺpu hanby* v poválečném období řadí příbuzné texty v předchozí sbírce *Óda na poslednú a prvú*. Sbíрка obsahuje tři takovéto skladby – vstupní sonetový soubor o deseti číslech *Vychádzka*, dále báseň *Tabule* a posléze poema, po níž byla básnická kniha nazvána. Po formální stránce je svými pravidelnými strofami *Stĺpu hanby* nejbližší báseň *Tabule*. Všechny básně sbírky postrádají dataci, přesto je víc než pravděpodobné, že vznikly po *Stĺpu hanby*. Rozdíl mezi touto poemou a trojicí z *Ódy* je značný, zmíněná trojice totiž nedosahuje uměleckých kvalit *Stĺpu hanby*. Především jich nedosahuje titulní *Óda*, která trpí nadměrným verbalismem (Andrej Kostolný,

autor monografie o E. B. Lukáčovi, se o *Óde na poslednú a prvú* vyjádřil diplomaticky: „Lyrická skratka tu prepustila miesto vodopádu, ba záplave slov opakovaných až neekonomicky, čo však prezrádza zámernosť architektonickú“ – Kostolný, 1970, s. 107). *Stĺp hanby* má proto v poválečném vývoji výjimečné postavení. Je to nepochybně dáno tím, že vznikal ještě ve čtyřicátých a padesátých letech. Představuje v podstatě spojovací článek mezi prvním a druhým Lukáčovým obdobím. Albín Bagin ve svém příspěvku o Lukáčovi praví: „V Lukáčovej povojnovjej poézii nedošlo k prestavbe noetickej základne a tiež v oblasti poetiky ostal autor v zajatí tradičných prostriedkov“ (Bagin, 1978, s. 49). Uvedená charakteristika je přesná; pokud jde o *Stĺp hanby*, ten se svými uměleckými kvalitami přiklání ještě k prvnímu období básníkovy tvůrčího vývoje.

Z morfologických prostředků, jež E. B. Lukáč ve své skladbě použil, jsou pozoruhodné dva – imperfektivní motiv a resumový verš. Pozoruhodnost imperfektivního motivu spočívá v tom, že je záležitostí především prózy. Básník udělal v tomto případě výjimku a uplatnil jej v básnickém textu. V českém kontextu jej použili např. Josef Svatopluk Machar a Fráňa Šrámek, oba sice básníci, ale imperfektivní motiv uplatnili ve svých prózách, první v cestopisném *Římu* (Všetička, 2011) a druhý ve *Stříbrném větru* (Všetička, 2005). Lukáčovo použití imperfektivního motivu je poněkud výjimečné, v daném případě také navýsost aktuální a dotírající, poněvadž motiv tohoto druhu ukazuje na přesah, možnost pokračování, tedy potenciální hrozbu spjatou se sloupem hanby. Resumový verš je z tektonického hlediska jeho protiklad, jenž něco uzavírá, ztlumuje. Mezi oběma stavebními prostředky tak panuje napětí, které přispívá k dynamice poemy. Druhý z těchto prostředků, resumový verš, představuje v poezii, a nejen ve slovenské, zvláštnost a zároveň morfologickou originalitu.

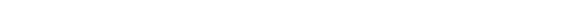
*Stĺpem hanby* vytvořil E. B. Lukáč jednu ze svých nejlepších básní, takovou, po níž toužil v sonetu *Taká má byť*:

Krišťálovú raz báseň, prizmaticky čistú,  
dumavo dúhovú a nedotknuteľnú,  
brúsenú životom v šestisten ametystu  
s ostrými hranami a nerozbitel'nú...

Šestistěn ametystu byl stvořen.

## LITERATURA

- BAGIN, Albín. 1978. *Literatúra v premenách času*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1978.
- KOSTOLNÝ, Andrej. 1970. *O poézii Emila Boleslava Lukáča*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970.
- LUKÁČ, Emil Boleslav. 1968. *Kvapky z perlete*. Bratislava: Smena, 1968.
- LUKÁČ, Emil Boleslav. 1969. *Parížske romance*. Bratislava: Smena, 1969.
- TOMČÍK, Miloš. 1965. Na křížovatkách času. In: LUKÁČ, Emil Boleslav. *Hudba domova*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1965.
- VŠETIČKA, František. 2005. *Možnosti Meleté*. Olomouc: Votobia, 2005. ISBN 80-722-0218-9.
- VŠETIČKA, František. 2011. *Ariadnino arkanum*. Olomouc: Fontána, 2011. ISBN 978-80-7336-648-3.



Doc. PhDr. František Všeticka, CSc.

Dělnická 29

779 00 Olomouc 9

Česká republika

fvseticka@seznam.cz

## Niekoľko poznámok k sci-fi literatúre vo vyučovaní

Adriána Pešková – Eva Urbanová Šimková  
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy  
Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

### A Few Notes on Science Fiction Literature in Teaching

Litikon, 2025, Vol. 10, No. 2, pp. 20-31

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-5706-3650> / <https://orcid.org/0000-0003-2392-8277>

The study focuses on the position of science fiction literature in teaching at primary and secondary schools in Slovakia. The first part describes how this type of literature is presented in textbooks, while the second part suggests ways to better inform students about this literature. Excerpts from the work of Slovak poet Daniel Hevier are used to improve the teaching process. The study aims to contribute to the discussion on the use of science fiction literature in the teaching process.

Keywords: school, education, sci-fi, poetry, Daniel Hevier

Vedecko-fantastická literatúra alebo science fiction literatúra (ďalej sci-fi literatúra) patrí podľa výskumov čitateľských preferencií na územiach Slovenskej a Českej republiky do oblasti čitateľsky najobľúbenejších žánrov (napr. Babiaková – Kasáčová – Cabanová, 2020).<sup>1</sup> Táto realita sa začala reflektovať aj v školskom prostredí, v ktorom sa sci-fi literatúra dostala nielen do vzdelávacích štandardov v oblasti slovenský jazyk a literatúra, ale v istej miere začala ako súčasť lektúry zaplňať aj učebnice literatúry – a to tak na základných, ako aj na stredných školách. Tak ako pri výučbe iných žánrov a žánrových variantov, aj v prípade sci-fi literatúry sa otvára séria otázok o tom, ako sa v školskom prostredí pristupuje k jej výučbe. Naším cieľom je poskytnúť analýzu vedomostí (výkonov), ktoré sú od žiakov a žiačok v danej oblasti požadované. Zároveň je v centre našej pozornosti aj aktuálny Štátny vzdelávací program (ďalej ŠVP) pre štvorročné a päťročné gymnáziá, pričom sa pokúšame určiť, v akej miere prihliada na aktuálne výskumy v oblasti sci-fi literatúry. Výstupom štúdie je tiež návrh na edukačný materiál z textov Daniela Heviera (konkrétne zo zbierky básní *Elektrónkový klaun*, 1983), ktorý predstavuje netradičný variant vedeckej fantastiky, t. j. sci-fi poézie.

<sup>1</sup> N. Konrádyová a M. Slavkovská (2021) zistili, že sci-fi literatúru číta 31,17 % starších adolescentov a 41,51 % mladších adolescentov. Fantasy je ešte o niečo populárnejšia, s percentami 57,14 % pri starších žiakoch a 60,38 % pri mladších žiakoch.

## Genologické východiská

Žáner možno definovať ako otvorenú štruktúru – podľa Stevena Johnsona (2012, s. 157) je radom implicitných pravidiel, ktoré vykazujú dostatočnú súdržnosť, aby sa tradicionalisti mohli v jeho rámci bezpečne pohybovať a aby dobrodružnejší umelci mohli svoje publikum provokovať pretváraním, zmenou alebo rušením pravidiel. Daniela Hodrová, ktorá vychádza z realistickej koncepcie, tiež prízvukuje otvorenosť žánrovej štruktúry: „Žánr pro nás především představuje dynamický útvar, ať už o něm uvažujeme jako o příznaku díla, či jako o teoretické abstrakci. Chápeme jej jako historicky, sociálně, esteticky a funkčně podmíněný systém (intenci k tomuto systému) jistých obsahově formálních rysů, jejich prostřednictvím se v díle prezentuje určitý postoj ke skutečnosti. Tento systém je v dílčích momentech v konkrétních dílech proměnlivý, variabilní (všechny rysy nemusejí být zastoupeny, jiné naopak mohou nově přistupovat)“ (Hodrová, 1987, s. 318).

Ak sci-fi literatúru považujeme za samostatný žáner,<sup>2</sup> v historicko-genologickom náhľade vieme identifikovať jej viaceré žánrové varianty. Literárne druhy a žánre (prvé dve genologické roviny) sú viac javom ahistorickým, inklinujú k antropologickým (a metafyzickým) konštantám a javom, a teda ide o pomerne uzavreté množiny. Žánrový variant (subžáner) je jav historický, ukazuje, ako sa ten-ktorý žáner vyvíja, modifikuje, aktualizuje, je teda ďaleko viac otvoreným systémom a zároveň je miestom prieniku viacerých žánrov. Do vzájomného vzťahu sa tu dostáva zložka invariantná (konštantná) a historická (doplňková), ktorá má bližšie ku konkrétnemu dielu, v ktorom sa realizuje daný žáner. Tieto zložky koexistujú v dynamickom napätí – konštantná zložka je dominantná a vylučuje evolučnú predstavu pra-typu (Šidák, 2013, s. 107).

Dnešné výskumy subsumujú sci-fi literatúru pod tzv. „speculative fiction“. Ide o oblasť, ktorá podľa Terezy Dědinovej (2015) prešla od štyridsiatych rokov 20. storočia vývojom a v súčasnosti sa v pôvodnom znení nevyužíva. Naopak, jej aktuálna podoba je v podstate zhodná s fantastickým žánrom vôbec a zahŕňa všetky diela, ktoré možno zaradiť pod sci-fi, fantasy, horor, prípadne aj pod ďalšie subžánre ako mystery, soft fantasy a i. Hoci sú definície sci-fi rôznorodé a jej charakteristiky sú často difúzne, podľa Mareka Oziewiczza (2017, s. 19) spájajú žánre z oblasti „speculative fiction“ dve nosné charakteristiky – speculative fiction spochybňuje normatívne predstavy a všeobecný konsenzus o realite a svete a zároveň si nenárokuje ani na presnosť, ani na faktualnosť.

Množstvo pokusov o vyčerpávajúcu definíciu sci-fi literatúry (a v širšom zmysle aj fantastickú literatúru) so sebou prinieslo skôr jej difúznosť. V istom zmysle sa tak na funkčné definovanie sci-fi rezignovalo – objavil sa však konsenzus v definícii týchto žánrov ako tzv. „neostrej množiny“. Podľa T. Dědinovej (2016, s. 11) sa s vnímaním fantastických žánrov spájajú viaceré výhody, a to uznanie ich vzájomnej priepustnosti a práce s hraničnými oblasťami, tzv. bodmi dotyku. Žánre z oblasti fantastiky tak môžu mať mnohé znaky spoločné. Niektoré pravidlá sú však relatívne stabilné, tvoria tzv. jadro žánru, sú pre neho kľúčové, iné sú, naopak, pohyblivé, skôr podliehajú modifikáciám, hoci ani toto neplatí bezvýhradne a paušálne.

<sup>2</sup> V otázke, či sci-fi literatúru chápať ako samostatný žáner, sa taktiež nedosiahol konsenzus – v našom kontexte ide napríklad o názory Dušana Slobodníka (1980, s. 202 – 203), ktorý sa prikláňa k názoru, že sci-fi je „literárna kategória“; zmieňuje pritom aj iné tézy, napríklad že sci-fi nie je žáner, no obsahuje v sebe všetky žánre, či Baginovu charakteristiku „žánrovej formy“. V školskej praxi sa však literárnovedné polemiky nezvyknú odzrkadľovať.

## Analýza školskej učebnicovej praxe a ŠVP

Žiaci a žiačky sa prvýkrát s danou oblasťou literatúry zoznámia na základnej škole. V ôsmom ročníku sa podľa pokynov vzdelávacích štandardov inovovaného ŠVP (2015) zavádza pojem vedecko-fantastická literatúra, s ktorým sa následne pracuje v deviatom ročníku ako už so zavedeným. Vo vzdelávacích štandardoch ŠVP novej kurikulárnej reformy (2023) ho nahradil výlučne pojem sci-fi, ostatné je totožné s predošlým štandardom. Oba dokumenty ale nedôsledne pracujú s pojmami ako literárny druh a žáner a ani jeden z nich nepoužíva subžáner či žánrový variant. Zavedenie tretej genologickej roviny by značne pomohlo vnieť logiku do nasledujúcich pokynov:

„Termíny, ktoré si má žiak osvojiť (na základe pochopenia pojmu) [...] próza – dobrodružná, dievčenská, detektívna, historická; scifi, horor, denník, komédia, tragédia, činohra, muzikál, reportážna literatúra, cestopis, literatúra faktu“ (ŠVP, 2023, s. 44).

Na porovnanie, v staršom ŠVP z roku 2015 je v tabuľke aplikačného kontextu v časti obsah pre ôsmy ročník uvedené:

„ – epika: román: detektívny román, biografický román, dievčenský román, historický román, dobrodružný román, román vo forme denníka

– diel

– vedecko-fantastická literatúra

– literatúra faktu

– vedecko-populárna literatúra“ (ŠVP, 2015, s. 64).

Pozrime sa, ako na takto nejasne formulované požiadavky reagujú učebnice ZŠ. V učebnici *Literatúra v pohode 8* nájdeme preklad pojmu (science = veda; fiction = fikcia) a stručné vysvetlenie, čo je to vedecko-fantastický (sci-fi) román: „Čerpá námety z poznatkov vedy a techniky, na tom základe buduje predstavy o budúcich vynálezoch, ale aj možných negatívnych dôsledkoch techniky. Zachytáva cesty do vesmíru, stretnutia s mimozemskou civilizáciou, prelínanie minulosti a budúcnosti, motív večnej mladosti. Súčasťou sú dystopické romány (autori predstavujú fiktívnu krajinu s bližšie neurčeným totalitným režimom, ktorý manipuluje ľuďmi)“ (Sviteková, 2021, s. 64). Ďalej nasleduje zoznam niekoľkých sci-fi románov – zo slovenských Viliam Klimáček: *Váňa Krutov*; Jozef Žarnay: *Časolet*, *Prekliata planéta*; Alta Vašová: *Po*, *Blíženci z Geminy*.

V prípade školských definícií sa nutne ráta s potrebou redukcie komplexných a difúzných literárnovedných opisov, mali by sa teda pomenovať najmä nosné znaky a charakteristiky sci-fi. Zatiaľ čo napríklad spätosť s vedou a technikou či s budovaním predstáv o budúcnosti považujeme za vhodné, v rade tematických variantov reflektujúcich motív cesty do vesmíru, mimozemské civilizácie či prelínanie časových rovín sa objavuje aj trochu zvláštne pôsobiaci motív večnej mladosti, ktorý nepovažujeme za „prototypový“. Uvádžanie dystopických románov môže tiež pôsobiť reduktívne, sci-fi sa napokon viaže aj s utopistickými a antiutopistickými románmi a inými žánrami z oblasti speculative fiction. Výber zo slovenskej línie autorov sci-fi by sme azda mohli oceniť a pozitívne hodnotíme aj to, že žiaci ZŠ majú možnosť stretnúť sa s prototypovým sci-fi dielom (Douglas Adams: *Stopárov sprievodca po galaxii*). Za problematické ale považujeme úlohy k danej ukážke. Vzhľadom na povrchnú učebnicovú definíciu je desať nejasne a nelogicky formulovaných (i zoradených) otázok náročne naplniť, ak ich má žiak/žiačka vypracovať samostatne. Posledná úloha vyzýva k „preukázaniu znakov vedecko-fantastického románu“ (Sviteková, 2021, s. 67), avšak vhodnejší pokyn by signalizovalo skôr sloveso

„zosumarizuj“, keďže predošlé otázky vedú k identifikácii nosných znakov z definície. Zároveň absentuje otázka, ktorá by žiakov a žiačky viedla k tvorbe vlastného názoru na text, napríklad prostredníctvom tvorby ilustrácie, vlastného dotvorenia ukážky či vypísania myšlienok alebo citátov, ktoré žiakov zaujali. Didaktika literatúry poskytuje množstvo techník, ktoré by aktivovali hodnotiace procesy.

Podľa ŠVP sa však predpokladá, že väčšia pozornosť sa sci-fi bude venovať na strednej škole. Podobne ako v prípade ZŠ, aj na SŠ je nutná redukcia definícií poskytovaných literárnou vedou s tým, že oproti ZŠ by už mala sci-fi literatúra predstavovať osvojený koncept, ktorý možno ďalej rozvíjať či funkčne spochybňovať. Rovnako ale platí, že táto redukcia by mala byť logická a mala by žiakom predstavovať nosné znaky sci-fi.

Pripomeňme, že žánre, ktoré literárna veda v súčasnosti zaraďuje pod zmienú „speculative fiction“, sa v stredoškolských učebniciach (zrejme na základe ŠVP) združujú pod oblasť fantastickú literatúru. Difúznosť žánrov fantastickú literatúru tematizovaná literárnou vedou sa však príliš nezdôrazňuje. Ako príklad vyberáme učebnicu *Literatúra pre stredné školy IV.* (Polakovičová a kol., 2020, s. 127), v ktorej sa v tomto kontexte objavuje definícia:

„Vedecko-fantastická literatúra/science fiction [...] je druh literatúry, v ktorom fantastický prvok spočíva zvyčajne v obraze sveta budúcnosti, využíva poznatky súčasnej vedy a techniky a hypotézy o vývoji vedy, ale i sveta a iných planét. Obraz budúcnosti je často **alegóriou** na existujúce alebo očakávané udalosti v reálnom svete (napr. diela K. Čapka). Reprezentantom vedeckej fantastiky je napr. dielo Julesa Verna [...], z audiovizuálnych diel česko-slovenský film *Cesta do praveku* (K. Zeman, 1955) či populárny *Votrelec* (R. Scott, od 1979), alebo *Hviezdne vojny* (G. Lucas, od 1977).“

Definícia uvádza dva termíny – vedecko-fantastickú literatúru a science fiction. V školskom prostredí sa rozdiel medzi nimi nepociťuje, vnímajú sa ako synonymá. Literárna veda ale reflektuje rozdiel, v ktorom sa sci-fi považuje za skorší termín prijatý prevažne na Západe, pričom v našom prostredí sa začal objavovať v päťdesiatych rokoch – dovtedy sa takmer exkluzívne využíval slovenský preklad nesprávneho ruského prekladu naučnaja fantastika: vedecká fantastika (Herec – Ferko, 2001, s. 48). Sovietska literatúra sa pritom sústredila predovšetkým na atribút vedeckosti, na rozdiel od poňatia v anglofónnych krajinách, ktoré sa sústredili skôr na sujetovú líniu.

Z definície môžeme vyvodit' tieto znaky: fantastické prvky, orientácia na budúcnosť, poznatky súčasnej vedy a techniky, iné planéty, alegória. Môžeme konštatovať, že táto školská definícia postihuje predovšetkým dominantné znaky žánru, rovnako ako na základnej škole. V súčasnosti sa však aj mnohé z týchto dominantných znakov problematizujú – napríklad nejde už len o pohľad na budúcnosť, ale aj na minulosť. Zároveň definícia nespomína častý znak sci-fi, ktorým je racionálne vysvetlenie fantastického prvku v rámci fikčného sveta. Moderná podoba sci-fi v poňatí literárnej vedy zároveň odzrkadľuje čiastočné vzdialenie sa od strojov a techniky (naďalej sa pracuje napríklad s témou umelej inteligencie), tematizovanou oblasťou sa stáva aj ľudská duša a psychologické procesy – sci-fi literatúra sa tak od počiatkov žánru, ktoré stvárnili oslavu techniky a vzťah človek – stroj, humanizovala (Slobodník, 1980, s. 206): „[...] ručička imaginárnych váh sa presunula k humanitnému pólu, k etickým postulátom, k projekcii sociálnych utópií a antiutópií, k vysloveniu výstrah pre možným vývinom hnutia.“ Aj Róbert Štukovský (1965, s. 133) hovorí o trende relatívneho miznutia technologických prvkov a o postupnom zameraní sa na biologické, neurologické či psychologické výskumy.

Zároveň sa dnes fantastické prvky často dostávajú aj do mainstreamovej literatúry, čím vzniká tzv. *slipstream*. Okrem toho má samotná sci-fi literatúra množstvo subžánrov a iných žánrových variantov vrátane kyberpunku, steampunku, tzv. space opery, spomenutej dystópie či apokalypsy.

Pri pohľade na požadované výkony zo vzdelávacích štandardov pre štvorročné a päťročné gymnáziá (2015) sa dozvedáme, že žiak vie „vysvetliť autorovu myšlienkovú a estetickú koncepciu diela a pri jej výklade zohľadňuje výsledky štylistickej analýzy“ (2015, s. 37) – otázka znie, na čo by mala byť táto štylistická analýza zameraná. V stredoškolskej učebnici *Literatúra pre stredné školy III.* sa pri ukážke z Čapkovej *Války s mloky* táto požiadavka napríklad odráža v úlohe: „Identifikujte jazykový štýl využitý v ukážke. Charakterizujte jeho znaky“ (2020, s. 190). V tomto kontexte si autorský kolektív učebnice nezvolil (dodávame, že ani nemusel zvoliť) možnosť prepojenia štylistickej analýzy s autorovou myšlienkovou a estetickou koncepciou diela, v kontexte ukážky, ktorá inklinuje k náučnému štýlu, táto úloha na nás pôsobí skôr ako snaha prepojiť lingvistickú a literárnu zložku, no bez prihliadania na funkčné využitie štylistických prvkov v textovej a nadtextovej kompozícii. Literárne texty sa nebránia spolupráci s jazykovou a slohovou zložkou predmetu slovenský jazyk a literatúra, pri akcentovaní myšlienkovvej a estetickvej koncepcie diela by však štylistická analýza mala ustúpiť do úzadia. Adekvátna interpretácia výkonov z ŠVP môže byť napokon aj úlohou pedagógov a pedagogičiek, ktorí/ktoré sa s touto úlohou rozhodnú pracovať, no v konkrétnom znení ŠVP tento výkon pôsobí skôr umelo a neorganicky.

Ďalej sa dočítame, že žiak vie „určiť deformácie epického času a priestoru v sci-fi a fantastickvej próze“ (2015, s. 37). Opätovne sa vynára otázka, čo sa pod „deformáciou epického času a priestoru“ myslí – nazdávame sa, že má ísť o späťosť s cestovaním v čase a s jeho ontologickou deformáciou, ktorá tvorí jeden z častých motívov sci-fi príbehov. Problémovo môže pôsobiť aj termín „fantastická próza“ – v učebnici *Literatúra pre stredné školy IV.* sa pod pojem fantastická literatúra napokon subsumuje tak sci-fi, ako aj fantasy a horor. Pri fantasy ani pri horore však cestovanie časom netvorí prototypový žánrový znak. Pohyb v rozličných dejových a časových líniách navyše nie je len doménou sci-fi, je bežnou súčasťou štruktúry moderného románu, v ktorom taktiež dochádza k prelínaniu časových rovín, k spomienkovým pasážam, snovým sekvenciám a pod. Tento aspekt sa aj pri sci-fi môže problematizovať, keďže postava síce môže cestovať medzi rozličnými časovými rovinami a priestormi, čitateľovi však sujetová kompozícia sci-fi neraz umožňuje sledovať konanie postáv v chronologickom rade. Namiesto určenia „deformácie epického času a priestoru“ sa nám tak vhodnejšie zdá akcentovať to, aby žiak vedel identifikovať vnútornú logiku a pravidlá, ktorými sa ten-ktorý fikčný svet riadi.

Problematizovať možno aj požiadavku, že žiak má chápať „fantastickú literatúru ako kompozičnú aplikáciu ľudovej rozprávky, starovekého eposu alebo stredovekej literatúry a vie to dokumentovať výsledkami analýzy. Vie porovnať a posúdiť koncepciu postáv ľudovej rozprávky, mýtu, starovekého eposu a stredovekej literatúry s postavami fantastickvej literatúry“ (2015, s. 37). V praxi však ide o náročnú operáciu – na to, aby žiak vedel dokumentovať „kompozičnú aplikáciu rozprávky“, by mal poznať aj konkrétnu literárnu predlohu, na ktorej je daný príbeh vystavaný, pričom len zriedka ide o jeden konkrétny vplyv. O takéto rekonštrukcie sa napokon pokúša literárna veda – žiak by mal vedieť, že fantasy často vychádza z rozprávky alebo z mytologických príbehov, ale ak sám nepozná východiskový bod, v texte ho nemá ani ako rozpoznať, ani ako analyzovať s cieľom nájsť konkrétne dôkazy o vzájomnom prepojení.

To, ako naplniť nároky ŠVP, by malo byť odzrkadlené v učebniciach literatúry – práve tie by mali učiteľom a učiteľkám literatúry poskytnúť vhodné podklady na výučbu. Sci-fi textov a ukážok v stredoškolských učebniciach nie je veľa a aj tie, ktoré nájdeme, často nie sú prototypovými sci-fi. Neznamená to, že ide o chybu, len potom absentuje odôvodnenie výberu lektúry vzhľadom na sledovaný žáner a jeho premeny. Napríklad sa ponúka otázka, prečo sa pri K. Čapkovi do výberu dostala *Válka s mloky* a nie *RUR*, v ktorej prvýkrát zaznieva aj slovo „robot“. Pri snahe nájsť oporu v učebniciach sme neidentifikovali dostatočný prienik medzi požiadavkami na výkon uvedený v ŠVP a osvojovaním si charakteristiky žánru.

Zdá sa, že z uvedených výkonov, ktoré má žiak podľa ŠVP dosahovať, vypadli dôležitejšie znaky „prototypového“ sci-fi – napríklad identifikovanie momentu, v ktorom budúcnosť varuje pred súčasným konaním, identifikácia nosných alegorických prvkov, ďalej znaky ako ohrozenie technológiami, ale napríklad aj únik od skutočnosti. Navyše sa pridávajú požiadavky na vlastnú tvorbu, ktorá by zrejme mala demonštrovať získané vedomosti o danom žánri: „Žiak vie vytvoriť kratšiu fantastickú poviedku alebo sci-fi poviedku“ (2015, s. 39).

Pri vlastnej tvorbe ŠVP uprednostňuje žánrové varianty, v ktorých dominuje sujet – okrem predtým vymedzených znakov uvádza D. Slobodník (1978, s. 32) ďalšie znaky, akými sú kontrastnosť, paradoxnosť a hyperbolizácia. V sci-fi literatúre sa však objavujú aj také žánrové varianty, pri ktorých je sujet oslabený. Ide predovšetkým o varianty kombinujúce prvky sci-fi a poézie – znakom sci-fi napokon nie je výlučne prozaická forma. Edward Lucie-Smith v úvode k antológii *Držím tvojich osem rúk. Antológia vedeckofantastickej poézie* [Holding Your Eight Hands: An Anthology of Science Fiction Verse] píše, že „vedeckofantastická poézia je žáner starší než samotná vedecká fantastika“ (Lucie-Smith, 1969, s. xiii). Ako príklad menuje aj Homérovu *Odyseu* – čo v našom kontexte síce môžeme brať s rezervou, no témy a motívy blízke sci-fi próze sa paralelne reflektujú aj v poézii.

Práve sci-fi poézia sa v školskom prostredí zatiaľ radí medzi neprebádané územia. V ďalších častiach sa pokúsime ukázať, že tento žánrový variant v mnohom vyhovuje zámerom ŠVP – napríklad v rovine identifikácie hlavných znakov sci-fi či transformácie jedného žánru na iný a vyhovuje i nárokom kladeným na vlastnú tvorbu žiakov a žiačok.

### S Hevierom do vesmíru alebo aspoň k vesmírnemu počítaču

Daniel Hevier už od začiatkov svojej básnickej tvorby odkazuje na sci-fi. V jeho druhej básnickej zbierke *Nonstop* (1981) nájdeme napríklad báseň s názvom *Science fiction*. Rovnako v ďalších zbierkach (*Elektrónkový klaun*, *Pohyblivý breh*, *Psí tridsiatok*, *Storočie konca*) nasycuje svoju obraznosť technologickými prvkami z oblasti matematiky, kvantovej fyziky či geometrie, odkazuje na simultánnosť časov, mimozemské civilizácie či klimatické zmeny. Prostredníctvom alegórie tak poukazuje na premenlivosť sveta a ľudského myslenia. Na prvý pohľad exkluzívne motívy sa menia na celkom špecifickú víziu sveta, v ktorom technický pokrok nepredstavuje pozitívum, ale stáva sa, naopak, výstrahou voči dehumanizácii či ekologickej katastrofe. Autor neskôr sám komentuje svoje prvé sci-fi básne v článku s názvom *Sci-fi lyrika*: „Napísal som tých niekoľko básničiek preto, lebo sa mi nechcelo písať poviedku alebo román. A tiež preto, lebo by som to nevedel“ (1990, s. 352).

V normalizačnej dobe predstavovali fantastické témy a motívy vhodný únik pred metódou socialistického realizmu, často sa však stávali aj jedným z nástrojov nepriamej kritiky režimu. Autori a autorky sci-fi literatúry mali iba dve možnosti „úniku“: buď pomocou ironickej

modalities cez humor, satiru a alegóriu posilňovali dvojzmyselnosť interpretácie a nesúladi na hĺbkovej a povrchovej úrovni diela, alebo sa obmedzili na tematizovanie všeobecne ľudských problémov, pričom mimoliterárny kontext zostával v diele neurčitý (Heidtmann, 1982, s. 89 – 90). V prípade D. Heviera sa ukazuje, že ani jeho záujem o sci-fi nebol len náhodným experimentom implementovať do poézie vedecko-fantastické prvky, ale jeho obraz budúceho sveta ostro polemizoval so smerovaním socialistickej spoločnosti.

K najkomplexnejším príspevkom k subžánru básnického sci-fi by bolo možné zaradiť dve autorove zbierky. Prvou z nich je *Elektrónkový klaun* (1983), konkrétne jej oddiel *Počítač Hamlet* (16 básní) s podtitulom sci-fi lyrika, a druhou je pomerne nedávna zbierka s dystopickým názvom *Storočie konca* (2022). Pre didaktické účely sa javí vhodná prvá menovaná zbierka, a to aj vzhľadom na vyššie naznačený odpor voči režimu – možno na nej deklarovať aj dobový kontext. Ďalším dôvodom je jej vysoká komunikatívnosť s čitateľom. Lhké dešifrovanie poetického textu zaručuje aj jeho forma – text nie je vždy zalomený do veršov, ale graficky imituje akési fragmenty prózy, prípadne zachováva strofickú štruktúru, ale s výrazným sujetovým jadrom.

Ako možný podklad pre uvažovanie o slovenskom sci-fi v školskom prostredí, konkrétne o žánrovom variante sci-fi poézie sme z uvedenej zbierky vybrali dva typy básní:

1.

### Námet pre science-fiction

Ktovie, čo by robil  
ten posledný,  
ak rozumiete, o čom hovorím.  
Ten naozajstný posledný,  
definitívne posledný  
s kyslíkom na pár hodín.  
Možno by pochovával svojich príbuzných,  
pozeral sa na storočia,  
kričal proti hviezdám,  
písal posolstvo,  
smial sa,  
pľul na zrkadlo,  
zošalel,  
chodil po prázdnych uliciach,  
zamkol sa,  
vykrádal obchody,  
učil sa cudzí jazyk,  
modlil sa,  
rozbíjal nábytok,  
spáchal samovraždu,  
alebo by jednoducho odišiel,  
zhasol by v dome  
a pobral sa preč.

(s. 100)

### **Hamlet, ako vždy šialený**

Počítač J. S. Bach  
skladá hudbu  
k televíznym reklamám  
na protiobézne kreslá.

Počítač Leonardo  
maľuje tisíci prvý originál  
Mony Lisy  
a zásielky podľa subskribčného zoznamu  
odosiela prvým milionárom.

Počítač Hemingway  
píše memoáre  
skrachovaným politikom.

Počítač Napoleon  
pripravuje  
materiály pre nový variant  
psychedelickej vojny.

Počítač Galileo  
odvoláva svoju teóriu  
elastického vesmíru.

Počítač Seneca  
reční v OSN o ženskej otázke  
a hromadných samovražďách  
veľrýb.

Počítač Adam  
a počítač Eva  
vyrábajú nové počítače.  
Počítač Hamlet  
sa zesekol,  
donekonečna opakuje  
akúsi nezmyselnú otázku.

(s. 102)

2.

**Vzbura rastlín**

Voľačo sa muselo stať. Vzduch bol plný napätého, neprirodzeného ticha. Nepohol sa v ňom ani lístoček. Áno, to je to, pomyslel si, keď stál na balkóne a pozeral sa na prázdne črepníky.

Všetky rastliny kamsi zmizli. Zazrel ešte, ako sa posledné stromy strácajú za rohom. Mesto bolo zrazu prázdna betónová plocha.

Tak sa začal zápas.

Prichádzal s pocitom dusenia v pľúcach.

(s. 96)

**Temporanti**

V tempomatoch, prestupných staniach medzi storočiami, posedávajú temporanti – cestovatelia časom. Počúvajú ľahostajné tikanie vesmíru. Sú unavení a nevšímaví.

Trochu ich vie zaujať iba to, keď niekedy náhodou stretnú samých seba putujúcich z minulosti do budúcnosti alebo naopak.

(s. 104)

Uvedené texty možno využiť na základnej i strednej škole, líšili by sa len typy zadania. Predstavme si napríklad hodinu slovenského jazyka a literatúry na gymnáziu. Na uvedených textoch možno celkom jednoducho demonštrovať konštantné znaky žánru a zároveň poukázať na fakt, že niektoré z nich môže autor či autorka funkčne narúšať alebo nahradiť inými. Ak by sme vychádzali najmä z definície, ktorú sme našli v učebnici pre gymnáziá, mohli by sme identifikovať fantastické prvky, ktoré ukazujú svet budúcnosti, resp. hrozivé predstavy o jeho smerovaní – posledný deň na zemi, náhle zmiznutie rastlín, zvláštne bytosti, ktoré cestujú časom. Vedecký aspekt, ktorý sa zvyčajne spája so sci-fi, je tu zastúpený odkazmi na rôzne typy počítačov a zatiaľ neobjavených prístrojov. Rovnako téma básní zodpovedá frekventovaným námetom sci-fi, t. j. civilizačnej kritike, ktorá sa zrkadlí v obraze apokalyptického zániku sveta. Na plnohodnotné dešifrovanie zmyslu daných textov sú potrebné isté vedomosti, kultúrna encyklopédia, ktorú žiakom a žiačkam môže doplniť pedagóg/pedagogička. Máme na mysli odkazy na svetové osobnosti a ich diela. Napĺňa sa tak téza o racionálnom prístupe k fantastickým prvkom v dielach sci-fi. Typické prostredie vzdialených planét či odkazy na vesmír sú pozadím najmä poslednej uvedenej básne.

Variabilné znaky, ktoré sa tu uplatňujú, vyplývajú z poznania, že ide o sci-fi poéziu, ktorú sme označili za jeden z možných žánrových variantov, inak povedané, za subžáner. Je zrejmé, že v poézii sa niektoré znaky žánru nebudú môcť rozvinúť ako v próze, ktorá pracuje primárne s epickými kategóriami ako dej, rozprávač, hlavné a vedľajšie postavy, priestor, čas a i. Sci-fi poézia bude využívať naopak typické znaky svojho výrazového plánu, a preto sa v textoch pracuje napríklad s rytmizáciou (opakovacie figúry – napríklad v básni *Hamlet, ako vždy šialený*), obraznosťou (náznak personifikácie v básni *Vzbura rastlín*; enumerácia obyčajných činností ako modlenie, písanie a iné vedľa takých, ktoré vyžadujú predstavivosť, napríklad pozeranie na storočia, kričanie proti hviezdám v básni *Námet pre science-fiction*), asociatívnosťou (zdanlivo náhodný, logicky nesúvisiaci sled aktivít v básni *Námet pre science-fiction*) a alegorickosťou. Obraz budúcnosti je aj v tomto prípade alegóriou na existujúce alebo očakávané udalosti v reálnom svete. Počítač Hamlet, akýsi vesmírny

sudca, zvažuje, ako ľudstvo na tom je, berie do úvahy fakty, úspechy a zlyhania ľudstva, ale zároveň nabáda k spoluúčasti čitateľa, ktorý rozhodne či byť alebo nebyť.

Následne by dané texty mohli byť ponúknuté na dotvorenie (splnenie požiadavky ŠVP: „Žiak vie vytvoriť kratšiu fantastickú poviedku alebo sci-fi poviedku.“) podľa týchto inštrukcií: Prvú skupinu tvoria dve básne, ktoré zodpovedajú tradičnej predstave o poézii. Ide o texty rozložené do veršov. V prípade básne *Hamlet, ako vždy šialený* je text rozložený do strof s pravidelnou štruktúrou (až na jednu výnimku sa striedajú štvorveršové a trojveršové strofy) a anaforou na začiatku každej strofy. Úlohou žiakov a žiačok by bolo doplniť vlastnú strofu (alebo viac strof) podľa ich záujmov a poznatkov. Mohli by vyberať osobnosti či diela, ktoré poznajú z kníh, seriálov, filmov či hudby a kopírovať vzorec básne. Podobne sa dá postupovať v básni *Námet pre science-fiction*, do ktorej môžu doplniť verše podľa ich predstavy, čo by mohol robiť posledný človek na zemi posledné hodiny svojho života.

Druhú skupinu tvoria básne pripomínajúce fragmenty prózy. Je možné ich využiť na dotvorenie. Prvá z nich predstavuje námet na dystopickú poviedku: Ako by vyzeral svet bez rastlín? Prečo rastliny odišli? Čo by to pre ľudstvo znamenalo? Svoje predstavy môžu žiaci a žiačky doplniť ilustráciami. Báseň *Temporanti* je zas postavená na motíve cestovania v čase. Je možné doplniť ju o teóriu cestovania v čase, ktorú môžu žiaci vyhľadať na internete alebo v encyklopédii, prípadne ju sami vymyslieť. Ďalej sa ponúka priestor na bližšie opísanie týchto zvláštnych bytostí. Žiaci im môžu pripísať vlastnosti, záľuby, uviesť ich do vzťahov.

Cieľom takejto tvorivej transformácie by okrem zrejmého rozvíjania tvorivých kompetencií malo byť aj lepšie pochopenie daného pojmu a podstaty žánru sci-fi. V danom prípade by mala práca s textom vyvolať pocit spoluzodpovednosti, aktivovať otázky o planéte a jej smerovaní, zároveň by však mala naďalej dominovať estetická funkcia umeleckého textu. Žiaci a žiačky by sa mali spoliehať najmä na svoju imagináciu, a preto nemusia vedieť zdôvodniť, prečo daný text dokončili takým či onakým spôsobom.

Zároveň práca so sci-fi poéziou umožňuje reflektovať moderné trendy v literárnej vede, ktorá sci-fi neobmedzuje len na texty so silným epickým, resp. naratívnym jadrom. Sci-fi poézia ako relatívne nový subžáner sa síce rozvíja aj týmto smerom, t. j. v zahraničí by sme našli aj príklady poézie s naratívnymi prvkami, v našom kontexte však pri D. Hevierovi alebo iných slovenských autoroch a autorkách (napríklad i formálne netradičná zbierka Michala Talla s názvom *Kniha tmy*, ktorá imituje „čiernu skrinku“ nájdenú po zániku planéty) dominuje lyrický prvok. Uvedomenie si vzájomných vzťahov a prelínaní spätých s ich postmodernou relativizáciou umožňuje žiakom a žiačkam opustiť monolitné chápanie žánrov z oblasti speculative fiction, ktoré sa v súčasnosti čoraz viac kontaminujú a ich hranice sa postupne stierajú.

## LITERATÚRA

- BABIÁKOVÁ, Simoneta – KASÁČOVÁ, Bronislava. – CABANOVÁ, Mariana. 2020. *Čítanie a čitateľstvo slovenských detí*. Banská Bystrica: Belianum, 2020. ISBN 978-80-557-1758-6.
- DĚDINOVÁ, Tereza. 2016. Úvaha úvodom aneb jak (ne)definovat fantastiku. In: DĚDINOVÁ, Tereza (ed.). *Na rozhraní světů. Fantastická literatura v mezioborovém zkoumání*. Brno: Masarykova univerzita, 2016, s. 9 – 24. ISBN 978-80-210-8441-4.
- DĚDINOVÁ, Tereza. 2015. *Po divné krajině. Charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN 978-80-210-7871-0.

- HEREC, Ondrej – FERKO, Milan. 2001. *Slovenská fantastika do roku 2000*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2001. ISBN 978-80-7121-2058.
- HEVIER, Daniel. 1990. Sci-fi-lyrika. *Dotyky*, 1990, roč. 2, č. 2, s. 36.
- HEVIER, Daniel. 1983. *Elektrónkový klaun*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983.
- HODROVÁ, Daniel. 1987. Proměny žánrů v meziválečné literatuře. In: ZEMAN, Milan (ed.). *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 312 – 323.
- JOHNSON, Steven. 2012. *Odkud se berou dobré nápady*. Praha: Dokořán, 2012. ISBN 978-80-7363-361-5.
- KONRÁDOVÁ, Nika – SLAVKOVSKÁ, Miriam. 2021. Motivácia k čítaniu a čitateľské preferencie adolescentov. *E-psychologie*, 2021, roč. 15, č. 1, s. 1 – 15. ISSN 1802-8853.
- LUCIE-SMITH, Edward (ed.). *Holding your Eight Hands. An Anthology of Science Fiction Verse*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1965.
- OZIEWICZ, Marek. 2017. Speculative Fiction [online]. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature* [cit. 15. 12. 2025]. Dostupné: <https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78>
- POLAKOVIČOVÁ, Alena a kol. 2020. *Literatúra pre stredné školy III*. Bratislava: Orbis Pictus Istropolitana, 2020. ISBN 978-80-8120-773-0.
- POLAKOVIČOVÁ, Alena a kol. 2020. *Literatúra pre stredné školy IV*. Bratislava: Orbis Pictus Istropolitana, 2020. ISBN 978-80-8120-774-7.
- SLOBONÍK, Dušan. 1978. K poetike science fiction. *Zlatý máj*, 1978, roč. 22, č. 1, s. 29 – 33.
- SLOBONÍK, Dušan. 1980. *Genéza a poetika science fiction*. Bratislava: Mladé letá, 1980.
- Slovenský jazyk a literatúra – gymnázium so štvorročným a päťročným programom. Vzdelávacie štandardy*. 2015. Bratislava: Štátny pedagogický ústav, 2015. Dostupné: [https://www.statpedu.sk/files/sk/svp/inovovany-statny-vzdelavaci-program/inovovany-svp-gymnazia-so-stvorrocny-patrocnym-vzdelavacim-programom/jazyk-komunikacia/slovensky-jazyk\\_a\\_literatura\\_g\\_4\\_5\\_r\\_novy.pdf](https://www.statpedu.sk/files/sk/svp/inovovany-statny-vzdelavaci-program/inovovany-svp-gymnazia-so-stvorrocny-patrocnym-vzdelavacim-programom/jazyk-komunikacia/slovensky-jazyk_a_literatura_g_4_5_r_novy.pdf)
- Slovenský jazyk a literatúra – nižšie sekundárne vzdelávanie. Vzdelávacie štandardy*. 2015. Bratislava: Štátny pedagogický ústav, 2015. Dostupné: [https://www.statpedu.sk/files/articles/dokumenty/inovovany-statny-vzdelavaci-program/sjl\\_nsv\\_2014.pdf](https://www.statpedu.sk/files/articles/dokumenty/inovovany-statny-vzdelavaci-program/sjl_nsv_2014.pdf)
- ŠIDÁK, Pavel. 2013. *Úvod do studia genologie*. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-040-8.
- ŠTUKOVSKÝ, Róbert. 1965. Od super stroja k živému mozgu. *Slovenské pohľady*, 1965, roč. 81, č. 11, s. 132 – 167.
- SVITEKOVÁ, Renáta. 2021. *Literatúra v pohode 8*. Košice: Taktik vydavateľstvo, s. r. o, 2021. ISBN 978-80-8180-211-9.
- Vzdelávacie štandardy. Vzdelávacia oblasť Jazyk a komunikácia*. 2023. Bratislava: NIVAM, 2023. Dostupné: [https://www.minedu.sk/data/files/11828\\_slovensky-jazyk-a-literatura.pdf](https://www.minedu.sk/data/files/11828_slovensky-jazyk-a-literatura.pdf)

## Poznámka

Príspevok je výsledkom riešenia projektu VEGA 1/0099/24 *Literárnovedná reflexia súčasného slovenského literárneho vzdelávania*.

.....  
Mgr. Adriána Pešková  
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy  
Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici  
Tajovského 40  
974 01 Banská Bystrica  
Slovenská republika  
adriana.peskova@umb.sk

Mgr. Eva Urbanová Šimková, PhD.  
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy  
Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici  
Tajovského 40  
974 01 Banská Bystrica  
Slovenská republika  
eva.urbanova@umb.sk

# Cesty, cestičky a slepé uličky poézie Vlada Jančeka

Eva Urbanová Šimková

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy*

*Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici*

## **Roads, Paths, and Dead Ends of Vlado Janček's Poetry**

Litikon, 2025, Vol. 10, No. 2, pp. 32-36

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2392-8277>

The article deals with the poetic work of Vlado Janček. Through the category of comedy, it describes his authorial poetics, which differ in quality in individual collections. We consider the first two collections (Motýľov, 1999; Kocúrov, 2009) are aesthetically effective, mainly thanks to the effective use of various types of comedy, such as irony, parodies, jokes, and nonsense. These are minimalist poems based on simplicity and improvisation. In terms of genre, they oscillate between short poems, aphorisms, and jokes with so-called black humor. They are also based on the disruption of established phrases (proverbs and sayings) and ideas. We consider the third collection (Ahoj krv, 2019) to be less aesthetically effective. Thematically, it shifts from universal human themes to the personal problems of the subject, often with a sentimental result.

Keywords: Vlado Janček, poetry, poems, irony, comedy, joke, themes

Vlado Janček je známy nielen ako básnik, ale tiež ako hudobník, (spolu)textár skupiny Saténové ruky, prekladateľ a dramaturg. Jeho básnické dielo tvoria tri zbierky: *Motýľov* (1999), *Kocúrov* (2009) a *Ahoj krv* (2019). V roku 2019 vyšli prvé dve zbierky v reedícii, v jednotnej vizuálnej úprave, spolu s poslednou menovanou, a to v edícii Literárny cirkus (KK Bagala), ktorej názov čiastočne naznačuje, ako sa aj po dvadsiatich rokoch vníma v slovenskej literárnej obci Jančekova poézia. Otázkou ostáva, aký „cirkus“ jeho poetické slovo naozaj prináša.

Celkovo možno poéziu V. Jančeka charakterizovať ako funkčnú paródiu „vážnej“ literatúry, jej zaužívaných postupov, tém a motívov. Čosi podobné konštatuje aj Michal Jareš, keď sa priznáva, že Jančekova tvorba pre neho predstavuje „vyvážení toho príliš vážneho a zatěžkaného slovenského básnení, čo se leckdy jen vydává za poezii“ (Jareš, 2019). Jeho deštrukcia „vážnej“ poézie však nie je založená na nových, originálnych postupoch či témach, práve naopak, jej východiskom je tradičná poézia súkromia,<sup>1</sup> ktorej variabilitu takto per negationem potvrdzuje.

<sup>1</sup> V publikácii *Hľadanie súčasnosti* je Jančekova tvorba priradená k širokej skupine diel, ktorú „kritika a história zvyčajne zaraďuje pod bohužiaľ nič nehovoriace označenie ,tradičná poézia“ (Passia – Tarasenková, 2014, s. 179). Jaroslav Šrank ju priraduje presnejšie k „poézii súkromia“ (Šrank, 2013, s. 266 – 379).

Istú tradičnosť signalizujú jednak tematické východiská (univerzálne témy literatúry, ktoré sú stabilnou súčasťou literatúry vôbec), ale i forma (viazaný verš).

Autor vo svojej prvej knihe *Motyľov* odkazuje na tieto „velké“ a „vážne“ témy, ktoré boli kedysi predmetom „vysokej“ literatúry, čo dokazujú už názvy oddielov: *Veriť, Milovať* či *Pracovať*. Zámerne ich však bagatelizuje, čítame kratučké rýmovačky persiflujúce tieto tri hlavné piliere človečenstva. Banalita ako textotvorný postup sa v zbierke prekrýva so spontánnosťou výpovede, pričom jej dešifrovanie je tiež pomerne jednoduché. Účel takto vystavaného komického básnického textu možno vnímať na úrovni jednej básne – tu môžeme uvažovať o akomsi momentálnom vtipu, odľahčení, ale aj na úrovni poetického gesta – ako kritiku, výsmech preintelektualizovanej, vykonštruovanej či dekonštruktívnej línie súčasnej poézie (pozri aj Jareš, 2019).

### Druhy Jančekovej komiky – irónia, paródia, recesia či morbídny vtip

Neustále zľahčovanie osciluje medzi iróniou a paródiou, obe však majú vo svojej implicitnosti zakorenený vzťah ku „karikovanej“ predlohe a tam, kde je vzťah, nie je ľahostajnosť. Jančekova poézia ukazuje aj empatickú tvár svojho smiechu – zaujíma sa, pozoruje veci a javy okolo seba, zamýšľa sa nad nimi, pretvára a „prevracia“ ich zmysel, čím postihuje paradoxy života rovnako poctivo, ak nie ešte hlbšie, ako jej vážne pendanty. V tomto zmysle ide o výrazne angažovanú poéziu, ktorá prostredníctvom komiky vyjadruje isté stanovisko. Rovnako Ivana Gejgušová (2003) definuje komiku ako výraz určitého postoja k svetu, k otázkam, s ktorými sa musí jediniec vysporiadať, ale taktiež k sebe samému.

Spomínané „velké“ témy objavujeme i v druhej básnickej zbierke *Kocúrov*: náboženstvo (*Druhá pomoc, Odpusť, Básničky pre pokorné deti*), láska (*Látky čas, Návnada, Cely*) či aktuálne problémy spoločnosti (*Ludstvo, Bank's not dead*). Podobne ako v debute, aj tu je Jančekov humor láskavý, nemožno ho nazvať len výsmechom, ale skôr hľadáním inej (menej vážnej, odľahčenej) cesty k daným témam. Kritika básní teda nie je namierená voči „predlohe“ samotnej, ale skôr voči jej jednosmernému vnímaniu. Takým je napríklad cyklus *Básničky pre pokorné deti* zo zbierky *Kocúrov*, ktorý tvoria dvojveršové básne-gnómy. Ich mravoučný charakter je však v procese recepcie spochybnený, či dokonca úplne prevrátený – práve prostredníctvom jednoduchých tvrdení sa tu smeruje ku kritike dogmatického prijímania viery ako takej: „Kto sa veľa modlí, / nemôže byť podlý“ (Janček, 2019b, s. 13), „Nefajči a neklam, / ujdeš bránam pekla“ (s. 16), nie však jej odmietnutia: „Prvé sväté prijímanie / rozširuje vnímanie“ (s. 19).

Prvé dve Jančekove zbierky obsahujú zároveň akési mimovoľné postrehy namierené voči konzumu, tepu „doby“ a pod., ale i také, ktoré sú založené na glosovaní každodennosti a tiež umenia, s predpokladom kultúrnej encyklopédie recipienta (*Záhada okolo Beethovena, Otelo, Kanibali, Umeleckohistorická poučka, O tom a i.*). Mnohé z nich majú potenciál zľudovieť a objavovať sa v rôznych situáciách a diskurzoch. Nadčasovosť im zaručuje už samotný prototext, V. Janček vyberá a na eklektickom princípe vkladá do básní notoricky známe frázy a frazémy, ktoré samy o sebe patria k ľudovej kultúre, napríklad: „Anička, dušička, nekašli / aby mak / pri tebe nenašli“ (Janček, 2019a, s. 11); „Dovtedy sa chodí s džbánom po vodu, / kým sa neskončí jedna fáza / pôrodu“ (s. 13), „Čerešničky, čerešničky, čerešne, / po koľko ste? / ,Kilo euro. Bereš, ne?“ (Janček, 2019b, s. 45). Princíp narúšania ustálených spojení je evidentný už z niektorých názvov básní: *Všade depre, doma najväčšia, Hravou ľavou, Aká, taká* atď.

Komiku Jančekových textov dotvárajú aj ich žánrové aspekty: viaceré básne pripomínajú svojou stručnosťou aforizmy, štruktúrou (nastolenie problému a prekvapivé riešenie v podobe vtipnej pointy) zase epigramy. M. Jareš by však autora označil „spíš za pohrobka nonsensu, k tým, čo navazujú na rádění poetistů, na recesi i na absurditu písňových textů od Olympiku přes novou vlnu až k dnešním dnům“ (Jareš, 2019).

Na prieniky s hudbou v Jančekovej poézii upozornil už J. Šrank, aj keď predovšetkým v súvislosti s tvorbou piesňových textov či improvizáčnými vystúpeniami a recitáciami (Šrank, 2013, s. 329). Z tejto kategórie by bolo možné doplniť podobnosti Jančekovej tvorby s básničkami hudobníka Karla Plíhala (zhrnutými napríklad v zbierke *Jako cool v plote* z roku 2006), ktoré, podobne ako tie Jančekove, oscilujú medzi „skutočnou“ a „úžitkovou“ poéziou, relativizujú aj samotné uvažovanie v stereotypnej polarite „vysokého“ a „nízkeho“.

Dôležitým momentom Jančekovej poetiky je improvizácia – tá ho zas zblízuje napríklad s odkazom Milana Lasicu a Júliusa Satinského. V básňach V. Jančeka rovnako vnímame recesistickú energiu (Šrank, 2013, s. 328), t. j. radosť z objavovania a pomenúvania sveta cez prizmu komického. S postupom improvizácie sa viaže tiež nonsens, ďalší základný kameň Jančekovej poézie, prítomný už od debutovej zbierky *Motýľov*: „Ako skrotiť motýľa: // prikradnúť sa od tyla, / zatajiť dych, / zobrať lesný med a... // Uletel? / Tak potom // sa to nedá.“ (Janček, 2019a, z prebalu). Paradoxné je najmä vyústenie jednotlivých básní – práve tu nastáva tzv. moment sklamaného očakávania, keď namiesto predpokladaného záveru nastúpi absurdná pointa: „Včera v noci ma navštívil diabol. / Povedal mi: / ‚Toto všetko bude iba tvoje, ale / povysávaj‘“ (Janček, 2019a, s. 61).

Takto nastavený modus je avizovaný ďalšou inštrukciou z prebalu druhej zbierky. Okrem podmienky improvizovania v nej čítame i spomínaný priznaný vzťah (srdce) k predlohe: „Ako kresliť kocúra: 1) najprv treba pekný chvost, 2) tuha má byť horúca, 3) ruka má byť uvoľnená, 4) fúzy kresliť od srdca“ (Janček, 2019b). Citovaná ukážka naznačuje isté prieniky s detskou literatúrou, o ktorých uvažovala aj Ivana Hostová v súvislosti s ilustráciami: tie spolu s textom „knižku naoko posúvajú do detskej literatúry“ (Hostová, 2010), resp. tvorbou pre teenagerov. Detská hravosť je prítomná v každom z textov V. Jančeka, je podmienkou, východiskom, ale plnohodnotným recipientom daných básní je dospelý čitateľ, ktorý pochopí aj podtexty zdanlivo detských básničiek. V tomto prípade by sme mohli uvažovať o nadväznosti na hravú poéziu Viliama Klimáčka (napríklad na jeho zbierku *Karamelky* z roku 1992), s ktorou ju spájajú viaceré prieniky (auditívna stránka, smerovanie ku groteske, nadhľad a sebaírónia, demonštrovanie naivity subjektu a pod.). Zatiaľ čo V. Klimáček dotuje svoju výpoveď najmä hudobnou improvizáciou (džezové a iné koreláty), čomu zodpovedá aj jej vizuálne experimentálna podoba, V. Janček kladie predsa len väčšiu váhu na slovo, hoci rýmované, ale obsahom nadradené nad formou. Už názvy zbierok nabádajú k odhaleniu motivácie týchto novotvarov – *Motýľov* evokuje akýsi priestor, oblasť či krajinu, kde sa pokúšame krotiť motýle, a teda i dotknúť sa krehkosti (tém, slova, človeka či sveta). Zbierka *Kocúrov* slovo tvorbou síce odkazuje na debut (z motýľov sa ale stali kocúry), predpokladáme teda opäť akúsi ľahkosť či nenápadnosť, evokuje však najmä našu „smiechovú“ tradíciu – *Kocúrkovo* Jána Chalupku. Opäť sa tu teda kreuje kritikou prostredníctvom smiechu – na rozdiel od J. Chalupku, racionalistu, osvietenca, ktorý si vyberá predovšetkým smiech negatívny (Mikula, 1997), je Jančekova komika katarzná, oslobodzujúca ľudského ducha práve z pút rozumu. Metafora Kocúrkova je

v oboch prípadoch rovnaká – je to miesto, kde je všetko naopak – východiská a dôsledky sú však rozdielne.

Viacvrstvosť Jančekovej komiky odkrývajú tiež básne pripomínajúce vtipy-anekdoty, ktoré vyznávajú čierny humor, opäť predovšetkým v zbierkach *Motýľov* (*Žiť je nariť*, *Vysoké Vavry*, *Triáška* a i.) a *Kocúrov* (*Bá-sen*, *Prvá výstraha*, *Psie kusy*, *Strmhlav*, *Chlapíci*, *Prvá výstraha* a i.). Miestami dokonca evokujú akési „morbidáky“ z humoristických časopisov, čo umocňuje aj ich výtvarná stránka – v reedícii ide o kolážu Pala Čejku. „Kreovanie“ mikro-príbehu je v nich, rovnako ako v morbidnom vtipe, vystavené na postupnej gradácii zobrazovaného nešťastia až k tragickej pointe: „V zlatých poliach vlčie maky, / krvácal som na šuštiaky. // Všetci mali mobily. / Dobili ma / v obilí.“ (Janček, 2019b, s. 35), alebo inde: „Vravíš si, že žiť je nariť, / že to ďalej nejde. / Choď sa na diaľnicu zvaliť. / Ono ťa to / prejde.“ (Janček, 2019a, s. 31). Opäť sa nám pripomenú nielen básničky Karla Plíhala, ale tentoraz najmä čierna poetika Tima Burtona, ktorého do slovenčiny prebásnil práve V. Janček (zbierka *O Slávkovom neslávnom konci a ďalšie burtonovky*, 2015).

### Po smiechu býva plač

Nateraz posledná zbierka básní *Ahoj krv* je v tomto zmysle popretím „tvrdo“ budovanej tváre autorského subjektu. Jej odklon signalizuje už názov: od univerzálneho, spoločného „priestoru“ a tém sa prechádza k osobnému, individuálnemu pozdravu „Ahoj“. Lahkosť stvárnenia témy, príznak improvizácie a z neho prameniacej komiky sú tu zastreté úsilím o demonštráciu „skutočných“ problémov lyrického subjektu. Autor v zbierke upúšťa od všeobecných tém a ústrednou otázkou sa v nej stáva kríza stredného veku. Názov knihy teda skutočne odkazuje na tento „smer“ pohľadu – pozdrav k sebe. Napriek signalizovanému nadhľadu („Ahoj“ možno chápať ako zamávanie, stretnutie sa s daným problémom a jeho následné prekonanie, povedzme aj pomocou karikovania) ho V. Janček nedokáže udržať v celej zbierke.

Emblémová je v tomto zmysle najdlhšia báseň s názvom *Stará*, ktorá sa vyznačuje nostalgickou atmosférou. Lyrický subjekt spomína na mladosť a slávnych spisovateľov, s ktorých životmi sa prostredníctvom aktu tvorby prelína: „Starý muž sedí v ešte staršom kresle. / Na staré časy, keď sa veľa pilo, spomína. [...] S iskričkou v oku spomína / na zlaté šesťdesiate. / Naproti nemu sedím ja / a píšem“ (Janček, 2019c, s. 51). Báseň tvorí šesť strán zbierky, čo pôsobí, v porovnaní s predošlými textami (často dvoj- či štvorveršovými), príznakovo, navyše si na širšej ploche viac všimneme i jej formálnu stránku – dovtedy jednoduché (piesňové) rýmové schémy pôsobili ako výsledok momentálnej improvizácie, v dlhších básňach, naopak, signalizujú premyslenú štruktúru. Princíp náhody, hry (na chytanie motýľa, kreslenie kocúra a pod.), ktorý vytváral ilúziu, akoby dané básne vznikali v momente nápadu, vystriedal uvedomelý a v istom zmysle už aj anachronický konštrukt. Záver básne, hoci explicitne vypovedá o viacerých možnostiach vyústenia stavu lyrického subjektu, pôsobí jednoznačne, bez nečakaných či absurdno-originálnych zvrátov, prítomných v predošlých zbierkach: „Dnes sa buď našrot opijem, /alebo zabijem. // Alebo uvidím“ (s. 56).

Autor ani v tejto zbierke neupúšťa od motívov evokujúcich detstvo – to sa však objavuje ako dávno stratená minulosť s nádychom pesimizmu (pars toto báseň *Koniec detstva*). Implicitné v textoch nahrádza explicitná snaha pomenovať dané stavy autenticky, často ale s opačným efektom. Napríklad v básni *Sám* V. Janček nastoľuje hlavný problém subjektu celkom jasne hneď v úvode: „Vidím seba, ako starnem“ (s. 47), následne ho však odľahčuje pomocou hravej asociácie,

keď slovo „strunka“ evokuje starobu (starý gauč), ale i prasknutú hudobnú strunu (koniec nápadov), či dokonca dušu v tele človeka: „Vidím sa, ako spadnem, prasknem, / vyletí zo mňa malá / krivá / strunka, / niekam sa zakotúľa“ (s. 47), aby ale v závere opäť skončil doslovne, uzavreto: „Som sám“ (s. 47). Spomínanú energiu, radosť z tvorby, striedajú smútok a pochybnosti, ako napríklad v príznačne nazvanej básni *Zrútil sa mi svet*: „Mohol som čakať, že to celé takto skončí. // Všade sú kilometre káblov mojich / zauzlených viet“ (s. 45).

Ak sa však autorovi podarí udržať hranicu sentimentu v prijateľnej miere (*Jemne, Obyčajný deň, Krátko z domova, Nastav mi dlane*), potom čítame texty, ktorých subjekt sa prejavuje ako citlivý pozorovateľ (seba a vzťahov v bezprostrednom okolí) či estét a výsledkom je i scitlivenie recipienta: „Krehké telá / teplých hviezd / v mäkkých rukách / jemne niest“ (s. 18). Na líniu úspešných básní z predošlých zbierok nadväzujú najmä jej kratšie texty, v ktorých minimalistický koncept neumožňuje vpád sentimentálnej či inak jednoznačnej pointy. V takýchto básňach zaznieva úderný, strohý až „infantilný“ tón, ktorý tlmočí zdanlivo nedôležité veci, aby ich dôležitosť nechával tušiť. Autor sa tak aspoň nakrátko navracia k pôvodnej motýľej ľahkosti a kocúrkovskej absurdite, ale tentoraz namierenej do vlastných radov: „Znova si ľahnem a pozierám na mraky. // V trúbe mám prázdno / a v duši / zemiaky“ (s. 27).

## LITERATÚRA

- GEJGUŠKOVÁ, Ivana. 2003. *Úvod ke studiu literárnej komiky*. Ostrava: Repronis, 2003. ISBN 80-7042-259-9.
- HOSTOVÁ, Ivana. 2010. Kocúrov – Vlado Janček. *Knižná revue* [online], 2010. [cit. 1. 8. 2025]. ISSN 1336-247X. Dostupné: <https://www.litcentrum.sk/recenzia/kocurov-vlado-jancek>.
- JANČEK, Vlado. 2019a. *Motýľov*. Levice: KK Bagala, 2019. ISBN 978-80-89973-23-1.
- JANČEK, Vlado. 2019b. *Kocúrov*. Levice: KK Bagala, 2019. ISBN 978-80-89973-28-6.
- JANČEK, Vlado. 2019c. *Ahoj krv*. Levice: KK Bagala, 2019. ISBN 978-80-89973-29-3.
- JAREŠ, Michal. 2019. O váhání a krizi (jakéhokoli) věku. *Platforma pre literatúru a výskum (plav.sk)* [online], 2019 [cit. 1. 8. 2025]. ISSN 2453-9147. Dostupné: <https://www.plav.sk/node/169>.
- MIKULA, Valér. 1997. *Od baroka k postmoderne*. Levice: L. C. A., 1997. ISBN 80-88897-07-6.
- PASSIA, Radoslav – TARANENKOVÁ, Ivana (eds.). 2014. *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra na začiatku 21. storočia*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2014. ISBN 978-80-8119-085-8.
- ŠRANK, Jaroslav. 2013. *Individualizovaná literatúra*. Bratislava: Cathedra, 2013. ISBN 978-80-89495-12-2.

Mgr. Eva Urbanová Šimková, PhD.

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

Tajovského 40

974 01 Banská Bystrica

Slovenská republika

eva.urbanova@umb.sk

## Marie Kodovská – inzitní umělkyně z Rýmařova

Libor Martinek

*Ústav bohemistiky a knihovnictví*

*Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě*

*Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydział Neofilologiczny, Uniwersytet Wrocławski*

### Marie Kodovská – a Naive Artist from Rýmařov

Litikon, 2025, Vol. 10, No. 2, pp. 37-44

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4791-6553>

In his contribution, the author deals with the personality and work of Marie Kodovská (1912-1992), an intuitive artist from the North Moravian town of Rýmařov, whose untrained talent was intensely manifested in the fields of visual art and poetry, with both spheres corresponding with each other. The author also draws on his own research into the artist's legacy, which is now classified as art brut and is gaining increasing recognition thanks to numerous collective and solo exhibitions of her visual art in the Czech Republic and abroad, archived by her son Vladimír.

Keywords: Marie Kodovská, naive art, poetry, visual art

Otázka vztahu literárního centra a periferie přitahuje pozornost badatelů různých vědních disciplín a má jistě interdisciplinární charakter. Při zkoumání onoho vztahu se neobejdeme bez hodnotových konotací. Proto je namísto sledovat problematiku necentrálních, okrajových či periferních oblastí, jimž se dnes přiznává nejenom právoplatné místo v dějinách umění, ale také specifický statut a funkce v uměleckohistorickém procesu. V našem případě je touto oblastí Rýmařovsko v okrese Bruntál, jež chápou jako přirozený typ mikroregionu.

Literární vědec se při terénním výzkumu, podobně jako folklorista, muzikolog a historik výtvarného umění, musí vyrovnávat s často velmi rozlehlými a nesourodými sférami tvorby mezi uměním „vysokým“ a „nízkým“ v různých opozitních či komplementárních vztazích. Rozpoznání charakteru těchto vztahů a vazeb by mělo být první podmínkou identifikace složitějšího fenoménu populární literatury. Zásadní opozice populární literatury vůči umělecké literatuře se realizuje na úrovni čtenářské recepce jako protiklad mezi tvorbou určenou masovému čtenáři a čtenáři kultivovanému, vzdělanému a v jistém smyslu elitárnímu.<sup>1</sup> Dosud

<sup>1</sup> Piotr Kowalski při hodnocení publikací o populární literatuře konstatuje, že je možné vysledovat v nich dva hlavní směry bádání: populární kultura (a literatura) 1/ jako forma výrazu určitých sociálních skupin, 2/ jako soubor vnějších (tj. mimo danou skupinu) manipulací (v eufemističtějším pojetí – usměrňování) jako odpověď na předpokládané potřeby vnímatele. Uvedené rozlišení nachází oporu v některých kulturněhistorických koncepcích, které chápou kulturu velmi široce, zohledňující její společenské rozvrstvení (Kowalski, 1976, s. 27).

byla populární literatura sledována většinou v opozici k literatuře „vysoké“, v poslední době jsme však svědky akcentování „demokratizačního“ významu sféry populární literatury (především v oblasti literatury populárně naučné). Populární literatura se zde chápe jako prostředník mezi literaturou elitární a různými subkulturami. Ačkoliv tato její druhá role působí dojmem abstraktního konstruktů, jelikož jednotlivé sféry nelze dost precizně od sebe odlišit, umožňuje plastičtější charakteristiku vlastností populární literatury. Ty jsou zásadně odlišné od kritérií, podle kterých tradičně posuzujeme literaturu a kulturu „vysokou“ či elitární.

Objektem našeho výzkumu je inzitní tvorba a skutečnost, že se v ní velmi často setkáváme s textem doprovázejícím výtvarný projev (jak si posléze ukážeme), nás vede právě k aplikaci kritérií imanentních sémiotice. Doprovodný text má zřejmě za úkol komentovat nebo slovně parafrázovat zobrazený výjev, jako by inzitní tvůrce usiloval o intermediální uchopení a afixování jednoho jediného významu svého díla.

Inzitní literatura se nachází v široké oblasti literárních projevů mezi literaturou „vysokou“ a „folklorem“ (viz níže návrh označení „pololiterární“). Bylo by, myslím si, omylem ji přiřazovat k literatuře populární, kvůli konotacím „masovost“, „široká dostupnost“ atd., které se pojí s pojmem „populární“. Z hlediska poetiky se zde nabízí užít pro onu širokou sféru vhodnější a sémanticky méně zatížený termín literatura „třetí“ (Czesław Hernas); ten se však v praxi neujal. Inzitní literaturu proto raději vydělujeme ze společenského oběhu podle sociologických kritérií rozšíření a dosahu. Užívá se pro ni rovněž označení „naivní“, „laická“, „primitivní“ literatura. Jde v podstatě o jedno a totéž, termínů se však užívá *promiscue*. Za nejméně vhodný termín považují označení „primitivní“, neboť v rámci typu inzitní tvorby se setkáváme i s mnoha projevy opaku „primitivnosti“. (Osobně se přidržuji termínu „inzitní“ literatura, z lat. *insitus* = vrozený, po vzoru *Slovníku literárních směrů a skupin* (1983, 2. dopl. vyd.). V našem příspěvku budu nucen místy užít termínu „naivisté“ v souvislosti s citacemi názorů výtvarných kritiků. Ani ve výtvarné oblasti, k níž především byla dosud obrácena pozornost odborníků, není zatím pro tento fenomén ustálena odborná terminologie.) V citovaném slovníku autor hesla „Inzitní literatura“ Milan Blahynka našel některé její rysy, k nimž patří „bezprostřednost a radostná nebo úlevná spontánnost, s nimiž autor vypovídá především o sobě a o svém okolí a s nimiž tlumočí své trpké zkušenosti i blažené nebo hrůzné sny, dále jednoduché a silně emocionální výrazové prostředky, předmětnost, odpovídající celistvému naivnímu životnímu názoru a postoji autora, neskrývané potěšení z tvorby [...], která je často protiváhou všedního nebo strastiplného autorova občanského osudu, bezděčné ignorování žánrových hranic a směšování slohových prostředků, neznalost dobových norem, úsilí o dokumentární přesnost a podrobnost pozorování i záznamu a konečně fantazie nespoutávaná literárními a logickými zřeteli“ (s. 102). M. Blahynka považoval inzitní literaturu za „pololidovou“.

Bohuslav Beneš naproti tomu navrhuje v tomto případě hovořit raději o pololiterární tvorbě, což se mu zdá být vhodnější pro označení inzitní produkce 19. a 20. století, zatímco pololidová literatura figuruje v našem povědomí jako tvorba 17. – 18. století. Za inzitní literaturu označuje tu část pololiterární tvorby, „která je tematicky výhradně zaměřena k vyličení individuálního osudu autora nebo jeho nejbližšího okolí“ (Beneš, 1971, s. 567). Příkladem mu je asi nejznámější postava české inzitní literatury Alois Beer (1833–1897), řemeslník a inzitní tvůrce z Dobrušky. Dodejme, že z Beerových pamětí vybrali a uspořádali Karel Michl a Rudolf Skřeček knihu *Lituji, že nejsem básník...* (1970). Arsen Pohribný rovněž uspořádal sborník poezie a prózy českých naivistů *Bosé nožky* (1969), kde nalezneme ukázky z literární i výtvarné

tvorby dalších devatenácti autorů. Otázkou existence inzitního umění ve středověku se zabýval v České literatuře Emil Pražák (1969). Z oblasti výtvarné zmiňme alespoň známou knihu Josefa Čapka *Nejskromnější umění* (1920), publikaci Arsena Pohribného a Štefana Tkáče *Naivní umění v Československu* (1967) a časopis *Inzita*. Kromě toho existuje několik katalogů k různým výstavám z této oblasti.

Nesporně nejvýznamnější a také relativně nejznámější inzitní autorkou na Jesenicku byla Marie Kodovská.<sup>2</sup> Její biografie odhaluje sklon k tvůrčí práci a je důležitá i pro pochopení a výklad jejího díla, které, podobně jako u jiných naivistů, bylo obranou vůči mnohdy těžkým životním podmínkám. M. Kodovská se narodila 21. ledna 1912 v Korytné u Uherského Brodu, na den přesně padesát let po smrti Boženy Němcové; později tomuto náhodnému faktu jako malířka a básnířka přikládala jistou důležitost. Na svět přišla jako pátá z devíti dětí a narodila se z dvojčat. Jejím dvojčetem byl chlapec Antonín, který měl výrazné múzické nadání a jehož obdivovala. Ve dvaceti letech se však ztratil. Nejstarší bratr Jan padl na Blízkém východě za 2. světové války jako seržant francouzské cizinecké legie. Ostatní sourozenci zemřeli také velmi mladí, kromě bratra Karla, který se ve Zlíně dožil sedmdesáti šesti let. Jako malá si Marie silně popálila pravou ruku a její fyzický handicap ji stále zneklidňoval. Proti tomu však dokázala bojovat a už jako dítě bez vědomí rodičů utekla do Brna na operaci ruky. Další operaci se podrobila později, ovšem rukou zdaleka nevládla tak, jak by chtěla, proto své obrazy malovala rukou levou. Odmalička však pomáhala v domácnosti a na poli. Později pracovala jako zemědělská dělnice. Otec Antonín Kodovský zajížděl jako předák s partou místních dělníků po celé Evropě za prací. Byl to Vrbas v Jugoslávii, Estré ve Francii, Kapfenberg v Rakousku a Maďarsku. Na podzim roku 1929 vzal s sebou i svou sedmnáctiletou dceru Marii na práci do zahraničního cukrovaru ve Francii, asi 200 km severně od Paříže, kde prala a vařila třicetičlenné partě dělníků. Za vydělané peníze si Kodovští doma koupili pole. V roce 1935 matka donutila třiadvacetiletou Marii provdat se na inzerát za stolaře Jana Bětíka (10. 1. 1911 – 13. 10. 1974); když ji vedli do kostela, viděla svého ženicha teprve potřetí v životě. Manželství nebylo zrovna šťastné, můžeme-li věřit jejím vzpomínkám, které zachytil pro rozhlasové pásmo Čs. rozhlasu Ostrava Jan Slavotínek (1981). Na jaře 1946 od rodiny odešla do Rýmařova, kam za ní záhy přijel manžel s babičkou a jejími třemi dětmi: synem Vladimírem (9. 8. 1936), Stanislavem (20. 5. 1945) a dcerou Jiřinou (4. 12. 1937), kde si našla zaměstnání v podniku Brokát (dnes Hedva). Vzpomínala na těžké začátky svého působení v podniku, když jí vinou chromé ruky padaly těžké balíky látek, jež měla nosit, nebo když jí vlivem nezaučení padala naložená přadlena s přízí. Pracovala v barevně, ve výdejně útků, a nakonec v šátkové expedici, kde svou práci, díky jinak vrozené šikovnosti a důvtipu, zvládala nad normu a stala se příkladem pro celou dílnu. V roce 1953 odchází do invalidního důchodu. V Rýmařově mezi tím splácela domek (Mlýnská ulice č. 21). Po smrti manžela si v roce 1975 nechala změnit příjmení Bětíková na své dívčí Kodovská. Syn Vladimír si nechal změnit příjmení po otci na matčino dívčí jméno už v roce 1964.

M. Kodovská jako zemědělská a později textilní dělnice až do svých padesáti dvou let z existenčních důvodů neměla možnost plně rozvinout vrozený talent a neprošla žádným výtvarným školením či literárním vzděláním. Kromě všech těch mlynářů, truhlářů, lesníků, hajných, horníků, obuvníků a jiných profesí, z nichž se obvykle rekrutují naivisté, se ovšem najdou inzitní

<sup>2</sup> Osobně jsem M. Kodovskou nepoznal, zemřela 12. listopadu 1992 v Rýmařově, a tak jsem ponejvíce čerpal z archivu jejího syna V. Kodovského.

tvůrci i mezi intelektuály a umělci jiných než výtvarných a literárních oborů. Vzpomeňme na obrazy herce Josefa Hlinomaze nebo hudebníků Františka Ringo Čecha a Ivana Mládka (obrazy maluje také „božský Kája“ neboli proslulý český zpěvák Karel Gott). Mnohdy výtvarně či slovesně tvoří i představitelé dosti kuriózních profesí, jako například majitel pohřebního ústavu Albert Fišer, zápasník v cirkuse Bombois Camille, modistka Cecilie Marková, model na AVU Joža Mrázek-Hořický, tanečnice drážďanské opery Ludmila Pokorná atp.

Počátky psaní poezie lze u M. Kodovské těžko datovat. Psávala tajně a ze studu před vsměchem okolí své básně ničila. V roce 1964 začíná její soustavná výtvarná činnost, když syn Vladimír jako vysokoškolský student přivezl katalog z výstavy naivního umění v Praze. Po prohlédnutí reprodukováných obrazů mu prý sdělila, že to by svedla namalovat taky. Zásluhou Vladimírovou (povoláním učitel, který je též solidním amatérským fotografem a talentovaným básníkem), jenž se průběžně staral o opatřování malířských potřeb a aktivně ji po celou dobu v práci podporoval, vzniklo do smrti M. Kodovské na čtyři tisíce obrazů, kreseb, ilustrací, koláží a dalších finálních podob aplikace různorodých výtvarných technik a postupů. Postupem času se její tvorba vyvíjela (na rozdíl od jiných naivistů) tak, jak se zdokonalovala v objevování výtvarných technik. Tím je mezi naivisty jedinečná.

Jen velmi stručně shrnu úspěchy M. Kodovské ve výtvarné oblasti: První ocenění získala na 1. české výstavě amatérské tvorby v Šumperku v roce 1970 (obdržela Čestné uznání ministerstva kultury), v sedmdesátých letech následovalo pět samostatných menších výstav, v Krnově péčí básníka a výtvarného pedagoga Jiřího Daehneho proběhla v roce 1978 rozsáhlá expozice 150 prací. Již předtím byla zastoupena na kolektivních výstavách u nás i v zahraničí – v Norimberku (1975), Bilbau, Madridu, Drážďanech (vše 1977), Berlíně, Dessau (1980). Obrazy do sbírek zakoupila Slovenská národní galéria v Bratislavě (1972). Dalších devět obrazů se nachází v Oblastní galerii v Litoměřicích, kde je od roku 1982 zřízena stálá expozice českého naivního umění. Od roku 1975 je jeden obraz v Norimberku, od roku následujícího vlastní tři obrazy národopisné oddělení Národního muzea v Praze. Jedním obrazem je zastoupena ve stálé expozici muzea naivního umění Musée d'art naif de L'ile De France ve vesničce Vicq u Paříže. Reprodukcí jednoho obrazu M. Kodovské lze najít v katalogu *Le reve et les naifs* (1981). Syn Vladimír přihlásil rýmařovskou malířku prostřednictvím Art centra do soutěží v Bostonu a Tokiu.

Výtvarnou tvorbou M. Kodovské se odborně zabýval Jindřich Garčic, ročníkovou práci pod vedením Aleny Nádvorníkové *Moravská naivní malířka Marie Kodovská* zpracovala v roce 1978 posluchačka oboru výtvarná výchova PdF UP Olomouc Eva Dohnalová. Zmíněný J. Garčic upozorňuje, že v řadě případů je básnická tvorba M. Kodovské zakomponována přímo do jednotlivých obrazů. Autorčinu výtvarnou tvorbu z hlediska tematického rozděluje do tří široce pojatých celků: „Na obrazech prvního z nich vidíme skutečné objekty okolní reality. Některé obrazy jsou dokonce namalovány přímo podle skutečných předloh, např. květiny, vlastní podobizna atd. [...] za pravdivé vyobrazení skutečnosti nepovažuje vystižení její vizuální podoby. Vybírá ze zobrazované reality pouze ty znaky, které považuje za typické, a méně typické opomíjí. Např. kominík je charakterizován černou barvou ve tváři, krása mladé ženy jejím úsměvem a bohatostí vlasů atd. Vnímáním reality a formou jejího ideografického zobrazení se blíží výrazové prostředky této naivní malířky výtvarnému projevu dětí. Za základ jejích výrazových prostředků lze označit ty, které si dochovala z dětství. Postupně byly kultivovány v důsledku nových zkušeností získávaných soustavnou výtvarnou činností. Uvedená charakteristika výtvarného

jazyka malířky platí i ve vztahu k dalším tematickým okruhům její tvorby. Obrazy druhého okruhu jsou vytvářeny malířčinou fantazií. Kodovskou vzrušuje vše, co má pro ni nádech ne-skutečnosti a tajemství. Malbou obrazů poznává a prožívá to, co je pro ni v reálném světě nedostupné, nebo to, co zde neexistuje. Maluje např. obrazy pohádkových bytostí, personifikovaných přírodních sil, kosmických světů, ožvlých předmětů atd.

Do posledního tematického okruhu lze zahrnout obrazy obsahující malířčiny úvahy o životě a údělu člověka. Poselství, která jsou v nich zahrnuta, mají promlouvat i po smrti tvůrkyně. Vypovídají o překážkách v lidském životě a o tom, že žít má smysl jedině v sepětí s vlastní tvořivou činností. Právě tato část výtvarného projevu souvisí s básnickou činností malířky. Básně jsou zde často přímo zakomponovány do obrazu. Obraz se potom kompozičně rozpadá na výtvarnou a slovní část. Slovní sdělení určuje význam obrazu, výtvarné prvky mají význam symbolů“ (Garčic, 1982, nestr.).

Jakkoli M. Kodovská došla uznání jako inzitní malířka, pak jako inzitní básnířka se nedočkala zhodnocení své slovesné tvorby. Také Bohumil Hrabal našel slova uznání pro její obrázek, ale s žádnými autorčinými texty nebyl už seznámen. Rýmařovská autorka rozhodně nereprezentovala typ spisovatele, jakým byl Stanislav Mráz, který nejenže zaujal Karla Čapka, ale dnes se k němu vrací režisér Jan Antonín Pitínský. Své verše psala ve slováckém nářečí (a s mnoha gramatickými chybami), čímž připomíná inzitní malířku a povídkářku Ludmilu Procházkou, která psala ve starohanáckém dialektu. M. Kodovské se nedostalo prakticky žádného literárního vzdělání, zásadně prý nečetla knihy. V jejím životopise se však setkáme s několika zajímavými skutečnostmi. Do rodiny Kodovských dával vázat své knihy pan „rektor“ a za to jim některý svazek věnoval. M. Kodovská vzpomíná na to, jak použila ve slohové práci poetický obrat „mohutné duby šelestily“ a jak jí tehdy učitel, domnívaje se, že jde o opis, před celou třídou zesměšnil. Své básně od roku 1960 psala na psacím stroji (pouze v jednom exempláři), který dostala z Čs. rozhlasu v Praze, kam své literární pokusy kdysi zasílala. Příležitostně vycházela její poezie v podnikovém časopise Brokát a ve sborníku Ústřední lidové tvořivosti *Ešče lepší bude* (1960). Jak v malbě, tak v psaní byla velmi plodná, tvořila až obsedantně. Denně napsala několik básní, až z nich vznikly špalíčky, které syn Vladimír nechával v Bruntále svázat do podoby strojopisných sbírek. Nezřídka byly tyto svazky, jejich počet se blížil šedesáti, autorkou ilustrovány perokresbou nebo koláží.

Z toho, co jsem měl možnost poznat, usuzuji, že zde často dochází k prolínání podobných námětů z obou tvůrčích oblastí – výtvarné a slovesné. Typickým příkladem jsou pohádkové motivy, které pravděpodobně čerpala poslechem rozhlasových pohádek a v dětství slyšela od rodičů. Báseň *Zážitek* (svazek *Poezie* 9, 1973) je poděkováním Čs. rozhlasu za pravidelné vysílání nedělních pohádek a má dvě varianty. Obvyklé bylo u M. Kodovské zpracování několika variant jednoho výtvarného a literárního námětu. Stejně jako ve výtvarné tvorbě, kde většina obrazů byla malována *a la prima* (malířka od obrazu odešla tehdy, když byl hotov), rovněž básně vznikaly najednou, bez konceptu. Údajně nejcennějším svazkem z hlediska minulosti autorky měly být *Paměti babičky Kateřiny Kodovské*, a to pro své realistické podání konkrétního životního osudu. Svazek však nebyl vrácen z pražského Ústředí lidové tvořivosti. Některé další svazky se rovněž ztratily.

Lyrika M. Kodovské tvoří samostatný celek tvorby a není jako u jiných naivistů pouhým komentářem k výtvarné činnosti. Jednalo se u ní o dvě zcela oddělené větve umělecké tvorby. Shledáváme-li v její výtvarné činnosti quasisecesní prvky, v její poezii bychom formální

příbuznost s dobově paralelní literaturou nenašli. Inzitivní tvůrce zpravidla stojí mimo styly a soudobé směry. Poezie rýmařovské autorky obsahuje vzpomínky na dětství a mládí, na sourozence, rodiče, časté je vyrovnávání se s těžkým životním údělem, zdůvodňování si smyslu své tvůrčí práce, svých útěků do světa fantazie. Pokusila se i o drama ve verších (*Let na Mars Franty Vinců*, 1974), pochopitelně bez jakékoliv znalosti zákonitostí stavby žánru. Psala také satiry (*Ozvěny Havlíčka*, 1975) na obecnou notu (např. veršovaná satira *Prověrka vdovy* je psána na nápěv písničky *Na silnici do Darwil*). Pochopitelně, v básních najdeme mnohá zajímavá slovní spojení, katachréze, nehledané metafory, „výtvarnou“ symboliku.

Je třeba také vidět i to, že se M. Kodovská v počátcích své tvorby blížila právě naivnímu pohledu dítěte na svět. S estetickými výtvary dětí pojí autorku sbírek *Vonička Moravy* (1975), *Má myšlenka a já* (1974), *Balada ve znamení mého slunce* (1974), *Láska je jako květina* (1966), *Dech léta* (1974), *Básně mého života* (1974) svěžest a hravost vidění, jakási spontánní radost z možnosti nazírat na svět a jeho rozmanitost. S tím je spojena značná idealizace a sklon k romantickému přikrášlování skutečnosti. Inzitivní tvorba M. Kodovské je charakteristická jednoduchými výrazovými prostředky a postupy, vybočením z kompoziční struktury, nelogickým větvením děje, na úrovni věty častými anakoluty a zeugma, stylistickou nesourodostí, někdy až naturalistickou a detailní popisností, což souvisí s výrazným sklonem k introvertnosti či introspektivnosti autorky.

Zatímco do roku 1989 bylo dílo M. Kodovské řazeno do oblasti naivního a inzitivního umění, po pádu komunistického režimu jej přehodnotila Alena Nádvorníková, a to v kontextu střeoevropské tvorby art brut na výstavách v Praze (1998) a v Olomouci (2008). Galerie Octopus při Městském muzeu Rýmařov pak v letech 2012, 2013, 2015 a 2016 uspořádala cyklus výstav s názvem *Marie Kodovská – známá i neznámá*. K některým výstavám (také v Polsku) byly vytvořeny dvojjazyčné katalogy *Marie Kodovská: královna modrojasu. Maria Kodovska: królowa błękitu* (2017),<sup>3</sup> *Květy a kytky v díle Marie Kodovské. Kwiaty i bukiety w twórczości Marii Kodovskiej* (2018).<sup>4</sup> Heslo Marie Kodovská bylo zařazeno do *Slovníku českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2000* (2000).

Od roku 2015 začala fungovat Galerie Marie Kodovské sídlící v autorčině zrekonstruovaném domě na Mlýnské ulici 21 v Rýmařově. Posmrtně vydaný *Výbor z básní Marie Kodovské I – Pohádky* (2018) a *Výbor z básní Marie Kodovské II – Sci-fi a sny* (2022) s autorčinými ilustracemi edičně připravili Michal Vyhlídal a Zdenka Přikrylová Nesetová, grafickou úpravu navrhl Roman Karel.

Pokud jde o první sbírku básní, kunsthistorik M. Vyhlídal vybral, se svolením autorčina syna Vladimíra Kodovského z dochovaných strojopisných svazků, básně na pohádková témata, která tvoří první díl zamyšleného čtyřsvazkového výboru. Básně M. Kodovské přirozeně vynikají prostotou a upřímností. Často psala o každodenních radostech, rodině a rodném kraji. Dále určitým duchovním rozměrem. V jejich textech se často objevují motivy Boha, naděje a vděčnosti za život. V neposlední řadě propojením s výtvarným uměním. Její poezie a obrazy tvoří nedílný celek, mnohé básně doprovázejí její specifické malby a naopak, některé malby obsahují také verše. Jedním z jejich známých motivů je láska k domovu a krása Jeseníků, kde prožila většinu života.

<sup>3</sup> Katalog vyšel k výstavě, která se uskutečnila v Muzeu Wsi Opolskiej w Opolu v termínu 30. 6. – 27. 8. 2017 a v Městském muzeu Rýmařov v termínu 7. 9. – 4. 10. 2017.

<sup>4</sup> Vydáno ke stejnojmenným výstavám v Městském muzeu Rýmařov 28. 6. – 29. 7. 2018 a v Muzeu Wsi Opolskiej w Opolu 17. 8. – 15. 10. 2018.

Její verše často připomínají lidovou píseň: „Mám ráda tuto zem a lidi v ní, / mám ráda slunce, které rány hojí. / Ať každý den mi v srdci zazvoní / a duše má se v tichu upokojí.“

„Marie Kodovská po celý svůj život přikládala snům velký význam. Vycházela z nich ve své výtvarné tvorbě a spousta z nich zveršovala. Kniha *Výbor z básní Marie Kodovské II – Sci-fi a sny* obsahuje dvě epické básně *Let Franty Vinců na Mars* a *Sen o Venuši*, „v nichž autorka osobitě pojednala o své představě vesmíru a existenci jiných, podle ní nezkažených civilizací v něm. Básně mají nejen uměleckou kvalitu, nýbrž vypovídají též o dobové fascinaci kosmonautikou a závodech v dobývání vesmíru mezi 50. až 70. lety (1957 vyslání první družice Sputnik, 1961 první člověk ve vesmíru J. Gagarin, 1969 první člověk na Měsíci N. Armstrong, 1978 první čs. kosmonaut ve vesmíru V. Remek ad.), které autorku inspirovaly jak ve výtvarném, tak poetickém díle, zpracovala je však svým zcela originálním způsobem“ (Vyhlídal, 2022).

Součástí svazku je rovněž futuristická próza *Má představa o budoucnosti*, „ve které básnířka upustila uzdu své představivosti, jak to bude vypadat na zemi za stovky let. Následují básně Slunci, Měsíci a hvězdám, oddíl s veršovanými sny a půlnoční úvahy. Jednotlivé básně opět doprovázejí ilustrace a knihu završuje editory Zdenkou Nesetovou a Michalem Vyhlídalem vypracovaná studie, ediční poznámka, popisující postup zpřístupnění textů, a medailon doplněný dobovými fotografiemi, z nichž většina nebyla dosud publikována“ (tamtéž).

Jak se domnívá editor svazku M. Vyhlídal, „Vesmír se svým nekonečným prostorem, záhadnými hvězdami a dosud neobjevenými planetami podněcoval bezmeznou obrazotvornost Marie Kodovské. Nikdy však při svém romantickém a lyrickém založení nebyla ve výtvarné tvorbě ani textech technicistní; kosmické bytosti i planety maximálně polidšťovala, avšak neobdařovala je lidskými, to jest dle jejího soudu převážně negativními vlastnostmi, naopak, vše kosmické vládne klidem, dokonalou součinností, láskou, dobrotou a nesmírnou moudrostí na rozdíl od všeho zemského“ (tamtéž). V jedné básni najdeme i sebeoslovení lyrické subjektu, kdy se básnířka jako by obrací sama k sobě: „Ty musíš napřed / poznat krásu Hvězd / a nesmíš stále / myslet na bolest / a chceš-li štěstí / aby dalo květ / tak jiný musíš / vytvářeti svět.“

V příštích letech by měly vyjít další svazky věnované lyrické poezii nebo autobiografickým básním M. Kodovské. Pro připomenutí polozapomenuté osobnosti básnířky a malířky iniciovala Zdenka Přikrylová Nesetová při čtrnáctideníku Rýmařovský horizont vznik celostátní literárně-výtvarné soutěže pojmenované po Marii Kodovské, jíž se podařilo uskutečnit šest ročníků.

Psychologií tvorby inzitních umělců, ale také lidí duševně postižených (schizofreniků ap.) – což není případ M. Kodovské –, se věnoval Ivo Pondělíček v knize *Fantaskní umění* (1964). Kromě problematiky osobnosti inzitního tvůrce by bylo třeba se podrobněji zabývat zároveň problémem inzitnosti jako takové (chápeme-li inzitnost jako neškolenost, neúmyslnost, původnost, upřímnost), jeho komunikační kvalitou, tvarovou charakteristikou a estetickou hodnotou. Stranou pozornosti by neměla zůstat ani otázka vztahu inzitního literárního projevu k oblastem jiných uměleckých disciplín, zvláště k výtvarnému umění. Bylo by produktivní sledovat vztah výtvarného inzitního projevu ke kýči, od něhož se naivní malba zásadně odlišuje. Jako projevy „pololiterární“ povahy by se měla tvorba inzitních spisovatelů zkoumat v poměru k umění lidovému a „vysokému“ (eventuelně k literárnímu braku); například v době, kdy se periferie stává inspirací pro profesionální umělce, aby jim pomohla překonat rafinovanost výrazových prostředků. Tím se vracím k úvodu článku, kde jsem se zmiňoval o vztahu centra a periferie. Zdá se, že periferie může být sama o sobě centrem v ontologickém smyslu,

středobodem k celistvému uchopení světa, a že může energií tvořivého potenciálu specifickým způsobem a za určité konstelace literárního vývoje obohacovat centrum, u něhož předpokládáme vysokou profesionalitu tvůrců a jiné podmínky pro rozvoj „vysoké“ literatury. Tuto tendenci jsme u nás mohli sledovat v proletářské poezii, zvláště ve stylu poetického naivismu Jaroslava Seiferta, *expressis verbis* v programových statích raného Devětsilu, u poetistů pak měl obrat k literární periferii přímo programový charakter.

Naivisté mnohdy žijí v izolaci (není to však pravidlem) a jejich jednotlivá díla vznikají osamocně. Často jde pouze o rukopisy bez velkého čtenářského dosahu. Tito autoři se nevyrovnávají kladně či záporně s předcházející normou, nenavazují na tradice. Neexistuje tu vlastně vývoj stylu, který je důležitým přechodem tvarové výstavby ve výslednou významovou strukturu díla. Míra významu uměleckého díla přitom roste s mírou inovace, tedy „neuspořádanosti“ znakové struktury. Na rozdíl od většiny produkce populární literatury může ovšem inzitivní tvorba jistě inovace přinášet. Kritikové a spisovatelé ji oceňují zvláště pro její impresivnost, bezprostřednost, emocionálnost, jednoduchost výrazových prostředků. To je jeden z důvodů, proč má smysl se inzitem podrobněji zabývat.

## LITERATURA

- BEER, Alois. 1970. *Lituji, že nejsem básník*. Praha: Odeon, 1970.
- BENEŠ, Bohuslav. 1971. Pololiterární tvorba. *Česká literatura*, 1971, roč. 19, č. 5/6, s. 566–568.
- ČAPEK, Josef. 1920. *Nejskromnější umění*. Praha: Aventinum, 1920.
- GARČIC, Jindřich. 1982. *Tři moravští naivní malíři. Příspěvek k některým teoretickým problémům naivního umění*. Olomouc: Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci, 1982, č. 217.
- KOWALSKI, Piotr. 1976. Wokół literatury popularnej. *Literatura ludowa*, 1976, č. 2.
- POHRIBNÝ, Arsen – TKÁČ, Štefan. 1967. *Naivní umění v Československu*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967.
- POHRIBNÝ, Arsen (ed.). 1969. *Bosé nožky*. Praha: Mladá fronta, 1969.
- PONDĚLÍČEK, Ivo. 1964. *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964.
- PRAŽÁK, Emil. Inzitivní umění a středověk. *Česká literatura*, 1969, roč. 17, č. 6, s. 638–642.
- SLAVOTÍNEK, Jan. 1981. *Stařenka Kodovská – Neznámý hlas srdce*. Ostrava: Čs. rozhlas Ostrava, 1981.
- VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2. dopl. vyd. Praha: Panorama, 1983.
- VYHLÍDAL, Michal. 2022. Marie Kodovská: *Výbor z básní Marie Kodovské. II. Sci-fi a sny*. Rýmařovský horizont, 2022, č. 12 [cit. 12. 11. 2025]. Dostupné: <https://www.muzeumrymarov.cz/muzeum/publikace/marie-kodovska-vybor-z-basni-ii-sci-fi-a-sny>.

.....

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

## Nica ako kľúčová križovatka narácie v generačnom románe *Ôsmy život* (pre *Brilku*)

Paulína Šedíková Čuhová  
Katedra germanistiky  
Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

### **Nica as a Key Intersection of Narration in the Generational Novel *The Eighth Life* (for *Brilka*)**

Litikon, 2025, Vol. 10, No. 2, pp. 45-52

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4158-3532>

This article examines Nino Haratischwili's *The Eighth Life* (for *Brilka*) as a key example of the contemporary generational novel, focusing on narrative strategies, memory, and gendered narration. Drawing on theories of generational storytelling and postmemory, it analyses how individual life stories intersect with collective historical trauma shaped by twentieth-century Georgian and Soviet history. Central to the analysis is the female narrator Nica, who occupies a dual role as both participant in and mediator of intergenerational memory. The study interprets the metaphor of the carpet as a structural model of memory, emphasizing its layered, non-linear, and recursive organization. Female characters function as narrative nodes that preserve, transmit, and reinterpret family history, while the recurring motif of the "magical" chocolate disrupts linear temporality and reinforces cyclical patterns of trauma. The article argues that the novel constructs memory as a dynamic narrative practice that challenges linear historiography and foregrounds the openness of the future.

Keywords: Nino Haratischwili, novel, postmemory, carpet, narration

Nino Haratischwiliová (nar. 1983, Tbilisi) je gruzínsko-nemecká spisovateľka, dramatička a divadelná režisérka. Píše prevažne v nemeckom jazyku a patrí k najvýraznejším hlasom súčasnej po nemecky písanej prózy. Debutovala románom *Juja* (*Juja*, 2010), ktorý predstavuje v jej tvorbe výnimku, pretože sa v ňom úplne vyhla postsovietskemu priestoru a s ním spojeným témam, nasledoval *Môj nežný blíženec* (*Mein sanfter Zwilling*, 2011), v ktorom už siahla po traume prameniacej z gruzínsko-abcházskeho konfliktu, ďalej celosvetovo známy *Ôsmy život* (pre *Brilku*) (*Das achte Leben* (Für *Brilka*)), 2014), *Mačka a generál* (*Die Katze und der General*, 2018) a *Nedostatok svetla* (*Das mangelnde Licht*, 2022). Okrem toho sa výrazne presadila aj ako dramatička a režisérka; jej divadelné texty a inscenácie sa uvádzajú na významných nemeckých a európskych scénach. V roku 2025 jej vyšla zbierka poeticko-politických esejí *Európa, zbud' sa!* (*Europa, wach auf*, 2025). Jej tvorba sa vyznačuje epickým rozmachom, silnou

emocionálnosťou a prepojením individuálnych osudov so zásadnými historickými a politickými procesmi. Ústrednými témami Haratischwiliovej diel sú pamäť, trauma, násilie, rodinná kontinuita a diskontinuita, skúmanie identity v kontexte dejinných zlomov prostredníctvom ženských hrdiniek. Bez ohľadu na voľbu žánrov spája jej tvorbu dôraz na rozprávanie ako akt pamäti so ženskou rozprávačkou ako sprostredkovateľkou kolektívnej skúsenosti.<sup>1</sup>

Román *Ôsmy život (pre Brilku)* predstavuje vrchol jej prozaickej tvorby a zároveň paradigmatický text ako stvorený pre analýzu naratívnych stratégií v kontexte rodinnej ságy. Ide o rozsiahly epický román (v origináli tisícdvostonosemdesiat knižných strán), ktorý sleduje pohnuté osudy piatich generácií a ôsmich členov gruzínskej rodiny Džašiovcov na pozadí dramatických dejín 20. storočia – od konca cárskej éry cez revolúcie, stalinizmus a sovietsku éru až po rozpad ZSSR a tristnú postsovietsku realitu. Text je vystavaný ako retrospektívne rozprávanie, v ktorom sa individuálne životné príbehy prelínajú s historickými udalosťami a vytvárajú komplexnú sieť pamäti, traumy a opakovania. Román je chronologicky členený do ôsmich kníh, z ktorých sa každá sústreďuje na život jeden konkrétnej postavy. Až na jedného mužského protagonistu rodiny (ktorého život však formujú predovšetkým ženské postavy) sú to výhradne ženské hrdinky. Posledná, ôsma kniha nesie názov *Brilka* a obsahuje symbolicky prázdne stránky, čo reflektuje otvorenosť budúcnosti a možnosť pokračovanie naratívu.

### Koberec rozprávání a čítaní

Haratischwiliovej román možno čítať rôzne – z perspektívy teórie naratívnej pamäti a generáčného rozprávania.<sup>2</sup> Autorka pracuje s viacvrstvovým rozprávaním – príbeh rodiny sa stáva médiom kolektívnych dejín. Rozprávanie nefunguje lineárne, ale ako „sieť“ opakovaní, prepojených epizód, odchodov a návratov, čím sa zdôrazňuje fragmentárnosť pamäti a nemožnosť minulosti úplne uchopiť.

Kľúčovú úlohu v tejto naratívnej štruktúre zohrávajú ženské postavy (je to predovšetkým rozprávačka Nica, ale vo veľkej miere aj Stasia a ostatné členky rodiny Džašiovcov – Christina, Kitty, Elena a Daria), ktoré možno všetky chápať ako naratívne križovatky deja, kľúčové uzly v komplikovanej naratívnej sieti medzi 1) minulosťou a prítomnosťou, 2) medzi vlastným individuálnym príbehom a kolektívnou pamäťou. Sú to práve ženy, ktoré v románe spájajú jednotlivé generácie, uchovávajú rodinnú pamäť a sprostredkujú príbeh ďalej. Ich životy a tiež tela<sup>3</sup> sa stávajú miestom, kde sa pretína súkromné s politickým, osobná skúsenosť s historickým epochálnym násilím. Nie sú pasívnymi obeťami dejín, ale aktívnymi nositeľkami rozprávania: ich perspektívy štruktúrujú text a určujú, ktoré udalosti sú zapamätané, nanovo interpretované alebo potlačené. Ženská skúsenosť sa tak stáva centrom narácie.

<sup>1</sup> Na Slovensku doposiaľ vyšli tri Haratischwiliovej romány v mojom preklade: *Môj nežný blíženec* (2022), *Nedostatok svetla* (2023), *Ôsmy život (pre Brilku)* (2025). Všetky tituly vydalo nakladateľstvo Inaque.

<sup>2</sup> Haratischwiliovej román možno čítať aj postkoloniálne, ďalej ako traumatický naratív, historiografickú metafikciu či rodinný román.

<sup>3</sup> Z interpretačného hľadiska pôsobí v románe významne moment „telesného“ zapísania dejín, pretože takmer všetky ženské hrdinky zažívajú v súvislosti s historickými javmi aj určité fatálne „zapísania“ do tela – napríklad KGB u Kitty ako jednu z donucovacích metód pre vyzradenie, kde sa nachádza jej partner Míka, vykoná potrat, v dôsledku ktorého dieťa umiera, a Ramaz polial manželke Christine polovicu tváre kyselinou a znetvoril ju, aby viac nemusela byť milenkou straníckeho pohlavára.

Rozprávačka rodinnej histórie Nica vyrástla v Tbilisi, po rozpade Sovietskeho zväzu sa však rozhodne odísť do Berlína, kde študuje históriu a začne písať rodinný príbeh. Podnetom k písaniu sa stáva zmiznutie najmladšej členky rodiny – netere Brilky, pre ktorú chce Niza sprostredkovať dovtedy len útržkovito zachovanú rodinnú históriu, častokrát zamlčovanú a potláčanú: „Nikdy nerozprávate o minulosti, Kosta. Prečo? Ani tvoja matka, ani teta, ani ty. Viem o vás tak málo. Nedávno som na povale našla debnu so starými fotkami. Ani len poriadny rodinný album nemáte. Veď je to divné“ (Haratischwili, 2025, s. 353). Nica skúma sedem životov rodiny Džašiovcov hlavne preto, aby Brilka mohla viesť vlastný – ôsmy život – neviazaný minulosťou.<sup>4</sup>

Cieľom štúdie je analyzovať Haratischwiliovej román z perspektívy generačného rozprávania, textovo-naratologických postupov a teórie pamäti prostredníctvom metafory koberca. Z hľadiska teórií narácie a pamäti je *Ôsmy život (pre Brilku)* exemplárnym príkladom generačných románov, ktoré sústreďujú rozprávanie na generáciu ako „styčné miesto individuálnych a kolektívnych dejín“ (Eigler, 2005, s. 10) a ktoré už od prelomu tisícročia výrazne formujú po nemecky písanú súčasť literatúru.<sup>5</sup> Fungujú ako špecifická forma historického rozprávania, v ktorom sa individuálne narácie prelínajú s kolektívnou pamäťou.

### Nica – viazačka pamäti

Nica je rozprávačkou rodinnej histórie Džašiovej a tiež integrálnou súčasťou generačnej rodinnej štruktúry, ktorú svojim rozprávaním spätne rekonštruje. Zastáva tak v románe dvojité pozície (porov. aj Lempp, 2020, s. 5) – 1) je homodiegetickou rozprávačkou, pretože je sama súčasťou rozprávaného sveta, 2) je rozprávačkou „generácií“ žien svojej rodiny. Nica rozpráva retrospektívne, ale tiež reflexívne, pričom do rozprávania zahŕňa celé storočie: „Za tieto riadky vďačím storočiu, ktoré všetkých podviedlo a oklamalo, každého, kto dúfal“ (Haratischwili, 2025, s. 16). Rozpráva rodinnú históriu, ktorú zažila nielen ona sama, ale rozpráva aj to, čo pozná z rodinných legend, rozprávání iných členov rodiny, dopĺňajúc to o vlastné poznámky, premýšľania.

Hyperlexikón literárnych pojmov SAV definuje homodiegetické rozprávanie s rozprávačom ako postavou príbehu ako autodiegetické, ak je rozprávač determinovaný vlastnými percepčnými schopnosťami,<sup>6</sup> čo v súvislosti s rozprávačkou Nicou rovnako vníma aj Marie-Christine Boucherová. Aj podľa nej Nica sčasti rozpráva autodiegeticky a pôsobí ako auktorialna rozprávačka, napriek faktu, že „v texte vyjadruje svoju neistotu“ (Boucher, 2025, s. 125). Nica si uvedomuje prázdne miesta, medzery v rozprávaní, mnohé len tuší, ale vlastnú nevedomosť otvorene priznáva a dokladá pri sprostredkovaní zážitku či udalosti iného člena rodiny poznámkou „predstavovala som si“ alebo „nie som si istá“ (Haratischwili, 2025, s. 254): „Predstavovala som si, ako si jediným

<sup>4</sup> V románe má číslo osem dvojaký význam: označuje počet členov rodiny, ktorých osudy sa dostávajú do centra narácie, a súčasne pôsobí ako symbol nekonečnosti a cyklického opakovania dejinných a rodinných skúseností.

<sup>5</sup> Napríklad román Eugena Rugeho *V časoch ubúdajúceho svetla* (In Zeiten des abnehmenden Lichts, 2011), *Poludnica* Julie Franckovej (Die Mittagsfrau, 2007), ale aj romány autoriek, ktoré pochádzajú rovnako ako N. Haratischwiliová z krajín bývalého Sovietskeho zväzu – *Prišla z Mariupola* (Sie kam aus Mariupol, 2017) od Nataschi Wodinovej a *Možno Esther* (Vielleicht Esther, 2014) od Katji Petrowskej.

<sup>6</sup> Pozri <https://hyperlexikon.sav.sk/pojem/234/rozpravac>.

pohybom ruky uvoľnila gombičku na krku a ako sa mäkučká látka zosunula na zem, ako sa jej podarilo stať sa pre neho nenahraditeľnou“ (s. 343, ale tiež s. 344, 388 či 786).

To, že Nica funguje v dvojroli (rozprávačka a súčasť rozprávania), jej roli rozprávačky umožňuje určitý odstup od tráum jej blízkych, ako aj od osudových historických zlomov. Jej identitu formuje nielen vlastná skúsenosť, ale aj prenesená pamäť v zmysle konceptov *postmemory*, ktorá sprostredkúva traumy a konflikty minulosti, aj keď ich sama nezažila. Ako tvrdí Marianne Hirschová (2012), tento koncept označuje vzťah generácie, ktorá nasleduje po tých, ktorí priamo zažili kultúrnu alebo kolektívnu traumu, k skúsenostiam ich predchodcov. Táto generácia si minulosť neosvojuje prostredníctvom vlastnej pamäti, ale sekundárne – cez príbehy, obrazy a vzorce správania, ktoré formujú jej vnímanie identity a historickej continuity (porov. Hirsch, 2012, s. 4 – 8). Tento koncept je očividný v postave Nici. Ako rozprávačka totiž vykonáva mediáciu pamäti – sprostredkúva minulé traumy rodiny a zároveň ich transformuje do vlastného naratívneho hlasu. Jej príbeh ilustruje mechanizmus *postmemory* v praxi: trauma predchodcov je prežívaná a rekonštruovaná sekundárne, pričom rozprávanie samotné sa stáva prostriedkom zachovania a reinterpretácie kolektívnej pamäti.

Nica zároveň ako historička<sup>7</sup> svoje rozprávanie dopĺňa historickým materiálom charakterizujúcim dané obdobie,<sup>8</sup> pričom jednotlivým úsekom textu<sup>9</sup> predchádzajú dobové citáty z dobovej krásnej literatúry, hudby či tlače a zároveň historické udalosti daného obdobia. Podľa Marie-Christine Boucherovej (2025, s. 132) sa týmto spôsobom na časovej rovine nielen prepletajú kolektívne a individuálne dejiny, ale zároveň dochádza k ich prepojeniu na časovej rovine: kým na úrovni svetových dejín sa spomínajú udalosti s dlhším trvaním, Nica napríklad začína rozprávanie opisom vlastného narodenia v konkrétny deň.<sup>10</sup>

Nicinmu „zbieraníu“ rodinnej histórie pre Brillku predchádzalo dlhé odmietanie a nevôľa zaoberať sa rodinným príbehom, no neskôr sa stáva angažovaným a adresným rozprávaním, ktoré by však bez Brillky nikdy nevzniklo: „Za tieto riadky [...] vďačím tebe, Brillka. Vďačím za ne tebe, pretože si zaslúžiš ôsmy život. Pretože sa hovorí, že číslo osem znamená večnosť, riekú, ktorá sa stále vracia. Dávam ti svoju osmičku“ (Haratischwili, 2025, s. 16).

Nica sa stáva tým, na čo upozorňuje už hneď v úvode – naratívnym *uzlom*, ktorý spája minulé generácie. Rodinná línia Džašiovcov tvorí metaforický materiál, z ktorého sa viaže koberec typický pre túto kaukazskú oblasť, ktorý je zároveň nositeľom rodinnej histórie, tradície. Zo všetkých kaukazských republík je to najmä Gruzínsko, kde sa kobercové umenie rozvíjalo niekoľko storočí (história siaha až do 5. storočia) a je hlboko zakorenené v identite krajiny. Množstvo gruzínskych kobercov je ručne viazaných uzlovou technikou, čo znamená, že každý koberec je jedinečný a vyžaduje si špeciálnu techniku. Jeho výroba je mimoriadne náročná – koberec sa viaže uzol po uzle a vrstve po vrstve. Vzniká tak komplexná, vrstvená štruktúra, kde každá časť je závislá na inej, pričom predchádzajúce uzly tvoria rámec pre nové.

<sup>7</sup> Nica sa sústreďuje na výskum súčasných východoeurópskych dejín.

<sup>8</sup> Historický dobový materiál využitý v Haratischwiliovej románe si vyžadoval autorkino enormné rešeršné úsilie na poli histórie, literatúry či hudby. Časti textu rámujú napríklad ruská poetka Anna Achmatovová, Galaktion Tabidze (gruzínsky poet), sovietska hymna, výroky Stalina, Chruščova, Lenina či Maa.

<sup>9</sup> Možno ich vnímať ako kapitoly a podkapitoly.

<sup>10</sup> Napríklad: „Narodila som sa 8. novembra 1973 v dedinskej nemocnici, ktorá nestojí za ďalšiu zmienku, neďaleko Tbilisi v Gruzínsku“ (Haratischwili, 2025, s. 17).

Vyrába sa prevažne z vlny, ktorá je odolná a pružná. Na osnovu (základná štruktúra koberca) sa používa bavlna. Nielen farby a materiál, ale aj vzory a symboly majú hlbší význam, ktorý často rozpráva príbeh z geografie, histórie a mytológie Gruzínska.

Na *uzol* v románe odkazuje aj symbolika uzlovou technikou viazaného starého rodinného koberca, ktorý Nici ukáže prababička Stasia. Jej je venovaná prvá kniha s názvom *Stasia*: „Dám urobiť zo starého koberca nový a zavesím ho. [...] Koberec je príbeh. A v ňom sa ukrývajú ďalšie nespočetné príbehy. [...] Tvorila ho jednotlivé vlákna. Každé samostatné vlákno je ako samostatný príbeh, chápeš? [...] Ty si jedno vlákno, ja som jedno vlákno, spolu vytvárame malý ornament, s množstvom ďalších vlákien vytvárame vzor. Každé vlákno je iné, rozdielne hrubé a tenké, má inú farbu. Vzory sú jednotlivo ťažko prístupné, ale ak ich pozorujeme v spojitosti, objaví sa množstvo fantastických vecí“ (s. 25 – 26). Dôležitosť úvodnej scény s kobercom sa potvrdzuje aj na iných miestach v románe – prostredníctvom Niciných úvah o koberci na meta-naratívnej úrovni (napr. s. 689, 803, 842).

Koberec vytvára aj rámec pre Nicino rozprávanie – scéna s kobercom otvára rozprávanie približne v roku 1900 a ukončuje aj koniec celého rozprávania – v súčasnosti. Podobný výstavbový rámec vytvárajú aj prvá a posledná kniha románu – prvá kniha sa volá *Stasia*, čo je prezývka prababičky Anastasie, a posledná nesie názov *Brilka*, čo je meno pravnučky Anastasie, ktoré si sama dala. Potreba „urobiť zo starého koberca nový“ naznačuje teda už v úvode snahu o zreštaurovanie a možno až „rekonfiguráciu“ rodinného príbehu. Stasia však nechce vytvoriť nový koberec – ten starý je už „daný“ a je potrebné ho „opraviť“, teda ho aktualizovať, pretože si ho dlho nikto nevsímal, alebo sa mu nepáčil a desiatky rokov ležal nepovšimnutý v pivnici. Stasia si uvedomuje, že jeho vzory majú svoju predlohu, čo znamená, že aj Nicino rozprávanie bude závislé od predlohy a od toho, ako toto opätovné rozprávanie uchopí, teda aktualizuje: „Zo starého bude nové, teda niečo iné, nikdy nie presne to, čím už raz bolo, o to ani nejde. Je lepšie a zaujímavejšie, keď sa niečo zmení. Urobíme z neho nový koberec, zavesíme ho a uvidíme, čo sa bude diať“ (s. 25). Stasia tiež explicitne spája koberec s vlastnou identitou a prítomnosťou vo vyrozprávaných príbehoch: „[...] sme doň votkané aj my dve, aj keď sme to nikdy netušili“ (s. 26). Tým sa metafora posúva od statickej reprezentácie minulosti k aktívnemu procesu narácie a súčasne stavia Nicu, keď sa rozhodne príbeh prerozprávať, do už spomínanej náročnej pozície – je reštaurátorkou a súčasťou koberca súčasne a nesie tak dvojakú zodpovednosť – musí zmysluplne interpretovať rodinnú históriu pre *Brilku* a zároveň rozpoznať vlastnú pozíciu a vplyv v rámci kolektívnej naratívnej textúry.

Veľký dôraz na materiálny opis koberca sa tak v románe stáva komplexnou metaforou rozprávania dejín ako procesu spájania a prepletania rozličných časových i rodinných vrstiev. Táto metafora teda hneď v úvode nadobúda zásadný význam pre Nicinu rozprávačskú poetiku – jej rozprávanie je totiž koncipované nie ako lineárna rekonštrukcia minulosti, ale ako akt sprostredkovania fragmentárnych a neraz protirečivých pamäťových stôp. V duchu generačného románu sa obraz koberca stáva modelom narácie, v ktorom sa individuálne životné príbehy prepojili s historickým časom.

Z hľadiska kompozície je kľúčová opozícia medzi „červenou“ (s. 25) osnovou koberca a prenádherným vzorom v granátovočervených farebných tónoch (s. 25) a v možných pastelových tónoch, ktoré by ostali, ak by doň nevtkali žiadne výrazné farby (s. 102), a z ktorých sa postupne vytvárajú ornamentálne vzory: „[...] vzniknú pompézne, karnevalové, žiarivé, ale aj tmavé a hrozivé vzory“ (s. 102). Táto štruktúrna skladba koberca korešponduje s princípom

Nicinho rozprávania: násilné a traumatické dejinné pozadie tvorí stabilnú, no temnú základňu, zatiaľ čo jednotlivé príbehy rodinných príslušníkov vystupujú ako farebné, hoci krehké naratívne línie. Červená podkladová farba je symbolická aj pre rozprávane storočie: „Spája nás jedno storočie. Červené storočie“ (s. 16, s. 853). Metafora koberca v románe zdôrazňuje neoddeliteľnosť rodinných príbehov a historického kontextu – individuálne osudy Džašiovcov nadobúdajú význam až na pozadí sovietskeho „červeného storočia“.

Keď Stasia Nici opisuje koberec ako zložitú mozaiku vlákien a uzlov, rozvíja tým metaforu rozprávania a pamäti, ktorá bola už implicitne naznačená pri diskusii o reštaurovaní koberca s prababičkou Stasiou. Každé vlákno, odlišné hrúbkou, farbou či textúrou, symbolizuje jedinečné rodinné príbehy a individuálne osudy, ktoré sú samostatne ťažko uchopiteľné, no v spojitosti vytvárajú komplexnú naratívnu textúru. Tento obraz umožňuje chápať rozprávanie ako akt prepletania fragmentov pamäti, kde sa jednotlivé príbehy stávajú zmysluplnými iba v kontexte celého rodinného a historického rámca – čo vlastne reflektuje princíp konceptu *postmemory*, ktorý Marianne Hirschová opisuje ako „sekundárny prenos skúsenosti predchodcov“ (Hirsch, 2012, s. 106): „Každé vlákno je iné, rozdielne hrubé a tenké, má inú farbu. Vzory sú jednotlivo ťažko prístupné, ale ak ich pozorujeme v spojitosti, objaví sa množstvo fantastických vecí. Napríklad pozri sa sem. Nie je to krásne? Tento ornament, jednoducho ohromný! Potom je tu hustota a počet uzlov, ďalej rôzne farebné štruktúry – to všetko vytvára textúru“ (Haratischwili, 2025, s. 26).

Po vyrozprávaní príbehu pre neter Brillku však Nica vníma vlastnú introspektívnu a priam existenciálnu úzkosť nad pomínutelnosťou individuálneho i kolektívneho života a nad náročnosťou rozprávania. Koberec vníma ako metaforu veľmi zložitej, vrstvenej pamäti, ktorú možno len ťažko dešifrovať – dajú sa jeho vzory naučiť čítať, dajú sa pochopiť vzájomné súvislosti osudov a historických udalostí? Nica totiž reflektuje limitovanú dostupnosť minulosti, ktorú postihli katastrofy, smrť a zabudnutie, keďže skúsenosť predchodcov zostáva len sprostredkovaná a fragmentárna. Otázky a neistoty: „[...] ešte stále som neschopná rozpoznať v spleťtých vzoroch svoje vlákno“ (s. 803); „Bol život skutočne ako koberec, ktorého vzor sa človek musel naučiť prečítať? A prečo som sa to teda ešte nenaučila?“ (s. 842), ktoré Nica kladie sama sebe, naznačujú, že rozprávanie je aktom neustáleho osvojovania a interpretácie. Nemožnosť „prečítať vzor“ symbolizuje aj ťažkosti generačného rozprávania: každý jednotlivec je súčasťou väčšieho tkaniva, ale jeho pozícia a význam sa odhaľujú až v kontexte celku.

Problém polychronickosti zdôrazňuje Nica už na začiatku – v prológu, ktorý nazýva *Partitúrou zabúdania*, keď čitateľstvo upozorňuje na problematické čítanie príbehu aj tým, že navrhuje tri možné začiatky rozprávania príbehu a ich fungovanie neskôr opisuje nasledujúcimi slovami: „Bojím sa príbehov. Príbehov, ktoré neustále prebiehajú paralelne, chaoticky, vystupujú do popredia, skrývajú sa a vzájomne si skáču do reči. Prepájajú sa a prerušujú, obchádzajú, prekrývajú a vzájomne špicľujú, zrádzajú sa a klamú, zanechávajú stopy, mažu ich a predovšetkým v sebe skrývajú ešte tisíce a tisíce iných príbehov“ (s. 26). Nica tak upozorňuje na to, že žiadny príbeh nemôže existovať sám, že je v ňom obsiahnutých množstvo ďalších, čo poukazuje na fakt, že tak ako pri príbehoch, tak ani pri pamäti nemôžu existovať prísne hranice a zakaždým sa vyskytne malý otvor, cez ktorý preniká ďalší príbeh, ten sa zase prepletie s ďalším.

Moc nad príbehom – reštaurovaním koberca (napriek mužom, ktorí vládnu dejinám) má Nica: „To my sa rozhodujeme, čo si chceme pamätať a čo nie. Čas s tým nijako nesúvisí. Na čase

nezáleží. Ale na našom príbehu je nespravodlivé práve to, Brilka, že ani tebe a ani mne nebola daná možnosť spomenúť si na všetko aj na všetkých zabudnutých, že aj ja – pre teba – musím vybrať, rozhodovať sa, čo je pre rozprávanie dôležité a čo nie“ (s. 351). Uvedomuje si, že je to ona, ktorá musí rozhodnúť, aká farba, aké vlákno do koberca pôjdu a ako pevne uviaže uzol, ktorý príbeh spojí s iným.

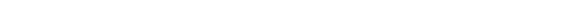
Ústredným štrukturujúcim prvkom rodinného pamäťového koberca rodiny Džašiovcov a centrálnym elementom rodinného príbehu je tajomná zázračná čokoláda, ktorej ochutnanie, napriek varovaniám („ale v čistej forme ju nesmieš nikomu, koho miluješ, uvariť, to mi musíš odprisať“, s. 737), opakovane fatálne zasahuje do osudov jednotlivých členov rodiny. Recept udržiavajú ženy v tajnosti a dedí sa z generácie na generáciu, a tak sa aj v texte naprieč generáciami vracia. Pri každom svojom výskyte pôsobí ako bod zlomu, v ktorom sa individuálny životný príbeh neodvratne zmení. Práve táto opakovateľnosť robí z čokolády spojivo medzi generáciami, keďže každý nový osud je viazaný na ten predchádzajúci prostredníctvom rovnakého motívu.

V metafore orientálneho koberca by tak aj čokoláda mohla predstavovať uzol, v ktorom sa zbiehajú rodinné príbehy, traumy a historické skúsenosti. Jej opakovaný, nelineárny výskyt narúša chronologickú logiku rozprávania a vytvára spätnú naratívnu štruktúru, v ktorej neskoršie udalosti spätne prepisujú význam skorších epizód. To znamená, že čokoláda sa objaví u Stasii ako pokusenie a tajomstvo, u Christiny nadobudne význam osudovosti a v neskoršom čítaní môže zmeniť u čitateľstva chápanie jej prvého výskytu.

Román *Ōsmy život (pre Brillku)* ukazuje, že rozprávanie rodinnej histórie funguje ako vrstvený a rekurzívny proces pamäti, kde sa individuálne osudy preplietajú s kolektívnymi dejinami. Nica vystupuje ako uzol v naratívnom koberci spájajúcom generácie a sprostredkujúcom minulosť pre Brillku. Metafora koberca a motív čokolády, ktorá opakovane fatálne mení osudy postáv, ilustrujú, ako sa príbehy viažu, prerušujú a spätne ovplyvňujú navzájom. Rozprávanie žien uchováva, selektívne interpretuje a rekonštruuje pamäť, čím vytvára akýsi protidiskurz k lineárnej, mužsky dominovanej histórii. N. Haratischwiliová tak vizualizuje, že pamäť a dejiny sú dynamické a preplietané, kontrola nad osudom je obmedzená a budúcnosť zostáva otvorená.

## LITERATÚRA

- BOUCHER, Marie-Christine. 2025. *Übersetzte Welten. Kulturelle Übersetzungsprozesse in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Transcript, 2025. ISBN 978-3-8376-7745-4.
- EIGLER, Friederike. 2005. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt, 2005. ISBN 978-3-503-07942-1.
- HARATISCHWILI, Nino. 2025. *Ōsmy život (pre Brillku)*. Bratislava: Inaque, 2025. ISBN 978-80-8207-291-7.
- HIRSCH, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012. ISBN 978-0-231-15627-1.
- LEMPF, Felix. 2020. „Teppiche sind aus Geschichten gewoben“. Problematisierungen generationalen Erzählens in NINO HARATISCHWILIS *Das achte Leben (Für Brillka)* und JETTE STECKELS Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*, 2020, s. 91 – 107. ISSN 2196-8403.
- MALINOVSKÁ, Zuzana. 2025. Rozprávač [cit. 20. 12. 2024]. In: Hyperlexikón literárnovedných pojmov. Dostupné: <https://hyperlexikon.sav.sk/pojem/234/rozpravac>.



Mgr. Paulína Šedíková Čuhová, PhD.

Katedra germanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

Tajovského 40

974 01 Banská Bystrica

Slovenská republika

paulina.cuhova@umb.sk

# Renaissance Virtue in Verse and Prose: Rakovský's Thalia and Machiavelli's Il Principe<sup>1</sup>

Martin Diweg-Pukanec  
Department of Slavic Philology  
Faculty of Arts, Constantine the Philosopher University in Nitra

Litikon, 2025, Vol. 10, No. 2, pp. 53-64  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4175-1727>

The aim of this paper is to compare Martin Rakovský's conception of Renaissance virtues of rulers, presented in his book *De magistratu politico: Thalia*, with Machiavelli's interpretation of these virtues in *The Prince*. Apart from understanding the virtues according to both authors, the main objective of this study is to determine the possible influences of *The Prince* on Rakovský's *Thalia*. As the article shows, the comprehension of virtues in these two works was sometimes more similar (prudence, audacity), sometimes less similar (piety, justice, temperance, munificence, clemency). With regard to the influence of *The Prince* on Rakovský's *Thalia*, this is apparent mainly in (1) the first half of the section on Rakovský's second virtue, prudence, which is semantically (and illogically) contradicted by other parts of his work, (2) the second half of the section on prudence, which is identical in terms of semantics and composition to Chapter XXIII of Machiavelli's *The Prince*, and finally (3) Rakovský's distich 653 – 654 from the section on audacity, especially the wording of verse 654.

Keywords: morality, philosophy, politics, Renaissance, semantics, sociology, Slovak literature

## 1. Introduction

The Renaissance was a significant shift in the mind-set of Western civilisation, and one of the ways this shift was expressed was through the so-called Renaissance virtues. In their ideal form, these virtues no longer have a purely religious focus, but emphasize human potential, active involvement in worldly affairs, and classical ideals, including political duties, which are best articulated by the ruler of a political entity. The aim of this paper is to compare two ethical and socio-political concepts of the virtues of rulers, namely the concept of Martin Rakovský of Rakov, presented in his work *De magistratu politico (On Political Authority)*, more precisely in

<sup>1</sup> Funded by the EU NextGenerationEU through the Recovery and Resilience Plan for Slovakia under the project No. 09I03-03-V04-00670 *Inverted Morality: Reversed Semantics in Old Church Slavic Moral Words (OXYMORAL)*.

its third part, or Third Book *Thalia*, subtitled *Quae sint virtutes potissimum principi necessariae* (*What virtues are most necessary for a prince*), with the concept of Niccolò di Bernardo dei Machiavelli in his work *Il Principe* (*The Prince*).

The need to compare the ethical and socio-political views of Martin Rakovský of Rakov and Niccolò Machiavelli arose already some time ago. An attempt to do so can be found as early as in the *Dejiny staršej slovenskej literatúry* (*History of Older Slovak Literature*) by Ján Mišianik et al., although it is very laconic (cf. Mišianik et al., 1958, p. 93). Ján Bodnár's *Dejiny filozofického myslenia na Slovensku I* (*History of Philosophical Thought in Slovakia I*) deals with this comparison in slightly greater detail, but even so, the comparison does not extend beyond a single sentence (cf. Bodnár et al., 1987, p. 70). The most extensive comparison to date can be found in Stanislav Šmatlák's *Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť* (*History of Slovak Literature from the Middle Ages to the Present*) (cf. Šmatlák, 1988, 137 – 138). Although his view is also superficial, he directly expresses the need for a thorough confrontation of Martin Rakovský's ideas with “much better-known examples of Renaissance political philosophy, such as Niccolò Machiavelli's famous work *Il Principe*” (Šmatlák, 1988, p. 137).

However, the aim of this study is not to thoroughly confront the ideas of both authors, as its scope does not allow for this. It focuses only on the Renaissance virtues described in a small part of Rakovský's relatively extensive work, namely in the book *Thalia*, which is suitable for comparison with Niccolò Machiavelli's illustrious work *Il Principe* also for that reason that the comparison highlights a certain possible influence of Niccolò Machiavelli on an important Renaissance thinker from beyond the Alps, a nobleman from the Habsburg Monarchy who came from a Slavic, more specifically Slovak, linguistic environment. At the beginning of this paper, the most important facts concerning Rakovský's work *De magistratu politico* will be briefly presented, and this will then be compared in general terms with Niccolò Machiavelli's *The Prince*. The basic postulates of the influence of other authors, including Machiavelli, on Rakovský will also be mentioned here. Finally, which is, in fact, the main purpose of this work, individual examples will be used to point out the similarities and differences in the understanding of Renaissance virtues by both authors, as well as the possible influences of *The Prince* on Rakovský's *Thalia*.

## 2. *De magistratu politico* and *Il Principe*

*De magistratu politico, libri tres*, is Martin Rakovský's most extensive work. In its final form, it was written in the Slovak land of the Habsburg Monarchy, but was published in Leipzig in 1574. This philosophical-political treatise (Kákošová, 1998, p. 40) is a verse composition dedicated to Emperor Maximilian II, who was one of the prominent Habsburg political figures of the early modern period (Baďurík, 1998, p. 13). There is a certain similarity here with Niccolò Machiavelli's dedication to Lorenzo Medici in the introduction to *The Prince*, but this similarity is not exceptional, as dedications were a common feature of Renaissance literary works.

*De magistratu politico* itself consists of three books, *Euterpe*, *Clio*, and *Thalia*, with a total of 2,632 verses (1,316 elegiac couplets). As the text suggests, Martin Rakovský of Rakov originally intended to write nine books, named after the nine muses. The motto of Rakovský's composition is a distich by the contemporary poet David Rheinischius (Okál, 1979, p. 251). He says that “authority either cannot exist at all, or cannot remain long in a community where God is not present” (Rakovský, 1974, p. 247). This indicates in advance that the work will

be considerably more religious and idealistic in spirit than Niccolò Machiavelli's *The Prince*, which is, however, a work that was exceptional in its secularity (perhaps even cynicism) for its time, so this is to be expected.

As Stanislav Šmatlák correctly points out, when examining both works, one immediately notices a clear difference in their conception. "While Machiavelli drew primarily on his thorough and often personal knowledge of the real mechanisms of power and the specific power struggles that took place within and between the Italian city-states of the 15th century, accepting their not very subtle and certainly not moral forms as something "natural", Rakovský paints a kind of abstract ideal not only of the organization of the state, but also of its management by an equally ideally understood ruler, drawing not only on knowledge of the cultural legacy of antiquity, but also on the principles of Renaissance humanism, ideologically guided by "reformed" Christianity" (Šmatlák, 1988, pp. 137-138).

This then led to the assertion that Rakovský's socio-philosophical theory is closer to the political and social democratism of the transalpine humanists and reformist thinkers, in contrast to Machiavelli's strong self-legislator, who pursues the political interests of the state regardless of the means used and the consent of the government and laws (cf. Bodnár et al., 1987, p. 70), with which one can fully agree. Nevertheless, the difference in the concept and understanding of morality is not the only difference between the works *De magistratu politico* and *The Prince*. Although from the point of view of content and also from the point of view of the needs of our comparison, this is the main difference, there are certain formal differences between the works as well.

First and foremost, it should be noted in this respect that Machiavelli's work *Il Principe*, despite having been written half a century earlier than Rakovský's *De magistratu politico*, is a typical Renaissance work, written in the author's native language. Rakovský, on the other hand, still stands on the position of a humanist literature written in Latin. This is because Italy, the cradle of the Renaissance, was culturally much more advanced than the parts of the Habsburg Monarchy known as Royal Hungary (roughly corresponding to present-day Slovakia and surrounding areas). However, it should also be noted that at the time when Rakovský lived and worked, literature written in national languages already existed in the Royal Hungary (in the Slovak land in Czech or Slovakized Czech, in western Croatia in Croatian, etc.), but the cultural level of these languages did not reach that of Latin or Italian, and moreover, national consciousness in the ethnic sense of the word was largely absent in the Royal Hungary or the Habsburg Monarchy as such. Another significant formal difference is that *The Prince* is written in prose (except for Petrarch's closing verses) and *De magistratu politico* (except for the dedication) is composed in bound verse form. This implies that Machiavelli's work, which is very prosaic in its moral framework, is richer in content, more saturated, and semantically clearer, unlike Martin Rakovský's work, which is in a sense more poetic in its moral framework, i.e., more idealistic, but also formally overloaded with various poetic devices that distract attention from the semantics of the work.

### 3. Influences

The first book of Rakovský's work *De magistratu politico* (*On Political Authority*), entitled *Euterpe sive liber primus* (546 verses), provides, according to the author, a definition of authority, its types, efficient and final causes, as well as opposite states, essential matters, etc.

(Rakovský, 1974, p. 256). The second book of the work, entitled *Clio, liber secundus* (746 verses), is a treatise on the continuous preservation of authority under four monarchies (Rakovský, 1974, p. 275). For this paper, though, the most important part is the third book of the work, which is also the longest, called *Thalia, liber tertius* (1340 verses) and subtitled *Quae sint virtutes potissimum principi necessariae* (*What virtues are most necessary for a prince*) (Rakovský, 1974, p. 301).

As for the influence of other authors on the third book of *De magistratu politico*, Rakovský himself clearly acknowledges only the influence of Aristotle and Cicero in the introduction to *Thalia* (Rakovský a Rakov, 1974, p. 305; Rakovský, 1974, p. 301), and makes no mention of Niccolò di Bernardo dei Machiavelli. Of course, it can be said with absolute certainty that he also drew on other sources. Jozef Minárik mentions in addition the Bible and some ancient writers: Plato, Homer, Hesiod, Plutarch, Livy, Ovid, Virgil, Seneca, Flavius Josephus, as well as Reformation authors such as Johann Carion, Sleidanus, Lauterbeck, and especially Philip Melanchthon (Minárik, 1985, p. 122).

Miloslav Okál, who thoroughly analysed the book of *Thalia*, includes even more figures in his enumeration. With varying degrees of certainty, he also mentions Horace, Servius, Claudian, Cruciger, Ennius, Johannes Honter, Polybius, Antisthenes, Isocrates, Terence, Paul the Deacon, Xenophanes, Camerarius, Aeschylus, Lucan, Ecclesiastes, Plautus, Galeotti, Propertius, Pliny, Dracontius, Apuleius, Juvenal (Okál, 1979, pp. 287-320, 368-377). However, Niccolò Machiavelli's name is not found here either, so even Miloslav Okál, a great expert and translator of Rakovský's work, did not see or find such an influence.

All these lists show that the search for the influence of Machiavelli's *The Prince* on Rakovský's *De magistratu politico: Thalia, liber tertius* is not entirely obvious or straightforward. Nevertheless, in comparing these two works, which at first glance seem conceptually distant and without any apparent connection, we will attempt to prove that Martin Rakovský was familiar with Machiavelli's writing and that he was influenced by him. The former, i.e., knowledge of Machiavelli's work, can be assumed *a priori*, because in the 16th century, as Daniel Škoviera correctly points out, the most authoritative "mirrors for princes" (*specula principum*) were probably Machiavelli's *Il Principe* and Erasmus' *Institutio principis Christiani* (*Education of a Christian Prince*) (Škoviera, 1998, p. 25), which a scholar such as Martin Rakovský could hardly have overlooked. The latter, i.e., the influence of Machiavelli's work, will be demonstrated in our comparison using illustrative examples.

#### 4. Comparison

In the third book of *De magistratu politico, Thalia*, Martin Rakovský provides a brief overview of the virtues of rulers in the prologue (verses 37-54) (cf. Rakovský a Rakov, 1974, p. 306). He later discusses these virtues individually. There are seven virtues of rulers: piety, prudence, justice, audacity, temperance, munificence, and clemency, although he does not explicitly name them as such in the prologue. In the prologue, Rakovský refers, among other things, to human free will, which has an impact on the overall understanding of Renaissance virtues. Niccolò Machiavelli also discusses this issue in the penultimate chapter of his work *The Prince*. It should be noted that there is no fundamental difference in the understanding of free will between the two authors. Both acknowledge its existence, at least in part. Rakovský cites several verses in which one reads that man is completely free (e.g., verse 108). On the other

hand, in several places he acknowledges God's omnipotence (e.g., verse 151). Machiavelli similarly states: "Nevertheless, that our freewill may not be altogether extinguished, I think it may be true that fortune is the ruler of half our actions, but that she allows the other half or a little less to be governed by us" (Machiavelli, 1891, p. 358; Machiavelli, 1921, p. 99). In addition, it is interesting to mention democratic features that can be found in Rakovský's prologue and also in many places in Machiavelli's work. In Rakovský's text, for example, it is the elegiac distich 53-54, which places the people on a high pedestal: *Ille beatus erit, populo spectabilis omni et bonus et summo dignus honore coli* (Rakovský a Rakov, 1974, p. 306), i.e. "He [prince] will be blessed, and all people will follow him; he will be good and worthy of the highest honour". With these verses, Rakovský concluded his brief account of the virtues of rulers. A very similar sentence can be found in Machiavelli, for example in Chapter II of his *Il Principe*: "if no extraordinary vices make him [prince] hated, it is only reasonable for his subjects to be naturally attached to him" (Machiavelli, 1891, p. 183; Machiavelli, 1921, p. 4).

Unlike the prologue, Rakovský's extensive section (verses 135-386) devoted to the first of the seven virtues, piety, bears little resemblance to Machiavelli's *The Prince*. That is because Machiavelli himself does not deal with piety. He writes only: "It is not, therefore, necessary for a prince to have all the above-named qualities, but it is very necessary to seem to have them. I would even be bold to say that to possess them and to always observe them is dangerous, but to appear to possess them is useful. Thus it is well to seem pious, faithful, humane, religious, sincere, and also to be so; but you must have the mind so watchful that when it is needful to be otherwise you may be able to change to the opposite qualities. And it must be understood that a prince, and especially a new prince, cannot observe all those things which are considered good in men, being often obliged, in order to maintain the state, to act against faith, against charity, against humanity, and against religion" (Machiavelli, 1891, pp. 304-305; Machiavelli, 1921, pp. 70-71). He therefore proclaims a very superficial piety. Rakovský, on the other hand, prioritizes the first of the virtues:

Est igitur P i e t a s primum decus atque Regentum  
gloria, quae Attalicas unica vincit opes  
(Rakovský a Rakov, 1974, p. 310).

[Therefore, piety is the kings' foremost honour and  
glory, which alone surpasses the wealth of Attalus.]

In his description of prudence, which Rakovský lists as the second virtue, the author drew mainly on Cicero (Okál, 1979, p. 292). However, its essence is very similar to that in Machiavelli's *The Prince*. In fact, in this part of *Thalia*, one can see Machiavelli's possible direct influence on Rakovský in several places. Right at the beginning (verses 387-392), Rakovský writes:

Dixi te, Pietas, nunc te, P r u d e n t i a, dicam,  
virtutum reiquum quae regis una chorum.  
Qua quicunque carent, ab ea quicunque recedunt,  
stultitiae in casses, praeda futura, cadunt

et sibi damna parant manifesta, ubi comoda debent  
 felicis vitae conciliare sibi  
 (Rakovský a Rakov, 1974, p. 320).

[I have spoken of you, Piety, now I will speak of you, Prudence,  
 the virtue that alone leads the king.  
 Whoever lacks it, whoever departs from it,  
 falls into the snares of folly, destined to become prey,  
 and brings upon oneself manifest harm where benefits should be,  
 to ensure for oneself a happy life.]

This explicitly implies that prudence is most important among all virtues for Rakovský. In Machiavelli's work, the ruler's prudence is also implicitly presented throughout as the highest virtue. Machiavelli's *The Prince* is not a systematic work on virtues and vices, but, according to many references in the text, it is a work on what precisely a prudent ruler should do. At least this bon mot can be quoted: "Therefore it must be concluded that wise counsels, from whoever they come, must necessarily be due to the prudence of the prince, and not the prudence of the prince to the good counsels received" (Machiavelli, 1891, p. 352; Machiavelli, 1921, p. 96), etc.

In addition, Rakovský's first verses in this section reveal a certain utilitarianism. By the way, this is also expressed in other places of *Thalia*, and much more clearly. For example, in verses 405-406:

Pulchrius ex pulchris legit illa minusque malorum,  
 utilium semper suscipit utilius  
 (Rakovský a Rakov, 1974, p. 293).

[One chooses the most beautiful of the beautiful and the least of the bad,  
 always accepting the most useful of the useful.]

In his analysis, Miloslav Okál considers these verses to be an echo of Cicero's statement *de duobus malis minus est eligendum* (Okál, 1979, p. 293). Nevertheless, strictly speaking, only the second part of line 405 echoes this statement. It is difficult to overlook the strong utilitarianism of pentameter 406, which is nowhere to be found in Cicero's statement. Here, then, it is reasonable to assume that Martin Rakovský may have been inspired by Niccolò Machiavelli's utilitarianism, and not only in verse 406. To illustrate this, a sentence from the latter author can be quoted: "Whoever, therefore, deems it necessary in his new principality to secure himself against enemies, to gain friends, to conquer by force or fraud, to make himself beloved and feared by the people, followed and revered by the soldiers, to destroy those who can and may injure him, introduce innovations into old customs, to be severe and kind, magnanimous and liberal, suppress the old militia, create a new one, maintain the friendship of kings and princes in such a way that they are glad to benefit him and fear to injure him, such a one can find no better example than the actions of this man" (Machiavelli, 1891, p. 227; Machiavelli, 1921, pp. 30-31).

To a certain extent, Martin Rakovský's elegiac distich 413-414 could also refer to Machiavelli's *The Prince*:

Auxilia et vires praesaga forisque domique  
conquirat socios conciliatque sibi  
(Rakovský a Rakov, 1974, p. 321).

[One gathers help and strength, both abroad and at home,  
seeks out allies and wins them over to one's side.]

Miloslav Okál cannot find any parallels for this elegiac couplet in Cicero or Aristotle, but he seeks possible inspiration in Reformation authors (cf. Okál, 1979, pp. 293-294). Nevertheless, lines 419-420 are much more significant for this paper. Miloslav Okál provides no information about these verses, but they could also be an echo of the somewhat immoral utilitarianism of Machiavelli's *The Prince*. Following on from the prince's prudence, Rakovský praises deception:

Hinc variae technae rerum et stratagemata in hostem  
successum nunquam non habuere suum  
(Rakovský a Rakov, 1974, p. 321).

[Hence, various clever tricks and stratagems against the enemy  
never failed to bring their success.]

Rakovský then cites an example of the symbol of deceit, the Trojan horse, which Miloslav Okál does not attribute to any particular thinker either. These verses are particularly interesting in light of the fact that Martin Rakovský strongly advocates for truth in several places. In this context, the aforementioned verses have almost the same effect as Machiavelli's famous quote: "Therefore, a prudent ruler ought not to keep faith when by so doing it would be against his interest, and when the reasons which made him bind himself no longer exist" (Machiavelli, 1891, p. 303; Machiavelli, 1921, p. 70), illustrated by the example of Pope Alexander VI, who "did nothing else but deceive men, he thought of nothing else, and found the way to do it; no man was ever more able to give assurances, or affirmed things with stronger oaths, and no man observed them less; however, he always succeeded in his deceptions, as he knew well this side of the world" (Machiavelli, 1891, p. 304; Machiavelli, 1921, p. 70).

The first half of the section on the second of Rakovský's virtues, prudence, is full of speculation about the potential influence of Machiavelli's *The Prince*, but these hypotheses lack any formal confirmation or arguments. It may therefore be only a possible coincidence of ideas, even if they are contradicted in meaning by other parts of the work, as is the case with deception and truth, and thus somewhat illogical, which increases the likelihood of direct influence. Yet in the second half of the section on prudence (verses 435-460), one finds the following formal confirmation, which is extremely important. Compositionally, this second half is essentially Chapter XXIII of Machiavelli's *Il Principe*, subtitled *Come si debbano fuggire gli adulatori* (*How Flatterers Must Be Shunned*), which can hardly be attributed to coincidence. Miloslav Okál mentions various possibilities regarding the origin of the ideas in the verses, but he is

certain only about the last, insignificant couplet, which he cites as an example of the wisdom of Lycurgus and Solon (cf. Okál, 1979, p. 294).

Like Machiavelli in Chapter XXIII, Rakovský begins the second half of the section by discussing the dangers of flattery, then goes on to talk about the qualities of a king's advisors, and concludes by saying that a ruler must be prudent himself (cf. Rakovský a Rakov, 1974, p. 322; Rakovský, 1974, pp. 313-314). Machiavelli writes similarly: "I must not omit an important subject, and a mistake which princes can with difficulty avoid, if they are not very prudent, or if they do not make a good choice. And this is with regard to flatterers, of which courts are full, because men take such pleasure in their own things and deceive themselves about them that they can with difficulty guard against this plague; and by wishing to guard against it they run the risk of becoming contemptible. Because there is no other way of guarding one's self against flattery than by letting men understand that they will not offend you by speaking the truth; but when every one can tell you the truth, you lose their respect. A prudent prince must therefore take a third course, by choosing in his state wise men... And since some think that a prince who gains the reputation of being prudent is so considered, not by his nature but by the good counsellors he has about him, they are undoubtedly deceived. It is an infallible rule that a prince who is not wise himself cannot be well advised, unless by chance he left himself entirely in the hands of one man who ruled him in everything, and happened to be a very prudent man... Therefore it must be concluded that wise counsels, from whoever they come, must necessarily be due to the prudence of the prince, and not the prudence of the prince to the good counsels received" (Machiavelli, 1891, pp. 349-352; Machiavelli, 1921, pp. 94-96). It can be concluded that there is both a semantic and compositional correspondence here, which largely confirms the hypothesis that Rakovský was familiar with Machiavelli's *The Prince*, even though he did not fully agree with it.

The third of the virtues of rulers, listed by Rakovský, is justice or legality. Machiavelli considers this virtue to be a virtue as well: "The chief foundations of all states, whether new, old, or mixed, are good laws and good arms. And as there cannot be good laws where there are not good arms, and where there are good arms there should be good laws" (Machiavelli, 1891, pp. 253-255; Machiavelli, 1921, p. 47). Nevertheless, it could be argued that Machiavelli's ruler, who does not consider the means but rather the purpose, is not always guided by laws, as much as by circumstances. In this context, it is worth mentioning Rakovsky's elegiac distich 519-520:

Non semper servet strictum lex scripta rigorem,  
quin ratio fiat temporis atque modi  
(Rakovský a Rakov, 1974, p. 325).

[Let the strict law not always maintain its rigor,  
but let it adapt to time and manners.]

Nevertheless, it is impossible to speak of Machiavelli's direct influence on Rakovský in this case. Within the framework of this comparison, one can conclude that the perception of justice (*iustitia*) is the same at a superficial level for both authors. In a deeper analysis, however, Rakovský's adaptation of the laws would take the path of leniency (cf. Aristotle's *ἐπιείκεια*), while Machiavelli's would take the path of success to a much greater extent.

As in his description of justice, Martin Rakovský used the works of Cicero and Aristotle (cf. Okál, 1979, p. 303) as his primary sources in his description of the fourth virtue, audacity (verses 557-728). Here, too, one finds certain similarities with Machiavelli's concept. A striking similarity can be noticed when comparing the relationship between justice and audacity in the texts of both authors. Martin Rakovský writes that audacity is questionable if it is not connected with justice, and in verses 557-560 he makes both virtues dependent on each other (Rakovský a Rakov, 1974, p. 327; Rakovský, 1974, pp. 316-317). In *Il Principe*, one also finds a combination of these virtues in Chapter XXI, *Come si debba governare un Principe per acquistarsi riputazione* (*How a Prince must act in order to gain reputation*).

Although Machiavelli does not make the coexistence of virtues conditional, i.e., that one cannot exist without the other, he broadly states that one cannot exist without the other if a ruler wants to gain reputation: "Nothing causes a prince to be so much esteemed as great enterprises and setting a rare example. We have in our own day Ferdinand, King of Aragon, at present King of Spain... At the beginning of his reign he assailed Granada, and that enterprise was the foundation of his state. At first he did it leisurely and without fear of being interfered with... It is also very profitable for a prince to give some rare examples of himself in the internal administration, like those related of Messer Bernabo of Milan, when it happens that someone does something extraordinary, either good or evil, in civil life, and to take a means of rewarding or punishing him which will be much talked about" (Machiavelli, 1891, pp. 337-340; Machiavelli, 1921, pp. 88-89). Overall, it should be concluded that both authors consider audacity to be an important virtue in relation to the people. Martin Rakovský considers it in couplet 607-608 to be the highest virtue for achieving the welfare of the people (Rakovský a Rakov, 1974, p. 329; Rakovský, 1974, p. 318), while Niccolò Machiavelli considers it the highest priority for gaining the respect of the people.

In connection with the fourth virtue, not only a similarity in thought, but perhaps also a certain direct influence of Machiavelli can be seen in Rakovský's verses 653-654:

Audentem fortuna iuvat plerumque Deusque;  
obstant ignavis numina sancta viris  
(Rakovský a Rakov, 1974, p. 331).

[Fortune favours the bold, and God as well;  
the holy powers stand against the idle/cowardly (= *ignavus*) men.]

The opening part of the first verse, *Audentem Fortuna iuvat*, is taken from the *Aeneid* (Okál, 1979, p. 305). However, the wording of verse 654, which Miloslav Okál does not mention, can be considered a direct reference to Machiavelli's statement: "I certainly think that it is better to be impetuous than cautious, for fortune is a woman, and it is necessary, if you wish to master her, to conquer her by force; and it can be seen that she lets herself be overcome by these rather than by those who proceed coldly. And therefore, like a woman, she is a friend to the young, because they are less cautious, fiercer, and master her with greater audacity" (Machiavelli, 1891, p. 365; Machiavelli, 1921, p. 102).

A further section of Martin Rakovský's *Thalia* is devoted to temperance (in pleasures), which is supposed to be the fifth Renaissance virtue of a ruler. Of all seven parts devoted to the description

of the virtues of rulers, this is the most extensive (verses 729-1026). At the same time, however, it must be said that from the perspective of this comparison, it is also the least interesting, because this virtue is not mentioned at all in Niccolò Machiavelli's *The Prince*.

Although comparison is impossible here, it is worth mentioning at least marginally one possible intellectual influence of Machiavelli on Rakovský. According to Machiavelli, a prince has only one duty, and that is war. "He ought, therefore, never to let his thoughts stray from the exercise of war; and in peace he ought to practise it more than in war, which he can do in two ways: both by action and by study. As to action, he must, besides keeping his men well disciplined and exercised, engage continually in hunting, and thus accustom his body to hardships; and on the other hand learn the nature of the land" (Machiavelli, 1891, pp. 278-279; Machiavelli, 1921, p. 58). In Rakovský's text on temperance, one reads that a prince should find suitable refreshment, and in addition to playing dice and gardening, hunting prey and watching fictional battles, which "harden the hearts of young men", are mentioned (Rakovský, 1974, p. 329). So, at least in some motifs, there could hypothetically be a similarity or even an influence, but as in the previous case (verse 654), this is only at the level of a strong semantic hypothesis without further supporting arguments.

According to Rakovský, the sixth virtue of rulers is to be munificence (verses 1027-1150). Rakovský takes from Aristotle the teaching that munificence is the middle ground between extravagance and stinginess (cf. Okál, 1979, p. 314). In Machiavelli's *Il Principe*, there is Chapter XVI entitled *Della liberalità e miseria (Of Liberality and Niggardliness)*. He teaches about munificence in the right circumstances, about "liberality" or generosity, as a middle ground between (economic) extravagance and niggardliness. At first glance, it would seem that the premises are the same. Nevertheless, this is only at first glance, because Rakovský idealistically suggests that the ruler does not need to have any treasures and considers stinginess to be odious (Rakovský a Rakov, 1974, p. 349; Rakovský, 1974, pp. 332-333). Machiavelli's "middle ground" is much closer to thriftiness and he gives examples of contemporaries who achieved success despite being considered misers and, moreover, prosaically, that "of all things that a prince must guard against, the most important are being despicable or hated, and liberality will lead you to one or other of these conditions. It is, therefore, wiser to have the name of a miser, which produces disgrace without hatred, than to incur of necessity the name of being rapacious, which produces both disgrace and hatred" (Machiavelli, 1891, pp. 289-290; Machiavelli, 1921, p. 64). As in the case of the third virtue, the similarity in this case can only be discussed on a superficial level, but in reality Rakovský refers to Aristotle's teachings and not Machiavelli's ideas.

The section on Rakovský's last, seventh virtue, clemency (verses 1151-1304), can be compared to Machiavelli's Chapter XVII, *Della crudeltà e clemenza, e se egli è meglio essere amato, che temuto (Of Cruelty and Clemency, and Whether It Is Better to Be Loved or Feared)*, but also to other passages of *Il Principe*. In the mentioned chapter, Machiavelli writes: "From this arises the question whether it is better to be loved more than feared, or feared more than loved. The reply is, that one ought to be both feared and loved, but as it is difficult for the two to go together, it is much safer to be feared than loved, if one of the two has to be wanting. For it may be said of men in general that they are ungrateful, voluble, dissemblers, anxious to avoid danger, and covetous of gain; as long as you benefit them, they are entirely yours; they offer you their blood, their goods, their life, and their children, as I have before said, when the necessity

is remote; but when it approaches, they revolt" (Machiavelli, 1891, p. 292; Machiavelli, 1921, p. 66). And elsewhere in Chapter XVII, he utilitarianly adds that "every prince must desire to be considered merciful and not cruel. He must, however, take care not to misuse this mercifulness" (Machiavelli, 1891, p. 290; Machiavelli, 1921, p. 65).

Rakovský, on the other hand, addresses the same question of popularity and respect idealistically through clemency. He clearly leans toward popularity, responding to the question "whether it is better to be loved more than feared, or feared more than loved" by saying that it is better to be loved. This shows that his view of clemency is diametrically opposed to that of Machiavelli:

Nam genti faciet nimia indulgentia spretum,  
exosum populis omnibus ira dabit.  
At pia vicinis charum Clementia reddet  
et miti alliciet colla domanda iugo  
(Rakovský a Rakov, 1974, p. 351).

[Excessive indulgence will rob you of the respect of the nation,  
just as your anger will bring hatred upon the people.  
But pious Clemency will repay dear neighbours,  
and will gently entice their necks to submit to the yoke.]

## 5. Conclusion

In conclusion to the comparison of Rakovský's work *De magistratu politico: Thalia, liber tertius* with Machiavelli's *Il Principe*, it is possible to say in a nutshell that the understanding of virtues in these two works was sometimes more similar (prudence, audacity), while at other times less so, or not at all, or the comparison was not possible (piety, justice, temperance, munificence, clemency). As for the influence of *The Prince* on Rakovský's *Thalia*, it should be reiterated that it can be assumed *a priori* that Martin Rakovský was familiar with Machiavelli's book, as it was one of the most famous works of the 16th century and Rakovský was a scholar of a European rank. In this paper, however, we have also shown *a posteriori*, in the form of more or less strong hypotheses, that despite Miloslav Okál's detailed analysis, there are several possibilities for the influence of *The Prince* on Martin Rakovský. These are mainly (1) the first half of the section on Rakovský's second virtue, prudence, which is semantically (and illogically) contradicted by other parts of the literary work, (2) the second half of the section on prudence (verses 435-460), which is essentially identical in terms of semantics and composition to Chapter XXIII of Machiavelli's *The Prince*, and finally (3) Rakovský's distich 653-654 from the section on audacity, especially the wording of verse 654, to which one can semantically assign the text about hunting prey and watching fictional battles, which "harden the hearts of young men" from the section on temperance, which largely reveals Machiavelli's ideological world and text in small details that are probably not a mere coincidence. The aim of this paper was to draw attention to such details and, with this modest contribution, to fill at least partially a small gap in the history of scholarly research on Slovak Renaissance literature.

## BIBLIOGRAPHY

- BAĎURÍK, Jozef. 1998. Maximilián II. a jeho doba. In: TKÁČIKOVÁ, Eva (ed.). *Martin Rakovský a latinská humanistická kultúra na Slovensku*. Zborník Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského. Bratislava: Univerzita Komenského, 1998, pp. 13-20. ISBN 80-223-1261-4.
- BODNÁR, Ján et al. 1987. *Dejiny filozofického myslenia na Slovensku I*. Bratislava: Veda, 1987.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana. 1998. Latinská humanistická literatúra v 16. storočí na Slovensku a jej vzťah k českému kontextu (Martin Rakovský a Juraj Koppay). In: TKÁČIKOVÁ, Eva (ed.). *Martin Rakovský a latinská humanistická kultúra na Slovensku*. Zborník Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského. Bratislava: Univerzita Komenského, 1998, pp. 37-52. ISBN 80-223-1261-4.
- MACHIARELLI, Niccolò. 1891. *Il Principe*. Ed. L.A. Burd. Oxford: Clarendon Press, 1891.
- MACHIARELLI, Niccolò. 1921. *The Prince*. Transl. L. Ricci. London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1921.
- MINÁRIK, Jozef. 1985. *Renesančná a humanistická literatúra: svetová, česká, slovenská*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985.
- MIŠIANIK, Ján et al. 1958. *Dejiny staršej slovenskej literatúry*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1958.
- OKÁL, Miroslav. 1979. *Život a dielo Martina Rakovského*. I. diel. Martin: Matica slovenská, 1979.
- RAKOVSKÝ, Martin. 1974. *Zobrané spisy*. Transl. M. Okál. Bratislava: Veda, 1974.
- RAKOVSKÝ A RAKOV, Martini. 1974. *Opera omnia*. Ed. M. Okál. Bratislava: Veda, 1974.
- ŠKOVIERA, Daniel. 1998. Ecchius – Stöckel – Rakovský. In: TKÁČIKOVÁ, Eva (ed.). *Martin Rakovský a latinská humanistická kultúra na Slovensku*. Zborník Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského. Bratislava: Univerzita Komenského, 1998, pp. 21-36. ISBN 80-223-1261-4.
- ŠMATLÁK, Stanislav. 1988. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Tatran, 1988.

.....

Prof. Mgr. Martin Diweg-Pukanec, PhD.  
 Katedra slovanských filológií  
 Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
 Štefánikova 67  
 949 74 Nitra  
 Slovenská republika  
 mdpukanec@ukf.sk

# “In a golden forest a blue bird bleeding” On the Reception of Austrian Expressionism in Czech Poetry

Radek Malý  
*Institut of Communication*  
*Faculty of Social Sciences, Charles University*

Litikon, 2025, Vol. 10, No. 2, pp. 65-79  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3316-2618>

The Austrian expressionist poet Georg Trakl had a significant influence on Czech literature in the 20th century, especially thanks to the early translations of his poetry into Czech by Bohuslav Reynek and later by Ludvík Kundera. Numerous translators and poets dealt with Trakl's poetry. At the center of the investigation is the question of the expression of this influence among the Moravian poets – who and how did Trakl's work reflect in his poems. It turns out that Trakl's work has a firm place in Czech literature and still radiates to the present day.

Keywords: expressionism, poetry, Georg Trakl, Bohuslav Reynek, František Halas

Graphic artist, poet and translator Bohuslav Reynek (1892-1971) is now remembered primarily as a visual artist whose work is shown at art exhibitions. While his poetry was rediscovered already in the 1990s, his translations have not yet been fully appreciated – though there is hardly another Czech translator, primarily in the field of German and French literature, to have also been such an inspirer and discoverer of new names. Among the authors introduced by Reynek in the Czech context, Austrian Expressionist poet Georg Trakl held a very unique position, making a significant impact on the direction of Czech poetry in the 1930s through Reynek's translations. Remarkably, the authors influenced by Trakl mostly came from Moravia or were linked to this region – as if Trakl's dark, melancholy poetry reverberated in this cultural environment, traditionally bound to Austria's capital of Vienna rather than to Bohemia's capital of Prague.

Georg Trakl (1887, Salzburg – 1914, Cracow) left a significant mark on the history of modern world literature by his poetry. His troubled life story, and primarily his poetic work, contained in two rather slim volumes – *Gedichte* (Poems, 1913) and *Sebastian im Traum* (Sebastian Dreaming, 1915) and in his literary remains, both disturbed and inspired his contemporaries already; after the Second World War, the interest in Georg Trakl increased in the field of literary studies, still lasting to this day. Trakl's work is mostly ranked among literary Expressionism,

which prevailed in Germany between 1910 and 1920. However, while Trakl was seen as one of Expressionism's precursors in the first half of the 20th century and was perceived as such by his contemporaries, today, he is rather seen as someone who has prematurely consummated and even surpassed this movement. Let me briefly mention the essential features which single Trakl out, laying the foundations for the specific form of Austrian Expressionism.

First of all, Trakl lacks the dynamism, the externally throbbing energy and the open poetic form of Expressionism, counterbalancing it by an almost hermetically confined and stiffly static character of his formally traditional texts (in the first stage of his work). What is also different is the environment in which the dark visions and black farces of German Expressionists took place – the megapolis. To Trakl, the city is a symbol of suffering, while he rather sought the calm, seemingly idyllic countryside or the suburbs. The unique position of Trakl's poetry within Expressionism is only partially due to his being Austrian, and from a relatively small town at that, and due to his mentality and premises being different from those of the authors based in Germany, primarily Berlin, and Prague. Trakl's poetry was definitely strongly influenced by the atmosphere of the declining Austro-Hungarian Monarchy; however, it would be inaccurate to attach greater significance to any external signs in the case of Trakl. In his poetry, anything from the external world melts into an internal numb world of ambiguous meaning through a "soft destructive look".

Trakl's poetry heralded an important turn in modern poetry – the turn towards deliberate ambiguity of expression, absolute metaphor and a new perception of poetry in general, as traditional criteria fail when trying to understand and make sense of his lines. His work, lying at the crossroads of literary movements, influenced an entire branch of modern poetry – not only the German one.

Since the 1920s, Trakl influenced the development of Czech poetry through the early translations of his poetry by Bohuslav Reynek (1917 and 1924) and later by Ludvík Kundera (1965 and 1995). In Reynek's case, it was the very first translation of Trakl into a foreign language. Let me raise the question of how Trakl's poetry influenced Moravian poets and how these authors reflected Trakl's verse and his specific poetics in their work.

Bohuslav Reynek, like many other young poets of his generation, started publishing his poems in the *Moderní revue* magazine. However, soon after that, already in 1914, Reynek started his significant collaboration with Josef Florian, a publisher based in Stará Říše in the Bohemian-Moravian Borderlands. In his *Dobré dílo* publishing house, Florian employed and developed all areas of Reynek's talent – those of translation, poetry and visual arts. This is also where Reynek's early spiritually oriented collections were published: *Žízně* (Thirsts, 1921) and *Smutek země* (Earth's Grief, 1924) in which the author developed his specific archaic style.

In 1916, at the age of twenty-four, Reynek wrote to A. L. Stříž, a close collaborator and friend of Josef Florian:

Mr. Florian has a book of poems by G. Trakl, have you read them? I, too, got them these days and will translate them. Outside France and Hlaváček, I do not know of poems more beautiful. He sees things in completely new ways, and the closer to the end of the book, the deeper and broader he can see. (Med, 1992, p. 32)

This letter proves Reynek's budding fascination by Trakl which turned into a long-term one. The translation of Trakl's first collection was published at Dobré dílo under the title *Básně Jiřího Trakla* (The Poems of Georg Trakl) already in 1917; the translation of the second collection was published under the title *Šebastian v snu* (Sebastian Dreaming) seven years later, in 1924. Thus, Reynek's fascination by Trakl initiated the relationship network linking many Czech poets of the interwar generation and several authors from the following generations to Trakl's poetry.

Bohuslav Reynek discovered a soulmate in Georg Trakl; their poetics resonated with each other in a harmonious accord. Trakl's dark, melancholy poetry, for which Reynek the translator found and created a distinctive poetic expression in the Czech language, opened the door of Expressionism for Reynek the poet and visual artist. The underlying themes of this movement, such as the sense of destruction and alienation, as well as the exploration of disharmonious motifs and means of expression, were adopted by Bohuslav Reynek in this stage of his work; in his three collections from the 1920s, he created one of the most genuine, though peripheral forms of Czech Expressionist poetry.

After all, Trakl was not the only Expressionist poet translated by Reynek – thanks to his efforts, the key compositions and extensive selections by poets, prosaists and theorists of this movement were translated into Czech in the 1920s. In the Nova et Vetera editorial line of Florian's publishing house, Czech readers were the first Europeans to meet the work of Theodor Däubler, René Schickele, Kasimir Edschmid, Georg Heym and Else Lasker-Schüler in a non-German language. However, Trakl assumed a special position among them. Already the fact that he was an Austrian at the periphery of the German language field, in an isolation that was sought out rather than forced, strangely corresponds to the budding position of Bohuslav Reynek on the Czech literary scene. Reynek and Trakl both hated the city; moreover, they shared a deep religious background.

Nevertheless, their common ground primarily lies in the intersection of two closely related "autumn poetics". What is already striking is the identical topos captured in their poetries – the motionless atmosphere of desolate country houses, the motif of a forsaken garden, an identical color scheme. Trakl's color scheme – primarily encompassing warm autumn tones besides his specific blue – is echoed in Reynek's lines imbued with the rusty color of rot. When these poets write about the green color, it is not the fresh green of spring but rather the sickly green of mold. Reynek's poetry resonates with Trakl's verse primarily in the tragic vision of the world, viewing everything from the perspective of autumn and ruin. It is then no wonder that the two poets use identical or similar titles for their poems: *Winter Evening*, *Doom*, *Autumn Walk*, *Three Songs of the Heart*, *At the Pond*, *Morn in the Winter*, *Dusk* etc. There are parallels on the levels of themes and motifs, and fewer ones on the levels of words and citations. Decay and ruin, being the usual props of Expressionism, are no longer mere props with Trakl and Reynek. As proved by Vojtěch Jirát in his 1942 study already, rather than expressing a "tragic sense of life", Trakl is directly experiencing it, he is "living the decadent life". (Jirát, 1942, p. 148). His tragic imagination lies in a fatal direction towards extinction, inhabiting every corner of his poetry, every metaphor. No matter how nice the phenomena and terms are, such as spring, angel or love, they are seen through the prism of decay and awareness of death.

For a rather long time, "tragic vision" fully absorbed Reynek's imagination, giving rise to three collections which are now rightly considered to be the highlight of Czech Expressionist poetry – two collections of prose poetry *Rybí šupiny* (Fish Scales, 1922) and *Had na sněhu*

(Snake on the Snow, 1924), and a collection of poems *Rty a zuby* (Lips and Teeth, 1925). They were all written during the First World War – which, both to Trakl and Reynek, was a true image of hell on Earth and incited their sensitive spirits to increasingly cruel metaphors. The feelings of anxiety and horror experienced by the poets led to a certain constrained expression which was also typical for the Expressionist era.

As a particular example of the affinity between the two poets, let me quote the third stanza of Trakl's poem *Winterdämmerung* (Winter Twilight) in Reynek's translation:

Chrámý, mosty, nemocnice  
v šerosvitu mají hrůzy líce.  
Mnohé prostěradlo krví poskvrněné,  
plachtou na průplavu vítr žene. (Trakl, 1917, p. 16)

In English translation:

Churches, bridges, infirmary  
Faces of fright in the twilight  
Many a blood-stained linen  
Billowing sail on the canal. (Translation: Tereza Chocholová)

Reynek's poem *Večer* (Evening) employs the same word choice and color scheme:

Moře... nemocnice siná,  
v které údů běl se vzpíná  
nad zteřelá prostěradla. (Reynek, 1995, p. 295)

In English translation:

The sea... a livid infirmary  
The white of limbs raising  
Above the rotten linens. (Translation: Tereza Chocholová)

Among the images Reynek directly borrowed from Trakl, let me name the phrase "black dew", a kind of an absolute metaphor which has a long tradition in German poetry. Reynek employs this phrase in his collection *Odlet vlaštovek* (Swallows Flown) from the 1960s, while Trakl employs this phrase in his poems *An den Knaben Elis* (To the Boy Elis) and *Der Herbst des Einsamen* (The Autumn of the Lonely).

Reynek's poems from this period seem most convincing not where they are carried away by Trakl's imagination but rather where Trakl's poetry was a mere impulse for Reynek's own imagination – thus revealing a source which has been present in Czech poetry for centuries but never played a crucial role.

One can only speculate what the fate of Reynek's translations would be had they not impressed young poet František Halas (1901–1949) who was born in Brno, lived in Prague for most of his life, but was buried in Kunštát in Moravia. What is certain though is that Halas's interest, his

popularization of Trakl's work among his fellow poets "from the centers" as well as the echoes of Trakl's and Reynek's poetry in the first stage of his work – roughly delimited by the collections *Sépie* (Sepia, 1927), *Kohout plaší smrt* (The Cock Scares off Death, 1930) and *Dokořán* (Wide Open, 1936) – played a significant role in the development of Czech interwar poetry.

Trakl's influence on the early work of František Halas is a well-known fact, proved by multiple open witness accounts of the author and his friends as well as by scholarly research conducted by Ludvík Kundera, Jaroslav Med and Karel Milota among others. Rather than merely stating this relationship – since it has already been suggested – let me specify and confirm it by verse. Let me start by observing that this is not an easy task, for Trakl, Reynek and Halas were distinctive authors and despite their tender age (it is their early collections that are mostly discussed here), they were mature poets. Halas's work shows the encounter and partial merging of these three poetics; three similar, though not identical perspectives of the world.

This relationship was first noticed in 1930 by leading Czech poet Vítězslav Nezval, who was himself a Poetist. His critique of Halas's second collection *Kohout plaší smrt*, in which Halas deliberately employs cacophony and motifs of death, was very disapproving:

Halas's lines seem like a lousy translation of poetry that may be good but spoiled by a negligent and incompetent translator that is rather old-fashioned as well... As for Halas's mimicry of Trakl (especially in purely descriptive poems) and delight in death, I do not want to waste my breath, no matter how disgusting they are. (Nezval, 1967, p. 212)

In these sentences, Nezval refers to Reynek's poetic language which indeed seems archaic and which was in fact partially adopted by Halas. To be able to grasp this process, let me explore Halas's juvenilia. Already the earliest manuscripts of Halas were affected by Trakl – the influence is undeniable and even consists in direct quotations (although it would be misleading and limiting to solely look for such parallels). In particular, this refers to the unusual phrase "oblé oči" (rounded, vaulted eyes) based on Reynek's translation of Trakl's phrase "runde Augen" (literally translated as "round eyes"). This expression is found in the third stanza of Halas's poem *Melancholie* (Melancholia) from 1924 in the line "vy oblé oči nemohu pro vás spát" (you rotund eyes I cannot sleep for you).

More proof is brought by a poem from Halas's literary remains from 1929. It is part of a letter addressed to Halas's future wife Libuše Rejlová:

Ve zlatém hvozdu modrý pták krvácí  
chlapec tají dech a klopýtá o své slzy  
Malý zpěváček vypadlý z hnízda hvězd  
[...]  
Tehda jeho spravedlivé dny jsou naplněny  
a chlapec proměněn v krystal  
stává se trůnem lásky  
Jeho něha zní strachem kolouchů a pláče  
na nebevzetí jejích ňader se usmívá  
a říká jí jménem při němž mlknou ptáci

(Halas, 1967, p. 43)

In English translation:

In a golden forest a blue bird bleeding  
 The boy, breathless, stumbling upon his tears  
 A little songster fallen out of his nest of stars  
 [...]
 Then his just days are fulfilled  
 And the boy, turned into crystal,  
 Becomes a throne of love  
 His tenderness resounds with the fear of fawns and tears  
 Upon the assumption of her breasts he smiles  
 And calls her a name which makes the birds fall silent

(Translation: Tereza Chocholová)

This raises the question why Halas never included this poem in any of his collections. Let me suggest what is perhaps a rather daring hypothesis: it was affected by Trakl too much; perhaps as a kind of Halas's "variation on a Traklian theme" – in particular the poems *An den Knaben Elis* and *Elis* from Trakl's second collection. The similarity between Halas's poem and Trakl's poems, not on the surface level but somewhere deeper in the texts, must be striking to an astute reader. Let me quote excerpts from Reynek's translations of the two poems from *Šebastian v snu*.

Elise, zvolá-li v černém lese kos,  
 toť tvoje zkáza.  
 Rty tvé pijí chlad modrého pramene ze skály.

Zanech, krvácí-li potichu tvé čelo,  
 pradávných legend  
 a temného výkladu z drah ptačího letu.

Ty však béřeš se tichými kroky do noci,  
 jež ověšena všecička jest hrozny purpurovými,  
 a krásně rozvíráš náručí v modro.  
 [...]
 Černá jeskyně jest naše mlčení

z níž občas vychází sladké zvíře  
 a pomalu klopí těžká víčka.  
 Na tvé spánky kane černá rosa,

poslední zlato rozpadlých hvězd.

(Trakl, 1987, p. 41)

Dokonalé jest ticho tohoto zlatého dne.  
 Pod starými duby

ty se, Elise, zjevuješ, odpočívající s oblýma očima.

Modř jejich odráží dřímotu milujících.

[...]

Ó! Jak spravedliví jsou, Elise, všickni tví dnové!

[...]

a zatím hlava jeho klesá do podušek černých

Modrá zvěř

ticha krvácí v houští trnů.

[...]

Znamení a hvězdy

tiše propadají v soumracném jezeře.

(Trakl, 1987, p. 112)

In English translation:

Elis, if the blackbird calls in the black forest

That shall be your destruction.

Your lips drink the cool of the blue spring from the rock.

Leave, if your brow bleeds in silence,

The ancient legends

And the dark reading of the paths of birds in flight.

You though make your silent steps into the night

All bedecked with grapes of purple

Opening your arms beautifully into the blue.

[...]

From the black cave of our silence

A sweet beast comes once in a while

Slowly lowering its heavy eyelids.

Black dew trickles down your temples

The last gold of the broken stars.

Perfect is the silence of this golden day.

Under the ancient oaks

You, Elis, appear, resting with round eyes.

Their blue reflects the slumber of the loving.

[...]

Oh! How just, Elis, all of your days are!

[...]

While his head sinks into the black cushions.

The blue beasts  
Of silence bleeding in the thicket of thorns.  
[...]  
Signs and stars  
Slowly falling through the dusky lake.

(Translation: Tereza Chocholová)

This is a more complex relationship network than in the case of the previous poem. Citations will hardly do, although they, too, can be found here – what is striking is the concord between Trakl’s line “O! How just, Elis, all of your days are!” and Halas’s “Then his just days are fulfilled”. What is even more significant is the formal concord – three-verse stanzas with long free verse. The lexical concord is also obvious – while Trakl has a specific, idiosyncratic vocabulary, it is free of archaisms – those were only added by his translator Bohuslav Reynek. Halas’s choice of words like “hvozď” (archaic word for deep forest), “tajnosnubný” (mysterious, enigmatic) and “mlknou” (festive, archaic term for falling silent) can originate from this very source. However, all of the borrowings are interpreted in a sophisticated way and worked into the new text – perhaps Halas’s variation on Trakl’s “Elisian” poem.

This approach later became typical for Halas – his collections *Sépie* and *Kohout plaší smrt* include many such examples on multiple levels, ranging from word choice through syntax to the composition of the poems. As an example of a metaphor adopted by Halas for his collection *Kohout plaší smrt*, let me name the poetic rendering of the figure of an angel which appears in Trakl’s work in the phrase “blue poppy eyes of an angel” and in Halas’s work directly as “the poppy angel”; another time, Trakl writes the verse “Angels with muddy wings leave their grey rooms” (Trakl, 1924, p. 51) while Halas writes “The angel of the heart is limping, dragging a dirty wing behind” (Halas, 1948, p. 14).

Halas, like Reynek, primarily shared a tragic vision of the world with Trakl. While Halas retained it later as well, in his collections from the second half of the 1930s, the last traces of Traklian inspiration disappeared. While tragic vision was shared by all three poets at a certain stage of their work, it was most authentic in the case of Halas due to its consistency. Although the early works of Halas even included direct citations of Trakl, there is no reason to consider these poems “copies” or “unoriginal”. On the contrary, this is where Halas heralded the way in which modern poetry employs citations. After all, Trakl himself cited Jean Arthur Rimbaud in his poetry – of which Halas must have been unaware – yet this did not lower the quality of Trakl’s work.

When searching for the traces of Trakl’s poetry in 1930s Moravian poetry, there is at least one more author to be mentioned. The name of Jan Zahradníček (1905–1960), whose life and work are closely linked to the region of Třebíč, is now rightly associated with the culmination of Czech spiritual and Catholic poetry. Zahradníček, however, only found his characteristic poetic expression in his third collection *Jeřáby* (Rowans, 1933), while his earlier work is marked by coping with the influence of Halas and Závada, and thus also Trakl. Zahradníček was well-versed in Trakl’s work – he even translated two of Trakl’s poems into Czech. His first collection *Pokušení smrti* (The Temptation of Death, 1930) manifests these relations so strongly that it puts the atmosphere which reigned in the realm of poetry at the time into

the foreground – however, Zahradníček was lacking an authentic life feeling to correspond with it. Thus, Zahradníček's early poetry reaches the limits of Trakl's influence in Czech poetry – without experience, it only mechanically juxtaposes desolate images of ruin, misery and self-pity. To a large degree, Zahradníček's poetry is a conglomerate of quotations and formal approaches of other poets from Trakl through Reynek to Halas. As a brief example, let me quote two stanzas from the poem *Proč* (Why).

Hoře rozumu přikrýváje se stíny si šeptám  
Podobny do jiného světa otevřeným dveřím  
sladké rány kvílející purpurově zejí  
Vystaven úpěnlivým průvanům překrásně hořím

Ale proč zrána úmyslně oči rozbívám si?  
Proč v popelavém úsvitě tolik se podobám své smrti?  
Proč nechci se dát ničím utěšiti  
a nejmíc miluji to co mne skličuje a drtí?

(Zahradníček, 1991, p. 24)

In English translation:

Covering the woe of reason, I whisper to the shadows  
Akin to the open door to another world  
Sweet wounds gape in purple, moaning  
Exposed to mournful draughts, I am beautifully burning

Why do I break my eyes deliberately in the morning?  
Why do I resemble my own death at the ashy dawn?  
Why will I not be consoled  
And love the most that which lies heavy on me?

(Translation: Tereza Chocholová)

Zahradníček has overcome this stage of his work already in his second collection *Návrat* (Returning, 1931) in which he found his distinctive spiritual expression which he has retained ever since.

In the 1960s, Czech poetry saw a second wave of interest in Georg Trakl's poetry. Though not as strong as in the 1930s, it was interestingly also linked to Trakl's translations into Czech. An extensive anthology of Trakl's verse was published in 1965 under the title *Básně* (Poems); it was translated by Ludvík Kundera (1920–2010), a poet who was linked to the city of Kunštát like František Halas. Having dealt with Trakl for several decades, Kundera published an updated edition of his translations in 1995.

Although this Traklian response was not as strong as in the case of Reynek's pre-war translations, one could still see the connection between Kundera's translations, his popularization activities (Expressionist poetry evenings among others) and the presence of Traklian reverberations in the poetry of Jan Skácel – though always in original, individual form. It would be a wonder if Kundera's interest in Trakl did not show in his own poetry as well. His poetry

collection *Sny též* (Dreams, Too) which was published in 1995 and can be seen as a distinctive set of notes and memories (though written in verse and undoubtedly being poetry) contains the following lines in the section dedicated to Skácel:

Honza Skácel šel na truc do fabriky, do té kostrbaté  
 Líšně, pak však vydal první knihu básní  
 a v uvážlivém rytmu roků druhou a další a další,  
 [...]
   
 v Tyrolích jsme jednou v poledním žáru putovali ke hrobu  
 Georga Trakla, v Kunštátě pak na krchově chraplavě pravil:  
 Můj starý básníku, to už se u něho dveře netrhly, (Kundera, 1995, p. 54)

In English translation:

Honza Skácel went to the mill out of spite, to that bumpy  
 Líšně, then brought out his first book of poems though  
 And the next one and the next one in a reasoned rhythm of years  
 [...]
   
 In the Tyrol, in the heat of noon, we journeyed to Georg Trakl's  
 Grave, at the boneyard in Kunštát he said huskily  
 My old poet, people were pouring in back then already  
 (Translation: Tereza Chocholová)

In the form of loosely arranged yet complex memories, Kundera reminds the informed reader of all the titles of Skácel's collections, his work for the Czech Radio as well as their common journey to the grave of Georg Trakl. This trip to the village of Mühlau at the outskirts of Innsbruck in 1964, thus documented in Kundera's poetry, confirms Kundera's obvious interest in exploring the landscape where the poet he studied lived, while also proving Skácel's special interest in the genius loci of Trakl's verse. In 1964, Skácel and Kundera were sent to the Alpbach International Writers Forum in the Tyrol; the journey is also mentioned in Ludvík Kundera's memoirs *Různá řečiště* (Various Riverbeds, 2005). The last two lines from the excerpt from the collection *Sny též* mention, though not explicitly, another poet linked to Skácel; František Halas who is also closely connected to Trakl, as analyzed above, and who is buried at the Kunštát cemetery.

In the case of genuinely Moravian poet Jan Skácel (1922–1989), information about his possible links to Trakl is very scarce in secondary sources. The only proof that Skácel had an interest in Trakl's work, a very strong one at that, is provided by Zdeněk Kožmín in his monograph on Skácel: "A special occasion to probe Skácel's sensitivity towards life's dominants lies in his notes on the biographies of others. Let me focus on Skácel's study of the life of Georg Trakl. I am holding the book *Erinnerungen an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe* (Memories of Georg Trakl. Testimonies and Letters, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1959) from Skácel's bookcase in my hands. Skácel underlined in the text, marked the text on the side, added exclamation marks and other signs, and even made notes and comments on some pages from the book on the dust jacket and the back endpaper. [...] Reading the book on Georg Trakl, Jan Skácel responded to

those passages with which he resonated with particular intimacy. One could say that he read about the lives of others in the same way in which he "read" his own life; that is with constant shifts towards certain intersection points of life events that were essential for his thinking" (Kožmín, 2000, p. 25).

This very fact – Skácel's interest in Trakl's biography – does not necessarily prove that Trakl's poetic was reflected in Skácel's work. However, upon a closer look at Skácel's writing, there are links to be found; sensed and often fragile, yet obvious. While direct citations and allusions are rather exceptional (after all, this would be foreign to Skácel's poetic style), it rather seems that Skácel and his work – at least partially, in his "smuténky" (sad ones) and "Traklian life feeling" – embraced the pole of European poetry that could be labeled as Hölderlinian-Traklian. This is also observed by Zdeněk Kožmín in the above-mentioned monograph: "Skácel's uniqueness, however, is still anchored in the depths of what has already been reached in the contexts of life and literature, in the ethical and aesthetical humanization of the world. He is being his own self, always and under any circumstances, while remaining grown into the objects of the world, into traditions, into the legacies of people long gone. These fruitful foundations of Skácel's world, spanning between father and mother, Erben and Trakl, home and world, poetry and prose, myth and attention to the present are lived and experienced with a realism that commands both admiration and confidence" (Kožmín, 2000, p. 14).

It is difficult to seek literary models and "teachers" in the case of a poet of Skácel's caliber. However, it seems that names as opposed as Erben and Trakl may help to satisfactorily define the wide range of Skácel's poetry, which, however, resounds on a single string. Skácel's connection to Trakl, an inner one rather than a formal one, will stand out even more when looking at Czech literature from the outside, within the European context. In his laudatio on the occasion of Jan Skácel receiving the Petrarca-Preis in 1989, German author (with Slovenian roots) Peter Handke interpreted Skácel's poetry based on the seemingly opposing worlds of Georg Trakl and Wolfgang Amadeus Mozart (Handke, 1991, p. 28). Such a comparison seems especially revealing since Handke could only have known Skácel's work through a few translations into German. Skácel himself is said to have been pleasantly surprised by this insightful interpretation.

However, Trakl's influence on Skácel is also apparent in his individual collections which include the motifs of death, anxiety and autumn to a large extent. Following the three poetry collections in which Skácel defined and cemented his distinctive poetic which has practically never changed – *Kolik příležitostí má růže* (How many chances does a rose have, 1957), *Co zbylo z anděla* (What remained of an angel, 1960) and *Hodina mezi psem a vlkem* (The Hour Between Dog and Wolf, 1962), his fourth collection *Smuténka* (The Sad One, 1965) shows its tendency to melancholy already in its title. While melancholy has always been a staple in Skácel's verse, in the second half of the 1960s, feelings of anxiety became overwhelming. It is hard to say though whether this collection already shows Trakl's influence – which only becomes indisputable in his next collection.

In Skácel's fifth collection entitled *Metličky* (Little Brooms) from 1968, the Skácel – Trakl relation becomes more pronounced and concentrated in the five-line stanza *Čistota* (Purity):

Září A lovec s rozlomenou puškou  
 Toulá se při okraji lesa Ze strnišť  
 Divoké husy vracení se v klínech  
 Ve starých básních jako v zahradách  
 Tlumené pády plodů Ticha nesbíraná

(Skácel, 1995, p. 247)

In English translation:

September And a hunter with a broken rifle  
 Roams the fringe of the forest From the stubble fields  
 Wild geese return in wedges  
 In old poems like in gardens  
 Muffled falls of fruits Silences unpicked

(Translation: Tereza Chocholová)

The fall hunting scene bears a striking resemblance to the introductory scene from Trakl's poem *Im Winter* (In the Winter):

Na poli chladný bílý třpyt.  
 Ohromné nebe je tak opuštěné.  
 Hejno kavek nad tůň se žene,  
 lovci jdou z lesa, panuje klid.

Mlčení dlí v černých korunách.  
 Svít ohňů z domků měkce plane.  
 Chvillemi z dálky zazvoní saně,  
 šedavý měsíc stoupá v tmách.

(Trakl 2005: 36)

In English translation:

The field shimmers cold and pale.  
 Immense and lonely hangs the sky.  
 Circling the pond, the jackdaws fly –  
 Down from the woods the hunters trail.

Black silence on the trees descends.  
 The firelight winks from huts around.  
 At times a distant sleigh-bell sounds  
 And slowly the grey moon ascends.

(Translation: Jonathan Steffen)

The tones of both poems, the presence of silence as well as the tension of hunting, are very similar (despite Trakl being more brutal and more particular), while the seasons of the year in which the scenes take place are naturally different. What is essential though is that each verse of Skácel's text alludes to Trakl's work. The "fringe of the forest" from Skácel's poem is

a literal translation of Trakl's typical, essential expression "Waldsaum" – the edge, the border of the forest with a symbolical meaning of transcendence, a divide between the earthly and the unearthly. The wild geese above the stubble fields evoke Trakl's "Vogelzug" (bird migration), which is yet another key term linked to the desire for an escape and its unfeasibility. Last but not least, *muffled falls of fruits* are an almost literal quotation of the line from Trakl's poem *Die Verfluchten* (The Damned Ones): *Im Garten fallen Äpfel dumpf und weich*, literally "in the garden, apples fall dull and soft". In summary, a single five-line poem includes two identical key motifs and two almost literal translations. This could still be a mere similarity if it were not for another proof of the deliberate affinity of this poem to Trakl's poetry – the phrase *in old poems* from the fourth line. This is where Skácel directly alludes to the poetry of another author, perhaps that of Trakl.

The increase in existential motifs in the collections *Smutěnka* and especially *Metličky* is also observed by Zdeněk Kožmín in his monograph, as he remarks that *Metličky* is imbued by more anxiety and unease than the previous collections. He does not see a direct link to Trakl there but rather to Halas though:

"Looking for reasons why Skácel called his collection *Metličky* (the word is linked to a poem about casting a death mask), one of them will be that this collection addresses death the most. Casting a death mask can be read within the context of Halas. Skácel leads a dialogue with his poet. *Metličky* is a homage to the life and work of Halas" (Kožmín, 2000, p. 86). The parallel with Trakl's work, which co-defined the early poetics of Halas, still suggests itself.

More poems from *Metličky* are imbued by the Traklian atmosphere of the Austrian countryside which bears a strong resemblance to that of Skácel – the Moravian one. While similar motifs do not necessarily prove a direct influence by Trakl, their increased number in Skácel's poetry at the time may be telling of it.

The following poetic work by Skácel shows a departure from this dark, existential tone. However, even his collections from the 1980s do include (though rather sporadically) poems where a possible influence by Trakl is apparent. What is vanishing though, primarily since Skácel employs a rather free verse form, is the underlying feeling, the "Traklian mood", which was distinctly present in the above-mentioned poems by Skácel.

Jan Skácel represents an exception among the Moravian poets influenced by Georg Trakl's poetry in several respects. First of all – and rightly so – he is not traditionally ranked among poets with a melancholy, tragic vision of the world. Yet he can still be called a "poet of the fall". Unlike the others, Skácel does not show Trakl's influence in his early poems but rather in his mature stage – in the second half of the 1960s. However, even here, Trakl's influence is rather encrypted in the inconspicuous and "probable" concurrence of motifs and settings of the poems. Nevertheless, in some of Skácel's texts, Trakl's influence seems indisputable.

Skácel cannot be said to have had an Expressionist period or expressive style. His work rather shows a continuous presence of existential elements, with a gradation in the second half of the 1960s in his collections *Smutěnka* and *Metličky*. In his collections from the 1970s and the 1980s, these elements never vanish; they are still present and more or less co-create Skácel's poetics until his last collection.

The question of whether Trakl's "poetics of inexplicable melancholy" plays a role in contemporary Czech poetry or whether it is a closed chapter suggests itself. Let me state the following: Trakl's work is still alive, both as an academic research topic (new translations are made and

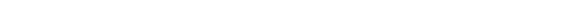
diploma theses written) and as an inspiration source. Contemporary poets like Radek Fridrich, Bohdan Chlábek, Jan Dadák, Jiří Staněk, Alena Nádvořníková and Viky Shock still address Traklian motifs; however, Traklian inspiration has left the Moravian space. The drama *Trakl* written by Brno-based dramatist Marek Horoščák (born 1976) has an exceptional position though. It was written in 1998 and produced in 2001 as a radio play.

Let me conclude that the “Traklian line” based on the specifics of Austrian Expressionism lives on in Czech literature without losing its strength and intensity.

## BIBLIOGRAPHY

- FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg. 2000. *Expresionismus*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN 80-7198-456-6.
- HALAS, František. 1948. *Kohout plaší smrt*. Praha: Československý spisovatel, 1948.
- HALAS, František. 1967. Z dopisů Libuši Rejlové. *Host do domu*, 1967, n. 10, pp. 43–45.
- HALAS, František. 1968. *Krásné neštěstí*. Praha: Československý spisovatel, 1968.
- HANDKE, Peter. 1991. „Das plötzliche Nichtmehrwissen des Dichters“. Petrarca-Preis, Jan Skácel, Paul Wuhr, John Berger. Ravenna: Edition Petrarca.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. 1992. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. ISBN 80-85639-00-9.
- JIRÁT, Vojtěch. 1942. Dva předchůdci: Georg Trakl a Georg Heym. *Kritický měsíčník*, 1942, n. 5, pp. 147–153.
- KOŽMÍN, Zdeněk. 2000. *Skácel*. Brno: Jota, 2000. ISBN 80-7217-119-4.
- KUNDERA, Ludvík. 1969. *Haló, je tady víchr, vichřice!* Praha: Československý spisovatel, 1969.
- KUNDERA, Ludvík. 1995. *Sny též*. Brno: Atlantis, 1995. ISBN 978-80-7108-301-6.
- KUNDERA, Ludvík. 1999. *František Halas. O životě a díle (1947–1999)*. Brno: Atlantis, 1999. ISBN 80-7108-191-4.
- KUNDERA, Ludvík. 2005. *Různá řečiště*. Brno: Atlantis, 2005. ISBN 80-7108-261-9.
- MALÝ, Radek. 2022. *Když v černém lese volá kos*. Zlín: Archa, 2022. ISBN 78-80-87545-90-4.
- MED, Jaroslav. 1969. Halas – Trakl – Reynek. *Česká literatura*, 1969, Vol. 17, pp. 228–240.
- MED, Jaroslav. 1992. Od snu o ráji k prožitku apokalypsy. In: *Bohuslav Reynek (1892–1971)*. Výstava ke 100. výročí narození. Brno, 1992.
- NEZVAL, Vítězslav. 1967. *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu. Kohout plaší smrt*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- REYNEK, Bohuslav. 1995. *Básnické spisy*. Zlín: Archa, 1995. ISBN 80-901926-0-2.
- SKÁCEL, Jan. 1995. *Básně I*. Brno: Blok, 1995. ISBN 80-7029-119-2.
- STEFFEN, Jonathan. In the Winter [online]. Viewed 27 June 2021. <<https://www.jonathansteffen.com/im-winter-by-georg-trakl/>>
- TRAKL, Georg. 1917. *Básně Jiřího Trakla*. Translation Bohuslav Reynek. Stará Říše: Dobré dílo, 1917.
- TRAKL, Georg. 1924. *Šebastián v snu*. Translation Bohuslav Reynek. Vyškov: František Obzina, 1924.
- TRAKL, Georg. 1965. *Básně*. Translation Ludvík Kundera. Praha: Československý spisovatel, 1965.
- TRAKL, Georg. 1987. *Historisch-kritische Gesamtausgabe in zwei Bänden*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1987.
- TRAKL, Georg. 1995. *Šebestián ve snu*. Translation Ludvík Kundera. Třebíč: Arca JimFa, 1995. ISBN 978-80-87545-89-8.
- TRAKL, Georg. 2005. *Podzimní duše*. Translation Radek Malý. Praha: BB art, 2005. ISBN 978-80-7341-468-9.
- ZAHRADNÍČEK, Jan. 1991. *Dílo I*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0287-0.

RADEK MALÝ • “IN A GOLDEN FOREST A BLUE BIRD BLEEDING”  
ON THE RECEPTION OF AUSTRIAN EXPRESSIONISM IN CZECH POETRY



Doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D.

Katedra žurnalistiky

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Fakulta sociálních věd

Univerzita Karlova

Smetanovo nábřeží 6

110 01 Praha 1

Česká republika

radek.maly@fsv.cuni.cz



## Recenzie

**TANESKI, Zvonko.** *Súčasná chorvátska poézia (Vysokoškolská učebnica pre študentov slovenských filológii).*

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2025. ISBN 978-80-558-2313-3.

Recenzovaná publikácia predstavuje prvú vysokoškolskú učebnicu venovanú chorvátskej literatúre na Slovensku. Predmetný titul *Súčasná chorvátska poézia* vyšiel v roku 2025 na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre. Už v úvode je potrebné konštatovať, že v oblasti učebných materiálov určených slovenským študentom chorvátskeho jazyka a literatúry, ako aj širších slavistických odborov dlhodobo pretrváva výrazný deficit. O to významnejší a vzácnejší je prínos autora Zvonka Taneského, ktorého učebnica predstavuje dôležitý krok vpred k systematickému spracovaniu súčasnej chorvátskej poézie v slovenskom akademickom prostredí. Publikácia sa vyznačuje logickou štruktúrou, funkčne koncipovaným obsahom a schopnosťou zachytiť základné poetické tendencie a pohyby v sledovanom období.

Svojím poslaním plní titul minimálne dvojakú funkciu: literárnohistorickú, ktorá je nevyhnutnou súčasťou každého vysokoškolského učebného textu, a interpretačnú. Práve druhá z uvedených funkcií zvyšuje jej didaktickú atraktivnosť, keďže obsahuje nielen originálne básnické ukážky, ale aj ich slovenské preklady (vo väčšine prípadov ide o preklady Karola Chmela). Aj začínajúci študent kroaticistiky tak získava možnosť pracovať s textom v origináli, pričom porozumenie významovým a poetickým rovinám je podporené prekladom do materinského jazyka. Každý tematický celok je doplnený súborom praktických otázok, ktoré vedú recipienta k hlbšej analýze textu a rozvíjajú jeho schopnosť kritického

interpretačného rozboru básnických textov súčasných chorvátskych básnikov a poetiek.

Učebnica má prierezový charakter a autor si je vedomý nemožnosti obsiahnuť celé spektrum súčasnej chorvátskej poetickej produkcie. Výber chorvátskych básnikov a poetiek je preto nevyhnutne do istej miery subjektívny, pričom kritériá výberu i genézu publikácie autor transparentne vysvetľuje už v úvodnej časti. Ako sám uvádza, publikácia vznikla predovšetkým na základe prednášok a seminárov z dejín chorvátskej literatúry na Univerzite Komenského v Bratislave (2015 – 2024), ako aj z vybraných prednášok v rámci predmetu literárna komparatistika na UKF v Nitre (2025). Z uvedeného vyplýva, že výber básnikov/poetiek a konkrétnych textov bol formovaný samotným dopytom a záujmom študentov. Na túto skutočnosť autor nadväzuje v kapitole *Prolegomena k postmodernizmu v chorvátskej literatúre (alebo o súčasnej chorvátskej poézii bez „tradičných“ kapitol)*, v ktorej upozorňuje na limitovaný rozsah učebnice a na nemožnosť plne zachytiť dynamicky sa vyvíjajúci literárny proces.

Nasledujúca teoretická kapitola mapuje kľúčové zmeny v chorvátskej poézii od päťdesiatych do osemdesiatych rokov 20. storočia. Percipienti sa v nej môžu oboznámiť napríklad s tvorbou autorov ako Slavko Mihalić či Vlado Gotovac, ako aj s činnosťou významných literárnych skupín krugovaši a razlogovci. Autor tu čitateľa odborne a tiež zanietene prevádza najdôležitejšími medzníkmi chorvátskej poézie druhej polovice 20. storočia. Kapitola je užitočne zakončená otázkami slúžiacimi na upevnenie a reflexiu získaných poznatkov. Osobitná pozornosť je ďalej venovaná tematizácii občianskej vojny v deväťdesiatych rokoch, ktorá zásadným spôsobom ovplyvnila nielen tematický register chorvátskej poézie,

ale aj samotný spôsob literárneho vyjadrovania. Kapitoly na seba plynulo nadväzujú v časovej i žánrovej rovine, pričom po reflexii spomenutého obdobia nasleduje analýza nástupu nultých rokov v chorvátskej poézii. Prínosom tejto časti sú prehľadné tabuľkové prílohy, ktoré názorne demonštrujú rozdiely medzi modernistickými a postmodernistickými prvkami v tvorbe vybraných autorov a autoriek. Samostatná, kratšia kapitola je venovaná chorvátskym básnickým antológiám. Autor v nej stručne predstavuje najvýznamnejšie antologické projekty z Chorvátska, neobchádza však ani doposiaľ jedinú slovenskú antológiu chorvátskej poézie *Útecha chaosu*, ktorú zostavil Miroslav Mićanović.

Záverečná časť učebnice *Interpretačné sondy do textov súčasných chorvátskych básnikov* naplňa druhú – interpretačnú – funkciu učebnice. Jej cieľom je ponúknuť modelové interpretácie vybraných básnických textov prostredníctvom metodologicky premysleného a didakticky podnetného prístupu. Z. Taneski v tejto časti pracuje s tvorbou troch básnikov. Najstarším z nich je Danijel Dragojević, pri ktorom je zdôraznený aj jeho presah do slovenského kultúrneho a editorsko-prekladového prostredia. Súčasťou interpretácie je napríklad báseň *Tama* (v slovenskom preklade Karola Chmela pod názvom *Temnota*). Takto koncipovaný model originál – preklad vytvára priestor pre rozvoj kritického myslenia a interpretačných kompetencií študentov. Autor identifikuje kľúčové poetické figúry a symboly v poézii D. Dragojevića, pričom ponúka otvorené interpretačné východiská, ktoré zároveň ponechávajú priestor pre individuálnu recepciu každého čitateľa. Druhou interpretovanou autorkou je Dorta Jagić, ktorej poézia je charakteristická výrazným využívaním kresťanských motívov. Táto časť umožňuje študentom konfrontovať sa s poetikou, ktorá síce nie je v súčasnosti dominantná, no citlivo reflektuje existenciálne otázky moderného

človeka. Posledným chorvátskym básnikom v interpretačnej časti je Branko Ćepec, ktorého poetická tvorba často nadobúda podobu cestovateľských zápiskov či denníkov, čo ju robí pre recipienta mimoriadne prístupnou a atraktívnou.

Publikáciu uzatvára register použitej a odporúčanej literatúry, ktorý má čitateľa viesť k samostatnému štúdiu a ďalšiemu prehľbovaniu teoretických znalostí. Celkovú metodologickú koncepciu učebnice pozitívne hodnotí aj Tin Lemac z Univerzity v Zadare, ktorý sa spolu s Ivanou Slivkovou z Prešovskej univerzity v Prešove podieľal ako druhý recenzent publikácie. Z jeho hodnotenia vyplýva, že okrem metodologickej premyslenosti, výberu textov a básnikov/poetiek i didaktickej koncepcie je potrebné osobitne vyzdvihnúť aj zaplnenie doteraz absentujúceho priestoru v oblasti slovensko-chorvátskych literárnych a kultúrnych vzťahov. Vysokoškolská učebnica *Súčasná chorvátska poézia Z.* Taneského tak predstavuje metodologicky premyslenú a didakticky potrebnú publikáciu, ktorá výrazným spôsobom obohacuje slovenský slavistický areál. Efektívne spája literárno-historickú časť skúmanej problematiky s vedecko-interpretačným rozborom chorvátskych podnetných básnických textov. Jej najväčším prínosom je zaplnenie prázdneho „bieleho miesta“ na mape doterajšej slovensko-chorvátskej medziliterárnej komunikačnej výmeny. Publikácia má nesporný potenciál stať sa pevnou a dlhodobo využiteľnou súčasťou vysokoškolskej výučby v rámci filologických odborov slovanských jazykov, literatúr a kultúr na slovenských univerzitách.

Štefan Riška\*

\* Mgr. Štefan Riška, Katedra slovanských filológií, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, Štefánikova 67, 949 01 Nitra, Slovenská republika, stefan.riska@ukf.sk