Univerzita Komenského v Bratislave
Filozofická fakulta
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Poetika poézie a jej prekladu

Venované životnému výročiu
básnika, literárneho vedca a prekladateľa
Jána Zambora

Univerzita Komenského v Bratislave

Vyšlo s podporou grantov VEGA 1/0228/15/12 Semiopoetika
a VEGA 1/0123/18 Poézia v poetologickej reflexii.

Poetika poézie a jej prekladu
Venované životnému výročiu básnika,
literárneho vedca a prekladateľa
Jána Zambora

Editorka
Doc. PhDr. Andrea Bokníková, PhD.

Edičná spolupráca
Mgr. Peter Tollarovič

Odborní posudzovatelia
Doc. PhDr. Igor Hochel, PhD.
Dr. Alejandro Hermida de Blas

Obálka a návrh grafickej úpravy
ak. mal. Ladislav Vančo

Resumé príspevkov A. Bokníkovej, I. Dimovej, M. Dzúra, A. Eliáša, J. Holiša,
J. Juhásovej, M. Kekeliakovej, M. Kusej, V. Liashuk, A. Lučanského, E. Maliti Fraňovej,
M. Mikšíka, Z. Rédeya, M. Součkovej, M. Stankovej, L. Šimona, P. Šišmišovej
a P. Tollaroviča do angličtiny preložil Peter Barrer, PhD.

© Univerzita Komenského v Bratislave, 2018

ISBN 978-80-223-4638-2

Obsah

Ján Zambor
Chvála úsmevov či vašej prítomnosti 7

Prvá časť

Andrea Bokníková
Predhovor 11

Jaroslav Šušol
Otvárací príhovor dekana Filozofickej fakulty UK 19

Ján Buzássy
Pocta básnikovi a prekladateľovi Jánovi Zamborovi 21

Ľubomír Feldek
O Jánovi Zamborovi 22

Ladislav Šimon
Ján Zambor, básnik a prekladateľ, praktik a teoretik –
poznámky k vzájomným vzťahom medzi rôznymi aktivitami
alebo Fenomén Zambor 24

Anton Eliáš
Ruská poézia 19. storočia v prekladoch Jána Zambora 37

Mária Kusá
Ruská poézia 20. storočia v prekladoch Jána Zambora 45

Paulína Šišmišová
O Zamborových prekladoch po španielsky písanej poézie 52

Anna Valcerová
Viacprúdová poézia 67

Ján Gavura
Básnik v básni – zviditeľnenie tvorcu 79

Eva Maliti Fraňová
Nad výbermi z poézie Miroslava Válka a Jána Zambora
v ruskom preklade 86

Viktória Liashuk
Ruské a bieloruské prekladové verzie poézie Jána Zambora
ako esteticko-kultúrne komunikáty 92

Marián Andričík
O anglických prekladoch slovenskej poézie 105

John Minahane
O prekladaní básne Jána Buzássyho *Vietor pritvrdil* do angličtiny 120

Milan Richter
Goetheho *Faust I* v preklade pre divadlo 128

Albert Lučanský
Literárna interpretácia *Veľpiesn*e, 8:6-7 136

Miloslav Vojtech
Recepcia básnickej tvorby Gottfrieda Augusta Bürgera
v slovenskej a slovinskej poézii prvej polovice 19. storočia 155

Ivo Pospíšil
Poezie Ladislava Soldána jako způsob přežití 168

Andrea Bokníková
Predstava času premietnutá do poetiky poézie –
úvaha o tvorbe Ľudmily Groeblovej 177

Monika Kekeliaková
Za kvetinovou clonou Henny Fiebigovej 200

Peter Tollarovič
Miroslav Válek ako „nádej slovenskej katolíckej poézie“ 217

Mária Stanková
Báseň Miroslava Válka *Štvornožci*
Interpretačné poznámky. 224

Juraj Holiš
Pomlčka v láske
(Využitie pomlčky v Mihálikovom knižnom súbore *Erotikon*) 235

Irena Dimova
Hra pre tvoje modré oči a *Soľ do zmyslov*:
poetika ako možnosť odchýlky. 248

Martin Dzúr
Verš Jána Stacha 259

Zoltán Rédey
Poetika a interpretácia lyriky
(O poetike básne Štefana Strážaya) 275

Jana Juhásová
Litánie k svätým ako žánrový model básnických textov slovenskej lyriky . . 283

Matúš Mikšík
Interpretácia básne Ivana Laučíka *Aury* 297

Marta Součková
„Malé príbehy" v poézii Kataríny Kucbelovej a Márie Ferenčuhovej 308

Druhá časť
Malý slovník poetiky

Ľubomír Feldek
P. F. 323

Mikuláš Kováč
Poznámky o voľnom verši 328

Ludvík Kundera
Voľný verš 335

Ján Šimonovič
Obraz, prvé prikázanie 346

Štefan Moravčík
Ako sa oberá ovocie z Hroboňovho zvukorebríčka 348

Daniel Hevier
Sci-fi lyrika 352

Tomáš Janovic
Stratil sa epigram 356

Viliam Turčány
Tercíny 359

Ján Švantner
Nicolas Boileau: *Básnické umenie* 365

Ján Buzássy
Spenserova strofa 373

Vincent Šikula
Nebýva na každom vŕšku rozprávač 376

Rudolf Sloboda
Moje názory na poviedku 380

Stanislav Rakús
Mlčanie 383

Jozef Puškáš
Od literatúry k filmu, od filmu k literatúre 386

Vladimír Ferko
Reportáž o reportáži 391

Tretia časť

Výzvou je pre mňa zvrchovaná báseň s významnými ľudskými obsahmi
Rozhovor Dušana Teplana s Jánom Zamborom 399

Edičná poznámka 425
Menný register 430
Obrazová príloha 443

Chvála úsmevov či vašej prítomnosti

Ján Zambor

Žehnám úsmevu.
František Andraščík

Napísal som elegickú tanku:

V parku, v tom starom vzácnom ráme
podvečerného zrkadla,
osamotený muž
a nezadržateľne sa vzďaľujúce
splašené lístie.

A tu:

pozdravy očí!

Čo slová...

Oči s nahým leskom, blízke ako dážď.

Obnažujúci sa klenotný jagot.

Oči s tajomstvom, možno zavretými aj pred nimi –
nevediace čakajú na kľúč,
ktorý má azda ten, čo príde.

Zakmitnutia s nepreniknuteľnosťou samôt na dne.

Až sa ostýcham pred toľkými darmi.

Tej, čo sa ženie po chodníku, vietor
od voľaktorého južného mora.

Tej, ktorá schodmi schádza ako z oblakov.
Tej, ktorej tvár som stretával zamknutú,
lebo nevedela o svojej kráse,
a teraz sa mi na úsmev otvorila
ako ráno rosnej žiarivosti.

(Viem, raz ju zazriem s ním –
zreníc sa mi dotkne ľahký dym,
ale vzápätí ho rozptýlim.)

Azda všetci,
šampión
i večný smoliar,
cintľavý,
tučný,
primalý,
privysoký,
ten inej rasy,
žena, čo deťom vo dne v noci dáva svoju sviežosť ruže,
tá, čo iba prečesáva popol
a medzi ľudí nesie neisté oči,
oči, ktoré sa na teba dívajú a nevládzu odhrnúť ťažký záves,
a oči, dve zastierané rany,
tie, čo sa vzopreli krutosti,
so záchvevmi obáv z nepochopenia a zavrhnutia,
oči padajúce
i vznášajúce sa
potrebujú
tvoj úsmev.

Ale to už vidím
prudko vodu vzlietať,
vítajú ma vaše výskajúce biele gejzíry
a ja sa v nich kúpem.

Rozbitá amfora, jestvujem opäť,
vami pospájaný.

Prvá časť

Predhovor

O človeku sa dozvieme niečo podstatné, keď si všimneme, ktorí ľudia k nemu inklinujú, alebo cítia potrebu vyjadriť sa k jeho práci, či zužitkovať jej prínos. Prenesené do priestoru literatúry a literárnej vedy a na Jána Zambora, možno povedať: o jeho pracovnom zameraní, rozpätí, spôsoboch písania svedčí aj to, ktorí básnici, odborníci a odborníčky sa v tejto knihe vyslovili k jeho širokospektrálnej činnosti, odvolali sa na pojmy a postrehy z monografií či štúdií ním napísaných, alebo uchopili významy jeho básní a prekladov.

Tvorba a aktivity Jána Zambora patria do oblastí pôvodnej poézie, umeleckého prekladu, literárnej vedy so zameraním na teóriu literatúry, historickú poetiku či kritiku prekladu, ako aj na editorstvo. Publikácia, ktorá mu je venovaná, je preto zákonite pestrá. Popri jubilejných pozdravoch, ktoré nemajú formálny ráz, prináša translatologické, literárnoteoretické i literárnohistoricky orientované štúdie, pričom väčšina z nich je interpretačne zameraná na poéziu a na niektoré zretele vybranej básne. Obsahuje príspevky s múzickým štýlom a empatiou voči poézii (tej jeho, alebo inej) i exaktnejšie koncipované a argumentačne vystavané, prípadne také, v ktorých sa oba prístupy a štýly prelínajú.

Nájdeme v nej rozhľadené a Zamborov prínos pomenúvajúce príspevky o jeho prekladoch ruskej a španielskej poézie. Zdôrazňujú presvedčivosť preložených básní (Anton Eliáš), dojem ľahkosti a prirodzenosti, ktorými pôsobia. Súčasne oceňujú Zamborovu schopnosť výstižne a pútavo komentovať prekladateľskú stratégiu (Mária Kusá), jeho poznanie kontextov východiskovej i cieľovej kultúry a „cit pre poéziu“ (Paulína Šišmišová), ako aj osobnostné prepojenie praktika a teoretika v jeho prístupe a práci, či už básnickej alebo prekladateľskej (Ladislav Šimon). Do popredia sa dostáva problematika prekladania poézie, ktorou sa šíri básnické umenie i povedomie o slovenskej kultúre do inonárodných kontextov: jedna zo štúdií ozrejmuje, že aktivity vydavateľstva Modrý Peter (resp. jeho kanadskej obdoby Modry Peter Publishers) sa výrazne podieľajú na tom, aby slovenská poézia prenikla do anglicky hovoriacich krajín (Marián Andričík). Okrem toho sa tu stretneme so sledom návrhov na riešenie delikátnej otázky, ako sa pri umeleckom preklade možno vysporiadať s viazaným veršom a s významovými nuansami slov (John Minahane). Translatologický rozmer má aj pohľad zaostrený na zvláštnosti prekladu *Prafausta* a *Fausta* a na zmeny v autorských postojoch Johanna Wolfganga Goetheho (Milan Richter).

Jednotlivé príspevky u Jána Zambora sledujú zaujatie činnosťami prekladateľa a zároveň básnika (Ľubomír Feldek), či spôsoby, akými sa zlučujú ešte aj s prístupom literárneho vedca (Ladislav Šimon, Anna Valcerová). Inokedy upozorňujú na to, ako sa spomenuté dimenzie prepájajú u Ladislava Soldána, tiež „vedca, ktorý je súčasne básnikom" (Ivo Pospíšil). Ďalšia z úvah sa dotýka života s poéziou v okolnostiach, ktoré jej neprajú – u Zambora a iných, a toho, že ďalej ju posúva aj umelecký preklad, nielen pôvodná tvorba (Ján Buzássy). Sonda do vrstiev čítania sa zaoberá súvzťažnosťami medzi životopisom autora či autorky a autonómnym svetom básne (Ján Gavura), čo je aj jedna z kľúčových problematík Zamborových vedeckých štúdií i vlastnej poézie. Špecifickú zónu predstavuje zahĺbenie sa do básnickej tvorby Jána Zambora v škále jej variabilných výrazových prostriedkov, námetov a posolstva (Anna Valcerová). Významové vrstvy a výrazové polohy Zamborových básní sa odkrývajú aj hodnotením ich prekladov do ruštiny nasmerovaných na prijímajúci kontext ústretovo k „ruskému milovníkovi poézie" (Eva Maliti Fraňová). Práve na konfrontácii dvoch kníh, ktoré prinášajú preklady jeho básní, jednej v ruskom jazyku a druhej dvojjazyčnej v bieloruskom a slovenskom jazyku, sa ukazujú odlišnosti prekladateľských riešení medzi blízkymi slovanskými jazykmi (Viktória Liashuk).

Vznikajú cielené prieniky v objekte čítania medzi prispievateľmi a prispievateľkami publikácie, a výskumom a interpretačným vkladom Jána Zambora. Autori a autorky príspevkov si témy zvolili na základe vlastných preferencií, ale s ohľadom na Zamborove práce. Dotýkajú sa nielen žánrových kontúr poézie – nemeckej i slovenskej (Miloslav Vojtech), ale aj metafory a jej typológie, a to vo *Veľpiesni* (Albert Lučanský), čo sú oblasti, ktoré Ján Zambor vo svojich štúdiách uchopil s výraznými výsledkami. Nájdeme tu úvahu o menej známej predstaviteľke slovenskej moderny Ľudmile Groeblovej a typoch kompozície v jej veršoch (Andrea Bokníková). Publikácia prináša aj objasňujúcu reflexiu o ranej tvorbe Miroslava Válka a jeho doteraz neznámych básňach primkýnajúcich sa ku katolíckej moderne (Peter Tollarovič) a nazretie do počiatočnej fázy poézie príslušníkov Trnavskej skupiny – Jána Stacha a Ľubomíra Feldeka cez ich detský aspekt i „koncepty zmyslovosti" (Irena Dimova). Aj menovanými autorskými individualitami sa Ján Zambor zaoberal – spomeňme aspoň detailné interpretácie tvoriace súčasti jeho monografií o Miroslavovi Válkovi (2013) a o Ivanovi Kraskovi (2016) – tá druhá je okrem iného obohatená o interpretačný prienik do jednej z Groeblovej básní. Napokon uveďme Zamborove hĺbkové sondy do Stachových básní v knihe *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu* (2010), do ktorej vkomponoval interpretáciu tvarových i významových súvislosti prvej zbierky tohto básnika – *Svadobná cesta*. Pokiaľ ide o pôvodnú tvorbu Feldeka, v antológii *Voľný verš v slovenskej poézii* (1983) upriamil pozornosť na jeho inovačné podanie príbehu prostredníctvom „prozaickej básne". V doslove k výberu *Milovanie pred usnutím* (1986) zasa zdôraznil „jednotu" básnikovho „pôvodného diela", keďže jeho„manželská lyrika prerastá do rodinnej, ktorej predĺženou rukou je tvorba pre deti".

Interpretácia jednotlivej básne je literárnovedný útvar, ktorý Ján Zambor erudovane rozvíja osobitne v poslednom desaťročí, pričom mu programovo ide o relatívne komplexný štruktúrny rozbor diela. V tejto knihe ju predstavuje analyticko-

štruktúrny prístup k básnickému textu Štefana Strážaya v štúdii Zoltána Rédeya. Osvetľuje ho vo významových vrstvách jeho pomenovaní a gramatiky, a nasvecuje ho i v zrkadle rozličných názorov na Strážayovu tvorivú metódu, vrátane Zamborovho (Zoltán Rédey). Takémuto zameraniu zodpovedá aj interpretačný náhľad na báseň Ivana Laučíka cez „kinetický a metafyzický-spirituálny princíp" (Matúš Mikšík) a zamyslenie sa nad básňou Miroslava Válka cez hru s pomenovaním v zbierke završujúcej jeho obdobie „nepokoja" (Mária Stanková). Zamborovo osobité čítanie Laučíka dospelo pred časom do portrétu tohto básnika (*Interpretácia a poetika*, 2005). K Válkovej tvorbe sa dlhodobo vracia. Interpretačné nazretia majú opornú – argumentačnú funkciu aj pri prehľadovom zábere na subjekt v najnovšej slovenskej poézii, u debutantiek po roku 2000 (Marta Součková). Na toto obdobie sa Ján Zambor zameriava výberovo – v súvislosti s tým, čo v ňom pokladá za hodnotné. Reflektuje ho aj v teoretických úvahách o premenách a typoch metafory s pozornosťou voči kontinuitným líniám vo vývine básnických javov. Zambor sa, ako to postrehol v posudku jeho monografie o Válkovi Ján Buzássy, orientuje na literárne hodnoty. Pohybuje sa v širšom časovom a priestorovom diapazóne poézie, ktorý siaha od stredoveku (Konštantín Filozof, Manrique), k renesancii (mystika) a baroku, k romantizmu (Lermontov, Bécquer, Štúr, Hroboň), s dôrazom na 20. a 21. storočie, osobitne na modernizmus. Výraznú pozornosť venuje aj avantgarde a neoavantgarde a iným hodnotovo relevantným básnickým iniciatívam.

Na publikácii sa podieľajú metatexty – štúdie či voľnejšie koncipované state od dávnejších, dlhoročných spolupracovníkov, kolegov a kolegýň Jána Zambora. Od nich sa prechádza k jeho „žiakom" a „žiačkam", ktorých prístup sa s tým jeho prelína aj cez zábery výskumu: genológiu zastupuje vymedzenie žánrového modelu litánií a jeho tvorivá aplikácia na priestor slovenskej poézie 20. storočia (Jana Juhásová). Problematiku obraznosti vo vzťahu k motívom poskytuje úvaha o významovom ovzduší „poetiky kvetín" u Henny Fiebigovej (Monika Kekeliaková). Obidve spomenuté bývalé doktorandky Jána Zambora si všímajú spiritualitu v súčasnej literatúre. Aby sme doplnili predstavu o jeho literárnej pedagogike, treba povedať, že terajším doktorandom Matúšovi Mikšíkovi, Petrovi Tollarovičovi a Albertovi Lučanskému, hlásiacim sa k jeho práci, vychádza kniha *Spirituálne zlomky*, ktorú na ich želanie odborne posúdil. Register pedagogického pôsobenia Jána Zambora by nebol úplný, keby v ňom chýbala verzológia, tá je zastúpená analýzou verša Jána Stacha od jeho bývalého doktoranda (Martin Dzúr). Zužitkovaním Zamborovho inovatívneho prínosu k odkrývaniu sémantiky (semiotiky) interpunkcie je séria interpretačných komentárov o pomlčke v poézii Vojtecha Mihálika (Juraj Holiš). Dopracované dizertácie jeho dvoch doktorandiek, Veroniky Rácovej o poézii Ivana Štrpku a Emílie Čelovskej o priestore v tvorbe Mila Urbana a Dominika Tatarku vyšli knižne.

Dôležitou časťou predkladanej publikácie je reedícia *Malého slovníka poetiky*. Dokladá pôsobenie Jána Zambora na prelome dvoch období (ešte predtým, ako pôsobil na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave), a to v pozícii šéfredaktora časopisu pre mladú literatúru *Dotyky*, ktorý sa sformoval z predchádzajúcej prílohy *Romboidu* (existovala v rokoch 1987 – 1988). V podobe samostatného

periodika *Dotyky* získali najmä vďaka nemu novú tvár. Pomohli formovať literárny priestor počas jeho pluralizácie, podieľali sa na liberalizácii slovenskej kultúry a zároveň presadzovali náročné kritériá na umenie i písanie o ňom. *Malý slovník poetiky* vychádzal ako pravidelná rubrika v pätnástich číslach časopisu *Dotyky* od jeho vzniku, počnúc 1. číslom roku 1989 po 5. číslo roku 1990. Vznikla práve vďaka Jánovi Zamborovi ako vedúcemu redaktorovi a neskôr šéfredaktorovi, ktorý ju inicioval, viedol a vyberal pre ňu prispievateľov. Rubriku pokladám za jeden z výsledkov jeho snáh prepojiť teóriu s praxou, vydolovať z básnikov a spisovateľov teoretický komentár, chuť napísať ho odborne i s umeleckým rešpektom voči neurčitosti básnických významov a s odolnosťou voči zjednodušovaniu. V *Malom slovníku* poetiky sa síce nachádzajú aj príspevky o próze a publicistike, ale môžu byť inšpirujúce pre čítanie a reflexiu poézie, keďže sa do nej presúvajú výrazové prostriedky i fakty z uvedených oblastí. Napokon, viacerí autori hesiel, presnejšie povedané esejí v tomto slovníku zdôrazňujú, že v tvorbe sa často prekračujú hranice medzi básnickou a prozaickou tvorbou, umeleckou a vecnou literatúrou. Jedna z úvah o poézii v ňom čerpá z praxe i teórie filmu, a naopak osobitná reflexia o vzťahu medzi literárnym a filmovým umením upozorňuje na možnú „filmovosť" literárneho textu.

Súčasťou bohatého diapazónu aktivít Jána Zambora je spomínaná pedagogická činnosť. Na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského sa jej venuje už dvadsaťsedem rokov (od roku 1991), ako to vystihuje príhovor dekana prof. Jaroslava Šušola, ktorým sa publikácia začína. Presadzuje vysoké nároky na poslucháčov a poslucháčky univerzity, jeho „žiaci" a „žiačky" sa uplatňujú v literárnej vede, kultúrnej publicistike a aj ako vysokoškolskí pedagógovia a pedagogičky. Vždy mu išlo o skvalitnenie vyučovania. Do procesu prednášok i seminárov vniesol pozornosť k básni cez mikroštylistiku, jej čítanie slovo po slove, cez sémantiku a semiotiku detailov a tvaru verša, vôľu interpretovať ju s ohľadom na podoby metafory a verzologické jemnosti.

Zamborova aktívna činnosť a schopnosť motivovať, „rozpohybovať" druhých významne prispeli k tomu, že na pôde Katedry slovenskej literatúry a literárnej vedy FiFUK sa uskutočnili viaceré konferencie, napr. o Lacovi Novomeskom s publikačným výstupom v kolektívnej monografii *V tenkej koži básnika* (Bratislava : LIC, 2004). Jeho pričinením boli uverejnené publikácie, ktoré rovnako zaznamenali ohlasy u odbornej verejnosti i vo vysokoškolskej a v stredoškolskej praxi: *Portréty slovenských spisovateľov* 1 – 4 (Bratislava : UK, 1998, 2000, 2003, 2007), zborníky *Slovenská literatúra v jedenástich interpretáciách* (*Studia Academica Slovaca 30*. Bratislava : *STIMUL, 2001*) a *Hviezdoslav v interpretáciách* (Bratislava : LIC, 2009), pričom bol ich iniciátorom, prispievateľom a editorom a poslednému spomenutému tiež predchádzalo konferenčné podujatie.

Za seba chcem ešte povedať, že v priebehu dvadsiatich šiestich rokov sme spolupracovali na troch grantoch VEGA a momentálne sme rozbehli štvrtý. Strávili sme mnoho rozhovorov najmä o poézii. Dal mi viaceré ťažiskové podnety. Roku 2009 sme boli spolu v Madride na konferencii o Trnavskej skupine – konkretistoch, z ktorých Ján Stacho a Ján Šimonovič prekladali imaginatívne a pritom pevne komponované verše Federica García Lorcu, rovnako ako neskôr Ján Zambor. Vtedy som sa utvrdila

vo vedomí, že v procese prekladania sa dostáva do dôverného kontaktu s básňou ako s viacrozmerným útvarom, v ktorom všetko so všetkým organicky súvisí. Dlhodobo sme zosúlaďovali výučbu teórie literatúry či historickej poetiky. Oslovuje ma jeho názor, že dôležité je všímať si tvarovanie poézie, jej mnohovrstvový a prekvapivý svet, písaním o nej ju uchopiť ako výstavbu s navzájom poprepájanými zložkami, priblížiť jej čaro a opatrne sa dotknúť jej tajomstva. Ján Zambor popri tematickom skúma „obrazné, zvukové, kompozičné, lexikálne, morfologické, syntaktické, intertextové a intratextové, druhové a žánrové, smerové a iné tvarovanie" (*Stavebnosť básne*. Bratislava : LIC, 2018, s. 8). Pojem tvarovanie teda uplatňuje v rôznych štruktúrnych vrstvách básní a odmieta tak splošťujúce prerozprávanie toho, o čom poézia je, či aké historicko-spoločenské javy „dokladá".

Poznanie pravidiel a zákonitostí viazaného verša sa mu stalo východiskom pre editorské spracovanie antológie *Voľný verš v slovenskej poézii* (1983). Založil ju na ukážkach rozličných podôb tohto veršového útvaru a jeho premeny ozrejmil s vlastnou teoretickou koncepciou v jej doslove. V eseji z *Malého slovníka poetiky* (uverejnej aj v tejto publikácii), český prekladateľ Ludvík Kundera označil tento edičný a koncepčný prístup za iniciačný nielen v slovenskej, ale aj v českej teórii literatúry.

V pozíciách literárneho vedca i editora Ján Zambor pokladá za dôležité kritériá hodnotenia básní tieto ich rozmery: univerzálnu axiologickú platnosť, čitateľskú pôsobivosť, schopnosť pohnúť vývinom slovenskej poézie i reprezentatívny charakter pre slovenskú kultúru, ktorý ju predstavuje ako samostatnú jednotku, povšimnutiahodnú a akceptovateľnú vzhľadom na paralelné procesy v inonárodných kontextoch. Zdôraznil to aj vo svojom svedectve o tom, ako vznikala vyššie uvedená antológia:

> „Editorstvo slovenskej poézie som odštartoval zväzkom *Voľný verš v slovenskej poézii* (1983) pre reprezentatívnu edíciu Kruh milovníkov poézie vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ v Bratislave, na čo ma vyzval jej redaktor Ľubomír Feldek, ktorý, ako sa vyjadril, chcel po antológii Viliama Turčányho *111 slovenských sonetov* (1979) vydať aj antológiu slovenského voľného verša. Výbery zo slovenskej poézie z jedného, najmä tematického hľadiska pre túto edíciu na základe Feldekovej iniciatívy pripravili rozliční básnici a literárni vedci, pričom každý rok od konca 70. do konca 80. rokov vyšla jedna. Pohybovali sa v rozlohe celej slovenskej poézie alebo modernej či súčasnej. Mali možnosť uplatniť svoju predstavu výberu, redakcia do toho vstupovala len čiastočne. Prispeli k relatívne rozmanitému obrazu slovenskej poézie a ustaľovaniu jej hodnôt, čo sa týkalo aj autorskej skladby. Ako cenné možno antológie hodnotiť aj z odstupu času a pri koncipovaní dejín slovenskej poézie tohto obdobia v záujme objektivity by sa na ne nemalo zabúdať. Napriek tomu, že niektorí básnici, ktorí v tých časoch najmä z mimoliterárnych príčin neboli „v obehu" (okrem Pavla G. Hlbinu autori katolíckej moderny), sa do nich nedostali. Pripomeniem ďalšie výbery: *Žihadlice. Antológia slovenskej satirickej poézie* (Rudolf Chmel, 1980), *Dieťa v modernej slovenskej poézii* (Vojtech Kondrót, 1981), *Ars poetica. Antológia slovenskej poézie o poézii* (Stanislav Šmatlák, 1982), *Pod jablonkou pávy pásla. Antológia slovenskej poézie o sne* (Daniel Hevier, 1984), *Krajina pod Tatrami. Básnický zemepis Slovenska* (Štefan Moravčík, 1985),

Piesne potulných pevcov. Slovenskí básnici o svete (Valér Mikula, 1986), *Druhý polčas. Antológia súčasnej civilizačnej poézie* (Peter Zajac, 1987), *Aperitív na modrej planéte. Sedem nových slovenských poém* (Rudolf Chmel, 1988) a *Básne na telo. Moderná slovenská erotická poézia* (Valér Mikula a Štefan Moravčík, 1989). Knihy boli vybavené doslovmi a niektoré aj inými materiálmi.

Spomínam si na sedenie nad rukopisom antológie *Voľný verš v slovenskej poézii* s redaktorom Vojtechom Kondrótom. Rukopis sme museli skrátiť, lebo kniha nemohla mať viac ako 200 strán. Nešlo o nejaké cenzorské rozhodovanie. Kondrót sa ma však predsa len na jedného autora, ktorého báseň som zaradil do výberu, spýtal: „Čo s Ivanom Kupcom?" Dovtípil som sa, že pôvodnú poéziu nemôže publikovať. Moju odpoveď „Kupec tu nemôže chýbať", Kondrót mlčky prijal, a tak jeho *Báseň pre Marilyn, neprečítaná na pohrebe* v antológii ostala. Kritériom výberu na základe Feldekovho odporúčania bolo aj to, aby to boli reprezentatívne básne, lebo sa dalo predpokladať, že o knihu budú mať záujem inonárodní prekladatelia. To sa naozaj potvrdilo, siahali po nej dokonca aj po novembri 1989."

(ZAMBOR, Ján: Moje editorstvo. Litikon, 2, 2017, č. 1, s. 62 – 63.)

Pri vlastnej tvorbe i v písaní o poézii Ján Zambor uplatňuje aj pojmy „stavebnosť básne" a „básnická semiotika", ktoré osvetlil v názornej súhrnnej charakteristike:

„Bližšia je mi predstava básne ako stavby. Ako príťažlivú by som mohol uviesť jej ajgiovskú, presnejšie malevičovsko-ajgiovskú, teda avantgardno-neoavantgardnú podobu. Na druhej strane ak v poézii zdôrazňujem umeleckú stavebnosť, teda umenie básne, bol by som nerád, keby úsilie o to vyúsťovalo do literátskosti. Pojem artistnosť, ktorý sa objavil v spojitosti s mojou novšou poéziou, sa mi nezdá presný, lebo v sebe nesie aj význam umelosti, čomu nie som naklonený. Dôraz na umelecké tvarovanie, ktoré má ambíciu byť inovačné, nevnímam ako niečo vonkajškové, ale ako vnútornú vec básne, pri všetkom úsilí o pôsobivosť výrazu mi nejde o jeho dekoratívnosť, ale o funkčnosť či konotačnú semiotickosť. (...) Do škály zvukového tvarovania patrí aj práca s rytmom. Rytmus v básni participuje na význame, na jej atmosfére, ktorú tiež zahŕňam do sféry básnickej semiotiky. Spolu s inými zvukovými indikátormi v korešpondencii s lexikálno-obraznou významovosťou evokuje isté pocity, zúčastňuje sa na emotívnosti básne."

(Báseň ako stavba. Zhovárala sa Mária Stanková. Dotyky, 27, 2015, č. 5, s. 3 – 7, s. 4.)

Predkladaný knižný zväzok uvádza báseň Jána Zambora *Chvála úsmevov či vašej prítomnosti* vyúsťujúca do obrazu skladania rozbitej amfory. Takéto jej zavŕšenie ako vstup do tejto knihy nabáda poprepájať si navzájom aj zmysel a vyznenie všetkých príspevkov, keďže ukazujú dosah jeho pôsobenia a motivácií tým, čo urobil, vytvoril, povedal. Písanie poézie a štúdií o nej, prekladanie a jeho analýza sú jeho poslaním, ktoré vyvoláva ohlasy a inšpiruje.

Literárny vedec, editor, básnik, prekladateľ poézie a vysokoškolský pedagóg prof. PhDr. Ján Zambor, CSc. sa narodil 9. decembra 1947 v Tušickej Novej Vsi. Nav-

števoval SVŠ v Michalovciach a rok po jej skončení učil na ZDŠ v Nižnom Žipove (1965 – 1966). Absolvoval štúdium slovenského jazyka a literatúry a ruského jazyka a literatúry na Filozofickej fakulte Univerzity P. J. Šafárika v Prešove (1966 – 1971). Krátko pôsobil ako redaktor vo Východoslovenskom vydavateľstve v Košiciach. Bol interným vedeckým ašpirantom na FF UPJŠ v Prešove (1973 – 1975). Pracoval v Literárno-dramatickej redakcii Československého rozhlasu v Košiciach (1976 – 1983). Od roku 1983 bol odborným pracovníkom v Ústave umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie v Bratislave. Stal sa zakladajúcim šéfredaktorom časopisu *Dotyky* (1988 – 1990). Od roku 1991 je pedagógom Katedry slovenskej literatúry a literárnej vedy FiF UK v Bratislave a roku 1997 začal pracovať na čiastočný úväzok aj v Ústave svetovej literatúry SAV. V rokoch 2003 – 2005 bol predsedom Klubu nezávislých spisovateľov. Na katedre viedol a vedie kurzy z teórie literatúry, teórie a praxe prekladu, dejín slovenskej literatúry, historickej poetiky, svetovej literatúry, doktorandské semináre, v rámci univerzity sa uplatňuje ako vedúci špičkového vedeckého tímu Národné literatúry v literárnovednej reflexii. Stal sa aj garantom študijného programu prekladateľstvo-tlmočníctvo, predsedom odborovej komisie pre doktorandský študijný program translatológia (do roku 2017), členom Vedeckého grémia a redakčnej rady Studia Academica Slovaca, členom viacerých redakčných rád a profesijných spoločností, bol vedúcim riešiteľom viacerých grantov VEGA, dlhé roky pôsobil aj ako člen Vedeckej rady FiF UK.

Vydal cca 35 kníh, pôvodné básnické zbierky, literárnovedné knihy, preklady ruskej, španielskej a hispanoamerickej poézie, ukrajinskej a českej, editorské diela.

Vyšli mu samostatné literárnovedné knihy: *Ivan Krasko a poézia českej moderny* (1981), *Báseň a ticho. O poézii slovenských, ruských a španielskych básnikov* (1997), *Preklad ako umenie* (2000), *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia* (2005), *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu* (2010), *Niečo ako láska, niečo ako soľ. Miroslav Válek v interpretáciách* (2013) a *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách* (2016). Je autorom básnických zbierok: *Zelený večer* (1977), *Neodkladné* (1980), *Kôň na sídlisku* (1983), *Plné dni* (1988), *Pod jedovatým stromom* (1995), *Soprán dažďových kvapiek* (2000), *Nádhera zmesi* (2007), *Dom plný neviditeľných* (2014). Publikoval aj výbery z poézie *Melancholický žrebec* (2003) a *Sťahovavé srdce* (2007, doslov Anna Valcerová), pričom ten druhý prináša básne z predchádzajúcich zbierok v obmenených podobách a aj také, ktoré vznikli na základe starších skíc a novú zbierku *Nádhera zmesi*. Knižné prekladové výbery z jeho básní vyšli v Bulharsku, v Nemecku, v Bielorusku a v Rusku, bibliofilia v Grécku. Prekladá najmä ruskú poéziu (A. S. Puškin, M. J. Lermontov, V. Briusov, A. Achmatovová, V. Chlebnikov, O. Mandeľštam, M. Cvetajevová, B. Pasternak, G. Ajgi a i.), španielsku (J. Manrique, sv. Ján z Kríža, barokoví básnici, F. García Lorca, V. Aleixandre, M. Hernández, J. Jorge Padrón a i.) a hispanoamerickú (J. L. Borges, O. Paz a i.). Osobitú podobu má súbor *Slohy na otcovu smrť a iné španielske elégie* so Zamborovým prekladom španielskej stredovekej elégie od Jorgeho Manriqueho, do ktorej na podnet vydavateľa Milana Richtera zaradil ešte preklad dvadsiatich významných španielskych a his-

panoamerických elégií 20. storočia a obohatil ho o poznámky a ďalšie sprievodné texty. Editorsky odlišná je aj jeho prekladová antológia ruskej lyriky od začiatku 19. do začiatku 21. storočia *Kniha ruskej poézie*: predstavuje tvorbu 32 autorov a autoriek, je výberovou sumarizáciou a rozšírením jeho dovtedajších prekladov ruskej poézie, a ozrejmuje ich prostredníctvom úvodu, charakteristikami autorských špecifík, komentármi básní, edičnou poznámkou, zoznamom literatúry i vybraným obrazovým materiálom.

Bohatá je jeho činnosť v oblasti editorstva. Pripravil na vydanie tvorbu P. Horova (*Poézia*, 2004), L. Novomeského (*Poézia*, 2005), F. Andraščíka (*Eseje*, 2006, *Básne*, 2011), zostavil antológiu *Voľný verš v slovenskej poézii* (1983). Všetky spomenuté publikácie precizujú predstavu o autoroch i literárnych javoch kľúčových pre vývin slovenskej poézie, rozširujú diapazón knižne uverejnenej tvorby o predtým iba časopisecky publikované básne, v prípade Andraščíka aj o rukopisné básne a eseje. Editorský rozmer majú aj jeho knižné básnické preklady. Zvyčajne prekladové výbery zostavoval sám a vybavoval ich chronológiou života a diela autora či autorky, doslovom a často aj inými textami, napr. fotografiami, ktoré urobil s ohľadom na predstavovanú problematiku. Z jeho ďalších edičných podujatí sa žiada uviesť zborník poézie a prózy mladých autorov žijúcich na východnom Slovensku *Zvítanie* (1976) zostavený spolu s Hanou Bacigálovou (Annou Valcerovou), alebo knihy Ján Stacho: *Preklady* (1983) a *Ľubojsc, bože, ľubojsc, jaka je presladka. Antológia piesňovej ľudovej poézie zo Zemplína* (1983).

V rámci prekladových výberov z jeho tvorby od inonárodných prekladateľov sú dôležité knižné preklady *Snežni iskri* (2007, výber v bulharčine, preložil Dimitar Stefanov), *Zelený večer / Grüner Abend* (2012, slovensko-nemecký výber obsahujúci aj nové básne, preložila a do vlastnej kompozície zostavila Róža Domašcyna), *Obnova / Adnajlenne* (2013, slovensko-bieloruský výber obsahujúci aj nové básne, zostavila a preložila Viktória Ľašuková), *Čem ja k vam približus* (2014, vybrala a do ruštiny preložila Natalia Švedovová); časopisecky alebo v antológiách vyšli preklady jeho básní do španielčiny, angličtiny, nemčiny, francúzštiny, ruštiny, ukrajinčiny, bieloruštiny, poľštiny, švédštiny, dánčiny, bulharčiny, maďarčiny, rumunčiny, lužickosrbčiny, macedónčiny, čínštiny, turečtiny.

Stal sa nositeľom viacerých ocenení v oblasti kultúry (Cena Jána Hollého za umelecký preklad, ktorá mu bola udelená trikrát, Cena Zory Jesenskej za umelecký preklad, Cena Alexandra Matušku, Cena Klubu nezávislých spisovateľov), ako aj vydavateľských cien (Tatran, Slovenský spisovateľ) a prémií Literárneho fondu za umelecký preklad, pôvodnú poéziu a literárnu vedu.

(Kompletné údaje o živote a tvorbe Jána Zambora obsahuje Encyklopedie / Encyklopédia osobností Českej a Slovenskej republiky. Dostupné na http://www. britishpedia. com/sk#body.)

Andrea Bokníková

Otvárací príhovor dekana Filozofickej fakulty UK

Vážené dámy a páni, kolegyne a kolegovia, milí hostia,
dovoľte mi, aby som Vás v mene vedenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, i v mene svojom privítal na pôde našej fakulty pri príležitosti otvorenia tejto konferencie, ktorej nosnou témou je poetika poézie a jej prekladu a ktorá je venovaná životnému jubileu profesora Jána Zambora. Pre tých, ktorí sú aspoň trocha oboznámení s vedecko-výskumnou a umeleckou činnosťou profesora Zambora, je toto spojenie „témy konferencie a človeka-oslávenca" absolútne prirodzené.

Naša fakulta si bude onedlho pripomínať storočnicu svojej existencie, reprezentovanú bohatým priehrštím plodných rokov, počas ktorých ako najvýznamnejšia – a dlho jediná – inštitúcia svojho charakteru významne prispela k výchove generácií slovenskej inteligencie v širokej škále odborov humanitného a spoločenskovedného zamerania. Hoci Univerzita Komenského spolu so zakladajúcimi fakultami (vrátane tej našej) bola ustanovená zákonom už v roku 1919, Filozofická fakulta začínala svoju činnosť v roku 1921, keď do Bratislavy prišli prví profesori, prevažne z Prahy, a na štúdium sa zapísalo prvých pár desiatok študentov. Išlo o štúdium v odboroch, ktoré boli v tom období, v čase vzniku Československa a snáh o rozvoj národného života Slovákov, považované za dôležité – boli to slavistika, etnológia, história a muzikológia. Od roku 1921 až do súčasnosti fakulta prešla búrlivým vývojom, rozšírila svoje vedecko-výskumné i vzdelávacie portfólio, vychovala desiatky tisíc absolventov a stala sa jedným z najvýznamnejších aktérov vývoja slovenskej spoločnosti.

Už od začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia sa na FiF UK etablovalo aj štúdium prekladateľstva a tlmočníctva, odboru, ktorý sa pôvodne rozvíjal na Univerzite 17. novembra a ktorý sa postupne, so študentmi i učiteľmi presunul na pôdu filozofickej fakulty. Od tých čias je translatologické štúdium jednou z dominánt fakulty a počty záujemcov o tento typ štúdia cudzích jazykov, najmä tých, ktoré možno označiť prívlastkom „svetový", sú konštantné.

Pán profesor Zambor síce nepatrí k tým tisíckam absolventov našej fakulty, no pôsobí tu už od roku 1991, ako pracovník Katedry slovenskej literatúry a literárnej vedy. V roku 1994 sa habilitoval a v roku 2001 bol vymenovaný za profesora. Je au-

torom množstva literárnovedných prác o poézii a o jej preklade, pôvodných básnických kníh a básnických prekladov. Za tie dlhé roky pôsobenia na fakulte sa stal jedným z jej pilierov – niekoľko funkčných období bol členom Vedeckej rady FiF UK a bol hlavným garantom prekladateľsko-tlmočníckeho štúdia na fakulte vo všetkých jeho stupňoch, teda na bakalárskom, magisterskom i doktorandskom stupni. Výrazným dielom prispel k výchove mladších generácií prekladateľov na Slovensku, najmä v oblasti prekladu literárneho a umeleckého textu.

Dnešná konferencia je jedným z výstupov grantových projektov, ktorých riešiteľmi sú profesor Ján Zambor a docentka Andrea Bokníková. Zameriava sa na také tematické okruhy ako je analýza a interpretácia básne, zbierky, autorovho diela, výskum poézie zo zásadného poetologického hľadiska, výskum poézie v próze, poézie v dráme a vizuálnej poézie, či metareflexiu poézie a básnického prekladu. Svojimi pohľadmi do programu konferencie prispeli literáti, literárni vedci a prekladatelia, ktorí detailnejšie analyzovali dielo Jána Zambora, ale aj takí, ktorí sa na problematiku poetiky pozreli zo širšieho zorného uhla, s odkazom na tvorbu iných autorov či prekladateľov.

Verím, že všetci účastníci konferencie si v programe nájdu tie témy, ktoré ich zaujímajú a ktoré prispejú k ich odbornému rastu. Dovoľte mi, aby som sa na záver môjho príhovoru aj touto cestou poďakoval pánovi profesorovi Zamborovi za prácu, ktorú odviedol na pôde našej fakulty, zaželal mu všetko dobré k jeho životnému jubileu, ešte veľa tvorivých síl, inšpirácie a energie do ďalších rokov jeho vedeckej, spisovateľskej i prekladateľskej činnosti.

Jaroslav Šušol
Dekan FiF UK

Pocta básnikovi a prekladateľovi Jánovi Zamborovi

Ján Buzássy

Nech je akokoľvek, musíme priznať, poézia je menšinový žáner. Z toho vyplýva, že väčšina toho, čo sa píše, nie je poézia. Často sa zdá (aj sa tak hovorí), že poézia nie je pre nikoho potrebná. Ale potrebná je pre básnikov, aby vyjadrili viac, než je bežné, aby vyslovili to, čo je ťažšie postihnuteľné a čo je potrebné napísať, aby svet bol úplnejší. Azda aj menej surový.

Krása je príťažlivá. A preto ľudia (nielen v puberte) začínajú písať tie krátke riadky. Zväčša ich nevedie poslanie, ale iba pud poukázať na vlastné myšlienky, dať najavo, že aj ja som na svete. Je to zázračné a pre vývoj človeka obohacujúce. Poézia má slúžiť kráse, vedomiu, že nás neuspokojuje iba materiálny svet. Takto sa verše stávajú aj poslaním. Poľudšťujú. Vedec hľadá systém, umelec tvorcu systému. Bez toho by systém nefungoval.

Byť básnikom nie je veľmi atraktívne. Je osamelý, a často len medzi básnikmi si hľadá priateľov. Ale nepíše iba pre nich. Báseň je aj preňho všeliekom, liekom, ktorý mu nik nepredpíše.

Teraz o prekladaní. Len všeobecne – je potrebné. Vojtech Mihálik kedysi presadzoval zásadu, že poéziu majú prekladať len básnici. V zásade správna požiadavka. (Ale sú aj výnimky). On sám v jednom období, dosť dlhom, nepísal dobré básne, ale dobre prekladal. Preklad mal aj preňho výchovný zmysel. Mladý básnik sa naučí pri prekladaní všetko z básnickej techniky, a pritom rastie aj na myšlienkach veľkých autorov. Pravda, treba prekladať najmä tých, ktorí sú väčší, múdrejší.

Slovenská prekladateľská škola má za sebou veľa dobrých prekladov. A viacero vynikajúcich osobností. Preklady neraz posunuli náš literárny vývin vtedy, keď pôvodná tvorba zaostávala.

Netreba vyratúvať, čo sa už spravilo, čo preložila staršia generácia, ale vidím, že vývoj pokračuje.

O Jánovi Zamborovi

Ľubomír Feldek

Rád by som bol účastníkom konferencie o Jánovi Zamborovi, ale koliduje s mojou vlastnou besedou s advokátmi, na ich konferencii na Štrbskom na plese, kde budem večer ešte navyše aj moderovať koncert kapely Kafeband.

Nepochybujem však, že čo bude o Jánovi Zamborovi treba povedať, povedia iní rovnako dobre, ako by som to povedal ja.

Veď je to jednoduché – je kvalitný.

Kvalitný básnik, kvalitný prekladateľ, kvalitný vedec a kvalitný človek.

Dodať však k tomu môžem azda čosi osobné – a preto som sa rozhodol konferencie predsa len zúčastniť aspoň takto, písomne.

Môj prvý kontakt s Jánom Zamborom je spojený s výberom z poézie Valerija Briusova *Zrkadlo tieňov*, ktorého vydanie sa pôvodne chystalo vo Východoslovenskom vydavateľstve v edícii Lipa.

Pôsobil som vtedy ako vedúci redaktor pôvodnej a preloženej poézie vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ, a len čo som zachytil kdesi túto informáciu, hneď som si povedal: to by bol titul do edície Kruh milovníkov poézie. Hneď som aj zavolal do Východoslovenského vydavateľstva – a prvé, čo som sa opýtal redaktorky, ktorá sa ozvala na druhom konci drôtu, bolo: „Kto to prebásnil?“ Dodnes sa mi v pamäti vybavuje jej hlas a tá jej milo strémovaná, zajakavá odpoveď: „Ja – ja – Ján Zambor.“

Bodaj by nebola jej odpoveď tak milo strémovaná, keď vyslovovala Zamborovo meno. Tá redaktorka bola Marta Zamborová, prebásňovateľova manželka.

Vzápätí však už mala svoje emócie pod kontrolou, a na moju ďalšiu otázku, či by nepustila ten titul nášmu vydavateľstvu, odpovedala suverénne: „Nie.“

Musel som ju hodnú chvíľu presviedčať, a únik toho titulu z Košíc do Bratislavy bola ochotná pripustiť až potom, keď som jej ako protihodnotu ponúkol svoj vlastný preklad výberu z poézie Bohdana Ihora Antonyča *Očarený pohan*.

Napokon sme sa v tom telefonáte dohodli, a tak to aj prebehlo.

Samozrejme, zoznámili sme sa potom s Janom Zamborom aj osobne. Obľúbil som si ho, spriatelili sme sa, a zašlo to až tak ďaleko, že som sa potom angažoval aj v jeho zmene pôsobiska a presťahovaní sa do Bratislavy.

Ten kus práce, čo Jano Zambor odvtedy urobil, je obrovský.

Stále mám na nočnom stolíku jeho antológiu ruskej poézie, takisto som si obľúbil jeho preklady zo španielčiny, najmä Lorcove *Cigánske romance*, no a, prirodzene, aj jeho vlastnú poéziu.

Želám mu do toho jeho tak bohato tvorivého – a takisto aj do osobného – ďalšieho života len to najlepšie!

7. 11. 2017

Ján Zambor, básnik a prekladateľ, praktik a teoretik – poznámky k vzájomným vzťahom medzi rôznymi aktivitami alebo Fenomén Zambor

Ladislav Šimon
Filozofická fakulta Katolíckej univerzity, Ružomberok

Býva dosť zriedkavé, keď sa ktosi venuje týmto rôznym aktivitám a na takej úrovni, ako to robí už desaťročia Ján Zambor. Oveľa častejšia býva špecializácia – už preto, že každá z týchto aktivít si vlastne vyžaduje plne zamestnaného profesionála. Najčastejšie sa objavuje spojenie originálneho lyrika s prekladateľom lyriky, čo sa všeobecne pokladá za organické, hoci zďaleka nie všetci dobrí básnici sú aj dobrí prekladatelia. Platí to aj naopak – nie všetci naslovovzatí prekladatelia sú aj dobrými originálnymi básnikmi. Symbióza básnikov a prekladateľov poézie nie je pri bližšom pohľade ani zďaleka samozrejmá, sú to dve profesie, každá s vlastnými pravidlami, dejinami, problémami. Pritom sa nedá uprieť, že sú to aktivity veľmi blízke, čo však môže byť aj úskalím.

1. S rozšírením možností vydávania poézie po druhej svetovej vojne stúpol aj počet a kvalita prekladateľov poézie. Tento trend, zdá sa, už zoslabol; súčasní básnici sa prekladaniu venujú v oveľa menšej miere, ako to bolo predtým. O príčinách tohto javu by sa dalo a možno by bolo aj potrebné uvažovať. Ak si len pripomenieme Trnavskú skupinu, všetci jej predstavitelia – Ján Ondruš, Ján Stacho, Ľubomír Feldek, Jozef Mihalkovič i Ján Šimonovič boli alebo ešte sú aj výraznými prekladateľmi poézie. Spomenúť môžeme i o čosi staršieho Miroslava Válka, Viliama Turčányho a tiež Milana Rúfusa, z nasledujúcich generácií Jána Buzássyho či Jána Štrassera...

Ak sa pozrieme ešte ďalej do minulosti, nemôžeme obísť mená Ján Smrek, Emil Boleslav Lukáč, Janko Jesenský, Karol Strmeň, ale aj Zora Jesenská a iste aj niektorí ďalší. Ak sa niekto napríklad na Slovensku púšťa do prekladania poézie, ocitá sa, či chce či nechce, v kontexte predchádzajúcich aktivít. Pravda, prekladatelia sú všelijakí; sú aj takí, čo prekladajú výlučne voľné a podľa možnosti nerýmované verše. Ján Zambor je v tomto ohľade univerzálny.

Uspokojme sa však nateraz s konštatovaním, že Jána Zambora sprevádza od jeho tvorivých počiatkov tak originálna lyrika, ako aj preklady básní. Takto sa aj on jednak čestne „zaraďuje“ do imanentného radu slovenskej lyriky, jednak výrazným spôsobom spoluvytvára slovenský básnický preklad; túto tradíciu svojským spôsobom obohacuje, rozvíja, ale aj „zdokonaľuje“, ak použijeme tento nebásnický termín.

2. Zriedkavejšie je prepojenie originálnej poézie s literárnou vedou, resp. literárnou kritikou, v Zamborovom prípade aj s translatológiou, resp. teóriou prekladu, hoci aj na to máme na Slovensku niekoľko príkladov (v oblasti teórie verša je to predovšetkým Viliam Turčány). Pravda, básnici i prekladatelia radi uvažujú o predmete svojho záujmu, ale je to skôr fejtónistické komentovanie, často zaujímavé, originálne a vzácne, ale sotva je to literárna veda v prísnom zmysle. Ambíciou Jána Zambora je vedecké uvažovanie, pričom vychádza najmä z výsledkov slovenskej literárnej vedy, ale osvojil si aj ruskú formálnu školu a usilovne študoval španielsku literárnu teóriu. Vyjadruje sa nielen invenčne, ale aj odborne, čo, pravdaže, nie je rozpor. Stal sa suverénom v oblasti interpretácie poézie, čo dokumentujú viaceré jeho štúdie a najmä zatiaľ posledné syntetické práce o Miroslavovi Válkovi a Ivanovi Kraskovi. Zdá sa, že interpretácia nie je preňho iba uplatnením hermeneutického prístupu, ale aj čímsi kvalitatívne iným – existencionálnou entitou, prejavom ľudského úsilia prísť na „koreň veci" a odhaliť zmysel jestvovania. V tomto ohľade nemajú Zamborove interpretácie vlastne ďaleko od originálnej lyriky.

Zambor sa pri interpretáciách nezameriava iba na obsah výpovede, ale usiluje sa postihnúť všetky kvality interpretovaného lyrického artefaktu. Často vychádza z formálneho rozboru a až tak sa dostáva k „zmyslu". Jeho termín „tvarovanie" postihuje tak zmysel, ako aj štruktúru lyrickej výpovede.

Zambor je významným teoretikom, ale aj historikom prekladu. Pritom vychádza zo slovenskej teórie prekladu, ale predsa len ide inou, vlastnou cestou. Odmieta neustále opakovanie a rozrieďovanie tých istých teoretických poučiek a téz a upriamuje sa na text, ktorý aj v prípade prekladu minuciózne interpretuje. Do interpretácie zapája tak teoretické poznatky, ako aj svoju neopakovateľnú skúsenosť – s lyrikou i prekladom. „Písanie o preklade" stotožňuje s „porovnávacou poetikou" spojenou s interpretáciou textu[1].

Je známe, že práve lyrika, ktorej sa Zambor prekladateľsky i teoreticky venuje, je nanajvýš problematickou prekladovou disciplínou, kde sa prekladateľ pohybuje na tenkom ľade medzi „vernosťou" a „voľnosťou", resp. tvorivosťou či „kreatívnosťou". Posudzovať kvalitu prekladu lyriky je náročné a hodnotiteľ sa vystavuje riziku omylu, nota bene aj preto, lebo sa tento posudzovateľ zákonite stretáva s dvoma jazykmi a príslušnými interakciami. Stretáva sa aj s dvoma kultúrami, ktoré vedú prostredníctvom prekladu vzájomný rozhovor.

Ján Zambor sa usiluje aspoň v únosnej miere objektivizovať proces prekladania lyriky a zásady, ku ktorým sa dopracoval, skúša aplikovať jednak vo svojich prekladoch, jednak pri posudzovaní výkonov iných prekladateľov. Vyjadruje sa najmä k prekladom Janka Jesenského, Zory Jesenskej a Jána Stacha, ale aj Miroslava Válka a Ľubomíra Feldeka. Zvláštnu pozornosť venoval prekladovým verziám slovenského

[1] Pozri ZAMBOR, J.: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 2010.

Danteho. Dokumentuje to najmä, ale nielen kniha *Preklad ako umenie*[2]. Ján Zambor pokladá teda preklad poézie za výsostnú „umeleckú disciplínu" a ako s umením treba s ňou zaobchádzať. Zamborove reflexie sú okrem iného svojráznym príspevkom k dejinám slovenského básnického prekladu.

Venuje sa však skôr analýze ako kritike prekladu, nehľadá chyby a chybičky, ale skôr vyzdvihuje prednosti. To však neznamená, že sa zrieka kritického úsudku. Na margo niektorých prekladov Jána Stacha povie, že sa mu „jednoducho nepodarili" a prísny je aj voči Ivanovi Kupcovi a jeho prekladom Puškina. Ako rusista nevie zrejmé lapsusy odpustiť[3].

Realizovanie prekladov spravidla sprevádza poučeným teoreticko-historickým komentárom, čím nielen poskytuje potrebné informácie, ale aj sám si ujasňuje danú poetologickú problematiku. Prelínanie „praktického" a „teoretického" pásma v týchto kreáciách je vlastne akýmsi jeho emblémom.

Rozhľad a orientáciu si váži aj u prekladaných autorov: „Špecifikom Borgesovej poézie je, že vyrastá nielen zo životnej skúsenosti a jej reflexie, ale aj z reflektovania rozsiahlej a hlbokej erudície ako dôležitej súčasti autorovho sveta..."[4]

Svoj spôsob pertraktovania poézie a jej prekladu rukolapne demonštruje napríklad pri interpretácii Lorcovej básne *Gitara*. Ukazuje aj motiváciu prekladu a proces jeho vzniku, pričom na porovnanie ponúka rôzne prebásnenia do slovenčiny i češtiny. Dôkladne sa venuje zvukovej stránke originálu a možnostiam jej prenosu do iného jazyka[5].

Okrem prác, ktorými sa Ján Zambor prezentuje vo verejnom diskurze takpovediac „písomne" – a je ich neúrekom – , vytvoril aj množstvo interných textov súvisiacich s jeho povolaním vysokoškolského učiteľa a s jeho ďalšími funkciami v kultúrnej sfére – posudky, expertízy, verejné vystúpenia vrátane prednášok v rámci vysokoškolských aktivít. Navyše sa venoval redigovaniu, založil a istý čas redigoval časopis pre mladú literatúru Dotyky, presadil sa ako redaktor odborných kníh, výberov z poézie a pod., bol členom rôznych komisií a grémií.

Pri tejto príležitosti by som veľmi rád s vďakou pripomenul jeho aktivity v rámci Klubu nezávislých spisovateľov; jeho názory prezentované na margo nových kníh slovenských spisovateľov, ktoré sa pravidelne prezentujú na zasadnutiach klubu, tvoria významnú súčasť nášho literárneho života.

---

[2] Pozri ZAMBOR, J.: *Preklad ako umenie.* Bratislava : Univerzita Komenského 2000.

[3] Rozsiahlejšie sa aktivitami J. Zambora zaoberal Anton Eliáš v štúdii *Poetologická reflexia umeleckého prekladu Jána Zambora: prienik do vnútra básne.* In: VAJDOVÁ, L. a kol.: Myslenie o preklade na Slovensku. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV – Kalligram, 2014, s. 146 – 151. Autor chápe rôzne oblasti, v ktorých sa J. Zambor prejavuje, ako organický celok, pričom si všíma najmä výkony v oblasti umeleckého prekladu poézie.

[4] In: BORGES, J. L.: *Ten druhý, ten istý.* Výber zostavil, preložil (rad básní v spolupráci s Elenou Račkovou, jednu s Evou Palkovičovou), poznámky a doslov napísal Ján Zambor. Bratislava : Dilema 2000.

[5] In: *Jedna báseň, dva jazyky. ESEJE* (editor Ján Gavura). Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2008, s. 60 – 83.

Hoci je paleta týchto činností mimoriadne rozmanitá, nedá sa povedať, že by ich nič nespájalo – všetky sú v podstate upriamené na lyriku, na jej tvorbu, reflexiu a recepciu, poézia je leitmotívom jeho aktivít a – ak dovolíte – práve poéziou sa v jeho prípade všetko začalo.

3. Myslím na zemplínsku rovinu s „vysokým letným nebom", ako sa o ňom vyjadril Pavol Horov. Ján Zambor, rodák z Tušickej Novej Vsi, sa k svojmu rodisku neustále – aj poeticky – priznáva a venoval mu niektoré fascinujúce verše. Myslím na gymnaziálne štúdium v Michalovciach, na jeho dotyky s literatúrou a vtedy – na sklonku 60. rokov minulého storočia – s kvalitnými a inšpiratívnymi literárnymi časopismi *Slovenské pohľady*, *Kultúrny život*, *Mladá tvorba*, *Romboid*, *Revue svetovej literatúry*, ale aj košický *Krok*. „Priznáva" sa k tomu aj v básni *Michalovská elégia*[6].

Myslím tiež na filozofickú fakultu v Prešove, kde Ján Zambor strávil študentské a ašpirantské roky. Pred očami sa v tejto súvislosti vynárajú postavy, ktoré vtedy vytvárali špecifické prešovské ovzdušie. Pár rokov strávil ako učiteľ na fakulte František Andraščík, ktorého tam Ján Zambor síce už nestretol, ale si ho mimoriadne vážil. Ako učitelia sa tu mihli prominentní jazykovedci František Miko a Ľudovít Novák, pôsobil tu a literárnu vedu neformálne zastrešoval Albín Bagin, priestor fakulty zapĺňal „posledný slovenský romantik" Imrich Vaško, ruskú klasickú literatúru prednášal Eliáš Galajda, básnik, ktorý písal po ukrajinsky; začínal tu jazykovedec Jozef Mlacek a učili aj inšpiratívni odborníci Juraj Furdík a Ján Sabol. Prišiel prozaik Stanislav Rakús, preslávil sa Karol Horák so študentským divadlom a Akademickým Prešovom. Ako študenti zohrievali lavice v neskôr zbúranom „seminári" a v bývalej i terajšej súdnej budove na Grešovej ulici Anna Valcerová, František Koli, Ľudovít Petraško, ale aj neskorší humorista Milan Lechan. Neskôr, ale to už do novej budovy, pribudli bratia Milčákovci a ďalší. Hoci fakulta ako taká nemala práve najlepšiu povesť, táto „múzická" enkláva fungovala, ba dosť potešiteľne sa rozvíjala. Ján Zambor bol jedným z jej protagonistov.

Plodom týchto rokov bola aj jeho prvá, prekvapujúco zrelá, ale dosť oneskorene vydaná básnická zbierka *Zelený večer* (1977)[7]. Ak by sme ju mali niekam zaradiť, asi by sme použili označenie „prírodná lyrika" – znejú tu všetky zmysly, hrajú všetky farebné odtiene, rozvoniavajú všetky vône. Tento lyrický koncept doviedol mladý básnik do značnej dokonalosti výrazu. Uprednostnil pravidelný viazaný a zvukovo bohato inštrumentovaný verš, fascinujúcu zvukovú harmóniu.

Ak vezmeme do úvahy vtedajší literárno-spoločenský kontext, treba vari konštatovať, že v dobe „najtvrdšej" konsolidácie, keď sa preferovala priamočiara politická poézia, Zambor tejto tendencii nielenže nepodľahol, ale tvárnosťou svojich básní

[6] *Michalovská elégia.* In: ZAMBOR, J.: Soprán dažďových kvapiek. Bratislava : Slovenský spisovateľ 2000, s. 78.

[7] ZAMBOR, J.: *Zelený večer.* Bratislava : Smena 1977.

proti nej vyslovene protestoval. Dá sa však povedať, že do povrchnej „angažovanosti" upadla iba malá časť našej vtedajšej poézie, ktorá sa však v literárnych kruhoch pokladala za menej hodnotnú (ak si poetickú produkciu v 70. rokoch porovnáme s produkciou v 50. rokoch, vidíme tu diametrálny rozdiel).

V porovnaní s predchádzajúcou knižkou bolo dosť prekvapujúce, keď autor v zbierke *Neodkladné* (1980)[8] diametrálne zmenil svoju poetiku. Panteizmus, ktorý bol v predchádzajúcej zbierke predsa len patetický, sa zmenil na civilizmus, miesto viazaného verša sa prezentoval voľný verš, ktorý síce nerezignoval na zvukové finesy a kvality, ale predsa len pôsobil ako nanajvýš uvoľnený.

Česká „poézia všedného dňa" sa síce etablovala ešte v 60. rokoch, ale Zamborova nová kniha pôsobila ako akási jej aktualizovaná verzia. Vôbec však nešlo o takú „angažovanú" poéziu, aká sa vtedy oficiálne vyžadovala. Tematicky je kniha zameraná skôr na súkromie, na rodinný život a okamihy každodennosti. Lyrický subjekt akoby tieto udalosti sprevádzal a usiloval sa zachytiť ich prchavosť. Akoby sa držal majstra Goetheho, ktorý napísal, že všetko, čo pominie, sa stáva symbolom.

Zamborove lyrické texty sú vlastne príbehmi, akoby autor bral vážne diktum Františka Miku, že lyrika je vlastne „zadržaná epika". Životné udalosti, stretnutia, pochybnosti, zrážky so svetom sa však v lyrike zvláštnym spôsobom objektivizujú. Lyrické výpovede sprevádzajú autorovu životnú cestu, pri ktorej prevažujú klady nad zápormi – a hoci takto prezentovaný optimizmus nie je v nijakom prípade lacný a situácie, do ktorých sa lyrický subjekt dostáva, sa často vyznačujú rozpornosťou, predsa len základný tón tejto poézie je ústretový životu, čo sa vyslovuje aj programovo.

V podobnom tóne je napísaná zbierka s veľavravným titulom *Kôň na sídlisku* (1983)[9]. Vystupuje tu vidiečan vo veľkom meste, kde je doma, a predsa sa cíti cudzí – pribúdajú motívy životného prostredia, problémy životného štýlu, problémy mladej generácie. Lyrický subjekt pertraktuje tieto aspekty vážne a nepripúšťa ich zľahčovanie. Preto Zamborova lyrika nikdy nie je zábavná a určená akoby na relax.

> Nebudem vás klamať,
> nezamlčím bolesť, starnutie a smrť,
> iba sa pokúsim prispieť
> k dôstojnosti života[10].

„Dôstojnosť života" ako kvalita prežívania a zároveň ako estetický ideál akoby smeroval k harmónii a vzpieral sa disharmónii.

V roku 1988, po päťročnej prestávke publikoval Zambor zbierku *Plné dni*[11]. Lyrický subjekt dospieva, plne prežíva život a vyrovnáva sa s jeho nástrahami. Zambor

[8] ZAMBOR, J.: *Neodkladné.* Bratislava : Slovenský spisovateľ 1980.
[9] ZAMBOR, J.: *Kôň na sídlisku.* Bratislava : Smena 1983.
[10] In: *Druhý polčas. Antológia súčasnej civilizačnej poézie.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987. Zostavil, doslov a bibliografickú poznámku napísal Peter Zajac, s. 18 –19.
[11] ZAMBOR, J.: *Plné dni.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988.

je vlastne básnik skúpy na slovo, jeho verše sú krátke, často iba jednoslovné, bez akéhokoľvek balastu a tiež bez opisnosti, ktorá vždy hrozí pri enumeráciách.

K „dôstojnosti života" akoby pristupovala (či pribúdala) „plnosť života", znova ako ideál, ale aj ako skutočne žitý život. Pocit napĺňania života ako výsledok rozmanitých ľudských aktivít presvitá z mnohých veršov knižky, napríklad z básne *More*:

> Prepáčte, že mám oči nahé
> nikdy sa nenasýtim
> krásy a nehy[12]

Svoj „projekt" básnika a poézie lapidárne načrtáva v básni *Miguel Hernández / Epitaf*, ktorá sa týka osudu Zamborom prekladaného španielskeho básnika.

> Napriek horkosti básnikom radosti,
> napriek nenávisti básnikom lásky,
> napriek väzeniu básnikom slobody,
> napriek zúfaniu básnikom nádeje,
> napriek smrti básnikom života[13].

Je očividné, že Zamborova vízia poézie sa s pribúdajúcimi rokmi zveľaďovala a prehlbovala. Jeho zrelé zbierky sa vyznačujú skôr kontinuitou ako diskontinuitou. Neustále je v jeho poézii prítomný rodný kraj v užšom, ale aj širšom zmysle.

V knižkách, ktoré Zambor vydal v nových spoločenských podmienkach po roku 1989 – *Pod jedovatým stromom*[14], *Soprán dažďových kvapiek*[15] a *Nádhera zmesi*[16] – sa cizeluje jeho výpoveď smerom k čoraz markantnejšej citlivosti a kondenzácii. Je zrejmé, že každá formulácia, ktorú „pustí do sveta", má byť závažná, aj keď zdanlivo môže ísť o drobnosti. Pribúdajú motívy z ciest do iných krajín, na ktoré sa lyrický subjekt podujíma ako básnik a účastník festivalov poézie a iných podujatí, kde sa konfrontuje s európskymi iniciatívami. Na týchto podujatiach je lyrický subjekt reprezentantom a s týmto faktom sa mu prichodí konfrontovať. „Vhráva" sa do postavenia a funkcie barda a vzniká aj otázka, ako mu táto podoba pristane.

Okrem motívov z ciest prekvapia erotické motívy. Kým erotika je v jeho skorších veršoch skôr akoby utlmená, teraz sa vracia do básne ako neodbytná súčasť života. Básnik si však všíma aj tienisté stránky skutočnosti a usiluje sa ich lyricky postihnúť.

Navyše Zambor v týchto zbierkach dokumentuje svoje veršové majstrovstvo, okrem voľného verša vie napríklad napísať aj „klasický" sonet s nevšednými rýmami:

---

[12] Cit. d., s. 22.
[13] Cit. d., s. 70.
[14] ZAMBOR, J.: *Pod jedovatým stromom.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.
[15] ZAMBOR, J.: *Soprán dažďových kvapiek.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2000.
[16] In: ZAMBOR, J.: *Melancholický žrebec.* Bratislava : MilaniuM, 2003.

Rana rána
Na motív rozprávania L. B.

V oku zlý záblesk zakliať
nad ružou z tvojej záhrady
preskočiť plot a znezrady
vziať stonke vzácny náklad

A doma na dvore ho zložiť na klát
sekeru zvesiť spod hrady
a v slepej zlobe rúbať... Parády
tej krvi okolo sa nenaľakať
Vidiac to nie sme schopní slova
sme iba jedno dlhé nechápanie
zaliate do olova

Z ruže princeznej čírych rán
je ruža rana Pane
od zlého človeka nás chráň[17]

J. Zambor sa vo veršoch po svojom vyrovnáva aj s tragickými osudmi slovenských spisovateľov, jeho súčasníkov Jána Stacha a Rudolfa Slobodu. Na druhej strane „vtesnáva" svoje poetické úvahy do prísnej formy japonského haiku, ktoré má uňho filozofickú, až esenciálnu hĺbku:

Chceš zostať. Musíš
však ísť Zas povinnosti
zabijú báseň[18]

Po dlhšej pauze vyšla nová Zamborova básnická knižka *Dom plný neviditeľných* až v roku 2014. Je to svojím spôsobom vyvrcholenie, ale aj bilancia jeho dovtedajšej lyrickej tvorby. Básnik v nej vyjadruje citlivosť voči bytostiam, ale aj veciam tohto sveta, ktorý je odkázaný na našu ochranu. Do tohto sveta patria aj „neviditeľní", ktorí, hoci odišli, sú tu s nami. Toto lyrické gesto zaujme a zaváži.

I pre túto knižku je príznačné prepojenie významu a výrazu. Zambor neprestáva skúšať nové postupy a vynaliezať nové slová, ako o tom svedčí okrem iných báseň *Rútňava*:

[17] *Soprán dažďových kvapiek*, s. 47.
[18] Cit. d., s. 26.

Kam sa ženú
v teple, v zime,
v mokre, v suchu.
Po Sadovom koľci
v kruhu?
Stále v kruhu?

K rastúcemu vrchu
trieštiaceho sa skla,
deformujúceho sa kovu,
plameňov a čmudu
po výbuchu,
kde nakoniec
        všetko
                stros-
          ko-
                        tá-
va?[19]

V mene toho, čo chce povedať, siaha Zambor aj po „schodíkovom" verši ruskej proveniencie, čo pôsobí nielen osviežujúco, ale aj lapidárne.

Vo štvrtej, predposlednej časti tejto zbierky sa básnik rozhodol „vstúpiť do erbu", prejavuje sa ako príslušník spoločenstva, na ktorom mu záleží. Je to poézia návratu. Súčasťou tejto časti sú básne venované Cyrilovi a Metodovi, Ľudovítovi Štúrovi, Samovi Bohdanovi Hroboňovi a Kriváňu ako symbolu Slovenska.

Ako sa dajú tieto dnes neveľmi bežné pokusy interpretovať? Pre mňa je knižka *Dom plný neviditeľných* dôkazom, že slovenská poézia ešte stále žije.

4. Napokon mi prichodí zmieniť sa niekoľkými slovami o Zamborových básnických prekladoch, ktoré sú integrálnou súčasťou, teda nie apendixom jeho tvorivého procesu.

V roku 2011 vyšla Zamborova vyše 400-stranová *Kniha ruskej poézie*[20]. Ako rusista sa recipient a prekladateľ ruskou poéziou ustavične zaoberal a v určitom momente sa rozhodol predostrieť výsledky svojho úsilia v syntetickej podobe. Rozsiahlejšie súbory venoval básnikom, ktorých prekladal už predtým, najmä A. S. Puškinovi, M. J. Lermontovovi, V. Briusovovi, B. Pasternakovi, A. Achmatovovej, M. Cvetajevovej, G. Ajgimu, básnikom, ktorých má očividne rád a chce ich „recyklovať" aj pre súčasníka. Je otázka, či mu súčasník bude za to vďačný. Je však záslužné a obdivuhodné, ako Ján Zambor aj v súčasnosti prezentuje veľkosť ruskej literatúry.

[19] ZAMBOR, J.: *Dom plný neviditeľných.* Bratislava : MilaniuM, s. 27 a ď.
[20] ZAMBOR, J.: *Kniha ruskej poézie.* Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška 2011.

Prekladateľ si tu musel vyriešiť viacero technických problémov vyplývajúcich z obsahových i formálnych rozdielností medzi ruskou a slovenskou poéziou a ruským a slovenským veršom. Bol to neustály zápas. Niekedy sa zdá, že voľný verš (v ruskej lyrike zriedkavý) a básne v próze mu vyšli možno lepšie ako básne so zložitejšou rytmickou či rýmovou štruktúrou. To sú však interné otázky prekladania, o ktorých by sa dalo diskutovať.

Pri prekladaní z ruštiny vstúpil Zambor do priestoru, v ktorom u nás vládla veľká konkurencia a ak vezmeme do úvahy aj české preklady, bol to priestor konkurenčne mimoriadne tesný. J. Zambor si v tomto priestore našiel svoje miesto, keď sa presadil cieľavedomosťou, invenciou a usilovnosťou.

Prekladanie španielskej poézie zďaleka nebolo také konkurenčne nasýtené, dalo sa v značnej miere pokladať za vakantné a núkalo slovenskému prekladateľovi lákavé príležitosti. Zambor sa ich chopil a zakrátko sa ukázalo, že medzi španielskymi originálmi a Zamborovým pretlmočením dochádza k pozoruhodnému súzvuku. Zamborovi odvtedy vďačíme za také vynikajúce prekladateľské výkony, ako bola slovenská verzia svätého Jána z Kríža, pásmo španielskej barokovej poézie, Lorcove *Cigánske romance*, verše Argentínčana Borgesa i ďalších básnikov uverejňovaných knižne i časopisecky. Pri všetkých týchto prekladoch si musel riešiť špecifické problémy a sú svojím spôsobom experimentálne.

Postupuje programovo a neustále prijíma ďalšie výzvy, naposledy je to výber z veršov slávneho mexického básnika Octavia Paza. Pazove verše sú plné originálnych asociácií a obrazov, s ktorými si prekladateľ musel poradiť[21].

5. Dá sa vari konštatovať, že sa Ján Zambor – aj s pribúdajúcim vekom – čoraz intenzívnejšie venuje literárnej teórii, pravda v úzkom spojení s konkrétnymi literárnymi textami. O tom svedčí aj zatiaľ jeho posledná práca tohto typu, monografia o Ivanovi Kraskovi[22].

Pozrime sa na túto publikáciu trochu bližšie. Autor ju komponoval ako súbor štyroch úvodných teoretických štúdií a sedemnástich konkrétnych interpretácií jednotlivých Kraskových básní; k tomu pripojil chronológiu Kraskovho života a tvorby a náležitosti, ktoré by nemali chýbať v nijakej odbornej publikácii. Zvlášť treba oceniť menný a vecný register, ako aj „register básní a próz Ivana Krasku". To svedčí o skutočnosti, že sa zo strany autora i vydavateľa venovala publikácii potrebná pozornosť.

Cieľom Jána Zambora zrejme nebolo diametrálne meniť pohľad na Kraskovu tvorbu a jeho miesto v slovenskej literatúre; skôr bolo jeho ambíciou potvrdzovať, do-

[21] Z viacerých prekladov spomeňme najmä knižné Vicente Aleixandre: *Zničenie alebo láska* (1992), Svätý Ján z Kríža: *Živý plameň lásky* (1997), Jorge Luis Borges: *Ten druhý, ten istý* (2000), *Zaľúbený prach. Z poézie španielskeho baroka* (2001), Federico García Lorca: *Cigánske romance* (2005), Jorge Manrique: *Slohy na otcovu smrť a iné španielske elégie*. V interpretácii a preklade Jána Zambora (2010), Octavio Paz: *Každodenný oheň* (2017).

[22] ZAMBOR, J.: *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách.* Bratislava : Literárne informačné centrum 2016.

pĺňať, cizelovať, dokumentovať a sprístupňovať. Na splnenie týchto cieľov disponuje potrebnou citlivosťou, ale aj nevyhnutným interpretačným aparátom, ktorý v značnej miere aj sám vytvoril, resp. kultivuje.

V tom priamo nadväzuje na predchádzajúcich bádateľov, ktorých aj často cituje. Kraskovskú problematiku obohacuje o nové zaujímavé aspekty. Vcelku sa dá povedať, že ide o veľmi solídny bádateľský výkon vychádzajúci z overených faktov a postupov.

Azda najviac závažná je úvodná štúdia nazvaná *Kontúry poézie*. Jánovi Zamborovi sa tu podarilo načrtnúť plastický obraz Kraskovej tvorby, pričom vychádza z tematickej, ale aj formálnej analýzy. Za ťažiskový oprávnene pokladá motív noci, ostatne fixovaný aj v názve prvej Kraskovej básnickej zbierky. Podľa Zambora je noc v Kraskovej poézii obsadená negatívne, o čom svedčia mnohé variácie na túto tému, ktoré sa v monografii citujú a komentujú.

K tomu pár poznámok. V kontexte európskej literatúry nie je noc ponímaná zásadne negatívne; pripomeňme len z nemeckej literárnej oblasti Novalisove *Hymny na noc* a iné texty romantikov. Tajomstvo noci nielen odpudzovalo, ale aj priťahovalo. Novoromantický návrat k týmto romantickým predstavám sa odohral práve na prelome 19. a 20. storočia a manifestoval sa aj dekadenciou či umením pre umenie. Ivan Krasko sa od tohto kontextu nedá odmyslieť. Známy je napríklad Georgeho názor, že umenie nemá plniť iné úlohy, má byť iba umením. Otázka, prečo sa Krasko od tohto vtedajšieho prevládajúceho ovzdušia prikláňa k svojskej, osobným osudom podmienenej angažovanosti, je podľa mojej mienky zásadná.

Na margo Kraskovho ťažiskového motívu noci by bolo podľa môjho názoru potrebné dopovedať, že v kontexte vtedajšej literárnej situácie je prinajmenšom ambivalentný. Vajanský to dosť dobre vystihol, keď „smutné tóny" považoval u Krasku za bytostné, nielen za dobové a podmienené vtedajšou špeciálnou slovenskou situáciou. Napokon aj Zambor charakterizuje Kraskovo úsilie v istom období ako „modernistickú lyriku obnaženého privatissima"[23], čo je presné a akoby polemizovalo so staršími literárnokritickými názormi, ktoré Kraska zdanlivo obhajovali a akoby ho „zapájali" do pozitívneho národného pohybu.

Hoci ide o rozsahom neveľkú štúdiu, poskytuje, ako vidno, mnoho podnetov na zamyslenie. Zaujímavý je napríklad vzťah medzi impresionizmom a symbolizmom, ale fenomén impresionizmu sa v monografii nevyskytuje.

V časti monografie nazvanej *Aspekty* nájdeme štúdie *Žalm a žalmickosť*, *O sémantike zvukového tvarovania* a *Tri bodky a pomlčky*. Týkajú sa najmä básnického tvaru Kraskovej tvorby, pričom je sympatické, že sa Zambor usiluje – a v mnohých prípadoch vydarene – prepojiť obsah a formu lyrickej výpovede. Proklamuje zásadu „spojenia verzologického rozboru s interpretáciou textu"[24]. Takýto komplexný prístup je adekvátny, aj keď sa nedá poprieť, že určité formálne prvky nemusia mať sémantický význam, ale slúžia estetickej tvárnosti, ktorá je samoúčelná a nemusíme za ňou hľa-

[23] Cit. d., s. 19.
[24] Cit. d., s. 35.

dať zmysel výpovede. Pohyb medzi funkčnosťou a samoúčelnosťou je špecifickou črtou krásnej literatúry. Ján Zambor v tejto časti osvedčil svoje intímne poznanie lyriky a schopnosť formulovať aj zložité problémy.

Nasledujú interpretácie; tu hneď na začiatku treba povedať, že vari ešte nikto Kraskove lyrické výkony nepodrobil analýze takto detailne. Myslím si, že sa z týchto interpretácií dá vychádzať aj pri ďalšom výskume. Je zaujímavé, ktoré básne si Ján Zambor na interpretáciu vybral a ešte zaujímavejšie je, ktoré vynechal. Chýba napríklad dlho v literárnovedných výkladoch profilová báseň *Baníci* a ani chronicky známa *Otcova roľa* sa priamo ako „samostatná" interpretácia nevyskytuje, hoci sa pri výklade viackrát spomína. Skôr sa uprednostňujú básne, ktoré si literárna veda dosiaľ všímala menej; Zambor upozorňuje na ich kvality a pozadie.

Pri interpretáciách prísne vychádza z textu, text je preňho najvyššou autoritou, ale nepohrdne ani inými informáciami. Kde je to možné, všimne si okolnosti vzniku tej alebo onej básne, čiže problematiku produkcie, a v niektorých prípadoch porovnáva Kraskove výkony s básňami iných autorov, ktorí boli s ním generačne alebo inak spojení. V takejto analýze vidím určité možnosti, nesmie sa však obmedziť na demonštrovanie a či ilustráciu (na hlbšie komparovanie však v prítomnej monografii niet priestoru). Popri produkcii si Ján Zambor všíma aj recepciu, uvádza literárnovedné výskumy a názory. To všetko prispieva k objektivizovaniu jeho interpretácií, čo bolo aj jedným z jeho cieľov.

Najväčší priestor však zaberá analýza a interpretácia realizácie samotných lyrických textov. Ján Zambor má na ňu predpoklady ako skúsený literárny vedec, ale aj ako originálny básnik. Prítomné interpretácie sú v neposlednom rade stretnutím dvoch tvorcov lyriky, pričom sa interpret vie „vžiť" či „vcítiť" do pozície autora analyzovaného textu. Táto devíza nie je zanedbateľná a v kultúrnom priestore sa vyskytuje dosť často v prípadoch, keď interpreti „pracujú" zväčša bez vehikla literárnovedných poznatkov a zdôrazňujú subjektívnosť svojich dojmov, uplatňujú si právo na svoj prienik do textu. V literárnovednej práci, aká je Zamborova, nie je takýto postup celkom dobre možný, ale na druhej strane si aj Zambor chce uplatniť právo na subjektívny dojem. Vzniká z toho prinajmenšom zaujímavá montáž.

Na interpretácie si Ján Zambor vytvoril vlastný pojmový aparát, ktorý je všeobecne použiteľný, hoci niektoré pojmy sú dosť exkluzívne („významové dianie básne", „poveternostný obraz", „prijímateľský zážitok" a pod.). Bude zaujímavé sledovať, ako sa tieto a podobné termíny osvedčia a ujmú.

Ján Zambor napísal monografiu o Ivanovi Kraskovi po vytvorení iných literárnovedných prác, pripomeňme si len jeho knihu o Miroslavovi Válkovi, v ktorej si vyskúšal postupy použité aj v novej publikácii. Miroslava Válka interpretuje a nanovo stratifikuje ako suverénneho básnika[25].

[25] ZAMBOR, J.: *Niečo ako láska, niečo ako soľ. Miroslav Válek v interpretáciách.* Bratislava : Literárne a informačné centrum, 2013.

Princípy „poučených“ a „inšpiratívnych“ interpretácií si J. Zambor overil v rade predchádzajúcich pokusov. To dokumentuje jednak teoretická kniha *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*[26], ale aj desiatky iných, tematicky rôzne zameraných pokusov. V spomínanej knihe si J. Zambor najprv vyjasňuje otázky súvisiace s problémom básnickej metafory. Nahrádza tak dosiaľ neexistujúce príručky a zároveň prezentuje, akú úlohu hrá tento trópus v súčasnej literatúre. Rozsah tejto časti (cca 40 tlačených strán) však nedovoľuje zachytiť celú túto problematiku a vari si žiada rozvinutie. Ďalšia kapitola knihy je venovaná interpretácii básní Jána Stacha *Číhanie*, *Svadobná cesta* a *Štvanec*. Skutočnosť, že ide o artefakty, ku ktorým je ťažké nájsť interpretačný kľúč, J. Zambora neodradzuje, ale naopak, provokuje ho k interpretačnému výkonu, ktorý prezentuje interpretove skúsenosti, dojmy, asociácie a závery. Autor sa nás usiluje presvedčiť, že je možná interpretácia aj „temných“, vlastne nezrozumiteľných textov. Jednou z možných ciest je pokus o rekonštrukciu genézy tej alebo onej básne. Zambor si pritom pomáha aj postupmi iných, viac či menej príbuzných básnikov. Zistenie, že Stacho je „barokizujúci“ básnik, je provokujúce, ale Zamborovým výkladom podopreté.

Podobný postup volí J. Zambor i pri rozbore Válkových básní zo 60. rokov 20. storočia. Jeho básne sú nesporne „jasnejšie“, ale takisto plné fines, ktoré treba dešifrovať. J. Zambor formuluje aj stanoviská k ďalším domácim a zahraničným básnikom, teoreticky sa voči nim vymedzuje a uprostred nich sa na vysokej teoretickej úrovni „udomácňuje“: „Pre moje uvažovanie je charakteristický pohyb v širšom čase a priestore pôvodnej a prekladovej poézie. Širší záber vnímam ako zrozmerňujúci, vedie k objavovaniu významných korešpondencií, paralel a odlišností, k videniu literárnych javov v širších súradniciach, k novému presnejšiemu výkladu. Zohľadňovanie literárnohistorickej zakotvenosti textu pri interpretácii pokladám za samozrejmé, ale sústreďujem sa na odkrývanie jeho súčasného zmyslu. Ide mi aj o nové zhodnocovanie tradície.“[27] Usiluje sa o „komplexnosť interpretácie“[28] a pritom prirodzene prevažuje racionálny prístup vzdialený od „naivného“ čítania. Apória, ktorá sa v takomto prístupe skrýva, patrí k podstate interpretácie, a preto sa hovorí aj u umení interpretácie.

Uvedený model interpretácie presadzoval J. Zambor aj v kolektívnych publikáciách, ktoré inicioval. Tak sa z komplexného pohľadu zachytila lyrika P. O. Hviezdoslava a iných slovenských básnikov[29].

Sedemdesiatka literárneho tvorcu je iste príležitosťou na bilancovanie. Jeho dielo udivuje už rozsahom a rozmanitosťou, Pritom sa nedá povedať, že niekedy vybočil z vytýčenej línie – všetky jeho aktivity sa vyznačujú pozoruhodnou cieľavedomosťou.

[26] Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 2010.

[27] Cit. d., s. 7.

[28] Cit. d., tá istá strana.

[29] *Hviezdoslav v interpretáciách.* Ed. Ján Zambor. Bratislava : Literárne informačné centrum 2010.

Tak sa rôzne prúdy Zamborových literárnych aktivít napokon zbiehajú do tvaru, ktorý zvyčajne nazývame životnou cestou – so všetkými konotáciami, ktoré sa s týmto slovom spájajú. Nezostáva nám nič iné, len sa tešiť na ďalšie Zamborove výboje.

Ján Zambor – Poet and Translator, Practitioner and Theorist: Notes on the Correlation between Zambor's Various Literary Endeavours, or "the Zambor Phenomenon"

This article attempts to survey Ján Zambor's various literary engagements and their correlation. It follows Zambor's artistic development, starting with his student years in Prešov and describing his former professors who might have influenced his creative journey along with his fellow students. The following part aims to characterise Zambor's literary endeavours: his poetry, poetry translations, contributions to literary theory and translatology, and his publishing and organisational activities. Zambor has left a profound mark on every field he has been involved in and has become one of the key figures of the contemporary Slovak literary scene. More importantly, his various literary endeavours mutually enrich and rectify one another. The article concludes with the observation that Zambor, similarly to artists participating in smaller literary scenes with fewer followers, is the kind of creator who puts a great emphasis on quality and the artist's responsibility. Zambor sees himself as the continuator of the best tendencies of Slovak spiritual literature.

Ruská poézia 19. storočia v prekladoch Jána Zambora

Anton Eliáš
Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

Ruská lyrika 19. storočia patrí k tým sférám a obdobiam poézie, ktoré pútajú záujem Jána Zambora od začiatkov jeho prekladateľskej básnickej tvorby. Svedčí o tom nielen antológia *Pieseň lásky*[30], do ktorej okrem jej zostavenia a napísania doslovu prispel aj prekladom básní A. S. Puškina, V. A. Žukovského, M. J. Lermontova, A. V. Koľcova, J. P. Polonského, A. N. Majkova, A. K. Tolstého, ale aj fakt, že najmä poéziu Puškina a Lermontova systematicky sprístupňoval slovenskému čitateľovi jednak časopisecky (Puškin 1975[31], 1999[32], Lermontov 1979[33], 1984[34], 1989[35]), a jednak v rozsiahlejších knižných výberoch (Lermontov: *Iba sen*[36], *Kindžal*[37], *Démon. Ľudia a vášne. Kňažná Ligovská*[38]; Puškin: *Dievča na skale*[39]). A napokon hlboký celoživotný charakter Zamborovho vzťahu k ruskej poézii potvrdzuje aj jeho *Kniha ruskej poézie*[40].

[30] *Pieseň lásky*. Výber z ruskej ľúbostnej lyriky 19. a 20. storočia. Z ruského orig. Pesň ľubvi vybral a doslov napísal Ján Zambor. Preložil kolektív prekladateľov. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1976.

[31] PUŠKIN, Alexander Sergejevič: *Nenôť mi*. Pravda, 11. 1. 1975, s. 3.

[32] PUŠKIN, Alexander Sergejevič: *Nie, mne sa život neprejedol*. (Spoločný názov.) Revue svetovej literatúry, 35, 1999, č. 3, s. 154 –160. PUŠKIN, Alexander Sergejevič: *Dievča na skale*. (Spoločný názov). Knižná revue, 9, 1999, č. 25 – 26, s. 6.

[33] LERMONTOV, Michail Jurievič: *Démon. Prvá časť. Kindžal. Pamiatke A. I. Odojevského*. Východoslovenské noviny, 1979, č. 50. Príloha VN, 9. 3. 1979, č. 10, s. 8 – 9.

[34] LERMONTOV, Michail Jurievič: *Rozprávka pre deti*. Nové slovo, 26, 1984, č. 44; Nedeľa, príloha Nového slova, č. 44, s. 5.

[35] LERMONTOV, Michail: *Som blázon, áno, nie som zdravý*. Nové slovo, 1989, č. 42, s. 16.

[36] LERMONTOV, Michail Jurievič: *Iba sen*. Z ruského orig. Sobranije sočinenij v četyrioch tomach, zv. 1 a 2 preložili Marián Heveši a Ján Zambor. Bratislava : Tatran, edícia Pamír, 1980.

[37] LERMONTOV, Michail Jurievič: *Kindžal*. Z ruského orig. Izbrannyje proizvedenija v dvuch tomach vybral, preložil a doslov napísal Ján Zambor. Bratislava : Tatran, 1981.

[38] LERMONTOV, Michail Jurievič: *Démon. Ľudia a vášne. Kňažná Ligovská*. Preložili Juraj Andričík, Viera Bosáková, Ľubomír Feldek, Marián Heveši, Michal Chuda, Dana Lehutová, Viera Mikulášová-Škridlová, Milan Rúfus, Ján Štrasser a Ján Zambor. Bratislava : Tatran, edícia Zlatý fond svetovej literatúry, 1984.

[39] PUŠKIN, Alexander Sergejevič: *Dievča na skale*. Výber zostavil, preložil a doslov napísal Ján Zambor. Košice : PEZOLT PVD, edícia Klenoty, 2000.

[40] ZAMBOR, Ján: *Kniha ruskej poézie*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011.

Hoci Puškinova a Lermontovova básnická tvorba stojí v popredí Zamborovho prekladateľského záujmu o ruskú poéziu 19. storočia, nebudeme sa jej osobitne venovať – nie preto, že by si našu pozornosť nezaslúžila, ale najmä preto, že sám Zambor v celom rade štúdií, článkov a rozhovorov precízne analyzoval nielen svoju puškinovsko-lermontovovskú prekladateľskú stratégiu (decentná aktualizácia), ale aj voľbu konkrétnych riešení (lexikálno-sémantických, syntaktických, metricko-rytmických, rýmových i zvukovo-inštrumentálnych) pri transpozícii poézie oboch týchto básnikov[41]. Jadrom príspevku preto bude pokus o analýzu a interpretáciu Zamborových prekladov lyriky Ťutčeva a Feta v komparácii s Krnovými prekladmi ich poézie, pričom pozornosť budeme venovať predovšetkým lexikálno-sémantickej a obraznej výstavbe preložených textov.

Až donedávna slovenský čitateľ disponoval prakticky iba jediným – hoci z hľadiska rozsahu (92 básní) pomerne reprezentatívnym výberom z lyriky Fiodora Ivanoviča Ťutčeva, ktorý zostavil a preložil Miloš Krno a ktorý vydalo vydavateľstvo Tatran pod názvom *Posledná láska* v roku 1972. Z lyriky Afanasija Afanasieviča Feta vyšiel u nás takisto iba jediný knižný výber, ktorý z hľadiska počtu preložených básní možno tiež pokladať za dostatočne reprezentatívny; tento výber, obsahujúci 121 básní chronologicky pokrývajúcich prakticky celú plochu Fetovej tvorby, vyšiel iba o rok neskôr, v roku 1973, pod názvom *Vzdušné mesto* taktiež vo vydavateľstve Tatran. Aj v tomto prípade zostavovateľom, prekladateľom i autorom stručného doslovu bol Miloš Krno.

Na ďalší vstup Ťutčeva i Feta do recepčnej pozornosti slovenskej kultúry museli čitatelia čakať až do roku 2011, keď Ján Zambor vydal svoj už vyššie spomínaný výber z ruskej lyriky 19. a 20. storočia pod názvom *Kniha ruskej poézie*. 19. storočie je v nej zastúpené siedmimi básnikmi: popri rozsiahlejších výberoch z lyriky A. S. Puškina (39 básní) a M. J. Lermontova (43 básní), ktorých tvorbu Zambor ako prekladateľ prezentoval aj vo vyššie uvedených samostatných publikáciách, sú to Vasilij Andrejevič Žukovskij (4 básne), Jakov Petrovič Polonskij (2 básne), Afanasij Afanasievič Fet (6 básní), Apollon Nikolajevič Majkov (2 básne) a Fiodor Ivanovič Ťutčev zastúpený 9 básňami. Zdá sa teda, že okrem Puškina a Lermontova Zambora najviac oslovila lyrika Ťutčeva a Feta. Tento predpoklad je o to významnejší, že sám Zambor sa v úvode k svojej antológii priznáva, že pri výbere toho či onoho básnika, resp. básnického textu bolo pre neho rozhodujúce, či v ňom „báseň rezonovala, či bola umelecky taká hodnotná a suverénna, že ju stálo za to preložiť", resp. či pociťoval potrebu „novej prekladovej konkretizácie, v ktorej boli dôležité aj osobné a generačné predstavy o preklade, i nespokojnosť s niektorými jestvujúcimi slovenskými prekladmi".[42] V prípade Ťutčevovej i Fetovej lyriky tým vlastne presne definoval

[41] ZAMBOR, Ján: *Problémy súčasného prekladu básnickej klasiky*. In: ZAMBOR, Ján.: Preklad ako umenie. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000, s. 90 – 99; ZAMBOR, J.: *Medzi prekladom a variáciou*. In: Tamtiež, s. 156 – 167; ZAMBOR, J.: *Zvukové tvarovanie básne*. Fragment, 16, 2012, č. 2, s. 133 – 142, a i.

[42] ZAMBOR, Ján: *Kniha ruskej poézie*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011, s. 11.

obidva hlavné aspekty, ktoré potrebu novej slovenskej prekladateľskej konkretizácie robia nevyhnutnou: je to tak filozofická hĺbka a umelecké čaro, ktorými ich lyrika rezonuje dodnes, ako aj nie celkom uspokojivá kvalita Krnových prekladov.

Hoci ústrednou témou nášho príspevku majú byť Zamborove preklady ruskej poézie 19. storočia, reflektovať ich kvalitu nie je podľa nášho názoru možné bez konfrontácie s tým, čo má naše recepčné prostredie už k dispozícii. Nevyhneme sa preto pri uvažovaní o hodnote Zamborových prekladateľských výkonov ani ich charakteristike akoby formou per negationem, pričom – ako vyplýva z vyššie uvedených faktov – druhým členom takejto komparácie logicky budú Krnove preklady.

V súvislosti s Ťutčevovou lyrikou sme porovnaním prekladov s originálmi dospeli k záveru, že najzávažnejšie sémantické a poetologické posuny charakteristické pre Krnov preklad by sa vari dali zhrnúť do nasledovných konštatovaní:

1. Preklad nerešpektuje špecifickosť Ťutčevovho umeleckého modelu sveta, a preto nedosahuje filozofickú hĺbku originálu a posúva ťutčevovský lyrický subjekt do polohy romantickej klišéovitosti. Nedostatočný interpretačný ponor (občas dokonca zreteľné nepochopenie originálu) ústi do neveľmi presvedčivých a z hľadiska významovej adekvátnosti nepresných (spravidla sémanticky plytších) riešení na úrovni výstavby básnického výrazu i obrazu, v ktorých sa stráca spontánnosť, priezračnosť, výstižnosť a sémantická hĺbka Ťutčevovho slova.
2. Preklad sa spreneveruje originálu aj zvýšenou mierou explicitnosti a expresívnosti a rozbíjaním tesného vzťahu medzi veršom a myšlienkou (častý veršový presah), ktorý je typický pre Ťutčevovu hutnú, aforisticky vypointovanú výpoveď. V rovine zvukovej a intonačnej organizácie textu neraz úplne absentujú eufonické kvality originálu a funkčné využívanie rétorických figúr a konštrukcií (najmä časté ťutčevovské anafory, zvolania a rečnícke otázky).

Iné, duchu originálu oveľa bližšie riešenia, ponúka vo svojich prekladoch J. Zambor. Jeho preklady tendujú k výraznejšej civilnosti, prostote a priezračnosti výrazu, vo väčšej miere rešpektujú sémantickú uzavretosť Ťutčevovho verša, neraz umocňovanú významovými „vibráciami" medzi slovami v rýmovej pozícii, disponujú invenčnejším rýmom a prirodzeným slovosledom nenarúšaným nadmierou inverzií. Zambor citlivejšie vníma a adekvátnejšie transponuje filozoficko-reflexívnu polohu Ťutčevovej lyriky a svojvoľne nezasahuje ani do strofickej či rýmovej štruktúry originálu. Na ilustráciu týchto tvrdení odcitujeme aspoň niekoľko pasáží z oboch prekladov v porovnaní s originálom:

Ťutčev: „Увы, что нашего незнанья / И беспомощней и грустней?
Кто смеет молвить: до свиданья / Чрез бездну двух или трех дней?"
Krno: „Smutný je osud pochopenia, / na nemohúcnosť zabudni!
Ktože smie šepkať: „Do videnia!" / cez priepasť dvoch či štyroch dní?"
Zambor: „Ach, z čoho ako z nevedenia / sme viacej smutní, bezmocní?
Kto trúfa si riecť: dovidenia / cez hlbočinu dvoch-troch dní?"

V tomto priam aforisticky zhutnenom Ťutčevovom štvorverší je v Krnovej transpozícii prvé dvojveršie vo vzťahu k druhému nielen kontradiktórne (prečo má človek zabudnúť na nemohúcnosť, keď si s nepredvídateľnosťou života nevie poradiť?), ale aj prezentované v úplne odlišnom intencionálno-intonačnom kľúči (nie trpká otázka ako u Ťutčeva, lež kategorický imperatív). Netreba hádam ani dokazovať, že Zamborov preklad vyznieva tak na úrovni jednotlivých elementov, ako aj výsledného myšlienkového a emocionálneho účinku priezračnejšie a presvedčivejšie, oveľa „ťutčevovskejšie".

V básni *От жизни той, что бушевала здесь* Ťutčev rozkrýva márnosť a pominuteľnosť ľudských snáh a skutkov pred tvárou večnej prírody, pričom konštatuje: „*Природа знать не знает о былом, / Ей чужды наши призрачные годы / И перед ней мы смутно сознаем / Себя самих – лишь грезою природы*". Krno opäť posúva významovú pregnantnosť originálu do ťažko akceptovateľnej polohy: „*Príroda o minulosť nemáva / záujem, chce len s dneškom dohody, / pred ňou si každý smutne priznáva, / že je len snom a hračkou prírody*" (vzťah prírody k času u Ťutčeva nie je vecou záujmu či nezáujmu, vyplýva z jej „večnosti", a preto ani s dneškom nemôže „*chcieť dohody*"*;* navyše ruské slovo „*смутно*" vonkoncom významovo nekorešponduje so slovenským „*smutne*", „*hračka prírody*" ani vzbudzovanými asociáciami, ani významom nie je obraz adekvátny originálnemu „*грeза природы*" a aj veršový presah prvého verša do druhého pri Ťutčevovej priam aforistickej sémantickej zomknutosti každého verša pôsobí rušivo). Zambor je oveľa presnejší, ideovo výstižnejší a presvedčivejší – významovo aj kompozične: „*Čo bolo, prírode je neznáme / i cudzie – náš čas žitý bláznivo, / a pred ňou nezreteľne spoznáme / aj seba – že sme pre ňu marivo*".

Pravda, nemožno zabúdať na fakt, že tak Ťutčev, ako aj Fet patria k tým básnikom, ktorých oprávnene možno zaradiť do kategórie „poeta natus". Zrkadlí sa to aj v rytmickej a zvukovej organizácii ich veršov, čo Zambor nielen veľmi citlivo vníma, ale aj adekvátne prekladateľsky rešpektuje, prípadne vhodne substituuje. Ostatne, sám v tejto súvislosti konštatuje: „Básne, ktorých preklady či pokusy o ne prináša *Kniha ruskej poézie*, ma najmä z hľadiska ich zvukového tvarovania stavali pred rozličné výzvy. Ich rozpätie bolo široké. Týkalo sa to rytmu, rýmu a asonancie, eufonickej výstavby, ich súvzťažnosti so slovno-obraznou sémantikou, ich konotačnej ikonickosti, lexikálnych novotvarov utvorených na základe zvukovej analógie a i."[43].

Prvý moment, ktorý pri porovnaní Fetových veršov s Krnovým prekladom nemožno nezaregistrovať, je celý rad ťažko zdôvodniteľných významových posunov.

Porovnaním prekladov s originálmi sme na lexikálno-sémantickej i štylistickej úrovni organizácie básnického textu získali relevantnú sumu dôkazov, ktorá nás oprávňuje tvrdiť, že Krnov preklad pomerne výrazne zaostáva za umeleckými kvalitami originálu. Najsignifikantnejšie substitučné posuny, charakteristické pre globálnu stratégiu prekladateľa, by sa vari dali zhrnúť do nasledovných konštatovaní:

[43] ZAMBOR, J.: *Zvukové tvarovanie básne*. Fragment, 26, 2012, č. 2, s. 135.

1. Tak, ako v prípade prekladov Ťutčevovej lyriky, aj v prípade transpozícií Fetových básní je zrejmé, že preklad posúva fetovské lyrické „ja“ i autorský prehovor do polohy klišéovitosti, že obsahuje celý rad neveľmi presvedčivých a z hľadiska významovej adekvátnosti nepresných (neraz až nevhodných) riešení na úrovni výstavby básnického výrazu i obrazu.
2. Prekladateľ sa neraz v rozpore s originálom uchyľuje k dialektizmom a archaizmom (cmiter, mrcha zima, vodomet a pod.), čím historizujúco i regionálne patinuje text aj v prípadoch, keď na to v origináli nejestvujú nijaké signály.
3. V preklade sa v oveľa vyššej miere ako v origináli vyskytujú neopodstatnené pleonazmy, na slovenské pomery sa pričasto objavuje aj menej invenčný gramatický rým, častejšie ako v origináli sú aj zámená a rozličné neplnovýznamové slová v rýmovej pozícii.
4. Preklad sa spreneveruje originálu aj zvýšenou mierou expresívnosti básnického výrazu a sklonom k sémanticky takmer nepriezračnej metaforickosti, ktorá v rade prípadov pramení z nepochopenia originálu, a preto neraz ústi do nezrozumiteľných alebo významovo protirečivých obrazov.

Pokúsime sa tieto zistenia ilustrovať na preklade hádam najznámejšej Fetovej básne *Шепот, робкое дыханье* (1850) – v Krnovom preklade *Šepot bojazlivý, tichý*.

Báseň je typickým príkladom fetovského paralelizmu prírodných obrazov s „príbehom“ vyjasnenia ľúbostného vzťahu s impresionistickým akcentovaním kľúčových audiovizuálnych emocionálnych detailov tohto „diania“. Hoci je text vystavaný iba na podstatných a prídavných menách, ako enumerácia hlavných znakov „príbehu“, ich výber a radenie zabezpečujú jasné smerovanie pohybu od noci a plachej neistoty k ránu (svetlu) a pochopeniu opätovanosti ľúbostného citu. Ak má čaro tohto krehkého obrazu zostať zachované aj v preklade, musí zostať zachovaná tak jeho náznakovitosť, ako aj asociatívna nadväznosť rešpektujúca logiku napredovania k ránu ako príchodu svetla v prírode i v ľúbostnom vzťahu. Preto v origináli smerujeme od plachého dychu cez rad čarovných zmien milej tváre k bozkom a slzám (radosti a šťastia). V preklade sa však tento pohyb začína *bojazlivým, tichým šepotom* (v origináli „*шепот, робкое дыханье*“ – Krnov „bojazlivý“ šepot v tomto kontexte rozhodne neevokuje rovnaký emocionálny stav ako plachý či ostýchavý; dych či dýchanie pritom vypadlo úplne; Zambor je oveľa výstižnejší: „*šepot, v dychu ostýchanie*“), potom de facto miznú očarujúce zmeny milej tváre a namiesto nich sa objavujú „*čarodejné sladké vône*“ a „*milá, krásna tvár*“ (v originále „*ряд волшебных изменений / милого лица*“; Zamborov preklad opäť ponúka oveľa presvedčivejšie riešenie: „*čarodejné zmeny tváre, / milých očí, líc*“), a celý pohyb napokon zaniká v priraďovacom spojení ruží z jantáru s bozkami, slzami, nežnými slovami (v origináli Fet nie náhodou oddelil, ale prostredníctvom trojnásobného opakovania spojky „i“ aj spojil purpur ruže a odlesk jantáru – t. j. prechod z noci cez brieždenie do rána (postupné pribúdanie svetla) – s bozkami a slzami – „*в дымных тучках пурпур розы / отблеск янтаря, / и лобзания и слезы, / и заря, заря*“).

Aj pohyb prírodných obrazov od tmy k svetlu je v preklade spochybnený – ak v origináli ideme od strieborného odrazu mesačného svetla na snivo sa kolíšucej hladine potoka cez dlhé, nekonečné nočné tiene k hmlistému predrannému oparu, z ktorého presvitá purpur ranných zôr prechádzajúci najskôr do ligotu jantáru a napokon do plného svetla (v poslednom verši dvojnásobným opakovaním zdôraznené *„и заря, заря“,* umocnené interpunkciou emocionálne vypätého zvolania a otvoreného konca), v preklade smerujeme od „*mrmľania a vzdychov mdlého potoka*“ cez „*svetlo nočné, nočné tiene*“ a „*tône z jarných pár*“ k „*dymu mračien*“, „*purpurovej ruži z jantáru*“ (mimochodom – tento obraz vo farebne ťažko akceptovateľnej metafore výrazne otupil význam obrazu v origináli) a „*doháraniu úsvitu*“, teda k situácii, ktorá je sémanticky v príkrom rozpore s významovým vyústením originálu, kde je akcentované vyjasnievanie vzťahu aj svetla, a nie doháranie – aj keď úsvitu. Radostný durový akord, ktorým sa uzatvára Fetova báseň (bozky ako potvrdenie vzájomného citu a slzy šťastia, ktoré ich sprevádzajú, umocňuje dvojnásobným opakovaním a mužským rýmom uzavretý posledný verš), v Krnovom preklade prakticky mizne v dôsledku rozpačitého záveru (báseň uzatvára trojslabičné slovo „*dohára*“ s nepravým mužským zakončením a v porovnaní s originálom asociačne protikladným významom). Zamborov preklad aj v tomto prípade v plnom rozsahu evokuje Fetov energický, radostný záverečný významový i emocionálny akord nielen anaforickým „a“ v posledných dvoch veršoch, ale aj údernosťou dvojnásobne opakovanej syntagmy zloženej z jednoslabičných slov významovo akcentujúcich nástup svetla (*„a horúce bozky, slzy / a svit zôr, a svit zôr...!*“).

Zamborov preklad teda nielen zachováva všetky relevantné významové prvky Fetovho alegorického prepojenia prírodného obrazu zrodu svetla (dňa) so zrodom opätovanej lásky, ale ich aj prezentuje vo vecne i emocionálne priliehavých, fetovskému ladeniu zodpovedajúcich obrazoch.

V básni *У камина – Pri peci* (1856) sotva možno akceptovať už Krnov preklad názvu (Zambor sa správne rozhodol pre významovo i štylisticky priliehavú verziu *Pri kozube*), ktorý neopodstatnene posúva originál do akejsi folklórno-rustikálnej polohy. Ešte závažnejšie sú však Krnove ďalšie „doplnky“ Fetových obrazov a metaforizáciou natoľko posunutý význam poslednej strofy, že je v značnom rozpore s textom originálu: verše „*Prichádza šťastie ako rieka / ako vták voľne zakrúži*“ sotva možno pokladať za významový ekvivant pôvodného Fetovho obrazu *„Встает ласкательно и дружно / былое счастье и печаль“*, v ktorom je akcentovaný aj svet spomienok akoby vynárajúci sa pred lyrickým „ja“ z dohárajúceho ohňa kozuba, aj jeho vnútorná oxymorickosť. Rovnako nevydarene pokračuje preklad aj v záverečnom dvojverší, napriek tomu, že práve v ňom by sa mal prekladateľ vypnúť k najvýraznejšej presvedčivosti, pretože, ako je to u Feta časté, je v ňom vlastne obsiahnuté zhrnutie, významová rekapitulácia celej výpovede. Pritom u Krna sa dozvedáme (de facto so zacielením do budúcnosti), že „*a duša klame, keď sa zrieka / všetkého, po čom zatúži*“, zatiaľ čo Fet tvrdí, že „*И лжет душа, что ей не нужно / Всего, чего глубоко жаль*“. O čo presvedčivejšie vyznieva táto pasáž (z hľadiska logiky výpovede i emocionálno-reflexívneho účinku obrazu) v preklade Jána Zambora: „*V láskavej*

zhode vynára sa / minulé šťastie, starý žiaľ, / a duša zavádza, keď hlása, / že netreba jej, čo čas vzal".

Pri pohľade na Zamborove preklady ruskej poézie 19. storočia v prípade všetkých prekladaných autorov možno konštatovať, že sa vyznačujú vysokou umeleckou kvalitou, invenčnosťou, vhodnou mierou aktualizácie, ktorá sprítomňuje ideovo-estetický odkaz prekladaných básnikov dnešnému čitateľovi bez narušania osobitostí ich poetiky a pohľadu na svet, že teda sprostredkúva adekvátne, myšlienkovo plnohodnotné pretlmočenie zmyslového a estetického invariantu. V prípade odôvodneného substitučného posunu Zambor volí kondenzáciu výrazu, čo je plne v intenciách poetiky všetkých ním preložených básnikov a čo mu umožňuje zachovať aj aforistický charakter ich umeleckej výpovede. Tento fakt spolu s citom pre štylistickú primeranosť a hlbokým prienikom do ich postojového a axiologického sveta dokázal pretaviť do myšlienkovo i výrazovo precíznych interpretácií. Sú svedectvom toho, čo už zakladateľ ruského básnického prekladu V. A. Žukovskij pokladal za podstatu kvalitného umeleckého prekladu – že prekladateľ, hoci je v istom zmysle súperom pôvodného autora, všetky svoje schopnosti musí ponúknuť do jeho služieb, že – ako ostatne konštatoval v súvislosti so svojou *Knihou ruskej poézie* aj sám Zambor – kvalitu prekladu podmieňuje okrem básnického talentu, invencie a teoretickej pripravenosti aj (alebo najmä?) „osobná zúčastnenosť na výbere a preklade vyrastajúca zo zaujatia originálmi", ktorá sa zakladá „na obdive zvrchovaného diela a pokore pred ním a nie na ‚vytŕčavosti'" a „diskrétne sa premieta aj v prekladoch"[44].

Pramene a literatúra

BUCHŠTAB, Boris Jakovlevič: *A. A. Fet. Očerk žizni i tvorčestva*. Leningrad : Nauka, 1974.

ČIČERIN, Alexej Vladimirovič: *Stiľ liriki Ťutčeva*. In: Kontekst 1974. Literaturno-teoretičeskije issledovanija. Moskva : Nauka, 1975.

ELIÁŠ, Anton: *Prekonávanie romantického individualizmu v lyrike F. I. Ťutčeva*. In: Romantizmus reflektujúci a reflektovaný. Bratislava : Stimul, 1997, s. 73 – 128.

FET, Afanasij Afanasievič: *Polnoje sobranije stichotvorenij*. Leningrad : Sovetskij pisateľ, 1959.

FET, Afanasij Afanasievič: *Vzdušné mesto*. Bratislava : Tatran, 1973.

GASPAROV, Michail Leonovič: *Fet bezglagoľnyj*. In: GASPAROV, M. L.: Izbrannyje staťji. Moskva : Novoje literaturnoje obozrenije 1995, s. 139 – 149.

GINZBURG, Lidija Jakovlevna: *O lirike*. Moskva-Leningrad : Sovetskij pisateľ, 1964.

GUSTAFSON, Richard F.: *The Imagination of Spring: The Poetry of Afanasy Fet*. New Haven and London : Yale University Press 1966.

HONZÍK, Jiří: *Mistr miniatur (Fjodor Ivanovič Ťutčev)*. In: HONZÍK, J.: Dvě století ruské literatury. Praha : Torst, 2000, s. 62 – 66.

[44] ZAMBOR, Ján: *Kniha ruskej poézie*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011, s. 11.

MAJMIN, Jevgenij Alexandrovič: *Russkaja filosofskaja poezija*. Moskva : Nauka, 1976.
PETROVA, I.V.: *Mir, obščestvo, čelovek v lirike Ťutčeva*. Literaturnoje nasledstvo. Kn. 1. Moskva : Nauka, 1988, s. 13 – 69.
PIGAREV, Kirill Vasilievič: *Žizň i tvorčestvo Ťutčeva.* Moskva : Izdateľstvo AN SSSR, 1962.
RANČIN, Andrej Michajlovič: *Putevoditeľ po poezii A. A. Feta*. Moskva : MGU, 2010.
RYBÁK, Július: *K prekladu poézie F. I. Ťutčeva do slovenčiny*. In: Acta Facultatis Paedagogicae Banská Bystrica. Séria spoločenskovedná. Ruský jazyk 3. SPN, 1979, s. 151 –176.
ŤUTČEV, Fiodor Ivanovič: *Stichotvorenija*. *Pisma*. *Vospominanija sovremennikov*. Moskva : Pravda, 1988.
ŤUTČEV, Fiodor Ivanovič: *Posledná láska*. Bratislava : Tatran, 1972.
ZAMBOR, Ján: *Kniha ruskej poézie*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011.
ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2000.
ZAMBOR, J.: *Zvukové tvarovanie básne*. Fragment, 26, 2012, č. 2, s. 133 – 162.

19th-Century Russian Poetry in Ján Zambor's Translations

This article investigates 19th-century Russian poetry in Ján Zambor's translations. The first part briefly illustrates Zambor's lifelong interest in Russian poetry as a translator. The second and main part of the article analyses the lexical, semantic, and figurative aspects of Zambor's translations of Fyodor Tyutchev's and A. A. Fet's poems, contrasting them both with their source material and with Miloš Krno's solutions. In the conclusion, the article sums up the key attributes of Ján Zambor's translations of poetry, noting that they are characterised by inventiveness and the right degree of updating, which makes the ideological and aesthetic message of these Russian poets more accessible to contemporary readers. Zambor is capable of efficiently relaying Tyutchev's and Fet's ideas without compromising their distinctive poetics and worldview. Where substitutional shifts cannot be avoided, Zambor opts for condensation, a solution perfectly in line with Tyutchev's and Fet's poetics. With his skilful choice of suitable stylistic means, along with his profound insight into these Russian poets' attitudes and axiology, Zambor has managed to create high-quality translations of great ideological and expressive precision.

Ruská poézia 20. storočia v prekladoch Jána Zambora

Mária Kusá
Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

Dovoľte najskôr niekoľko osobných slov. Napriek tomu, že práve miestnosť, v ktorej prebieha toto jubilejné kolokvium, je spojená s tým, ako bol profesor Zambor pri mojom akademickom postupe, v súvislosti s témou môjho príspevku musím spomenúť ďalšie meno – ruského a čuvašského básnika Gennadija Ajgiho, ktorého spolu s manželmi Kupkovcami profesor Zambor približoval prekladateľsky a ktorého vystúpenia som ja v tejto miestnosti opakovane tlmočila. Ako sa pekne hovorí – v kuloároch: na prechádzke mestom, na večeri či pri káve alebo v budmerickom kaštieli – sme s pánom profesorom a neuveriteľne vzdelaným a citlivým básnikom akosi celkom prirodzene rozprávali napríklad o ruskej i európskej literárnej i výtvarnej avantgarde bez akýchkoľvek snobských tónov.

Ján Zambor – translatológ a prekladateľ

Na úvod našej štúdie sa najskôr detailnejšie zmieňme o translatologických aktivitách básnika a prekladateľa, teoretika i praktika prekladu (povedané s prof. Šimonom) J. Zambora, ktoré dostali explicitnú podobu v knižke *Preklad ako umenie* (2000)[1] zameranej na otázky súvisiace so slovenskými prekladateľskými konkretizáciami poetických textov. Autor ju aj názvom situoval do radu publikácií z pera slovenských translatológov pôsobiacich na FiF UK v 80. a 90. rokoch 20. storočia – J. Vilikovský: *Preklad ako tvorba* (1984), B. Hochel: *Preklad ako komunikácia* (1990)[2]. Väčšia metodologická blízkosť k Vilikovskému sa dá prečítať v názve, ktorý u oboch podčiarkuje tvorivosť, tvorbu... ako conditio sine qua non umeleckého prekladu. Názov je zároveň pripomenutím kontinuity jednak s analogickými translatologickými východiskami J. Levého a jeho knihou *Umění překladu* (naposledy 2013)[3], jednak s úvahami hádam

[1] ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000.
[2] VILIKOVSKÝ, Ján.: *Preklad ako tvorba.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984, HOCHEL, Braňo: *Preklad ako komunikácia.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.
[3] LEVÝ, Jiří: *Umění překladu.* Praha : Apostrof, 2013.

najplodnejšej slovenskej prekladateľky 20. storočia Z. Jesenskej, sumarizujúcimi jej prekladateľskú prax.

J. Zambor sa v spomínanej monografii zásadným spôsobom vyslovuje o preklade básnických textov v oblasti translatológie, do ktorej sa aj v slovenskom prostredí, tradične žičlivom mysleniu o preklade, nepúšťa každý. Výnimku tvoria – rovnako z prešovského podhubia vyrastajúci básnici/translatológovia/prekladatelia – H. Valcerová-Bacigálová, M. Andričík, ale aj rusisti O. Kovačičová a A. Eliáš, germanista L. Šimon[4] a ďalší. Svoj prístup Zambor formuluje ako „pohyb v priestore porovnávacej poetiky", ako „problémové sondy do poetiky prekladovej poézie", pričom do poetiky zahŕňa aj významovú sféru. Otvorene sa priznáva, že jeho spôsob uvažovania je uvažovaním o preklade z hľadiska „poetiky vynikajúcich prekladateľských výkonov" a zároveň vníma prekladovú poéziu ako súčasť slovenského básnického kontextu, nerešpektovanie ich vzájomného vzťahu je pre neho – v prípade básnického prekladu – neprijateľné. Jeho ucelená koncepcia prekladov poézie umožňuje viesť s ním diskusiu, polemiku[5].

Touto cestou však v tejto úvahe nepôjdem. Jednak väčšina i z poučených nelaických čitateľov jeho prekladov by nedokázala presnejšie uchopiť jeho prekladateľské stratégie, ako to robí on sám v štúdiách v jednotlivých prekladových výberoch, jednak považujem za dôležité zopakovať význam jeho prekladov ruskej poézie 20. a 21. storočia v slovenskom kultúrnom priestore prelomu tisícročí a v prvých desaťročiach 21. storočia. Okrem toho, na rozdiel od J. Zambora mňa vedecky dominantne „vzrušujú" funkcie prekladových textov, ich význam pre priestor, do ktorého sa rodia.

Pri príprave tohto príspevku som si uvedomila, že sa v podstate budem venovať jednej publikácii, ktorá fakticky sumarizovala väčšinu Zamborových dovtedajších prekladov z ruskej literatúry, budem hovoriť o knižke, ktorá je v tomto smere najkomplexnejšia.

Kniha ruskej poézie

Osobne ako čitateľku i ako rusistku ma veľmi potešilo, že sa na slovenskom knižnom trhu v roku 2011 objavil výber z knižne vydaných, časopiseckých a rukopisných prekladov ruskej poézie 19. – 21. storočia z pera Jána Zambora – *Kniha ruskej poézie*[6]. V prvom rade treba zdôrazniť, že už jestvujúce a v slovenskej kultúre už prítomné preklady tohto básnika, prekladateľa, literárneho vedca a vysokoškolského pedagóga významne obohacujú slovenské estetické poznanie (nielen) ruskej poézie predstavovali záruku kvality i tejto publikácie. V druhom, ale nie v poslednom rade z hľadiska významu treba zas podčiarknuť, že antológia, ktorú takýto výber znamená, doposiaľ

[4] Pars pro toto: ŠIMON, Ladislav: *Úvod do teórie a praxe prekladu (nielen) pre nemčinárov.* Prešov : Náuka 2005.

[5] ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Cit.d.

[6] Zostavovateľ, autor prekladov, úvodu, medailónov o básnikoch a edičnej poznámky, výber obrazového materiálu: ZAMBOR, Ján: *Kniha ruskej poézie.* Návrh obálky a grafickej úpravy Miroslav Cipár. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011.

na Slovensku nejestvovala. Slovenských antológií ruskej, resp. ruskej a „sovietskej" poézie vyšlo za ostatných šesťdesiat rokov viacero, ale (najmä s časovým odstupom) len máloktorá z nich si zachovala svoj vnútorný rozmer a presah, ktorý by z nej robil kultúrny čin takej relevancie, aký mal v 60. rokoch, ale aj s odstupom pre viaceré ďalšie generácie čitateľov v českom (ale i slovenskom) kontexte Daněkov a Vrbovej výber modernej ruskej a „sovietskej" poézie *Kolo inspirace* (1967)[7]. Situáciu a pozíciu ruskej literatúry po roku 1968 však znovu výrazne skomplikovali geopolitické súradnice fungovania slovenského kultúrneho priestoru.

„Prostredníctvom ruskej poézie a literatúry – čo bolo v krajine, kde boli sovietske vojská a ktorá bola pod kontrolou vedenia Sovietskeho zväzu, paradoxom – sme sa mohli slobodnejšie vyjadriť...," práve tento súdobo nie práve očakávaný fakt konštatuje vo svojom zasvätenom úvode zostavovateľ a prekladateľ *Knihy ruskej poézie* Ján Zambor, keď formuloval okolnosti a dôvody, ktoré ho priviedli k podobe, k zostave výberu. Jeho výber, prezentovaný prekladmi z tvorby tridsiatich dvoch básnikov predstavuje svojbytnú, výsostne osobnostnú a zároveň svojím spôsobom univerzálnu čítanku ruskej poézie.

Ak vravím „univerzálnu", nemám na mysli fakt, že by táto publikácia mala predstavovať jedinú a nespochybniteľne možnú čítanku ruskej poézie. Veď na prvý pohľad zistíte, že mnohé, – takpovediac „veľké" mená v knihe jednoducho nie sú (ako napríklad Vladimír Majakovskij, – či dnes už nebohý – Jevgenij Jevtušenko...) – práve v tomto zmysle je dôležité podčiarknuť, že ide o výber skutočne osobnostný a že onú zmieňovanú univerzálnosť by sme mali vnímať ako výraz faktu univerzálnosti a nadčasovosti, alebo ak chcete hlbokej a skutočnej existenciality.

Ako človek, ktorý sa dlhodobo zaoberá dejinami recepcie a prekladu aj (i keď nielen) z ruskej literatúry nemôžem nespomenúť jav, charakteristický pre obdobie po roku 1989 práve z hľadiska prekladu z ruskej literatúry. Pochopiteľný, ale neprirodzený odklon od ruskej literatúry v 90. rokoch 20. storočia akosi lepšie znášali a výraznejšie prekonávali svojimi konkrétnymi prekladateľskými činmi práve prekladatelia poézie. Či už spomeniem Jána Buzássyho, ale aj Jána Štrassera, Ľubomíra Feldeka, Milana Rúfusa, Valerija Kupku rovnako ako analyzovaného autora Jána Zambora. Boli to návraty ku klasickej poézii 19. storočia (najmä k A. S. Puškinovi), k „hviezdam Strieborného veku" 20. storočia (k A. Achmatovovej, M. Cvetajevovej, S. Jeseninovi a ď.), ale aj k veľkým postavám druhej polovice 20. storočia a začiatku 3. tisícročia. Títo básnici i ich slovenskí prekladatelia akoby znovu potvrdzovali životodarný význam dobrej ruskej poézie a ruskej literatúry vôbec. Bola to totiž podľa môjho názoru do veľkej miery práve ruská poézia a „zlatý fond" ruskej literatúry 20. storočia, čo na prelome tisícročí prinavrátili ruskú literatúru slovenskému čitateľovi naprieč generačným spektrom. Rúfusov lyrický Jesenin[8], Štrasserov Brodskij či puškinský Eugen Onegin[9], Feldekov kontroverzný Puš-

[7] *Kolo inspirace*. Vybrali a uspořádali Václav Daněk a Hana Vrbová. Praha : Svět Sovětů, 1967.

[8] JESENIN, Sergej: *Anna Sneginová. Perzské motívy.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.

[9] BRODSKIJ, Josif: *Jesenný krik jastraba.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996, PUŠKIN, Alexander Sergejevič: *Eugen Onegin*. Bratislava : Petrus, 2002, obe preložil Ján Štrasser.

kin, chuligánsky Jesenin[10], ale aj angažovaný a večne mladý Jevtušenko[11], modernistické, avantgardné a undergroundové slovo editora a prekladateľa Valerija Kupku (v 90. rokoch a na prelome tisícročí najmä v Revue svetovej literatúry či Romboide), akméistické Kvapilove preklady[12] a v neposlednom rade do kaskád veršov pretavené prekladateľské počiny Jána Zambora. Z jeho až neuveriteľne širokej a rozmanitej škály prekladov ruskej poézie pripomeňme aspoň jemný výber z Puškina[13], bezkonkurenčné básnické knižky veľkých ruských poetiek prvej tretiny 20. storočia Anny Achmatovovej a Mariny Cvetajevovej v slovenskom háve, jeho významnú účasť na temer až monumentálnom i keď bohužiaľ už posmrtnom vydaní prekladov poézie, esejí a rozhovorov už zmieňovaného Gennadija Ajgiho[14] rovnako jeho podiel na podobe *Ruskej moderny*[15].

Publikácia *Kniha ruskej poézie* (2011) predstavila na začiatku druhého desaťročia v tomto smere logické vyústenie Zamborových edičných, editorských a prekladateľských aktivít. Zamborova *Kniha ruskej poézie* „boduje" nielen širokým časovým záberom, ale – a to rovnako v 19., ako aj v mnou skúmanom 20. storočí – predovšetkým svojou vnútornou koherenciou, vyplývajúcou z faktu, že ide o líniu v ruskej poézii, orientovanú na básnikov predstavujúcich – povedané so Zamborom[16] – skôr „komornú" a ideologicky nepreferovanú trajektóriu ruskej lyriky – v cez prekladateľom už predstavené ženské hviezdy ruského básnického neba A. Achmatovovú a M. Cvetajevovú až k akoby prekladateľovým „rovesníkom" – kultivovanému a nekonformne píšucemu I. Ždanovovi či básnicky subtílnej a presvedčivej J. Švarcovej.

Pre Zambora ako básnika i prekladateľa je dôležitá, ba nevyhnutná v poézii prítomnosť etického aspektu tvorby, jej humanistické posolstvo, presahujúce od osobnostného k človečenskému a metafyzickému rozmeru. Práve z tohto dôvodu je jeho výber utváraný dominantne prekladmi autorov, ktorí v „predsovietskom, sovietskom a postsovietskom" období ruskej poézie nepatrili do jej konjunkturálneho mainstreamu, na začiatku 20. storočia, či v jeho priebehu (K. Baľmont, M. Vološin, N. Gumiľov, B. Pasternak, M. Cvetajevová, V. Chodasevič, G. Adamovič, M. Kuzmin, O. Mandeľštam, G. Ajgi, I. Ždanov, J. Švarcová a i.).

Výbery z tvorby jednotlivých autorov v niektorých prípadoch vytvárajú ich výrazný a plastický básnický portrét (už zmieňované poetky A. Achmatovová či M. Cvetajevová aj vďaka tomu, že vyšli v 80. rokoch v samostatných výberoch)[17], v niektorých

[10] PUŠKIN, Alexander Sergejevič: *Severná ruža*, JESENIN, Sergej: *Chuligán*. Bratislava : Slovart, 2005, Tenže*: Neodovzdaná lýra*. Bratislava : Columbus, 2005, obe preložil Ľubomír Feldek.

[11] JEVTUŠENKO, Jevgenij: *Ľudská tvár.* Bratislava : Ex tempore, 2007.

[12] MANDEĽŠTAM, Osip: *Kto našiel podkovu.* Bratislava : OZ Studňa, 2000, GUMIĽOV, Nikolaj: *Ohnivý stĺp.* Bratislava : OZ Studňa, 2002, oba preklady Ján Kvapil.

[13] PUŠKIN, Alexander Sergejevič: *Dievča na skale*. Košice : Pezolt, 2000.

[14] AJGI, Gennadij a ď.: *Obdarená zima.* Bratislava : F. R. & G., 2008.

[15] *Ruská moderna.* Ed. Valerij KUPKA. Bratislava : Slovart, 2011.

[16] ZAMBOR, Ján: *Kniha ruskej poézie.* Cit. d., s. 9.

[17] CVETAJEVOVÁ, Marina: *Nespavosť.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986, ACHMATOVOVÁ, Anna: *Vrcholiaca luna*. Bratislava : Tatran 1989, ACHMATOVOVÁ, Anna: *Biely kŕdeľ.* Košice : Pezolt, 2002.

prípadoch ukazujú ich prekladateľovu osobnostnú interpretáciu „skúmaného subjektu" (Zamborov B. Pasternak či N. Zabolockij), dohromady však majú jasnú, aj keď vôbec nie exhibovanú ambíciu stať sa skutočnou kultúrnou udalosťou. Navyše tento výber predstavuje širokú škálu ruskej poézie aj v tom, že zostavovateľ a prekladateľ ponúka plejádu od textov takpovediac „špecificky" ruských (povedzme tzv. roľnícky básnik" N. Kľujev) až k textom zreteľne ukotveným aj v európskom poetickom kontexte (napríklad v tvorbe dvoch básnikov, ktorí rozlične „spracúvali" pre nich podnetné impulzy historickej avantgardy – A. Voznesenskij a G. Ajgi).

Súčasťou knihy – podobne ako v už spomínaných výberoch, ale aj v doteraz nezmienených textoch – sú: nemnohoslovný, ale presný úvod, poučené a zasvätené medailóny o autoroch, spresňujúce *Poznámky k jednotlivým autorom či básňam* a pochopiteľne dôležitá edičná poznámka. Vďaka tej sa čitateľ môže rozhodnúť aj pre „návrat" k pôvodne publikovaným prekladom, resp. môže si spresniť ich edičný „pôvod". Za viac ako päť rokov práce s publikáciou na interpretačných seminároch môžem len zdôrazniť didaktický aspekt tejto antológie, ešte doplnený o – pre tento typ publikácie netypické uvedenie použitej *Základnej literatúry*, ktorá zahŕňa nielen použité pramene, ale smeruje čitateľa/študenta k najvýznamnejším sekundárnym literárnohistorickým či literárnoteoretickým prácam. Knihu dopĺňa, spoluutvára citlivo konštituovaná vizuálna podoba publikácie (návrh obálky a grafickej úpravy Miroslav Cipár). Tá prináša ako komplement prekladateľom formulovaných medailónikov, fotografie či súdobé podobizne prekladaných básnikov aj ďalší ilustračný a dokumentačný výtvarný materiál. Čitateľ tak má možnosť lepšie precítiť a pochopiť dobu, atmosféru, v ktorej jednotlivé verše vznikali, atmosféru, ktorú tieto verše evokujú.

Publikácia tak má na jednej strane jasné možnosti už spomínaného didaktického využitia, na strane druhej svojou mnohohrannosťou má potenciál širokého záberu čitateľov, ako to koniec koncov konštatuje aj Ján Zambor v záverečných vetách svojho úvodu.

Pár veršov na záver....

Čo teda ostáva povedať na záver úvahy nad touto knižkou? Samozrejme, okrem prostého konštatovania, že slovenský kultúrny priestor má, vďaka Zamborovej láske k ruskému poetickému slovu už temer desať rokov publikáciu, na ktorú môže byť právom hrdý. V prvom rade chcem konštatovať, že v podstate nie je možné podrobne analyzovať všetky jeho preklady a – pravdupovediac – nevidím v tom ani nijaký zmysel. Aj táto knižka dokumentuje jednak fakt, že ten istý autor, a to nielen Puškin, Lermontov, ale aj Jesenin, Mandeľštam, Chlebnikov, Okudžava, Vysockij či Ajgi) môžu mať niekoľko legitímnych slovenských prekladov/prekladateľov, jednak fakt, že „skúška správnosti" – prosté tiché čítanie i profesionálna interpretácia (v podaní presného Š. Bučka napríklad na dávnejšej bratislavskej prezentácii publikácie) podčiarkuje ľahkosť a prirodzenosť slovenskej podoby preložených veršov...

V posudku edičného projektu som kedysi konštatovala, že názov *Kniha ruskej poézie* presne vystihuje jej obsah, nemá však silu obrazu, metafory. Keď som potom už

hotovú knižku vzala do ruky, pochopila som, že táto zdanlivá nedostač nepredstavuje nijaký recepčný zádrheľ, naopak, že možno prísne, ale celkom presne pomenúva túto osobnostnú a tým jedinečnú a neopakovateľnú antológiu básnika a prekladateľa ako „výberovú sumarizáciu dlhodobého úsilia v jednej tvorivej oblasti“[18]. Zdá sa mi preto vhodné skončiť túto stručnú úvahu tromi strofami zo Zamborovho prekladu jednej z najtragickejších postáv ruskej poézie a literatúry 20. storočia – Borisa Pasternaka:

Až k jadru vo všetkom chcem dôjsť,
až do prostriedku:
hľadajúc cestu, brod a most,
v ľúbostnom zmätku.

K podstate uplynulých dní,
k ich prapríčine,
až ku koreňom, k základni,
až k drevu, k hline.

Osudov, udalostí niť
chytať a snovať,
premýšľať, cítiť, ľúbiť, žiť
a objavovať.
(...)“[19]

Pramene a literatúra

ACHMATOVOVÁ, Anna: *Vrcholiaca luna*. Preložil Ján Zambor. Bratislava : Tatran, 1989.

AJGI, Gennadij a ď.: *Obdarená zima.* Preložili Miroslav Válek, Ján Zambor, Valerij Kupka, Ivana Kupková. Bratislava : F. R. & G., 2008.

BRODSKIJ, Josif: *Jesenný krik jastraba.* Preložil Ján Štrasser. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.

CVETAJEVOVÁ, Marina: *Nespavosť.* Preložil Ján Zambor. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.

ACHMATOVOVÁ, Anna: *Biely kŕdeľ.* Preložil Ján Zambor. Košice : Pezolt, 2002.

GUMIĽOV, Nikolaj: *Ohnivý stĺp.* Preložil Ján Kvapil. Bratislava : OZ Studňa, 2002.

JESENIN, Sergej: *Anna Sneginová. Perzské motívy.* Preložil Milan Rúfus. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.

JESENIN, Sergej: *Chuligán*. Bratislava : Slovart, 2005, tenže*: Neodovzdaná lýra*. Bratislava : Columbus, 2005, obe preložil Ľubomír Feldek.

[18] ZAMBOR, Ján: *Kniha ruskej poézie.* Cit. d., s. 10.

[19] Tamže, s. 338.

JEVTUŠENKO, Jevgenij: *Ľudská tvár.* Preložil Ľubomír Feldek. Bratislava : Ex tempore, 2007.
Kolo inspirace. Vybrali a uspořádali Václav Daněk a Hana Vrbová. Praha : Svět Sovětů, 1967.
MANDEĽŠTAM, Osip: *Kto našiel podkovu.* Preložil Ján Kvapil. Bratislava : OZ Studňa, 2000.
PUŠKIN, Alexander Sergejevič: *Dievča na skale*. Košice : Pezolt, 2000. Preložil Ján Zambor.
PUŠKIN, Alexander Sergejevič.: *Eugen Onegin*. Bratislava : Petrus, 2002. Preložil Ján Štrasser.
PUŠKIN, Alexander Sergejevič: *Severná ruža*. Preložil Ľ. Feldek. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.
Ruská moderna. Ed. Valerij KUPKA. Bratislava : Slovart, 2011.
ZAMBOR, Ján: *Kniha ruskej poézie*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011.

HOCHEL, Braňo: *Preklad ako komunikácia.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.
LEVÝ, Jiří: *Umění překladu.* 4. vydání. Praha : Apostrof, 2013.
Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825 – 2015. Ed. Mária Kusá. Bratislava : Veda, 2017.
Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočie A – K, L – Ž. Eds. Oľga KOVAČIČOVÁ – Mária KUSÁ. Bratislava : VEDA, 2015, 2017.
ŠIMON, Ladislav: *Úvod do teórie a praxe prekladu (nielen) pre nemčinárov.* Prešov : Náuka, 2005.
VILIKOVSKÝ, Ján: *Preklad ako tvorba.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984.
ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Bratislava : UK, 2000.

20th-Century Russian Poetry in Ján Zambor's Translation

This brief article, dedicated to the scholar, poet, translator and university professor Ján Zambor, begins with a characterisation of his contribution to translatology, which the present author believes to be complementary to his work as a translator. The article focuses on one geographical, linguistic and chronological segment of Zambor's translation work: his translations of 20th-century Russian poetry. The article takes a look at his poetry compilation *Kniha ruskej poézie* ("A Book of Russian Poetry", 2011), which features Russian poetry outside of the mainstream and has a significant part focusing on Zambor's translations of 20th-century Russian poems. The article also calls attention to an issue characterising the Slovak cultural scene's reception of Russian literature at the turn of the millennium, namely that poetry translators like Ján Štrasser, Valerij Kupka, Ľubomír Feldek, Juraj Andričík and Zambor himself have greatly contributed to the "receptive comeback" of Russian literature in Slovakia.

O Zamborových prekladoch po španielsky písanej poézie

Paulína Šišmišová
Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

V slovenskom kultúrnom priestore sa pomerne zriedka vyskytujú preklady z poézie napísanej v španielskom jazyku. Ak nazrieme do bibliografie Evy Palkovičovej a Jaroslava Šoltýsa *60 rokov prekladu zo španielsky písaných literatúr do slovenčiny*, zistíme, že z celkového počtu 204 titulov, preložených zo španielskej literatúry v rokoch 1946 – 2006, je len 17 titulov kníh poézie. Ani v prípade prekladov z hispanoamerickej poézie situácia nie je lepšia. Z celkového počtu 219 preložených diel predstavujú knižné preklady poézie len malý zlomok (28 titulov). I keď všeobecne vychádzalo viac prekladov prózy ako poézie, ktorá bola čitateľsky menej populárna, predsa len môžeme porovnávať preklady z iných jazykov a literatúr s prekladmi pochádzajúcimi zo španielskeho kultúrneho a jazykového priestoru.

Keby sme hľadali odpoveď na otázku, prečo sa v našom kultúrnom priestore venuje malá pozornosť prekladom poézie španielskych a hispanoamerických autorov, mohli by sme tento stav pripísať viacerým faktorom. V neposlednom rade je to dané aj tým, že slovenská hispanistika je relatívne mladou vednou disciplínou, ktorej zrod sa datuje od konca 50. rokov minulého storočia, keď sa španielčina začala ako odbor vyučovať na vysokých školách. V porovnaní s takými „tradičnými" disciplínami, ako je germanistika či romanistika (štúdium francúzštiny) bol dlho počet absolventov hispanistiky podstatne nižší, čo malo okrem iného za následok, že bolo medzi nimi menej potenciálnych a odborne pripravených prekladateľov. Navyše, ako je známe, naša prekladateľská tradícia kladie na preklad poézie „prísne" požiadavky. Okrem filologickej kompetencie, prekladateľ poézie musí mať aj kompetenciu „básnickú" a musí byť, ako to vyjadril v jednom rozhovore Ján Zambor, „znalcom básnictva", o básni musí veľa vedieť a zoznámiť sa s teoretickou literatúrou o prekladanom autorovi[1]. Ani pre skúsenejších prekladateľov nie je preklad poézie „rutinnou" záležitos-

[1] ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000, s. 72. Porov. tiež ZAMBOR, Ján: *Poetologická kompetencia prekladateľov poézie*. In: Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu. Bratislava : VEDA, 2010, s. 202 – 206.

ťou. V tom istom rozhovore J. Zambor priznal, že „odkrývanie obrazného systému básne, jej hĺbkovej štruktúry, pochopenie zmyslu", mu „robia nemenšie problémy ako sám prekladový akt"[2]. Prekladateľ poézie musí poznať aj veršový systém východiskovej i cieľovej kultúry a v neposlednom rade musí mať cit pre poéziu.

Pre nedostatok prekladateľov poézie sa u nás zaužívala prax prekladateľských dvojíc, spolupráce hispanistu a básnika. Takto sa v 50. rokoch minulého storočia zrodili prvé preklady básní Čiľana Pabla Nerudu, Kubánca Nicolása Guilléna a španielskeho básnika Federica García Lorcu. Doyen slovenskej hispanistiky Vladimír Oleríny na ich preklade spolupracoval s Rudolfom Fabrym a so Štefanom Žárym. Je nesporné, že tieto preklady, i keď ich nebolo toľko, koľko by sme si želali a v niektorých prípadoch ani ich kvalita nebola celkom vyhovujúca, zohrali vo vývine slovenskej poézie dôležitú úlohu.

Druhým faktorom, ktorý „pribrzdil" preklady po španielsky písanej poézie bol, hoci sa to môže zdať paradoxné, fenomén tzv. „boomu" nového hispanoamerického románu v 60. a 70. rokoch 20. storočia. E. Palkovičová, ktorá sa zaoberá recepciou hispanoamerickej literatúry na Slovensku, konštatuje, že v 60. a 70. rokoch sa v našom kultúrnom priestore hispanoamerická literatúra dostáva z periférie do centra pozornosti a hovorí o „nadštandardnej prítomnosti diel hispanoamerických autorov na našom trhu"[3]. Keď sa bližšie pozrieme na vydávané tituly, zistíme, že ide takmer výlučne o preklady próz autorov magického a fantastického realizmu. Preklady diel autorov, akými sú A. Carpentier, J. Cortázar, E. Sábato, M. Vargas Llosa či G. García Márquez nielenže na Slovensku zaznamenali mimoriadny úspech, ale stali sa aj inšpiračným zdrojom niektorých našich spisovateľov. Tieto mimoriadne úspešné prózy neraz zatienili nemenej kvalitnú latinskoamerickú poéziu (ktorú navyše písali aj niektorí z uvedených autorov). Výnimkou bol len opakovane prekladaný Pablo Neruda a kubánski básnici (J. Martí, R. Fernández Retamar, N. Guillén, F. Jamís a E. Clarová). Prekladu poézie sa v tomto období venovala hispanistka Viera Dubcová, ktorá okrem kubánskych autorov preložila aj básne čílskej poetky G. Mistralovej. Zo španielskych básnikov sa opakovane prekladal F. García Lorca. Španielska poézia zaujala básnika J. Šimonoviča, ktorý okrem García Lorcu preložil aj výber z R. Albertiho a G. A. Bécquera. Nadrealista V. Reisel pripravil výber z poézie Blasa de Otero. Zloženie prekladateľských dvojíc v tom čase obohatila nová generácia hispanistov (N. Noskovičová, I. Štrpka, E. Račková). Významný básnik Ján Stacho v spolupráci s N. Noskovičovou preložil knižné výbery z poézie P. Nerudu a Peruánca C. Valleja a v spolupráci s V. Olerínym O. Paza. Napriek tomu slovenské preklady po španielsky písanej poézie v porovnaní s prekladmi poézie z iných „veľkých" literatúr zaostávali. V tomto kontexte začína koncom sedemdesiatych rokov básnik a literárny teoretik Ján Zambor (1947) realizovať prekladateľský projekt predstavovania naj-

[2] Tamže, s. 74.

[3] PALKOVIČOVÁ, Eva: *Hispanoamerická literatúra na Slovensku. Optikou dejín prekladu a recepcie inojazyčných literatúr.* Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2016, s. 53 – 55.

väčších španielskych a hispanoamerických básnikov, ktorý bude predmetom našej pozornosti.

Keď Ján Zambor začal prekladať zo španielčiny, bol už známym básnikom a skúseným prekladateľom poézie z ruštiny. Nesporne aj táto skutočnosť prispela k tomu, že k Zamborovmu prekladateľskému programu od začiatku patrili a dodnes patria predovšetkým kvalitatívne kritériá. Vyberá si ťažiskových básnikov a ťažiskové texty.

V tejto súvislosti je symptomatické, že Zamborovým prvým prekladom zo španielčiny bola miniantológia španielskych romancí, ktorá vyšla v roku 1977 v 7. čísle časopisu *Revue svetovej literatúry*. Romance sú, takpovediac, dušou španielskej poézie. Vznikli koncom stredoveku (tzv. staré romance) a odkazujú na španielsku ľudovú tradíciu. S obľubou ich pestovali aj básnici Zlatého veku (tzv. nové romance) a pretrvali až dodnes. J. Zambor do monotematického čísla *Revue svetovej literatúry* vybral a preložil súbor ôsmich anonymných ľúbostných romancí z druhej polovice šestnásteho storočia. Ako prekladateľ píše v krátkej poznámke, čas ešte zvýraznil čaro týchto básní, ktoré podmaňujú „jemným humorom, spôsobom, ako sa v nich hovorí o intímnych veciach, dramatickými dejovými zvratmi, krásnou jednoduchosťou, zvukovým ustrojením“[4]. J. Zambor sa pri ich preklade musel konfrontovať s náročnou formou romance, ktorú charakterizoval týmito slovami: „Konštantou tohto básnického útvaru je osemslabičný verš v každom párnom riadku uzavretý asonanciou, ktorá si v celej básni udržiava tú istú hláskovú podobu“[5]. Vyjadril sa tu aj o svojej prekladateľskej stratégii tohto typu verša: „V preklade som sa pri zachovaní konštantnej slabičnosti v záujme rytmickej variability usiloval o oživovanie trocheja miernou nepresnosťou. V intenciách predlohy som čistú asonanciu striedal s eufonicky nepresným a presným rýmom“[6]. Na záver svojej krátkej poznámky prekladateľ uvádza, že svoje prekladateľské postupy konfrontoval s českými prekladmi romancí Josefa Čejku a Václava Nebeského z polovice 19. storočia a na rozdiel od nich sa snažil o „tvarovo dôslednejší preklad“[7].

Preklad asonancie, ktorá v španielskej poézii často nahrádza rým, je pre prekladateľa jedným z veľkých úskalí. Všimnime si tento fenomén pozornejšie. Ako jeden z prvých sa s asonanciou konfrontoval mladý Vojtech Mihálik, keď v spolupráci s Jozefom Felixom prekladal romance obsiahnuté v Cervantesovom románe *Don Quijote de la Mancha*. V liste zo 16. januára 1949 adresovanom J. Felixovi, ktorý sa uchováva v Národnej knižnici v Martine, V. Mihálik svoju prekladateľskú skúsenosť opisuje týmito slovami: „Najmä Antonio bol orieškom, lebo Cervantesove asonancie sú pre slovenské ucho naozaj divé“[8]. Po uvedení príkladov asonancií v originálnej básni

[4] ZAMBOR, Ján: *Španielske romance. Miniantológia*. Revue slovenskej literatúry, 13, 1977, č. 7, s. 139.

[5] Tamže, s. 138.

[6] Tamže, s. 139.

[7] Tamže.

[8] MIHÁLIK, Vojtech: List J. Felixovi zo 16. júna 1949. SNK Martin, Literárny archív, Fond. J. Felix 2086, šk.28.

(opakovanie samohlások *i o* v každom párnom verši), pokračuje: „V slovenčine sa podobným spôsobom rýmovať nedá, lebo to by už nebola ani len asonancia. Preto som každý štvrtý verš skrátil o jednu slabiku a v rýme som ponechal „í" s nosnou spoluhláskou, náročky vyhľadávajúc asonancie a gramatické rýmy, aby som expresívnosť rýmu zúžil na najmenšiu možnú mieru a utajil ho práve tak, ako ho utajuje Cervantes"[9]. Báseň, o ktorej Mihálik v liste píše, je romanca, ktorú v 11. kapitole prvej časti románu spieva mladík Antonio donovi Quijotovi. Je zložená zo sedemnástich štvorveršových strof. Verše sú osemslabičné s asonanciou založenou na opakovaní samohlások *i o* v každom párnom verši na ploche celej básne. V Mihálikovej verzii sú vždy prvé tri verše strofy bez rýmu a namiesto osemslabičných sú deväťslabičné, štvrtý verš je vždy osemslabičný a prekladateľ zvolil takéto zakončenia: *nemravn**ým***, *nešťast**ím***, *žulov**ým***, *uvid**ím***, *znamen**ím***, *mátož**ím***, *viacer**ým***, *nezlož**ím***, *vycifrovan**ým***, *spievan**ím***, *sl**ín***, *opič**ím***, *h**in***, *s n**ím***, *nekor**ím***, *podvol**ím***, *kapuc**ín***[10].

K otázke prekladu asonancie sa viackrát vyjadril aj prekladateľ J. Zambor. V rozhovore s L. Vadkertiovou zdôraznil, že k tomuto problému nemožno pristupovať mechanicky, a dodal, že keď chceme, aby „asonancia v slovenskom texte vyznela, je nevyhnutné do značnej miery spravidelniť jeho rytmus a všímať si aj spoluhlásky"[11]. V prípade, že sa asonancia s tými istými hláskami opakuje na ploche dlhšej básne, po niekoľkých veršoch sa stáva počuteľnou, ale v básni kratšieho rozsahu sa môže strácať, a vtedy, ako prízvukuje J. Zambor, „treba asonancii pomôcť spoluhláskami", v prípade, ak by spoluhlásky asonanciu zastreli, Zambor odporúča použiť nepresný rým[12].

S prekladom asonancií sa J. Zambor konfrontoval aj pri prekladaní básní Miguela Hernándeza (1910 – 1942). Mnohé z nich sú inšpirované španielskou ľudovou tradíciou, napr. básne zo zbierky *Vietor ľudu* (*Viento del pueblo*, 1937) napísané v rokoch španielskej občianskej vojny či básne zo *Spevníka a romancera neprítomnosti* (*Cancionero y romancero de ausencias*). Zambor do výberu z Hernándezovho diela, ktorý vyšiel v roku 1985 pod názvom *Kŕdeľ holubičích listov,* zahrnul aj sonety z predvojnovej zbierky *Neprestávajúci blesk* (*El rayo que no cesa*, 1936) či básne písané v alexandrínoch (*Syn tieňa*, *Let*, *Nastúpenie metly na trón*) z *Posledných básní*.

Hernández sa u nás vďaka Zamborovmu prekladu stal známym a obľúbeným básnikom. Okrem nesporných umeleckých kvalít jeho poézie bol aj symbolom básnika – republikána, ktorý zomrel ako tridsaťdvaročný vo frankistickom väzení. Prvé preklady tohto básnika Zambor uverejnil už koncom 70. rokov v *Revue svetovej literatúry* (1978, č. 2). Výber, ktorý bol nazvaný podľa prvého verša slávnej básne *List* (*Kŕdeľ holubičích listov*) obsahuje viac ako päťdesiat básní a je prierezom Hernándezovou básnickou tvorbou, pretrhnutou krutou smrťou.

[9] Tamže.

[10] CERVANTES, M.: *Dômyselný rytier don Quijote de la Mancha*. Preložil J. Felix. Verše prebásnil V. Mihálik. Bratislava : SVKL, 1965, s. 74 – 76.

[11] ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000, s. 74.

[12] Tamže, s. 74.

Jednou z najkrajších Hernándezových básní je *Pieseň manžela vojaka*, ktorú básnik napísal v roku 1937 a venoval manželke Josefine Manresa. Skladá sa z jedenástich štvorveršových strof, pričom prvé tri verše sú napísané v alexandrínoch a štvrtý je vždy sedemslabičný. Prekladateľ dodržiava rýmy aj počet slabík:

> Narodí sa nám chlapec s päsťami zaťatými,
> zavinutý do zvukov víťazstva, gitár, hudby,
> pred tvojím prahom nechám život vojaka, dymy,
> pazúry, vlčie zuby.

Motív dieťaťa, ktorý sa tu objavuje, je prítomný aj v posledných Hernándezových básňach (napr. v slávnej *Uspávanke s cibuľou*, ktorej preklad je obsiahnutý aj v slovenskom výbere).

Vráťme sa ešte k prekladu asonancií vo veršoch. Hernández ich nepoužíva len v dlhších osemslabičných romanciach, ale romancovú asonanciu využíva aj v dlhších básňach skladajúcich sa z jedenásťslabičníkov (napr. v básni *Bola to radosť, aká býva len raz*), ale aj v kratších básňach, ako je napr. báseň *Čo chce ten januárový vietor?* (*Qué quiere el viento de enero*) zo *Spevníka a romancero neprítomnosti*. Ako upozorňuje J. Zambor, voľba asonancie nie je ľubovoľná, ale jej východiskom je kľúčové slovo umiestnené na konci básne. J. Zambor toto pravidlo dôsledne zachováva, ale natíska sa otázka, či sa niekedy zachovávanie formálnych znakov básne pri preklade nerealizuje aj na úkor jej obsahu. Napríklad v básni *Čo chce ten januárový vietor?* je kľúčovým slovom, od ktorého sa odvíja reťazová asonancia, slovo „oddeliť nás" (*Separarnos*), ktorým sa báseň končí[13]. S cieľom zachovať asonanciu založenú na opakovaní v každom párnom verši hlások *i á* (v origináli *a a*) a v preklade „posilnenú" hláskami (*m, n, ň*) prekladateľ mení význam štvrtého verša básne. V španielskom origináli verš *mientras te visto de abrazos* (doslovne: kým ťa odievam do objatí?) je zavŕšením otázky „Čo chce ten januárový vietor", ktorá sa formuluje v prvej štvorveršovej strofe básne, a teda aj významovo verš patrí do prvého bloku básne, tvárneného rozvedením uvedenej otázky. J. Zambor prekladá štvrtý verš *mientras te visto de abrazos* ako: „Šaty mojich objatí ti snímať", čím ho priraďuje už k druhému významovému bloku básne, ktorý sa v origináli začína až piatym veršom. V ňom sa odpovedá na otázku: „Povaliť nás. Povláčiť nás" („*Derribarnos. Arrastrarnos*"). Takým spôsobom sa narušuje aj strofická štruktúra básne.

Od Hernándeza mal J. Zambor už len krok k veľkému básnikovi Generácie 27 a blízkemu Hernándezovmu priateľovi Vicentemu Aleixandremu, nositeľovi Nobelovej ceny za literatúru (1977). Prekladať Vicenteho hermetickú poéziu, vychádzajúcu z panteistického nazerania na svet, vyznačujúcu sa bohatstvom metafor a kozmických imaginácii a písanú širokodychým voľným veršom si vyžadovalo nielen básnické

[13] HERNÁNDEZ, M.: *Kŕdeľ holubičích listov*. Preklad Ján Zambor. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1985, s. 70.

vlohy, ale aj hlbšie teoretické poznatky. Ján Zambor si naštudoval texty popredných španielskych znalcov Aleixandreho poézie (ich zoznam je prílohou prekladu) a esej básnika a znalca Aleixandreho poézie Carlosa Bousoňa *Veľkoleposť a vývoj v poézii* Aleixandreho preložil do slovenčiny[14].

Výber Aleixandreho básní v preklade J. Zambora vyšiel pod názvom *Zničenie alebo láska* v roku 1992. Pri preklade niektorých básní spolupracoval s hispanistami Eliškou Dresslerovou, Miroslavom Lenghardtom a Elenou Račkovou. Slovenský výber má názov jednej z centrálnych básnických kníh surrealistickej etapy básnikovej tvorby (*La destrucción o el amor,* 1935), je však prierezom jeho celou básnickou tvorbou. Obsahuje aj fundovaný doslov, v ktorom nás prekladateľ sprevádza zložitými zákutiami sveta básnikovej tvorby, charakterizuje jeho básnickú obraznosť, vychádzajúcu zo surrealizmu a približuje osobitosti Aleixandreho voľného verša. Jeho architektonika sa podľa Zamborových slov odlišuje od širokodychého voľného verša iných veľkých básnikov", lebo v jeho pozadí „niekedy stoja viazané formy"[15]. Pri inej príležitosti J. Zambor o Aleixandreho verši povedal, že sa vyznačuje „hebkosťou, melodickosťou, plastickosťou", preto pri jeho preklade si treba „dávať pozor, aby nevyznel prozaicky"[16]. Vydareným príkladom je preklad Aleixandreho kultovej básne s názvom *Rajské mesto*. *Môjmu mestu Málaga* zo zbierky *Tieň raja* (*Sombra del paraíso*, 1944), ktorá zohrala dôležitú úlohu v španielskej povojnovej poézii. V básni Aleixandre evokuje obrazy mesta „morských" a „veselých" dní, v ktorom vyrástol[17]. V širokodychých voľných veršoch básne prekladateľ zachováva pôvodný rytmus použitím cezúry, ktorá rytmicky člení dlhé verše. Aj významovo sa prekladateľ zmocnil básne adekvátne.

K hlbšiemu Zamborovmu záujmu o španielsku poéziu iste prispeli aj pobyty španielskych slovakistov na Letnej škole prekladu a nadviazané priateľstvá. Tu môžeme spomenúť Alejandra Hermidu, znalca a prekladateľa slovenskej poézie do španielčiny, ale aj španielskeho básnika a esejistu Justa Jorgeho Padróna, ktorý viackrát navštívil Slovensko a prezentoval sa autorskými čítaniami. Ján Zambor preložil významnú Padrónovu básnickú knihu *Kruhy pekla*, ktorá vyšla v roku 1994 vo vydavateľstve HEVI. V doslove predstavuje prekladaného básnika ako člena generácie 70. rokov, ktorá na rozdiel od svojich predchodcov, čo žili a tvorili počas Frankovej diktatúry, už slobodne nadväzovala kontakty s európskou a americkou poéziou. Zambor konštatuje previazanosť Padrónovej poézie s existencializmom, keďže pocity, ktoré vo svojich básňach tematizuje (úzkosť, samota, zhnusenie, absurdita, samovražda a pod.), sú aj tematizovanými pocitmi a kategóriami existencializmu. Domnievame sa, že tento preklad vďačí za svoj vznik nielen osobným kontaktom prekladateľa

[14] BOUSOŇO, C.: *Veľkoleposť a vývoj v poézii Vicente Aleixandreho.* Revue svetovej literatúry, 6, 1989, s. 17 – 18.

[15] ALEIXANDRE, Vincente: *Zničenie alebo láska.* Preklad Ján Zambor. Bratislava, 1992, s. 158.

[16] ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*, Bratislava : Univerzita Komenského, 2000, s. 149.

[17] ALEIXANDRE, Vincente: *Zničenie alebo láska.* Preklad Ján Zambor. Bratislava, 1992, s. 71 – 72.

s básnikom, ale aj tomu, že Padrónove básne sa venujú témam dovtedy v našej spoločnosti tabuizovaným.

Programovosť Zamborovej „hispánskej línie" jednoznačne potvrdzuje vydanie prekladu celého básnického diela svätého Jána z Kríža (1542 – 1591), ktorý vyšiel v roku 1997 pod názvom jednej z troch ústredných skladieb tohto veľkého španielskeho mystika *Živý plameň lásky.* Prekladateľ knihu doplnil doslovom a zoznamom použitej literatúry. V doslove J. Zambor píše, že „básnická tvorba svätého Jána z Kríža je výrazom intímnej mystickej skúsenosti, osobného zážitku z účasti na absolútne, zo spojenia s ním. Pritom básnik pociťoval nevýslovnosť, neopísateľnosť tejto skúsenosti a tento motív tematizoval aj vo svojej poézii, najmä v motíve jachtavosti"[18]. Ak sa k tomu ešte pridá exklamatívny básnický jazyk plný paradoxov, antitéz a oxymoronov, ktorý svätý Ján z Kríža doviedol až na hranice svojich možností, uvedomíme si, že preklad bol nepochybne obrovskou výzvou.

V Zamborovom podaní sa básnické dielo svätého Jána z Kríža dočkalo mimoriadne vydarenej prekladovej verzie. Určite patrí do slovenskej „prekladovej klenotnice". Z formálneho hľadiska je pozoruhodné dôsledné dodržiavanie jednej rýmovky (*-al*) v párnych veršoch v cykle deviatich romancí. Prekladateľ J. Zambor sa tu nevyhýbal ani gramatickým rýmom (*stlal*, *nazýval, nepoznal, dal, počínal* atď.). Teda volil podobné riešenie, k akému sa pri preklade asonancie v Cervantesových romanciach prikláňal V. Mihálik. Nemenej pozoruhodný je aj Zamborov preklad renesančnej päťveršovej strofy – lýry, zloženej zo sedemslabičných a jedenásťslabičných veršov a jej modifikácie v podobe šesťslabičnej strofy (takzvanej lýry – sestety) v básni *Živý plameň lásky*. Tieto renesančné strofy boli v našej poézii prakticky neznáme. V doslove J. Zambor vysvetľuje ich architetoniku a zdôrazňuje, že lýra je „básnicky funkčná artistná strofa, vyznačujúca sa lyrickou intenzitou, hutnosťou, eufonickosťou, dotovanou najmä rýmami a hláskovou inštrumentáciou, melodickosťou i osobitou rytmickou eleganciou"[19]. Prekladateľ J. Zambor si dobre uvedomuje, že použitie zdanlivo formálnych, najmä akustických výrazových prostriedkov je dôležitým nástrojom účinku mystickej poézie a dôsledne ich transponuje aj do svojho prekladu. Súčasne však zdôrazňuje, že „básnicky optimálne zvládnuť svätého Jána z Kríža v preklade okrem iného znamená zvládnuť ho intelektuálne"[20].

Vo svojich prekladoch J. Zambor tvorivo nadväzuje na preklady svojich predchodcov (tam, kde tieto preklady existujú) a reflektuje ich aj teoreticky vo svojich štúdiách. Poéziu svätého Jána z Kríža pred Zamborom prekladal Karol Strmeň[21]. Zambor sa vyznáva, že nadväzuje na jeho prekladovú metódu moderného, umelecky ná-

[18] ZAMBOR, Ján: *Básnik absolútnej lásky.* In: Svätý Ján z Kríža: Živý plameň lásky. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1997, s. 71.

[19] ZAMBOR, Ján: *Básnik absolútnej lásky*. In: Svätý Ján z Kríža: Živý plameň lásky. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1997, s. 78.

[20] ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2000, s. 195.

[21] Strmeň preložil dve skladby svätého Jána z Kríža a vyšli v jeho antológii *Návštevy I.* Rím : Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda, 1972.

ročného prekladu, ale súčasne sa v modernizácii a spresňovaní obrazu o básnikovi snaží „ísť ďalej“[22].

Svoj záujem o „zlaté“ obdobie španielskej poézie J. Zambor potvrdil vydaním výberu z renesančnej a barokovej poézie. Vyšiel v roku 2001 pod názvom *Zaľúbený prach*, ktorý je alúziou na oxymoron „prach zaľúbený“; ním sa končí posledný verš Quevedovho slávneho sonetu *Láska až za hrob*. J. Zambor úspešne našiel „slovenský“ prístup k veľkým španielskym básnikom (svätá Terézia Ježišova, svätý Ján z Kríža, Fray Luis de León, bratia Argensolovci, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz a iní). Slovenskí čitatelia tak majú možnosť spoznať túto svojráznu poéziu, pre ktorú je charakteristická bohatá obraznosť a zložitá metaforickosť. Okrem portrétov básnikov slovenský výber obsahuje aj základné informácie o básnikoch a preložených básňach a navyše, ako sa to u prekladateľa Zambora stalo už tradíciou, fundovanú záverečnú štúdiu venovanú poézii španielskej renesancie a baroka. Autor v nej okrem iného zdôrazňuje významovú funkciu zvukovej organizácie barokovej básne, najmä asonancie a rýmu. V súvislosti s romancou si všíma, že „voľba samohlások v reťazovej asonancii nejednej romance nie je vo vzťahu k významovej rovine ľubovoľná“ a že „básnik ráta s evokačnosťou hlások korešpondujúcou s lexikálnymi významami“[23], ktoré sa viažu na kľúčové slovo básne. Podobný postup J. Zambor rešpektuje aj v sonetoch, kde sa významovo ťažiskové slovo umiestňuje do rýmovej pozície na koniec posledného verša básne. Treba povedať, že tieto zákonitosti výstavby verša prekladateľ Ján Zambor nielen teoreticky reflektuje, ale ich aj dôsledne vo svojom preklade realizuje. Vďaka kvalitám Zamborovho slovenského pretlmočenia niektoré barokové sonety zažiarili novou sviežosťou. K najvydarenejším nesporne patrí aj Zamborova verzia Góngorovho sonetu *Kým v súperení s jasom tvojich vlasov*:

Kým v súperení s jasom tvojich vlasov
nadarmo matné svetlo v slnku horí,
kým pred belostným čelom od pokory
ľalia skláňa hlávku s čistou krásou,

kým viacej očí strhnú do úžasov
tie tvoje pery ako klinček skorý,
kým hrdým hrdlom, čo ho ladnosť tvorí,
víťazíš nad kryštálom čírych jasov...[24]:

[22] ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Bratislava, 2000, s. 198.
[23] ZAMBOR, Ján: *Poézia španielskeho baroka*. In: Zaľúbený prach. Z poézie španielskeho baroka. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 127.
[24] *Zaľúbený prach. Z poézie španielskeho baroka*. Preložil J. Zambor. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 44.

V záverečnej štúdii k výberu barokovej poézie J. Zambor píše, že „španielska barokoá poézia sa stala živou súčasťou básnickej tradície, s ktorou komunikujú významní autori, niekedy nemenej ako so svojimi súčasníkmi“[25]. S týmto konštatovaním sa nedá nesúhlasiť. Na barokovú tradíciu, najmä na Quevedovu konceptuálnu poéziu s jej posadnutosťou prchavosťou času nadväzuje aj jeden z ťažiskových básnikov 20. storočia Jorge Luis Borges[26]. Borgesova lyrika sa do slovenčiny prekladala od začiatku 70. rokov 20. storočia, keď V. Hečko uverejnil v *Revue svetovej literatúry* (6, 1970, č. 2) pod názvom *Básnici Mar de la Plata* malú antológiu argentínskej poézie, do ktorej zaradil aj Borgesovu kultovú báseň *Pieseň o daroch*. V roku 1992 vyšiel pod borgesovsky príznačným názvom *Labyrint* výber z autorových kratších próz, ktorý obsahuje aj štrnásť básní. Na ich preklade N. Noskovičová spolupracovala s J. Buzássym a I. Štrpkom. V relatívne krátkom čase, o osem rokov neskôr, v roku 2000, vyšiel pod názvom *Ten druhý, ten istý* vo vydavateľstve Dilema výber, ktorý zostavil a preložil J. Zambor. Ten je rozsiahlejší a bohatší ako výber, ktorý vyšiel v roku 1992. J. Zambor sa pokúša zachytiť kontúry poetickej cesty tohto veľkého argentínskeho básnika. V doslove detailne analyzuje a charakterizuje Borgesovu básnickú tvorbu, z čoho je zrejmé, že sa ňou dôkladne zaoberal. Borgesa nazýva „básnikom myšlienky, výrazného intelektu, poznávateľského záberu a filozofických dimenzií“[27].

Prekladať Borgesovu reflexívnu lyriku je vždy náročné. Často sa vyzdvihuje jej postmodernistická intertextovosť. Borges bohato využíval impulzy z celého repertoáru domácej i svetovej tradície. Rozpor medzi bezprostredným vnímaním lyrického textu a prípadnou neznalosťou kultúrnych alúzií a reálií u potenciálneho slovenského čitateľa J. Zambor rieši stručnými poznámkami v závere. Vysvetľuje v nich niektoré juhoamerické reálie, resp. okolnosti vzniku tej či onej prekladanej básne. Je to jeden z možných legitímnych spôsobov, ako sa dá zmocniť prekladu lyrického textu, ktorý je do určitej miery exotický. Napríklad hneď v prvej básni výberu s jednoduchým (ale pre Borgesa signifikantným) názvom *Juh* by slovenský čitateľ bez vysvetlivky, že ide o časť Buenos Aires, asi len ťažko uhádol, že básnik ňou vzdáva hold mestskej štvrti, kde vyrástol.

V kontraste ku košatosti barokovej básnickej výpovede je Borgesova reflexívna lyrika výrazovo hutná, a ako poznamenáva Zambor v doslove, „nie je v nej nič navyše“, zanecháva v nás dojem „neprítomnosti akýchkoľvek nadbytočných poetických ozdôb či sentimentálnych prímesí“[28]. Prekladať takýto koncízny básnický výraz si nesporne vyžaduje talent, skúsenosť, ale i dlhé hodiny prekladateľskej práce. Navyše, ako je známe, najlepšie Borgesove básne, ktoré už písal ako slepý, sú nielen plodom

[25] ZAMBOR, Ján: *Poézia španielskeho baroka.* In: Zaľúbený prach. Z poézie španielskeho baroka. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 117.

[26] Na Slovensku bol známy najmä ako prozaik vďaka prekladu N. Noskovičovej, ktorá v roku 1980 vydala jeho *Knihu z piesku.*

[27] ZAMBOR, Ján: *Borges, básnik.* In: J. L. Borges: Ten druhý, ten istý, Bratislava : Dilema, 2001, s. 97.

[28] Tamže, s. 97.

geniálneho básnika, ale aj vysoko rozvinutých mnemotechnických schopností básnika-slepca, ktorý sa vracia k viazanému, najčastejšie jedenásťslabičnému veršu a venuje sa aj forme sonetu.

Ďalším Zamborovým nemenej pozoruhodným projektom bol preklad Lorcových *Cigánskych romancí* (2005). Bol to na Slovensku už tretí pokus zmocniť sa Lorcovej poézie. Predchádzali mu Žáryho a Šimonovičove výbery, ktoré Zambor dôkladne pozná, ako to demonštruje v rozsiahlej štúdii *Slovenské preklady poézie Federica García Lorcu*. Vyšla päť rokov pred Zamborovým prekladom, čo dokazuje, že preklad Lorcových básní bol plodom dlhodobejšieho výskumu a prekladateľskej práce. J. Zambor teoreticky reflektuje nielen dva spomenuté slovenské preklady, ale porovnáva ich aj s českými prekladmi L. Čivrného a M. Uličného[29].

V prvej časti štúdie J. Zambor skúma, ako jeho predchodcovia – prekladatelia Lorcových romancí riešili problematiku prekladu asonancie, teda či zachovávali reťazovú asonanciu na celom priestore básne. Podľa Zambora je asonancia jedným zo základných „konštitutívnych činiteľov" romance, a preto je potrebné transponovať ju aj do prekladu[30]. Žáryho rezignáciu na jej zachovanie považuje za „umeleckú neúplnosť" v preklade, ale i „zľahčenie prekladateľskej práce"[31]. Naopak, Šimonovič, ako poznamenáva Zambor, princíp monoasonancie dodržiava, i keď ho v troch prípadoch narúša tým, že hlásky v asonancii mení. Nerobí to však úplne svojvoľne, ale tým odtieňuje významové dianie básne[32]. Zambor upozorňuje, že Šimonovič vo svojich prekladoch dodržiava aj významový rozmer asonancie, t. j. potrebu asonovania dôležitých slov a dodáva, že pre vyznenie asonancie je dôležité zachovať aj pravidelný rytmus.

V druhej časti štúdie sa J. Zambor zameriava na skúmanie obraznej roviny Lorcovej poézie v prekladoch. Šimonovičov preklad v porovnaní s prekladom Žáryho považuje za „modernizujúci", ale vyčíta mu niektoré „neúnosné" a „nepochopiteľné" modifikačné zásahy (vynechávanie adjektív, pretváranie apozičnej a genitívnej metafory), v dôsledku čoho v Šimonovičom preklade dochádza k „zníženiu hutnosti, markantnosti a modernosti výrazu"[33].

K reflexiám o Lorcovej poetike sa J. Zambor vracia aj v svojom preklade Lorcových romancí, ktorý vyšiel v roku 2005. Dopĺňajú ho podrobné poznámky k jednotlivým preloženým básňam. Preklad uvádza rozsiahla štúdia, kde J. Zambor predstavuje osobnosť básnika, ktorý „syntetizoval prvky španielskej umelej a ľudovej tradície s výdobytkami avantgardy"[34]. Pri analýze *Cigánskych romancí* Zambor poukazuje na ich prepojenosť s andalúzskym *cante jondo*. Zdôrazňuje Lorcovo majstrovské nará-

[29] ZAMBOR, Ján: *Slovenské preklady poézie Federica García Lorcu.* In: Preklad ako umenie. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000, s. 178 – 192.

[30] Tamže, s. 181.

[31] Tamže, s. 181.

[32] Tamže, s. 181.

[33] Zambor: *Preklad ako umenie*. Cit. d., 2000, s. 189.

[34] ZAMBOR, Ján: *Lorcove Cigánske romance.* In: F. García Lorca: Cigánske romance, 2005. Cit. d., s. 10.

banie s cigánskymi mýtmi a Lorcovu barokovú obraznosť. „Gongorovský hermetizmus", ktorý sa prejavuje najmä v používaní čistej metafory, je podľa Zambora v symbióze s avantgardnosťou Lorcovej poézie, prejavujúcou sa v používaní viacnásobnej a pluriformnej metafory[35].

Podnetná je aj Zamborova krátka úvaha o slovenskej recepcii a slovenských prekladoch Lorcu. Štúdiu uzatvára niekoľko poznámok, v ktorých J. Zambor prezrádza svoju prekladovú stratégiu. Prízvukuje, že voľba samohlások v asonancii v Lorcových básňach nie je ľubovoľná, preto sa ju ako prekladateľ snažil zachovať. O kvalitách Zamborovho prekladu *Cigánskych romancí* svedčí aj skutočnosť, že prekladateľ zaň získal Cenu Jána Hollého za rok 2005.

O tom, že básnik – prekladateľ J. Zambor si vie poradiť s rozličnými poetikami, svedčí aj preklad elégií od rozličných básnikov z rozličných období, ktorý vyšiel v roku 2010 pod názvom *Slohy na otcovu smrť a iné španielske elégie*. Výber je pozoruhodný už tým, že viac ako päťstoročnú rozsiahlu elégiu od Jorgeho Manriqueho (1440 – 1479) dopĺňa výber modernej poézie elegického charakteru. Obsahuje básne od pätnástich básnikov 20. storočia zo Španielska (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Ángel Valente, José Hierro, Pere Gimferrer, Justo Jorge Padrón, Antonio Colinas, Felipe Benítez Reyes) i Latinskej Ameriky (Octavio Paz a Jorge Luis Borges). K prekladu každej básne Zambor pripojil vlastnú interpretáciu a komentár, ako aj krátku informáciu o každom autorovi. Kniha ponúka zaujímavý pohľad do sveta hispánskej kultúry cez prizmu *meditatio mortis*.

Traduje sa, že téme smrti sa v hispánskej kultúre a literatúre venuje oveľa viac pozornosti ako v akejkoľvek inej, a Zamborov výber túto skutočnosť potvrdzuje. Stoicizmus cordóbskeho rodáka Senecu zanechal v španielskej kultúre hlboké stopy. Smrť sa vníma ako prirodzená súčasť života. Manriqueho *Slohy na otcovu smrť* nie sú len oplakávaním mŕtveho, ale sú v prvom rade oslavou dôstojne prežitého života, chválou muža, čo bol dobrým kresťanom, odvážne bojoval proti Maurom a verne slúžil kráľovi. Zároveň sú filozofickou meditáciou o prchavosti nášho bytia a pominuteľnosti materiálnych statkov a svetskej moci. Kým v Manriqueho básni je smrť prirodzeným zavŕšením pozemskej púte a prísľubom večného života, vo väčšine elégií básnikov 20. storočia je už smrť niečím tragickým, niečím, čo násilne preruší kolobeh života. Takáto smrť sa objavuje aj v slávnej Lorcovej elégii *Plač za Ignáciom Sánchezom Mejíasom*, inšpirovanej smrťou veľkej osobnosti španielskej koridy a priateľa a mecenáša španielskej básnickej Generácie 27, ku ktorej patril aj Lorca. Elégia A. Machada *V Granade sa stal zločin* evokuje zasa tragickú smrť Federica Garcíu Lorcu, zavraždeného na začiatku španielskej občianskej vojny. Vicente Aleixandre napísal elégiu na smrť básnika a generačného druha Miguela Hernándeza, ktorý zomrel v roku 1942 vo frankistickom väzení. J. Zambor do svojho prekladového výberu zahrnul aj niekoľko elégií vyjadrujúcich smútok nad smrťou iného živého tvora

[35] Tamže, s. 22.

(krátka Cernudova báseň *Mŕtve vtáča*) a či smútok z ukončenia prírodného cyklu (napr. elégia A. Colinasa *Západ slnka*).

Prínosom Zamborovho výberu je aj bohatstvo veršových foriem, ktoré nám prekladateľ sprostredkúva. Zambor dôsledne zachováva veršovú a rýmovú štruktúru prekladaných elégií. Vzhľadom na veľkú rozmanitosť týchto foriem (zreťazená tercína, jedenásťslabičný verš, alexandrín, romanca, voľný verš, báseň v próze) bol ich adekvátny preklad ďalšou veľkou výzvou. Prekladateľ sa jej zhostil dokonale. Všimnime si bližšie nezvyčajnú strofickú formu v elégii Jorgeho Manriqueho. Ide o sestínu (resp. z významového hľadiska o dve sestíny). Kombinujú sa tu osemslabičné a štvorslabičné verše s nasledovnou rýmovou štruktúrou: 8a,8b,4c,8a,8b,4c, ktorá vytvára „nariekavú kadenciu". Manriqueho verše pôsobia aj v Zamborovom slovenskom preklade podmanivo.

Ešte väčšou prekladateľskou výzvou bola Lorcova polymetrická elégia *Plač za Ignáciom Sánchezom Mejíasom*, v ktorej je hudobnosť a melodickosť mimoriadne dôležitá a znalci jej kompozíciu porovnávajú so symfóniou či sonátou. Je rozdelená na štyri časti a zatiaľ čo prvé dve (*Nabratie na roh a smrť*, *Preliata krv*) majú znaky španielskej ľudovej poézie (romancová veršová štruktúra, osemslabičný verš, refrén), tretia (*Prítomné telo*) a štvrtá (*Neprítomná duša*) sú umelou poéziou s dlhým veršom (jedenásťslabičníkom a alexandrínom). Dodajme ešte, že pri preklade Lorcovej elégie sa Zambor konfrontoval aj s interpretáciou zložitých metafor, ich význam vysvetľuje v podrobných poznámkach[36]. Pri ich vypracovaní sa opieral o najnovšie práce španielskych znalcov Lorcovej poézie. Ich mená a práce nájdeme v záverečnej bibliografii.

V nateraz poslednom knižnom preklade sa J. Zambor opäť vrátil k juhoamerickému básnikovi. Výber z veršov Octavia Paza, mexického laureáta Nobelovej ceny za literatúru (z roku 1990), je celoživotným prierezom básnikovho diela, počnúc zbierkou *Sloboda na slovo* a končiac básňami zo zbierky *Strom vnútri*. Pazova zvláštna obraznosť, čerpajúca z domácich mexických zdrojov, ale aj z európskych a orientálnych tradícií (India, Japonsko), je pre každého prekladateľa veľkou výzvou. V slovenskom preklade doteraz vyšiel len jeden výber z Pazovej poézie pod názvom *Kde sa končí láska* (1972), v preklade dvojice J. Stacho – V. Oleríny.

O. Paz je básnikom, ktorý sa pokúša zachytiť prchavosť okamihu a vytrhnúť ho z neúprosného toku času. Poézia je pamäťou ľudstva, slová sa rodia spontánne, rozkvitajú ako aztécka pieseň – kvet. Pazova meditatívna poézia je aj putovaním do vlastného vnútra. Toto putovanie podniká najmä v rozsiahlych básňach (napr. v slávnej básni *Slnečný kameň*, ktorú však Zambor do svojho výberu nezaradil), ale aj v kratších básňach, ako je báseň *Strom vnútri*[37]. O. Paz sa pri jej písaní inšpiroval symbolom stromu ako života. V Pazovej básni strom vyrastá „dovnútra" v čele ly-

[36] ZAMBOR, Ján: *Poznámky k básni F. García Lorcu.* In: Slohy na otcovu smrť a iné elégie. V interpretácii a preklade Jána Zambora. Dunajská Lužná : MilaniuM, 2010, s. 64 – 66.

[37] Báseň prepožičala názov aj poslednej Pazovej básnickej zbierke *Strom vnútri* (El árbol adentro, 1987), ktorej básne sú tiež zaradené do Zamborovho výberu.

rického subjektu, „jeho korene sú žily / nervy jeho konáre, / jeho posplietané lístie myšlienky". K skutočnému životu ho však aktivujú len „pohľady" milovanej ženy (v básni je evokovaná len privlastňovacím zámenom „tvoje"). Kým však v origináli tieto pohľady strom „zapaľujú" (encienden), v Zamborovom preklade ho „rozsvecujú": „Tvoje pohľady ho rozsvecujú". Podobná zámena sa nám nezdá šťastná, lebo sa z básne vytráca alúzia na ľúbostný cit. Túto myšlieku rozvíjajú aj ďalšie verše básne, kde sa píše, že „temné plody" tohto stromu sú „pomaranče krvi" a „granátové jablká ohňa"[38].

Rôznorodú a bohatú básnickú tvorbu O. Paza J. Zambor zasvätene predstavuje v doslove k svojmu prekladu. O. Paz je rovnako majstrom viazaného ako aj voľného verša. Nie sú mu cudzie ani básnické experimenty, vychádzajúce z orientálnej tradície (*Východný breh*) i z modernej vizuálnosti (*Topoemas*). Aj s Pazovou náročnou poetikou sa J. Zambor dokázal majstrovsky vyrovnať. S mexickým básnikom podľa nášho názoru J. Zambora spája „hľadanie jazyka" či slova ako mosta medzi kultúrami. (Aj O. Paz sa venoval prekladu a bol tiež autorom významných esejí o básnickom preklade.)

Popri knižných prekladoch J. Zambor uverejnil množstvo časopiseckých pretlmočení, najmä v časopisoch *Revue svetovej literatúry*, *Romboid* či *Tvorba*. Tieto preklady majú jednak príležitostný charakter, ale najmä oboznamovali čitateľov s jeho rozpracovanými či chystanými prekladmi. K posledným Zamborovým aktivitám tohto druhu patrí výber z poézie „samotárskych smútkov" Antonia Machada, básnika, narodeného v Seville. Jeho meno a tvorba sa spájajú s Generáciou 1898, ktorú „boleli osudy Španielska", keď po prehratej vojne s USA a strate posledných kolónií sa krajina ocitla na periférii svetových dejín. Kastílsko a jeho vyprahnuté pláne, ako aj postava dona Quijota, ktorý sa porazený vracia do svojej dediny, sú pre členov generácie symbolom pohnutých osudov Španielska. S Kastílskom bol A. Machado citovo previazaný aj v osobnom živote. V Sorii ako zrelý muž spoznal mladučkú Leonor a oženil sa s ňou, ale niekoľko mesiacov po svadbe Leonor zomrela. Kraj Sorie v plynutí ročných období, evokujúci spomienky na milovanú ženu, je častým motívom Machadovej poézie zo zbierky *Kastílske pláne* (1912, 1917). Zamborovi na Machadovej poézii učaril „fenomén krajiny nerozlučne spojenej s človekom". V Machadovej poézii vyzdvihuje aj „striedmosť a hutnosť výrazu". Po formálnej stránke Machado s obľubou používa tzv. romanizovanú silvu, ktorá sa vyznačuje „voľne alternujúcim jedenásťslabičným a sedemslabičným veršom a jednotnou nepretržitou ženskou asonanciou v každom párnom verši"[39]. Ako príklad uvedieme aspoň prvé verše Zamborovho vydareného prekladu známej Machadovej básne adresovanej priateľovi Josému Maríovi Palaciovi:

[38] PAZ, O.: *Každodenný oheň*. Preložil J. Zambor. Kordíky : Skalná ruža, 2017, s. 91.
[39] ZAMBOR, Ján: *Antonio Machado: krajina a človek, striedmosť a hutnosť poézie.* Revue svetovej literatúry, 53, 2017, č. 4, s. 208 – 210.

Môj dobrý Palacio,
jar začala už v**e**t**v**y
topoľov obliekať do zeleného
pri Duere a cestách? Na úz**e**m**í**
horného toku rieky ešte váha,
jej príchod je však taký sladký, p**e**kn**ý**...!

Záverom sa žiada ešte raz zdôrazniť, že o španielsku poéziu Ján Zambor prejavoval a prejavuje aj teoretický záujem. Sústavne študuje práce španielskych teoretikov o poetike prekladaných autorov a svoje projekty a prekladateľské riešenia konzultuje aj so slovenskými i španielskymi hispanistami.Tento rozhľad mu pomáha aj pri výbere kvalitných prekladových textov. V súvislosti s jeho prekladmi môžeme hovoriť aj o ich „pridanej" hodnote, ktorá spočíva v tom, že ide o preklady komentované, doplnené poznámkami, odbornými štúdiami a interpretáciami preložených básní. Zamborove preklady tým významne obohacujú našu slovenskú recepciu po španielsky písanej poézie.

Brázda, ktorú v relatívne krátkom čase vyoral na poli prekladu španielskej poézie do slovenčiny Ján Zambor, je hlboká a v slovenských pomeroch celkom mimoriadna. Ak Zambor píše o tom, že preklad je neraz „pokusom o nemožné", môžeme konštatovať, že hranice medzi možným a nemožným vo svojich prekladoch neraz prekonáva a slovenským čitateľom sprostredkúva to najlepšie zo španielsky písanej poézie[40].

Pramene a literatúra

ALEIXANDRE, Vicente: *Zničenie alebo láska.* Preložil J. Zambor. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992.

BORGES, Jorge Luis: *Ten druhý, ten istý.* Preložil J. Zambor. Bratislava : Dilema, 2000.

BOUSOŇO, Carlos: *Veľkoleposť a vývoj v poézii Vicente Aleixandreho.* Preložil J. Zambor. Revue svetovej literatúry, 1989, 25, č. 6, s. 17 – 18.

GARCÍA LORCA, Federico: *Cigánske romance.* Preložil J. Zambor. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2005.

MACHADO, Antonio: *Samoty, galérie a iné básne.* Preložil J. Zambor. Revue svetovej literatúry, 53, 2017, č. 4, s. 204 – 207.

MANRIQUE, Jorge: *Slohy na otcovu smrť a iné elégie.* V interpretácii a preklade Jána Zambora. Dunajská Lužná : MilaniuM, 2010.

MIHÁLIK, Vojtech: List J. Felixovi zo 16. júna 1949. Slovenská národná knižnica, Martin, Literárny archív, Fond. J. Felix 2086, šk.28.

[40] Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 1/0587/18 Minulosť a perspektívy hispanistiky na Slovensku.

PADRÓN, Justo Jorge: *Kruhy pekla.* Preložil J. Zambor. Bratislava : HEVI, 1980.
PALKOVIČOVÁ, Eva: *Hispanoamerická literatúra na Slovensku. Optikou dejín prekladu a recepcie inojazyčných literatúr.* Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2016.
PALKOVIČOVÁ, Eva – ŠOLTÝS, Jaroslav: *60 rokov prekladu zo španielsky písaných literatúr*. Bratislava : Ana Press, 2006.
PAZ, Octavio: *Každodenný oheň.* Preložil J. Zambor. Kordíky : Skalná ruža, 2017.
Svätý JÁN Z KRÍŽA: *Živý plameň lásky.* Preložil J. Zambor. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1997.
ŠIŠMIŠOVÁ, Paulína: *Meditatio mortis v španielskej poézii.* Romboid, 46, 2011, č. 6, s. 117 – 119.
ZAMBOR, Ján: *Španielske romance. Miniantológia.* Revue svetovej literatúry, 13, 1977, č. 7, s. 135 – 141.
ZAMBOR, Ján: *Antonio Machado: Krajina a človek, striedmosť a hutnosť poézie.* Revue svetovej literatúry, 53, 2017, č. 4, s. 208 – 210.
ZAMBOR, Ján: *Lorcove cigánske romance*. In: F. García Lorca: Cigánske romance. Preložil J. Zambor. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2005, s. 7 – 26.
ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie.* Bratislava : Univerzita Komenského, 2000.
ZAMBOR, Ján: *Vicente Aleixandre*. In: V. Aleixandre: Zničenie alebo láska. Preložil J. Zambor. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992, s. 155 – 164.
Zaľúbený prach. Z poézie španielskeho baroka. Preložil J. Zambor. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001.

Ján Zambor's Translations of Hispanic Poetry

This article aims to evaluate Ján Zambor's translations of Spanish and Latin American poetry. In the introduction, the article briefly describes the past and present situation of Spanish-to-Slovak poetry translation and concludes that there is a lack of qualified and talented translators in this field. The central part of the article analyses Zambor's credo as a translator, underpinned by expertise and quality. The article points out that Zambor predominantly translates the major works of authors of great significance, having transposed into Slovak several key representatives of Spanish Baroque literature as well as modern Spanish and Latin American poetry. In his translations, Zambor consistently maintains the verse and rhyme structure of the original poems while trying to preserve their meaning. Zambor has also demonstrated mastery when translating Spanish romances inspired by folkloric tradition that present translators with a great challenge with their assonances. The article emphasises that besides being a prolific and excellent translator of Hispanic poetry, Zambor is also a great connoisseur of them. In addition, his poetry translations have an additional value, since he complements them with well-researched commentaries, notes, studies and interpretations, facilitating their deeper integration into the Slovak cultural context.

Viacprúdová poézia

Anna Valcerová
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov

V literárnych časopisoch *Slovenské pohľady*, *Vertigo* a *Fragment* predstavil Ján Zambor po vydaní poslednej zbierky *Dom plný neviditeľných* (2014) básne rozličného ladenia, ktoré nadväzujú tematicky i výrazovo na viaceré polohy jeho predchádzajúcej tvorby. Obdobie rokov 2014 – 2017 bolo uňho menej produktívne v pôvodnej poézii, vypĺňa ho intenzívna prekladateľská a najmä literárnovedná práca, ale ani táto oblasť sa z jeho literárneho horizontu nestráca. Všetky tieto aktivity – básnická, prekladateľská a literárnovedná – sa u autora prirodzene dopĺňajú.

Básňou bez názvu s incipitom „A trpezlivosťou ma obrň", ktorá má formu modlitby, uvádza najucelenejší cyklus osemnástich básní *Brána a iné básne*, publikoval ho vo *Fragmente* (2017, č. 4, s. 5 – 19). Môžeme ju vnímať ako autorovo krédo, súzvučiace s dávnejším, i slovenským, odmietaním inflácie slova a reagujúcim na súčasnú záplavu veršovej produkcie, ktorú časť slovenskej mladšej kritiky nazýva experimentálna. Poéziu píše vo sviatočných chvíľach, zámerne sa vzpiera mámeniu slov, aby sa vyhol prázdnote:

„A trpezlivosťou ma obrň, / chráň pred zvodom, čo sa tak blyskoce, / aby som zo záhrady, / ktorú som vlastnoručne sadil, / netrhal, / neponúkal / nedozreté ovocie."

Básnik sa vyhýba dekoratívnosti, ozdobným epitetám a nákladným metaforám, i efektným zvukovým hrám, zachováva vzájomnú podmienenosť významu a zvuku slov, aby bola zreteľná podstata básnického posolstva. Jeden z jeho základných motívov roľníckej práce so svojím prirodzeným prírodným cyklom, ktorý sa tiahne celou jeho tvorbou od prvej zbierky, vystriedala metafora práce záhradníka, ktorý kultivuje reálny sad i sad svojej tvorby, prinášajúci zrelé plody. Obidva nadstavbové obrazy roľníckej a záhradníckej práce sa tiahnu celou slovenskou literatúrou od Jána Hollého a Juraja Fándlyho po Daniela Heviera. Ide o tému, ktorá dáva Zamborovej poézii – spolu s ďalšími motívmi – pevné zakotvenie v domácej lyrickej tradícii.

V básni *Situácia* definuje Ján Zambor existenciálnu situáciu lyrického subjektu v druhom desaťročí 21. storočia ako stav ohrozenia. Nesmieme sa dať oklamať povrchom, či momentálnou falošnou pozlátkou javov. Pod povrchom, akokoľvek krásnym, striehne nebezpečenstvo:

„Prísľubne prisnežilo. / Ľahká bavlnená tkanina zastrela / ťaživé tmavé. / No cesta pod ňou je stále / zľadovatená."

Báseň je vybudovaná na základnom čiernobielom kontraste (nie na odtieňoch), na sérii reálnych farebných i obrazných sémantických archetypálnych kontrastov: svetlé – tmavé, ľahké – ťaživé. Tradičný rým autor nahradil pestrými zvukovými zhodami, asonanciami *zastrela – zľadovatená, tmavé – stále* a v prípade dvojice slov prísľubne – prisnežilo zvukovou zhodou predpôn, čiže čelným rýmom. Zvukové experimenty sú nenápadné, no účinné.

Túžba po maximálnej stručnosti a zároveň sémantickej hutnosti básnickej výpovede sa odrazila v tomto cykle aj vo forme tanky, pôvodne japonskej krátkej básni s pevnou štruktúrou, vyjadrujúcou cez prírodný obraz hlbší obsah ľudskej situácie všeobecnej platnosti. Tankou, v ktorej sa však nedodržiava slabičný rozsah 5, 7, 5, 7, 7 slabík vo veršoch, je vlastne aj báseň *Situácia.* Tanky a iné východné formy (sidžá, haiku i rubái) Zambor využil aj v predchádzajúcich zbierkach (so sidžami prišiel v samostatnom cykle v zbierke *Neodkladné*, 1980). Sú prejavom významnej polohy jeho lyriky, stavajúcej na básnickom minimalizme. Orientálnymi útvarmi vniesol do slovenskej poézie väčšiu mnohotvárnosť a využil najmä možnosť týchto foriem vyjadriť všeobecné ľudské pravdy výsostne básnickou formou. Ide o viacvýznamový sémanticky stručný celok, ktorý má charakter básnickej definície, aj keď nie definitívnej. Také sú aj jeho dve *Tanky s vtákmi.*

„Stromom dnes v parku / narástlo biele perie, / no nevznesú sa. / Som ako tieto vtáky, / ktorých let je len túžba?"

Napriek tomu, že stromom narástlo biele perie (pokryl ich snehový poprašok), nevznesú sa. Štylizácia lyrického subjektu ako stromu má mnohoraké konotácie. Zakorenenosť stromu v zemi, neschopnosť vzniesť sa k výšinám ako vtáci a predsa konármi siahať až k nebesiam, vyjadruje rozpor medzi ľudskou túžbou a neschopnosťou človeka vzlietnuť, odpútať sa od zeme. Ikarovský motív, sprevádzajúci človeka od antických čias, obohacuje Zambor o pocit ťažoby moderného človeka, pripútaného ku každodennej realite či realite svojho individuálneho bytia poznamenaného limitmi. Hoci môžeme lietať ako vtáci, dokonca do vesmíru, sme obmedzovaní nedokonalosťou svojej fyzickej schránky. Takmer homonymický konsonantický a preto dekanonický rým *v parku – perie*, založený nie na zvukovej koncovkovej zhode, ale na zhode a nezhode hlások celého slova, signalizuje, že v texte ide o čosi viac než o zvukovú zhodu. Zvukom sa vyjadruje zhoda i nezhoda, ide o podstatu, koreň slova, ba celé slovo, ktorého význam pokrýva a motivuje zvuková podmienenosť. Netradičným eufonicky nepresným rýmom či zvukovo bohatou asonanciou je aj dvojica *nevznesú sa – je len túžba.* Prekladateľská skúsenosť obohacuje aj variantnosť slovenského rýmu. Podobne ako strofiku a repertoár lyrických útvarov obohacuje Zambor aj možnosti slovenského rýmu, narúša zaužívanú podobu slovenského prevažne koncovkového rýmu.

Druhá tanka cyklu *Brána a iné básne* má podobnú zvukovú štruktúru. Ťaživý status existenciálnej situácie lyrického subjektu vtáci svojou schopnosťou lietať v nej nenadľahčia. Kontrast ľahkosti ich letu a statiky len prehlbuje ťažobu a stav fyzického statusu človeka:

„Sú vtáci... Večne / ich vyzeráme, vediac, / že nepriletia. / Neprestaneš ich čakať, / kým budeš na tom svete."

Básnik sa usiluje o texty všeobecnej platnosti, blízke ľudovým príslovia m a porekadlám. Vyhýba sa slovnej nadbytočnosti, čím je zdôraznená kontinuita nielen s domácou literárnou tradíciou, ale aj s ľudovou slovesnosťou. Zambor vydal na začiatku svojej literárnej cesty aj antológiu východoslovenských ľudových piesní, ktorá mala značný ohlas v kultúrnej verejnosti (*Ľubojsc, bože, ľubojsc, jaka je presladka*, 1983), v ktorej sa prihlásil k domácej ľudovej ústnej tradícii, navyše málo známeho zemplínskeho regiónu. Objavil v nej poklady trvalej slovesnej hodnoty.

Statiku významových akoby definícií narúša v básni zvuková variabilita. Vnímam to ako protiklad všeobecného a konkrétneho. Rozhodujúca je reciprocita významu a zvuku, vyjadrujúca zároveň mnohotvárnosť ľudského bytia a trvalé hodnoty, rozpor medzi možnosťou a túžbou, ale aj krásou trvania. Nostalgicky očakávame spolu s básnikom šum vtáčích krídel, prílet nových obrazov, nádejí, podstatných okamihov ľudského bytia. Vzrušujúce je oscilovanie medzi tradičným a moderným výrazom. Pred tradičným rýmom znova uprednostnil asonanciu: *večne – svete*, *vediac – nepriletia*. Funkčne neasonovaná je jediná veršová klauzula *čakať*, absencia zvukovej samohláskovej zhody je zvýznamnená, čakaniu sa nedostáva ani zvukového naplnenia.

Zamborova orientácia na básnický minimalizmus, ktorej plody sú umelecky osobité, nestojí mimo jeho prekladov – osobitne sa žiada uviesť lyriku Gennadija Ajgiho a záujem o krátke básnické formy, najmä orientálne, u Octavia Paza a Jorgeho Luisa Borgesa.

Dvojdielna báseň *Borovice a vietor*, ktorá vznikla podľa signovania v Studienke roku 2016, zachytáva obraz krajiny na Záhorí. Prvá časť má podobu obľúbenej Zamborovej východnej formy haiku – jej verše majú 5, 7 a 5 slabík:

„Kmene zápalky. / Víchru odolávajú / len súdržnosťou."

Krehkosť a pevnosť je sémantickým protikladným oblúkom obrazu, zachytávajúcim ako tetiva nielen javovú podobu, ale aj podobu ľudského stavu, pretrvávajúcej krehkej súdržnosti, odolávajúcej vetru.

V druhej časti autor borovice obrazne usúvzťažňuje s loďami:

„Sťažne a zelené plachty. / V priaznivom vetre – / knísuce sa, povrzgávajúce, rozšumené."

Zvukový vnem akoby bol nedostatočný, autor mu pridáva ešte časový rozmer, čím prepodstatňuje kvalitu krajiny o ľudský rozmer:

„Kam, lode, / uviaznuté v piesku? // Do čias, keď tu bolo more?"

Vonkajšia metaforická súvislosť sa mení na metonymický, prepodstatnený vzťah.

Viaceré verše majú v tomto cykle podobu otázky. Lyrický subjekt si nerobí nárok na definitívnosť, náznakom vyjadruje geografický ráz piesočnatej krajiny, aj jej pôvodnú podobu (more). Napriek „ťažkým" významom si text udržiava ľahučkú podobu letu vtáčích krídel a ich šumenia (i šumenia vetra v korunách stromov). Využitím sledu otázok dáva autor priestor čitateľovi na uvažovanie a varíruje intonáciu oznamovacej výpovede.

Dôležitou etickou kvalitou Zamborových zatiaľ posledných veršov je skromnosť a pokora. I zem, na ktorej sa v tejto fáze života usadil, je skromná, piesočnatá, jednotlivec na nej akoby bol len nepatrným zrnkom piesku. Pravda, prvý verš básne *Prijať* rozohráva iný protiklad, kontrast úrodnej hliny a neúrodného ílu, aby nemilosrdne vyznačil možnú situáciu subjektu:

„Nie hlinu polí, záhrad, / iba íl?"

Aj láska v tejto básni je skromná: „Zoskromňujúce premeny lásky". Uvádza sa tu „ubúdanie síl", „choroby" a „choroby blízkych", „ich rozchody" a „odchody", „dieťa s nepovzbudivou diagnózou". Subjekt tejto situácii predsa len čelí:

„Nepriazeň, / bolesť / sa usilovať prijať, // a pritom robiť všetko, čo je v tvojich silách, / na zvrátenie neblahého, // spustiť obranu i protiútok // a zaháňať / stále dobiedzajúci / nekonečný / smútok."

Kvalitou rýmov je sémantika, korene slov, nie zvuková zhoda koncoviek v závere verša. Rým, ktorý sa zjaví nečakane v nerýmovanej básni, je účinnejší ako sled povinne sa opakujúcich rýmov v tradične viazanom verši. Záverečný rým *protiútok – smútok* predstavuje veľmi kvalitné rýmové echo, rovnako ako začiatočný rým *íl – síl*.

Objaví sa i decentná ľúbostná báseň, znova miniatúra, *Prosba*, nadväzujúca na predchádzajúce zbierky. Básnikovi sa darí zachovať krehkosť, ktorá je spôsobená opatrným výberom slov a na výrazovej rovine výberom zriedkavých, no originálnych a kvalitných rýmov i objavným lexikálnym novotvarom:

„Neuzatváraj sa s cudzou vetou / do seba, do iných svetov. / Náš čas sa nedĺži. Buď blízko – / biela, ihravá. / Sychravá tieseň nastáva. / Si moje smútočisko."

Hru lásky sprevádza nežná hra so slovom, no aj v jej úzadí je ťažoba – útočisko je aj *smútočisko*, nie radosť. Od prvej básnickej zbierky *Zelený večer*, kde bola *smútňava* a kudrlinky lásky „hry šálivé", je láska v zrelom veku poznačená i trpkou skúsenosťou, no rovnaký koreň Zamborovho novotvaru *smútočisko* – (pôvodne *smútňava*) nesie v sebe celú galériu lásky autorovej melancholickej ľúbostnej lyriky. Táto rýmová dvojica opäť tvorí sémanticky objavné echo. V oboch prípadoch ide o neologizmy, ktoré vznikli lexikálnou kontamináciou, krížením zvukovo podobných slov a ich koreňovým morfém (porov. Zambor, 2010, s. 29); možno tu hovoriť aj o zaumných lexikálnych novotvaroch vytvorených na základe zvukovej analógie koreňových morfém dvoch rozličných slov (porov. Zambor, 2011, s. 178), ide teda o slovotvorbu, o neologizmy, podobne ich utváral Velimir Chlebnikov, ktorého Zambor prekladal (Valcerová, 2014, s. 99 – 105). Novotvary *smútňava*, *smútočisko* sú vlastné len tomuto básnikovi – Jánovi Zamborovi.

Prejsť životom sa nedá bez rán. No *Tanka s tŕňmi* nie je len individuálnou cestou tŕním, ale cestou s tŕňovou korunou, teda cestou Kristovou, individuálne v nej nadobudlo všeobecný význam.

„Inak to nešlo / predieral som sa ôstím / a húšťou tŕňov. / A tak vám svetlo nesie / tvár so zaschnutou krvou."

V texte je prítomný aj Ivan Krasko vo verši „tvár so zaschnutou krvou". Na subjektívny príbeh sa navrstvuje biblický prototext a literárna intertextualita vzniká v podobe metafory. „Tŕňov" sa navyše rýmuje s „krvou", čím sa vytvára i vertikálna

metafora. Rým má aj kompozičnú funkciu, zvýrazňuje dvojdielnosť tanky, o ktorej Zambor písal v knihe *Preklad ako umenie* (2000, s. 128 – 130). Text je spevnený horizontálne i vertikálne, vďaka čomu sa upevňujú jeho viacsmerné vzťahy v rámci celku. Krv a tŕne sú akousi sémantickou križovatkou básne. Jej archisémou. Tanka si takúto pevnú štruktúru viacnásobného prepojenia významových a výrazových vzťahov v texte vyžaduje.

Vojtech Mihálik mal v zbierke *Účasť* báseň o tom, ako si sám skonštruoval písací stôl, ktorý mu priniesli z obchodu domov v podobe jednotlivých segmentov. Zamborova kľúčová báseň cyklu *Brána*, ktorá má podobu básne v próze, zachytáva proces opravy a reštaurovania starej hrdzavej brány, na čo si lyrický subjekt konečne nachádza čas v záplave inej, dôležitejšej práce. Počas fyzickej roboty nadobúda pocit, že ho táto činnosť posilňuje a akoby sa sám stal v procese tejto, pre neho nezvyčajnej činnosti, bránou. Rozhodujúca je záverečná pointa, keď sa brána stáva víťazným oblúkom lyrického subjektu:

„Prichádzam. Stojí. / – Otvára vzdušné náručie – / – Vzdušná ma rozkrídľuje –"

Brána otvára básnikovi zároveň nové životné a tvorivé cesty, dáva mu nové krídla, sama má podobu krídel. Lexéma „rozkrídľuje" je opäť typickým novotvarom. Statický objekt nadobúda kinetické vlastnosti a pevné skupenstvo sa mení na vzdušné. Ústretový pohyb, let a vzdušnosť subjekt regenerujú. Pocit či predstavu otvárania náručia a krídel a voľného priestoru autor zosilňuje sémantickým využitím pomlčiek ako grafických znakov, čo je znova jeden z prvkov vizuálnej poézie, ktorý básnik využíva vo vlastnej tvorbe a je známy i z jeho prekladov, napr. z prekladov M. Cvetajevovej (Valcerová, 2006, s. 129 – 134) a viackrát ho reflektoval aj ako teoretik, najmä v súvislosti s lyrikou Ivana Kraska (Zambor, 2016).

Krehkosť a vzdušnosť je spojivom celého cyklu. Napriek tomu, že v texte ide spočiatku o opis pracovného procesu, autor zbavuje zhrdzavenú bránu nánosu usadenej hrdze, máme pocit sviatočnosti, veľkoleposti. Výsledok práce si takúto ódu zaslúži, brána je po oprave ešte funkčná, môže slúžiť ľuďom naďalej. Detailný opis konkrétnej ľudskej činnosti so zameraním na detail nájdeme aj v línii rozsiahlych autorových básní z predchádzajúcich zbierok, v zbierke *Neodkladné* sú to najmä básne *Bociany* či *Kajakári*.

V básni *Celou plochou* má významné miesto v partnerskej komunikácii hra očí namiesto slov:

„tiché dlhé spojenie očami / spečatené dotykom kolmo vystretej dlane – / celej – – – " (Fínka) – „A teraz táto Češka / spomínajúca slovenského snúbenca. / Začnem vetu. Ona / ju dokončí. / Hovorí mojimi slovami // Odkiaľ tá nekonečná blízkosť? // Situácie sa nerozvinuli do príbehov. // A predsa stále trvá / tá rovnaká reč pohľadov, / dotyku dlaňami, / to prekrývanie slov". Slová s pohľadmi a dotykmi sa prekrývajú, neverbálna komunikácia nahrádza verbálnu, podobne ako v básni *Nádhera zmesi* z rovnomennej zbierky Jána Zambora.

V básni *Duby v letnom popoludní* dominuje obraz jemných konárikov na vrchole pevných dubov:

„Hýbu sa // Vejáre // Koho / neviditeľného / ovievajú?"

Pohyb konárikov vejárikov možno interpretovať ako pohyb vetra, ale aj ako signál Božej prítomnosti. Stále zostáva prítomná krehkosť, potrebná v básni, aby bola umením.

Rovnako je to aj v básni *Lesný kríž* s lesnými a poľnými krížami a skromnými kaplnkami zabudnutými v lese:

„Dojíma ma jeden kríž pri lesnom rázcestí / z dvoch hrubo otesaných brvien / s opraskanou farbou na popraskanom dreve / a na kovovom tele ukrižovaného."

„Rozochvievajú ma skromné kostolíky / nijaké zlato drahokamy vzácny mramor / malé kaplnky Panny Márie / s tabuľkami *Vďaka Ti Matička za pomoc* / poľné a lesné kríže."

Lesný kríž sa nachádza na odľahlom mieste, vzdialenom od ľudských sídel. Poskytuje dostatočný priestor pre súkromnú meditáciu. Kdesi v diaľke v lese sa mihne srnka. Ľudia nerušia individuálnu modlitbu, do ktorej báseň prerastá. Funkčný je kmeňový vnútorný rým *opraskanou – popraskanom*, ktorý Viliam Turčány nazval skoro homonymickým (1975). V slovenskej rýmovej tradícii sa vyskytuje zriedkavo, častý je napr. u Jána Hollého, no svojou výnimočnosťou podčiarkuje svoju kvalitu a vždy v texte zasvieti.

V básni v próze *Originály* sa autor oblúkom vráti na začiatok, do rodného kraja, kam, ako píše, neprišiel „na holú vatru" (táto krajová obrazná frazéma znamená, že toto miesto nie jej bez ponúk, že oheň horí pod niečím, čím možno návštevníka pohostiť). Subjekt nachádza stopy pôvodných hodnôt kraja – kvalitné orechy, mlieko, ktoré ešte skysne, jablká a hrušky poznačené suchom, no s pôvodnou neopakovateľnou chuťou, tmavofialové bobule hrozna Izabela... V domácom priestore sa básnik zbavuje falošných nánosov dnešnej doby, ktorými sú „sterily, simulákra, falzifikáty, nivelizovaný jazyk". Nachádza „obsažné slová, prirovnania a obrazné frazémy". Znovuobjavuje poéziu ako „pripamätúvanie". Uvádza napr. obraz básnika Jozefa Mihalkoviča, ktorý si na recepcii po udelení ceny Národnej rady Slovenskej republiky vyberie spomedzi cudzokrajného ovocia hrušku. Báseň je aj výzvou k normalite básnickej a ľudskej výpovede, k zbavovaniu sa balastu. S hľadaním trvalých ľudských hodnôt súvisí aj hľadanie pôvodných názvov. V zemplínskej dedine Tušická Nová Ves volajú orechy so škrupinou tvrdou ako kosť *koštiaky*, v Studienke na Záhorí hovoria strapcom hrozna *pancieriky*. Takéto pomenovania dosadí autor do básne a pôsobia ako objavy. Aj keď hrozno často vyzobú škorce, názov *pancieriky* zostane zachovaný v básni.

Túžba po tichu horského jazera a hôr v básni *Jazero* inšpirovaná návštevou bývalej Juhoslávie zostáva len túžbou. Nemožno „vypnúť nedávnu krv a / des", keď svetom zmietajú „Traumy, fanatizmy, nenávisť..." Charakteristika stavu súčasnej ľudskej situácie je znepokojivá:

„Napätie trvá, / je len tlmené".

Znova tu zaregistrujeme inovačnú prácu s obraznosťou, premenlivým rytmom, rýmom a s autonómnou sémantizáciou interpunkcie.

Cyklu *Brána a iné básne* predchádzali básne postihujúce aktuálnu ekologickú a etickú situáciu súčasníka (Vertigo, 2017, č. 2). V úvodnom texte *Pustošitelia* konšta-

tuje básnik neutešený stav rozrumenej krajiny, ktorú súčasní boritelia kultúry pustošia a znehodnocujú. Najstaršie kultúrne pamiatky ľudstva zrovnali bomby so zemou, staroveké územie, kolísku ľudskej kultúry medzi Eufratom a Tigrisom, na ktorom sa nachádzalo staroveké mesto Uru, neskôr Babylon, nádherné paláce i jedinečné sochy Budhov sú vydrancované a zrovnané so zemou. Ľudstvo sa klania zlatému teľaťu ako v biblických textoch, ocitlo sa na pokraji katastrofy. Básnik tu kriticky reflektuje beznádejne pôsobiacu situáciu súčasného sveta.

Báseň *Pustošitelia* uvádza príznačným mottom z poézie povojnového španielskeho básnika José Ángela Valenteho: „Na ruinách bohov a svätých / ostali iba hanobitelia." Po konštatovaní bezútešného stavu dnešného sveta: „Z dedičstva predkov po nájazdoch / zanechať spúšť, / z budoviska zborenisko, / zo živej zeme zhorenisko. // Jasať nad prázdnotou. // Stavať si pomníky." sa pýta: „Čo však s pustou krajinou?" Odpoveď, s ktorou prichádzajú „pustošitelia", je pre nás poburujúca:

„Triumfálne otvárať priestor / pre inváz ne rastliny."

Ostrý sarkazmus básne je však ráznym odmietnutím tejto alternatívy.

Obraz cynickosti pustošiteľov sa okrem iného dosahuje použitím gramatickej formy neurčitku. Zmenou jedinej hlásky vzniká opäť takmer homonymická zvuková zhoda *zborenisko – zhorenisko*, podčiarkujúca dôležitý význam.

Namiesto stavieb a plodín ľudskej kultúry sa šíria Európou i Slovenskom inváz ne rastliny.

Na kopci za naším blokom v Prešove sa donedávna rozprestieral nádherný jabloňový sad, na jar zakvitnutý bielymi kvetmi rozkvitnutých ovocných stromov. Dnes tu vyrastajú obrovské vily novodobých zbohatlíkov a na lúkach ešte nedávno plných kvetín a liečivých bylín sa rozširuje žlto kvitnúca burina, zaberajúca geometrickým radom každý voľný trávnatý priestor. Fabriky, zamestnávajúce ľudí zo širokého okolia, sú buď zrušené, alebo sa nachádzajú v rovnakom stave ako spustošená továreň, v ktorej kedysi pracoval chemik Ivan Krasko v Čechách. Muži, inokedy ženy, ktorí tu mali prácu, odchádzajú za prácou do cudziny, nechávajú doma partnerov a deti, rodiny sa rozpadávajú, deti hľadajú náhradný virtuálny svet za tabletmi a počítačmi, niektorí zúfalí dospelí za hracími automatmi. Povinnosťou spisovateľa je tento stav zaznamenať, nepísať ódy na novodobých zbohatlíkov, ktorý tento stav zapríčinili.

Báseň *Plaché volanie do bezhraničnej tmy* je alarmom voči zosúvaniu základných ľudských hodnôt, ktoré držia človeka pokope. Zosúvajú sa svahy, treba ich spevňovať, no rovnako aj ľudí. Nežiť život len kvôli biologickým potrebám. „Opodstatni svoje bytie", vyzýva autor čitateľa. „Tých každodenných / zliezaní, / opadávaní, / skalných rútení, / zosuvov, / lavín, / popola a lávy, / vezuvov!". Básnik je súčasťou tohto každodenného procesu zosúvania ľudských hodnôt, nie je výnimkou, zasahuje aj jeho. Zovšeobecnenie názvu sopky Vezuv je účinným novotvarom, metonymiou zosúvania, využívajúcej význam zosúvania lávy. Text sa preto končí záverečnou modlitbou, prosbou o zastavenie tohto neodvratného procesu:

„Pane, daj mi síl / vyhrabať sa zo sutín, / chytať sa aj trbletu rosy, / odbleskov na vlnách, / stebiel trávy, / letiacich lupeňov, / jesenných odlietajúcich listov, / snehových vločiek, // daj / zachytiť sa."

Lyrický subjekt hľadá záchytnú krásu v záblesko ch krásy okolitého sveta prírody ako už viackrát v básňach predchádzajúcich zbierok. Stúpanie do výšok, smerovanie k topoľom a vrchným konárikom stromov nahrádza v tomto cykle básní prevažujúce klesanie.

Jednou z najpochmúrnejších, ale aj najsilnejších Zamborových básní posledného obdobia je text s nadpisom *Kräääää.* Už nadpis signalizuje viacero významov. Jednak intertextovú súvislosť s Poeovým *Havranom*, teda so svetovou lyrikou, jednak so slovenskou jazykovou a básnickou tradíciou, keďže dĺžeň nad *a* nahradilo *ä*, typická slovenská samohláska, ale aj so symbolizmom vôbec, cez E. A. Poea svetovým a cez Ivana Kraska, vďaka ktorému celá báseň vznikla (autor sa vybral po jeho stopách), slovenským.

Už prvý verš naznačuje kraskovskú, ale najmä súčasnú reálnu súvislosť: „Bývalý klobucký cukrovar, rozvrátená duša, príkladná nezvládnutosť". V Klobukoch pôsobil Ivan Krasko v tamojšom cukrovare ako chemický inžinier, vytvoril tu väčšinu básní svojich oboch zbierok. Zambora, ktorý Kraskovi venoval dve monografie a sám sa k nemu viackrát prihlásil aj ako básnik, vedie na toto kultové miesto oprávnená zvedavosť. Kráča po stopách básnika, ktorého tvorba ho po celý život priťahovala, no návšteva konkrétneho miesta poskytne šokujúci obraz „rozvrátenej duše" a „príkladnej nezvládnutosti", diametrálne iný stav, než očakával.

Prostredie bývalého cukrovaru je viac ako neutešené. Nasleduje naturalistický opis neporiadku. Žánrovo má text blízko k básni *Brána*, no priestor bez ľudskej aktivity je bezútešný a situácia v ňom bezvýchodisková. Rozsiahla rekognoskácia terénu v dlhých veršoch má svojou podrobnosťou a detailnou enumeráciou svoje opodstatnenie. Vyvoláva rozhorčenie a žiaľ nad súčasným stavom. Básnické ozdoby v tomto prostredí nemajú význam.

„V rašiacej burine a kríkoch vraky osobných a dodávkových áut, okien a trámov / demontovaných z rekonštruovaných či demolovaných stavieb, / vrak autožeriava, / čelného nakladača, / červená karoséria Felície bez kolies vrchovato naložená plechovkami, deravými vedrami, tyčami, kusmi pokriveného plechu, rúrami, výfukmi, špirálovými perami zo sedadiel, radiátormi a iným železným šrotom."

Nijaké rýmy, eufónia, metafory či metonymie, nepravidelná interpunkcia, dlhé verše, ktorých hranicami sa prelieva enumerácia neuveriteľných reálií. Len záznam a škrípavé zvuky s prevažujúcim *r*, vyjadrujúcim proces hrdzavenia, škrípania, rozkladu. Technické krákanie novodobého havrana s *ä*. Zaznie slovo *demontovaných* a zvukovo blízke *demolovaných* ako protiklad montovania, sceľovania. Všetko zachvátil proces deštrukcie, rozpadu. Realita sa stáva absurdnou groteskou, takou typickou pre moderné umenie.

Absurdná prítomnosť „staroživitných šijacích strojov" v bývalom cukrovare, „chaotické skladisko vyradeného nábytku a predmetov na domové a priemyselné inštalácie". „V jednej miestnosti na polici zaberajúcej celú stenu napočudovanie zachovaný cukrovarský / archív: starostlivo zdokumentované ušľachtilé zámery a dlhodobý rozvoj." Ušľachtilé zámery a plán dlhodobého rozvoja cukrovaru sa síce zachovali, no nemajú šancu sa zrealizovať. Obdobie rozkvetu priemyslu nahradil totálny úpadok.

Krajina, ktorá bola v medzivojnovom období v hospodárstve na štvrtom mieste na svete sa ocitla na chvoste. Krajina, v ktorej prekvitala kultúra, v ktorej zaznamenala literatúra svetovú úroveň, miesto, kde bol kňazom prozaik Jindřich Šimon Baar a kam chodil na návštevy zo susednej dediny za slovenským a českým autorom jeden z vrcholných predstaviteľov českej modernej poézie Karel Toman, je plná odpadu a trosiek, zmenila sa na ľudoprázdne smetisko. Neutešený stav cukrovaru prenáša básnik aj na neutešený stav súčasného umenia, ktoré v reciprocite s prostredím stráca dôstojnosť, zmysluplnosť: „Akoby obrovská rekvizitáreň pripravovanej tvorivej dielne umenia z odpadu (najmä zo zdrojov Spolkovej republiky Nemecko). Črtajúce sa readymade, umenie z druhej ruky, antiumenie, asambláže, objekty, kumulácie, recyklácie... // Ó, junk art!“

Zdevastovaná je aj ubytovňa, v ktorej kedysi zrejme býval aj Ivan Krasko. Nad dedinou sa týči oproti kostolíku na náprotivnej strane len továrenský komín, jediný funkčný objekt z bývalého cukrovaru, slúžiaci na antény pre mobily. Bývalým cukrovarom sa preháňajú potkany, zašpinené skúmavky a chemické prístroje sa váľajú špinavé a porozbíjané na kope. Enumerácia vecí, ktoré sa stali odpadom, sa stáva neznesiteľnou, graduje.

Báseň sa končí krákaním havranov, *krááá* sa napokon mení na nezmyselné *kräää*, tak ako poézia plná zmyslu na nezmysel. Tvorba a konštrukcia na rozklad. Krákanie vrán a havranov je hlasom absurdity. Slovami už len ťažko pomenovať obraz, ktorý sa naskytol návštevníkovi miesta, kde žil slovenský básnik. Zmráka sa, stmieva sa... Havrany a vrany sa zlietajú nad mŕtvym cukrovarom i nad umením, ktoré stráca zmysel. Autor segmentuje výpoveď aj vizuálne, využíva prvky vizuálnej poézie, podobne ako v básni *Rútňava* zo zbierky *Dom plný neviditeľných*, zachytávajúcej katastrofickú víziu pohybu áut na rušnej moskovskej dopravnej tepne. V básni sa objaví funkčný lexikálny novotvar *ha-ha-ha-ha-vra-ny*, ktorý vznikol kontamináciou koreňových morfém zvukovo podobných slov *ha-ha-ha* (citoslovce napodobňujúce smiech) a *havrany* (resp. aj *vrany)*, pričom autor využíva postup autonómneho spájania a rozpájania segmentov. Postupy zaumnej slobotvorby sa dostávajú do synergie s postupmi vizuálnej poézie, ktorými sa vyjadruje nepokojné chaotické lietanie čiernych vtákov nad vrakoviskom. Smiech havranov je neznesiteľne sarkastický, groteskný, je to krutý výsmech.

ha- ha- ha-

ha-
vra-
ny –

kráá –
kráá –
krááá –
kräää –

A ešte záverečný epilóg. Po poézii faktu a pasáži s inovačne artikulovaným modernistickým východiskom nastúpi surrealistická vízia. Kdesi nad obzorom sa nešťastnému súčasnému básnikovi zamarí v rozhovore „Ján Botto (Janko Cigáň či Ivan Krasko a Jindřich Šimon Baar)", ku ktorým sa: „Zo susedných Kokovic" „blíži občasný návštevník Karel Toman". Stopy, ktoré tu lyrický subjekt hľadal, jestvujú len v jeho fantázii. Realita je, žiaľ, celkom iná.

Najsubjektívnejšie a zároveň najemotívnejšie sú zo zatiaľ knižne nepublikovaných Zamborových básní dva texty zo Slovenských pohľadov. V prvej skladbe *Rozkolíš, rozšum sa, pole* sa autor postupne vyrovnáva s odchádzaním a napokon aj odchodom matky. Práve v týchto textoch cítime najsilnejšiu nadväznosť na autorovu ranú lyriku, spätú s rodným krajom a vlastnou rodinou. Z každého verša cítiť lásku k milovanej osobe, ktorej sa už „koža na čele" „stenčila". Prirovnáva ju ku stebielku, s ktorým ona sama obrazne usúvzťažňovala cesto: „Cesto rozvaľkáme na stebielko, / vravievala". V básni venovanej rozlúčke s mamou sa prihovára čitateľovi a mame jej slovami a najjednoduchším básnickým obrazom, prirovnaním, takým častým v ľudovej slovesnosti. Bezvládnu starú matku prirovnáva k dievčatku: „Riedke sivé vlasy / má na boku zopnuté sponkou – ". „Kamže sa vychystala?" pýta sa syn, hoci dobre vie, kam. Sily mame ubúdajú, dokáže zjesť len „tri čajové lyžičky" hubovej polievky, ktorú jej priniesli, nedokáže už „opätovať stisk" synovej ruky. Výsledným pocitom poslednej návštevy u zomierajúcej matky je „nemohúcnosť / a bolesť." Z výrazových prostriedkov zaujme schodíkovitý verš. Aj preto, že schody básne vedú nadol. Schodíkový voľný verš autora nespája s Vladimírom Majakovským, ale s Octaviom Pazom (roku 2017 mu vyšiel prekladový výber z jeho poézie *Každodenný oheň*).

V 2. časti skladby sa lyrický subjekt lúči s matkou aj slovami gréckokatolíckeho obradu, keďže jeho matka bola gréckokatolíčka. Príslušníci tejto komunity boli v minulom období prenasledovaní, a tak sú v našej literatúre prvky tohto náboženstva málo využívané. Skladba je vlastne panychídou za umierajúcou matkou. Básnik zapája do textu prírodné reálie, a tie mu pomáhajú prekonať krízu, ktorá ho zasiahla po smrti milovanej bytosti: „Rozkolíšte sa, / listy a steblá, / obilný lán, / kukuričná tabla, kríky a stromy, // jemne a mohutne, nesmierne / rozšumte sa. // Uzmierením obdarujte / aj nás." Slovo tabla je nárečové, odkazuje na zemplínske korene básnika.

3. časť skladby je už z obdobia po matkinej smrti. Príroda zmierňuje smútok, mramor náhrobku pohládza „vetrík, / bozkáva / slnko, / dažďové kvapky / a snehové vločky." Hrob strážia „brezy s ovisnutými konármi". Tie „sú tu stále". „Niekedy sa rozduje silný vietor / a žiaľ nimi lomcuje." Ako básnikom. O ťarche rozlúčky s matkou zaiste svedčí aj dlhý čas mlčania, počas ktorého autor nepísal básne. Pracoval na prekladoch a na vedeckých knihách. Táto činnosť ho zachraňovala pred smútkom, prekonával ho tvorivosťou v inej oblasti.

Druhý text s názvom *Budmerice* oslavuje miesto, ktoré sa autorovi spája s činorodou prácou. V básni oslavuje pracovný stôl, cez ktorý sa vďaka práci cez obrazy poľa a stromov dostáva „do bezmedzia". Tu sa cíti slobodný, nijaké hranice neohraničujú jeho obľúbenú tvorivú činnosť, „roz-pries-tor-ňu-je" sa do nesmierna. Dlhé slovo (po slove „bezmedzie" ďalší neologizmus) segmentuje na slabiky, čím upozorňuje na

jeho dôležitosť i nezvyčajnosť a čím sa význam rozširovania priestoru ešte zosilňuje. V básni *Rozkolíš, rozšum sa, pole* sme sa stretli so spájaním slov do nového lexikálneho celku („len-akoby-pohľadom"), tu ide naopak o rozpájanie slova. Vo veršoch z takmer nulového bodu smeruje k maximu. Aj keď refrénom boli ešte v prvej časti tiesňavy, od tiesňav subjekt smeruje k neobmedzenému priestoru, ktorý je priestorom tvorby a slobody. Najmä 1. a 3. časť skladby majú metapoetický charakter.

V 2. časti skladby subjekt prekonáva v absolútnom tichu osobnú krízu. Vynára sa obraz ženy, ktorej tvary nadobúdajú aj rastliny a recipročne sa žena stáva súčasťou prírody: „Pri lese v šatách srieňa / sa ker či dievča belie, / šípky či jeho ústa, / sú plný tvar a červeň." Tradičnému ladeniu textu sa autor vyhýba jemnými prvkami, napr. intímne osvetlenie v lese je „podlahové", „z lístia / pod dubmi, svetlohnedé". Použitie civilného prívlastku je opačné ako v prípade klasického epiteta ornans, keď sa pre ľudské prostredie používali prívlastky z prírodného prostredia. Návrat ku klasickému štvorveršiu zas inovuje jednotnou nepretržitou asonanciou, ktorú využil aj v prvej časti skladby a ktorá súvisí so Zamborovými prekladmi španielskej poézie. Pripomína si iné podoby lásky, čo tiež pôsobí obrodzujúco. Platnosť básnickej filozofie majú verše: „To prosté ponáša sa / na objav, na zjavenie".

3. časť skladby je ódou na Budmerice, kde v kaštieli, ktorý bol v predchádzajúcom období Domovom slovenských spisovateľov, vzniklo veľa kvalitných diel slovenskej literatúry. Básnik sa cíti pokračovateľom tejto tradície: „Ruku mi vedie aj ich ruka, / stopu nechávam na ich stopách". Od asonancie v tejto časti autor funkčne prechádza k rýmu. Pre Jána Zambora sú Budmerice miestom básnického znovuzrodenia a tvorivého vzopätia.

Pramene a literatúra

BORGES, Jorge Luis: *Ten druhý, ten istý.* Výber, preklad, poznámky a doslov J. Zambor. Niektoré básne preložené v spolupráci s E. Račkovou, jedna s E. Palkovičovou. Bratislava : Dilema, 2000.

PAZ, Octavio: *Každodenný oheň.* Výber zostavil, preložil, poznámky a doslov napísal J. Zambor. Kordíky : Skalná ruža, 2017.

TURČÁNY, Viliam: *Rým v slovenskej poézii*. Bratislava : Veda, 1975.

VALCEROVÁ, Anna: *Hodnoty svetovej a slovenskej literatúry*. Prešov : FF PU, 2014.

VALCEROVÁ, Anna: *Hľadanie súvislostí v básnickom preklade*. Prešov : FF PU, 2006.

ZAMBOR, Ján: *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách*. Bratislava : 2016.

ZAMBOR, Ján (ed.): *Ľubojsc, bože, ľubojsc, jaka je presladka.* Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1983.

ZAMBOR, Ján: Báseň a ticho. Národné literárne centrum : Bratislava, 1997.

ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000.

ZAMBOR, Ján: *Melancholický žrebec.* Dunajská Lužná : MilaniuM, 2003.

ZAMBOR, Ján: *Sťahovavé srdce. Z básní 1977 – 2007*. Doslov A. Valcerová. Michalovce : Zemplínska spoločnosť, 2007.

ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu.* Bratislava : Veda, 2010.
ZAMBOR, Ján: *Kniha ruskej poézie.* Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011.
ZAMBOR, Ján: *Dom plný neviditeľných*. Dunajská Lužná : MilaniuM, 2014.
ZAMBOR, Ján: *Brána a iné básne*. Fragment, 31, 2017, č. 4, s. 5 – 20.
ZAMBOR, Ján: *Pustošitelia. Plaché volanie do bezhraničnej tmy. Krääääää*. Vertigo, 5, 2017, č. 2, s. 6 – 9.
ZAMBOR, Ján: *Rozkolíš, rozšum sa, pole. Budmerice*. Slovenské pohľady, IV.+133, 2017, č. 6, s. 19 – 23.

Poetry of More Streams

Ján Zambor is engaged in several topics in his poems which were published after his last collection of poems (2014). These are from a subjective lyric poetry connected with the death of his beloved mother to a picture of a contemporary devastated civilization. The intertextual relationships with authors whose works he translated (Ajgi, Chlebnikov, Paz) and to whom he dedicated his theoretical work (mainly Ivan Krasko) often occur in his texts. Not only semantic connections, but also form correlations and experiments at the level of a rhyme, stanza, euphony, and genre are functional.

Básnik v básni – zviditeľnenie tvorcu

Ján Gavura
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov

Od počiatku 20. storočia zasiahlo do chápania umeleckej literatúry množstvo teoretických systémov, ktoré preukázali nesmiernu vynaliezavosť pri definovaní vzťahov medzi empirickým autorom, čitateľom a textom. Každá z veľkých teórií ponúkla originálne riešenia na vybrané otázky, málokedy však obsiahla väčší počet kľúčových oblastí, ktoré tvorba a recepcia umeleckého diela v skutočnej interakcii prináša. A celkom určite tu nejestvuje teória všetkého.

Jednotlivé teoretické systémy pracujú predovšetkým s modelovými situáciami (a nevyhnutne s nejakou formou redukcie) a nedokážu zobrať na zreteľ všetky možné kombinácie vzťahov. Spoločným prvkom pre teórie umeleckej literatúry je eliminovanie slabých miest a dôraz na invarianty a objektívne postupy, ktoré by potvrdzovali príslušnosť literárnej vedy medzi ostatnými vedami. Pre poéziu sa neuralgickým bodom stal vzťah empirického autora a lyrického subjektu, medzi ktoré sa okrem ontologickej hranice postupne kládli viaceré druhy predelov. Pripomeňme si, s akým rozpätím k tejto diferenciácii pristúpil štrukturalizmus, hermeneutika, recepčná škola, teória fikčných svetov alebo aký dosah mala pomerne nenápadná esej Rolanda Barthesa *Smrť autora*, ktorá sa voči kategórii autorstva ohradila priamo a zakrátko inšpirovala ďalšie polemiky tradičného chápania tejto kategórie. Tézy z eseje ilustrujú spôsob, akým sa autor spochybňuje a vytráca zo zreteľa: „zrození čtenáře musí být zaplaceno smrtí Autora“, alebo „život vždy jen imituje knihu a tato kniha není sama o sobě ničím jiným než tkanivem znaků, ztracenou, nekonečně vzdálenou imitací“[1]. Barthesovo uvažovanie vychádzalo z nesúhlasu s absolutizáciou autora, ktorý sa pre literárnu kritiku stával talónom, ústredným cieľom a ako sám Barthes hovorí – „poistkou“. Ako protipól Barthes kladie pojem „písanie“, ktoré by nahrádzalo slovo literatúra a za základný proces neurčuje interpretáciu, ale „systematické osvobozování se od zmyslu“[2], ktoré písanie umožňuje.

[1] BARTHES, Roland: *Smrt autora*. Přeložil Tomáš Jirsa. Aluze, 2006, č. 3, s. 75 – 77.
[2] Tamže.

Iný príklad oslabovania pozície a roly tvorcu priniesla semiotika Umberta Eca, ktorý proces interpretácie umeleckého textu vníma ako semiotickú „interpretačnú stávku“[3] a v jej rámci potom pomenúva najväčšie riziká porozumenia textu. Ako je známe, z troch základných aspektov textového, čitateľského a autorského – alebo povedané ecovskou latinčinou ako intentio operis, intentio lectoris a intentio auctoris sa za najväčšie riziko považuje práve ten posledný – autorský element. Na porozumenie vplýva, že text má svoj potenciálny okruh významov, daný už len takou minimálnou skutočnosťou, akou je vecný význam slov. Až textová koherencia do značnej miery určí, ktoré významy slov sa spomedzi všetkých možných významov slov majú brať ako pravdepodobné a ktoré len ako teoreticky možné (denotatívny, konotatívny, ironický či iný význam slov). Text vo svojej znakovej povahe je otvorený systém, ktorý zvyčajne produkuje niekoľko alternatív významov súčasne, pričom otvorenosť systému sa dynamicky rozpína v čase a z odstupu môže svoj význam meniť. Pristupovanie k textu z pozície „intentio operis“ a „intentio lectoris“ prináša výhodu semiotického, významového základu, od ktorého sa dá postupovať k bohatšiemu rozvíjaniu semiózy textu, keď interpretáciu časti textu „potvrdí“ alebo „spochybní iná časť tohto textu“[4]. Presnosť, ktorá sa semiotickým prístupom vychádzajúcim z textu (intentio operis) dosahuje, je presnosť pri výklade medzi recipientmi navzájom, nehovorí však nič o presnosti dialógu medzi čitateľom a autorom. Skôr naopak, autorov zámer sa ako najväčší rizikový faktor dôsledne z uvažovania eliminuje.

Nemenej významným činiteľom oslabujúcim pozíciu autora prichádza s vpádom postmodernej poézie a na Slovensku najmä tzv. textovej generácie (termín Jaroslava Šranka, 2000), keď sa ťažisko literatúry presunulo z pôvodnej „situácie subjektu“ na novú „situáciu textu“[5]. Aj v prípade metatextovej poézie je prítomný autor, celkom však vypadáva zo zorného uhla, stáva sa ukrytým a neviditeľným. Autor je naďalej tvorcom textu, ale jeho humanoidné črty sú minimálne, už netvorí „alter ego“, „persónu“, „hlas“ či „subjekt“. Nahrádza ich pozícia manažéra prototextov, pozícia stratéga literárnych postupov (od pastišu po pragmalingvistiku) a pozícia skúšobného pilota v semióze textov.

Medzi dôsledkami neustáleho oslabovania pozície autora je aj modifikácia čitateľského prístupu k textu. Pôvodnú dialogickú formu recepcie – od autora cez text k čitateľovi – postupne nahrádza proces dvoch monológov; ten prvý vedie autor sám so sebou a v tom druhom si text úplne prispôsobuje čitateľ. Umelecký text, predovšetkým však básnický text, už neslúži ako jazyk na dorozumievanie, ale ako príležitosť na sebarealizáciu. Autor potrebuje písať, tvoriť, byť úplne sám pre seba; rovnako

[3] ECO, Umberto In: ECO, Umberto – RORTY, Richard – CULLER, Jonathan – BROOKE-ROSEOVÁ, Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Preložila Zdeňka Kalnická. Bratislava : Archa, 1995, s. 65.

[4] Cit. d., s. 67.

[5] Porov. MARKOVIČ, Pavol: *Deskripcia prázdna ako možná umelecká poiésis (v textoch Petra Macsovszkého).* In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 II. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007, s. 116 – 126.

tvorivý a sám pre seba však chce byť aj čitateľ, ktorý na to využíva napísaný umelecký text. Modifikácia čitateľskej stratégie nie je až takým veľkým prekvapením, minimálne od nástupu symbolistov a dekadencie v osemdesiatych rokoch 19. storočia sa mení paradigma poézie takým radikálnym spôsobom, že Czesław Miłosz o tejto ruptúre hovorí ako o rozkole medzi básnikmi a ich čitateľskou rodinou: „Nová poezie se rodí z hlubokého sváru... V poezii proklamuje bohéma svůj nesouhlas a proti průměrným smrtelníkům čili měšťákům se snaží postavit jinou, vlastní stupnici hodnot, ba dokonce jiný šat, rozdělujíc lidi na vyvolené, hodné toho, aby dosáhli svátosti umění, a ony obyčejné lidi z ulice“[6]. „Symbolisté přicházejí na nápad básně jako autonomního, soběstačného celku, který už nevypovídá o světě, ale existuje m í s t o světa“[7], potvrdzuje Miłosz novú situáciu, v ktorej sa ocitá poézia a s ňou aj nové nároky ako viesť komunikáciu. Vzťah básnikov a ich „veľkej ľudskej rodiny“ sprevádza antagonizmus a formuje sa „priepasť“[8].

Zmenou prechádza nielen interpretačná fáza literárnej komunikácie; sme svedkami, že aj autori abdikujú na možnosť dorozumenia sa a ešte viac sa vzďaľujú od pravidiel, ktoré je pri dorozumievaní potrebné dodržiavať. Umelecká literatúra je koniec koncov stále potenciálne dorozumievací kanál, ktorý podobne ako neumelecký jazyk vychádza z dodržiavania konvencie. Ak to tak nerobí, rozpadáva sa na neuchopiteľný, v sebe uzavretý „autistický“ svet.

Pojem poézia je čím ďalej, tým náročnejšie vnímať ako súhrnný pojem a mnoho nedorozumení by sme si ušetrili, keby sme hovorili o poéziách ako o jave v množnom čísle. Jedna veľká časť poézií je postavená na tom, že vieme, kto je autor a s kým ako čitatelia vedieme dialóg. V minulosti by sme sa stretli s jej voľným označením napr. osobná poézia, alebo s podobnou podkategóriu poéziou osobnej spovede, známejšej tiež pod jej anglickým názvom „confessional poetry“, v slovenčine tiež ako „poézia spovede“, „poézia osobnej spovede“, „poézia spovedného charakteru“ a ďalšie.

Kým pozornosť súčasnej literárnej teórie sa často upiera na nové tendencie umeleckej literatúry, početnú – ak nie najpočetnejšiu – skupinu predstavuje osobná poézia alebo poézia osobnej výpovede, vychádzajúca z premisy, že literárna komunikácia je možná a v čitateľskej recepcii aj realizovaná. Ideálnym príkladom je poézia Laca Novomeského z päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, predovšetkým z knihy *Stamodtiaľ a iné*, kde je viacero básní spojených s Novomeského pobytom vo väzení z rokov 1951 – 1955. Básne ako *Pošepky, Nahlas! Motív 1950, Triumf* a ďalšie nie sú len obyčajnými básňami väzňa, sú predovšetkým konkrétnym svedectvom a ich emotívnosť a dramatizmus vychádza z poznania osoby a jej súvislostí. Bez nich by básne nielenže neposkytovali plnosť zmyslu, ale stali by sa nezrozumiteľné.

[6] MIŁOSZ, Czesław: *Svědectví poezie*. Přeložil Václav Burian. Praha : Mladá fronta, 1983, s. 24.

[7] Cit. d.

[8] Cit. d., s. 31.

Nahlas!

Zažmurkal na mňa svoju nádeju,
veď jemu ako mne je ťažké toto bremä.
– To bude vojna, pán brat, vojna ako remeň.
I tieto múriská sa v strachu zachvejú
a my sa veľkolepo stadiaľ dostaneme.

– Ukry sa poza roh, kde pešo chodí kráľ.
Každý si potiahneme zo dva šluky malé,
snáď neprichytia našu zafajčenú galej.
A čo sa toho týka, čo si povedal,
než takto, chcem tu ostať ďalej.

Novomeského báseň je momentkou, ktorá in medias res uvádza situáciu dvoch ľudí. V básni sa nachádza viacero referencií, ktorých význam nie je pochopiteľný; až po doplnení informáciami známymi z kontextu života autora sa celá báseň dotvára do zmysluplného celku. Ide o rozhovor dvoch politických väzňov: jedným z nich je anonymná postava, druhá textovo reprezentuje Novomeského, ktorý zároveň pôsobí ako narátor básnickej mikropoviedky. Jadrom básne je interakcia dvoch väzňov, ktorí svoje nespravodlivé odsúdenie prežívajú dramaticky, ale nie rovnako. Ústrednými slovami a myšlienkami sú „nádej" nadobudnutia slobody a „vojna" ako prostriedok, ktorým sa oslobodenie uskutoční. Prvým a zdanlivým vrcholom je informácia, ktorú si väzni medzi sebou tajne vymenia: vonku sa schyľuje k radikálnej zmene („vojne"), ktorá väzňom prinesie slobodu. Skutočným vyvrcholením básne je však posledný verš, v ktorom subjekt a narátor, sprítomnený v jednom hlase, preukazuje obetavosť a želanie, že za takýchto okolností radšej ostane nespravodlivo odsúdený vo väzení. V básni sa nachádza niekoľko detailov, ktoré spresňujú situáciu, no väčší impulz pre konkretizáciu prichádza z historického kontextu, kde môžeme doplniť určujúce súradnice (Novomeského pobyt vo väzení 1951 – 1955, politická povaha odsúdenia, Novomeského humanistický mravný imperatív, lojálnosť voči komunistickej strane). Ak by sme na túto báseň uplatnili ecovskú semiotickú interpretáciu, pomerne rýchlo by sme dosiahli limity interpretačnej stratégie. Na druhej strane by sa semiotická interpretácia ukázala byť ako úspešná voľba pri Novomeského zbierke *Romboid* (1932), ktorá je budovaná na asociačnom princípe (tvarov a farieb) a univerzálnej symbolike.

V semiotickej stávke je omnoho viac ako len súhrn významov alebo ako to elegantne Umberto Eco formuluje maximou – dielo môže mať veľa významov, ale nie hocijaký význam. Ktorý je však ten „nie hocijaký" význam? Hľadať básnika v básni je stále produktívny spôsob recepcie. Jeho sociálna rola, jeho kontinuita je komoditou a priestorom na čitateľské obohatenie. Je to cesta, ktorú konajú exegéti za plným zmyslom textu, cesta sensus plenior. Čitatelia nezriedka abdikujú na túto formu recepcie, lebo okrem napísaného básnického textu niet ničoho k dispozícii. Sú však autori a sú básne, ktoré bez priameho poznania súvislosti z autorovho života vedú

k nepresnej interpretácii alebo priamo spôsobujú zmätok, a to aj pri zdanlivo jednoznačných a zrozumiteľných básnických textoch. Príkladom môže byť známa báseň Maše Haľamovej *Červený mak* z rovnomennej knihy.

Červený mak

Pod Tatrami
kvitne len málo
kvetov teplého leta.

Keď slnce vykúzli
zo skalnej zeme kvet,
je to milosť.

Pod mojím oblokom
rozkvitol rudý mak.
Symbol a hosť.

Snáď vykvitol z krvi,
snáď z lásky.
Nikomu nedám ho skmásať.

Podvečer milému
musím ho ukázať.
Poviem mu:

Tu je červený mak,
čo do rána zvädne
a ty si lekár.

Srdce si musíš hlboko schovať
pred utrpením
a na tvár vsadiť masku.

Hľaď dnes mojimi očami,
pohraj sa s makom červeným
a prijmi moju lásku.

Kým úvodné rámcové strofy nespôsobujú interpretačnú ambiguitu – uvádzajú časové, priestorové a osobné súradnice – situácia sa mení pri slovách „lekár", „utrpenie", „maska" a „láska". Aktérka básne implikuje vzťah medzi vädnutím kvetu a lekárom a nepriamo sugeruje, že lekár je ten, kto má byť schopný chradnúci kvet zachrániť. Tomuto výkladu však odporujú verše, ktoré bezprostredne nasledujú: akt schovania

srdca pred utrpením nemá dostatočnú logickú spojitosť s predchádzajúcim tvrdením o schopnostiach lekára liečiť kvet. Ešte väčší odpor pri porozumení vyvoláva požiadavka aktérky pre svojho partnera („milého"): „musíš (...) si na tvár vsadiť masku", pretože maska býva metonymiou predstierania a opakom úprimnosti, stojacej ako základ partnerského vzťahu dvoch ľudí. Ingardenovské miesto nedourčenosti tohto bodu v básni sa zásadne mení na čosi jasné a určité, keď sa za zdanlivo symbolický výklad slova „lekár" dosadí iná, menej zjavná súvislosť spojená s týmto povolaním. Aktérka básne pracuje s predstavou lekára, ktorý sa s utrpením stretáva pri výkone svojej práce, a maska, ktorú si lekár musí nasadiť, nie je určená jeho partnerke, ale pacientom ako forma milosrdnej lži[9]. Kvet červeného maku, ktorý priniesol potešenie aktérke básne, by mal mať schopnosť pozdvihnúť deprimované „srdce" lekára, keď sa „podvečer", ako sa dozvedáme v piatej strofe, vráti z práce domov.

Maša Haľamová má vo svojej tvorbe početnú líniu básní vychádzajúcu z konkrétnej autorkinej situácie, čo si pri interpretácii vyžaduje skúmať referenčnú povahu obraznosti. V mnohých prípadoch ide o jedinečnú osobnú referenčnosť, napr. pri básňach s motívmi matky, tatranského prostredia alebo z jej vlastných skúseností s chorobou, kde sa mení typ obraznosti zo symbolicko-metaforickej na realisticko-konkrétny denníkový záznam. Pri literárnohistorickom usúvzťažnení básne *Červený mak* so životopisnými súradnicami autorky vieme potvrdiť, že partnerom a manželom poetky bol naozaj lekár (pneumológ Ján Pullman), že v danom čase žili v Tatrách, že báseň vychádza z konkrétneho zážitku a sleduje konkrétny cieľ.

Dôvodov, prečo sa recepčná prax programovo vyhýba väčšiemu využívaniu reálneho autorského pozadia, je viacero a mnohé boli uvedené vyššie. Pri zvažovaní rizík úspešnej interpretácie je odhadnutie autorského zámeru najväčším nebezpečenstvom, pritom zámer je dôležitou súčasťou na nadviazanie dialógu medzi autorom a čitateľom. Informácie o autorovi vo vzťahu k textu majú maximálne rôznorodú váhu a ich použiteľnosť je na škále od zbytočnej a škodlivej (zavádzajúcej) až po nevyhnutnú. Tento jemný proces poznania, kedy a čo je možné využiť, je nad sily možností, ktoré žiak a študent pri vyučovaní literatúry na základnej a strednej škole môže získať a oveľa častejšie sa stretneme so zlyhaním než naplnenou interpretáciou. Napriek tomu jestvuje typ literatúry a najmä poézie, ktorý je omnoho bohatší, keď si pri čítaní uvedomujeme, že nadväzujeme dialóg s básnikom z Tušickej Novej Vsi, alebo sledujeme, ako jemne tvaruje svoje básne na pozadí modernizovanej symbolistickej poetiky, ako sa usiluje roztvárať zvukovú spolupatričnosť slov nenápadnou konsonanciou a udržať pritom pevný rytmus.

[9] Motív pacienta, ktorý sa stretáva s milosrdnou lžou lekára pri vážnej diagnóze, sa nachádza v Haľamovej básni *Zo sanatória*, publikovanej najprv v *Slovenských pohľadoch* (45, 1925, č. 6 pod pseudonymom Zornička) a neskôr v zbierke *Dar* (1928). Uvedomujeme si autonómnosť oboch textov a riziko, ktoré vyplýva, ak sa argumentuje jedným textom pri interpretácii iného básnického textu. Aj táto báseň má konkrétnu predlohu, Haľamová v čase vzniku básne, resp. krátko predtým, bola hospitalizovaná s podozrením na pľúcnu tuberkulózu. Obe básne možno zaradiť k typu konkrétnych lyrických denníkových zápiskov, využívajúcich jedinečnosť zážitku ako kľúč k univerzálnej umeleckej emotívnosti.

Básnici osobnej poézie sú s dielom zrastení a aj kritické hodnotenie takejto poézie sa často pociťuje akoby to zároveň bolo hodnotenie človeka. Básnici cítia, že ich prítomnosť v ich vlastnom diele je umenšená a reagujú na to spredmetnením sa. Niektorí do básne vkladajú poznámku „videl som", iní zasa do zátišia básne aspoň svoju píšucu ruku.

Pramene a literatúra

BARTHES, Roland: *Smrt autora*. Přeložil Tomáš Jirsa. Aluze, 8, 2006, č. 3, s. 75 – 77.

ČERVENKA, Miroslav: *Problémy moderního básnictví.* In: Jak číst poezii. Red. J. Opelík. Praha : Československý spisovatel, 1969, s. 7 – 81.

ČERVENKA, Miroslav: *Fikční světy lyriky*. Praha a Litomyšl : Paseka, 2003.

DRUG, Štefan: *Väzeň vlastných súdruhov: z väzenských rokov básnika Novomeského*. Fintice – Košice : FACE, 2015.

ECO, Umberto – RORTY, Richard – CULLER, Jonathan – BROOKE-ROSEOVÁ, Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Preložila Zdeňka Kalnická. Bratislava : Archa, 1995.

ECO, Umberto: *Meze interpretace*. Přeložil Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2009.

HAĽAMOVÁ, Maša: *Červený mak.* 3. vydanie. Bratislava : Ján Horáček, 1946.

MARKOVIČ, Pavol: *Deskripcia prázdna ako možná umelecká poiésis (v textoch Petra Macsovszkého)*. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 II. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007, s. 116 – 126.

MIŁOSZ, Czesław: *Svědectví poezie*. Přeložil Václav Burian. Praha : Mladá fronta, 1983.

NOVOMESKÝ, Laco: *Básne a úvahy*. Bratislava : Kalligram a ÚSL SAV, 2010.

ŠRANK, Jaroslav: *Poéme fatal (Text generation – zvodcovia zmyslu). Príspevok k skúmaniu slovenskej poézie deväťdesiatych rokov.* Romboid, 35, 2000, č. 6, s. 19 – 30.

ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : VEDA Vydavateľstvo SAV, 2010.

ZAMBOR, Ján: *Dom plný neviditeľných*. Bratislava : MilaniuM, 2014.

A Poet in a Poem – an Author Made Visible

Most tendencies in reading literature adopt a position when an author is considered to be the weakest link in the process of understanding. After decades of new theories building on diminishing authors and authorship (e.g. R. Barthes, M. Foucault, some poetic tendencies in postmodernism) even the readers get too confident and as a result they ignore that a literary work usually aims for communication, for a dialogue when authors tries to share their experience, knowledge, pointing out to something so important that it has to be uttered. The paper is a short recollection of a number of processes in recent literature where there are two contradictory movements. The one diminishing authorship and then, as a reaction, an effort of authors to make themselves visible and present in the work.

Nad výbermi z poézie Miroslava Válka a Jána Zambora v ruskom preklade

Eva Maliti Fraňová

Vlani sa v priebehu relatívne krátkeho času zjavili dva ruské výbery slovenskej poézie: jedným je kniha Miroslava Válka *Сирень уже больше не взорвется* a druhým – kniha Jána Zambora *Чем я к вам приближусь*, obe vyšli v moskovskom vydavateľstve MIK s vročením 2017. Básne slovenských autorov vybrala a preložila znalkyňa slovenskej literatúry, literárna vedkyňa, slovakistka z moskovského Inštitútu slavistiky Ruskej akadémie vied Natália Švedovová. Je to zároveň talentovaná poetka, píše originálnu poéziu a vydala vlastné básnické zbierky.

Výbery z tvorby slovenských básnikov „priniesla" do súčasnej recepčnej situácie svojej krajiny, kde vo vzťahu k inonárodnej poézii pretrváva osvojovanie si predtým nedostatočne zažitých svetových poetických výkonov zo začiatku 20. storočia a recipuje sa súčasná najaktuálnejšia experimentálna poézia (pritom na pozadí dominujúceho čítania ruskej poézie minulých storočí, vrátane dvadsiateho, ale i storočia dvadsiateho prvého). Miroslav Válek (1927 – 1991) vstupuje do tohto kontextu ako tvorca z radu tých, čo sa podieľajú na klasickom odkaze slovenskej poézie druhej polovice 20. storočia. Švedovová sa básnikovi venuje niekoľko desaťročí, prekladateľsky (hoci väčšina básní zaradených do knihy sa publikuje po prvý raz), ale tiež odborne, na tému Válkovej poézie napísala vedeckú prácu. Na druhej strane máme pred sebou tvorbu uznávaného básnika Jána Zambora (1947), ktorý je literárny vedec a prekladateľ, znalec ruskej a španielskej poézie, jeden zo „solitérov staršej a strednej generácie" v slovenskej poézii (Ivana Hostová[1]), premosťujúci časy, píšuci verše a vydávajúci básnické zbierky, knihy básnických prekladov i odborné práce.

V krátkom predslove k výberu z Válkovej tvorby s názvom *Obnažená duša v poézii Miroslava Válka* (Обнаженная душа в поэзии Мирослава Валека), ktorý je

[1] HOSTOVÁ, Ivana: *Nie. Poéziu podľa značky. Fontu. Gesta. Pózy. Ceny. (Ne)printovosti. Stupňa ušľachtilosti myšlienky : slovenská nedebutová poézia 2014.* Knižná revue : dvojtýždenník o nových knihách, 25, 2015, č. 14 – 15, s. 4.

pravdepodobne z pera prekladateľky, je charakterizovaný ako – „vynikajúci slovenský básnik druhej polovice 20. storočia (...) majster prenikavej ľúbostnej lyriky a neuspokojený filozof, ktorý sa chce dopátrať konečných príčin a sužuje ho nedostatočnosť poznania. Ako základné znaky jeho poézie možno uviesť – maximalizmus a frustráciu." Zdá sa, že práve z tohto bodu si prekladateľka odkrývala Válkovu poéziu. Jej preklady sú najpresvedčivejšie v básnikových vypätých polohách (s oným „maximalizmom a frustráciou"), ide najmä o básne na tému civilizačného ohrozenia, kde osobné pocity prerastajú do spoločenskej zodpovednosti, spomeniem zbierku *Nepokoj*, ale možno uviesť aj neskoršie básne a poémy, ktoré uchopila presne a výstižne. V tom sa dozaista mohla oprieť aj o príklady z ruskej poézie, či už o tvorbu Jevgenija Jevtušenka alebo Andreja Voznesenského, ktorého náš básnik svojho času prekladal, pričom v jeho veršoch tých čias možno zachytiť ohlas tohto básnenia. Prekladateľka zvládla formy Válkovej viazanej poézie zo skorších období, a takisto básní vo voľnom verši, kde verne zachovávala ich rytmiku. K básnikovej tvorbe sa približovala vnútorným prežívaním, transponujúc do nej v preklade aj kus vlastného básnického subjektu, avšak bez nadbytočných posunov či násilnej naturalizácie. Poetka v pozícii prekladateľky však s autorom nesúperí, necháva sa viesť jeho autorským zámerom s úsilím vytvoriť verný preklad. Pri preklade sa nenechala spútať ani tradíciami a normami ruskej prekladateľskej školy, podstatný bol pre ňu originálny text vychádzajúci z tradícií slovenskej poézie, z ktorého „vymodelovala" svoj prekladový invariant. Takto v ňou preložených básňach čítame príbeh muža, je to náš človek, typ intelektuála a individualistu, básnika, ktorý sám seba s patrične ironickým gestom zasadzuje do svojho životného priestoru a neprestáva polemizovať – so svetom kultúry a civilizácie, no i s prírodným svetom...

Istú mieru naturalizovania súvisiacu s jej spôsobom prekladateľského uchopenia originálneho textu odráža ruský názov celej knihy: *Сирень уж больше не взорвется*. Ide o vybraný verš z XIII. kapitoly Válkovej poémy *Z vody*: „... už nevybuchnú orgovány..." („Už nenarazíš na mínu, / už nevybuchnú orgovány, / už je ten chlapec pochovaný, / hlboko, dolu, dolu v tebe – ... "). Verš má pre prekladateľku podstatný význam, svedčí o hlboko osobnom osvojovaní si Válkovej poézie v jej romantizujúcej polohe. Osobitá poetická obraznosť založená na protiklade krehkosti, nežnosti, krásy, jarnej vône a mínového poľa, rachotu, dymu („orgován" a „vybuchnúť") v ruštine funguje aj mimo poézie, pritom v spojení s náhlym zakvitnutím stromov („Почки деревьев вот-вот взорвутся..."). Na druhej strane, keďže ide o názov knihy v ruskom prostredí, dá sa predpokladať, že má evokovať aj básnikovu príslušnosť k povojnovej generácii (vychádzajúc z kultového obrazu ruského vojaka s dieťaťom a s kyticou orgovánu). Zvolený názov ale nezodpovedá presným a hutným pomenovaniam Válkových básnických zbierok i samotných básní, blízkych k pojmom, vystihujúcich v zhode s obsahom nepokojný vnútorný svet básnika. (V rozhovore redaktora s básnikom v jeho zbierke *Nepokoj*, z roku 1963 na otázku, či má rád, keď sa jeho verše páčia, odpovedá, že má radšej, keď znepokojujú...)

V 80. rokoch 20. storočia poéziu Miroslava Válka prekladali viacerí ruskí prekladatelia. Prekladateľka k tomu v krátkej poznámke na obálke píše: „S prekladmi do

ruštiny do istého času nemal šťastie: dokonca uznávaní básnici, prekladajúc verše podľa doslovných prekladov, často strácali štýl a zavše aj obsah originálu." Vyzdvihuje prebásnenia J. Vronského a J. Levitanského z *Antológie slovenskej poézie* vydanej v roku 1980.

Jej poznanie a osobnostný zástoj vo vzťahu k tvorbe slovenského básnika odráža aj výber textov na preklad, kde sú popri básňach z cyklu *Zápalky* (1940 – 1950), zbierky *Dotyky* (1959), a tiež zo zbierok *Príťažlivosť* (1961), *Nepokoj* (1963), *Milovanie v husej koži* (1965), z knihy pre deti *Do Tramtárie* (1970), ako aj z veršov, ktoré nevošli do zbierok (*Návrat ohňa* a *Jarné hry*) – zaradené aj Válkove poémy: *Slovo* (1976), *Z vody* (1977), *Obrazáreň* (1980). Avšak, ako sa uvádza na obálke, veľká kniha Švedovovej prekladov z Válka ešte len čaká na vydanie.

Prekladateľke a odborníčke, ktorá je poetkou, boli zrozumiteľné a bytostne blízke filozofické hĺbky básnikovej tvorby, a to hlavne tam, kde je témou poézia, básnická tvorba. Hneď na začiatok zaradila známy Válkov *Sonet na opakovanie* s reflexiou práve takýchto otázok. Jeho prvá strofa znie: „Keď poézia stráca svoju váhu / a básnik nemá, čo by vyslovil, / hľa: ‚Hviezda jeho zmýlila si dráhu; / tak neplodne a nadarmo tu žil'" (11, 10, 10, 10 slabík).

V ruskom preklade Švedovovej prvá strofa tej istej básne s názvom *Сонет для повторения* znie takto: „Когда поэзия свой вес теряет / и смолк поэт, тетради не открыл, – / Смотрите, уж звезда его блуждает; / как он бесплодно и напрасно жил" (11, 10, 11, 10 slabík). Kým prvý verš strofy je priam doslovne presný, v druhom prekladateľka doplnila polvetu «тетради не открыл», čo ale rozdrobuje informáciu obsiahnutú v origináli, hoci na druhej strane to vychádza z prekladateľkinho úsilia verne adaptovať prozodickú osnovu originálu. V priestore celej básne zachovala trojnásobné opakovanie, akoby vzďaľujúcu sa ozvenu („stráca, stráca, stráca" v prvej, druhej a tretej strofe; „žil, žil, žil" v prvej, druhej a štvrtej strofe – „теряет, теряет, теряет"; „жил, жил, жил"), zachovaná je aj slabičná miera, jambickosť a rýmovanie.

Ani ďalej (a v ďalších básňach) pre prekladateľku nebol problém v preklade zachovať väčšinu formálnych znakov. Miestami však nedekódovala celkom správne jemné odtienky významov. Napríklad v poslednom verši citovanej strofy, kde v pôvodine rôzni nežičlivci alebo kritici volajú, že básnik ani nemal byť básnikom a svoj život vlastne prežil nadarmo („hľa: ‚Hviezda si zmýlila jeho dráhu; / tak neplodne a nadarmo tu žil.'"). U Švedovovej sa tí istí nežičlivci tešia, že básnik už nedokáže písať dobrú poéziu a neplodnosť jeho života je spojená s poklesom kvalít jeho tvorby („Смотрите, уж звезда его блуждает"). Vcelku ale preložený sonet predstavuje precízne „vybrúsený" prekladový ekvivalent originálneho slovenského textu, prekladateľka v súlade s možnosťami ruštiny dokázala aj v cudzom jazyku rozozvučať básnikov hlas: „А жизнь его поэзию теряет – / он страшно скучен; прочь – и цвет, и пыл. / Было бы нужно, если заплутает, / легонько намекнуть, чтоб уловил, /как болен он, работа с ним какая. / Признает пусть: напрасно бы здесь жил."

* * *

Do pomerne rozsiahleho výberu z básnickej tvorby Jána Zambora Švedovová zaradila preklady z väčšiny jeho básnických zbierok: *Zelený večer* (1977), *Neodkladné* (1980), *Kôň na sídlisku* (1983), *Plné dni* (1988), *Pod jedovatým stromom* (1995), *Soprán dažďových kvapiek* (2000), *Nádhera zmesi* (2007) a *Dom plný neviditeľných* (2014). Ruský čitateľ má tak možnosť sledovať vývin slovenského básnika, od veršov, kde ako mladík s ešte „zelenou krvou" (zbierka *Zelený večer*) sníva uprostred domácej, zemplínskej „antropomorfizovanej prírody" plnej „pulzujúceho života" (Anna Valcerová), cez jeho sídliskovú melancholiu 80. rokov, až po básne, ktoré vypovedajú o básnikových dotykoch s inonárodným svetom, mestami, kultúrou, cestovateľských, ale i prekladateľských (ako báseň *Na hrobe Borisa Pasternaka* a i.). A. Valcerová píše o Zamborom „kulturalizme", ktorý je pre časť jeho poézie typický[2]. Podstatné je, že pri týchto dotykoch sa nestráca zreteľ jeho básnického zámeru, idey, ktorou básnik „iné" či cudzie sťahuje k sebe, pretaví cez seba, krátke útržky dojmov a obrázkov pestrej zmesi cudzoty bývajú uňho vystužené myšlienkou, ako keď v Moskve niekde na námestí udivený kladie svetu okolo seba otázku: *Čím sa k vám priblížim* (názov básne zo zbierky *Nádhera zmesi*[3]). Tento verš s otázkou, básnikovým bytostným vyznaním, tvorí názov celého knižného výberu: *Чем я к вам приближусь...*

Prekladateľku priťahovali verše z jeho poetického cestovania – skutočného i vnútorného alebo predstavovaného. Súčasťou cudzokrajných ciest sa stali Zamborove pokusy o tvorbu v exotických poetických žánroch, ktoré majú svoje osobitosti, pričom dosiahnuť v preklade presnosť, ktorú vyžaduje ich forma, nie je vždy jednoduché. Básnik akoby sa v sidžách z cyklu *Východný koberec* (zbierka *Neodkladné*), ako aj v tankách, haiku či rubáí zo zbierky *Nádhera zmesi* alebo v *Básňach k abcházskym motívom* (zbierka *Pod jedovatým stromom*) – hlásil aj k odkazu symbolistov, k básnickej moderne. Tu poskytovala prekladateľke vzory aj tvorba ruských symbolistických básnikov (A. Belého, V. Ivanova ai.). Sidžá a iné cudzokrajné formy sa stali priestorom na to, aby prekladateľka predviedla kvality poézie nášho básnika, ale ukázala v nich aj svoje prekladateľské schopnosti.

Uvediem Zamborovo *Sidžo o práci*: „Hovoria: ten sa zdiera, / díva sa veľmi uprene, // opadnú jeho lupene, / postráca pestré perá... // Vie: keď sad kvety zhodí, / zaväzujú sa plody."

Сиджо о работе: „Ведь скажут: он из кожи вон, / сосредоточенно глядит, // его цветок уже скоро облетит, / замолкнет пестрых перьев звон... // Мы знаем: раз осыплются сады, / завязываются плоды." Švedovová sa usilovala zachovať slabičnú mieru veršov kondenzovaného, presného výrazu básne vytvorenej v duchu tradičnej kórejskej poézie (7, 8, 8, 7/7, 7), čo pre ruštinu, ktorá má nižšiu sémantic-

[2] VALCEROVÁ, Anna: *Zamborovo sťahovavé srdce*. In: ZAMBOR, Ján: Sťahovavé srdce. Michalovce : Zemplínska spoločnosť, 2007, s. 156.

[3] Zbierka vyšla ako súčasť výberu ZAMBOR, Ján: *Sťahovavé srdce.* Z básní 1997 – 2007. Doslov napísala Anna Valcerová. Michalovce : Zemplínska spoločnosť, 2007, s. 113 – 142.

kú hustotu a je viacslovná, nie je až také jednoduché. Podľa súčasných odborníkov pôvodné kórejské sidžo má tri verše, z ktorých každý sa skladá z dvoch polveršov, ale do európskych jazykov sa prekladá neraz ako šesťveršová báseň. Klasická alebo základná forma trojriadkového sidža (pchjong sidžo) má v priemere 43 slabík.[4] Ako v origináli, tak aj v preklade je v prvých štyroch veršoch obkročný rým, potom nasleduje rým združený, klauzuly sa však líšia, v preklade sú mužské.

Niekde, ako v *Sidže o zaneprázdnenosti*, na rozdiel od bohatých rýmov slovenského originálu volila asonancie, ktoré sú pravdepodobne bližšie pôvodným archaickým podobám kórejského žánru. *Sidžo o zaneprázdnenosti*: „Tých súrnych robôt! Zas a znova / je každý samá nevyhnutnosť. // A zabúdame na akútnosť / úsmevu, láskavého slova // a dlane ponúknutej včasne – / na neodkladnosť básne." *Сиджо о занятости*: „Работы срочной!.. Вновь и снова / каждому лишь бы унести. // Забыли мы о важности / улыбки, ласкового слова, // ладони поданной в нужное время – / о неотложности стихотворенья."

Z pohľadu básnického prekladu treba zdôrazniť podnetnosť Švedovovej prekladateľského „ozvučenia" hlasov slovenských básnikov cez body ich možného súznenia s prijímajúcim kontextom pôvodnej (nie prekladovej) poézie, prirodzeného „natáčania" k ruskému milovníkovi poézie.

Pramene a literatúra

VÁLEK, Miroslav: *Štyri knihy nepokoja.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975.

VÁLEK, Miroslav: *Slovo.* Bratislava : Smena, 1976.

VÁLEK, Miroslav: *Z vody / Obrazáreň.* Bratislava : Smena, 1983.

VÁLEK, Miroslav: *Do Tramtárie.* Bratislava : Buvik, 2016.

ZAMBOR, Ján: *Neodkladné.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1980.

ZAMBOR, Ján: *Pod jedovatým stromom.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.

ZAMBOR, Ján: *Sťahovavé srdce.* Doslov napísala Anna Valcerová. Michalovce : Zemplínska spoločnosť, 2007.

VALEK, Miroslav: *Sireň už boľše ne vzorviotsia.* (Preložila Natália Švedovová.) Moskva : MIK, 2017.

ZAMBOR, Jan: *Čem ja k vam približus'.* (Preložila Natália Švedovová.) Moskva : MIK, 2017.

GALKINA, L. V.: *Žanr sidžo v sovremennoj korejskoj poezii.* In: Galkina, L. V.: Korejskaja poezia 20-ch gg. XX veka. Vladivostok : 1988. Dostupné na https://cyberleninka.ru/article/v/zhanr-sidzho-v-sovremennoy-koreyskoy-poezii

[4] Pozri napr. GALKINA, L. V.: *Žanr sidžo v sovremennoj korejskoj poezii.* In: Galkina, L. V.: Korejskaja poezia 20-ch gg. XX veka. Vladivostok : 1988. O pchjong sidže píše L. P. Koncevič. Pozri KONCEVIČ, L. P.: *Korejskaja poetika.* Heslo. In: Literaturnaja enciklopedia terminov i poňatij. Moskva : NPK „Intelvak", 2003, s. 402.

HOSTOVÁ, Ivana: *Nie. Poéziu podľa značky. Fontu. Gesta. Pózy. Ceny. (Ne)printovosti. Stupňa ušľachtilosti myšlienky: slovenská nedebutová poézia 2014.* Knižná revue : dvojtýždenník o nových knihách, 25, 2015, č. 14 – 15, s. 1 – 6.
KONCEVIČ, L. P.: *Korejskaja poetika.* Heslo. In: Literaturnaja enciklopedia terminov i poňatij. Moskva : NPK „Intelvak", 2003, s. 398 – 409.
VALCEROVÁ, Anna: *Zamborovo sťahovavé srdce.* In: ZAMBOR, Ján: Sťahovavé srdce. Michalovce : Zemplínska spoločnosť, 2007, s. 145 – 56.

Miroslav Válek's and Ján Zambor's Poetry in Russian Translation

This article examines two Russian poetry compilations containing Miroslav Válek's and Ján Zambor's works, translated by the literary researcher, Slovakist and poet Natália Švedovová. She approached Válek's poetry, which also formed part of her academic studies, with the poet's "maximalism and frustration". Švedovová offers her best translations when interpreting Válek's poems about civilisational threats, a theme that is also present in Russian literature, mainly in Yevgeny Yevtushenko's and Andrei Voznesensky's works. The volume's title, corresponding to one of Válek's poems ("Сирень уже больше не взорвется") is characterised by naturalisation and differs from Válek's original poetry book titles, which tend to be more abstract. The article subsequently analyses some of the poems, comparing them with their Slovak originals. The article then assesses the Russian translations of Zambor's poems. Švedovová has skilfully relayed the journey motif in Zambor's poetry, be it of an actual journey or an internal, imaginary one. While translating poems written in exotic genres such as sijo, haiku, tanka and ruba'i, she found support in Russian Modernist works. Švedovová's translations are mainly influential in how they make Slovak poems more accessible to Russian readers by attuning them to the target culture's local literary context.

Ruské a bieloruské prekladové verzie poézie Jána Zambora ako esteticko-kultúrne komunikáty

Viktória Liashuk
Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica

Preklad je v svojej podstate a funkčnom nasmerovaní potrebou i výsledkom komunikácie. Umelecký preklad je osobitne hodnotný vďaka svojmu esteticko-kultúrnemu charakteru. V tomto príspevku sa sústredíme na sféru autorovho duchovného sebavyjadrenia a mentality národa, ktorého jazykom autor hovorí, a v ktorom tvorí svoje diela. Ide o tradičnú formu literárno-jazykových vzťahov. Esteticko-kultúrny komunikát sa prostredníctvom prekladu dostáva do dialógu s inou kultúrou, čím sa obrazný systém stáva zložitejším a rozširuje sa kultúrny kontext východiskového originálneho umeleckého diela.

V tejto úvahe sa vo vymedzenom aspekte zameriame na porovnanie dvoch výberov z poézie Jána Zambora v prekladoch – jedného v ruskom jazyku (názov *Чем я к вам приближусь – Čím sa k vám priblížim*, preklad Natálie Švedovovej) a druhého dvojjazyčného v bieloruskom a slovenskom jazyku (názov *Obnova / Аднаўленне*, preklad Viktórie Liashukovej). Tieto vydania sú výrazom toho, že v kultúrnom dialógu sa osobitým spôsobom realizujú esteticko-kultúrne komunikáty v príbuzných jazykoch. Spomedzi nich sa najväčšou štruktúrno-gramatickou podobnosťou a lexikálnou blízkosťou vyznačujú práve slovanské jazyky.

V súčasnej lingvistickej interpretácii sa komunikačný aspekt textu najvýraznejšie vystihuje termínom *komunikát*. Tento termín má aj synonymum *jazykový prejav* a všeobecne je to „oznámenie sprostredkované v procese komunikácie jazykovými prostriedkami, a to hovorenou a písomnou formou“ (Klincková, 2008, s. 142). Pre komunikát ako informáciu je dôležitý širší kultúrny a historický zmyslový priestor: „porozumieť a pochopiť jazykový komunikát si vyžaduje prítomnosť a čitateľnosť kognitívneho a sociálneho kontextu“ (Klincková, 2008, s. 52). Pre každý komunikát je dôležité „jeho tvorivé, pohotové, kompetentné (...) uchopenie a pochopenie“ (Patráš, 2011, s. 8).

Komunikačná situácia je integrálnym znakom prekladu ako procesu aj ako výsledku špecifickej dvojjazyčnej (a zároveň medzijazykovej) činnosti. Autor i prekladateľ spätý so slovanskými jazykmi automaticky získava silu a duchovnosť cyrilometodskej tradície, spoločný folklórny a mytologický základ, premietajúci sa v axio-

logických prioritách, v paremiologickej a frazeologickej expresívnosti či v obraznej aktualizácii životných a prírodných javov.

Každá slovanská umelecká literatúra súčasne obsahuje vlastné kultúrno-estetické skúsenosti a tradície, zosobnené v umeleckých dielach, tvoria ju národní spisovatelia, vychovaní národnou klasikou i svetovou literatúrou. Každý slovanský jazyk má vo vzťahu k umeleckému kontextu osobité špecifiká. Spoločná slovná zásoba sa v ňom špecifikuje v konkrétnych fonetických zákonoch, gramatických osobitostiach a syntaktických modeloch. Štylistický systém sa sformoval vzájomným pôsobením mnohých faktorov, vrátane histórie národa a jazyka, osobitosti a aktívnosti folklórnej sféry, činnosti vzorových autorov, vplyvu klasických umeleckých textov, jazykovej tradície i praxe, jazykovej situácie pri formovaní národného spisovného jazyka, ako aj zohľadnením aktuálnej jazykovej situácie a i.

Umelecký text ako komunikát maximálne realizuje núkajúci sa potenciál. Poézia predpokladá prítomnosť konotácie, ktorá predstavuje „individuálne dotváranie obsahu informácie, pri konotácii sa len zriedkavo môžeme s niekym celkom zhodovať" (Klincková, 2008, s. 142). Konotácia určuje rozmiestnenie komunikátov do rozsiahlejšieho systému prezentácie – autorského diela, ktorá vydaním v tlačenej podobe získava prestíž. Istý význam má aj miesto vydania a vydavateľstvo (jeho status a zameranie, konkrétnejšie i prítomnosť redaktora).

Model prekladovej zbierky v interkultúrnej komunikácii

Ako píše I. Slivková, „[i]nterkultúrna, resp. multikultúrna výchova (VL: a komunikácia) by mala zabezpečiť zachovanie ideových tradícií a uznanie rôznorodosti ako spoločenskej hodnoty v jednotlivých národných kontextoch a aj v ich vzájomnej interakcii" (2018, s. 5). Analyzované zbierky predstavujú odlišné typy interkultúrnej komunikácie. Knižný výber z poézie Jána Zambora v ruskom jazyku je klasický typ, zohľadňujúci tradičný spôsob prezentácie prekladovej literatúry ruskojazyčnému čitateľovi, a to v podobe jednojazyčného transferu a uvedenia mena a priezviska slovenského básnika a prekladateľky, ako aj prekladaného žánru v ruskom jazyku: *Стихи в переводе Наталии Шведовой* (slov. *Básne v preklade Natálie Švedovovej*). Bol tu zvolený menej oficiálny štylistický variant *стихи* (oproti v takomto type publikácií častejšie používanému *стихотворения*). Takýto inherentný, pre rozhovor prirodzený variant, harmonizuje s názvom zbierky v podobe emocionálnej repliky, ktorá odzrkadľuje úsilie o porozumenie, zmenšenie odstupu. Obe zbierky obsahujú básne z celého obdobia autorovej tvorby. Rozsiahlejší je ruský výber (97 básní). Špecifikom druhého knižného výberu je dvojjazyčnosť, prihovára sa teda k čitateľom dvoch kultúr a dáva možnosť porovnať dva jazyky – východiskovú slovenčinu a cieľovú bieloruštinu. Bilingválny výber (biel. зборнік-білінгв, rus. сборник-билингв) obsahuje 50 básní – komunikátov v každom jazyku (teda spolu 100).

Bieloruské vydanie má na stránkach symetricky umiestnené pôvodné a prekladové texty (v bieloruskom a slovenskom jazyku). Bieloruský recenzent zbierky M. V.

Trus obrazne charakterizuje publikácie takéhoto typu: „Originál i preklad sú obálkou jednej knihy spojené, hľadia jeden druhému do očí“ (2014, s. 26). Slovenská recenzentka I. Slivková taktiež vyzdvihuje bilingválnosť diela: „Zrkadlový charakter dvojjazyčného vydania zbierky umožňuje jazykovo zdatným čitateľom komparatívny pohľad nielen na jazykovú, štylistickú a metaforickú podobnosť slovenskej a bieloruskej poézie, ale aj na vnímanie duchovnosti, životných hodnôt a spoločných slovanských tradícií“ (Slivková, 2014, s. 144). Takýmto spôsobom sa umožňuje interkultúrny dialóg komunikátov medzi sebou, ktorý čitateľ vníma aj vizuálne. V prípade ovládania slovenského jazyka má recipient možnosť detailnej jazykovej i literárnej komparácie. Dialogickosť je teda rozvetvenejšia, rozšírená o syntetické parametre (filologické-jazykové, literárnovedné-komparatívne). Čitateľ získava predstavu o inej kultúre, všíma si podobnosti a odlišnosti s vlastnou kultúrou. Tento typ prezentácie je súčasne výzvou na porovnanie pôvodiny a prekladu, na jeho interpretáciu a hodnotenie. Čitateľ vlastne sleduje dialóg prekladateľa s autorom. Tento dialóg je tvorivý a spojený s konfrontáciou umeleckého a širšieho kontextu, jazykových obrazov a obraznosti.

Podľa Jána Zambora prekladateľov výber konkrétnych básní je skúškou ich hodnoty a atraktívnosti pre inú kultúru. Táto myšlienka odznela na stretnutí básnika s čitateľmi v Štátnej vedeckej knižnici v Banskej Bystrici, medzi ktorými boli aj študenti – rusisti, budúci prekladatelia. Pre čitateľa, ktorý sa cíti byť schopný tvorivej aktivity, dvojjazyčná zbierka dáva možnosť vytvoriť svoje vlastné verzie prekladov či vybraných fragmentov. Takéto osobné zažívanie javov národnej básnickej kultúry na základe vnímania multikulturality praje rozvoju a dynamizácii kognitívnej sféry a vyžaduje si aktívnu tvorivú spoluprácu, to znamená, duchovnú prácu, intenzívnejšiu ako vnímanie umeleckých (básnických) diel v jednom jazyku. Výhodou bilingválneho diela je aj možnosť osobitného čítania jednej jeho časti, či už bieloruskej alebo slovenskej.

Spoločným pre oba výbery je chronologicko-štruktúrny princíp, pri ktorom sa vybrané básne-komunikáty umiestňujú v hraniciach zbierok, v ktorých vyšli. Kompozičné usporiadanie podľa zbierok poukazuje na dynamiku tvorivého sebavyjadrenia básnika, dáva – hoci fragmentárne, ale dostatočne – výrazné predstavy o tradícii a inovácii v štýle, tematike, problematike a pod. Názvy básní, básnických zbierok a prekladovej publikácie tvoria špecifickú konfiguráciu axiologických významov, predstavujú kód obraznosti a dovoľujú v porovnaní odhaliť spoločné a špecifické črty básnika i oboch prekladateliek. Čiastočne sa výber básní v ruskom a bielorusko-slovenskom výbere prekrýva (spoločných je 23 textov), čo poukazuje aj na hodnoty slovenského obrazného sveta pre obidve cieľové literatúry. Rozdiely sú však markantné práve v koncepčnej zložke, v princípoch zostavovania výberov a v prekladateľských postupoch.

Názov prekladového výberu ako kultúrny kód

Ruský i bieloruský prekladový výber dostali názov podľa názvu básne. Prekladateľka N. Švedovová vybrala názov preloženej básne *Чем я к вам приближусь / Čím sa k vám priblížim?* zo zbierky *Nádhera zmesi – Прелесть смеси*, ktorá vyšla v Zamborovom výbere *Sťahovavé srdce* (Zambor, 2007). Pre tento názov je špecifická forma repliky. Jej obsah zahŕňa úsilie lyrického subjektu nájsť u ľudí porozumenie, ísť im naproti, priblížiť sa k ich svetu. Tento rozmer zároveň označuje pocity odcudzenosti subjektu, vzďaľovania sa od iných, neprijatie stavu, v akom sa mnohí iní nachádzajú, a psychický nepokoj z uvedomenia si svojej samoty. Napätie dodáva názvu dynamiku.

V básni táto replika smeruje k ľuďom, ktorí sa v chráme správajú napospol neprimerane („neduchovne“):

Pochybná vestálka
deviatich plameňov deviatich veží
Chrámu Vasilija Blaženého
pred prísnymi očami Smolenskej Matky Božej
zabratá do čítania bulvárneho románu,

jej kamoš, strážca, sediaci v hlavnej cerkvi
s plameňom stúpajúcim – unášajúcim
vysoko – vysoko,
až k hudbe sfér,
slúchadlá na ušiach,
pokyvkávajúci nohou,

ty, čo sa na môj pokus o kontakt ježíš

(pálčivým ostňom píšem tieto riadky),

(...)

vy, čo ste sem nepadli z Mesiaca,
naše deti.

Pre svoje záťahy,
úlety
zaťahujúce pred nami rolety.

Akým slovom
sa vám prihovoriť,
čím?

(Zambor, 2007, s. 116)

Ruský preklad v plnej miere prenáša horkosť absentujúcej duchovnosti, túžbu lyrického subjektu nájsť slová, ktorými by sa priblížil duši jednotlivca:

Сомнительная весталка
девяти огней девяти башен
храма Василия Блаженного
перед строгими глазами Смоленской Божьей Матери
поглощена чтением бульварного романа,

ее дружок, охранник, сидящий в главной церкви
с пламенем – поднимающим – уносящим
высоко-высоко,
до самой музыки сфер,
голова в наушниках,
покачивающий ногой,

ты что от моей попытки контакта ежишься

(жгучей колючкой пишу эти строки),

(...)

вы, что сюда не свалились с Луны,
наши дети.

Ради своих дел
и развлечений
задергивающие перед нами шторы.

С каким словом
к вам обратиться,
с чем?

(Замбор, 2017, s. 119)

V postavení názvu knihy sa replika rozširuje na všetkých a pri čítaní básne je vnímaná aj ako nespokojná reakcia, čo znamená, že jej modálnosť ako názvu komunikátu a skupiny komunikátov sa odlišuje. Táto báseň odzrkadľuje aj špecifickosť ruského prekladového výberu, ktorá sa zakladá na uprednostňovaní básní s ruskou tematikou či motívmi, ako aj s inou kultúrnou tematikou (napríklad španielskou).

Názov bielorusko-slovenskej zbierky *Obnova* / *Аднаўленне* je jednoslovný, má významový charakter abstraktnej predstavy o možnosti získať predchádzajúci stav, vrátiť stratené hodnoty, vlastnosti a schopnosti, preto má životodarný charakter a po-

silnený emocionálny výraz. V slovenskom variante je v použitom slove obsiahnutý aj katolícky pojem duchovného zdokonalenia, spoločného učenia sa duchovnosti. Bieloruský ekvivalent náboženský charakter nemá. Samotná báseň ideu obnovy, vloženú do dynamického opisu jarného prebúdzania sa prírody, nečakane prenáša do paradoxu, známeho z prírody – narastanie životných síl, vyvolaných slnečným teplom, sa môže rýchlo zmeniť na prekážku spôsobenú zničujúcou horúčavou:

Tá úľava... Odvalil sa balvan, čo nás gniavil. Bledé stebielka, ešte tlejúce korienky naberajú dych.	Такая палёгка... Адлёгся валун, што нас пляжыў. Бледныя сцяблінкі, карэньчыкі, ужо ў тленні, набіраюць дух.
Potrebujú mierny dážď, láskavé lúče.	Чакаюць спорнага дажджу, ласкавых промняў.
Ale už zajtra príde kamenec, spaľujúce slnko.	Але ўжо заўтра будзе град, палаючае сонца.

(Zambor / Замбар, 2013, s. 66 – 67)

Bieloruská prekladateľka dáva prednosť básňam, ktoré obrazne ukazujú Slovensko a Slovákov. Cudzokrajný element je v nich prítomný v motte. Prístup bieloruskej prekladateľky je blízky prístupu k prekladu, ako ho môžeme sledovať u samotného Jána Zambora.

Básnik, prekladateľ, literárny vedec v dialógu

Tvorivá osobnosť básnika Jána Zambora vytvára jednotu s jeho ďalšími vedecko-profesionálnymi a zároveň tvorivými charakteristikami ako literárneho vedca a prekladateľa, z čoho sa rodí vnútorný dialóg, konkrétnejšie polylóg. Trojjednota menovaných schopností, profesijne podkutých zodpovedajúcim filologickým vzdelaním, sa zaiste osobitým spôsobom zosobňuje v poézii – tvorivé nadšenie robí uvedomelým, obohacuje samostatnou interpretáciou a literárnovedným pohľadom. Schopnosť nazerať, všímať si skutočnosť, aj v jej detailoch, interpretovať, priviesť k svojim pohľadom čitateľov, je viditeľná v názvoch literárnovedných prác *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu* (2005); *Báseň a ticho. O poézii slovenských, ruských a španielskych básnikov* (1997); *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia* (1993), ktoré sú v značnej miere venované aj analýze a kritike básnických prekladov. Vedecký pohľad J. Zambora je venovaný prekladu v samostatnej knihe s touto problematikou *Preklad ako umenie* (2000) a vo viacerých ďalších reflexiách, napríklad

v reflexii *Preklad ako interpretačné umenie* (Zambor, 2010, s. 177 – 180) o dvojjazyčnom vydaní Françoisa Villona *Grand testament* J. Smreka a J. Felixa (1949). Hľadanie zmyslu prekladu poézie je zastúpené v príspevku *Poetologická kompetencia prekladateľa poézie* (Zambor, 2010, s. 202 – 206).

Pri interpretácii J. Zambor predstavuje koncepciu básnického prekladu, ktorá v každej sformulovanej téze vystupuje ako projekcia prekladateľskej činnosti samotného básnika a dovoľuje vymedziť parametre a línie komparácie ruského a bielorusko-slovenského výberu Zamborovej poézie. Odvolávajúc sa na preklad J. Smreka a J. Felixa, J. Zambor rozoberá úrovne transpozície, pričom sa vyslovuje aj k lexike: „Felix vlastne poukazuje na to, že básnický preklad v pravom slova zmysle nevystačí s transpozíciou na úrovni lexikálnej sémantiky. Takýto preklad je nevyhnutne parciálny a umelecky nedostatočný. Postulovanie básnického prekladu zohľadňujúceho celok či úplnosť diela znamená transpozíciu jeho všetkých štruktúrnych zložiek, ktoré sa podieľajú na utváraní zmyslu diela a jeho umeleckej (básnickej) hodnoty schopnej vyvolať estetický účinok“ (Zambor, 2010, s. 178). Ide mu o naplnenie predstavy relatívne komplexnej ekvivalencie básnických konštitutívnych činiteľov diela v preklade – transponované majú byť „všetky relevantné štruktúrne zložky básne“, čo znamená aj „primerané zohľadňovanie zvukovej organizácie, teda rytmu, rýmu a eufonickej výstavby, pretože aj v origináli patria k básnicky konštitutívnym činiteľom. Transpozícia veršovej a vôbec zvukovej roviny je pre slovenský básnický preklad (...) samozrejmou požiadavkou. Osobitne dôležitá je transpozícia týchto štruktúrnych zložiek tam, kde majú zdôraznene sémantickú funkciu a eminentne sa podieľajú na estetickom účinku básne“ (Zambor, 2010, s. 179). V súvislosti so zložitosťou a komplexnosťou takejto ekvivalencie J. Zambor vymedzil a teoreticky sformuloval tri základné kompetencie prekladateľa básní: „V úvahách o básnickom preklade som došiel k poznaniu, že pri jeho reflexii treba vyčleniť jazykovú, poetologickú a básnickú kompetenciu prekladateľa. Čo pod týmito pojmami rozumiem? Jazyková kompetencia sa zakladá na poznaní cieľového a východiskového jazyka, poetologická na poznaní poetiky domácej a inonárodnej poézie, teda jazyka poézie, (...) básnická na básnickom talente (Zambor, 2010, s. 202). V úvahe *Preklad poézie z málo rozšíreného jazyka, prekladová metóda* (Zambor, 2010, s. 226 – 232), napísal: „Obsahovo priezračné pojmy jazyková, poetologická a básnická kompetencia prekladateľa zavádzam do teórie básnického prekladu nie z náklonnosti vymýšľať na známe veci nové nálepky, ale z potreby vyznačiť základné skutočnosti v prekladovej básnickej praxi“ (Zambor, 2010, s. 227). Vlastné skúsenosti J. Zambora ako prekladateľa určujú špecifickú sféru komparácie: „Najdôležitejšia sa ukázala porovnávacia poetika, najmä verzológia“ (Zambor, 2010, s. 206).

Uvedené kompetencie sa porovnávajú s konceptmi teórie literárnej komunikácie: „Reč je o kompetencii autora ako schopnosti kódovať text a o kompetencii príjemcu ako o schopnosti text dekódovať. (...). Prekladateľ disponuje kompetenciou text dekódovať a znova kódovať“ (Zambor, 2010, s. 202). S poetológiou sú spojené aj ďalšie Zamborom používané termíny – *poetologický rozmer prekladu poézie* – „to je aj oblasť obraznosti“ (Zambor, 2010, s. 205) alebo *poetologická či štýlová individuálnosť bás-*

nika (Zambor, 2010, s. 232). Termín *poetologické modality* J. Zambor používa v súvislosti s literárnym obdobím (smerom) baroka (pozri Zambor, 2010, s. 205). V jeho prístupe je poetológia zohľadnená v širokom textotvornom aspekte, a to ho privádza k záveru, že „básnické formy či žánre sa spájajú nielen s konkrétnymi poetologickými znakmi, ale aj s istým videním sveta" (Zambor, 2010, s. 202). Poetologické aspekty pritom autor neabsolutizuje, ale sleduje ich v súvislosti s básňou a sú jej podriadené: „Poetika je v básnickom preklade dôležitá, ale nie je dobre, keď sa dostane nad báseň, má byť v jej službách" (Zambor, 2010, s. 206).

Postrehy J. Zambora odzrkadlené v oboch nami analyzovaných výberoch svedčia práve o osobitých aspektoch a oblastiach poetológie: „Keď si prezerám svoje nové básne, zisťujem, že každá z nich je postavená na iných stavebných princípoch. Určite tie básne niečo spája, ale pritom každá z nich chce byť jedinečná" (Zambor, 2007, s. 122). Najvýraznejšie podstatu básní a zbierok poézie ako esteticko-kultúrnych komunikátov ilustruje nasledovné vyjadrenie: „Preklad sa vníma nielen ako informácia, ale aj ako umelecké osvojenie inonárodnej básnickej hodnoty v konkrétnom čase a priestore, nesúce v sebe pečať osobnosti prekladajúceho básnika" (Zambor, 2010, s. 227).

Prekladateľské koncepcie

Koncepcia ruskej prekladateľky je spätá so sémantickou generalizáciou, to jest s výberom prostriedkov širšieho sémantického objemu. Ako prekladateľka bieloruskej publikácie mám vypracovanú koncepciu, ktorú možno označiť ako lexikálno-formálnu a obrazovú harmonizáciu (Liashuk, 2007, 2008, 2009, 2013). Jej základom je sledovanie dĺžky verša, čím sa udržiava básnikom vytvorený veršový systém, vrátané jeho fonetického obrazu a dynamiky znenia.

Keď toho budete mať dosť	Когда вам этого будет достаточно (rus.) Як будзеце таго мець досыць (biel.)

Text, samozrejme, obraznosť a emocionálnosť zakódovanú v názve explikuje:

Keď už budete mať dosť sivých betónových polí,
ukážem na puklinu so steblom trávy,

keď panelové steny pre vás budú neznesiteľné,
objavím v nich kamienky a piesok z vašej rodnej rieky

a pre osamelých stopy mnohých rúk vo veciach navôkol...

(Zambor / Замбар, 2013, s. 28)

Ruský preklad sa sústredil na sémantiku, lexikálnu štruktúru komunikátu. Porovnateľné podstatné mená sú však v ruskom jazyku dlhšie. Explikácia zámen, ktorá je pre východoslovanské jazyky charakteristická, taktiež rozširuje objem verša. Verše v ruskom preklade básne sú vo väčšine prípadov dlhšie, báseň sa rozšírením spomaľuje:

Когда уже вам будет достаточно серых бетонных полей
я покажу вам трещину со стеблем травы,

когда панельные стены будут для вас невыносимы,
я открою в них камешки и песок из вашей родной реки,

а для одиноких – следы многих рук в окружающих вещах...

(Замбор, 2017, s. 48)

Ruské slovo *достаточно* je slovníkový ekvivalent slova *dosť*, ale v použitom minimálnom kontexte (syntaktickom modeli) stráca frazeologické spojenie s významom *nechcieť niečo viac*. V ruskom jazyku ho prekladajú frazeologizmami *с меня довольно / достаточно* a expresívne *сыт по горло*. Slovo *открыть* je tiež slovníkový ekvivalent slova *objaviť*, ale má oveľa širší sémantický objem a stráca výraznú súvislosť s pôvodným obrazom, jeho interpretáciou. Oveľa vhodnejšie prenášajú tento obraz synonymá uvedeného slova – *обнаружить, найти.*

V bieloruskom preklade sa berú do úvahy dva parametre – sémantika a znenie:

Як будзеце ўжо досыць мець сівых бетонных палёў,
укажу на пухір са сцяблом травы,

калі панэльныя сцены будуць вам невыносныя,
знайду ў іх каменьчыкі і пясок з вашай роднай ракі,

а для самотных – сляды многіх рук у рэчах навокал...

(Zambor / Замбар, 2013, s. 29)

Podstatný poetologický problém tvoria fonetické osobitosti spoločnej slovnej zásoby.

Polnoglasie vo východoslovanských jazykoch

Oba východoslovanské jazyky majú polnoglasie: rus. *золотой* – biel. *залаты* a slv. *zlatý*. To znamená, že slová sú dlhšie ako v slovenčine a každá z prekladateliek má svoj prístup k prekladu tejto spoločnej lexiky. Ruština sa od bieloruštiny odlišu-

je veľkým množstvom cirkevnoslovanizmov, ktoré majú podobný fonetický obraz v slovenčine: rus. *пламя* – slv. *plameň,* a biel. *полымя*.

Lexikálny prenos

Lexikálny prenos, čiže zachovanie spoločnej lexiky v preklade, má v preklade dynamickú schopnosť, rozširuje sa na rozličnú lexiku, čo je výrazne viditeľné v nasledujúcich veršoch básne *Na stole sviečku zažali* s mottom Borisa Pasternaka (v bieloruskom preklade sa tento verš citujeme v origináli – „*Свеча горела на столе...*“, J. Zambor uvádza svoj preklad – „*Horela svieca na stole...*“):

Slv.: Páliaci plameň slzy.
Biel.: Палючы агонь слязы.
Rus.: Жгучее пламя слезы.

V oboch prekladových veršoch sa zachováva posledné slovo. Prvé slovo verša je lexikálne prenesené do bieloruského jazyka, druhé do ruského. Medzi lexikálnym prenosom *plameň* (biel. *полымя)* a synonymom *oheň* (biel. *агонь)* autorka tohto príspevku a prekladateľka v jednej osobe uprednostnila synonymum, aby dosiahla rovnaký počet slabík verša.

Ako esteticko-kultúrny komunikát každá zbierka nesie v sebe slovenský kultúrny a literárny kontext. Bieloruský jazyk v spisovnej podobe je typologicky bližší spisovnej slovenčine a preto je aj viac vnímavý k zachovaniu a udržaniu lexikálnej zložky.

V preklade môžeme sledovať aktualizáciu špecifickosti ruského jazyka – široké využitie rôznych prechodníkových foriem, ktoré predlžujú verš a rozširujú počet slabík:

A horí, horí, horí jeden *potácavý* plameň, (15)
І гарыць, гарыць, гарыць адно *хісткае* полымя, (15)
И горит, горит, горит одно *колеблющееся* пламя, (17)

Táto tendencia je stála (pozri nižšie ruské slovo *блуждающее* a bieloruské *туляюцца*), aj v súvislosti s dĺžkou iných slovných druhov. Dynamický rytmus v ruskom preklade spôsobil lexikálny posun:

ktovie kade **sa túlajúci**, ktovie akou hmlou, akou tmou, akými závojmi, akými závejmi, akými húšťami, pľúšťami, smršťami, spúšťami...	хто ведае, дзе **туляюцца**, хто ведае, якой імжой, якой цьмой якімі павевамі, якімі завеямі, якімі гушчамі, золямі, смерчамі, пустэчамі...	кто знает, где блуждающее, кто знает, в каком тумане, в какой темноте, какими дымками, какими сугробами, какими чащами, пущами, тучами, кручами...

V ruskom preklade zaregistrujeme duplicitu slovesa v rôznych gramatických formách (*плачет – плачущие*):

A plameň sviečky vzlyká, z jej útlych pliec, pliec anjela stekajú plačúce krídla. *Pomodlime sa za stratencov návrat.*	І полымя свечкі стогне, ёй з вузкіх плеч, плеч анёла сцякаюць у плачы крылы. *Памолімся за страчаных вяртанне.*	И пламя свечки плачет навзрыд, с его хрупких плеч, плеч ангела, стекают плачущие крылья. *Помолимся за возвращение пропащих.*

Komentár ako rozkódovanie komunikátu

V ruskom prekladovom výbere je komentár minimálny a minimalizovaný. V bielorusko-slovenskom je, ako o tom píše aj bieloruská literárna vedkyňa, dôležitou zložkou komunikátu, jej kódom: „Básne vydania sú doplnené o komentár prekladateľa, ktorý obsahuje nevyhnutné vysvetlivky k názvom miest, sídlisk, obcí, mien dejateľov slovenskej i svetovej kultúry, k dialektizmom a zriedkavým slovám zachovaným v preklade, názvom atď. Aj komentáre V. Liashukovej predstavujú svojský exkurz po Slovensku, uchovávajú množstvo zaujímavých faktov. Napríklad o tom, že *notebook* bude po slovensky *počítač*, skrátene Ppč (táto skratka je zachovaná v preklade básnického textu) (Liashuk, 2013, s. 133), alebo že Kriváň je vrch v Tatrách s výškou 2492 metrov, „symbolický štít Slovanov i slobody Slovákov, významný motív romantickej poézie štúrovského pokolenia i súčasných slovenských básnikov“ (Liashuk, 2013, s. 135). Tak sa stáva zrozumiteľným obsah mnohých slov a významov bez prekladu: v knihe je starostlivo uchované všetko, čo je pre slovenského básnika dôležité, čo je v slovenskej histórii a kultúre považované za unikátne. Aj doslov prináša nemálo údajov o historicko-kultúrnych kontextoch a postrehov o poézii J. Zambora. V. Liashuk tam napríklad porovnáva *Proglas* Sv. Cyrila a poslednú časť diela J. Zambora *Niekoľko písmen na pochvalu Konštantínovi Cyrilovi*“ (Barkovskaja – Veryna, 2015, s. 613 – 614). Ďalšie ukážky: v poznámke k básni *Čarovný kruh* s venovaním *Pozdišovským hrnčiarom* – rus. *Волшебный круг* (*Поздишовским гончарам*) sa vysvetľuje: „Pozdišovce – dedina na východnom Slovensku, známa ľudovou keramikou *(pozn. autora)*“ (Zambor, 2017, s. 59). Bieloruský komentár smerovaný k hĺbke textu a areálu obrazov básnikovej tvorby. K básni *Čarovný kruh* – biel. *Чароўны круг* je doplnená informácia, ktorá umožňuje prijať sémantiku tradičnosti a špecifika hrnčiarskeho remesla v chronotope: „Pozdišovskí hrnčiari – predstavitelia 600 ročnej tradície miestneho hrnčiarstva z obce Pozdišovce na východe Slovenska, ktorá leží v Ondavských vrchoch” (Liashuk, 2013, s. 132).

Dialóg medzi zmyslom a jazykom dovoľuje prehlbovať obraznosť. Ruská prekladateľka v básni *Petržalské hviezdy* – rus. *Петржальские звезды* na strane 61 vysvetľuje vlastné meno: Petržalka – sídlisko Bratislavy *(pozn. prekladateľa)*. V bieloruskom pre-

klade tej istej básne – biel. *Петржалскія зоркі* je faktografický údaj nasmerovaný k vytvoreniu obrazu najväčšieho sídliska: „Petržalka – sídlisko v hlavnom meste Slovenskej republiky v Bratislave s najväčším počtom obyvateľov (cca 115 tisíc), jedno z najhustejšie osídlených miest na Slovensku aj v strednej Európe" (Liashuk, 2013, s. 132 – 133).

Ruský výber má iné priority a predstavuje súčasť veľkého komplexu prekladových diel, ktoré vytvorili už pevnú tradíciu. Ruština bola aj je jazykom, do ktorého sa prekladali slovenské básne už od polovice 19. storočia. Prekladateľka postupuje v intenciách tejto tradície. Rozdiel je aj v detailnom komentári a v snahe bieloruskej prekladateľky odhaliť hĺbkovo zakotvené slovenské prírodné, literárne aj kognitívne základy slovenskej národnej identity. Dynamickosť tvarovania básne a zmyslu je výrazným znakom poézie i jej prekladu, ak ho vnímame ako esteticko-kultúrny komunikát.

Pramene a literatúra

BARKOVSKAJA, Nina – VERYNA, Ulyana. БАРКОВСКАЯ, Нина – ВЕРИНА, Ульяна: *«Перекрестки родства» в современной поэзии: Словакия, Россия, Беларусь*. In: БАРКОВСКАЯ, Н. В. – ВЕРИНА, У. Ю. – ГУТРИНА, Л. Д. – ЖИБУЛЬ, В. Ю.: Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. Москва – Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2015, с. 612 – 615.

Ján Zambor. Personálna bibliografia / Zostavovateľka: M. Pokorná. Michalovce : Zemplínska knižnica Gorazda Zvonického, 2007.

KLINCKOVÁ, Jana: *Verbálna komunikácia z pohľadu lingvist(i)ky.* Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2008.

LIASHUK, Viktória: *K súvzťažnostiam axiológie a poetológie v bieloruských prekladoch slovenskej poézie po roku 1989*. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989, 3. Prešov : Filozofická fakulta PU, 2009, s. 250 – 263.

LIASHUK, Viktória, 2013. ЛЯШУК, Вікторыя: *Каментарыі.* In: ZAMBOR, Ján: Obnova / ЗАМБАР, Я. Аднаўленне. Складанне, пасляслоўе, пераклад на беларускую мову В. Ляшук. Мінск : Мастацкая літаратура, 2013, с. 132 – 138.

LIASHUK, Viktória 2014. ЛЯШУК, Виктория: *Пасторальные мотивы в стихотворени Яна Замбора «Сон Пастуха» и его белорусском переводе.* In: Пастораль вчера, сегодня, завтра. Сборник научных трудов. Москва : Человек, 2014, с. 71 – 77.

LIASHUK, Viktória: *Poznámky k lingvistickej axiológii textu : (preklady slovenských prozaických a básnických textov do bieloruštiny po r. 1989)*. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989, 2. Prešov : Prešovská univerzita, 2007, s. 307 – 323.

LIASHUK, Viktória: *Umelecké preklady zo slovenčiny do bieloruštiny*. In: Literatúra v medzikultúrnych vzťahoch. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 20. – 21. mája 2008. Ed. A. Valcerová. Prešov, 2008, s. 181 – 194.

LIASHUK, Viktória 1998. ЛЯШУК, Вікторыя: *Вышыня і крылы ў славацкім кантэксце*. In: Полымя, 1998, č 11, s. 205 – 215.

PATRÁŠ, Vladimír: *Pohotové čítanie a myšlienkové spracovanie textu.* Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2011.
SLIVKOVÁ, Ivana: *Interkultúrna komunikácia v praxi.* Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2017.
SLIVKOVÁ, Ivana: *Znovurodenie slovensko-bieloruských literárnych vzťahov*. Revue svetovej literatúry, 49, 2013, č. 3, s. 143 – 144.
TRUS Mikola. ТРУС, Мікола: *Славацка-беларускі паэтычны зборнік Obnova-Аднаўленне Яна Замбара і Вікторыі Ляшук*. Роднае слова, 2014, č. 1, s. 26 – 27.
ZAMBOR, Ján: *Autorské komentované čítanie.* In: Ján Zambor. Personálna bibliografia / Zostavovateľka: M. Pokorná. Michalovce : Zemplínska knižnica Gorazda Zvonického, 2007, s. 120 – 124.
ZAMBOR, Ján: *Báseň a ticho. O poézii slovenských, ruských a španielskych básnikov.* Bratislava : Národné literárne centrum, 1997.
ZAMBOR, Ján 2017. ЗАМБОР, Ян: *Чем я к вам приближусь*. Стихи в переводе Наталии Шведовой. Москва : МИК, 2017.
ZAMBOR, Ján: *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia.* Bratislava : AOSS, 2005.
ZAMBOR, Ján: *Obnova* / ЗАМБАР, Я. *Аднаўленне*. Складанне, пасляслоўе, пераклад на беларускую мову В. Ляшук. Мінск : Мастацкая літаратура, 2013.
ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie.* Bratislava : Univerzita Komenského, 2000.
ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu.* Bratislava : VEDA, 2010.
ZAMBOR, Ján: *Voľný verš v slovenskej poézii.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983.

Russian and Belarusian Translations of Ján Zambor's Poetry as Aesthetic and Cultural Messages

This article analyses the Russian translations of Ján Zambor's poems, published in the poetry collection Чем я к вам приближусь ("How I Approach You"), translated by Natália Švedova, along with the bilingual, Slovak-Belarusian poetry book Obnova/ Аднаўленне ("Regeneration"), translated into Belarusian by Viktória Liashuk. From the Russian collection, the article analyses the title poem written in the form of an apostrophe, where the author tries to understand people, meet them halfway and enter their world. The Russian translation manages to aptly transpose the lyrical subject's desire to find the right words to be able to approach any human being. The Belarusian translation is guided by a different principle, which is most noticeable in the title poem Obnova. While in Slovak this word evokes religious associations, in Belarusian it does not. The article then analyses Zambor's methodical approach towards literary translation, applying his concept to East Slavic languages and observing their adaptation in the Belarusian translation of his poems.

O anglických prekladoch slovenskej poézie

Marián Andričík
Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika, Košice

Slovenská poézia patrí v anglofónnom svete medzi tie menej známe. Jedným z dôvodov môže byť aj tradičné zaradenie slovenčiny z hľadiska počtu používateľov medzi „malé jazyky", v ktorých „import" cudzojazyčnej literatúry v preklade výrazne prevyšuje „export" domácej literatúry do iných kultúr. Niežeby slovenská poézia nemala svetu čo ponúknuť, veď napokon „[V]eľkosť a malosť nie je vecou kvantity, ale kvality" (Rakšányiová, 2002, s. 141), pri exporte literatúry však dôležitú úlohu zohrávajú aj iné okolnosti vrátane dostatku kompetentných prekladateľov, záujmu vydavateľov či inštitucionálnej podpory (u nás najmä Literárne informačné centrum).

Ambíciou tohto príspevku nie je priniesť súhrnný štatistický prehľad prekladov slovenskej poézie – ten by mal byť súčasťou finálneho výstupu riešenia grantového projektu VEGA; chceme sa v ňom zamerať na aktivity vydavateľstva, ktoré má na „exporte" slovenskej poézie do anglicky hovoriacich krajín nemalú zásluhu – vydavateľstva Modrý Peter (resp. jeho kanadskej obdoby Modry Peter Publishers).

Vydavateľstvo Modrý Peter vzniklo v roku 1991 o dva roky nato vydalo antológiu slovenskej poézie v angličtine *Not Waiting for Miracles (Seventeen Contemporary Slovak Poets)* s predslovom Braňa Hochela a v preklade Jamesa Sutherlanda-Smitha, Viery Sutherland-Smithovej a Štefánie Allen. Antológia prináša výber z poézie sedemnástich slovenských básnikov strednej a mladšej generácie: Erik Groch, Mila Haugová, Daniel Hevier, Braňo Hochel, Karol Chmel, Stanislava Chrobáková, Viliam Klimáček, Ivan Kolenič, Ivan Laučík, Taťjana Lehenová, Marián Milčák, Viera Prokešová, Vlado Puchala, Marián Reisel, Ján Štrasser, Ivan Štrpka, Jozef Urban.

Okolnosti vydania tejto antológie približuje Peter Milčák (in Passia, 2011, s. 11) takto: „Na začiatku bola náhoda. Lektor anglického jazyka na Filozofickej fakulte UPJŠ v Prešove, básnik a prekladateľ James Sutherland-Smith, mi niekedy v roku 1992 spomenul, že britské vydavateľstvo Forest Books ustúpilo od vydania pripravovanej antológie českej a slovenskej poézie. Dohodli sme sa, že k už preloženým textom slovenských básnikov pridáme básne ďalších autorov a pokúsime sa vydať samostatnú antológiu slovenskej poézie. Pripravil som pre Jamesa širší výber autorov

i textov, z ktorých si on potom pre antológiu *Not Waiting for Miracles* urobil svoju definitívnu zostavu. Na vydaní sa okrem Jamesa prekladateľsky podieľali aj jeho manželka Viera a Štefánia Allen a editorsky Braňo Hochel."

Antológia *Not Waiting for Miracles* pomohla zaplniť medzeru pri poznávaní slovenskej poézie v anglofónnom svete po vydaní antológie Andrewa Cincuru *Anthology of Slovak Literature* z roku 1976. Kým však Cincurova antológia, v ktorej väčšinu poézie preložil Jaroslav Vajda, mapovala slovenskú poéziu od obdobia klasicizmu (Ján Hollý) až po katolícku modernu či básnikov domova (Ján Kostra, Pavol Horov, Andrej Plávka), Milčákova antológia sa sústreďuje na skutočne *súčasnú* slovenskú poéziu, čo je okrem vyššie uvedeného širokého poetologického záberu jej hlavná devíza. Absenciu tvorby staršej, ale literárne stále aktívnej básnickej generácie vníma v prekladateľskej poznámke aj James Sutherland-Smith, ktorý zároveň vyjadruje nádej, že „táto antológia podnieti preklady staršej generácie básnikov, rovesníkov Seamusa Heaneyho, Tonyho Harrisona, Geoffreyho Hilla či Teda Hughesa (James Sutherland-Smith, 1993, s. 6). Svoj názov antológia dostala parafrázou záverečného verša z básne Jána Štrassera *Mimochodom*, naznačujúceho, ako uvádza James Sutherland-Smith (1993, s. 7), „spojenie medzi svetom prírody a ľudskou povahou, ktorá sa usiluje pokračovať v živote bez ohľadu na podmienky". Publikáciu ocenil okrem iného známy anglický slovakista a bohemista Robert Pynsent v časopise *Modern Poetry in Translation*, ktorý na nej vyzdvihol širokú škálu poetík, štýlov, ba aj filozofií.

Výber básní, z ktorých vždy prvá báseň daného autora je publikovaná dvojjazyčne, prezrádza citlivý výber poetík, ktoré nie sú priveľmi zviazané s reáliami východiskovej kultúry a majú potenciál osloviť aj anglicky hovoriacich čitateľov.

V roku 1996 vydavateľstvo Modrý Peter v spolupráci s anglickým vydavateľstvom Bloodaxe Books z Newcastlu vydalo výber z poézie Miroslava Válka s názvom *The Ground Beneath Out Feet (Selected Poems)* vo výbere Petra Milčáka a Ewalda Osersa a v preklade Ewalda Osersa. Obsahuje dvadsať básní a predslov k nej napísal český básnik Miroslav Holub, svojou tvorbou známy aj vo Veľkej Británii. Spojenie s anglickým vydavateľstvom Bloodaxe Books vyzdvihol v recenzii v denníku SME z 30. marca 1996 Ľudo Petránsky ml. (citované podľa Pánisová, 2014, s. 72): „Podstatné je, že ide o prestížne vydavateľstvo s rozsiahlou distribučnou sieťou, čo zaiste ovplyvní aj kritické a čitateľské prijatie knihy." V mailovej komunikácii sa vydavateľ Peter Milčák (in Passia, 2011, s. 11) k tejto spolupráci vyjadril takto: „Bloodaxe bolo v tom čase (a predpokladám, že naďalej je) naozaj jedno z najprestížnejších britských vydavateľstiev poézie. To, že sa tam Válka podarilo vydať, bolo vďaka kontaktom Ewalda Osersa, ale aj Miroslava Holuba, ktorý napísal predslov (vyšla mu tam predtým kniha). V Británii sa predalo pomerne veľa výtlačkov, bolo ich vyše 360. Bloodaxe vydával poctivo aj pomerne hrubé papierové katalógy kníh a v nich boli okrem noviniek aj staršie knihy, možno aj preto je to číslo o predaji pomerne priaznivé."

Táto kniha síce predstavuje prvý výber z Válkovej poézie v angličtine[1], nie je však prvým publikovaným anglickým prekladom Válkovej poézie. V roku 1965 vydalo vydavateľstvo Mladé letá v spolupráci s britským vydavateľstvom Golden Pleasure Book Válkovo leporelo *Kde žijú vtáčky. Birds and Their Nests*. Válkova báseň *Zabíjanie králikov* (*Killing Rabbits*) v preklade Dáše Poláčkovej sa v roku 1977 dostala do antológie súčasnej slovanskej literatúry *White Stones and Fir Trees : An Anthology of Contemporary Slavic Literature*, ktorá vyšla v roku 1977 vo vydavateľstve Bucknell University Press v USA pod editorstvom Vase D. Mihailovich. Ďalšie tri Válkove básne – *Jablko*, *Ohýbači železa* a *Sluch* (*Apple*, *Stee-rod Benders* a *Hearing*) v preklade Ewalda Osersa sa v roku 1983 stali súčasťou antológie súčasnej východoeurópskej poézie *Contemporary East European Poetry : An Anthology*, ktorú edične pripravil Emery Edward George a vyšla v britskom vydavateľstve Oxford University Press.

Vráťme sa však k výberu *Ground Beneath Our Feet*. Z recepčného hľadiska vyvoláva legitímnu otázku: Aký obraz Miroslava Válka tento výber predstavuje? Predovšetkým treba povedať, že to nie je obraz úplný z hľadiska zastúpenia rozličných období a pólov jeho tvorby – jednak preto, že polovica básní pochádza z jeho debutu *Dotyky*, jednak preto, že výber vynecháva jeho angažovanú lyriku. Tá súčasť Válkovej osobnosti, ktorá je spojená so službou totalitnému režimu, je prítomná len v predslove Miroslava Holuba, ktorý píše, že od 60. rokov, keď Válka spoznal, vždy mal pocit, že je obklopený tragickými okolnosťami („*tragic circumstances*"). „Ustavične budil dojem človeka, ktorý skôr pred čímsi uteká, ako toho, kto je na výslní... Jeho poézia nebola ani v najmenšej miere ovplyvnená jeho oficiálnym postom v 60. rokoch, kým jeho práca ministra bola zaiste ovplyvnená jeho poéziou." Celkovo Holub v tomto predslove zastáva voči Válkovi pomerne zmierlivý postoj a pripisuje mu za osobnú zásluhu, že „v československej kultúre 80. rokov začali vymierať dinosauri („*mastodons*"). Zaiste sa nemožno Ewaldovi Osersovi čudovať, že do výberu nezaradil aj Válkove básne s totalitným pozadím – sám totiž v roku 1939 z bývalého Československa pred totalitou utekal. Okrem toho pri prekladových výberoch autorov zväčša vyberáme, triedime tak, aby sme ukázali dotyčného autora zahraničným čitateľom v tom najlepšom svetle ako básnika, umelca, čo možno vztiahnuť aj na tento útly výber. Celkovo obsahuje jednu báseň zo skoršej tvorby (v roku 1971 bola zaradená do rozšíreného vydania *Dotykov*), desať básní zo zbierky *Dotyky*, jednu báseň zo zbierky *Príťažlivosť*, štyri básne zo zbierky *Nepokoj* a dve básne zo zbierky *Milovanie v husej koži*; neskoršie zbierky nie sú zastúpené.

[1] V roku 2016 vyšiel vo Veľkej Británii nový výber z Válkovej poézie pod názvom *Collection of Poems* v preklade Lucie Cebovej a Štefana Ceba.

Slovenský názov	Anglický názov	Básnická zbierka
Parade	Prehliadka	Dotyky
Incomprehensible Things	Nepochopiteľné veci	Dotyky
The Lynched One	Lynčovaný	Zápalky
Apple	Jablko	Dotyky
One Minute Before Going To Sleep	Minútu pred usnutím	Dotyky
Blinding	Oslnenie	Príťažlivosť
The Sensitive Ones	Citliví	Dotyky
Steel-Rod Benders	Ohýbači železa	Dotyky
Hearing	Sluch	Dotyky
Wings	Krídla	Dotyky
The Ground Beneath Our Feet	Zem pod nohami	Dotyky
The Killing of Rabbits	Zabíjanie králikov	Nepokoj
Sentimental Christmas	Sentimentálne Vianoce	Nepokoj
Contacts	Dotyky	Dotyky
Ode To Love	Óda na lásku	Milovanie v husej koži
Ode To Eternity	Óda na večnosť	Milovanie v husej koži
Calendar	Kalendár	Nepokoj
Autumn	Jeseň	Nepokoj
Winter	Zima	Nepokoj
The History of The Grass	Dejiny trávy	Nepokoj

Tento výber z Válkovej poézie sa po svojom vydaní dočkal dvoch recenzií – od Jamesa Sutherlanda-Smitha v časopise *Poetry Review* a od Helen Dumore v denníku *The Observer* – a s odstupom času, v roku 2014, sa k nemu v štúdii *Miroslav Válek po anglicky: Preklad ako dotyk sprostredkujúci prirodzenosť*, ktorá vyšla v zborníku *Prekladateľské listy 3: teória, kritika, prax prekladu*, vrátil Igor Tyšš. V nej sa autor sústredil na dominantný motív dotyku vo Válkovej poézii, jeho explicitné či implicitné podoby a ich prekladateľské riešenia. Osersov preklad hodnotí celkovo pozitívne, pričom kriticky sa vyjadruje k prekladu motívu dotyku vo veršoch z básne *Zabíjanie králikov* (*The Killing of Rabbitts*):

> lichôtky, jemné slová,
> trocha poľutovať,
> uchopiť pevne za kožu
>
> *(Válek, 2005, s. 154)*

Osersov variant

and with smoke in your teeth utter sweet words,
caressing and gentle,
a touch of pity,
then a firm grab of the skin,

(Válek, 1996, s. 42)

hodnotí týmito slovami: „Došlo k posunu. Namiesto prihovárania sa zdôrazňuje nemá, láskyplná komunikácia dotykom. Kumuláciou slov s významom ‚dotýkať sa' dochádza k funkčnému štýlovému zosilneniu. V preklade sa v ekvivalentnej miere vystihuje intímnosť a zároveň posilňuje dramatická tenzia. Dramatický oblúk je zašifrovaný v konotáciách čiastočne synonymných slov súvisiacich s dotykom: verš s dvojslabičným, pozitívnym ‚*caress and gentle*' uplývajú v prirodzenom, pokojnom jambickom rytme, podobne aj druhý verš. Následne príde ‚rytmický' úder – daktylská klauzula tretieho verša (***then*** a firm ***grab*** *of the* ***skin*** – **x** ^) neuspokojivo ukončená prízvukovaným, ‚studeným', škandinávskym ‚*skin*'.

Napätie, očakávanie neodvratného konca, na tomto mieste nachádza svoj výraz. Krátko a dôrazne. Slovenské verše nemajú takéto výrazové vlastnosti. V nich dochádza len k ‚stmeleniu' prvých dvoch veršov rýmom, čím sa od nich odlíši tretí, nerýmovaný."

Prekladové riešenie podľa nášho názoru buduje na implicitnej hodnote motívu dotyku vo Válkovej poézii – prekladateľ ozvenu tohto motívu v citovanej pasáži cielene zosilnil, aby tak ešte viac zintenzívnil drámu básne" (Tyšš, 2014, s. 129 – 130).

Na tomto mieste – keďže anglickým prekladom Válka sa mienime zaoberať v samostatnej štúdii – sa k citovanému názoru žiada dodať pár slov. Predovšetkým dané tri verše treba interpretovať minimálne v kontexte verša, ktorý im predchádza: „*a s dymom, v zuboch vravieť sladké reči,*" (v Osersovom preklade „*and with smoke in your teeth utter sweet words,*") – takto tvrdenie, že „namiesto prihovárania sa zdôrazňuje nemá, láskyplná komunikácie dotykom", stráca na presvedčivosti. Výraz „*caressing*" napriek tomu, že implicitne poukazuje na motív dotyku, je tu primárne atribútom synonymným s výrazmi „*caressive*", „*loving*" („*láskyplný*"), rozvíjajúcim substantívum „*words*" z predošlého verša, ktoré v ďalšom už prekladateľ nezopakoval. Podobne v ďalšom verši „*a touch of pity*" nejde primárne o „*dotyk*" – „*touch*", ale o frázu „*a touch of*" v zmysle „*trocha*", až sekundárne sa tu znova ozýva „dotyk." Poopraviť treba i analýzu rytmickej roviny prekladu: verš „*caress and gentle*" by plynul „v prirodzenom, pokojnom jambickom rytme", ako uvádza Tyšš, tu však máme verš „*caressing and gentle*", čo rytmické pomery mení v prospech amfibrachu. Nemožno celkom súhlasiť ani s daktylskou klauzulou tretieho verša „*then a firm grab of the skin*"– tu skôr dochádza k zaujímavému anapesticko-daktylskému rytmickému chiazmu s prízvukom na „*firm*" a „*grab*". Na druhej strane je pravdou, že dvojicu veršov v slovenčine stmeľuje rým, ktorý Osersov preklad nezachováva. Na porovnanie

prekladateľských riešení uvádzame anglické znenie daného úryvku v preklade Dáše Poláčkovej:

> and speak sweet words through smoke-stained teeth,
> cajolery, fine words,
> to pity a bit,
> to grab the skin firmly
>
> *(Válek in Mihailovich, 1977, s. 416)*

a Jamesa Sutherlanda-Smitha:

> and with smoke in your teeth say sweet words,
> compliments, gentle words,
> feel a little sorry,
> grip the fur firmly
>
> *(Válek in Chrobáková, 2000, s. 113).*

V roku 2000 sa Peter Milčák presťahoval zo Slovenska do Kanady, kde vo svojich vydavateľských aktivitách pokračoval vo vydavateľstve Modry Peter Publishers. V edícii Contemporary European Poetry postupne vydal výbery z poézie Ivana Laučíka, Jána Buzássyho, moravského básnika Jana Skácela a slovinského autora Iztoka Osojnika.

Výber z poézie člena skupiny Osamelí bežci Ivana Laučíka pod názvom *Cranberry in Ice: Selected Poems* vyšiel v roku 2001 v preklade Viery Sutherland-Smith a Jamesa Sutherland-Smitha, obsahuje 24 básní a predslov k nemu napísal kanadský básnik Don Coles. V ňom výstižne prirovnal Laučíkovu poéziu k takým básnikom ako Tomas Tranströmer či Osip Mandeľštam. Koniec koncov Laučík svoj vzťah k Mandeľštamovej poézii vyjadril v básni *Tristia*, ktorú však tento výber neobsahuje[2].

Prevažná časť výberu pochádza z dvoch zbierok: *Na prahu počuteľnosti*, ktorú Laučík vydal v roku 1988 po dlhšej nútenej publikačnej odmlke, a *Havránok* (vyšla o desať rokov neskôr vo vydavateľstve Modrý Peter). Je pritom zaujímavé, že anglický výber obchádza Laučíkov debut z roku 1968 *Pohyblivý v pohyblivom*, ktorým skupina Osamelí bežci[3] vstúpila do literatúry – možno aj pre jej experimentálny charakter a menšiu komunikatívnosť v porovnaní s jeho neskoršou tvorbou.

---

[2] Anglický čitateľ ju však môže nájsť v preklade Martina Solotruka a Jamesa Sutherlanda-Smitha v antológii *One Hundred Years of Slovak Literature*.

[3] Hoci v angličtine doposiaľ nevyšiel výber z poézie Osamelých bežcov samostatne, čitatelia v anglofónnych krajinách si mohli vytvoriť aspoň čiastočný obraz o nej tak z tohto výberu z Laučíkovej tvorby, ako aj z miniantológie *Six Slovak Poets* v preklade Johna Minahana (Todmorden : Arc Publications, 2010), v ktorej sú zastúpení aj ďalší dvaja Osamelí bežci Ivan Štrpka a Peter Repka.

Slovenský názov	**Anglický názov**	**Básnická zbierka**
An Evening Noted	Večerný zápis	Havránok
The Content of Fever	Obsah horúčky	Na prahu počuteľnosti
In a Transparent Wave	V priesvitnej vlne	Vzdušnou čiarou
*** (I Listen to a cricket under the first snow...)	Počúvam cvrčka	Sme príbuzní na začiatku
On This	O tom	Na prahu počuteľnosti
My Dear Friends!	Milí priatelia!	Na prahu počuteľnosti
The Bitterness of the Wind Overflows	Horkosť vetra zaplavuje	Na prahu počuteľnosti
Night of a Hitchhiker on the Road	Noc autostopára na ceste	Mexické stanovisko
From the Polar Diaries	Z polárnických denníkov	Vzdušnou čiarou
There Where I'm Not	Tam, kde nie som	Na prahu počuteľnosti
Garden	Záhrada	Na prahu počuteľnosti
*** (In unusually dry years...)	Za nezvyčajne suchých rokov	Sme príbuzní na začiatku
At the End of Summer	Na konci leta	Vzdušnou čiarou
To a Yetti	Yettimu	Vzdušnou čiarou
On a Flight Path	Vzdušnou čiarou	Vzdušnou čiarou
From the Caver	Za jaskyniarom	Na prahu počuteľnosti
White Film	Biely film	Havránok
*** (I was born on a cliffy horizon without music...)	Narodil som sa	Havránok
Beyond the Bend of Winter	Za ohybom zimy	Havránok
A March Incovation	Marcové zariekanie	Havránok
Havránok	Havránok	Havránok
On Misinterpretation	O nezrozumiteľnosti	Na prahu počuteľnosti
Cranberry in Ice	Brusnica v ľade	Na prahu počuteľnosti
Counterwave	Protivlna	Havránok

Preklad Viery a Jamesa Sutherland-Smithovcov sa vyznačuje rešpektom k originálu a charakterizuje ho ponechávajúci princíp. Pri domácich reáliách si pomôžu vnútornou vysvetlivkou, ako v básni *On This* (*O tom*):

V Liptove[4]
sa brieždi zboku. Kriváň zostáva
temný –

(Laučík, 2003, s. 152)

In Liptov
dawn breaks from the side. Mount Kriváň remains
dark –

(Laučík, 2001, s. 26)

Inde si význam toponyma čitateľ musí rekonštruovať z jej kontextu – ako v básni *Havránok*, za ktorej názvom mu archeologickú lokalitu môžu indikovať náznaky v texte:

Havránok
zostal. Vykopeš tu
žiarivejšiu noc.

(Laučík, 2003, s. 207)

Havránok
has remained. Here you'll dig out
a more radiant night.

(Laučík, 2001, s. 62)

Preklad, či skôr anglické znenie (z perspektívy anglicky hovoriaceho čitateľa neoboznámeného s originálom) ocenil vo svojom predslove aj Don Coles, pričom sa kriticky vyjadril o výraze „audibility" („počuteľnosť") v básni *My Dear Friends!* (*Milí priatelia!*), ktorý mu pripadal ťažkopádny a improvizovaný. Núka sa porovnanie s prekladom tejto básne od Martina Solotruka a Jamesa Sutherlanda-Smitha, ktorý vyšiel v roku 2000 v antológii *One Hundred Years of Slovak Literature*.

[4] Pri toponyme Liptov tu nie je vnútorná vysvetlivka nevyhnutná, keďže je už vysvetlené v texte na záložke ako Laučíkov rodný kraj.

Jaskyne sú. Ale nemôžeš sa v nich spoliehať
na slová. Iba prejsť za hranicu počuteľnosti
svojho vnútorného hlasu.

(Laučík, 2003, s. 129)

There are caves. But in them you can't rely
on words. Only crossing the threshold of audibility
of your inner voice.

(Laučík, 2001, s. 28)

There are caves. But in them you cannot rely
on words. Inly bo beyond ther threshold of hearing
your inner voice.

(Laučík in Chrobáková, 2000, s. 188)

Je pravdou, že slovné spojenie „the threshold of audibility" v porovnaní s výrazom „the threshold of hearing" pôsobí umelejšie, odbornejšie a je aj menej časté, to však platí aj o slovenskom spojení „prah počuteľnosti" v porovnaní so synonymom „prah počutia". Pritom názov zbierky, z ktorej dotyčná báseň pochádza, je na prebale Laučíkovho anglického výberu preložený ako *At the Threshold of Hearing*.

Za problematický možno pokladať preklad názvu básne *Za jaskyniarom* (*From the Caver*, s. 45), ktorý sa vzďaľuje pôvodnému významu naznačujúcemu spomienku na zosnulého priateľa.

V roku 2002 vydavateľstvo Modry Peter Publishers vydáva opäť v preklade Viery Sutherland-Smithovej a Jamesa Sutherlanda Smitha v rovnakej edícii Contemporary European Poetry výber z poézie jedného z najvýraznejších slovenských básnikov posledných desaťročí Jána Buzássyho s názvom *Melancholy Hunter: Selected Poems*. Úvodné slovo k nemu napísal Marián Milčák a výber obsahuje 22 básní, pričom výber uzatvára rozsiahlejší cyklus básní zo zbierky *Krása vedie kameň*. V predslove k výberu nazvanom *Another World* (*Iný svet*) vymedzuje Marián Milčák hlavné znaky Buzássyho poetiky – „iróniu, nonsens, slovnú hru a perzifláž, pričom zdôrazňuje, že „prostredníctvom individuálnej skúsenosti v esteticky jedinečnej forme prináša nadčasové a univerzálne hodnoty." Doplňme, že práve gnómický charakter Buzássyho poézie ju priam predurčuje na preklad. Výber sa sústreďuje na prvé obdobie Buzássyho tvorby pokrývajúce 60. – 80. roky 20. storočia (poslednou zastúpenou zbierkou je *Zlatý rez* z roku 1988), pričom nezahŕňa formu osemveršových rýmovaných básní v dvoch kvartetách, ktorú Buzássy vo svojej poézii začal uplatňovať od prvej polovice 90. rokov a neskôr sa stali jeho „značkou" (bližšie o forme kvartet pozri Gavura, 2008, 180n).

Slovenský názov	Anglický názov	Básnická zbierka
Instructions for Use: That Is How Read Verse	Návod na použitie, ako čítať verše	Hra s nožmi
Night Soft as an Argentinian Tango	Noc mäkká ako argentínske tango	Hra s nožmi
*** (Most people can't be in an interesting condition...)	Väčšina ľudí nemôže byť v druhom stave	Hra s nožmi
*** (I wander to the mountain I say to you...)	Putujem na horu	Hra s nožmi
A Fish on the Bank Waiting for Rain	Ryba na brehu čakajúca dážď	Hra s nožmi
***(Certainly the muse laughs lightheartedly and changes...)	Isteže múza sa frivolne smeje	Hra s nožmi
*** (Ye of Little Faith!)	Vy maloverní!	Hra s nožmi
*** (To Make Land on the Shore of Justice)	Pristáť na pobreží spravodlivosti	Hra s nožmi
A Game With Knives	Hra s nožmi	Hra s nožmi
Chamber of the Last Supper	Večeradlo	Škola kynická
First Night (Pygmalion)	Prvá noc (Pygmalion)	Škola kynická
The Centre	Stred	Škola kynická
The Connection	Spojenie	Náprava vínom
Orpheus	Orfeus	Náprava vínom
Angel	Anjel	Náprava vínom
Wooden Face	Drevená tvár	Zlatý rez
*** (The king slumbers in the field...)	Kráľ líha v poli	Ľubovník
*** (We were crossing Svišťovka...)	Prechádzali sme Svišťovkou	Ľubovník
*** (A shot gives daylight a profile...)	Výstrel dá profil svitaniu	Ľubovník
*** (Darkness withdraws...)	Tma ustupuje	Ľubovník
*** (It's best to sit by the fire...)	Najlepšie sedieť pri ohni	Ľubovník
Beauty Leads Stone	Krása vedie kameň	Krása vedie kameň

Buzássyho poézia kladie na prekladateľov nároky nielen svojimi častými odkazmi na antiku a filozofiu, ale aj jemným humorom a (seba)iróniou nachádzajúcimi svoj výraz napr. v hre s viacerými významami slova, ako dokazuje báseň **** Ye of little faith! (***Vy maloverní!*):

Neobjavil som Ameriku, ale stal som sa dobrým chodcom
to je tiež niečo ak uvážime ako je málo ciest
Som muž pod prúdom
dostávam ranu za ranou a márne sa pokúšam otupiť ostrie vetra
Som muž pod parou
syčím si

...

Ó krásne milovanie v medziposchodí
Ó výťah ako zvon znejúci
na lane
a predsa by som nerád prežil smrť v suteréne
hoci aj tam ma nájdu doporučené listy jesene
ako tvrdí poštár Srna, ktorý to roznáša
po Líščom údolí.

(Buzássy, 1965, s 77 – 78)

I did‘t discover America but I became a good pedestrian
it means something when we consider how few roads there are
I‘m a man beneath the flow
I receive blow on blow and vainly try to blunt the wind‘s edge
I am a man under steam
I hiss

...

Oh beautiful love-making between floors
Oh the elevator like a bell sounding on its cable
and yet I wouldn‘t like to survive death underground
although registered letters from Autumn would reach me there
as postman Roe claims who delivers
in Fox Valley.

(Buzássy, 2002, s. 24 – 25)

Ako vidieť, anglický preklad sa vzdáva nenápadnej aktualizácie viacerých významov, ktorou sa vyznačujú spojenia z originálu „*Som muž pod prúdom*“, „*Som muž pod parou*“ či „*doporučené listy jesene*“. V prvom prípade sa stráca význam slova „*prúd*“ ako „elektrina“, ktorý je navyše podopretý ďalším veršom „*dostávam ranu za ranou*“, namiesto toho preklad zdôrazňuje tu sekundárny význam „tok“ a významovú stratu kompenzuje na zvukovej rovine vnútorným rýmom „*flow*“ – „*blow*“. V druhom prípade sa zasa utlmuje sekundárny význam spojenia „byť pod parou“ v zmysle „byť podnapitý“. Úsilie o zachovanie významovej ambivalentnosti slova „list“ v treťom prípade by pravdepodobne viedlo k značnému sémantickému odklonu od originálu, preto rezignáciu na druhý význam možno prekladateľom ťažko vyčítať.

Nateraz posledným anglickým prekladom slovenskej poézie, ktorú vydalo vydavateľstvo Modrý Peter po návrate Petra Milčáka z Kanady na Slovensko, je jeho vlastná tretia básnická zbierka *Prípravná čiara 57 / Preparation Line 57*. Vyšla v roku 2005 v spolupráci s kanadským vydavateľstvom Fooliar Press v preklade autora a Jonathana Grestyho. Milčákova čistá a výrazovo často až minimalistická poézia sa tu stretáva s adekvátnym pretlmočením, ktoré zavše naráža na limity objektívne vyplývajúce z typu jazyka, ako o tom svedčí záver básne *Nevedno* (*Who Knows*), keď pevný slovosled anglickej vety neumožňuje zachovať sloveso v záverečnom verši, a tým do istej miery oslabuje pointu básne:

Nevedno, čo je dôležité,
čo leží na nehybnom
stole, ktorý sa
nikdy na nič

neodhodlal.

(Milčák, 2005, s, 10)

Who knows what is important,
what lies on a motionless
table which has never
determined

anything.

(Milčák, 2005, s, 10)

Milčákov zdanlivo jednoduchý básnický jazyk za sebou často skrýva výrazovo koncentrovanú, gnómickú výpoveď, ktorá si v preklade do angličtiny vyžaduje osobité riešenia, ako o tom svedčí báseň *Dlhá cesta tam*:

Dlhá cesta tam nemá
späť, preto je dlhá,
preto je iba
tam.

Tam je vždy o krok
vpredu, ako ťava pred
beduínom, ako domov
pred clivotou.

Tam je vždy o krok
vpredu a v zamknutom
kufríku si nesie
späť.

(Milčák, 2005, s. 48)

The Long Way There

The long way there has
no way back, that's why it's long,
that's why it's obly
there.

There is always one step
ahead, like a camel to
a Bedouin, like home
to the homesick.

There is always one step
ahead and is carrying
back in its locked
suitcase.

(Milčák, 2005, s. 49)

Prekladateľským problémom sa tu stáva vetnočlenská príslušnosť výrazov „*späť*" a „*tam*", ktoré sa z pozície príslovkového určenia dostávajú do pozície predmetu, resp. podmetu, čím narážajú jednak na možnú zámenu so slovným spojením „*There is*", jednak na obmedzenia pevného anglického slovosledu, ktoré si „vynútili" umiestnenie daných výrazov do kurzívy. Istou daňou je opäť zmena v pointe, keď namiesto „čo" sa do popredia dostáva „kde".

Na záver možno konštatovať: uvedený prehľad aktivít vydavateľstva Modrý Peter / Modry Peter Publishers pri vydávaní anglických prekladov slovenskej poézie svedčí o tom, že aj malé vydavateľstvá môžu výraznou mierou prispieť k poznaniu slovenskej literatúry v zahraničí. Zároveň chceme vysloviť prianie, aby k spomenutým prekladom časom pribudli aj ďalšie[5].

Pramene a literatúra

BUZÁSSY, Ján: *Hra s nožmi*. Bratislava : Smena, 1965.

BUZÁSSY, Ján: *Škola kynická*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.

BUZÁSSY, Ján: *Krása vedie kameň*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972.

BUZÁSSY, Ján: *Zlatý rez.* Slovenský spisovateľ : 1988.

BUZÁSSY, Ján: *Náprava vínom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.

BUZÁSSY, Ján: *Melancholy Hunter: Selected Poems*. Mississauga : Modry Peter Publishers, 2002.

LAUČÍK, Ivan: *Na prahu počuteľnosti.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988.

LAUČÍK, Ivan: *Cranberry in Ice: Selected Poems*. Mississauga : Modry Peter Publishers, 2001.

Not Waiting for Miracles: Seventeen Contemporary Slovak Poets. Levoča : Modrý Peter, 1993.

LAUČÍK, Ivan: *Básne.* Levice – Levoča, Koloman Kertész Bagala : Modrý Peter, 2003.

MILČÁK, Peter: *Prípravná čiara 57 / Preparation Line 57*. Levoča – Toronto : Modrý Peter – Fooliar Press, 2005.

VÁLEK, Miroslav: *Básnické dielo*. Ed. Valér Mikula. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

VÁLEK, Miroslav: *The Ground beneath Our Feet: Selected Poems*. Levoča : Modrý Peter, 2006.

CINCURA, Andrew: *Anthology of Slovak Literature*. Riverside : University Hardcovers, 1976.

GAVURA, Ján: *Ján Buzássy*. Bratislava : Kalligram, 2008.

HAMADA, Milan: *Zvon ľudského nepokoja*. In: V hľadaní významu a tvaru. Bratislava : Smena, 1966, s. 228 – 235.

CHROBÁKOVÁ, Stanislava: *One Hundred Years of Slovak Literature. An Anthology*. Bratislava : The Union of Slovenian Writers, The Association of Organisations of Slovak Writers, 2000.

MIHAILOVICH, Vasa D.: *Hite Stones and Fir Trees. An Anthology of Contemporary Slavic Literature.* Cranbury : Associated University Presses, 1977.

[5] Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 1/0407/17 Slovenská poézia v anglických prekladoch.

PÁNISOVÁ, Ľudmila: *Slovenská literatúra v anglickom preklade – história a súčasnosť (1832 – 2013)*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2014.
PASSIA, Radoslav: *Modrý Peter stále pripravený na plavbu*. Rozhovor s Petrom Milčákom. Romboid, 46, 2001, č. 5, s. 11.
PETRO, Peter: *Incidental Translator*. In: Preklad z/do málo rozšírených európskych jazykov. Johana Hasonová, Mária Šebestová, eds. Bratislava : Letra, 2002, s. 135 – 140.
POUND, Ezra: *Bohemian Poetry*. Poetry, 1, 1913, č. 2, s. 57.
RAKŠÁNYIOVÁ, Jana: *„Malé jazyky" verzus lingua franca.* In: Preklad z/do málo rozšírenýcheurópskych jazykov. Johana Hasonová, Mária Šebestová, eds. Bratislava : Letra, 2002, s. 141 – 144.
SUTHERLAND-SMITH, James: *Translator's Preface*. In: Not Waiting for Miracles. Seventeen Contemporary Slovak Poets. Levoča : Modrý Peter, 1993, s. 4 – 7.
SUTHERLAND-SMITH, James: *Mila Haugová as an Europeen Poet.* In: Preklad z/do málo rozšírených európskych jazykov. Johana Hasonová, Mária Šebestová, eds. Bratislava : Letra, 2002, s. 153 – 157.
TYŠŠ, Igor: *Miroslav Válek po anglicky. Preklad ako dotyk sprostredkujúci prirodzenosť*. In: Lucia Kozáková – Lýdia Machová, eds.: Prekladateľské listy 3 (teória, kritika, prax prekladu). Bratislava : Univerzita Komenského, 2014, s. 117 – 133.

On English Translations of Slovak Poetry

The paper deals with English translations of Slovak poetry, focusing on the activities of the publishing house Modrý Peter / Modry Peter Publis hers. Its one anthology of contemporary Slovak poetry and four books of verse in English prove that a also small press can significantly contribute to an „export" of Slovak poetry abroad. In addition, various translational strategies and problems of translation from Slovak to English are mentioned and shown in particular poems.

O prekladaní básne Jána Buzássyho *Vietor pritvrdil* do angličtiny

John Minahane

Čo vieme a smieme preložiť do druhého jazyka, keď prekladáme básne? Patrí k tomu aj tvorba rýmov a strof v prípade, že sú pôvodné básne rýmované a strofické? Viacerí súčasní prekladatelia sa tomuto pokusu vyhýbajú, najmä v prebásnení do angličtiny. To súvisí s dnešnou módou v anglickej poézii všeobecne, kde väčšina básnikov používa voľný verš.

Zaujímavé je, že anglická prekladateľská móda bola v minulosti presne opačná. Vychádzali veľké nerýmované básne v rýmovanom preklade. Homér aj Vergílius pracujú s viazaným veršom, ani jeden však nemá rýmy. Zato najslávnejší anglickí prekladatelia prezentovali *Iliadu* v rýmovaných dvojveršiach (George Chapman, 16. stor.; Alexander Pope, 18. stor.), tiež *Eneidu* (John Dryden, 17. stor.).

Myslím si, že by sme prišli o veľa – o viac, ako je nevyhnutné – ak by sme básne Jána Buzássyho, napríklad jeho *Osemnásť básní*, predstavili vo voľnom verši. Pretože rýmy, strofické štruktúry, pravidelné metrum, to nie sú len ozdoby. Práve naopak, súvisia s postupom konkrétneho básnika k danej básni aj k poézii vôbec. Básnik tohto typu vedome zachováva staré spojenie básne s hudbou. Verí v harmóniu. Možno sa dá povedať, že stále akýmsi spôsobom uctieva „harmóniu sfér", aj keby (ako v prípade Buzássyho) neveľmi veril v harmóniu ľudských vzťahov.

A celá táto dimenzia básne sa stratí, ak sa nebudeme usilovať vytvárať metrické verše aj v jazyku, do ktorého prekladáme.

Lenže ako to dosiahnuť? Ako vytvárať metrické verše, odrážajúce tie pôvodné? Postupujme od začiatku: Zdá sa mi, že na metrické prekladanie musí mať prekladateľ metrá sám v hlave. To znamená, že metrické verše si musí pamätať vo viacerých podobách. Myslím tým aj celé básne, básnické fragmenty, jednotlivé strofy či verše. I piesne, pretože tie najlepšie piesne majú takmer vždy strofické štruktúry a rýmy. (Voľný verš ani dnes nie je u pesničkárov módny. Dokonca i také módne trubadúrky ako Adele či Beyoncé majú svoje rýmy a svoje strofy, hoci aj deravé.)

Tieto metrá nie sú žiadne mechanické formuly. Nemôžu byť neohybné ako tehly. Prekladateľ si ich drží v zásobe, ale ustavične sa pretvárajú, ich potenciál je neznámy.

V staroindickom sanskrite jestvuje záhadný výrok: „Metrá sú dobytkom bohov“[1]. Pre metrického prekladateľa platí to isté, čo pre tradičného básnika vo všeobecnosti: V jeho hlave sa musí pásť dobytok bohov.

Prejdime k básni, ktorú chceme prekladať, napríklad Buzássyho báseň *Vietor pritvrdil*[2]:

> Vietor pritvrdil, už neletí, už sadá,
> tisne sa k zemi, ktorá kamenie,
> akoby v chlade zasadala vláda
> a riešila, čím sa dnes zahreje.
>
> To iba vtáky, milované vtáky
> v letku sa trasú, dám im vtáčí zob,
> sýkorky, vrabce, pinky aj zlé straky
> sedia vo vlaku do ľadových dôb.

Ten správny verš

Máme v angličtine nejaký verš či veršovú mieru, ktoré by sa aspoň viac-menej podobali na Buzássyho verš? Áno, taký verš naozaj máme. Keď chce Shakespeare porovnať svojho priateľa s letným dňom, hovorí[3]:

> Shall I compare thee to a summer’s day?

Tón je radostný. Ale tento verš vie vyjadriť aj melancholickú náladu Hamleta, keď je mu ľúto, že sa pritvrdé mäso jeho tela nerozloží a neostane z neho len rosa[4]:

> Oh, that this too too solid flesh would melt,
> thaw, and resolve itself into a dew!

Tento verš je schopný vyjadriť všetky tóny, city a nálady. Dôkazom je aj to, že ho Shakespeare používa vo svojich hrách. A predsa nie je zastaraný, v nekonečných variantoch sa používa až do dnešných čias. Pravdaže, používanie môže byť aj mecha-

---

[1] CALASSO, Roberto: *Literature and the Gods*. New York : Knopf, 2001, s. 143 (‘*Meters are the Cattle of the Gods*’).

[2] BUZÁSSY, Ján, *Osemnásť básní / Eighteen Poems*. Translated by John Minahane. Bratislava : Slovenské centrum PEN, 2012, s. 18.

[3] SHAKESPEARE, William, *Sonnets / Sonety*. Prel. Ľubomír Feldek. Bratislava : Petrus Publishers, 2004, *Sonnet XVIII*.

[4] SHAKESPEARE, William, *The New Penguin Shakespeare*. London : Penguin, 1980, s. 129 –130 (*Hamlet*, Act 1, Scene 2).

nické. Je známe, ako anglickí básnici v 18. storočí doslova masovo vyrábali strojové dvojveršia. Lenže tento proteovský verš prežil svoju sklerózu a nanovo ožil.

Medzi tými, ktorí mu naposledy vlievali novú krv, bol napríklad aj Philip Larkin, pravdepodobne najlepší anglický básnik posledného polstoročia. Zoberme si ako príklad jeho slávnu báseň *Aubade*. Začína sa tvrdením: „*Pracujem celý deň a večer sa opíjam*" – v pôvodnej anglickej verzii to znie takto[5]:

I work all day and get half drunk at night.

Je tam „to isté" metrum (je aj nie je tým istým). – Vzhľadom na svoju flexibilitu vie tento verš dobre vyjadriť premenlivé nálady. A nálada v zbierke *Osemnásť básní* je často premenlivá, aj v spomenutej básni *Vietor pritvrdil*. Hneď v prvej strofe panuje krutá zima, ktorá je čoraz tuhšia. Krutá zima pripomína jednu veľmi cynickú myšlienku o politike: Zima je ako politika, stále zhoršuje stav vecí. Ale v druhej strofe básnik prechádza zo sféry politiky do sféry prírody, a cynizmus sa stráca.

Keď máme metrum, nasleduje tvorba veršov. – Nepracujem vždy od začiatku do konca systematicky. Ako základ prekladu sa usilujem nájsť kľúčové verše. V tomto prípade viem, že sa mi náhle objavil ten tretí verš:

as if a government sat in the cold

Vedel som, že chcem práve toto, že to musí byť presne tak a nechcem to meniť. Preklad sa preto musel formovať podľa tohto verša.

Ale tu sa konfrontujeme s ďalším prekladateľským problémom. Do akej miery chcem a môžem napodobniť metriku pôvodnej básne?

Príklad: ***Cúirt an Mheon-Oíche***

Ponúkam príklad z modernej írčiny. *Cúirt an Mheon-Oíche* (*Polnočný súd*) je legendárna báseň z roku 1780. Autor Brian Merriman rozpráva príbeh básnika, ktorého v noci náhle zatýka obrovská a škaredá bíreška. Ťahá ho pred súdnu sieň, ktorej predsedá Aoibheall, kráľovná írskych víl. V zložitom procese sa istá mladá žena sťažuje, že veľa mladých írskych mužov sa nechce oženiť, že viacerí sú kňazi a žijú v celibáte, kým taká pekná, vitálna a sexuálne zrelá mladá žena ako ona je nútená vydať sa za starého, impotentného strašiaka. Potom ju zlostný starec obviňuje, že je neverná, nemorálna, zlá... Po búrlivej diskusii je sám básnik obvinený, že je rovnaký ako tí mladí muži, že by mal mať ženu a nemá. Jeho vina sa potvrdí; kráľovná ho odsudzuje, aby ho stiahli z kože...

Báseň má viac ako tisíc veršov zoradených v rýmovaných dvojveršiach. Jazyk má ohromnú energiu, je plný bujnej imaginácie. Od raného 19. storočia ho prekladatelia túžia prekladať do angličtiny. Podľa nedávno vydanej knihy doposiaľ existuje 11

[5] LARKIN, Philip: *Collected Poems*. Appendix II (Aubade). London : Faber and Faber, 2003.

anglických verzii[6]. Existujú aj preklady do ďalších jazykov, vrátane japončiny. (Zaujímavé by bolo mať slovenskú verziu.)

Lenže každý prekladateľ, ktorý sa na to dá, musí riešiť osobitný a ťažký problém. Pôvodné verše básne *Cúirt an Mheon-Oíche* majú 8 – 9 – 10 slabík, vždy sú 4 slabiky zdôraznené. Posledné slabiky (alebo „ženské" dvojslabiky) sa rýmujú v dvojverší, rým je dokonalý alebo takmer dokonalý. Ale aj ďalšie 3 zdôraznené slabiky majú v dvojverší asonancie. Navyše aj druhá zdôraznená slabika v každom jednotlivom verši asonuje s treťou.

Uvediem príklad. Začnime celkom na začiatku básne. Prvé dvojveršie v doslovnom preklade znie: „Často som prechádzal pri brehu rieky / sviežou lúkou husto pokropenou rosou". V írčine[7]:

> Ba gn**á**th mé ag si**ú**l le ci**u**mhais na h-**abhann**
> ar bh**á**inseach **ú**r 's an dr**ú**cht go **trom**.

(Samohlásky sú rovnaké v slovách ***abhann***, jednoslabične vyslovené ako ***abh'nn***, a ***trom***: podobne sa vyslovuje anglické slovo *how* či nemecké *Bau*.)

Ako sa dá taká zložitá asonančná schéma napodobniť v angličtine? Ako postupovalo oných jedenásť prekladateľov?

Predovšetkým nikto z nich anglickú verziu nevytvoril ani prózou, ani vo voľnom verši. Asi sa všetkým zdalo, že prekladateľ nemá inú voľbu, ako báseň preložiť v rýmoch, pretože inak by sa za svoj preklad musel hanbiť. Aby sa mohli pochváliť, že vôbec nejako preložili *Cúirt an Mheon-Oíche*, zvolili si pracovať jedine so štruktúrovanými veršami a rýmami.

Lenže všetci prekladatelia radikálne zjednodušili techniku rýmovania. Našli rýmové koncovky – a dosť! Len celkom prvý prekladateľ, Denis Woulfe v 20. rokoch 19. storočia[8], napodoboval vnútorný rým druhej zdôraznenej slabiky s treťou – ale tiež len príležitostne, nedokázal to vyriešiť systematicky. V tom postupoval ambicióznejšie ako ostatných desať prekladateľov. (Treba však povedať, že aj Woulfovu prácu nepekne poznačilo mechanické anglické básnictvo 18. storočia.)

Briana Merrimana zložitá metrika vôbec neobmedzuje. Naopak, jeho prudkú, výbušnú báseň to umelecky disciplinuje. Ale každý znalec anglického jazyka si nevyhnutne uvedomí, že anglická báseň bude v takej dĺžke pri takej technike nutne pôsobiť vyumelkovane a neveľmi príťažlivo.

Prekladatelia teda musia Briana Merrimana až komicky zjednodušiť. Otázka znie, či sa tak báseň redukuje len na tejto jednej metrickej úrovni. Mali však prekladatelia v prípade metriky na výber? Virtuózna technika takého typu je sotva preložiteľná.

---

[6] SCHIRMER, Gregory A.: *The Midnight Court. Eleven Versions of Merriman*. Dublin : Lilliput Press, 2015.

[7] MERRIMAN, Brian: *Cúirt an Mheon-Oíche*, eag. Liam P. Ó Murchú. Baile Átha Cliath : An Clócomhar Tta, 1982, s. 19.

[8] MERRIMAN. Cit. d., s. 85 – 105.

Príklad: ***Krvavé sonety***

Môžu sa podobné problémy vyskytnúť aj inde? Napríklad v prekladaní slovenskej poézie? Som si istý, že áno, a ponúkam príklad.

V roku 1950 vyšli *Krvavé sonety* Pavla Országha Hviezdoslava v anglickom preklade Jaroslava Vajdu. Hviezdoslavove sonety si preklad naozaj zaslúžili, a Vajda bol na to priam predurčený. Narodil sa v Spojených štátoch amerických ako syn emigrovaného slovenského luteránskeho kňaza. On sám mal výborné znalosti slovenského jazyka, vedel pochopiť aj hľadisko básnika, ktorý tieto vášnivo protivojnové básne napísal v prvých týždňoch svetovej vojny (august – september 1914).

Jaroslav Vajda bol jeden z popredných prekladateľov aj tvorcov luteránskych duchovných piesní v USA v 20. storočí. V angličtine prejavoval básnický talent, čo je zrejmé aj z prekladu *Krvavých sonetov*. Podarilo sa mu v nich niekoľko veľmi dobrých veršov. Ako príklad uveďme jeho verziu povestného štvrtého sonetu, ktorý sa začína: *„A národ oboril sa na národ"*.

Štvrtý verš Vajda prekladá takto[9]:

zem stene, pští vzduch, rvú vlny vôd
earth groaned, air shrieked, and churning waters roared,

ôsmy:

v cveng šabieľ špľachce čŕstvej krvi brod...
a stream of blood released by every sword...

a finálny štrnásty verš:

v sutiny jasný palác kultúry!
and culture's spendid palace into rubble!

Dokonalo plynulý básnicky jazyk, zároveň verné alebo pomerne verné preklady myšlienkového obsahu pôvodnej básne. Tieto verše sú obdivuhodné. Pravdepodobne ich Vajda tvoril ako kľúčové verše a sonet chcel vytvárať okolo nich.

Ale osudovo sa rozhodol, že chce schému sonetov napodobniť tak, ako ich vytvoril Hviezdoslav v origináli. Zvolil teda schému podľa Petrarcu: Prvý aj druhý verš sa každý musia rýmovať s troma ďalšími, kým deviaty a desiaty verš sa rýmujú každý s dvoma (*abba abba cdcdcd*).

[9] Originál: HVIEZDOSLAV: *Krvavé sonety*. Martin: Hviezdoslavova spoločnosť, 1952, s. 26 (*Sonet 4*). Anglická verzia: HVIEZDOSLAV: *Bloody Sonnets*. Translated by Jaroslav Vajda. Scranton, Pennsylvania : Obrana Press, 1950 (bez číslovania).

Práve v štvrtom sonete, aby dostal svoje rýmy na „roared“ a „sword“, Vajda pokazil skvelý obraz prvého verša s vnútene, násilne použitým slovom „gored“ (t. j. prebodnuté rohmi býkov):

A národ oboril sa na národ
s úmyslom vraždy...
And nation turned on nation like a gored
yet living beast...

Aj krutá bohyňa Ashtoreth musela kvôli rýmu hádzať blesky „from her hoard“ (z tých, čo mala zhromaždené):

kde bleskom kmitla hrozná Astarot.
and Ashtoreth flung lightnings from her hoard.

Aby mal dva rýmy na „rubble“, Vajda skúša

života radosť smrtnej do chmúry
the joy of living bursted like a bubble

toto by hádam ešte išlo!? – ale druhý rým je neznesiteľný:

nímž ani tiger dravšie nezúri
more savage than a tiger out for trouble

„A tiger *out for trouble*!“ – K takýmto smiešnym nezmyslom môže byť donútený len ten, kto chce stvoriť petrarcovské sonety v angličtine.

V angličtine sa občas nájdu úspešné príklady petrarcovského sonetu, ale každý taký príklad je *tour de force*. Pravdupovediac, petrarcovský sonet je pre anglický jazyk vyslovene nevhodný. Rýmový systém je priťažký. Francúzsky básnik a kritik 17. storočia Nicolas Boileau-Despréaux povedal, že sonet je bizarný výtvor, vymyslel ho sám Apollón, aby tak všetkých neschopných vyradil z básnického rádu. Pozoruhodné je, že medzi vyradenými bol aj William Shakespeare.

Ten veľký dramatik, ktorý tak dobre poznal možnosti anglického jazyka, radikálne zjednodušil petrarcovský systém na vlastné účely. V jeho sonetoch sa rýmy používajú len raz, nie dvakrát a trikrát. Ťažko si predstaviť, že by svojich 154 sonetov napísal i za okolností, že by podobu básne neprispôsobil špecifikám a zvláštnostiam anglického jazyka.

Ten, ktorý chce preložiť *Krvavé sonety*, by si mal zvoliť sonet podľa Shakespeara. Príliš draho sa platí za virtuóznu rýmovú schému, ak jej slúži nadutý a strojený jazyk.

Konečná verzia básne *Vietor pritvrdil*

A napokon: Môžem a smiem teda v angličtine napodobniť rýmovú schému Jána Buzássyho? Áno! Buzássy používa svoje rýmy len raz.

Pozoruhodné však je, že systematicky strieda ženské rýmy (*sadá – vláda*) s mužskými (*...ie – ...je*). V slovenčine to funguje dobre. Aj Ľubomír Feldek vo svojom preklade Shakespearových *Sonetov* tvorí tú istú stálu alternáciu, hoci v Shakespearovi nie je: Shakespeare si ženské rýmy vyberá pomerne zriedka[10]. Ja v preklade zbierky *Osemnásť básní* tiež používam takéto rýmy len príležitostne, keď sú náhodou vhod. V preklade básne *Vietor pritvrdil* sa nežiadali.

Takto som preložil prvú strofu[11]:

> The wind's grown hard, less flighty, more controlled.
> It clings to earth, which turns to stone-hard clay,
> as if a government sat in the cold,
> considering how best to warm the day.

V preklade chceme dosiahnuť, aby sa hudba pôvodnej básne objavila vo variácii či v metamorfóze; aby sa myšlienkové obsahy, nálady, tóny originálu nachádzali aj v preklade; aby preklad vo svojom jazyku znel ako dobrá báseň. Tieto účely však môžu byť protichodné, takže si musíme vybrať. Vždy niečo obetujeme a niečo pridávame.

Aby preklad nestratil silu, je niekedy lepšie trochu zmeniť postoje či postupy originálu. V básni *Vietor pritvrdil* na začiatku druhej strofy básnik konštatuje: Nie politika vie „zahriať deň", len príroda. To hovorí výslovne, ale rýchlo, letmo, jeho tri krátke slová vôbec nespomaľujú prudký chod básnického jazyka.

Nenašiel som frázu, ktorá by takto pôsobila v angličtine. Nechcel som zastaviť tok jazyka nejakou ťažkopádnou formuláciou. Rozhodol som sa, že len implicitne poviem, čo Buzássy povedal priamo. Vnímavý čitateľ si ten kontrast všimne.

V prekladaní poézie sú aj ďalšie zaujímavé problémy, o ktorých tu nehovorím. Moja konečná verzia (najlepšia verzia, akú som dokázal vytvoriť), znie takto[12]:

> The Wind's Grown Hard
>
> The wind's grown hard, less flighty, more controlled.
> It clings to earth, which turns to stone-hard clay,
> as if a government sat in the cold,
> considering how best to warm the day.

[10] Vo viacerých sonetoch (napríklad 2, 4, 5) takéto rýmy vôbec nie sú.
[11] BUZÁSSY. Cit. d., s. 19.
[12] Tamže.

Only the birds, beloved birds, still fly,
shivering. – Here's my beak's peck! – and again! –
to sparrows, larks and finches, and the sly
thief magpies, travelling on the Ice Age train.

Pramene a literatúra

BUZÁSSY, Ján: *Osemnásť básní / Eighteen Poems*. Translated by John Minahane. Bratislava : Slovenské centrum PEN, 2012.

CALASSO, Roberto: *Literature and the Gods*. New York : Knopf, 2001.

HVIEZDOSLAV: *Krvavé sonety*. Martin : Matica slovenská, Hviezdoslavova spoločnosť, 1952.

HVIEZDOSLAV: *Bloody Sonnets*. Translated by Jaroslav Vajda. Scranton, Pennsylvania : Obrana Press, 1950.

LARKIN, Philip: *Collected Poems.* Appendix II (Aubade). London : Faber and Faber, 2003.

MERRIMAN, Brian: *Cúirt an Mheon-Oíche*, eag. Liam P. Ó Murchú. Baile Átha Cliath : An Clócomhar Tta, 1982.

SHAKESPEARE, William: *Sonnets / Sonety*. Prel. Ľubomír Feldek. Bratislava : Petrus Publishers, 2004.

SHAKESPEARE, William: *The New Penguin Shakespeare*. London : Penguin, 1980, s. 129 – 130 (*Hamlet*, Act 1, Scene 2).

SCHIRMER, Gregory A.: *The Midnight Court. Eleven Versions of Merriman*. Dublin : Lilliput Press, 2015.

On Translating Ján Buzássy's Poem *Vietor pritvrdil* into English

Rhymes, verse structures, regular metre: those are not just ornaments. On the contrary, they are bound up with the approach of the particular poet to the given poem and to poetry in general. A poet such as Ján Buzássy is consciously maintaining the ancient bond between poetry and music. And this entire dimension of the poem will be lost if we do not strive to create metrical lines and verses in the language we are translating to. How to achieve this? How to create metrical verses which reflect the originals? To what extent do I wish to, and can I, imitate the metrics of the original poem? A certain simplification may be unavoidable. To illustrate this the author comments on the English translations of two poetic works: from modern Irish, *Cúirt an Mheon-Oíche* ("The Midnight Court"), a long poem by Brian Merriman; from Slovak, *Krvavé sonety* ("The Bloody Sonnets") by Pavol Országh Hviezdoslav. He also draws upon his own experience of translating the poem named in the title: *Vietor pritvrdil* ("The Wind's Grown Hard") by Ján Buzássy.

Goetheho *Faust I* v preklade pre divadlo

Milan Richter

Goetheho *Faust* sa od iných divadelných textov, aj tých vo viazanom verši, líši najmä tým, že ho (aspoň prvý diel) môžeme čítať aj ako poému s dramaticky vyrozprávaným dejom, so vstupným monológom a jeho „duchárskym" pokračovaním, s didakticko-sarkastickým dialógom kváziprofesora a študenta, stridžími čárami-márami a inými odvážnymi výplodmi fantázie, s ľúbostným príbehom veľmi umne psychologicky rozpracovaným, príbehom, nad ktorým sa vznáša tieň smrti... Áno, mohol by som pokračovať ešte päť minút, lebo *Faust I* priam oplýva rozličnými básnickými i dramatickými formami, novotvarmi, jazykovými nezmyslami, ironicky „povýšenými" na zaklínadlá. Vezmime si hneď na začiatku tento príklad:

Faust s Mefistom sa ocitnú v *Čarodejníckej kuchyni* kvôli istému delikátnemu zákroku – vedca päťdesiatnika treba omladiť.

> FAUST:
> Hnusia sa mi už hlúpe čáry-máry.
> A ty mi sľubuješ, že uprostred tej pary
> v odpornej kuchyni sa znova narodím.
> A radiť má mi stará ježibaba?
> Tým, čo tu skuchtí v hnusnom náradí,
> odpíše tridsať rokov z tela chlapa?

Omladzovacieho zákroku sa ujme Striga, ktorú si dobre vieme predstaviť vďaka prostonárodným povestiam a rozprávkam. Hoci Goethe mal v úmysle zosmiešniť stredovekú alchýmiu, prípadne aj všelijaké tie pekelné tvory, o ktoré nebolo v dobe skutočného Fausta núdza, predsa len sa mal na pozore, aby Mefisto ako arciknieža, predstaviteľ „sily, čo vždy chce páchať zlo, a dobro vykoná v tej chvíli", zostal, zotrval v pásme reality, teda ako tradíciou i kresťanskou vierou chápané stelesnenie zla, ako sám zloduch, teda čosi reálne (v protiklade k anjelským či božským tvorom, ktoré osvietenská doba mladého Goetheho chápala ešte vždy ako čosi nadprirodzené, čisté, a teda neskutočné). V tomto kontexte akoby autor zaprisahával všetkých prítomných

v tej surreálnej scéne: „Skuchtite si tu, čo chcete, sprevádzajte ten proces zaklínadlami cudzími ľudskému uchu – ale nech tá šťava zaberie, nech je Faust zase mladý!“

A Striga, čiže Čarodejnica je na rade:

> ... Nájde sa ešte jedna fľaša,
> zavše si cucnem zo šťavy, je ako kaša
> a nesmrdí už ani najmenej.
> Za pohár dám vám – neoklamem.

A aby tomu celému dodala patričnú váhu, spustí zaklínadlo, ktorému prischlo meno „Stridžia násobilka“:

> Du mußt verstehn!
> Aus Eins mach Zehn,
> Und Zwei laß gehn,
> Und Drei mach gleich,
> So bist du reich.
> Verlier die Vier!
> Aus Fünf und Sechs,
> So sagt die Hex,
> Mach Sieben und Acht,
> So ist‘s vollbracht:
> Und Neun ist Eins,
> Und Zehn ist keins.
> Das ist das Hexen-Einmaleins!

> Cháp každý ťah!
> Z jednotky, ach,
> desiatku maj!
> Dvojke daj fraj
> a s trojkou bež,
> hneď zbohatneš.
> Štyri nech hýri!
> Z čísel päť, šesť
> striga vie spliesť,
> sedmičku sprav,
> osem jej vrav.
> A už to máš:
> deviatku zmaž:
> jednotka vzlyk
> a desať je nik.
> Také sú čáry-máry stríg!

Ako ste si všimli, malá násobilka stríg znie asi tak, ako to chápe aj Faust:

Tá baba tára, akoby sa spila,
či mala horúčku.

Takýto druh textu si žiada tzv. preklad princípu (termín Ľubomíra Feldeka z knihy *Z reči do reči*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977, s. 59). Nie význam jednotlivých slov, ani dajaké metafory, ale princíp. A tým je fyzická manipulácia so základnými číslovkami. Nie zratúvanie, ani násobenie, ale presuny, zlučovanie dvoch-troch číslic a vytváranie nových. Surreálna matematika na prospech omladzovacej procedúry. A to všetko je viazané rýmami. Koncovými, ale aj vnútornými, napr. „Štyri nech hýri!" alebo „Dvojke daj fraj". A k tomu ešte kopa aliterácií. V nemčine: „Verlier die Vier", v mojom preklade: „striga vie spliesť, / sedmičku sprav". Z trinástich veršov sa môj preklad natiahol na šestnásť. Žeby takéto omladzovacie zaklínadlo muselo v slovenčine trvať dlhšie než v nemčine? Podľa mňa to závisí iba od šikovnosti našich stríg.

Vo *Faustovi I* je to od čarodejníckych, čiže alchymistických kuchýň iba na skok k melancholicko-túžobným prejavom vo forme piesne, ktorá by pokojne mohla byť ľudová, keby nebola Goetheho. Grétka, dievčina, ktorá „má už dávno štrnásť prečˮ, ako povie Faust, je po niekoľkých stretnutiach s tým čudným mladým pánom zmätená... ale aj zamilovaná:

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab,
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Srdce mám ťažké,
pokoja niet,
nikdy ho nenájdem
za živý svet.

Kde nie je on,
cítim len skon,
svet je mi hrob
bez jeho stôp.

V hlavičke mojej
to klepe, klep,
a moja myseľ
je samý črep.

Srdce mám ťažké,
pokoja niet,
nikdy ho nenájdem
za živý svet.

Ani tu nemohol byť preklad priamočiary. Nepravidelnosť nemeckého originálu som „umravnil" podobne krátkym daktylo-trochejským veršom, resp. jedným daktylom a jednoslabičným plnovýznamovým slovom, pričom som si iba vo verši „nikdy

ho nenájdem“ dovolil pridať jednu slabiku (takže sú z toho dva daktyly), aby „Grétkin monológ“ nevyznel priveľmi monotónne. A prehodil som srdce a pokoj, aby situácia okolo srdca mala prednosť a bola príčinou nepokoja, resp. straty pokoja.

Mladý Goethe kládol divadelníkom aj prekladateľom sem-tam krásne slovné pasce. V slávnom dialógu Mefista ako profesora so študentom nováčikom sa priam vyžíva v priepastnom rozdieli medzi chápaním erotiky, ale aj rozličných neslušností skúseným, „neokrôchaným“ pedagógom a nechápaním čohosi takého ešte neprežitého u slušného mládenca, mamičkinho miláčika. Je zaujímavé, že tento dialóg rozohraný naplno v *Prafaustovi*, teda v scénach, ktoré si 25-ročný Goethe priniesol so sebou do Weimaru, má vo *Faustovi I*, teda po ďalšom štvrťstoročí, už oveľa pokojnejšie, cudnejšie kontúry. Poďme sa pozrieť na jednu z autorových jazykových pascí:

Mefisto profesor sa v *Prafaustovi* pýta študenta, či si už zohnal podnájom. Študent vraví:

> Nezháňal som ho ešte... Je to chyba?
> Môj hostinský sa vo varení vyzná
> A obsluhuje ma tam švárna chyžná.

Čo príhodnejšie sa dalo nadhodiť tomu čertovskému zmyselníkovi?

> MEFISTOFELES:
> Prepánajána! Pozor na tie pudy!
> Kávička, biliard! Karty, chľast!
> Dievky, čo majú masť a dajú slasť,
> pokvapavkujú všetky vaše údy.

Všimli ste si iste to čudné slovo: „pokvapavkujú“. Novotvar, ale zrozumiteľný. Mefisto profesor to vraví študentovi zrozumiteľne aj v nemčine, hoci tam slovíčko „kvapavka“ (Tripper), mierne zdeformované na „trippli“ a vložené do slovesa nadobúda trocha odlišné konotácie:

> Behüte Gott, das führt Euch weit!
> Kaffe und Billard! Weh dem Spiel!
> Die Mägdlein, ach, sie geilen viel!
> Vertripplistreichelt Eure Zeit.

Teda: „Dievky, tie vedia vyvádzať!“, prípadne „tie to vedia roztočiť“ – ako varovanie podobné tomu s kávičkou a pijatikou. A predpoveď, ako to dopadne: „Tak si budete aj s tými kvapkami užívať.“ Takto by sme to dnes povedali jasne a na rovinu.

Jazykové pasce podobné tejto kvapôčkovej treba riešiť na väčšej ploche. Znova – nie je to prenos metafor, myšlienok a vnemov, ale preklad princípu. Patrí sa dodať, že Goethe vo *Faustovi I* túto časť dialógu profesora so študentom vypustil a zmenil aj niekoľko ďalších replík.

Iný druh pasce nám pripravil starý Goethe, ktorého zrejme pochytila prudéria, alebo sa obával, že mu nasledujúcich pár slov cenzúra neprepustí. Vo *Valpurginej noci*, teda v tej najroztopašnejšej scéne v celom *Faustovi*, keď bosorky a bosoráci, strigy a strigôni tiahnu na vrch Brocken, aby tam oslávili svoj bosorácky šabat, obcujú Faust a Mefisto na jednej strane a mladá a stará striga (autor ich nazval Kráska a Starena) pri tanci v dvoch krátkych dialógoch, teda iba verbálne, v obrazoch, ale zato veľmi odvážnych.

FAUST *(tancuje s mladou strigou):*
Mal som raz krásny sen a v ňom
videl som jabloň – krásny strom,
dve jabĺčka si leskom kryli peľ...
S tvrdým som liezol za nimi... a chcel.

KRÁSKA:
Jabĺčok sa vám chlapom žiada,
už od čias raja, od čias hada.
Radosťou vlhnem – toľká slasť,
aj v mojej záhrade ich možno nájsť.

MEFISTOFELES *(tancuje so starou strigou):*
Mal som raz divý sen a v ňom
videl som rozštiepený strom
s obrovskou dierou, vôkol mach –
páčila sa mi, hoci šiel z nej strach.

STARENA:
Poctená, očarená som
rytierom s konským kopytom.
Ak sa tej veľkej diery nebojí,
svoj drúk nech strčí do nej – a je po boji.

Áno, určite ste uhádli, ktoré slová vzbudili nevôľu a pohoršenie, dokonca aj medzi súdobými literárnymi kritikmi: „diera", „drúk" a všetko okolo nich. Goethe sa v svojom rukopise neokúňal a všetko tam ponechal, ako to napísal. V mnohých knižných vydaniach však namiesto týchto slov sú iba pomlčky, dve-tri pomlčky pre jedno slovo.

Divadlo má rado expresívne, „natvrdo" vyslovené úvahy a najmä dialógy, ktorým nechýba šťava života. Goetheho *Faust I* toho všetkého má neúrekom. Niekedy som mal pri prekladaní priam pocit, že básnik napísal konkrétne verše priamo pre mňa – s výzvou, aby som ich adekvátne preložil. V rokoch 1988 – 1989 som prekladal a preložil *Prafausta*, teda Goetheho rané faustovské dielo, resp. súhrn scén, ktoré sa zachovali v odpise istej dvornej dámy veľkovojvodkyne Anny Amálie. O môjho *Pra-*

fausta nemal po celých desať rokov nikto záujem. Na jeseň 1999, teda k 250. výročiu Goetheho narodenia, usporiadala Spoločnosť slovenských prekladateľov umeleckej literatúry pod mojím vedením (bol som vtedy predsedom SSPULu) seminár o Goethem a v Mozartovom dome na Ventúrskej ožili verše *Prafausta* v podaní troch hercov. Prítomná bola medzi germanistami aj istá vážená prekladateľka, kedysi model Imra Weinera-Kráľa, ktorá mi neskôr v pohodlí salóna budmerického kaštieľa povedala: „Milanko, pekne si to preložil, ale to slovíčko ‚kefovanie', prosím ťa, to by starý tajný radca predsa nikdy nepoužil." Išlo o Mefistovu repliku, týkajúcu sa možnosti, že Faust sa konečne ocitne s Grétkou večer osamote – v jej izbietke:

A ja sa zasa ako kocúr cítim,
čo po rímse sa plazí, po okraji striech
a tíško, s rozkošou sa o komíny trie.
Ej, to by bolo podľa môjho priania:
Troška zlodejčiny a troška kefovania.

Vtedy som kolegyni odvetil: „Milá A., pozri, ako to znie v nemčine:

Mir ist's ganz tugendlich dabei,
Ein bißchen Diebsgelüst, ein bißchen Rammelei.

A to slovíčko ‚Rammelei' znamenalo v časoch Goetheho aj dnes to isté: ‚súložiť ako zajace'."

Vrátim sa ešte raz k názvu mojej prednášky: *Goetheho Faust I v preklade pre divadlo*. Keďže som väčšinu scén I. dielu *Fausta* prekladal pre činohru Slovenského národného divadla, ktorá hru v rokoch 2010 – 2012 inscenovala, chcel som mať všetky takéto a podobné záludnosti vyriešené – vo veršoch, nie v poznámkovom aparáte. Preto som aj mnohé veľmi zložité úvahy „zakliate" či zaliate v rýmovaných veršoch musel uvoľniť, spriehľadniť. A keďže som predpokladal, že Goetheho jazyk bol na jeho dobu šťavnatý, vynachádzavý a bohatý na žargón, slang i dialekt, snažil som sa postupovať podobne aj pri prekladaní. Ponúkam tu dva príklady:

1. Mefistovu odpoveď na Faustovu otázku, či sa omladnutie nedá dosiahnuť aj inak než cez čáry-máry strigy a cez jej nápoj. Mefisto na to vraví:

(...) Dobre! Liek je zadara,
bez kúziel máš ho, aj bez lekára:
Vyber sa na pole už na úsvite,
okopávaj a rýľuj zanovite...

(Pozn. V 2. verši sa predložka *bez* viaže s predchádzajúcim „aj", aby jamb zostal zachovaný.)

Znova tá irónia, ktorou nás oblažuje Mefisto. Pamätám sa, ako na jednej zo skúšok v činohre, kde už bol prítomný aj komparz, teda študenti VŠMU, ako niekoľ-

ko dievčat priam zvýsklo a jedna sa spýtala: „Pán prekladateľ, a má aj Goethe tam ‚zadara'?"

2. Striga v *Čarodejníckej kuchyni* konečne spozná Mefista ako svojho šéfa a Mefisto iba poznamená:

> Aj kultúra, čo uhladzuje celý svet,
> chce, aby inak vyzeral dnes čert.
> Severské strašidlo si na zub „zbohom" píska:
> kde vidíš rohy, chvost a pazúriská?
> A kopyto, čo ku mne patrí ako chvost,
> a predsa v ľuďoch vyvoláva hrôzu?
> Preto jak mládenec, čo hľadá spoločnosť,
> si vypchám lýtka, a mám sexi chôdzu.

Posledné dva verše v nemčine:

> Darum bedien ich mich, wie mancher junge Mann,
> Seit vielen Jahren falscher Waden.

A na záver ukážka toho, čo dokáže s prekladom spraviť čas… prípadne aj nesprávny prekladateľ: moja najobľúbenejšia pasáž z celého *Fausta* v preklade Mórica Mittelmanna-Dedinského spred polstoročia:

> Ak človek, svetík, malý pochábeľ,
> vždy v sebe celok vídať chcel,
> som dielu diel, čo všetkým býval raz,
> diel tmy, čo stvorila si prvý svetla jas,
> to pyšné svetlo, ktoré matku Noc
> o priestor obrať chce a vziať jej hodnosť, moc,
> a napriek námahe sa mu to nedarí,
> bo v telesnom je žalári.

A v mojom preklade z roku 2010:

> Nech si len človek, drobný kúštik bláznovstva,
> myslí, že celok je, ten z celistva –
> Som časťou časti, čo raz všetkým bola,
> časť tmy, čo sebe dala svetlo zdola,
> to pyšné svetlo, čo sa matku Noc
> pripraviť snaží o priestor a moc,
> lež nejde mu to, hoci v samote
> to skúša – lebo lipne na hmote.

Goethe's Faust I in the Translation for the Theatre

The translator of Goethe's *Urfaust* and *Faust I*, Milan Richter points out in this study, in a few examples, how he interpreted author's word games, senseless incantations (the method „translation of the principle" in the „Witch's One-Time-One"), but also the famous song Margarethe sings when she stays alone („My heart is heavy..."). He also notices Goethe's ironic relationship to medieval spells and miracles, and admits that sometimes he did not hesitate to use slang or jargon when interpreting those ironic lines. Richter further compares the courage of the young Goethe (in *Urfaust*) in the allusions of adolescent sexuality with the old Goethe's moderation. He also points to the practice of censorship in the 19th century, when it replaced the words „hole", „stick" with dashes in the dialogues with erotic tones. Concluding his article, the translator Milan Richter notes that time and language development have a great impact on the quality of translation and the perception of the translated text. He compares one of the key statements in *Faust I*, Mephisto's considering about Evil, how it sounds in the translation of M. Mittelmann-Dedinský from 1960's and how it is in his translation from 2010.

Part of the part am I, which once was all, the Gloom
That brought forth Light itself from out her mighty womb,
The upstart proud, that now with mother Night
Disputes her ancient rank and space and right,
Yet never shall prevail, since, do whate'er he will,
He cleaves, a slave, to bodies still;
From bodies flows, makes bodies fair to sight;
A body in his course can check him,
His doom, I therefore hope, will soon o'ertake him,
With bodies merged in nothingness and night.

(Translated by Charles T. Brooks)

Literárna interpretácia *Veľpiesne*, 8:6-7

Albert Lučanský
Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

6 Polož si ma ako pečať do svojho srdca, ako pečať na svoje rameno, pretože
dravá ako smrť je láska, krutá ako podsvetie je žiarlivosť. Jej strely sú strela-
mi ohňa, božského plameňa.
שִׂימֵנִי כַחוֹתָם עַל־לִבֶּךָ כַּחוֹתָם עַל־זְרוֹעֶךָ כִּי־עַזָּה כַמָּוֶת אַהֲבָה קָשָׁה כִשְׁאוֹל קִנְאָה רְשָׁפֶיהָ רִשְׁפֵי
אֵשׁ שַׁלְהֶבֶתְיָהּ׃
7 Veľké vody nedokážu uhasiť lásku, rieky ju nedokážu odplaviť. Ak aj člo-
vek dá všetko bohatstvo domu za lásku, nakoniec ním úplne opovrhnú.
מַיִם רַבִּים לֹא יוּכְלוּ לְכַבּוֹת אֶת־הָאַהֲבָה וּנְהָרוֹת לֹא יִשְׁטְפוּהָ אִם־יִתֵּן אִישׁ אֶת־כָּל־הוֹן בֵּיתוֹ בָּאַהֲבָה
בּוֹז יָבוּזוּ לוֹ׃

Literárnokritický úvod do *Veľpiesne*, 8:6-7

Text z *Veľpiesne* 8:6-7 (ďalej Vp) patrí medzi najznámejšie a najčastejšie citované verše (ďalej v.) z celej básnickej skladby. Spolu s Pavlovým hymnom na lásku (porov. 1 Kor 13:4-8) tvorí akúsi biblickú paradigmu lásky. Hoci sa *Starý zákon* (ďalej SZ) nevyhýba príbehom a témam o láske, nikde inde nenájdeme tak explicitne formulovanú úvahu na tému lásky ako vo Vp 8:6-7. Právom mnohí odborníci nazývajú túto perikopu[1] syntézou či refrénom celej *Veľpiesne*[2].

V. 8:6-7 sa od zvyšku *Veľpiesne* značne odlišujú svojou lexikou, štýlom, témou a obraznosťou. Z lexikálneho hľadiska verše obsahujú výrazy, ktoré nenájdeme vo Vp (substantíva *qinʾâ, rešep, māwet, šeʾol*, *mayîm rabbîm*), ani v *Biblii* (substantívum *šalhebetyâ* je hapax legomenon). Z translatologického hľadiska sú niektoré z vyššie uvedených slov (*qinʾâ, rešep*, *šalhebetyâ*) problematické na preklad, preto sa v časti

[1] Perikopa je základná literárna jednotka, ktorá sa v biblistike používa na označenie obsahovo, štylisticky a metricky uzavretej jednotky biblického textu.

[2] Porov. LACOCQUE, André: *Romance She Wrote: A Hermeneutical Essay on Song of Songs*. Harrisburg, Pennsylsvania : Trinity Press International, 1998, s. 170.

venovanej interpretácii pri ich preklade zastavíme. Štýl veršov je úderný, dynamický a emocionálne nabitý, čo je spôsobené použitím sugestívnych adjektív *ʿazzâ* (dravá) *a qāšâ* (krutá) a akčnými slovesami *šîmēnî* (polož), *lekabbôt* (uhasiť), *yišṭepûhâ* (odplaviť), *im-yittēn* (dá) a *bôz* (opovrhnú).

Napriek didakticko-reflexívnemu charakteru, ktorý pripomína starozákonnú sapienciálnu (múdroslovnú) literatúru[3], si verše uchovávajú vysokú mieru konotatívnosti, čo potvrdzuje literárnovedný rozbor textu. Tendencie k reflexívnosti, filozofickosti a moralizovaniu prejavujúce sa na úrovni lexiky a štýlu ovplyvnili názor niektorých bádateľov na žánrovú typologizáciu *Veľpiesne*. Na tomto podklade buď zaradili knihu do kategórie sapienciálnej literatúry[4] alebo sa s touto možnosťou implicitne pohrávajú[5]. Takéto závery sú však podľa nášho názoru prenáhlené, pretože nezohľadňujú komplexne obraznosť, tematickosť a štýl celej skladby[6]. Perikopa má sapienciálny nádych, no je neobjektívne na tomto základe usudzovať, že celá kniha patrí do sapienciálnej literatúry.

S otázkou žánrového určenia súvisí aj otázka pôvodnosti perikopy. Niektorí odborníci tvrdia, že perikopa je interpoláciou neskoršieho editora, ktorý ju zaradil do textu s cieľom podať ucelenú syntézu skladby[7]. Teória o interpolácii veršov je postavená primárne na kontextovej nekonzistentnosti perikopy s rámcujúcimi veršami

---

[3] Za sapienciálne knihy sa tradične považujú kniha *Jób, Príslovia* a *Kazateľ.* Katolícka cirkev k týmto trom priraďuje ešte *Knihu Sirachovec* a *Knihu múdrosti*. Do kategórie biblického múdroslovia zvyknú niektorí odborníci pridávať aj niektoré *Žalmy* (1; 37; 49; 73; 127; 139). Porov. TRSTENSKÝ, František: *Múdrosť, ktorá hľadá Boha: Náčrt biblickej múdroslovnej literatúry*. Ružomberok : Katolícke biblické dielo, 2014, s. 14; TRSTENSKÝ, František: *Úvod do knihy Žalmov*. Ružomberok : Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2008, s. 60.

[4] Porov. SAGROVE, M.: '*The Song of Songs as Wisdom Literature*'. In: LIVINGSTONE, Elizabeth, A.: Studia Biblica I. England : Sheffield, 1978, s. 245 – 248; CHILD, Brevard S.: *Introduction to the Old Testament as Scripture*. Philadelphia : Fortress Press, 1979, s. 573 – 575; LANDY, Francis: *Paradoxes of Paradise*: *Identity and Difference in the Song of Songs*. Sheffield : Almond, 1983, s. 24 – 27; LEŠČINSKÝ, Jozef: *Múdrosť v Izraeli: Úvod do sapienciálnej literatúry Starého zákona*. Košice : Seminár sv. Karola Boromejského v Košiciach, 2008, s. 197198; GLEDHILL, T: *The Message of the Song of Songs : the lyrics of love*. Leicesterm Downers Grove: InterVarsity Press, 1994, s. 21.

[5] Longman poukazuje na odlišný charakter *Veľpiesne* v porovnaní s typickou sapienciálnou knihou (napríklad s knihou *Príslovia*). Na druhú stranu nepopiera, že by kniha mohla „nepriamo, ale zanietene odhaľovať Božiu vôľu pre zvláštny vzťah medzi mužom a ženou." Porov. LONGMAN, Tremper: *Song of Songs.* Michigan : Eerdmans Publishing Co, 2001, s. 48 – 49. Balabán všeobecne označuje *Veľpieseň* za knihu referujúcu o múdrosti erotickej. Porov. BALABÁN, Milan: *Píseň písní – světla erotických a mystických ramp*. In: Bernard z Clairvaux Kázání na Píseň písní 1. Praha : Krystal OP, 2009, s. 6. Barbiero knihu neoznačuje za sapienciálny text, avšak prikláňa sa k múdroslovnému výkladu veršov 7cd, ktoré vykazujú analógiu s knihou *Príslovia* a *Jób*. Porov. tiež BARBIERO, Gianni: *Song of Songs.* Leiden – Boston : Brill, 2011, s. 470 – 471.

[6] Porov. LACOCQUE, André. *Romance...*, s. 1; MURPHY, Roland : *The Tree of Life: An Exploration of Biblical Wisdom Literature*. Cambridge : Michigan : Williiam B. Eerdmans Publishing Company Grand Rapids, 2002, s. 106 – 107.

[7] Porov. BARBIERO, Gianni: *Song...*, s. 442.

(v. 8:1–5; 8:8–14) a zvyškom skladby. Pri pozornom čítaní tento nesúlad neujde ani oku dnešného čitateľa v moderných prekladoch *Biblie*. V. 6-7 sa v texte „zjavujú" *in medias res* – bez indícií, ktoré by recipienta pripravili na tento záverečný refrén. Ani pojem refrén však nie je korektný, pretože ten by sme prirodzene očakávali na konci skladby, a nie náhodne uprostred kapitoly 8. Teória o interpolácii má však aj svojich kritikov. Z hľadiska údernej a direktívnej štylistiky sa v. 6 neodlišuje od iných imperatívne ladených pasáží[8]. Barbiero upozorňuje na rytmickú zhodu medzi v. 5 a v. 8:6-7[9]. Ďalší bádatelia sa pokúšajú nájsť užšie sémantické prepojenie s predchádzajúcimi veršami a preto nepovažujú verše 6-7 za samostatnú perikopu, ale ako súčasť predchádzajúcich veršov[10]. Základnú slabinu týchto argumentov možno zhrnúť v otázke: prečo by nemohol neskorší editor napodobniť rytmus a štýl skladby? Argumenty v prospech teórie interpolácie sú značne presvedčivé, ale dnes už na otázku pôvodnosti textu len ťažko dostaneme uspokojujúcu odpoveď. V. 6-7 sú časťou *Veľpiesne* a ktokoľvek, kto čítal alebo pozná tento biblický poetický klenot, si bez nich skladbu len ťažko vie predstaviť.

Z tropologického hľadiska vykazuje perikopa 8:6-7 relatívnu afinitu so zvyškom knihy. Nájdeme v nej precízny synonymický paralelizmus[11], v rámci ktorého každé slovo z predchádzajúceho verša má svoj synonymný ekvivalent v nasledujúcom (v. 6c a 6d – dravá/krutá, smrť/podsvetie, láska/žiarlivosť) a synonymický paralelizmus (v. 7a a 7b – veľké vody/rieky). Za konotačne ikonickú považujeme aliteráciu – typickú pre hebrejskú biblickú poéziu, obzvlášť pre *Veľpieseň* – ktorú nachádzame buď vo vnútri verša (vnútroveršová aliterácia) – v. 6c (konsonanty *q*, *k* a *š* – ***q**āšâ **kiš** e'ôl **q**inʾâ*)[12], v. 6e (konsonant *š* – *rešāpeyhā rišpê**)***, v. 7a (konsonant *b* – *ra**bb**îm* a *leka**bb**ôt* a konsonant *l* – ***l**ō' yûke**l**û **l**ekabbôt*), v. 7d (konsonant *z* – *bôz yābûzû lô*), alebo medzi veršami (medziveršová aliterácia) – v. 6b a 6c (konsonant *z* – ***z**erōa* a ***azz**â*), v. 6e a 6f (konsosnat *š* – ***rešāpeyhā rišpê ʾēš šalhebetyâ***). Vo v. 6ef každá lexéma obsahuje konsonant *š*, čo môže akusticky odkazovať na oheň, ktorého zvuk je onomatopojicky imitovaný (praskanie alebo tlenie ohňa) na úrovni hlások. Konsonant š tak v usúvzťažnení s polysémantickým a vysoko ambivalentným symbolom ohňa vytvára synestetickú metaforu (termickosť – zdroj tepla, auditívnosť – akustický kalambúr a taktilnosť

[8] Exum používa termín erotické imperatívy. Tie sa vyskytujú napríklad v 1:2,4; 1:7; 2:10,13,14; 2:17; 5:2;8:13. Porov. EXUM, Cheryl J.: *The Poetic Genius of the Song of Songs*. In: HAGEDORN, C. Anselm (ed.): Perspectives on the Song of Songs : Perpsektiven der Hoheliedauslegung. Berlin – New York : Walter de Gruyter, 2005, s. 80.

[9] Porov. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 442 – 445.

[10] Tak napríklad Barbiero 8:5-7, Exum 8:1-14, Hess 8:5-14. Porov. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 442; EXUM, Cheryl J.: *Song of Songs: A Commentary*. Luosville, Kentucky : Westminister John Knox Press, 2005, s. 242; HESS, Richard S.: *Song of Songs*. Michigan : Baker Academic, 2005, s. 233.

[11] Problematike a typológii paralelizmov v biblickej poézii sa prehľadne venuje WATSON, W. G. E.: *Classical Hebrew Poetry*. Sheffield : JSOT Press, 1986, s. 114 – 159; porov. tiež BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 461.

[12] Porov. LANDY, Francis: *Paradoxes*..., s. 124.

– pálčivosť na dotyk)[13]. Oheň ako biblický symbol par excellence v perikope konotuje súčasne na jednej strane sakrálnosť – transcendentnosť, na druhej deštruktívnosť a smrť. V interpretácii sa týmto aspektom venujeme podrobnejšie.

V porovnaní s ostatným textom skladby, pre ktorý je typická prevaha naturomorfných a zoomorfných obrazov, badáme vo v. 6-7 sémantický posun. Obrazy fauny a flóry sú vystriedané tenzívnymi mýticko-nekromofnými obrazmi[14]. Do kategórie mýtických obrazov zaraďujeme: obraz smrti (6c), metaforu podsvetia (6d), obraz striel (6e), veľkých vôd (7a) a riek (7b). Intertextovú stránku týchto obrazov a metafor analyzujeme pri interpretácii príslušných veršov. Hraničnou kategóriou s mýtickými obrazmi sú tzv. nekromorfné obrazy (obrazy smrti). Sem zaraďujeme: obraz smrti (6c), metaforu podsvetia (6d), obraz striel (6e), symbol ohňa (6e), obraz veľkých vôd (7e) a riek (7b)[15]. Do kategórie militaristických obrazov[16] zaraďujeme niektoré substantíva a adjektíva, ktoré prepožičiavajú láske bojovné až animálne atribúty. Tie sú prítomné vo v. 6d a 6e (dravá, krutá, žiarlivosť a strely). Signifikantným obrazom prvej časti perikopy (v. 6abcd) je pečať, ktorú spoločne s obrazmi srdca a ramena (6ab) zaraďujeme medzi psycho-somatické metafory, pretože konotujú ontologickú a esenciálnu spriaznenosť dvoch bytostí.

Z textologického hľadiska je náš preklad postavený na hebrejskom origináli masoretského textu (ďalej MT) publikovanom v poslednom kritickom vydaní SZ *Biblia Hebraica Stuttgartensia* (ďalej BHS) z roku 1997[17]. Translatologické varianty v iných prekladoch SZ zohľadňujeme v prípadoch, keď sa v niečom zásadnom líšia od MT. Pri diferenciácii textu na jednotlivé kólony[18] (verše) zohľadňujeme primárne prízvuk hebrejského originálu, ale aj sekundárne javy ako paralelizmy či antitézu. Z toho dôvodu sa náš preklad z hľadiska rozdelenia veršov môže líšiť od štandardizovaných slovenských prekladov *Biblie*. Napríklad v. 6 sa v hebrejčine skladá z dvoch pentametrov (metrum 2x 3+2) a jedného hexametru (metrum 3+3). Pre túto metrickú pravidelnosť sa v tomto prípade v. 6 všeobecne rozčleňuje na samostatné verše (v. 6a, 6b, 6c, 6d, 6e, 6f) a slovenské biblické preklady sa v tomto bode jeden od druhého neodlišujú. Siedmy verš je už z rytmického hľadiska problematickejší na rozdelenie.

---

[13] Porov. LANDY, Francis: *Paradoxes*..., s. 124; ASSIS, Elie: *Flashes*..., s. 240.

[14] Mýtickými obrazmi nazývame tie, ktoré vykazujú istú sémantickú príbuznosť s bohmi či inými mýtickými bytosťami v mýtických textoch starej Mezopotámie. Na mýtické konotácie niektorých obrazov v perikope poukázalo viacero bádateľov. Porov. POPE, Marvin H.: *Song of Songs*. New York : Doubleday, 1977, s. 210 – 229, 653; BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 11 – 12, 460.

[15] Vzhľadom na polysémantickosť a polyfunkčnosť sa viacero obrazov vyskytuje vo viacerých kategóriách súčasne.

[16] Militaristické metafory a obrazy nachádzame aj na iných miestach vo *Veľpiesni* ako v 2:4; 3:7,8; 4.4; 6:4; 6:10; 6:12;7:5; 8:9; 8:10.

[17] *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 1997.

[18] Kólon je základnou jednotkou hebrejskej poézie. Je to jeden riadok, verš poézie. Niekedy sa zvykne označovať aj ako stich. Porov. WATSON, W. G. E.: *Classical Hebrew*..., s. 12. Ján Zambor (2005) chápe kólon ako člen dlhšieho viacčlenného rytmického celku – biblického versetu.

Najčastejšie sa zvykne vychádzať z preferovanej schémy 5+2+5+3, ktorá je síce rytmicky nepravidelná, ale zohľadňuje funkčnosť paralelizmu a antitézy s funkčnosťou trópov (medziveršový paralelizmus 7ab a antitéza 7cd – dá/opovrhnú) a pôsobí pri preklade esteticky. Existujú však aj iné schémy a stratifikácie veršov[19]. V našom preklade sa držíme tradičnej schémy 5+2+5+3 a rozdelenia na štyri samostatné kólony. Na záver uvádzame vlastný preklad:

6a Polož si ma ako pečať do svojho srdca
6b ako pečať na svoje rameno,
6c (pretože) dravá ako smrť je láska,
6d krutá ako podsvetie je žiarlivosť.
6e Jej strely sú strelami ohňa,
6f (strelami) božského plameňa.
7a Veľké vody nedokážu uhasiť lásku,
7b rieky ju nedokážu odplaviť.
7c Ak aj človek dá všetko bohatstvo domu za lásku,
7d nakoniec ním úplne opovrhnú.

Interpretácia 8:6ab

„Polož si ma ako pečať do svojho srdca, ako pečať na svoje rameno.“

Verše sa nesú v tradičnom imperatívnom a direktívnom tóne, na ktorý sme vo *Veľpiesni* zvyknutí. Centrálny obrazom v. 6ab je pečať, hebrejsky *ḥôtām*. Toto substantívum sa v SZ vyskytuje 14-krát a jeho preklad je závislý od kontextu. Ekumenický preklad (ďalej EP) prekladá *ḥôtám* ako pečatidlo. Podľa *Krátkeho slovníka slovenského jazyka* je pečatidlo nástroj na vyhotovenie pečate[20]. Hoci má hebrejské slovo *ḥôtám* aj význam pečatidlo[21], vzhľadom na kontext a sémantiku perikopy prekladáme *ḥôtám* ako pečať. Pečať sa zvykla nosiť na krku pripevnená na povraze alebo prste[22]. Intratextovú analógiu s pečaťou nachádzame vo Vp 4:12, kde autor používa identický koreň *h-t-m*[23]. Pečať pre starovekého človeka mala sociálnu, identifikačnú

[19] Barbiero navrhuje metrickú schému 3+2+2 a 2+3+3 a rozdeľuje v. 7 na 6 kólonov (7abcdef). Takéto rozdelenie však pôsobí fragmentárne, nezohľadňuje funkciu trópov a pri preklade (aj do slovenčiny) pôsobí neesteticky. Porov. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 442 – 443.

[20] Slovník dostupný na http://slovniky.juls.savba.sk.

[21] Porov. PÍPAL, Blahoslav: *Hebrejsko-český slovník ke Starému zákonu*. Praha : Kalich, 2006, s. 60.

[22] Porov. Gn 38:18, 25; Jer 22:24. Spojitosť s prstom viedla napríklad Keela k prekladu hebrejského *zerōa* (rameno) ako ruka. KEEL, Othmar: *The Song of Songs*. Minneaspolis : Augsburg Fortress Publishers, 1994, s. 271.

[23] Vp 4:12: „12 Si zavretá záhrada, sestra moja, snúbenica, záhrada zavretá, prameň zapečatený“ (heb. *Hätûm*). Lyrická aktérka je na tomto mieste lyrickým aktérom označená ako „zavretá záhrada“ a „zapečatený prameň“. Zapečatenosť tu konotuje uzavretosť a konštantnú nemennosť. V mezopotámskej symbolike ide o vysoko erotické obrazy odkazujúce na panenskú čistotu ženy. Žena je uzavretá (zapečatená) dovtedy, pokiaľ sa nerozhodne otvoriť svojmu Milému. Porov. FISHER, Stefan: *Rhetorical figures of the*

a reprezentatívnu (synekdochickú) funkciu a za moderný ekvivalent možno považovať napríklad občiansky preukaz[24]. V praxi mala pečať právnu funkciu pri overovaní vlastníctva majiteľa[25]. Niektorí odborníci poukazujú aj na apotropaickú funkciu pečate[26]. Pečať mohla plniť funkciu amuletu, ktorý so sebou majiteľ ako prevenciu pred zlými silami nosil[27]. Pečať tvorí syntagmu so slovesom *polož si ma* (heb *śîmēnî*), ktoré je v imperatíve. Na základe analýzy predchádzajúceho kontextu niektorí bádatelia prišli k záveru, že expedientom týchto v. 6 je lyrická aktérka[28]. Imperatívne formulovaná požiadavka zo strany ženy nás na pozadí patriarchálnej spoločnosti prekvapuje, ale vo *Veľpiesni* sa s ňou stretávame frekventovane[29]. Žena svojím imperatívom „*polož si ma ako pečať do svojho srdca*" vyjadruje existenciálnu túžbu stať sa esenciálnou súčasťou svojho muža. Tak ako bola v pečati vyrytá identita jej nositeľa, tak sa aj aktérka túži stať súčasťou svojho Milého. Podľa Assisa v ženinom imperatíve počuť aj prosbu, aby na ňu muž nikdy nezabudol pre hrozbu smrti, na ktorú je narážka v nasledujúcich veršoch[30].

Na pozadí tejto túžby po absolútnej jednote počujeme echo – božský imperatív z knihy Gn 2:24, kde sa píše: „Preto muž opustí svojho otca i matku a prilipne k svojej žene a budú jedno telo." EP je vo formulácii „prilipne" značne presný, vystihuje

Garden motif in Song of Songs 4:12-5:1. Journal for Semitics, 23, 2014, č. 2ii, s. 819; PAUL, Shalom M.: *A Lover's Garden of Verse: Literal and Metaphorical Imagery in Ancient Near Eastern Love Poetry.* In: COGAN, Mordechai – EICHLER, Barry, L. – TIGAY, Jeffrey H.: Tehillah le-Moshe: Biblical and Judaic Studies in Honor of Moshe Greenberg. Winona Lake : Indiana : Eisenbrauns, 1997, s. 99 – 108. Všetky biblické citácie, ak nie je uvedené inak, sú prevzaté z ekumenického prekladu dostupného on-line na www.biblia.sk.

[24] Archeológovia našli v mezopotámskych hroboch spolu s mŕtvymi aj ich pečate, ktoré ich mali sprevádzať v posmrtnom živote. Na takej pečati bolo vyryté meno alebo obraz jej nositeľa. Porov. KEEL, Othmar: *The* Song..., s. 271 – 272; BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 454.

[25] V Gn 38:18 dáva Júda Támar pečať ako symbol svojho majetku. Porov. tiež Jer 22:27; Hag 2:23.

[26] Porov. KEEL, Othmar: *The* Song..., s. 272 – 274; BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 454; POPE, Marvin H.: *Song*..., s. 666 – 667; LURKER, Manfred: *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha : Vyšehrad, 1999s. 188 – 189. SASSON, M.: *Unlocking the Poetry of Love in the Song of Songs*, Bible Review 1, 1985, č. 1, s. 14. Dostupné on-line na http://www.baslibrary.org/bible-review/1/1/3.

[27] V prospech tohto názoru môžu svedčiť aj pečate, ktoré sa našli v mezopotámskych hroboch. Presný účel pochovania pečatí s jeho majiteľmi však nepoznáme. Vo Vp 1:13 nachádzame podobný motív s balíčkom myrhy (metafora muža), ktorý má žena umiestnený medzi prsiami podobne ako sa nosí amulet. Táto metafora akcentuje vzájomnú blízkosť a intimitu partnerov. V egyptskej ľúbostnej poézii muž podobne ako žena *Veľpiesne* vyjadruje túžbu byť pečatným prsteňom, ktorý by nosila jeho Milá každý deň na svojom prste. FOX, M.: *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Madison : University of Wisconsin Press. 1985, s. 38. Z egyptskej poézie je najčastejšie citovaný nasledujúci verš: „keby som len mohol byť malým prstienkom, vlastníkom jej prsta..." Vlastný preklad textu prevzatý z KEEL, Othmar: *The* Song..., s. 272.

[28] Porov. LANDY, Francis: *Paradoxes*..., s. 107 – 116; FOX, M: *The Song*..., s. 167, 168; EXUM, Cheryl J.: *Song*..., s. 249; ASSIS, Elie: *Flashes*..., s. 257.

[29] Porov. Vp 1:2,4; 7:11-12.

[30] Porov. ASSIS, Elie: *Flashes*..., s. 237.

totiž pôvodný význam hebrejského originálu. *Veľpieseň* tento ideálny edenský obraz manželstva revitalizuje v poetickej reči. Žiadosť Milej v sebe nesie istú dávku herézy, pretože žiada od svojho muža to, čo Jahve žiadal od svojho ľudu[31].

Žena si praje, aby si ju jej Milý položil do svojho srdca (heb. *leb)*[32]. V hebrejskej antropológii srdce nie je – ako sme v európskej literárnej tradícii zvyknutí – len sídlom a symbolom emócií. Srdce je psycho-somatickou metaforou človeka – reprezentuje ľudskú bytosť v celej jej komplexnosti a totalite vrátane jej myšlienok, pocitov, vôle, spirituality či intelektu[33]. Stav srdca určuje celého človeka[34] a predstavuje základný „komponent, ktorý nás robí ľuďmi"[35]. V rámci paralelizmu žena používa ďalší – v *Biblii* populárny antropologický obraz – rameno. Obraz ramena, hebrejsky *zerōa*, reprezentuje v metaforickom vzťahu ku psyche človeka rozhodnosť, silu[36], dynamickosť a praktickosť konania, teda vizualizovaný akt vôle. Ďalším dôležitým významom, ktorý dotvára sémantiku tohto slova je zodpovednosť. V Egypte položiť niekomu ruku na rameno bolo znamením zodpovednosti, ktorú prenášala nadradená autorita na človeka[37]. Imperatív polož si ma „ako pečať na svoje rameno" interpretujeme aj ako výzvu k činu – apel na mužovu zodpovednosť a rozhodnosť. Prečo žena takto autoritatívne žiada svojho Milého, aby ju urobil ontologickou súčasťou svojho ja?

---

[31] V modlitbe šema Izrael v Dt 6:5-8, kde popri známych veršoch „Milovať budeš Hospodina, svojho Boha, celým srdcom, celou dušou a celou silou," pisateľ píše: „6 Tieto slová, ktoré ti dnes prikazujem, budeš mať na srdci." Barbiero poznamenáva, že „to, čo Šema hovorí o vzťahu medzi Izraelom a Bohom, *Veľpieseň* transformovala do vzťahu medzi dvoma milencami." Boh a jeho príkazy sú tu „idolatricky" nahradené ženou. Porov. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 455.

[32] O. Keel vo svojej interpretácii preložil *leb* ako hruď, resp. prsia. Takýto preklad však kladie prílišný dôraz na vonkajší – vizuálny a telesný atribút hebrejského slova a uniká mu obrazný význam. Porov. KEEL, Othmar: *The Song*..., s. 272.

[33] Porov. ASSIS, Elie: Flashes..., s. 238. V určitých prípadoch môže obraz srdca zahŕňať aj modernú predstavu svedomia. Porov. ŠTRBA, Blažej: *Termín „srdce" ako svedomie v Starom zákone. Niekoľko poznámok*. In: KÚTNY, Ivan (ed.): Špecifické aspekty svedomia v perspektíve rozvoja osobnosti a spoločnosti. Bratislava – Nitra : Univerzita Komenského v Bratislave, 2007, s. 137.

[34] Podobnú sémantiku malo srdce aj v egyptských textoch. Porov. LURKER, Manfred: *Slovník*..., s. 244 – 245.

[35] Porov. LONGMAN, Tremper: *Song*..., s. 210.

[36] Kabergs navrhuje vzhľadom na metaforický význam hebrejského originálu prekladať *zeróa* nie ako rameno, ale ako sila (Porov. Ž 37:17; Jer 48:25; Ez 30:21-22, 24-25). Z hľadiska sémantiky je dôraz na obrazný význam slova úplne legitímny, avšak z hľadiska prekladu takýto preklad nepovažujeme za vhodný. Rovnako ani hebrejské slovo *leb* (srdce) akceptujúc jeho pestrú sémantiku neprekladáme do slovenčiny ako „prilož si ma na svoje vnútro (alebo myšlienky, myseľ, pocity, vôľu)," ale ako srdce. Takýmto prekladom ponechávame priestor pre obrazné významy a nenarúšame základný význam. Porov. KABERGS, Valérie*: Lovely Wordplay in Canticles 8,6a*. Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, 126, 2014, č. 2, s. 261 – 264.

[37] Porov. LURKER, Manfred: *Slovník*..., s. 213. V SZ má rameno podobné konotácie. Porov. Ex 28:12; Neh 9:29; Iz 14:25; Iz 22:22.

Interpretácia 8:6cd

„(pretože) dravá ako smrť je láska, krutá ako podsvetie je žiarlivosť"

V. 6cd nadväzujú na urgentný tón v. 6ab. Na scénu prichádza smrť, ktorej sa skladba doteraz úspešne vyhýbala[38]. Ústrednými obrazmi týchto veršov je láska a smrť, ktoré vytvárajú antitézu. Slovo *láska* patrí medzi najťažšie sémanticky definovateľné slovo zo všetkých slov, ktoré ako ľudia používame. Hebrejské slovo *'ahabâ* je ženského rodu a bežne sa do slovenčiny prekladá ako láska. Vo *Veľpiesni* ho nachádzame v podobe substantíva 10-krát[39] a 7-krát ako sloveso[40]. Hebrejčina na rozdiel od gréčtiny nemá samostatné slová pre rôzne druhy lásky. V SZ slovom *'ahabâ* môžeme vyjadriť lásku medzi mužom a ženou (Gn 29:20), vzťah Jahveho k svojmu ľudu (Dt 7:8), priateľskú lásku (1 Sam 18:3) a lásku erotickú (Pris 5:19).

Táto láska je amplifikovaná viacerými predikátmi, ktoré by sme na stránkach *Veľpiesne* nečakali. Prvým predikátom je adjektívum dravá, hebrejsky *'azzâ*. Toto adjektívum je najčastejšie prekladané ako silný[41], ale znamená tiež dravý a divoký[42]. V našom preklade ho prekladáme ako dravá, pretože lepšie korešponduje s obrazom smrti a paralelizmom, ktorého je súčasťou (dravá/krutá)[43]. Podobné negatívne konotácie má aj ďalšie hebrejské adjektívum *qāšâ*, vzťahujúce sa na žiarlivosť, ktorá je v rámci paralelizmu synonymom pre lásku. Bežne sa zvykne prekladať ako krutý,

---

[38] Porov. LANDY, Francis: *Paradoxes*..., s. 108.

[39] Porov. Vp 2:4; 2:5; 2:7; 3:5; 3:10; 5:8; 7:6; 8:4; 8:6; 8:7.

[40] Porov. Vp 1:3; 1:4; 1:7; 3:1; 3:2; 3:3; 3:4.

[41] Vo všetkých známych slovenských prekladoch je adjektívum *az* preložené ako *mocná*. Roháčkov preklad ho prekladá ako *silná*.

[42] Medzi adjektívom *'az* a substantívom *zerōa* vzniká aliterácia (*z-z*), ktorá zintenzívňuje dynamiku opisu. Rameno, ktoré na obraznej úrovni konotuje rozhodnosť a činnosť, korešponduje s dravosťou, divokosťou a silou adjektíva *'az* ako dominantného atribútu lásky v opozícii voči smrti. Porov. LANDY, Francis: *Paradoxes*..., s. 118.

[43] Problém s prekladaním tohto slova môžeme vidieť na Jákobovom požehnaní svojim synom. V Gn 49:3 hovorí Jákob o Rúbenovi ako o prvom prejave Jakubovej sily (heb. *ôní*) a ako o tom, ktorý prekypuje silou (heb. *'az*). Vo v. 7 Jákob opisuje Šimeóna a Léviho, ktorých hnev bol prudký (heb. *'az*). LXX prekladá na tomto mieste hebrejské *'az* ako *aúthádis* – bezočivý, tvrdohlavý či arogantný. Hoci koreňom hebrejského adjektíva *'az* je sloveso *'azaz* (byť silným), analýza výskytu tohto adjektíva v *Starom zákone* nás vedie k záveru, že na mnohých miestach nemá len význam mocný a silný, ale rovnako často sa vyskytuje vo význame: prudký, krutý, dravý či divoký. Uvádzam niekoľko príkladov: Ex 14:21; Dt 28:50; Neh 9:11; Prís 18:23, 21:14; Iz 25:3, 56:11. Smrť sa na mnohých miestach prejavuje antropomorfne – správa sa dravo, divoko a nespútane (2 Sam 22:6; Jób 24:19, 26:5-6; Ž 18:5, 49:15; 55:16). Adjektívum *'az* tvorí bázu metafory, ktorá pozostáva z lásky (referent) a smrti (metareferent). Smrť (v. 6c) a podsvetie (v. 6d) tvoria paralelizmus a významovo tvoria synonymum. Divokosť, dravosť a prudkosť sa v rámci metaforického vzťahu usúvzťažňujú s láskou a stávajú sa tak jej novými atribútmi. Preto na tomto mieste neprekladáme adjektívum *'az* tradičným spôsobom (mocná, silná), ale ako dravá. Takýto preklad lepšie vystihuje funkciu metafory, ktorej je adjektívum súčasťou. Stern vo svojej štúdii pracuje s významami divoká, prudká (fierce), hoci vo svojom pracovnom preklade aj naďalej *'az* prekladá ako silná (strong). Porov. STERN, Philip: *The Song of Songs: Love is Strong as Death*. Dostupné on-line na http://www.biblicalarchaeology.org/daily/biblical-topics/bible-interpretation/song-of-songs/.

tvrdý a tvrdošijný. V SZ sa spája s hnevom, despotizmom, krutosťou a nedostatkom súcitu[44].

Prekvapivým synonymom pre lásku je vo v. 6d *žiarlivosť*, hebrejsky *qinʾâ*, ktorá je „*krutá ako podsvetie*". Takýto negatívny a deštruktívny obraz lásky spoločne s obrazom smrti nenájdeme na inom mieste vo Vp. Substantívum *qinʾâ* sa zvykne prekladať ako horlivosť, žiarlivosť, závisť a prísnosť[45]. V SZ má pozitívne aj negatívne konotácie. Zahŕňa zžieravé, sebadeštruktívne pocity, násilné emócie alebo negatívny postoj voči druhej osobe (porov. Nm 5:14, Prís 14:30). *Biblia* chápe žiarlivosť ako veľmi výraznú a takmer neovládateľnú emóciu[46]. Tento stav však nie je len doménou človeka, ale aj Boha. Jahve žiarli na svoj ľud pre jeho neveru a očakáva úplnú vernosť. Aj v týchto metafyzických kontextoch je žiarlivosť zobrazená vo svojich pozitívnych aj negatívnych polohách[47]. Ak akceptujeme tézu o ženskom referentovi v. 6 a 7, žiarlivosť Milej na svojho muža nabúra patriarchálny stereotyp o jednostrannej žiarlivosti muža voči svojej žene[48]. Niektorí bádatelia v žiarlivosti vidia alúziu na monogamiu, ktorá má stáť ako opozícia voči v staroveku rozšírenej polygamii a rozvodu[49]. Takýto záver možno ťažko postaviť na tejto jednej zmienke. Ďalší bádatelia interpretujú zmienku o žiarlivosti negatívne. Landy zdôrazňuje, že žiarlivosť je len tieňom lásky, kariko-

---

[44] Napríklad v Ex 6:9 je za kruté označené správanie Egypťanov voči Izraelitom, ktorí otrocky pracovali v Egypte; podobne negatívne je titulovaný aj Nábal, manžel Abigail v (1 Sam 25:3). Porov. i tiež Dt 26:6; 1 Kr 12:13; Iz 19:4.

[45] Porov. PÍPAL, Blahoslav: *Hebrejsko-český slovník*..., s. 145. Viacero komentátorov kritizuje preklad slova *qinʾâ* ako vášeň, pretože nevystihuje a zahmlieva pôvodný význam hebrejského slova. Porov. BLOCH, Ariel – BLOCH, Chana: *The song of songs: a new translation*. London : University of California Press, 1995s. 213; EXUM, Cheryl J.: *Song*..., s. 251, z novších prekladov aj ALTER, Robert: *Strong as death is love: The Song of Songs, Ruth, Esther, Jonah, Daniel*. New York : London : W. W Norton & Company, 2016, s. 50.

[46] Porov. Prís 27:4.

[47] Porov. Dt 29:20; Ex 20:5; Ez 5:13; 16:38; Iz 9:7, 26:11, 37:32.

[48] Barbiero upozorňuje, že v SZ sa slovo *žiarlivosť* primárne vzťahuje na mužské pohlavie. Vidíme to na jednostranne formulovanom zákone o žiarlivosti, ktorý trestá len ženu a hovorí výlučne o ženskej nevere a mužovej žiarlivosti. Porov. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 431; Nm 5:14, 29-30.

[49] Porov. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 462. Dt 24:1 napríklad o rozvode píše: „Ak si muž vezme ženu za manželku a potom sa mu znepáči, lebo nájde na nej niečo odporné, napíše jej prepúšťací list, dá jej ho a pošle ju z domu preč." Voči tomuto „mužskému" trendu sa podľa niektorých bádateľov verše 6-7 vymedzujú. Za vyvrcholenie tohto revolučného postoja naznačeného *Veľpiesňou* považujú Ježišove slová z Matúšovho evanjelia, kde sa píše: „A tak už nie sú dvaja, ale jedno telo. Čo teda Boh spojil, človek nech nerozlučuje" (Mt 19:6) Je pravda, že vo *Veľpiesni* nenachádzame zmienku o polygamii, hoci sa tu spomína Šalamún, ktorý sa preslávil svojím honosným a kvantitatívne početným háremom. Podľa 1 Kr 11:1-6 mal Šalamún 700 manželiek a 300 konkubín. Analógia so Šalamúnom je preto z tohto pohľadu značne paradoxná. Z manželskej praxe v starovekej Mezopotámii a zo strán SZ vieme, že polygamia bola bežným sociálnym zriadením. Monogamný ideál lásky *Veľpiesne* bol pravdepodobne vo svojom čase príťažlivý – odkazoval obrazne na časy rajskej záhrady, kde muž a žena boli „jedno" – ale bolo by naivné predpokladať, že tento obraz nejako výrazne ovplyvnil manželskú prax v starom Izraeli. Porov. FOX, Michael V.: '*Love, passion, and perception in Israelite and Egyptian love poetry*'. Journal of Biblical Literature, 102, 1983, č. 2, s. 228.

vanou láskou, parazitnou vlastnosťou, ktorá vnáša do vzťahu odcudzenie, neistotu a stratu nevinnosti[50]. Obraz žiarlivosti je skutočne prekvapivý, ale sémantika tohto pojmu zahŕňa aj pozitívne konotácie. Pisateľ mohol použiť slovo *žiarlivosť* za tým účelom, aby tak upriamil pozornosť na úplnú odovzdanosť v láske, ktorá je nevyhnutnou pre jej zachovanie. Ako si smrť berie celého človeka, rovnako aj láska chce pre seba úplne predmet svojej lásky.

Druhým centrálnym pojmom tejto pasáže je *smrť*, ktorá sa spomína hneď dvakrát. Prvýkrát v podobe heb. substantíva *māwet* (smrť), druhýkrát ako substantívum *šeʾol* (podsvetie). Ako sme už vyššie uviedli, zmienka o smrti vnáša do textu tenziu napriek faktu, že láska je len komparovaná so smrťou. Idealistický obraz lásky je tak narušený rozporom medzi láskou tužiacou po večnom splynutí (6ab) a fatalitou nekompromisnej smrti (6cd, 7ab). Pre hlbšie pochopenie tohto prirovnania je potrebné poznať, ako je smrť reflektovaná v SZ. SZ sa problematike smrti venuje na viacerých miestach[51]. Biblickí pisatelia a ich postavy chápu smrť fatálne[52], ako nevyhnutnú súčasť prirodzeného rádu, ktorou sa končí život človeka bez vyhliadky na metafyzickú realitu po smrti[53]. Človek zažíva ako požehnanie, tak aj trest tu na zemi za svojho života, nie po smrti[54]. Za akúsi starozákonnú definíciu smrti môžeme pokladať melancholický a fatalistický záver tvorcu alebo editora knihy *Kazateľ* vo v. 9:5-6: „5 Živí vedia, že zomrú, ale mŕtvi nevedia nič. Niet pre nich viac odmeny, lebo ich pamiatka je zabudnutá. 6 Aj ich láska, aj ich nenávisť, aj ich horlivosť dávno zanikli a nemajú už podiel na ničom, čo sa deje pod slnkom.“ Smrťou človeka sa končia všetky jeho záväzky voči tomuto svetu vrátane lásky. Tematická podobnosť veršov s Kaz 9:5-6 a *Veľpiesňou* pôsobí, akoby sa autor *Veľpiesne* polemicky vyrovnával s týmto negatívnym verdiktom nad limitmi ľudskej lásky. Prirovnanie lásky k smrti môžeme interpretovať aj ako formu obrany pred smrťou – archetypálnym nepriateľom života a lásky. Láska v týchto veršoch bojuje zbraňami svojho nepriateľa a implikuje jeho atribúty (dravá, krutá, ohnivé strely). Len takto vyzbrojená dokáže konfrontovať smrť[55]. Základným problémom tohto výkladu je nádych tragiky[56] – láska nie je zobrazená ako silnejšia (dravšia) ako smrť, ale je rovnocenná smrti[57]. Aj keď pisateľ vo v. 7ab opätovne stavia lásku do opozície voči smrti (nekromorfno-mýtické obrazy

[50] Porov. LANDY, Francis: *Paradoxes*..., s. 119, 120; opačný názor má Exum. Porov. EXUM, Cheryl J.: *Song*..., s. 251.

[51] Porov. Gn 3:19; 2. S 14:14; Ž 6:6, 49:11,13; 88:6, 11, 12; Kaz 3:2, 5:15; Iz 38:18, 19, 40:7,8.

[52] Porov. ASSIS, Elie: *Flashes*..., s. 239.

[53] Porov. BŘEŇOVÁ, Klára: *Smrt a existence po smrti v biblickém Izraeli: v kontextu představ starověkého Předního východu.* Praha : Academia, 2011, s. 31.

[54] Porov. BŘEŇOVÁ, Klára: *Smrt*..., s. 31 – 34.

[55] Iný výklad ponúka Landy, ktorý vidí v naliehavom tóne ženy strach z možného odlúčenia. Porov. LANDY, Francis: *Paradoxes*..., s. 117.

[56] Porov. ASSIS, Elie: *Flashes*..., s. 242.

[57] Longmanov preklad „*silnejšia ako smrť*“ nemá oporu v hebrejskom texte. Porov. LONGMAN, Tremper: *Song*..., s. 207; BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 457; EXUM, Cheryl J.: Song..., s. 251.

vôd a riek)[58] a naznačuje, že smrť nevíťazí nad láskou, ontologický realizmus smrti vo v. 6c relativizuje takýto ideálny výklad, ktorý nadobúda viac kolorit zbožného priania.

Verš 6c možno interpretovať aj z odlišnej optiky, ako sme to robili doteraz[59]. Stále platí téza, že láska implikuje atribúty smrti, ale túto implikáciu môžeme chápať ako afinitu medzi oboma fenoménmi (láska, smrť), ktorá spočíva na analogických prejavoch a znakoch. Smrť podobne ako láska, berie všetko alebo nič. Obe si nemožno dopredu vyskúšať či pripraviť sa na ne. Ako nie je v silách človeka vyhnúť sa smrti, rovnako nie je v jeho silách vyhnúť sa či odolať sile lásky.

K podobnému záveru môžeme dôjsť aj pri interpretácii v. 6d. Substantívum *šeʾol* (podsvetie)[60] je personifikovaným obrazom smrti s mýtickými konotáciami, ktorá sa neraz prejavuje animálne ako dravá beštia požierajúca svoje obete, ako predátor, pred ktorým niet úniku[61]. Podsvetie je stereotypným a synonymickým obrazom pre smrť, hrobom ľudstva, kam „odchádzajú" všetci ľudia bez rozdielu[62]. Láska usúvzťažnením s nekromorfným obrazom podsvetia preberá na seba animálne atribúty smrti, čo sa na lexikálnej rovine prejavuje použitím adjektív dravá a krutá. Ako smrť – v obraznom zmysle – „necháva za sebou mŕtvoly" a dosahuje to, čo si zaumieni.

---

[58] Niektorí bádatelia poukazujú na mýtické echá vo veršoch 6cd. V obraze smrti vidia odkaz na ugaritského boha smrti Móta, ktorý je v ugaritských textoch nazvaný ako „silný" podobne ako vo *Veľpiesni*. Jeden z ugaritských súkromných listov o láske bohov píše: „láska bohov je ako smrť, násilie, je strašná a mocná. Porov. LACOCQUE, André: *Romance*..., s. 170; POPE, Marvin H.: *Song*..., s. 668, 669; WATSON, W. G. E.: *Love and Death once More (Song of Songs VIII 6)*. Vetus Testamentum, 47, 1997, s. 384.

[59] Lacocque vidí v texte náznaky sexuálneho spojenia muža a ženy. Smrť a láska sú vyjadrením dynamiky a protikladných pólov vzťahu muža a ženy. Tieto protiklady sa stretávajú v jednom bode – v okamihu intímneho splynutia dvoch bytostí. Porov. LACOCQUE, André: *Romance*..., s. 171. Watson vidí analógiu s *Eposom o Gilgamešovi*, kde mladí ľudia spoločne pri akte lásky konfrontujú smrť: „The fine young man, the beautiful girl / when making love, together they confront death." Porov. WATSON, W. G. E.: Love..., s. 386, podobne aj LONGMAN, Tremper: *Song*..., s. 210. Kritiku tohto výkladu pozri v HESS, Richard S.: *Song*..., s. 238 – 239. Hoci sa *Veľpieseň* na mnohých miestach dostáva do erotických polôh, nemyslím si, že pisateľ použitím týchto obrazov sledoval fyzický alebo erotický aspekt lásky. Barbiero prepojenie medzi láskou a smrťou interpretuje v duchu neskoršieho kresťanstva: „Ktokoľvek, kto miluje, stráca svoju slobodu a svoj vlastný čas a úplne obetuje svoj život v prospech osoby, ktorú miluje." Porov. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 458; Jn 15:13.

[60] Slovo *šeʾol* sa vyskytuje v *Starom zákone* 66-krát. Etymologicky je toto slovo spájané s bohyňou Šuwal, ktorú spomínajú ugaritské (KTU 1.81.24; 1.125.4) dva akkadské texty. Najčastejšie býva slovo etymologicky odvodzované z koreňa *š-l* – vypytovať sa, alebo z koreňa *š-h* – pustnúť, byť spustošený. Porov. BŘEŇOVÁ, Klára: *Smrť*..., s. 147. Nesúhlasíme s Francisom Landy, ktorý tvrdí, že podsvetie a smrť tiež tvoria antitézu. Je problematické presne určiť, ako židia vnímali podsvetie, ale určite vieme povedať, že ich vnímali a používali ako synonymá. Porov. LANDY, Francis: *Paradoxes*..., s. 121; BŘEŇOVÁ, Klára: *Smrť*..., s. 150 – 151.

[61] Porov. Num 16:30,33; 2.Sam 22:6; Job 21:13, 24:19; Ž 18:5, 49:15, 55:16, 141:7.

[62] Porov. 1 Sam 28:19; BŘEŇOVÁ, Klára: *Smrť*..., s. 151.

Interpretácia 8:6ef

„Jej strely sú strelami ohňa, (strelami) božského plameňa.“

V. 6ef pokračujú v deskripcii lásky prostredníctvom militaristických, mýticko-metafyzických a nekromorfných obrazov. Prvým kľúčovým pojmom je hebrejské substantívum *rešep* (plurál slova *rešāpîm*). Slovo sa vyskytuje v SZ 6-krát[63] a najčastejšie sa zvykne prekladať ako strely. Vzhľadom na malý výskyt v *Biblii* je náročné určiť jeho presný význam. Popri militaristických významoch[64] má aj metafyzické[65] a mýtické konotácie[66]. Obraz smrtiacich šípov intratextovo nadväzuje na predchádzajúce (6cd) a nasledujúce verše (7ab). Sémantickou bázou je aj naďalej smrť, ktorá opätovne prepožičiava svoje atribúty láske. Láska sa prejavuje deštruktívne a smrteľne, na čo poukazuje aj posledný verš (6f).

Z translatologického hľadiska ide o problematický a medzi odborníkmi dodnes často diskutovaný verš vo Vp. Polemika sa točí okolo heb. slova *šalhebetyâ,* ktoré sa v SZ vyskytuje len na tomto mieste (hapax legomena). Toto substantívum sa skladá z dvoch slov: zo slova *šalhebet* (oheň) a sufixu *–yâ*. Heb. *šalhebet* sa v SZ nachádza na troch miestach: Jb 15:30, Pies 8:6 a Ez 21:3. Na dvoch miestach okrem *Veľpiesne* má toto slovo primárne metafyzické konotácie a odkazuje na božiu činnosť. Hebrejčina bežne pre označenie ohňa používa pojem *ʾēš.* Heb. *Šalhebet* je v porovnaní s bežne používaným *ʾēš* viac metafyzicky ikonické, preto ho nezvykneme prekladať ako oheň. Problematický je práve sufix *–yâ*, ktorý odborníci prekladajú buď ako superlatív (najsilnejší oheň)[67], alebo ako teomorfný sufix odkazujúci na boha Jahveho[68]. Teomorfný

---

[63] Pozri Dt 32:24; Jób 5:7; Ž 76:4, 78:48; Pies 8:6; Hab 3:5.

[64] Porov. Ž 76:4: „4 Tam polámal ohnivé šípy s lukmi, štít a meč, vojnové zbrane“ (zvýraznené autorom).

[65] Porov. Dt. 32:24; Jób 5:7; Ž 78:48; Hab 3:5.

[66] Barbiero *rešep* prekladá ako bleskové šípky a odkazuje na gréckeho boha Apollona, s ktorým sa spájajú blesky ako jeho zbraň. Barbiero v slove rešep vidí potenciálne mýtické pozadie. Porov. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 463. Rešep je aj meno kanánskeho božstva, ktoré spôsobuje vojny, epidémie a smrť. V ugaritských textoch figuruje Rešep ako strážca vchodu do podsvetia. Porov. XELLA, Pa: „*Rešep*“. In: TOOM, Karel van der (ed.): *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*. Leiden – Boston – Köln : Brill, 1999, s. 700-703. Podľa Imray strely (šípy) lásky v 8:6 neznázorňujú šťastie lásky, ale lásku ako mor („sort of plague“), ktorý prináša smrť. V obrazoch lásky, ktorá bojuje so smrťou vidí Imray sociálne nešťastie človeka. „The arrows of love in 8:6 seem not so much to suggest that love results in happiness as that love is a sort of plague. Canticles 8:6-7, therefore, connects love, sickness, and death and also suggests that love can bring a man to social and monetary ruin.“ Takýto výklad pristupuje k vysoko konotatívnemu textu ako k dokumentu, ktorého funkciou je referovať o sociálnej situácii človeka v starovekom Izraeli. Od negatívnych významov heb. *rešep* je ale veľmi ďaleko k sociálnej kritike a deštruktívnej láske, ktorá spôsobuje človeku sociálnu ujmu. Porov. IMRAY, Kathyrin: *Love is (Strong as) Death: Reading the Song of Songs through Proverbs 1-9*. Catholic Biblical Quarterly, 75, 2013, č. 4, s. 657.

[67] Napríklad EXUM, Cheryl J.: *Song*..., s. 253 – 254; LONGMAN, Tremper: *Song*..., s. 212 – 213; ASSIS, Elie: *Flashes*..., s. 240; GOULDER, Michael, D: *The Song of Fourteen Songs*. Sheffield : Journal for the Study of the Old Testament, 1986, s. 65 – 66; KEEL, Othmar: *The Song*..., s. 275, BLOCH, Ariel – BLOCH, Chana: *The song*..., s. 213.

[68] Napríklad BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 464 – 465, DAVIDSON, Richard M.: *Is God Present in the Song of Songs?* Journal of the Adventist Theological Society, 16, 2005, č. 1 – 2,

sufix *-yâ* sa bežne vyskytuje v Biblii a vidíme ho ako súčasť mien niektorých osôb[69] či vo funkcii superlatívu[70]. V prípade osôb sufix odkazuje na Jahveho. Celú situáciu komplikuje textová kritika, ktorá vnáša do výkladu viac otáznikov ako odpovedí. Pisatelia gréckej Septuaginty[71]a latinskej Vulgáty[72] neprekladajú sufix *–yâ* ako teomorfný. Heb. MT, ktorý sa nám zachoval v dvoch tradíciách – tradícia ben Ašera a bena Naftaliho, ponúka dva spôsoby čítania. MT variant ben Ašera uvádza súfix *–yâ* ako súčasť substantíva *šalhebet*, čo indikuje, že pisateľ si nebol vedomý, že ide o teomorfný sufix. MT ben Naftaliho obsahuje sufix *–yâ* oddelený od substantíva *šalhebet*, čo na druhú stranu umožňuje čítať text ako „*oheň jah*"[73]. Prekladateľ a interpret si teda môže vybrať, podľa ktorej verzie sa bude riadiť. Podľa nášho názoru v tejto diskusii predložil relevantný dôkaz bádateľ Marvin Pope, ktorý upozorňuje, že celé generácie vykladačov, ktorí paradoxne čítali *Veľpieseň* ako spirituálnu alegóriu, nevideli v tomto verši nijaké náznaky božieho mena[74]. Alúzia na Jahveho by bola vítaným potvrdením ich spirituálnej relektúry *Veľpiesne*. Oproti celým predchádzajúcim generáciám exegétov, je dnes tomuto veršu venovaná väčšia pozornosť, pretože sa stal pre mnohých kľúčovým v otázke prítomnosti Boha vo *Veľpiesni*. Francis Landy *ad hominem* spochybňuje pohnútky biblistov, ktorí sa „vraj" usilujú vymazať božie meno z *Veľpiesne*[75]. Podobne útočne píše aj Davidson, ktorý veľmi vehementne a sebaisto proklamuje, že verš odkazuje na Jahveho[76]. Nech už sú pohnútky bádateľov akékoľvek, textová kritika neposkytuje v otázke teomorfného významu sufixu *–yâ* jednoznačnú odpoveď a preto sme v našom preklade *šalhebetyâ* preložili kompromisne ako božský oheň. Či už sa prikloníme k jednému alebo druhému variantu, rozhodne nemožno poprieť metafyzické konotácie tohto slova. Na základe predchádzajúcich veršov, ktoré implicitne odkazovali na mezopotámske božstvá, môžeme tvrdiť, že v perikope 8:6-7

s. 151, HESS, Richard S.: *Song*..., s. 240, LACOCQUE, André: *Romance*..., s. 169 – 170; LANDY, Francis: *Paradoxes*..., s. 122.

[69] Porov. 2 Sam12:25; 1 Kr 3:16; 2 Kr 18:1.

[70] Ž 118:5; Jer 2:31.

[71] Pisatelia Septuaginty preložili sufix *-yâ* ako zámenný sufix tretej osoby ženského rodu v singulári (phloges autēs).

[72] Vulgáta prekladá sufix ako *atque flammarum* (a plameň).

[73] Porov. DAVIDSON, Richard, M.: *Is God*..., s. 147.

[74] Porov. POPE, Marvin. H: *Song*..., s. 672.

[75] Porov. LANDY, Francis: *Paradoxes*..., s. 122.

[76] Davidson tvrdí, že „plameň Jah" vo *Veľpiesni* 8:6 nie je ničím iným ako ohňom Jahveho na tróne, ktorého obraz vidíme v Dan 7:9-10. Podľa Davidsona je Boh vo *Veľpiesni* prítomný a „nie je ticho". Implicitné narážky na božie meno vidí Davidson napríklad v refréne ženy, ktorý sa vo *Veľpiesni* opakuje vo v. 2:7; 3:5 a 8:4. V hebrejčine môžu verše („na gazely a srnky v poli") po fonologickej stránke naznačovať božie meno (boh všemohúci). Podobne tiež repliku v 5:1 považuje za požehnanie samotného boha. Porov. DAVIDSON, Richard M.: *Is God*..., s. 143 – 144, 148 – 153, Porov. tiež monografiu venovanú problematike lásky a spirituality v DAVIDSON, Richard: *Flame of Jahweh: Sexuality in the Old Testament*. Massachusetts : Hendrickson Publishers, 2007, s. 621 – 632. Implicitné narážky vo forme kalambúrov (2:7; 3:5 a 8:4) a nevyriešené textologicky problémy v otázke pôvodnosti textu relativizujú takéto sebaisté – až príliš „okato" teologicky motivované závery.

sme svedkami teomorfizácie lásky[77]. Láska sa prejavuje ako spaľujúci oheň – v biblickej symbolike dialektický fenomén – na ktorý sa vzťahujú deštruktívne, purifikačné, metafyzické[78] a sakrálne významy[79]. Zmienka o Bohu nerobí z knihy spirituálny text rovnako ako absencia Boha nerobí zo skladby sekulárnu báseň. Na túto dialektiku dokázalo rezignovať už viacero interpretov *Veľpiesne*, pre ktorých spiritualita skladby nespočíva na jednom sufixe, ale na oveľa stabilnejších a hlbších základoch[80].

Interpretácia 8:7ab:

„Veľké vody nedokážu uhasiť lásku, rieky ju nedokážu odplaviť."

V. 7abcd tematicky nadväzujú na v. 6abcde. V popredí sú aj naďalej obrazy lásky a smrti, ktorých vzájomný zápas je znovu zobrazený mýtickými metaforami. V. 7a sa začína kataklizmatickým obrazom veľkých vôd (heb. *mayîm rabbîm*). Voda, rieky a more sú v mezopotámskom písomníctve[81] a v SZ symbolmi smrti a chaosu[82]. Kvantita a sila vôd je akcentovaná heb. adjektívom *rab*, ktoré môžeme preložiť ako *„veľký, veľké"*. Podľa Barbiera veľkosť vôd kontrastuje so slovesom *„nedokážu"* (heb. *yûklû*), ktoré neguje moc vôd v boji proti ohni lásky[83]. Ide o zámerný paradox[84], pretože je prirodzenou vlastnosťou vody uhasiť oheň. V tomto prípade ani mýtické vody chaosu a smrti nemajú takúto moc. Rieky (heb. *ûnehārôt*) sú mýtickým a nekromorf-

[77] Porov. MEINHOLD, Arndt: *Afinita a napětí mezi theomorfií a alegorismem Velepísne v souvislosti s její kanonizací*. In: Sborník k sedmdesátinám Milana Balabána. Praha : ONYX, 1999, s. 88.

[78] Porov. Gn 3:24; Ex 3:2, 13:21, 40:38; Nm 9:15; Iz 6:2; Dan 7:9-10. Na prepojenie teofánie s ohňom poukazuje podrobnejšie DAVIDSON, Richard M.: *Is God...*, s. 150 – 151.

[79] Porov. LURKER, Manfred: *Slovník...*, s. 169-170. Landy interpretuje oheň ako erotickú metaforu. Erotické konotácie sú v jeho interpretácii výsledkom tepla (analógia s ohňom), ktoré vzniká pri milovaní. Svoj výklad následne opiera o psychoanalytické úvahy Bachelarda, ktorý v kapitole venovanej sexuálnym konotáciám ohňa, píše, že: „oheň znamená život; život je oheň." Landyho výklad interpretácie je známy svojim psychoanalytickým prístupom k textu *Veľpiesne*. V takom prípade sa však (nad)interpretácia mení na kumuláciu mimotextových konotácií, ktoré nenachádzajú odozvu ani v kontexte, ani v sémantike ohňa v SZ. Porov. LANDY, Francis: *Paradoxes...*, s. 121; BACHELARD, Gaston: *Psychoanalýza ohně*. Přeložila Jitka Hamzová. Praha : Mladá fronta, 1994, s. 51.

[80] Porov. LONGMAN, Tremper: *Song...*, s. 67 – 70; BARBIERO, Gianni: *Song...*, s. 41 – 42.

[81] V *Epose o Gilgamešovi* sa more a prúdy vôd spájajú so smrťou: „Nemôžeš Gilgameš, prekročiť more, a keby si aj mohol, čo by si si počal pred prúdom vôd smrti?" Porov. ZAMAROVSKÝ, Vojtech: *Gilgameš*. Bratislava : Perfekt, 2002, s. 63. Podobné významy nachádzame aj v SZ: V Jon 2:3-7 obrazy vody, prúdu, príboja a vĺn sú sémanticky príbuzné s obrazmi podsvetia (heb. *šeʾol*) a základom hôr, ktoré v biblickej obraznosti spadajú do kategórie nekromorfných obrazov. Porov. VARŠO, Miroslav: *Komentáre k Starému zákonu, II. zväzok, Abdiáš, Jonáš, Micheáš*. Trnava : Dobrá kniha, 2010, s. 122–124; BALABÁN, Milan: *Mare*. Reflexe, 1994, č.11, s. 1 – 22; MAY, Herbert G.: *Some Cosmic Connotations of Mayim Rabbim, „Many Water"*. Journal of Biblical Literature, 74, 1955, č. 1, s. 18.

[82] Longman uvádza, že spojenie *mayîm rabbîm* sa vyskytuje v Starom zákone 25-krát a odkazuje na sily chaosu a smrti. Porov. LONGMAN, Tremper: *Song...*, s. 213 – 214. Porov. tiež Ž 18:5-6, 17, 74:13-14; Iz 17:12-13. Napriek svojej deštruktívnej moci podlieha more a voda moci Jahvemu. Porov. Gn 1:10, Ž 107; Jób 38:4-12, Ž 93:3-4.

[83] Porov. BARBIERO, Gianni: *Song...*, s. 468.

[84] Porov. ASSIS, Elie: *Flashes...*, s. 241.

ným obrazom ako vody (heb. *mayîm rabbîm*)[85]. Slovo je v pluráli, čo môže odkazovať na veľkosť a mohutnosť riek[86]. V porovnaní s predchádzajúcimi veršami nastáva v deskripcii lásky zlom. Doteraz bola láska rovnocenným partnerom smrti (6cd). Vo v. 7ab je už schopná odolať aj silám smrti. Absolútna dominancia lásky nad smrťou je zdôraznená paralelizmom, v rámci ktorého pisateľ používa dvakrát obrazy smrti (veľké vody, rieky) a záporné slovesá zdôrazňujúce neschopnosť smrti vzdorovať moci lásky (nedokážu uhasiť, nedokážu odplaviť)[87]. Intertextovou analógiou v SZ je verš z Izaiáša 43:2: „Keď budeš prechádzať cez vody, budem s tebou, a keď cez rieky, nezaplavia ťa. Keď pôjdeš cez oheň, nepopáliš sa a plameň ťa nespáli". V tomto texte sú všetky živelné obrazy charakteristické pre Vp 8:6-7 (vody, rieky, oheň), ktoré nedokážu obstáť pred božskou ochranou a mocou stvoriteľa[88]. Znovu sme tak svedkami implicitnej teomorfizácie lásky, ktorá sa správa ako Jahve a má kontrolu nad živlami sveta.

Interpretácia 7cd:

„Ak aj človek dá všetko bohatstvo domu za lásku, nakoniec ním úplne opovrhnú."

V. 7cd sa tematicky, sémanticky, štylisticky a lexikálne odlišujú od predchádzajúcich veršov. Táto prvoplánová nekompatibilita by však automaticky nemala viesť k záveru, že ide o neskoršiu interpoláciu. Na území poetickej reči sémantická zmena, ktorá ovplyvňuje viaceré roviny básnického textu môže byť interpretovaná primárne ako záležitosť „ozvláštnenia" textu, teda spadá do kategórie estetična, než byť indikátorom neskorších editorských zásahov. Preto s tvrdeniami o neskorších dodatkoch a zásahoch do textu, obzvlášť v prípade poézie je potrebné narábať opatrne[89]. Verše majú didakticko-reflexívny tón a ako sme uviedli v úvode štúdie, majú kolorit starozákonného múdroslovia. O láske tu pisateľ referuje podobne ako *Kniha Príslovia* vo v. 8:10,11 či Jób 28:12,15. Sapienciálny charakter textu ovplyvnil niektorých učencov v zaradení celej knihy do žánru múdroslovnej literatúry. V úvode sme predložili argumenty, prečo je takýto záver príliš generalizujúci. Vo v. 7cd autor explicitne kritizuje materialistický pohľad na lásku, ktorý degraduje lásku na úroveň výmennej

[85] V kanaánskom mýte o vojne medzi Bálom a bohom Jamom, je Jam personifikovaným božstvom vôd chaosu a zároveň je nazývaný aj princom mora či sudcom riek. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 469, LONGMAN, Tremper: *Song*..., s. 214. Pre rozbor pozri BALABÁN, Milan: *Mare*..., s. 14 –19.

[86] Porov. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 469.

[87] Pisateľ pri obraze riek používa procesuálne sloveso *šāṭap.* Toto hebrejské sloveso sa vyskytuje na viacerých miestach v SZ, najčastejšie sa spája s vodou a možno ho preložiť ako „odplaviť, zaplaviť, ponoriť" či „hnať prúdom". Toto sloveso sa zvykne spájať s ničivou silou riek počas povodní. Porov. PÍPAL, Blahoslav: *Hebrejsko-český slovník*..., s. 167; BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 469.

[88] Porov. BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 469.

[89] Barbiero cituje Roberta a Tournaya, ktorí považujú v. 7cd za dodatok k pôvodného textu. Kritiku tohto názoru pozri v BARBIERO, Gianni: *Song*..., s. 470.

komodity, ktorú si môže človek bezproblémovo kúpiť a privatizovať[90]. Láska analogicky k múdrosti nie je podľa pisateľa na predaj – nie je možné ju získať žiadnymi materiálnymi prostriedkami a každá takáto snaha je odsúdená na nezdar v podobe úplného opovrhnutia. O úplnosti takéhoto odvrhnutia svedčí aj hebrejské sloveso *bôz*, ktoré je v absolútnom infinitíve. Akákoľvek ekonomická kalkulácia a špekulovanie o láske sú v tomto verši radikálne odvrhnuté. Niektorí učenci na adresu týchto veršov upozorňujú na potenciálny sociálny protest voči zvyku platiť *móhar*, teda cenu za nevestu[91]. Umelecká literatúra je v istých intenciách reflexiou určitých atribútov či aspektov objektívnej reality. Môže dokonca aj plniť funkciu akéhosi estetického komentára ku každodenne prežívanej realite, ktorú za pomoci umeleckých prostriedkov „ozvláštňuje". Kritika sociálneho zriadenia sa pochopiteľne môže prejaviť v metaforickom kóde textu, ale vyjadrenia o láske a peniazoch majú viac gnómicky, archetypálny rozmer[92].

Túto interpretáciu ukončíme parafrázou Cheryl Exum, ktorá označila perikopu 8:6-7 za atemporálnu víziu lásky, ktorá má prehovárať k ušiam čitateľov v priebehu časov a zakaždým, keď je čítaná, dostáva táto láska možnosť znovu ožiť[93].

Pramene a literatúra

ALTER, Robert: *Strong as death is love: The Song of Songs, Ruth, Esther, Jonah, Daniel*. New York : London : W. W Norton & Company, 2016.

ASSIS, Elie: *Flashes of Fire: A Literary Analysis of the Song of Songs*. New York, London : Bloomsbury T&T Clark, 2009.

BACHELARD, Gaston: *Psychoanalýza ohně*. Přeložila Jitka Hamzová. Praha : Mladá fronta, 1994.

BALABÁN, Milan: *Mare*. Reflexe, 1994, č.11, s. 1 – 22.

BALABÁN, Milan. *Píseň písní – světla erotických a mystických ramp*. In: Bernard z Clairvaux Kázání na Píseň písní 1. Praha : Krystal OP, 2009.

[90] Imray vidí koreláciu medzi Prís 6:30-35 a Vp 8:6-7. Táto korelácia nastáva medzi obrazom cudzej ženy (pravdepodobne prostitútky), ktorá v opozícii voči personifikovanej múdrosti ničí bohatstvo muža a deformovaným pohľadom na lásku človeka, ktorý je ochotný dať všetok majetok domu za lásku. Takýto človek svojím bohatstvom získava len opovrhnutie. Podľa Imray je opovrhnutie, ktoré na seba privodí muž, ktorý sa nechal zlákať skazenou ženou podobné opovrhnutiu, ktoré získa človek, usilujúci sa získať lásku pomocou majetku. Takáto interpretácia de facto stojí len na spoločnom hebrejskom slovese *yābûzû*, ktoré sa vyskytuje v Pris 6:30 a vo Vp 8:7. Stavať na tejto analógii vyššie uvedené tvrdenia si vyžaduje istú dávku fantázie a nadinterpretácie textu. Porov. IMRAY, Kathyrin: *Love...*, s. 657.

[91] Barbiero spomína Roberta a Tournaya a tiež Krinetzskiho. Pozri BARBIERO, Gianni: *Song...*, s. 471.

[92] BARBIERO, Gianni: *Song...*, s. 471, KEEL, Othmar: *The Song...*, s. 276.

[93] EXUM, Cheryl J.: *The Poetic Genius...*, s. 79.

BARBIERO, Gianni: *Song of Songs.* Leiden – Boston : Brill, 2011.
Biblia Hebraica Stuttgartensia. Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 1997.
BLOCH, Ariel – BLOCH, Chana: *The song of songs: a new translation.* London : University of California Press, 1995.
BŘEŇOVÁ, Klára: *Smrt a existence po smrti v biblickém Izraeli: v kontextu představ starověkého Předního východu.* Praha : Academia, 2011.
DAVIDSON, Richard M.: *Is God Present in the Song of Songs*? Journal of the Adventist Theological Society, 16, 2005, č. 1 – 2, s. 143 – 154.
DAVIDSON, Richard: *Flame of Jahweh: Sexuality in the Old Testament*. Massachusetts : Hendrickson Publishers, 2007.
EXUM, Cheryl J.: *Song of Songs: A Commentary*. Luosville, Kentucky : Westminister John Knox Press, 2005.
EXUM, Cheryl J.: *The Poetic Genius of the Song of Songs*. In: HAGEDORN, C. Anselm (ed.): Perspectives on the Song of Songs : Perpsektiven der Hoheliedauslegung. Berlin – New York : Walter de Gruyter, 2005.
FISHER, Stefan: *Rhetorical figures of the Garden motif in Song of Songs 4:12-5:1*. Journal for Semitics, 23, 2014, č. 2ii, s. 819.
FOX, M.: *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Madison : University of Wisconsin Press. 1985.
FOX, Michael V.: '*Love, passion, and perception in Israelite and Egyptian love poetry*'. Journal of Biblical Literature, 102, 1983, č. 2, s. 228.
GLEDHILL, T.: *The Message of the Song of Songs : the lyrics of love*. Leicesterm Downers Grove, InterVarsity Press, 1994.
GOULDER, Michael D.: *The Song of Fourteen Songs*. Sheffield : Journal for the Study of the Old Testament, 1986.
HESS, Richard S.: *Song of Songs.* Michigan : Baker Academic, 2005.
CHILD, Brevard S.: *Introduction to the Old Testament as Scripture*. Philadelphia : Fortress Press, 1979.
IMRAY, Kathyrin: *Love is (Strong as) Death: Reading the Song of Songs through Proverbs 1-9*. Catholic Biblical Quarterly, 75, 2013, č. 4, s. 657.
KABERGS, Valérie: *Lovely Wordplay in Canticles 8,6a*. Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, 126, 2014, č. 2, s. 261 – 264.
KEEL, Othmar: *The Song of Songs*. Minneaspolis : Augsburg Fortress Publishers, 1994.
LACOCQUE, André: *Romance She Wrote: A Heremeneutical Essay on Song of Songs.* Harrisburg, Pennsylvania : Trinity Press International, 1998.
LANDY, Francis: *Paradoxes of Paradise*: *Identity and Difference in the Song of Songs*. Sheffield : Almond, 1983.
LEŠČINSKÝ, Jozef: *Múdrosť v Izraeli: Úvod do sapienciálnej literatúry Starého zákona*. Košice : Seminár sv. Karola Boromejského v Košiciach, 2008.
LONGMAN, Tremper: *Song of Songs*. Michigan : Eerdmans Publishing Co, 2001.
LURKER, Manfred: *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha : Vyšehrad, 1999.
MAY, Herbert G.: *Some Cosmic Connotations of Mayim Rabbim, „Many Water*". Journal of Biblical Literature, 74, 1955, č. 1, s. 18.

MEINHOLD, Arndt: *Afinita a napětí mezi theomorfií a alegorismem Velepísne v souvislosti s její kanonizací*. In: Sborník k sedmdesátinám Milana Balabána. Praha : ONYX, 1999.
MURPHY, Roland: *Wisdom literature: Job, Proverbs, Ruth, Canticles, Ecclesiastes, and Esther.* Michigan : Eerdmans Publishing Company, 1981.
MURPHY, Roland: *The Tree of Life: An Exploration of Biblical Wisdom Literature*. Cambridge : Michigan : William B. Eerdmans Publishing Company Grand Rapids, 2002.
PAUL, Shalom M.: *A Lover's Garden of Verse: Literal and Metaphorical Imagery in Ancient Near Eastern Love Poetry*. In: COGAN, Mordechai – EICHLER, Barry, L – TIGAY, Jeffrey, H: *Tehillah le-Moshe*: *Biblical and Judaic Studies in Honor of Moshe Greenberg*. Winona Lake : Indiana : Eisenbrauns, 1997, s. 99 – 108.
PÍPAL, Blahoslav: *Hebrejsko-český slovník ke Starému zákonu*. Praha : Kalich, 2006, 188s.
POPE, Marvin H.: *Song of Songs*. New York : Doubleday, 1977.
RUIZ, Eleuterio: *Entre erotismo y amor teologal. Dimensiones del amor en el Cantar de los Cantres*. *Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología "El amado en el amante : figuras, textos y estilos del amor hecho historia"*, 6, 2016, č.17 – 19, s. 90. On-line dostupné na http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/entre-erotismo-amor-teologal-ruiz.pdf.
SASSON, M.: *Unlocking the Poetry of Love in the Song of Songs*. Bible Review 1, 1985, č.1. On-line dostupné na https://www.baslibrary.org/bible-review/1/1/3.
SAGROVE, M.: *'The Song of Songs as Wisdom Literature'*. In: LIVINGSTONE, Elizabeth, A: Studia Biblica I. England : Sheffield, 1978, s. 245 – 248.
STERN, Philip: The Song of Songs: Love is Strong as Death. On-line dostupné na http://www.biblicalarchaeology.org/daily/biblical-topics/bible-interpretation/song-of-songs/.
ŠTRBA, Blažej: *Termín „srdce" ako svedomie v Starom zákone. Niekoľko poznámok*. In: KÚTNY, Ivan (ed.): Špecifické aspekty svedomia v perspektíve rozvoja osobnosti a spoločnosti. Bratislava – Nitra : Univerzita Komenského v Bratislave, 2007.
TOOM, Karel van der (ed.): *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*. Leiden – Boston – Köln : Brill, 1999.
TRSTENSKÝ, František: *Múdrosť, ktorá hľadá Boha : Náčrt biblickej múdroslovnej literatúry*. Ružomberok : Katolícke biblické dielo, 2014.
TRSTENSKÝ, František: *Úvod do knihy Žalmov*. Ružomberok : Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2008.
VARŠO, Miroslav: *Komentáre k Starému zákonu, II. zväzok, Abdiáš, Jonáš, Micheáš*. Trnava : Dobrá kniha, 2010.
WATSON, W. G. E.: *Classical Hebrew Poetry*. Sheffield : JSOT Press, 1986.
WATSON, W. G. E.: *Love and Death once More (Song of Songs VIII 6)*. Vetus Testamentum 47, 1997, s. 385 – 387.
ZAMAROVSKÝ, Vojtech: *Gilgameš*. Bratislava : Perfekt, 2002.
ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : Veda, 2010.
ZAMBOR, Ján: *Žalm a žalmickosť u Ivana Krasku a v slovenskej poézii 20. storočia.* In: Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia. Bratislava : AOSS, 2005, s. 11 – 29.

A Literary Interpretation of the Song of Songs 8:6-7

This article offers a literary interpretation of the *Song of Songs*, a book in the *Old Testament* (8:6–7). The first part of the article focuses on the literary structure, genre, lexicon, and the stylistic, versological and tropological aspects of the pericope 8:6–7. In a section on the analysis of tropes, an original typology of metaphors is presented which illustrates the pericope's semantic differentiation from the rest of the book. The article then offers a literary interpretation of the individual verses, taking into consideration the intratextual and intertextual qualities of the text. Special attention is paid to the semantics of images, metaphors and symbols in an attempt to comprehend them better by investigating their cultural, social and religious contexts.

Recepcia básnickej tvorby Gottfrieda Augusta Bürgera v slovenskej a slovinskej poézii prvej polovice 19. storočia

Miloslav Vojtech
Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

V období prvej polovice 19. storočia, keď v slovenskej i v slovinskej literatúre prebiehali národnoemancipačné procesy a formovala sa novodobá literatúra, silnie aj záujem o iné národné literatúry a formuje sa umelecký preklad v modernom zmysle slova. Jednou z najintenzívnejšie prekladaných západoeurópskych literatúr bola v slovenskom i slovinskom literárnom a kultúrnom prostredí nemecká literatúra. Texty nemeckých autorov neboli len prekladané, ale stávali sa aj silným inšpiračným zdrojom domácich autorov, ktorí nemecké prototexty rozličným spôsobom napodobňovali a prispôsobovali potrebám domácej literatúry.

Jedným z najviac recipovaných nemeckých autorov na konci 18. a v prvej polovici 19. storočia v širšom stredoeurópskom i európskom priestore bol nemecký básnik a prozaik Gottfried August Bürger (1747 – 1794), patriaci k okruhu autorov publikujúcich v göttingenskom almanachu (*Göttinger Musenalmanach*). G. A. Bürger je v širších európskych súvislostiach považovaný najmä za otca modernej umelej balady[1]. Jeho baladická tvorba a predovšetkým jeho balada *Lenora* (1773) vyvolali v európskych literatúrach vlnu nebývalého záujmu o tento literárny žáner[2]. Bürgerove balady boli nielen prekladané, ale aj rôznym spôsobom napodobňované. Preberali sa z nich jednotlivé tematické i motivické segmenty i celé baladické sujetové postupy a spájali sa s domácou folklórnou tradíciou.

[1] Nemecká umelá baladická tvorba druhej polovice 18. storočia vznikla ako výsledok syntézy starších domácich žánrových prototypov, ako je ľudová balada, romanca, jarmočná pieseň (morität, Bänkelsang), ale aj ako odraz inonárodných literárnych inšpirácií, ku ktorým patrí španielska romanca (nemeckému publiku ju v druhej polovici 18. storočia sprostredkoval v prekladoch a parafrázach Johann Wilhelm Ludwig Gleim), anglická balada, najmä falzum Jamesa Macphersona *Ossian* (1760) a zbierka Thomasa Percyho *Reliques of Ancient English Poetry* (*Pamiatky starej anglickej poézie*, 1765).

[2] Dobová popularita *Lenory* súvisela najmä s tým, že sa v nej „po prvý krát presadila vážnosť tohto žánru, ktorý v ľudovom tóne stvárňoval spoločenskú kritiku a spracovával obsiahle teologické a filozofické témy, čo ukázala ďalšia história umelej balady počínajúc Goethem a Schillerom až po Bertolda Brechta." BAHR, Ehrhard: *Dějiny německé literatury 2. Od osvícenství k době předbřeznové*. Praha : Karolinum, 2006, s. 79.

Prvá polovica 19. storočia je obdobím, keď sa v oboch národných literatúrach umelá balada postupne etablovala, stabilizovala a postupne sa stala plnohodnotným literárnym žánrom, ktorý bol nielen výrazom dobovo aktuálnych umeleckých a estetických preferencií ohlasujúcich nástup preromantizmu a romantizmu, ale zároveň predstavoval aj spojivo s literárnou tradíciou a folklórnym archetypom, teda s hodnotami, ktoré vedome akcentovali aj utvárajúce sa koncepty modernej národnej literatúry a kultúry. Bürgerove balady si v európskych literatúrach i v slovanskom kultúrnom prostredí získali preto takú popularitu, lebo svojou formou i témami korešpondovali s rozvíjajúcim sa domácim záujmom o folklór a s bohatou tradíciu naratívnych piesní folklórnej proveniencie a ich jednotlivými žánrovými typmi (ľudové balady so širokým tematickým a motivickým záberom, tradícia jarmočnej poézie). Okrem toho tieto príbehy svojou dramatickosťou, zobrazovaním ľudskej vášne a pudovosti, svojím fatalizmom, naturalizmom a tajomnosťou predstavovali prielom do racionalistického štýlu vtedajšej poézie.

V prostredí slovanských literatúr sa záujem o Bürgerove baladické texty začal prejavovať už v prvých decéniách 19. storočia a pretrvával aj neskôr: dve osobité spracovania bürgerovského námetu o návrate mŕtveho k milej nachádzame v tvorbe ruského básnika Vasilija Andrejeviča Žukovského (1783 – 1852)[3], ktorý je považovaný za zakladateľa umelej balady v ruskej literatúre, veľkú popularitu tejto témy zaznamenávame v poľskej literatúre v tvorbe takých autorov, ako boli Krystyn Lach Szyrma (1790 – 1866)[4], Antoni Edward Odyniec (1804 – 1855)[5], Tomasz Zan (1796 – 1855)[6] a Adam Mickiewicz (1789 – 1855)[7]. V chorvátskej literatúre je autorom prekladu *Lenory* Petar Preradović (1818 – 1872)[8], v srbskej literatúre sa preklady z Bürgera objavujú až oveľa neskôr[9]. V českej literatúre, ktorá je slovenskej literatúre geograficky i jazykovo najbližšia a v oblasti umeleckého prekladu bola pre slovenské kultúrne a literárne prostredie prirodzeným recepčným horizontom, sa Bürgerova poézia objavuje už v 80. rokoch 18. storočia. V Thámovej zbierke *Básně v řeči vázané* (1785), ktorá je „napodobením göttingenského Musenalmanachu, v ktorom vychádzali Bürgerove básne“[10] je niekoľko prekladov z Bürgerovej anakreontiky. Pomerne intenzívny záujem o tohto básnika možno vidieť aj v tvorbe básnikov Puchmajerovej básnickej školy. Okrem Antonína Jaroslava Puchmajera (1769 – 1820) Bürgera prekladali

[3] Ide o balady *Людмила* (1808) a *Светлана* (1808 – 1812).

[4] K. L. Szyrma je autorom adaptácie Bürgerovej *Lenory* z roku 1819 s názvom *Kamilla i Leon*

[5] Odyniec vytvoril dve verzie prekladu *Lenory,* prvú s názvom *Adela* (1822) a druhú s názvom *Lenora* (1825).

[6] Ide o baladu *Neryna* (1824).

[7] Bürgerovské motívy sa objavujú v jeho balade *Ucieczka* (1832). Podrob.: KÓSNY, Witold: *Nochmals zu Bürgers „Lenore“ und Mickiewicz „Ucieczka“.* In: Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag. Wiesbaden : Harassowitz Verlag, 2000, s. 459 – 474.

[8] Preklad Lenory je súčasťou zbierky *Različne piesme* (1846).

[9] Preklady Ljubomira Nenadovića (1826 – 1895) a Aleksu Šantića (1868 – 1924).

[10] HÝSEK, Miloslav: *Bürgerovy ohlasy v české literatuře*. Listy filologické, 35, 1908, č. 2, s. 110.

Vojtěch Nejedlý (1772 – 1844), Prokop Šedivý (1764 – 1810) a Šebastián Hněvkovský (1770 – 1847). Práve s menom P. Šedivého sa v českom prostredí viaže prvý preklad Bürgerovej balady *Ukrutný myslivec*[11], ktorý vyšiel v prvom ročníku Puchmajerovho almanachu z roku 1795 a s menom Š. Hněvkovského zasa prvé pokusy o pôvodnú českú baladickú tvorbu, ktoré obsahujú viaceré motivické a tematické segmenty prevzaté z Bürgerovej baladiky. Problematickú kvalitu prvých českých prekladov z Bürgera prekonal až Josef Jungmann (1773 – 1847) prekladom *Lenory*, ktorý vyšiel tlačou v roku 1806 s názvom *Lenka*. Ide o preklad, ktorý sa vyznačuje nielen výraznými umeleckými kvalitami a vernosťou originálu, ale ide zároveň o jeden z najstarších publikovaných prekladov Bürgerovej *Lenory* v slovanských literatúrach. Bürgerovské motívy v prvej polovici 19. storočia zaznievajú aj v tvorbe ďalších českých autorov, no najvýraznejšie sú pozorovateľné v tvorbe Karla Jaromíra Erbena (1811 – 1870)[12].

V slovenskej literatúre sa záujem o poéziu G. A. Bürgera objavuje na počiatku 19. storočia v tvorbe básnikov prvej obrodeneckej generácie, ktorí ako literárny jazyk využívali češtinu a boli v úzkom kontakte najmä s Puchmajerovou básnickou školou, ktorá im bola blízka svojou poetikou, prozodickými zásadami i estetickým smerovaním. Bürgerova anakreontská lyrika inšpirovala Juraja Palkoviča (1769 – 1850), autora prvej zbierky svetskej poézie v slovenskej literatúre *Muza ze slovenských hor* (1801). Alúzie na Lenorovské motívy zaznievajú najmä z jeho básne *Minka kající*[13]. Odraz Bürgerovej anakreontiky, no najmä jeho baladiky je markantný aj v štyroch zväzkoch *Poezye* (1806 – 1812) Bohuslava Tablica (1769 – 1832), autora prvej slovenskej umelej balady *Lubinský z Lubiné a Rozina Milovská* s podtitulom *Nešťastné následky stracené nevinnosti*, publikovanej v druhom zväzku *Poezye* (1807). Tento Tablicov text, výrazne inšpirovaný Bürgerovou baladou *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* (1782), zreteľne ukazuje, že genéza modernej slovenskej balady bola výrazne determinovaná viacerými inšpiračnými zdrojmi a vyznačuje sa nekonfliktnou symbiózou silnej domácej tradície a inonárodných (najmä nemeckých) literárnych podnetov, ktoré slovenskí autori dokázali využiť a prispôsobiť domácim literárnym potrebám[14].

Variácie na bürgerovské témy nachádzame neskôr u Pavla Jozefa Šafárika (1795 – 1861), ktorý sa Bürgerom inšpiroval nielen vo svojej baladickej tvorbe (tvorivo

[11] Ide o preklad Bürgerovej balady *Der wilde Jäger* (1786).

[12] Najväčšiu príbuznosť s Bürgerovou baladou *Lenora* vykazuje najmä Erbenova balada *Svatební košile,* ktorá je súčasťou zbierky *Kytice z pověstí národních* (1853).

[13] PALKOVIČ, Juraj: *Muza ze slovenských hor. Svazeček První*. Vacov : U Antonína Gotlíba, 1801, s. 34 – 35.

[14] Podrob.: VOJTECH, Miloslav: *Inonárodné podnety v procese genézy modernej slovenskej umelej balady (Gottfried August Bürger a Bohuslav Tablic).* In: Studia Academica Slovaca 45. Eds. Jana Pekarovičová a Miloslav Vojtech. Bratislava : Univerzita Komenského, 2016, s. 317 – 341.

v nich využil typ verša Bürgerovej *Lenory*[15]), ale z Bürgera aj prekladal[16]. Pavol Jozef Šafárik je zároveň prvým básnikom, ktorý do slovenskej literatúry uviedol strofickú formu sonetu. „Na Šafárikových sonetoch ako aj na celej jeho poézii, nemôžeme nezbadať vplyv nemeckého romantického sonetu, a to najmä Bürgerov"[17]. S Bürgerovými sonetovými prototypmi Šafárikove sonety spája nielen trochejské metrum a rýmová schéma, ale aj podobná ľúbostná a reflexívna tematika, výrazová jasnosť, eufonická štruktúra i kompozícia. Rovnako možno predpokladať, že Šafárik poznal aj Bürgerove teoretické poznámky o sonete, ktoré vyšli ako predslov k vydaniu jeho básní[18]. Bürgerovské motívy zaznievajú v preromantickom období aj v baladách Karola Kuzmányho a v období romantizmu najmä v baladickej tvorbe Jána Bottu (1829 – 1881). J. Botto podľa námetu Bürgerovej balady *Der wilde Jäger* napísal báseň *Ctibor* s podtitulom *Ponáška na Bürgera* (1873). Bottova balada, ktorá má v rukopisnej verzii aj variantný názov *Divý lovec*, transponuje pôvodný Bürgerov baladický príbeh o tyranskom šľachticovi a jeho prekliatí do slovenského prostredia a do slovenských historických reálií (hrad Beckov, historická postava Ctibora zo Ctiboríc). Bürgerovo epické východisko je v Bottovom podaní obohatené o motívy z miestnych povestí, čím ho autor v intenciách romantického historizmu aktualizuje a prispôsobuje potrebám slovenského čitateľa, hoci zachováva pomerne veľa aj z Bürgerovho originálu.

V súvislosti s recepciou básnickej tvorby G. A. Bürgera v slovenskej literatúre sa javí ako zaujímavé to, že sa tu v prvej polovici 19. storočia (na rozdiel od iných slovanských literatúr vrátane slovinskej) neobjavil žiaden preklad, ba ani výraznejšia básnická adaptácia *Lenory* ako baladického prototypu. Túto skutočnosť možno vysvetliť úzkou prepojenosťou slovenskej literatúry s literatúrou českou. Najmä evanjelická línia slovenskej literatúry, ktorá ako literárny jazyk využívala až do 40. rokov 19. storočia češtinu, vnímala samu seba ako súčasť širšieho česko-slovenského literárneho spoločenstva, v ktorom už pomerne skoro vznikol umelecky hodnotný preklad *Lenory* od Josefa Jungmanna, ktorý túto potrebu dostatočne kompenzoval. Preto napríklad Bohuslav Tablic, popredný po česky píšuci slovenský básnik a prekladateľ prvej polovice 19. storočia, nepociťoval potrebu ďalšieho prekladu *Lenory*, a pri koncipovaní jednej zo svojich balád využil ako vzor skôr iný Bürgerov básnický text – baladu *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain.* Paralelná katolícka línia autorov, ktorí vo svojej básnickej tvorbe využívali bernolákovskú slovenčinu, sa v tom čase orientovala primárne na preklady z antickej literatúry, ktoré korešpondovali s ich estetickým programom

[15] Okrem tvorivého využitia veršového typu Šafárik s obľubou využíval i viaceré motívy pochádzajúce z Bürgerových balád: v balade *Lel a Lila* je to využitie motívov z balady *Lenora*, v romanci *Oldřich a Božena* sú to zasa motívy pripomínajúce baladu *Der wilde Jäger.* Podrob.: HÝSEK, Miloslav, 1908: *Bürgerovy ohlasy v české literatuře*. Listy filologické, 35, 1908, č. 2, s. 119 – 120.

[16] Básne *Píseň* a *Lenoch* publikované v zbierke *Tatranská múza s lyrou slovanskou* (1814).

[17] KRAUSOVÁ, Nora: *Vývin slovenského sonetu*. Bratislava : Tatran, 1976, s. 28.

[18] Tieto Bürgerove názory sa vo vtedajšej nemeckej literárnej teórii stali všeobecne známe a veľa z nich prebrali aj bratia Schleglovci, predovšetkým A. W. Schlegel, ktorý bol v tom čase najznámejším teoretikom sonetu.

preferujúcim klasicizmus a prekladom z nemeckých autorov sa nevenovala takmer vôbec. Prvý slovenský preklad Bürgerovej *Lenory,* tentoraz už v modernej štúrovskej slovenčine, sa na Slovensku objavil až v roku 1867 a jeho autorom bol romantický básnik, prekladateľ a publicista Bohuslav Nosák Nezabudov (1818 – 1877).

Recepcia G. A. Bürgera v slovinskej literatúre bola v mnohom analogická so situáciou v slovenskej literatúre, resp. v širšom česko-slovenskom kultúrnom priestore. Na rozdiel od slovenskej i českej literatúry sa prvopočiatky slovinského záujmu o tohto nemeckého básnika nespájajú s umeleckým prekladom či s adaptáciou jeho básnického textu, ale s lyrickou, reflexívne ladenou básňou Feliksa Antona Deva (1732 – 1786) *Obzhutenje tega serza nad pesmejo od Lenore* (Pocity tohto srdca nad básňou o Lenore, 1781), ktorá bola publikovaná v treťom zväzku *Pisanic*. Táto báseň, skomponovaná v ôsmich štvorveršových strofách, je koncipovaná ako lyrický záznam básnikových pocitov a predstáv, ktoré sa ho zmocnili pri čítaní Bürgerovej *Lenory*. Nejde tu ani o skratkovitú rekapituláciu baladického príbehu, ani o jeho kritiku, ktorá sa básnikovi v súvislosti s Bürgerovým textom ponúkala. V popredí básnickej reflexie je práve autentický a emocionálne stvárnený zážitok z čítania balady *Lenora*. Na epické segmenty Bürgerovho textu F. A. Dev synekdochicky odkazuje prostredníctvom niekoľkých intertextových alúzií a jemných fragmentov pôvodného príbehu, ktoré sú ľahko čitateľné a interpretovateľné iba tomu, kto dôverne pozná Bürgerovú pôvodinu a jeho básnický štýl (napríklad „O Wilhelm! Wilhelm moj! / Kje si mogl oſtať"; „Ke videm, da sedish / Na Zhernem' kojnu ſhę, / In'prezh odtod wejſhish"; „Ke' videm, koku se / Pod tabo kojn ſguby"; „In Wilhelm pred tabó / K' en rebernek ſtojy"[19]. Na Bürgerov originál Dev odkazuje aj pomocou niekoľkých onomatopojických figúr, ktoré sú príznakové pre poetiku jeho balád: „She shlishem klóp, klóp, klóp, / De potkv' klepeta; / She shlishem lóp, lóp, lóp / Na dure de hlaſta"[20]. Zaujímavo v Devovej básni vyznieva jej záverečná strofa[21]. Básnikov „opis prudkých záchvevov pri čítaní Lenorinho príbehu totiž pripravuje iba záverečné odhalenie, že pod vplyvom Bürgerových veršov a v porovnaní s nimi sa ho ešte viac ako baladické hrôzy dotklo poznanie o inferiórnosti jeho básnického talentu"[22].

Báseň F. A. Deva je zaujímavá aj tým, že bola publikovaná iba osem rokov po vydaní *Lenory* v göttingenskom *Musenalmanachu* a tri roky po súbornom vydaní Bürgerových básní. Je to teda jedna z prvých bezprostredných reakcií na Bürgerovu Lenoru v slovanských literatúrach i v širšom stredoeurópskom literárnom kontexte. Mimoriadna je aj poetická hodnota textu, v ktorom autor neskĺzol k moralistickým stanoviskám, ktorými Bürgera nešetrila dobová nemecká literárna kritika. Skôr

[19] DEV, Feliks Anton: *Obzhutenje tega serza nad pesmejo od Lenore.* In: Skupspravlanje Kraynskeh pissaniz od lepeh umestnost. Stiskane per Joan. Frideriku Egerju : 1779 – 1781, nepaginované.

[20] Tamže.

[21] „Al oh! kar griſe me / She vezh, oh! jeſt spoſnam / Je tu, je tu! de je / Me moj'ga pętja sram." Tamže.

[22] STANOVNIK, Majda: *Slovenski literarni prevod 1550 – 2000.* Ljubljana : Založba ZRC SAZU, 2005, s. 178.

naopak, autor necháva voľný priebeh svojim citom a spontánnemu, autentickému a emocionálne prežívanému čítaniu prototextu a neskrývanej fascinácii nad silou Bürgerovej básnickej výpovede, čím sa priblížil pomerne skoro poetike európskeho preromantizmu.

Do posledných decénií 18. storočia datujeme aj prvý slovinský preklad Bürgerovej Lenory, ktorý však zostal v rukopise. Ide o preklad baróna Žigu Zoisa (1747 – 1819), Bürgerovho rovesníka (obaja sa narodili v roku 1747), ktorý vznikol okolo roku 1792. Problémovým miestom Zoisovho prekladu (okrem jeho jazykových aspektov) bolo najmä voľné narábanie s reáliami originálu. Okrem toho, že Zois zmenil mená hlavných postáv (Lenora sa zmenila na Lenku, Wilhelm na Jura), zmenil aj časopriestorové súvislosti balady. Pôvodné Bürgerovo situovanie príbehu do obdobia po sedemročnej vojne (1756 – 1763) Zois nahradil domácimi a dobovo aktuálnejšími reáliami, ktoré boli bližšie atmosfére 90. rokov 18. storočia: „bitku pri Prahe nahradil bitkou pri Belehrade (1789), kráľa a cisárovnú s ‚novým cisárom', t. j. synom Márie Terézie Jozefom II. a jeho slávnym feldmaršálom Laudonom, ktorý v mladosti velil rakúskemu vojsku už v bitke pri Prahe, v zrelom veku zasa v bojoch proti Turkom a rok pred smrťou v bitke pri ‚Bielom hrade'"[23].

Zoisova technika prekladu a najmä jeho modifikácie pôvodných reálií neboli len znakom jeho prekladateľskej práce. So zmenami mien postáv, s transpozíciou pôvodných reálií baladických príbehov do domáceho prostredia a s ich voľným narábaním v prekladoch a v prekladových adaptáciách sa stretávame aj v prekladateľskej praxi českých Puchmajerovcov i v tvorbe slovenského básnika Bohuslava Tablica. Ide teda o dobovo bežnú súčasť prekladateľskej praxe, ktorej cieľom bola snaha o aktualizáciu a čo najtesnejšie priblíženie prekladového textu recepčnému horizontu domáceho čitateľa, i keď bola neraz na úkor autenticity prekladu[24].

Výrazný kvalitatívny posun v prístupe k originálu i k jazykovej a umeleckej podobe prekladu v slovinskom prostredí reprezentuje druhý slovinský preklad Bürgerovej *Lenory* od Franceho Prešerna (1800 – 1849). Preklad vznikol v roku 1824 a prvýkrát bol publikovaný v *Kranjski Čbelici* v roku 1830. V porovnani s Zoisovou verziou je slovinčina v Prešernovom preklade *Lenory* modernejšia, „súčasníkom a neskorším generáciám prístupnejšia než Zoisova, s podomáčňovaním protagonistov a s aktualizáciou času príbehu sa Prešeren netrápil: zachoval iba pravopisne a morfologicky poslovinčené mená Lenora a Vilhelm, zachoval tiež všetky určenia Bürgerovej historickej konkretizácie – kráľa Friderika, bitku pri Prahe, uzatvorenie mieru medzi kráľom

[23] Tamže, s. 177.

[24] Okrem voľného narábania s reáliami originálu a snahy o ich aktualizáciu k dobovej prekladateľskej praxi v širšom česko-slovenskom priestore patrilo aj voľné narábanie so strofickou štruktúrou originálu: napríklad Bohuslav Tablic pôvodný Bürgerov príbeh *(Des Pfarrers Tochter von Taubenhain)* stvárnený v 38 strofách pretlmočil až v 47 strofách. Trend rozvádzať pri preklade východiskový text bol bežným javom v prekladateľskej praxi v prostredí Puchmajerovcov. Napríklad pokus Prokopa Šedivého o preklad Bürgerovej balady *Der wilde Jäger* sa vyznačuje rozšírením pôvodnej 36-strofovej verzie originálu na 46 strof.

a cisárovnou, Vilhelmovo eventuálne pôsobenie v Uhorsku a posmrtný návrat z českej krajiny."[25] Niektoré modifikácie reálií (napríklad premenovanie kráľa Friderika na Miroslava) Prešeren urobil až v druhej verzii prekladu, ktorý bol súčasťou vydania jeho *Poezií* z roku 1847. Tieto zmeny však nemali zásadný vplyv na celkové vyznenie Prešernovho prekladu, ktorý zostáva majstrovským dielo a dodnes „patrí k najlepším"[26].

Z balád G. A. Bürgera v slovinskej literatúre prvej polovice 19. storočia si vďaka prekladom získala popularitu najmä jeho Lenora, no ani ostatné texty tohto básnika neboli v slovinskom literárnom prostredí neznáme. V Kranjski Čbelici z roku 1833 sa objavuje preklad Bürgerovej balady *Der Kaiser und der Abt* (1785)[27] s názvom *Zesar in opat*, s podtitulom *Is Bürgerja*, ktorého autorom je Mihael Tušek (1803 – 1843). Zaujímavosťou Tuškovho prekladu je to, že text balady je doplnený poznámkou, v ktorej prekladateľ dôsledne uvádza aj Bürgerov inšpiračný zdroj: „baladu (...) Bürger prevzal zo starého príbehu ‚King John and the Abbot of Canterbury'" a okrem toho uvádza aj odkaz na o niečo starší slovinský preklad Valentina Staniča (1774 – 1847) z roku 1828. Píše, že túto baladu „tiež V. St** K. poslovinčil a v roku 1828 v Terste na svetlo dal."[28]

Okrem priamych literárnych prekladov bol G. A. Bürger v slovinskej literatúre (podobne ako aj v slovenskej) bohatým inšpiračným zdrojom v oblasti tém, motívov, básnických foriem i dokonca celých baladických sujetov. Jednou z ďalších Bürgerových básní, ktorej stopy zaznamenávame v slovinskej i slovenskej literatúre, je balada *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain*. Ako už bolo spomenuté, táto balada bola významným inšpiračným zdrojom pri vzniku prvej slovenskej umelej balady od Bohuslava Tablica *Lubinský z Lubiné a Rozina Milovská* (1807), no viaceré tematické a motivické prvky z tejto balady prevzal do svojich básnických textov aj France Prešeren, najmä do rukopisnej básne *Romanca od Strmega grada*[29].

---

[25] STANOVNIK, Majda: *Slovenski literarni prevod 1550 – 2000.* Ljubljana : Založba ZRC SAZU, 2005, s. 179.

[26] SLODNJAK, Anton: *Razlaga posameznih pesmi.* In: PREŠEREN, F.: Poezije doktorja Franceta Prešerna. Uredil, uvod in razlogo napisal dr. Anton Slodnjak. Ljubljana : Prešernova družba, 2000, s. 372.

[27] Báseň Bürger napísal v roku 1784, publikovaná bola v göttingenskom Musenalmanachu v roku 1785. Ide o voľné spracovanie anglickej ľudovej piesne zo 16. – 17. storočia, ktoré pôvodne spracoval Edward Percy.

[28] TUŠEK, Mihael [Dr. T – k.]: *Cesar in opat. Is Bürgerja*. In: KASTELIC, M. (ed.): Krajnska zhbeliza. Zheterte bukvize (letnik 4). Ljubljana : Natisnil Joshef Blasnik, 1833, s. 39. Dostupné na: https://www.dlib.si.

[29] Báseň jestvuje aj v inej textovej verzii pod názvom *Pesem od zidanja cerkve na Šmarni gori.* F. Prešeren sa vo svojej básnickej tvorbe inšpiroval aj inými Bürgerovými básňami. Ivan Pregelj uvádza, že Prešernova báseň „*Povodnji mož* (Vodník) je skomponovaná pomocou charakteristickej Bürgerovskej epickej šírky a využíva rytmus básne *Lenardo und Blandine* (...). Strofa *Ponočnjaka* (Nočného tuláka) je formou básne *Graf Walter*. Prostredníctvom Bürgera sa Prešeren zoznámil azda po prvý raz s anglickou baladou! (...) Báseň *Judovsko dekle* (Židovské dievča) je skomponované vo forme básne *Der große Mann* (...), báseň *Strunam* zasa v podobe Huldigungslied." PREGELJ, Ivan: *Prešeren – Bürger – Herder*. Dom in svet, 30, 1917, č. 3 – 4, s. 128.

Bürgerova balada *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* bola prvýkrát publikovaná v göttingenskom Musenalmanachu v roku 1782. Príbehom nerovnej lásky bohatého šľachtica a chudobnej vidieckej dievčiny, ktorá porodí a následne zavraždí svoje nemanželské dieťa, Bürger nadviazal na staršie spracovania tejto dobovo populárnej tematiky[30], ktorá sa v nemeckom prostredí objavovala najmä v 18. storočí v podobe jarmočných piesní. Veľkú popularitu téma získala v nemeckých krajinách v období hnutia Sturm und Drang. Tému stvárnil Friedrich Schiller (1759 – 1805) v básni *Die Kindsmörderin* (1782) , Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832) v prvej verzii *Fausta* (*Urfaust*, 1775) či Heinrich Leopold Wagner (1747 – 1779) v „meštianskej trúchlohre" v šiestich dejstvách *Die Kindermörderin* (1776)[31]. Bürgerova verzia príbehu získala takú popularitu, že sa neskôr objavovali aj jej románové spracovania i dramatické adaptácie určené pre bábkové divadlo[32], a po jeho verzii príbehu siahali aj autori v iných národných literatúrach.

Texty Bohuslava Tablica i Franceho Prešerna dokazujú, že obaja dôverne poznali Bürgerovu predlohu, no každý z nich ju spracoval po svojom, v intenciách vlastného básnického naturelu, i v intenciách dobovej poetiky a jej domácich špecifík: kým na Tablicovom spracovaní sa ešte odráža hodnotový a estetický systém obdobia osvietenského klasicizmu z počiatku 19. storočia, u Prešerna zasa vidíme výraznejší posun typický pre literárnu situáciu 30. rokov 19. storočia s jasným príklonom k romantizmu. Pozrime sa na porovnanie prístupov oboch autorov k Bürgerovmu prototextu detailnejšie.

Bohuslav Tablic do svojej balady *Lubinský z Lubiné a Rozina Milovská* prevzal celé epické jadro Bürgerovej pôvodiny, no príbeh transponuje do slovenského prostredia (oblasť Senice a Myjavských kopaníc). Z nemeckej pôvodiny prevzal aj meno hlavnej hrdinky (Rosette/Rozina). B. Tablic dôsledne preberá aj pôvodné bürgerovské motivické segmenty, no zároveň ich pomerne často amplifikuje pomocou vlastných originálnych obrazov, ktoré majú svoje bohaté zastúpenie v domácej folklórnej tradícii[33]. Dôsledne a v identickom poradí zachováva aj všetky epické segmenty pôvodného príbehu a jeho sujetové spracovanie (vstupná expozícia ako obraz tajomného

[30] Bürger sa zaoberal myšlienkou spracovať námet o vrahyni vlastného dieťaťa už v roku 1773, keď plánoval napísať na túto tému „meštiansku smutnohru". V roku 1776 sa však rozhodol pre formu balady.

[31] Podrob.: PETERS, Kirsten: *Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts.* Würzburg : Königshausen & Neumann, 2001, s. 63 – 137.

[32] Podrob.: SCHRÖDER, Ernst: *Die Pfarrerstochter von Taubenhein. Stoff- und motivgeschichtliche Studien zur Volkskunde und Literaturwissenschaft.* Kiel : Buchdruckerei Schmidt & Klaunig, 1933.

[33] Dopĺňa náznakový obraz pocestného, obrazy prevrátených vozov či prestrašených pútnikov. Skĺbením pôvodnej Bürgerovej obraznosti a jej doplnením o motívy, ktoré pramenili v domácej tradícii, sa Tablicovi podarilo vytvoriť jedinečný a pôsobivý celok vnášajúci do slovenskej poézie prvých decénií 19. storočia jeden z prvých náznakov preromanticky ladenej básnickej štylizácie.

a magického miesta, predstavenie hlavnej hrdinky a hrdinu, ich ľúbostná avantúra, podľahnutie nevinnej devy šľachtickému zvodcovi, tehotenstvo a vyhnanie z domu, pôrod a vražda dieťaťa). Až v konštrukcii záveru balady sa Tablic od Bürgerovej predlohy výrazne odklonil. V Tablicovej verzii Rozina neuniesla výčitky svojho svedomia a bezprostredne po pôrode a vražde vlastného dieťaťa spáchala samovraždu, a to tým istým nožom, ktorým predtým prebodla svoje dieťa. Na rozdiel od Tablica Bürger Rosettinu smrť podrobne neopisuje. Zo záverečných lyrických sentencií Bürgerovej balady, ktoré rámcujú epický príbeh, vyplýva, že Rosetta (na rozdiel od Tablicovej Roziny) odišla z tohto sveta rukou svetskej spravodlivosti – bola popravená lámaním v kolese. Bürger sa v závere oblúkom vracia k veršom z úvodnej expozície a dopĺňa ich magickými obrazmi popravčieho kolesa, z ktorého hľadí lebka na neďaleký detský hrob, a nočnej scenérie s obrazom sinalej tváre, ktorá sa márne snaží uhasiť plamienok na okraji poľa. Tablicovo kreovanie záveru je teda oproti nemeckej predlohe výrazne odlišné: končí sa obrazmi nájdenia Rozininho mŕtveho tela oráčmi. Túto udalosť Tablic explicitne stvárnil ako jarmočne štylizovanú senzáciu s patričnou mierou expresivity[34]. Až v predposlednej strofe sa objavuje výraznejší náznak lyrizmu – rámcujúci motív nočnej scenérie s nárekom sovy, ktorý tvorí sémantický oblúk s expozíciou Tablicovej balady. Tento motív autor v poslednej strofe dopĺňa pôsobivým obrazom slávika, ktorý nad Rozinným hrobom „žalostne spívá“[35].

Bohuslav Tablic teda z nemeckého prototextu dôsledne prevzal komplexnú sujetovú schému príbehu (s výnimkou záveru), vrátane presného zachovania sledu jednotlivých sujetových segmentov a strofickej štruktúry (päťveršová strofa s rýmovou schémou *abccb*). Kombinuje pritom metódu umeleckého prekladu s voľnejšou básnickou adaptáciou pôvodiny: viaceré Tablicove verše sú prekladom Bürgerovho originálu, iné zasa voľnejšou prekladovou adaptáciou, prispôsobenou Tablicovmu básnickému naturelu. Na viacerých miestach balady Tablic preberá a vlastným básnickým jazykom adaptuje pomerne široké spektrum motívov a motivických celkov pôvodiny, ktoré dopĺňal a dotváral podľa vlastného vkusu. Najmä v momentoch, v ktorých Bürger smeroval k výrazne konotatívne ladenému a poetickému výrazu, náznakovosti či básnickej skratke, Tablic naopak smeroval k poeticky redundantnej detailizácii a explicitnosti, neraz podanej expresívne a naturalisticky, navyše podčiarknutou nedokonalosťami jeho básnického jazyka. Táto Tablicova záľuba v naturalistickom detaile, sklon k explicitnému výrazu, dominancia naratívno-deskriptívneho spôsobu podania príbehu, kde živý a dynamický dialóg v podobe, v akej ho vidíme v Bürgerovej predlohe, zostáva ešte uväznený v rétoricky štylizovanom kŕči, potvrdzujú Tablicovu spätosť s jarmočnou básnickou tradíciou, od ktorej sa nedoká-

[34] Mŕtva Rozina leží na poli zaliata krvou a s prebitým čelom, správa sa hneď šíri do mestečka, zvesť oznámili najskôr rodičom, potom „městskému právu“ a napokon sa dozvedáme, že Rozinu odmietli pochovať na cintoríne. Mŕtvu Rozinu napokon pochovali v tichosti v hrobe vedľa jej syna pod brestom.

[35] TABLIC: Bohuslav: *Poezye II.* Vacov : U Antonína Gotlíba, 1807, s. 13.

zal plnohodnotne odpútať[36]. V Tablicovom spracovaní (napriek jeho viacerým estetickým a poetickým nedostatkom) však na druhej strane zostávajú momenty, ktoré úzko súvisia s jeho básnickým naturelom, jeho vnímaním literatúry a jej funkcií, ale aj so súdobými technikami prekladu a prekladateľskou praxou. Tablicova tvorivá metóda, použitá v balade *Lubinský z Lubiné a Rozina Milovská*, kombinujúca postupy umeleckého prekladu a voľnejšej básnickej adaptácie, odzrkadľuje zároveň modely súdobej recepcie inonárodných literárnych podnetov v obrodeneckom období, keď sa práve umelecký preklad stával testom aktuálnych výrazových možností literárneho jazyka a zostával výrazným vývinovým stimulom aj v procese etablovania žánru modernej umelej balady v slovenskej literatúre. Báseň *Lubinský z Lubiné a Rozina Milovská* je teda reprezentantom počiatočného štádia vývinu slovenskej umelej balady. Hoci sa v nej Bohuslavovi Tablicovi nepodarilo úplne vyhnúť vplyvu profánnej jarmočnej piesňovej tradície a naplno emancipovať všetky žánrové vrstvy baladickej štruktúry, napriek tomu tento text stojí na počiatku procesu emancipácie baladického žánru v slovenskej literatúre.

Oproti balade *Lubinský z Lubiné a Rozina Milovská*, v ktorej Tablic skombinoval postupy umeleckého prekladu a voľnejšej adaptácie Bürgerovho prototextu, ktorý je v nej (napriek istým modifikáciám a inováciám) pomerne zreteľne čitateľný, je Prešernov vzťah k Bürgerovej pôvodine oveľa voľnejší a tvorivejší. Prešeren si v básni *Romanca od Strmega grada* vyberá z Bürgera skôr iba jednotlivé motívy, niektoré básnické postupy a vybrané epické segmenty. Básnicky pôsobivo ich integruje do nových, originálnych epických súvislostí a pomocou nich komponuje vlastný básnický text. Najvýraznejšie tematické a motivické súvislosti s Bürgerovou predlohou a Tablicovou baladou sú viditeľné v prvej časti Prešernovej romance[37]. Na rozdiel od Bürgera i Tablica Prešeren v prvej časti básne rezignoval na detailné epické zobrazenie príbehu hlavnej hrdinky a využíva skôr epickú skratku. Svoju romancu Prešeren začína in medias res bez akejkoľvek vstupnej expozície zobrazujúcej genézu ľúbostného vzťahu dievčiny a jej šľachtického zvodcu. Romanca začína až v momente, kedy tehotná deva nocou kráča na hrad svojho zvodcu, ktorý o ňu prestal javiť záujem. Ide o motív, ktorý Bürger stvárnil až v 20. strofe balady *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain*[38] a Tablic v 24 strofe balady *Lubinský z Lubiné a Rozina Milovská*[39]. Úvod romance je koncipovaný ako prehovor zúfalej hrdinky, ktorej slová „naprej ne vem, nazaj nesmem“[40] pripomínajú zú-

[36] Pre porovnanie je potrebné uviesť, že jarmočné piesne (Bänkelgesang) boli výrazným inšpiračným zdrojom aj mnohých Bürgerových balád, no nad jarmočnou formou týchto príbehov Bürger víťazil svojím básnickým talentom a jarmočné sujety adaptoval a transformoval do modelových foriem moderného baladického žánru, ktorý zarezonoval v celom európskom kultúrnom priestore.

[37] O španielskej romanci a jej vzťahu k balade podrobne píše J. Zambor v knihe *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : VEDA, 2010, s. 207 – 208.

[38] BÜRGER, Gottfried August: *Gedichte*. Stuttgart : Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1997, s. 98.

[39] TABLIC: Bohuslav: *Poezye II.* Vacov : U Antonína Gotlíba, 1807, s. 8.

[40] PREŠEREN, France: *Poezije doktorja Franceta Prešerna*. Uredil, uvod in razlogo napisal dr. Anton Slodnjak. Ljubljana : Prešernova družba, 2000, s. 245.

fanie hlavnej hrdinky Bürgerovej balady[41]. Celá prvá časť romance je koncipovaná ako dialóg dievčiny s pustovníkom, ktorý v dialógoch predstavuje racionálny pól, a odrádza dievčinu od cesty na hrad. Kým u Bürgera i Tablica sa precitnutie hrdinky z krutej reality a strata ilúzií udeje počas jej posledného stretnutia so svojim šľachtickým zvodcom, u Prešerna sa dievčina pravdu dozvedá v rozhovore s pustovníkom, ktorý jej postupne odhaľuje amorálnosť hradného pána. Silným momentom tejto časti je motív prekliatia, ktorý Prešeren stvárnil podobným spôsobom ako Bürger i Tablic. V závere prvej časti romance dievčina porodí dieťa a pri pôrode napokon zomiera. Prešeren teda svoju hrdinku uchránil od osudu vrahyne vlastného dieťaťa. Na rozdiel od Bürgerovej Rosetty a Tablicovej Roziny Prešernova hrdinka zomiera milosrdnou smrťou. Týmto riešením si Prešeren vytvoril epický priestor pre druhú časť básne, kde využil miestnu povesť o vzniku kostola na Šmarni gori, oslabil tragické vyústenie básne, a posunul ju smerom k legendickému výrazu[42]. Napriek odlišnému záveru Prešernov text s Bürgerovou baladou spája niekoľko výrazných motivických podobností: „motív opustenej, slobodnej matky, zvodca je v oboch prípadoch šľachtic (hradný pán). Obe básne vykresľujú nočnú púť dievčiny na hrad, jej vyčerpanosť počas cesty, pôrod pod holým nebom. V oboch podobne bedáka dievča, ako jej zvodca sľúbil manželstvo“[43]. Podobnosť vidno aj v podobnej sémantickej konštrukcii niektorých Prešernových veršov, ktoré jasne odkazujú k Bürgerovej pôvodine: „Zvijè fantiček se od nje“ (Prešeren)[44] – „Es wand ihr ein Knäbchen sich weinend vom Schoß“ (Bürger)[45]; „Že sedem mescov hodim mať“ (Prešeren)[46] – „O weh mir daß du mich zur Mutter gemacht“ (Bürger)[47]; „Ubij te grom, devištva tat!“ (Prešeren)[48] – „Daß Gott dich! – du schändlicher, bübischer Mann! – / Daß Gott dich zur Hölle verdamme!“ (Bürger)[49].

Tablicova balada *Lubinský z Lubiné a Rozina Milovská* i Prešernova *Romanca od Strmega grada* sú jedinečnými reprezentatívnymi príkladmi recepcie literárneho textu inonárodnej proveniencie. Sú príkladom nekonfliktnej a tvorivej symbió-

[41] „Wohin nun, wohin, o barmherziger Gott, / Wohin nun auf Erden mich wenden?“ BÜRGER, Gottfried August: *Gedichte*. Stuttgart : Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1997, s. 100.

[42] Novorodenca sa po smrti matky ujal pustovník a z chlapca sa napokon stane kňaz. V umierajúcom bezdetnom hradnom pánovi sa napokon ozval hlas svedomia a na radu svojho nemanželského syna venoval svoj hrad Panne Márii a nechal na jeho mieste vybudovať pútnický kostol, kde jeho syn slúžil omše.

[43] PREGELJ, Ivan: *Prešeren – Bürger – Herder*. Dom in svet, 30, 1917, č. 3 – 4, s. 128.

[44] PREŠEREN, France: *Poezije doktorja Franceta Prešerna*. Uredil, uvod in razlogo napisal dr. Anton Slodnjak. Ljubljana : Prešernova družba, 2000, s. 246.

[45] BÜRGER, Gottfried August: *Gedichte*. Stuttgart : Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1997, s. 100.

[46] PREŠEREN, France: *Poezije doktorja Franceta Prešerna*. Uredil, uvod in razlogo napisal dr. Anton Slodnjak. Ljubljana : Prešernova družba, 2000, s. 246.

[47] BÜRGER, Gottfried August: *Gedichte*. Stuttgart : Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1997, s. 98.

[48] PREŠEREN, France: *Poezije doktorja Franceta Prešerna*. Uredil, uvod in razlogo napisal dr. Anton Slodnjak. Ljubljana : Prešernova družba, 2000, s. 246.

[49] BÜRGER, Gottfried August: *Gedichte*. Stuttgart : Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1997, s. 99.

zy impulzov z nemeckej literatúry, ktoré obaja autori dokázali využiť a prispôsobiť domácim literárnym potrebám, a silnej domácej básnickej tradície. Každý z nich si zvolil vlastnú cestu: kým Bohuslavovi Tablicovi ako osvietenskému básnikovi viac konvenovala cesta zvýrazňujúca moralistické a didaktické aspekty konania hrdinov, čomu prispôsobil aj svoju verziu príbehu posunutú smerom k staršej tradícii jarmočných piesní, France Prešeren z Bürgerovej pôvodiny zasa využil motívy, ktoré boli blízke jeho básnickej individualite, vlastnej životnej skúsenosti i romantickému básnickému naturelu.

Pramene a literatúra

BAHR, Ehrhard: *Dějiny německé literatury 2. Od osvícenství k době předbřeznové*. Praha : Karolinum, 2006.

BÜRGER, Gottfried August: *Gedichte*. Stuttgart : Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1997.

DEV, Feliks Anton: *Skupspravlanje Kraynskeh pissaniz od lepeh umestnost*. Stiskane per Joan. Frideriku Egerju : 1779 – 1781.

DREWS, Peter: *Die Übersetzungen von Werken G. A. Bürgers in slavische Sprachen*. Germanoslavica, 6, 1994, č. 1 – 2, s. 91 – 114.

HÝSEK, Miloslav: *Bürgerovy ohlasy v české literatuře*. Listy filologické, 35, 1908, č. 2, s. 106 – 121; Listy filologické, 35, 1908, č. 3 – 4, s. 235 – 259.

KÓSNY, Witold: *Nochmals zu Bürgers „Lenore" und Mickiewicz „Ucieczka"*. In: Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag. Wiesbaden : Harassowitz Verlag, 2000, s. 459 – 474.

KRAUS, Cyril: *Slovenská romantická balada*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1966.

KRAUSOVÁ, Nora: *Vývin slovenského sonetu*. Bratislava : Tatran, 1976.

PALKOVIČ, Juraj: *Muza ze slovenských hor. Svazeček První*. Vacov : U Antonína Gotlíba, 1801.

PETERS, Kirsten: *Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2001.

PREGELJ, Ivan: *Prešeren – Bürger – Herder*. Dom in svet, 30, 1917, č. 3 – 4, s. 127 – 129.

PREŠEREN, France: *Poezije doktorja Franceta Prešerna*. Uredil, uvod in razlogo napisal dr. Anton Slodnjak. Ljubljana : Prešernova družba, 2000.

SCHRÖDER, Ernst: *Die Pfarrerstochter von Taubenhein. Stoff- und motivgeschichtliche Studien zur Volkskunde und Literaturwissenschaft*. Kiel : Buchdruckerei Schmidt & Klaunig, 1933.

SLODNJAK, Anton: *Razlaga posameznih pesmi*. In: PREŠEREN, F.: Poezije doktorja Franceta Prešerna. Uredil, uvod in razlogo napisal dr. Anton Slodnjak. Ljubljana : Prešernova družba, 2000, s. 357 – 450.

STANOVNIK, Majda: *Slovenski literarni prevod 1550 – 2000*. Ljubljana : Založba ZRC SAZU, 2005.

TABLIC: Bohuslav: *Poezye II.* Vacov : U Antonína Gotlíba, 1807.
TUŠEK, Mihael [Dr. T – k.]: *Cesar in opat. Is Bürgerja*. In: KASTELIC, M. (ed.): Krajnska zhbeliza. Zheterte bukvize (letnik 4). Ljubljana : Natisnil Joshef Blasnik, 1833, s. 39 – 47. Dostupné na: https://www.dlib.si.
VOJTECH, Miloslav: *Inonárodné podnety v procese genézy modernej slovenskej umelej balady (Gottfried August Bürger a Bohuslav Tablic).* In: Studia Academica Slovaca 45. Eds. Jana Pekarovičová a Miloslav Vojtech. Bratislava : Univerzita Komenského, 2016, s. 317 – 341.
VOJTECH, Miloslav: *Literatúra, literárna história a medziliterárnosť.* Bratislava : Univerzita Komenského, 2004.
ZAJAC, Peter: *Tak jasne žiaria hviezdy, tak ľahko plynie Rýn...* In: Šibeničné piesne. (Nemecká, rakúska, švajčiarska balada od 9. storočia po súčasnosť). Preložili Peter Zajac, Ján Štrasser [a iní]. Bratislava : Tatran, 1990, s. 275 – 281.
ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : VEDA, 2010.

Reflection of Gottfried August Bürger in Slovak and Slovenian Poetry of the First Half of the19th Century

The paper discusses the reception of poetry by a German author from the second half of the 18th century, Gottfried August Bürger (1747–1794), in the 19th century Slovak and Slovenian literatures, considering periods of Enlightenment, Pre-Romanticism and Romanticism. It analyses the first translations and adaptations of Bürger's poetry in both Slovak (works by B. Tablic, P. J. Šafárik, J. Botto,and B. Nosák Nezabudov) and Slovenian literature (works by F. A. Dev, Ž. Zois, M. Tušek, and F. Prešeren). It focuses on the reception of Bürger's ballads *Lenore* (1773, Lenore) and *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* (1782, Minister's Daughter from Taubenhain) in both national literatures, as well as on their adaptations. The paper addresses problems not only in mutual comparative relations but also in broader relations among Slavic literatures.

Poezie Ladislava Soldána jako způsob přežití

Ivo Pospíšil
Ústav slavistiky, Masarykova Univerzita, Brno

Poezie je i není literatura: jinak řečeno, její vznik není bezprostředně spjat s písmem nebo, přesněji řečeno, je s ní spjat méně než v případě prózy – dramatiku ponechejme stranou, neboť ta má v tomto vztahu své vývojové peripetie od orální prezentace až k romantickému dramatu určenému spíše jen ke čtení. Poezie je nejvíce z „literatury" spjatá s jinými projevy lidské bytosti, s pohybovými aktivitami, magickým tancem, zpěvem, hudbou, výtvarným projevem: ostatně fónické a fyzické básnictví nedávno minulé i dnešní doby ukazuje na důležitost návratu poezie ke kořenům. Sám jsem se poezií nijak zvlášť nezabýval, ale nakonec, když to sečtu, nacházím v své bibliografii více než 200 příspěvků o poezii české, slovenské, ruské, ukrajinské, polské, anglické, a to jednak na bázi teorie verše, jednak z pozice žánrové nebo poetologické, také tematické; připravil jsem kdysi i dnes inovovaně kurz čtení z ruské poezie, psal studie, doslovy nebo předmluvy k básnickým sbírkám[1], doporučoval k vydání a psal úvodní text k špičkovým versologickým pracím světově respektovaného srbského versologa Milosava Čarkiće[2]. I v tom jsem často chodil, jako takřka ve všem, proti proudu, což není

[1] Viz jen pár příkladů: *Básnířka na pomezí epoch a kultur*. In: Renata Putzlacher-Buchtová: Mezi řádky. Básně z let 1995 – 2001. Brno : Host, 2002, s. 68 – 73. *Poetika tísně: Zinaida Gippiusová a její básně o osudech Ruska*. In: Zinaida Gippiusová: Poslední básně. Přeložil Jakub Kostelník. Vydalo nakladatelství BB/art s. r. o. ve spolupráci s nakladatelstvím Jiří Buchal – BB/art v edici VERSUS, Praha 2005, s. 65 – 73. *Český Lermontov na počátku 21. století*. Týdeník rozhlas, 19, 2009, č. 4, s. 18 (rec. na M. J. Lermontov: Kříž na skále, Praha : Olga Krylová, 2008, přel. Jakub Kostelník). *Poezie tišící bolest* (Jakub Kostelník: Ptáci v orchestřišti. Tribun EU, Brno 2009, 102 s.). KAM příloha, roč. XVI, 2010, č. 6 (červen), s. 11 – 12. *Poetika pustoty i naprasnosti: perevodčik i poet – istoričeskije analogii (Stichi M. Ju. Lermontova v perevode češskogo rusista mladšego pokolenija)*. In: Tvorčestvo M. Ju. Lermontova: Motivy, temy, perevody. Ed.: Natalja Kaloch. Maribor : Vid. Maribor – Bielsko-Biała, Budapest, Kansas, Praha, 2015, s. 76 – 84.

[2] *„Lyrický deník" Mariny Cvetajevové* (Jane A. Taubman: *A Life Through Poetry. Marina Tsvetaeva's Lyric Diary*. Columbus 1989). Svět literatury, 1, 1991, č. 2. s. 61 – 63. *Versologie jako klíč k dílu* (*Russian Verse Theory*, Columbus 1989). Svět literatury, 1, 1991, č. 2, s. 57 – 58. *Tajemství verše. Tematická jednotka pro základní školy.* Brno : Akademické

totéž jako „na červenou“: nejde o porušování konvencí, které vede k narušování práva jiných, ale o narušování diktatury samozvaného mainstreamu: to vždy bývalo skoro povinností těch, kteří se něčím seriózně zabývali, aby jejich poznání bylo individuální, nikoli skupinové či stádní; zatímco v politice – alespoň v skutečné demokracii – většina vítězí a vládne (pokud ovšem není zatlačena do pozadí násilnými akty mediálními i fyzickými) – ve vědě by většina, ani ta mocensky nejsilnější, neměla nic znamenat: to, že přece jen znamená, dokládá dnešní totální politizace všech aktivit, jejich propojování, prostupování, což je velmi nezdravé a může vést až ke kolapsu celého systému. Jako příklad můžeme uvést akademickou kariéru jako výtah k politické moci.

Můj vztah k poezii jako něčemu výslovně neutilitárnímu nebo tomu, co má k utilitárnímu využití nebo zneužití ty nejmenší předpoklady, se datuje od mých středoškolských studií, kde mým třídním učitelem byl surrealistický básník, překladatel a především světově proslulý výtvarník Ladislav Novák (1925 – 1999). Tam jsem získal první impulsy k studiu moderny, avantgardy, ale také fónické a konkrétní poezie, toho, co bylo tehdy v kurzu, stejně jako poezie a jiných druhů umění, zejména výtvarného. Byl s tím spojen i odpor k tradičnímu realismu a jeho poetice jako „fotografické“, neumělecké – to jsem později překonával a překonal, když jsem objevil tranzitivní plochy realismu, moderny, avantgardy a postmoderny v tvorbě některých autorů, prozaiků i básníků, zejména v ruské básnické a prozaické, zvláště však románové klasice. V poezii mě zaujala nejen teorie verše, když jsem mohl, byť neuměle, navázat na slavnou brněnskou versologickou tradici 60. let 20. století[3]. Později jsem se dotkl žhavého tématu ideologie a poezie[4] na tvorbě Miroslava Válka a Miroslava Floriana. Poezie je úzce spjata s kulturním areálem: v česko-moravském prostoru jde např.

---

nakladatelství, 1995. *Ovoce poezie Dušana Žváčka*. In: Dušan Žváček: Nedosvitky. Verše z let 1995 – 2003. Olomouc : Nakladatelství Olomouc 2005, s. 34 – 35. *Různohlasí lásky* (Ivo Odehnal: Babylon lásky (verše o lásce). Obálka, ilustrace, sazba a grafická úprava Evžen Navrátil. Odpovědná redaktorka Jana Kledusová. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 2005. KAM-příloha, XII, 2006, č. 2, s. 7 – 9. *Průkazný výzkum překladu folklórního verše* (Miroslav Topić, Petar Bunjak: Od ritma ka smyslu. Metrički problemi prevočenja srpskich narodnich pesama kosovskog ciklusa na polski jezik. Beograd : Slavističko društvo Srbije, Beograd, 2013). Opera Slavica, XXIII, 2013, č. 3, s. 51. *Verš a román. Tvar Puškinova Evžena Oněgina*, In: I. Pospíšil: Ruský román. Brno : Masarykova univerzita, 1998. *Trochu opožděný český překlad monografie o Marině Cvetajevové* (Maria Razumovsky: Marina Cvetajevová. Přel. Tereza Javornická, verše přebásnila Jana Štroblová, odborná red. Jitka Komendová). Praha : Garamond, 2009. *K tradicii brnenskogo stichovedenija i speficife russkoj poezii*. Novaja rusistika, II, 2009, č. 1, s. 55 – 65. Milosav Ž. Čarkić: *On Poetic Language.* Belgrade : Institute for the Serbian Language of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 2010, s. 245. STIL 9, Beograd 2010, s. 449 – 451. *Review of the Monograph Стих и језик* (Београд 2013) by prof. Milosav Ž. Čarkić. In: Milosav Ž. Čarkić: Stich i jezik. Beograd : STIL, Institut za srpski jezik SANU, 2013, s. 629 – 634.

[3] *Teorie verše I. Theory of Verse I., Teorija sticha I.* Red. Jiří Levý. Universita J. E. Purkyně, Brno 1966. *Teorie verše II. Theory of Verse II. Teorija sticha II*. Red. Jiří Levý a Karel Palas. Brno : Universita J. E. Purkyně, 1968.

[4] *Poezie a politika: básník mezi konjunkturalismem, sebeobětováním, ostrakizací a osamělostí*. In: Česká a slovenská poezie: Slovo a mlčení. Eds.: Ivo Pospíšil, Anna Zelenková. Brno : Česká asociace slavistů, 2015, s. 159 – 169.

o moravskou stranu Českomoravské vysočiny, katolickou s pozadím nekatolické minulosti, písmáctvím, rozumářstvím, samostatností a původností hodnot (Otokar Březina, Jakub Deml, Vítězslav Nezval, Jan Zahradníček, Zdeněk Rotrekl, Josef Suchý), které obnažily hlubinné spojitosti avantgardní a katolické poezie; podobně výrazná je např. literární tradice východních a jižních Čech. V slovenském poválečném prostředí z moravských básníků výrazně rezonovala poezie Jana Skácela a Oldřicha Mikuláška. J. Zambor prvního z nich za socializmu propagoval a v knize *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu* (2010) má o něm stať *Jan Skácel, jeho slovenská recepcia* (s. 157 – 162). M. Válek druhému z nich věnoval báseň *Dejiny trávy* ze sbírky *Nepokoj* (1963).

Básník Ladislav Soldán pochází odjinud, z kraje nepochybně také kulturního, ale z hlediska poezie poněkud méně významného. Je příkladem vědce, který je současně básníkem. Zde se setkáváme s trojí podobou vědce a básníka/literáta: vědec, který dorůstá k poezii/literatuře, vědec, který poezií/literaturou překračuje vědu, chce svůj předmět poznat z jiné strany, vědec, jenž řeší poezií insuficienci své profese, neuspokojení z vědy a životní prázdno. Málokdy je vědec i rovnocenným básníkem/prozaikem. Ladislav Soldán zjevně patří k třetí skupině: poezie má u něho motivaci existenciální. Psal jsem o jeho díle literárněkritickém a literárněhistorickém mnohokrát, několikrát i o jeho poezii.

Narodil se sice v Brně 10. října 1938, ale jeho dílo bylo spjato s oblastí moravských jeskyní: jeho rodiče byli učiteli ve Sloupě v Moravském krasu. Po maturitě na JSŠ v Blansku (1956) studoval na v Brně filozofii a dějepis (1957 – 1961), působil jako učitel ZŠ v Petrově nad Desnou a ve Sloupě, od r. 1964 jako odborný asistent katedry marxismu, od r. 1967 katedry společenských věd Inštitútu lekárov a farmaceutov v Bratislavě. Dálkově vystudoval také divadelní vědu na brněnské Filozofické fakultě (1963 – 1970). V letech 1970 – 72 byl pracovníkem Okresního kulturního střediska v Blansku, 1972 – 1975 ředitelem Okresního vlastivědného muzea v Blansku. V době, kdy pracoval jako odborný asistent-filozof v Ústavu marxismu-leninismu Vysokého učení technického v Brně (1975 – 1977 přednášel filozofii na Strojní fakultě), začal publikovat příspěvky z historie literatury. Od roku 1976 udržoval kontakty s brněnským estetikem Olegem Susem (1924 – 1982), který byl po nuceném odchodu z brněnské Filozofické fakulty a zastavení *Hosta do domu* bez zaměstnání. Susův estetický seminář navštěvoval již v době fakultních studií, v 70. letech 20. století se pod jeho vedením koncentroval na témata Bedřich Václavek a další osobnosti marxistické kritiky, strukturalismus v české literatuře i filozofii, F. X. Šalda. Od roku 1977 byl pracovníkem brněnské pobočky Ústavu pro českou literaturu a světovou literaturu ČSAV. V roce 1978 získal titul PhDr. (disertace *Interpretace a dezinterpretace Šaldova vztahu k náboženství a jejích výkladů v letech 1914 – 1957*). Zaměřil se na oblast dějin myšlení o literatuře, na marxisty i jiné osobnosti, od roku 1990 na představitele spirituální linie české literatury; v roce 1986 získal hodnost CSc. (*Česká literární kritika 30. let*). Po roce 1990 se zabýval také dílem Olega Suse; uspořádal samizdatový sborník *In memoriam O. Suse* (1984), v roku 1992 byl inspirátorem konference *Oleg Sus redivivus* na brněnské FF. Nedávno vydal výbor ze Susových drobnějších kritických útvarů (*Oleg Sus méně známý – a stejně neúprosný.* Z Článků, Recenzí, Glosáře,

Lektýrníku, Sami proti sobě a jiných rubrik Host do domu 1968. Připravil a editoval Ladislav Soldán za přispění dalších Susových posluchačů. Tribun EU, Brno 2017).

Svou odbornou a ediční činností ukázal na rozeklanost i spojitost dvou proudů české literatury první poloviny 20. století, o níž jinými slovy mluvili René Wellek[5] a jinak Milan Blahynka[6], totiž o empirické a spirituální, resp. materialistické a duchovní nebo duchovní a „pozemské". Tyto poezie se ovšem liší, v podstatě je ona antinomičnost zřetelná. L. Soldán se zabýval jak českou marxistickou kritikou, která se vyjadřovala k poezii orientované výrazně levicově, tak katolickou kritikou a literaturou, včetně poezie. Ukázal na to, že ve své době sice šlo o antinomie, ale jinak také o vzájemné proplétání, sbližování, lidské i poetologické, objektivně o nalézání styčných bodů, včetně poetologické strategie. Upozorňovat v této souvislosti na náboženské motivy u F. Halase nebo J. Seiferta, v širokém smyslu transcendentna i u jiných by bylo nadbytečné, jsou to všeobecně známá fakta, stejně jako známé vyjádření J. Durycha o komunismu, které F. Peroutka ve své známé anketě nikdy neuveřejnil[7].

Soldán vydal několik básnických sbírek, které provázely jeho práci literárněvědnou, literárněhistorickou a kritickou a své překlady ze srbochorvatštiny/srbštiny[8]. Na po-

---

[5] WELLEK, René: *Essays on Czech Literature*. The Hague 1963. V eseji, který přímo nazval *The Two Traditions of Czech Literature* (pův. 1943), píše: „This dualism between an idealist, imaginative *tradition* and an empirical, rationalist trend is not peculiarly Czech. We could trace it also through the history of English literature. In: 1805, Samuel Taylor Coleridge entered a meditation in his notebook, in which he distinguished between two Englands, the England of Sir Philip Sidney, Shakespeare, Milton, Wordsworth, and the other England, or rather Great Britain, of Locke, Pope, Dr. Johnson and Hume." (s. 30). Pův. celá studie In: Slavic Studies, ed. by A. Kaun and E. J. Simmons (Ithaca, N. Y., Cornell University Press 1943), s. 213 – 228. Viz také naši studii *Na křižovatce: René Wellek a některé genetické a typologické souvislosti literární vědy 20. a 30. let*. In: POSPÍŠIL, Ivo – ZELENKA, Miloš: René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky. Brno : Masarykova univerzita 1996.

[6] BLAHYNKA, Milan: *Pozemská poezie: kapitoly k české poezii 1945 – 1975*. Praha : Čs. spisovatel 1977.

[7] *Jaroslav Durych publicista*. Ed. Zuzana Fialová, doslov Jaroslav Med. Praha : Academia, 2001. Viz naši rec.: *Setkání textů, které se vpíjejí pod kůži* (Jaroslav Durych publicista, připravila Zuzana Fialová, doslov napsal Jaroslav Med, vydala Academia, Praha 2001) HOST, 18 2002, č. 10, s. V – VI. Viz také POSPÍŠIL Ivo: *Pavol Strauss a hrst českých souvislostí*. In: Pavol Strauss a katolícka moderna. Ed. Ján Gallik. Nitra : Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr, Fakulta stredoeurópskych štúdií, Univerzita Konštantína Filozofa, 2014, s. 91 – 109.

[8] Vydával je často pod pseudonymem Ladislav Jurkovič. *Ještě naposled. Básnický deník z let 1998 – 1999*. Ed. Tomáš Mazáč, Brno Žilina 1999. *Bydliště slov*. Rosice u Brna : Gloria, 2003. *Písmeny proti zdi*. Brno : Knihař, 2005. *A do třetice pleskot vět. Básně 2005 – 2007*. Brno : L. Marek, 2008. *Polibky, plivance a jiné zvyklosti*. Sursum, Brno 2016. *Zase se slovy aneb Všehochuť. Básně 1959 – 1960 a 2017*. Brno : Tribun EU, 2017. Překlady: TONTIĆ, Stevan: *Sarajevský rukopis a jiní básně*. Přel. Ivan Dorovský a Ladislav Jurkovič, který výbor uspořádal a napsal doslov. Boskovice : František Šalé – Albert, 2006. SIŇAVSKÝ/ SINAVSKY, Alexander: *Poems from a Psychiatric Coach/ Básně z psychiatrického lehátka*. Zrcadlové vydání. Překlad a přebásnění Miloslav Fiala a Ladislav Soldán. Brno : Knihař, 2004. Nakladatelství Miroslav Klepáček – Sursum v Tišnově vydalo roku 2016 Siňavskému podobně koncipovanou anglicko-českou sbírku *Ballsonets (Ballads and Sonnets)*.

čátku stojí mladistvé veršování ovlivněné dobovou módní květňáckou poezií všedního dne a také tvorbou Oldřicha Mikuláška: „Jak kočky vyhřívají líně / Nohu přes nohu svá tajemství / Sfingy svinuté od živočišných poloh / neměnné od dob /kdy jejich prvním pohybem / byl hmat po ovoci /ze zakázaného stromu / A od té doby / jako ovoce / padají do klína / i zraňují ruce / dotýkající se / jejich neměnných těl / Sfingy svinuté / do živoucích poloh / v nichž doba / z účesy a líčidlem / nehraje o nic / menší roli / než roli času“ (*Ženy v parku*, 18. 5. 1959, sb. *Zase se slovy aneb Všehochuť*, 2017. s. 10).

Zjevné je, že je to skutečný básník, byť na počátku závislý na svých básnických vzorech, ale stěží bychom jeho ranou tvorbu přelomu 50. a 60. let minulého století mohli nazvat epigonskou; je již tehdy poetologicky hodně samostatná. V pozdější tvorbě preferuje deníkovost, poezii jako průvodce životem a jeho úskalími, jakýsi nový model *Šlépějí* Jakuba Demla[9]. Poezie – na počátku držící se tradičního metra, souběžně kultivující také volný verš, je vyrovnávání se životem, nástroj sebevyjádření a kompenzace. Autor vlastně nikdy nepřestal psát poezii, ale intenzivněji se k ní vrátil až v druhé polovině 90. let 20. století, tedy mezi šedesátkou a sedmdesátkou, zejména úsilím o její publikování v samostatných sbírkách nebo volných souborech básní. Linie jdoucí od inspirace poezií všedního dne z přelomu 50. a 60. let minulého století tu volně pokračuje zintenzivněním a otevřeností, posilováním již kdysi silné erotické motiviky, později jako publicistika naplněná dobovými aluzemi společenskými a přímo politickými, ale také výrazně osobními, intimními, poezie jako ironie, sebeironie, brutalita, hra se slovy a šokující pointa. Pokračuje také opouštění pevného metra, jinde se zase pěstuje model „rýmovačky“, jakési autoparodie, jinde má poezie narativní ráz, rozhodně však jde o poezii sociální identifikace. Tím se Soldán zvláštním způsobem vrací k své životní orientaci sociální, která jde – abychom použili zprofanovaného výrazu – napříč politickým spektrem – od marxismu ke katolicismu, jasně vyjádřená solidarita s vyvrženci, bezdomovci, kastrůlkáři, s lidmi na okraji a jako doprovodný a všudypřítomný moment je tu tragédie stárnutí a stáří jako nevratného úpadku člověka. Soldán je – zdálo by se – básníkem pesimistickým, který se nebojí existenciálních hloubek, ale současně před nimi nerezignuje, počítá s nimi a překonává je vitalitou, tím, že se vyhýbá eufemismům, chtělo by se říci absolutní otevřeností, uznáním nelítostného běhu času, jemuž vzdoruje jen lidská tvořivost. Navazuje tak na existenciální linii české levicové poezie reprezentované básní Františka Halase *Staré ženy* (1935) a polemiky S. K. Neumanna *Staří dělníci* (1936). Soldán však nerezignuje, nepřijímá neúplatný ortel bez odporu, dělá to, co je člověku dáno. Tento věčný problém řeší obvykle sarkasmem, jenž nezná slitování, invektivami a současně rozvíjí obrovskou paletu, jež je mu profesně dána: jeho poezie je svého druhu konglomerát citací, reminiscencí, narážek a aluzí filozofických a literárních. I jeho milostné básně jsou výsměšně realistické, kruté, sledující linii pozapomenutého Františka Gellnera (1881 – 13. září 1914 zmizel beze stopy na haličské frontě).

[9] Viz POSPÍŠIL, Ivo: *Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlépěje J. Demla.* Slovenská literatúra, 37, 1990, č. 4, s. 338 – 349.

Modelem je tu Gellnerova báseň *Perspektiva* ze sb. *Po nás ať přijde potopa z roku 1901* („Má milá rozmilá, neplakej! / Život už není jinakej. / Dnes buďme / ještě veselí / na naší bílé posteli! / Zejtra, co zejtra? Kdožpak ví. / Zejtra si lehneme do rakví.“) Ladislav Soldán v básni *Milostná* volnou dikcí, nerýmovaně a bez interpunkce:

Ne milostnou už nedovedu
Něco se přešroubovalo
Nebo kamsi zarostlo v těle
A v duši je to ještě horší
Je taky láska muže k muži
Stejně jak ženy k ženě
A oba páry ne-páry
Nemusejí být přeroubovány

(*Polibky, plivance a jiné zvyklosti*, 2016)

Do sféry publicistiky se pouští v řadě básní, které reagují na mediální kampaně:

Averze proti politice
Která je nazývána kremelskou
Je v mnoha médiích pořád velká
Třebaže Moskvu teď
Už málo reprezentuje
Politbyro v jednom uctívající
Kremelský orloj s křížem a rudou hvězdou
Nýbrž spíš protřelý
A od vlastních
Politických a lidských kořenů
„Estébácky“ založený a stále jsoucí
Putin
[…]
A já bych nejraději
K rámcovému přesto moudrému
Obrazu lecčeho co bylo vysloveno výše
Přizval Martina C. Putnu

(*Kremelský orloj*, sb. *Polibky, plivance a jiné zvyklosti*, 2016, s. 56 – 57)

Zdá se, že zde Soldán ve své dikci zřetelně překročil hranice básně, ale současně dokládá svoji krajnost v pojetí poezie jako něčeho bezbřehého, do čeho se vlamuje celý svět včetně masmédií. Problémem bude životnost takových básní třeba za padesát sto let, kdy se bude muset doplňovat desítkami vysvětlivek, pokud je někdo bude schopen vytvořit.

Rozpětí poezie od gnómického pojetí k takřka vulgární prostořekosti až po reflexi publicistiky, přičemž si autor nechává pro sebe konkrétní názor, spíše nechává vše volně plynout konstatováním fakt; např. citovaná báseň, když po tvůrčím miniportrétu M. C. Putny uvedl, že „By asi nejlíp uspěl / V předkládání ba i v pojídání kremrolí" (cit. báseň a sb., s. 57) a končí takto: „A tím tato báseň-nebáseň / Může skončit / Nic víc nemám/ K rozdávání uprostřed / Kremelského náměstí / A moskevských luhů i polí" (tamtéž, s. 57).

To připomíná objektivistickou poezii, jak o ní svého času ve svém románu *Puškinův dům* (v USA vydán 1978, v SSSR až 1986, česky až 2014) psal Andrej Bitov (roč. 1937): jde o disertaci, tedy text v textu, kterou vytvořil aspirant Ústavu ruské literatury v tehdejším Leningradě (*Puškinův dům*), Ljova Odojevcev, muž se šlechtickým rodokmenem. Jde o srovnání Puškina, Lermontova a Tjutčeva; ten třetí si názor nechává pro sebe, dva předcházející vyprávějí svou poezii o tom, jaký mají vztah k Bohu[10].

Důležitá je u Soldána prostorovost jeho poezie, asi tak, jak sbírka z počátku 20. století (2003) *Bydliště slov* je rozdělena na části *Dobývání Brna*, *Dobývání Bítova* a *Dobývání Bělehradu*, ale zdůrazněná prostorovost je patrná i jinde, vlastně ve většině básní. Jde přitom o prostor většinou prohmataný samotným básníkem, jehož si mnozí pamatují jako zdatného cyklistu a turistu.[11] Na rozdíl od většinové publicističnosti jeho poezie jsou tu některé básně prosyceny tropičností/metaforičností (báseň *Dobývání Brna*): „Kde není řeka / lze nábřeží jen vymyslet / Proto se procházíme / po České. // Ponávku / tady ukryli / aspoň do malé propástky / neboť Punkva napájí Svitavu / na vůli rozrazilu /(má-li jakou / vzpomeneš si tehdy / když piješ vodu ze Svratky // Tož takové je město / kdysi dobývané Švédy / a potom slavné / ležení Napoleona / Město v bílých podkolenkách / dole / a nahoře / s červenou košilí / která zrezavěla." (s. 32). Jen přemýšlím, kdo bude těmto metaforám rozumět – stejně jako jeho politickým aluzím – po několika desítkách let, když mu většina čtenářů nerozumí již nyní.

Soldánovi je poezie průvodcem, deníkem, pendantem jeho života a vědecké práce, jeho „šlépějemi", v nichž postupuje od tradičnosti k prostořeké otevřenosti a lidské absolutnosti; osciluje od tradiční strofiky, „vázané", někdy i rýmované poezie k volnému verši, k „básním v próze", k básnické publicistice a zřetězeným aluzím, které vytvářejí nepřehlednou mozaiku básníkovy uzavřenosti generační a individuální; jeho poezie je na jedné straně zcela otevřená, nic jí není cizí, subsumuje, pohlcuje všechna témata, jazykově se pohybuje od lyriky k politickému žargonu a vulgarismům nebo jejich náznakům, erotické dvojsmyslnosti, na straně druhé je zakleta

[10] Viz naši recenzi „perestrojkového" vydání: *Duše a svět hrdiny naší doby* (Andrej Bitov: Puškinskij dom. Novyj mir, Moskva 1987, č. 10,11,12). Světová literatura, 33, 1988, č. 5, s. 226 – 229. Viz také náš rozhovor s A. Bitovem v Tampere na kongresu ICCEES: *Andrej Bitov: Svět by měl uznat, že Rusko má dobrou duši*. Salon 17. 8. 2000, s. 4.

[11] O prostorovosti poezie viz naši recenzi *Život má pravdu* (Anatolij Parpara: Život má pravdu. Mladá fronta, Praha 1983, přel. Josef Peterka – ve skutečnosti Miroslav Červenka). Kmen, 3, 1983, č. 44.

termíny a metaforami do doby básníkova života a jeho obrazného světa, jazyka jeho kulturních pojmů, jeho zážitků a zkušeností, jeho prostoru a času, jež má hmatově, dotykově, vskutku fyzicky zmapované; ukazuje i jeho znejistění, váhání, „objektivismus", paralelitu a trochu alibistickou, poťouchlou juxtapozičnost ve smyslu „nechat věci běžet", jak jsou. Je to produkt jeho života a jeho zkušenosti, jeho pochyb a váhání, jeho deziluzí i starých a nových iluzí. Pojem báseň-život či život-báseň není pojem nový, ale na básnickou tvorbu Ladislava Soldána se hodí snad nejlépe.

Prameny a literatura (Výběr)

JURKOVIČ, Ladislav (SOLDÁN, Ladislav): *Ještě naposled. Básnický deník z let 1998 – 1999*. Brno, Žilina : Tomáš Mazáč, 1999.

JURKOVIČ, Ladislav (SOLDÁN, Ladislav): *Bydliště slov*. Rosice u Brna : Gloria, 2003.

JURKOVIČ, Ladislav (SOLDÁN, Ladislav): *Písmeny proti zdi*. Brno : Knihař, 2005.

JURKOVIČ, Ladislav (SOLDÁN, Ladislav): *A do třetice pleskot vět. Básně 2005 – 2007*. Brno : L. Marek, 2008.

JURKOVIČ, Ladislav (SOLDÁN, Ladislav): *Polibky, plivance a jiné zvyklosti*. Brno : Sursum, 2016.

JURKOVIČ, Ladislav (SOLDÁN, Ladislav): *Zase se slovy aneb Všehochuť. Básně 1959 – 1960 a 2017*. Brno : Tribun EU, 2017.

BLAHYNKA, Milan: *Pozemská poezie: kapitoly k české poezii 1945-1975*. Praha : Čs. spisovatel, 1977.

Jaroslav Durych publicista. Ed. Zuzana Fialová, doslov Jaroslav Med. Praha : Academia, 2001.

POSPÍŠIL, Ivo, ZELENKA, Miloš: *René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky*. Brno : Masarykova univerzita, 1996.

Teorie verše I. Theory of Verse I., Teorija sticha I. Red. Jiří Levý. Brno : Universita J. E. Purkyně, 1966.

Teorie verše II. Theory of Verse II. Teorija sticha II. Red. Jiří Levý a Karel Palas. Brno : Universita J. E. Purkyně, 1968.

POSPÍŠIL Ivo.: *Setkání textů, které se vpíjejí pod kůži* (Jaroslav Durych publicista, připravila Zuzana Fialová, doslov napsal Jaroslav Med, vydala Academia, Praha 2001, 351 s.). HOST, 18, 2002, č. 10, s. V – VI.

POSPÍŠIL Ivo: *Pavol Strauss a hrst českých souvislostí*. In: Pavol Strauss a katolícka moderna. Ed. Ján Gallik. Nitra : Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr, Fakulta stredoeurópskych štúdií, Univerzita Konštantína Filozofa, 2014, s. 91 – 109.

POSPÍŠIL, Ivo: *Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlépěje J. Demla.* Slovenská literatúra, 37, 1990, č. 4, s. 338 – 349.

WELLEK, René: *Essays on Czech Literature*. Mouton : The Hague, 1963.

Ladislav Soldán's Poetry As a Way of Survival

The author of the present study deals with the character of Ladislav Sodán's poetry as a way of surviving. His analysis focuses on its heterogeneity, metaphorical character of Soldán's poetry, on its axiological juxtaposition and prosaic character, on the poetry as an existential phenomenon and a compensation and defence of human life and creativity and the dignity of human fight against the fatal threat of aging and death.

Predstava času premietnutá do poetiky poézie – úvaha o tvorbe Ľudmily Groeblovej

Andrea Bokníková
Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

Náznaky autorského typu Ľudmily Groeblovej

„Torzom" zvykneme nazývať súhrn tvorby autora či autorky, ak ostala nezavŕšená, alebo bola predčasne ukončená. Tvorba Ľudmily Groeblovej (1886 – 1968) predstavuje jeho špecifickú podobu, pôsobí ako mozaika nápadov a polôh výrazu. V jej prípade máme k dispozícii tak málo básní a navyše natoľko rôznorodých v štýle a tematike, že sú v nich rozptýlené iba stopy jej autorského typu. Cez ne sa nám ukazujú náznaky rôznych literárnych štruktúr. Signalizujú, akými smermi sa jej tvorba mohla rozvíjať, keby sa autorka nebola tak skoro odmlčala. Hoci spadá do literárneho smeru symbolizmu, z jej poézie nie je možné vyňať veľké symboly, ktoré určujú významovú atmosféru u iných autorských individualít slovenskej moderny: takými sú povedzme „noc" či „hmla" u Ivana Kraska, príznačné tým, že sa v jeho tvorbe opakujú. Menší počet básnických výpovedí u poetky potlačil opakovanie kľúčových slov v básňach a ich kontextoch, v ktorých by sa na ne navrstvovali viaceré, až mnohé významy. Aj napriek minimálnemu rozsahu jej tvorby, alebo práve preň však vyniká široké rozpätie autorkinho štýlu, pretože čo báseň, to iná podoba poézie.

Exkurz o pojme „torzo"

„Torzom" je aj poézia českého básnika Jiřího Wolkra, pričom časť z nej, s problematikou ochorenia na tuberkulózu, vytvoril s vedomím svojho skorého životného konca, a tak sa mu necelistvý ráz vlastnej výpovede stal témou (jeho tvorba zahŕňa okrem zbierok *Host do domu*, 1921 a *Těžká hodina*, 1922 aj básne z pozostalosti). Za Wolkrovu paralelu možno pokladať slovenského básnika Andreja Guotha, a to v životnom osude, ktorý sa však prejavuje priamo v poézii obrazmi očakávaného konca života a rozlúčkou s vitálnymi plánmi mladosti (až posmrtne mu vyšiel súbor *Na rozlúčku*, 1930). Guoth názorne pomenúval telesné i duševné vypäté stavy, pričom siahal po symbolicky zaťažených motívoch z prírody (napr. motýľ) a niekedy aj po emblémoch

z folklóru (napr. svätojánske ohne). Na rozdiel od neho Paľo Oliva viac doloval z fantázie a prišiel s imaginatívnou poéziou. Blízkym spišskokapitulským básnikom – „pirátom krásy" venoval svoje „torzá snov" (vo vstupe do zbierky *Oblaky*, 1939), zrejme útržky reality, ktoré sa mu v tvorivom vytržení i rozjímaní vynárali v polovedomých predstavách[1]. V poézii spriaznenej poetky Henny Fiebigovej nachádzal verše, „ktoré vyvreli ako skrvavené torzá z vnútorného napnutia", čo bral ako opak „výronov sentimentálneho dievčaťa" (tak vyznieva esej s návom *Jej duša*)[2]. Olivov hlas sa ozýva v znamení prijatia, až oslávenia svojho údelu blízkej smrti, ale aj s nepatrnými stopami trpkosti, ktorú premáha vierou a poéziou. V básni *Fragment* naznačí, že vlastnú tvorbu chápe v zmysle „nedopísaného pozdravu"[3].

Torzovitosť, útržkovitosť bola už príznakom romantického fragmentu, ako výrazu písania z vnútorného náporu, ktorým sa vystriedala klasicistická potreba predviesť celistvý opis javov. Tvorba romantizmu sa niekedy inšpirovala pretržitou kompozíciou ľudových piesní a balád utváranej odpradávna tým, že anonymní tvorcovia a tvorkyne do nich určité pasáže pridávali, alebo ich z nich uberali. Osobité torzovité dielo charakterizuje Janka Kráľa. Jeho poéziu až dodatočne pripravil na vydanie literárny historik Milan Pišút (do *Súborného diela*, 1952), pričom ten sa musel rozhodnúť, ktorý z variantov tej-ktorej básne uprednostniť, lebo básnik ich nezavŕšil do podoby určenej pre knihu. Aj v blízkom českom kontexte sa pomenovanie „torzo" zvýznamnilo pri označení tvorby romantika – Karla Hynka Máchu, ktorého osud sa ukončil predčasnou smrťou. Štrukturalisti Pražského lingvistického krúžku ho totiž prevzali do názvu svojho zborníka *Torso a tajemství Máchova díla* (1938) a uchopili ho vo význame necelistvého útvaru, ktorý sa dá rozlične dotvárať pri čítaní, vnímaní i výskume umenia[4]. Groeblovej básne vychádzali v periodikách začiatkom 20. rokov 20. storočia, čiže zhodou okolností v čase, keď boli knižne uverejnené Wolkrove zbierky, ktoré som spomenula hneď na začiatku tohto exkurzu. Jej neukončenosť tvorby však patrí do iných súradníc. U nej, ale aj u viacerých predstaviteľov slovenskej moderny možno zaznamenať

[1] „Poéziu tejto zbierky [Oliva] chápe ako torzovitú konkretizáciu vlastných snov a vidín..." KEKELIAKOVÁ, Monika: *Rimbaudovsko – poetistická maľba a kresba snov (Snový poetický dialóg P. Olivu a R. Dilonga)*. In: Poetika a interpretácia sna I. Ružomberok : Katolícka univerzita v Ružomberku, 2007, s. 140.

[2] Olivova esej *Jej duša* vyšla prvýkrát knižne vo zväzku *Torzo literárneho diela. Tak umieral a žije básnik Paľo Oliva*. Ed. Július Pašteka. Bratislava : LÚČ, 2014, s. 292.

[3] V rámci slovenskej literatúry prvej polovice 20. storočia patria k tragickým existenciám ešte básnici Ján Brocko, Boris Kocúr a Marcel Herz, ktorých tvorba i skorá smrť je spätá s aktívnou účasťou v bojoch počas druhej svetovej vojny (básne im vyšli aj spolu, v knihe *Kvet z našej krvi*, 1959). Torzo diela po sebe zanechal aj prozaik Ján Červeň, ktorý sa predstavil jedinou zbierkou noviel s výrazným štýlom – *Modrá katedrála* (1942).

[4] Prešlo aj do podstaty obraznosti, keď umelkyne a umelci českého surrealizmu v 30. rokoch vkomponúvali do malieb i fotografií torzá-fantómy ľudských tiel. Následne sa v priebehu druhej svetovej vojny ukázalo, že nimi možno vystihnúť vtedajší rozbitý svet. Štrukturalista J. Mukařovský ho uchopil ako prvok surrealistickej výtvarnej i literárnej poetiky – v prejave na vernisáži v roku 1936, z čoho neskôr odvinul úvahu o tvorbe maliarky Toyen z vojnových čias. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *K noetice a poetice surrealismu v malířství*. In: Studie z estetiky. Praha : Odeon, 1971, s. 434 – 438.

predčasný koniec s publikovaním literárnej tvorby, ktorý je organickým dôsledkom ich tvorivého gesta. Modernistické básne presadzujú skratku, až zatajenie a zakladajú podstatný paradox modernej poézie: vyslovujú spoveď – tú najosobnejšiu, sebaobnažujúcu, ale robia to zašifrovane, a tým kladú odpor ľahkému zdôvereniu sa. Od skratky a diskrétnosti nie je ďaleko k zmĺknutiu. U Groeblovej je rozsah diela spomedzi spolupútikov najmenší. Nedá sa presne rekonštruovať, do akej miery šlo o jej osobnú voľbu, a čo spôsobil tlak okolností. Isté indície poukazujú skôr na to druhé[5].

Prebieha u nej skôr symbolizácia, či iné druhy obrazného tvarovania prostredníctvom náznaku ako neurčitého výrazu, iba nepriameho poukazu na význam. Takéto naznačovanie, resp. signalizovanie sa uskutočňuje cez metonymiu – detail očí, zraku, alebo pohybu náznakovej postavy a okrem toho ešte interpunkciou, najmä bodkou, tromi bodkami a vzťahom medzi nimi. Symbolizácia sa utvára aj cez prírodné zobrazenia, ktoré sa objavujú v nazretí do diaľky na horizont i v pohľade sústredenom na drobný detail, aby naznačili duševné rozpoloženie. Do obrazov sa zapájajú živly, najmä voda (vo verziách vĺn na hladine, splavu i snehu), zem (ako rastúca i skosená tráva, takisto ako miesto posledného odpočinku) a oheň (nie nebezpečný, ale využívaný človekom). Celkovo prevláda ich tlmená podoba nad vitálno-dynamickou, keďže u poetky sa príroda podieľa na atmosfére meditatívnych veršov a úľavu v nich evokujú tiché zvuky či chlad.

Jej dievčenské meno Ľudmila Groeblová pre literárnu históriu ustálil Michal Gáfrik, hoci verše publikovala pod pseudonymom Ľudmila Osenská[6] a po vydaji mala priezvisko Chaloupecká. Vychádzal z jej priania vysloveného dodatočne, v liste z 19. 10. 1966. Svoju tvorbu zrejme spájala s identitou v rodine, v ktorej vyrastala a so životnou fázou vlastného univerzitného štúdia. Zodpovedal by tomu fakt, že oba úseky sa zobrazujú v autobiografickom charaktere jej básní i próz[7].

Ľ. Groeblová ako autorský typ je dotváraná nielen prítomnosťou medzi spolupútnikmi zo slovenskej moderny, ale aj pozíciou v slovenskej poézii písanej ženami. Ňou sa začína vyhranene moderný výraz v tvorbe poetiek, hoci jeho prvky priniesla Ľudmila Podjavorinská ešte predtým. U tej však nachádzame aj priamočiarejšie vyjadrenie. Zato Groeblovú už charakterizuje spomenutá náznakovosť, nedopovedanosť

[5] Existujú indície, že písať a publikovať prestala v súvislosti s „autoritárskymi sklonmi" jej manžela. GÁFRIK, Michal: *Na pomedzí moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 92. „Vzhledem k výbušné povaze a tvrdohlavosti, s níž se Chaloupecký projevoval v akademických sporech, soužití dozajista nebylo snadné." DUCHÁČEK, Milan: *Václav Chaloupecký. Hledání československých dějin*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2014, s. 87. Po vyhlásení Slovenského štátu (1939) sa s rodinou presťahovala do Prahy, stratila kontakt s kultúrnym dianím na Slovensku (pozri Gáfrik, 2001, s. 93).

[6] „Svoj pseudonym mám podľa mena dedinky Osenice, ktorá svojím bielym kostolíkom dominuje v mužovom kraji" (list M. Gáfrikovi z 15. 12. 1965). Čerpám z rukopisov listov: Gáfrik, Michal, nes. fond p. č. 3904/13 – Chaloupecká (Groeblová), Ľudmila, rkp., orig. 1964 – 1968, 31 strán.

[7] Svet rodiny preniká básňami *Moja prababka* a *Hodiny s Medúzou*, názory z čias univerzitného štúdia prešli do básne *Slovenské pohľady*.

i jasný kritický názor[8]. Jej modernosť, priebojný štýl, aj keď s výrazom zraniteľnej bytosti, pôsobí ako vykryštalizovaná. Mala literárne zručnosti – a to bol dobrý predpoklad, lebo problémom prvých autoriek poézie v 19. storočí, ktoré rovnako ako ona publikovali iba v periodikách, bola insitnosť, čiže technicky menej cibrené vyjadrovanie. Takýto charakter ich výrazu súvisel s faktom, že nemali prístup k vzdelaniu a teda ani ku „školeniu" v poetike. Chýbal im aj školský, univerzitný ruch s inšpirujúcimi kontaktmi, a tie Groeblová získala vďaka členstvu v spolku Detvan združujúcom slovenskú vysokoškolskú mládež v Prahe či na študijnom pobyte v Grenobli v roku 1907 (pozri Gáfrik, 1965, 1993, 2001, Turčány, 1964). Bola prvou slovenskou poetkou, ktorá nadobudla univerzitné vzdelanie. Ona i Šára Buganová, tiež menej známa autorka poézie a básní v próze, v prvých troch desaťročiach 20. storočia študovali filológiu na pražskej filozofickej fakulte a vo svojom čase boli výnimkami, pretože ženy mali vtedy naďalej sťažený prístup k vzdelaniu[9].

Ako poslucháčka germanistiky a romanistiky na Filozofickej fakulte Karlo-Ferdinandovej univerzity v Prahe, ktorú študovala v rokoch 1904 – 1908, sa zoznámila s básnikom Ivanom Kraskom. Na rovnakej pôde spoznala aj budúceho manžela – Václava Chaloupeckého, historika, archivára a knihovníka. Kontakt s obidvoma sa reflektuje v jej próze *On*, aj keď ju treba čítať aj nezávisle od jej životopisu, ako autonómnu literárnu fikciu. V jej poézii sú medziľudské vzťahy zašifrované tak, že uchovávajú tajomstvo. Z náznakov v nich si možno vyvodiť skôr pocity „lyrickej aktérky" (termín Jána Zambora, 2016), než presný priebeh a podrobné okolnosti príbehu.

Sebamarginalizácia, vlastná aj jej spolupútnikom v rámci slovenskej moderny, bola u nej obzvlášť silná. Autorka odmietala publikovať svoje verše, prózy, články aj napriek tomu, že „generační druhovia" Ivan Krasko, Ivan Gall a František Votruba ju k tomu nabádali. Ak ich aj uverejnila, tak až o 10 – 15 rokov po tom, čo ich napísala[10]. Prozaička a redaktorka Elena Maróthy-Šoltésová jej ponúkla publikovať v *Živene*, dúfajúc, že po sobáši v roku 1912, ktorým Groeblová, neskôr Chaloupecká „spečatila česko-slovenskú vzájomnosť", sa neprestane zaujímať o „našu malú, ale milú spisbu", no ponuku jej poslala márne[11]. O svojej tvorbe sa vyjadrovala priskromne, v tom zmysle, že ju nepokladala za nič veľké ani dôležité[12].

---

[8] Kritickosť prejavila v básni *Slovenské pohľady* a v eseji o B. S. Timrave, v ktorej pomenovala prozaičkinu „dikciu, málo vzletnú, miestami ťažkú, miestami priliehavú". GROEBLOVÁ, Ľudmila: *Timrava a jej novely.* Slovenské pohľady, 26, 1906, s. 103.

[9] Buganová v rokoch 1924 – 1928 striedavo študovala na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe a na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave.

[10] O povzbudzovaní „generačnými druhmi" a o autorkinom oneskorenom publikovaní dokonca hotových textov pozri GÁFRIK, Michal: *Pozoruhodné neraz bývajú cesty literatúry..., (o Ľudmile Groeblovej s ukážkami jej prác)*. Strojopis, 16 strán. SNK – LA, Martin. 130 BZ 9, bez dátumu.

[11] Prezrádza to list, ktorý jej Šoltésová adresovala 26. 8. 1912.

[12] „Udivuje ma trocha, ako sa [báseň *Slovenské pohľady*] dostala do rúk F. Votrubu; ja som ju totiž nikdy k uverejneniu neposlala, ba ani som si ju vlastne nikdy príliš necenila" (Ľ. Groeblová v liste M. Gáfrikovi z 5. 5. 1964).

Medzi slovenskými autorkami prvých troch desaťročí 20. storočia teda Groeblová patrila k minimu tých, ktoré absolvovali univerzitné štúdium, ale napriek svojej vzdelanosti sa odmlčala. Jednu z príčin skorého zmĺknutia v literárnej tvorbe sformulovala opäť v liste M. Gáfrikovi: počas 1. sv. vojny – od roku 1914, keď prichádzali správy o miliónoch mŕtvych z frontu, jej (i ďalším predstaviteľom slovenskej moderny) už pripadalo nenáležité písať a publikovať verše o individuálnom smútku. Tie boli podstatnou súčasťou ich básnického sebavyjadrenia, preto pochybnosti o tom, či sú vo vojnovej situácii náležité, u niektorých z nich oslabili potrebu tvorivo sa prejavovať[13].

Torzo jej tvorby si môžeme poskladať ako mozaiku z menších súčastí. Tvorí ho 11 básní, alebo iba 10 – ak dvojicu útvarov bez samostatných názvov so súhrnným titulom *Dve básne* vezmeme ako jedinú jednotku, próza *On* (1907)[14], esej *Timrava a jej novely* (1906) a článok *K Timravinmu jubileu* (1927). Prikláňam sa k nižšiemu počtu básnických textov, lebo spomenuté *Dve básne* sa zreteľne, až zrkadlovo prepájajú do jednoliatej výpovede. Autorkina poézia i jediná zachovaná próza[15] vyšli na svetlo v sérii oneskorení: hneď pri prvom publikovaní básní v periodikách, v 20. rokoch 20. storočia nastal časový sklz. Dá sa totiž predpokladať, že niektoré napísala už pred vznikom samostatnej Československej republiky – pred rokom 1918; za jednou z básní je datovanie 1911. Navyše, v tom čase bolo jej autorstvo ešte zastreté rúškom tajomstva.

Groeblovej báseň *Hodiny s Medúzou* dal odtlačiť básnik J. Smrek v *Zborníku mladej slovenskej literatúry* (1924). Prejavil veľkú priazeň voči modernému výrazu osobnosti, ktorá sa skrývala za „nepriehľadným závojom" pseudonymu Ľudmila Osenská. Smrek si myslel, že ním zahaľuje svoju identitu Ivan Krasko, ktorý sa ozýva cez ženskú štylizáciu[16]. Kladne bola prijatá aj báseň *Moja prababka*, Štefan Krčméry ju v literárnokritickej stati (1926) o vtedajšej tvorbe uviedol ako príklad na výpoveď, ktorá siaha po námete z dôverne známeho sveta a osvetľuje spôsob života na Slovensku v minulosti[17]. Meno autorky, vlastne jej pseudonym, však nie je v názve jeho článku, aj preto potom literárna veda túto Krčméryho reflexiu nespájala s Groeblovou.

Poetkinu tvorbu znovuobjavil literárny historik Michal Gáfrik, a to v 60. rokoch, keď s ňou podnietil korešpondenciu a zahrnul ju do svojej monografie *Poézia slovenskej moderny* (1965). Z listov získal jej priznania životných pocitov z čias štúdia,

[13] Sformulovala mu to v liste z 26. 9. 1966.

[14] Reakciou na ňu je Kraskova próza *Naši* (1907, neskôr premenovaná na *Rozchod*). Dá sa uvažovať o tom, že ich postavy majú reálne životné prototypy Groeblovej, Kraska a u autorky aj Chaloupeckého. Autor a autorka podávajú svoje odlišné verzie toho, ako prebiehal ich vzťah (pozri Gáfrik, 1990, najmä s. 249 – 602 a 1993, Turčány, 1964 a Ducháček, 2014, s. 32 – 99). Novelu *On* autorka publikovala pod šifrou Ľudmila Ch.....á, hoci s V. Chaloupeckým ešte nebola zosobášená, iste tým naznačila príklon k nemu.

[15] Napísala ešte prózy *Epizóda z fakulty* s ľúbostným motívom a *Odchádzajúce generácie* s portrétmi starších členov a členiek rodiny (pozri list M. Gáfrikovi z 15. 12. 1965). Tie však neuverejnila a nie sú ani k dispozícii.

[16] SMREK, Ján: *Literárne glossy*. In: Sborník mladej slovenskej literatúry. Bratislava : Sväz slovenského študentstva, 1924, s. 319.

[17] KRČMÉRY, Štefan: *O možnostiach rozvoja slovenskej literatúry*. Slovenské pohľady, 42, 1926, č. 1 – 2, s. 95 – 96.

spomienky na vtedajšiu názorovú atmosféru a informácie o jej osobných kontaktoch s predstaviteľmi slovenskej moderny. Celkovo z periodík zhromaždil šesť básní Ľ. Groeblovej a poskytol ich Literárnemu archívu Slovenskej národnej knižnice v Martine. Ešte v roku 1964 pripravil na publikovanie jednu z nich, báseň s názvom *Slovenské pohľady*, keďže ju našiel v pozostalosti kritika F. Votrubu[18]. Ďalšiu – *Na motív z Musseta* – odcitoval v už spomenutej knihe *Poézia slovenskej moderny*[19]. Neskôr sa k jej poézii i próze vracal a sformuloval o nej osobitné state[20].

Poviedku, resp. kratšiu novelu *On* v roku 1991 inšpirujúco pripomenula novšej čitateľskej obci Marcela Mikulová. Predstavila ju v dobovom európskom kontexte „nálad fin de siècle rafinovanej komplikovanosti a precitlivenosti“[21] a spolu s jej interpretáciou vyšla v časopise *Slovenské pohľady* znovu aj spomenutá autorkina próza. Tým sa začal „naprávať“ fakt, že pre nedostupnosť textov bola Ľ. Groeblová dlho známa najmä ako adresátka básne I. Kraska *List slečne Ľ. G.* (z jeho zbierky *Verše*, 1912). Ňou sa jej básnik poďakoval za esej *Timrava a jej novely* (1906), pričom neskoršie literárnovedné výskumy už viackrát uviedli, že ju napísala na jeho podnet. Autorka v nej vyzdvihla Timravinu „bystrosť psychologického pozorovania“, ako aj „náchylnosť k sebaanalýze“[22]. Najmä to druhé možno nájsť v tvorbe Groeblovej i Kraska.

Popri inej problematike, periférnym videním, ale s dôležitými údajmi a úvahami zachytili Groeblovej pôsobenie v literárnom živote i peripetie v súkromí Viliam Turčány a Milan Ducháček. Predstavili ju ako „prvú ženskú členku Detvana“, „nakrátko zvolenú aj za jeho podpredsedníčku“ (Turčány)[23], ktorá v čase štúdií „sebevědomě hájila své představy o moderním ženství a ani v diskusích o světové literatuře nezůstávala pozadu“ (Ducháček)[24]. M. Ducháček konštatoval, že to bola najvzdelanejšia Slovenka svojej generácie a spočiatku sa vydala na učiteľskú dráhu[25]. V súvislosti s tým, že literárne sa priskoro odmlčala, môže upútať ním citovaná pasáž

[18] Zistil pritom, že ešte v roku 1929 ju mal F. Votruba pripravenú na vydanie v periodiku *Slovenské dielo*. Porov. GÁFRIK, Michal: *Báseň Ľudmily Osenskej*... Slovenské pohľady, 80, 1964, č. 6, s. 17.

[19] GÁFRIK, Michal: *Poézia slovenskej moderny.* Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965, s. 306. Okrem toho ju celú uviedol aj v knihe *Na pomedzí moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 92 – 93.

[20] V Gáfrikovej knihe *Na pomedzí moderny* (2001) nájdeme štúdiu *Príspevok k životopisu Ľudmily Groeblovej*, s. 87 – 94 a stať *Oneskorený nekrológ*, s. 95 – 97.

[21] MIKULOVÁ, Marcela: *Groeblová, Timrava a tí ostatní*. Slovenské pohľady, 107, 1991, č. 11, s. 73. Príčiny, pre ktoré Ľ. Groeblová inklinovala k B. S. Timrave, M. Mikulová interpretačne uchopila aj v knihe *Tri spisovateľky* (*Šoltésová, Vansová, Timrava).* Bratislava : VEDA, Vydavateľstvo SAV, 2015, v podkapitole *Hľadanie nového (seba)výrazu)*, s. 146 – 156, najmä na s. 147.

[22] GROEBLOVÁ, Ľudmila: *Timrava a jej novely.* Cit. d., 1906, s. 98, 101.

[23] TURČÁNY, Viliam: *Krasko v Detvane*. Slovenská literatúra, 11, 1964, č. 6, s. 612.

[24] DUCHÁČEK, Milan: *Václav Chaloupecký. Hledání československých dějin*. Cit. d., 2014, s. 76 a 87. M. Ducháček na základe korešpondencie V. Chaloupeckého dotvoril predstavu o životopise Groeblovej, aj o jej detstve. Cez poznanie jeho práce, názorov a povahy priblížil aj atmosféru, v ktorej žila, keď sa už nevenovala písaniu.

[25] Tamže, s. 87 a 77. Parafrázy.

z korešpondencie jej manžela V. Chaloupeckého o tom, že postupne začala žiť ináč: poskytovala porozumenie jeho vedeckým snahám a práci, nebudovala si svoj vlastný profesný či tvorivý priestor[26].

K verejnosti sa po dlhšom čase dostali najskôr dve jej básne: *Balada* a *Po búrkach života*. *Baladu* zaradila do antológie *Slovenská moderna* (2011) Dana Hučková a v inej knihe – *Kontexty Slovenskej moderny* (2014) ju interpretovala z hľadiska inovácií baladického žánru vo vymedzenom období[27]. Ján Zambor ju odcitoval v monografii *Vzlyky nahej duše* (2016)[28] a poskytol jej hĺbkovú interpretáciu cez sémantiku zobrazených detailov a rytmu, aj v konfrontácii s básňou Ivana Kraska *Plachý akord*[29] (zo zbierky *Nox et solitudo*, 1909). Druhá spomenutá báseň – *Po búrkach života* zaznela v éteri, keď ju režisér Matúš Bartko vkomponoval do rozhlasovej relácie *Autor na dnes: Ľudmila Groeblová* (2013)[30].

Ostatné autorkine verše však boli pre širšie čitateľské kruhy takmer storočie neznáme. Do antológie – čítanky *Potopené duše* (2017) som už na základe štúdia periodík mohla zaradiť 10, resp. 11 autorkiných básní[31] (o ich diskutabilnom počte som sa zmienila vyššie). Poetku v rámci nej uvádzam aj v paradoxnom Registri neuskutočnených básnických kníh, zamýšľaných zbierok a výberov, alebo spontánne vytvorených sérií básnických textov, ktoré však v knižnej podobe nikdy nevyšli[32]. Veď M. Gáfrik viackrát vyjadril ľútosť nad tým, že existoval celý zväzok, „zošitok básní"

---

[26] V liste Josefovi Šustovi (z 23. 4. 1912) sa Chaloupecký vyjadril o jej vlastnostiach, ktoré mu vyhovovali: „Z univerzitního studia zbylo jí skutečné vzdělání, zušlechtěný jemnocit a porozumění snad trochu opravdovější, než bych jinde našel, pro moje vědecké snahy a práce". Cit. podľa DUCHÁČEK, Milan: *Václav Chaloupecký. Hledání československých dějin*. Cit. d., 2014, s. 87 – 88.

[27] HUČKOVÁ, Dana: *Kontexty Slovenskej moderny.* Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014, ide o kapitolu *Modernistické variácie žánru balady*, s. 280 – 302.

[28] J. Zambor poukázal na Groeblovej „suverénny básnický výkon". ZAMBOR, Ján: *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2016, s. 96.

[29] Kraskova báseň *Plachý akord*, ktorá má podnadpis: *Sl. Ľ. L.*, bola zrejme venovaná Ľ. Groeblovej, záverečnú strofu z nej jej poslal na pohľadnici, na čo upozornila aj sama autorka (pozri list M. Gáfrikovi z 13. 4. 1964).

[30] Súčasťou relácie je rozprávanie Milana Kendru, ktorý sa vyjadril, že literárne postavy próz Groeblovej i Kraska navzájom „komunikujú strategicky, žiadna z nich nechce odkryť skutočný spôsob vlastného prežívania." KENDRA, Milan: *Autor na dnes: Ľudmila Groeblová*. Základnú štruktúru textovej zložky spracoval Matúš Bartko v spolupráci s Gabrielou Rakúsovou. Réžia Matúš Bartko a Peter Vilhan. RTVS, Slovenský rozhlas. Vysielané 25. 8. 2013. Dostupné na: https://www.rtvs.sk/clanky/100486/ludmila-groeblova-1884-1968

[31] Zaradila som ich do čítanky autoriek, ktorých poézia bola viac-menej neznáma. Pozri *Ľudmila Groeblová.* In: Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia. Ed. Andrea Bokníková. Bratislava : ASPEKT, 2017, s. 62 – 87. Pravdepodobne existujú ešte ďalšie Groeblovej verše.

[32] Autorkou som sa zaoberala v štúdii s interpretačnými skicami o tvorbe poetiek – v jej kapitole *Ľudmila Groeblová ako esteticky vyhranená autorka poézie i kritickej reflexie* (Bokníková, 2001, s. 392 – 394), ako aj v ďalšej prehľadovej štúdii o poézii písanej ženami – v úvahe o tom, ako stvárňuje detaily postáv (Bokníková, 2010).

(čo je Groeblovej výraz), ktorý autorka – podľa jej vlastných slov – poskytla Hane Gregorovej, ten sa však stratil[33].

Po náčrte životných trás a edičného príbehu chcem nanovo zdôrazniť rozpätie básnického štýlu Ľ. Groeblovej: torzo jej tvorby obsahuje rôznorodé básne: nielen náladovo-citové, ale aj meditatívne či intelektuálne komentujúce, a nie iba spovedné, ale aj konverzačné s príhovorom, ktorý pripomína neodoslaný odkaz. Jedna z nich využíva prvky vecnej literatúry, pôsobí ako veršovaný žáner literárnej kritiky, polemika, až pamflet. Groeblovej autobiografická ženská postava je novoromantická, ale nie idealistická, je zasnená, ale nie prístupná ilúziám. Na rozdiel od pátosu obrodeneckých národovkýň[34] sa u Ľ. Groeblovej prejavila lyrická aktérka ako utiahnutá, skrytá, záhadná, so zmyslom pre napätie v komunikácii, pre melancholiu i bojovnú iróniu. Zároveň je ostro kritická nielen voči svojmu písaniu, ale aj voči dobovej realite národného a kultúrneho života.

Poetka, ktorá dokázala vytvoriť náznaky rozmanitého básnického repertoáru, ostala na dlho takmer neznáma a tým, že jej básne nevyšli knižne, nemohli pôsobiť ako priamy inšpiračný zdroj. Stále však môžu účinkovať ako prameň čitateľskej meditácie či lahody. Ak by sme chceli vizuálne znázorniť, akú podobu má autorský typ Ľ. Groeblovej, nebola by to celistvá postava ani portrét s pevne ohraničenými obrysmi. Bola by to skôr silueta, ktorej hranice miestami nie sú jasné a idú do stratena, avšak silueta výrazná a rôznorodo vyšrafovaná.

Čas a kompozícia v slovenskej moderne

Čas je u autorských individualít slovenskej moderny priam nápadný[35], je zložitou a jemne rozvrstvenou štruktúrou[36]. Často u nich nastáva rozpor medzi minulou udalosťou a jej prítomným prežívaním. Odlišnosti medzi nimi sú v poradí, v akom zobrazujú časové fázy minulosti a prítomnosti. Niekedy rozpor nastáva medzi odlišnými

[33] Pozri napr. GÁFRIK, Michal: *Na pomedzí moderny*. Cit. d., 2001, s. 96.

[34] Ku Groeblovej predchodkyniam zo slovenského národného obrodenia patrila jej teta píšuca pod pseudonymom Mária Holuby-Javorinská, vlastným menom Mária Holuby Boorová (pozri Bokníková, 2002, s. 27 – 28 a Bokníková, 2010, s. 18).

[35] Pod slovenskou modernou mám na mysli súbor literárnych diel viacerých autorov a tu interpretovanej autorky, ktoré vznikli v rokoch 1900 – 1918 a majú spoločné znaky.

[36] V tvorbe Ľ. Groeblovej naň poukázala M. Mikulová, keď v súvislosti s prózou *On* zdôraznila, že na „malom časovom priestore" sa u hlavnej ženskej postavy vystrieda veľa emócií (od očarenia po rozčarovanie). MIKULOVÁ, Marcela: *Groeblová, Timrava a tí ostatní*. Cit. d., 1991, s. 75. D. Hučková zhrnula predchádzajúce zistenia literárnej vedy formuláciou, že slovenskú modernu charakterizuje „passéizmus (zdôrazňovanie minulostného časového rozmeru)", pričom „[p]ríznačný je pocit oneskorenia, kraskovské (‚pozde')". HUČKOVÁ, Dana: Dilemy a istoty Slovenskej moderny. In: *Slovenská moderna*. Ed. D. Hučková. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 597. Napokon, aj v Groeblovej próze *On* „prichádza vyznanie ‚pozde' ako v rovnomennej Timravinej novele (1898)". MIKULOVÁ, Marcela: *Groeblova, Timrava a ti ostatni.* Cit. d., 1991. Tamže.

spôsobmi prítomného prežívania minulej udalosti dvoma osobami, ktoré boli späté vo vzťahu. Aj keď je cit silný na oboch stranách, stačí, aby u každého z páru kulminoval inokedy, a vzťah sa nenaplní, čo vyniká v Groeblovej próze *On*. Neraz dielo ústi do protirečivých emócií a zakončuje sa práve v emocionálnom pohybe, vo chvení medzi pokojom a rozrušením, takže sotva možno hovoriť o riešení. Presnejšie je spomínať vyústenie – modernistická báseň často speje k napätiu i vyrovnávaniu zároveň.

Bolesť mizne, ale pocit je stále nepríjemný: „akordom plachým hučí z hasnúcich spomienok" (Ivan Krasko: *Plachý akord*).

Bolesť sa utlmí, nastane upokojenie, ale s vedomím, že nasledovalo po emočnom nápore: „Po búrkach života vždy príde vyrovnanie" (Ľudmila Groeblová: *Po búrkach života*).

Príbuzne voči tomu literárny vedec Ján Števček tvrdil, že aj modernistická novela sa končieva „viacvýznamovou pointou" a pocitom „nekonečnosti novelistického diania, ústiaceho do neuzavretosti ľudského citu či pocitu životnej iracionality"[37]. Groeblovej báseň *Na motív z Musseta* pôsobí ako neodoslaný odkaz partnerovi. Vyplýva z nej, že výsmech je ešte bolestnejší než nenaplnenosť túžby, čo je i postoj rozprávača Janka Jesenského z krátkej novely – noveletky *Oľga*. Groeblovej hlavná protagonistka dáva prednosť mlčaniu, ne-komunikácii, nechce mužovi prezradiť cit. Jesenského ženská postava zloží „masku" a cit nečakane prejaví, ale onedlho ho zasa poprie, a tak hlavný protagonista, ktorý príbeh aj rozpráva, ostáva sklamaný. V básni *Ja z jednej lásky...* si lyrický subjekt J. Jesenského prezerá „album" ženských tvárí a prizná túžbu po tom, aby prišla jediná, ktorá nad ostatnými vynikne a pripúta si ho. Podobný motív ženských tvárí, ktoré človek postupne stretá v živote, sa vynorí aj v predstave rozprávača spomínanej prózy *Oľga* od toho istého autora, kde vychádza, naopak, z túžby odpútať sa od jedinej, konkrétnej ženy a upriamiť pozornosť na inú. Aj v tomto prípade pomyselný „album" tvárí znázorňuje nádej, že čas môže priniesť nové podnety, ktoré zaplnia prázdny priestor, alebo prekryjú pocit straty. Vyústenia Jesenského diel sú však navzájom kontrastné[38]. Na rozdiel od básne *Ja z jednej lásky...* s nádejným zakončením próza *Oľga* ústi do záporného konca s dezilúziou rozprávajúceho protagonistu[39].

[37] ŠTEVČEK, Ján: *Profil modernej slovenskej novely*. In: Čas medených tvárí I. Slovenské novely. Eds. Vladimír Petrík a Ján Števček. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 528.

[38] Aj v rámci posunu autorovej poézie od prvých básní k debutu *Verše* (1905) badať kontrastnú zmenu. Výstižný je výrok Valéra Mikulu: „Práve očarenie totiž stojí na začiatku Jesenského lyriky a na jej konci rozčarovanie." MIKULA, Valér: *Básnik s citovou dominantou*. In: JESENSKÝ, Janko: Verše a próza. Výber zostavili, komentáre, vysvetlivky, kalendárium života a diela a doslov napísali Marcela Mikulová a Valér Mikula. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 623.

[39] Miesto a čas vzniku básne *Ja z jednej lásky...* označujú údaje: Prešov 28. 5. 1894. Patrí k básňam, „ktoré autor napísal pred vyjdením debutu *Verše* (1905)". MIKULOVÁ, Marcela – MIKULA, Valér: *Komentáre a vysvetlivky*. In: JESENSKÝ, Janko: Verše a próza. Eds. Marcela Mikulová a Valér Mikula. Cit. d., 2011, s. 579. Próza *Oľga* vyšla v periodiku *Národné noviny* v roku 1902 a knižne až v súbornom vydaní *Sobrané práce*, zv. I (1921). Pozri tamže, s. 598.

Častým postupom je spomínanie: najskôr minulosť a potom prítomnosť (ako v Kraskovej básni *Plachý akord*), ale poradie býva aj opačné a prebieha retrospektíva[40]. V básni v próze Ivana Galla *Na dušičky. List z denníka*[41] je rekvizitou „ručníček", ktorý si hlavný protagonista všimol u „neznámej dámy" v električke („tramvaji"). Zabudla si ho a jemu navodzuje túžbu zblížiť sa s ňou. No až potom, v epilógu dáva najavo, že táto vec v ňom vyvolala spomienku na inú ženu. Prítomný zážitok asocioval minulosť.

Chcem však zdôrazniť, že čas ako jemne štruktúrovaný fenomén sa premieta do kompozícii básní i próz, nie je iba prvkom tematiky. Na ich konci sa utvára kompozične, niekedy aj nápadne graficky vyčlenený dejový epilóg, resp. náladový záverečný výrok. Býva súhrnný. Obsahuje zhrnutie, ktorým je suma sumarum: ako sa zmenila ľudská situácia po rokoch, alebo ako sa to spomínané zrkadlí v aktuálnej prítomnosti. Tento osobitý **epilóg**, resp. **zakončujúci výrok**, čiže sumarizácia prežitého v práve prežívanom, sa však prenáša na rôzne miesta textu – môže stáť na jeho začiatku, čím sa stáva **prológom**, resp. **uvádzajúcim výrokom**, prípadne sa takáto zhrňujúca pasáž môže vyskytovať aj na oboch pozíciách, v úvode i závere (tak je to v Kraskových básňach *Už je pozde* a *Zďaleka* a v Groeblovej – *Balada* a *Po búrkach života*).

Epilóg / prológ, alebo zakončujúci / uvádzajúci výrok môže byť od ostatného textu výrazne odčlenený, nielen novým odsekom (ako v Jesenského v noveletke *Oľga*), ale aj prázdnym riadkom (ako opäť u Jesenského v básni *Slečne B. H.* a v próze *Otroci*) či vypomlčkovaným (ako u Kraska vo vyššie spomenutých básňach a okrem nich i v básni *Moje piesne* a u Galla v básni v próze *Na dušičky*). Stáva sa, že lyrickú náladu na hraničných miestach básne netlmočí koncentrovaný výrok, ale skôr obrazný opis prírody či inej scenérie so subjektom prípadne s jeho náznakovou postavou (ako u Kraska v básni *Na Nový rok* a u Groeblovej v *Balade*).

Čas a kompozícia u Groeblovej

V súvislosti s predstavou času sa u autorky vyskytujú najmä dva spôsoby komponovania, uspôsobenia básne. Prvý zastupuje cyklická kompozícia: v závere básne sa doslovne opakuje jej úvod. V čistej podobe ju predstavujú básne *Po búrkach života* a *Balada*[42]. Pravda, treba pripomenúť, že zopakovaný výraz nikdy neznamená presne to isté ako pôvodný, obohacuje sa o nové emocionálne či myšlienkové vyznenie. Dru-

[40] O. Čepan v prózach Janka Jesenského (osobitne v novele *Koniec lásky*) postrehol a analyzoval „retrospektívu v retrospektíve". ČEPAN, Oskár: *Stimuly realizmu*. Bratislava : Tatran, 1984, s. 400.

[41] Vyšla v periodiku *Dennica*, 9, 1906, č. 1, s. 387 – 388, ale knižne až v súbore *Odkaz* (1956).

[42] Bibliografické údaje sú nasledovné: *Dve básne*. Slovenský denník, 4, príloha Nedeľná beseda, 17. apríla, s. 5, *Moja prababka*, tamže, 5. júna, s. 6. Ďalšie vyšli v Slovenských pohľadoch: *Hodiny s Medúzou*, 38, 1922, č. 9, s. 480, *Balada*, 39, 1923, č. 2, s. 75, *Po búrkach života*, 41, 1925, č. 1, s. 36 a *Slovenské pohľady*, 80, 1964, č. 6, s. 17. Knižne boli publikované spolu s ostatnými v čítanke *Potopené duše* (ed. A. Bokníková, 2017).

hým usporiadaním je rámcová kompozícia[43]. Uplatňuje sa v básňach *Moja prababka* a *Hodiny s Medúzou*: ich úvody a závery zobrazujú prítomnú situáciu spomínajúcej lyrickej aktérky, ale podávajú ju s obmeneným výrazom a s posunom v jej duševnom procese. Pôsobia ako rámcujúce časti básní, pričom rámcované jadro každej z nich sa venuje minulosti. Lyrickú aktérku tu nazývam aj hlavnou protagonistkou, alebo náznakovou autobiografickou ženskou postavou, keďže sa svojím uhlom pohľadu a neraz aj obrysmi tela ukazuje priamo v zobrazenom priestore.

V poézii pri rámcovej kompozícii, resp. rámcovaní často ide o situáciu, do ktorej sa vkladá iná situácia, prípadne iný príbeh v skratke. Do fiktívnej prítomnosti subjektu sa vsadzuje fáza, na ktorú spomína prípadne o nej sníva, alebo ju rekonštruuje z rozprávania druhých. Literárny vedec Viktor Žirmunskij sa vyjadril o zarámovaní básní Alexandra Bloka, ruského symbolistického básnika – pre neho typickom. Práve v úvode i závere tej-ktorej básne sa utvára prepojenie medzi motívom večerných zorí a blokovským obrazom tajomnej ženy, ktoré sa v básni rozvíja, prebleskuje ňou v rôznych významovo-obrazových líniách[44]. U našej autorky nájdeme rámcujúce prológy a epilógy, ktoré evokujú hlas i obzor lyrickej aktérky s jej monológom v scenérii spomínania (v domove, na cintoríne).

Neraz sa pojem rámcovanie používa pre oba prípady, či už sa začiatok básne zopakuje na jej konci doslovne, alebo s obmenou slov (porov. Zambor, 2016, s. 93, 206[45]). Na tomto mieste však chcem pre doslovné opakovanie stanoviť pojem cyklická kompozícia a pre obmenené – rámcová, pretože u Groeblovej majú rozdiely medzi nimi zakladajúci význam.

Cyklická kompozícia u Ľ. Groeblovej znamená návrat toho istého v slovnom výraze, ale z významového hľadiska evokuje nádej na nový začiatok. Raz ju tvorí opakovanie jediného verša – súhrnného výroku o zákonitosti prírody, ako v básni *Po búrkach života* (1925), a inokedy zasa štvorveršovej strofy s oslovovaním nebes-

[43] Podľa V. Königsmarka je rámcová kompozícia „významným kompozičním prostředkem také v lyrice (srovnej totožnost závěrečného motivu s úvodním)". KÖNIGSMARK, Václav: *Kompozice.* In: Slovník literární teorie. Red. Š. Vlašín. Praha : Československý spisovatel, 1984, s. 180.

[44] Rámcovú kompozíciu dokonca pokladal za príznak symbolistickej poetiky, od ktorej sa odlíšil Achmatovovej akméizmus: „Blok rámuje svou báseň [*V reštaurácii*] tím, že sahá po symbolickém obrazu ´západu´, který známe z většiny básní jako představu provázející čarovný zjev Neznámé. (...) U Achmatovové ovšem chybí toto zarámování do symbolického obrazu, opakované na začátku a na konci." ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič: *Poetika a poezie.* Přeložil Jiří Honzík. Eds. Vladimír Svatoň a Jiří Honzik. Praha : Odeon, 1980, s. 295.

[45] Ohľadom básne I. Kraska *Zďaleka*, v ktorej sa úvod **doslovne** zopakuje v závere, Ján Zambor poznamenal, že obidva sa od stredovej pasáže, jej jadra líšia aj rytmom. „Dva totožné verše, jeden na začiatku a druhý na konci básne, **rámcujúce** verše, vzťahujúce sa na továreň, sú bez rýmu, čo je v básni, kde sa ostatné verše rýmujú, symptomatické, konotačne významotvorné." ZAMBOR, Ján: *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách*. Cit. d., 2016, s. 206 (zvýraznila A. B.). Príbuzný postup vystihol na *Balade* Ľ. Groeblovej: „Jambickú báseň rámcuje štvorveršová strofa s prerývaným rýmom [...]. V ďalšej, ústrednej časti básne napísanej jambickými dvojveršiami so združeným rýmom..." Tamže, s. 93.

kého telesa, ako v *Balade* (1923). Poetkin hlas sa v nej obracia k mesiacu ako k aktívnej, tvorivej sile a jeho isté – pravidelne sa objavujúce svetlo má zároveň podporiť upokojenie srdca. Môžeme to chápať ako obdobu vzývania múzy (invokácie), ktorá sa cyklicky zopakuje aj na konci básne. Tri bodky za úvodom – prvým štvorverším naznačujú vhlbovanie sa do spomienok, rozpamätávanie. Záverečná bodka za zopakovanou pasážou na konci básne utvrdzuje pokoj, vsugerúva ho. Medzitým prebieha spomínanie. Groeblovej častým postupom je apostrofa, príhovor k neživej veci alebo prírodnému elementu. V jej poézii je prítomný paradox: keď lyrická aktérka na niečo bolestné opakovane spomína, svojím spôsobom si na to zvyká. Pocit sa opätovným vybavovaním zmierňuje, nie jatrí. Nabáda nezatláčať to smutné či ťaživé do nevedomia – povedané freudovským pojmom „nevytesňovať" to, naopak, bdelo sa s tým vysporadúvať. Ak vezmeme do úvahy významovú polaritu mesiaca, ktorá sa prejavuje v mytológiách a v mysliteľských koncepciách (upozornil na ňu F. Matejov[46]), vynikne, že u Groeblovej cyklický návrat mesačného svitu pôsobí ako zdroj istoty a útechy, nie ako neodbytný, a tým znepokojujúci jav.

Znovu pripomeňme, že aj obyčajné zopakovanie toho, čo je na začiatku, na konci nie je výrazom totožnosti, lebo je to zopakovanie v inom kontexte. U Groeblovej tri bodky za úvodmi básní s cyklickou kompozíciou fiktívne predlžujú čas diania a otvárajú spomínanie. Bodka za ich závermi sugeruje, že duševný proces vysporadúvania sa s minulosťou, ktorý opakovane prebieha, je účinný.

Naratívnejšia, príbehová báseň *Moja prababka* má už rámcovú kompozíciu: v úvode i závere lyrická aktérka rozjíma nad hrobom, uvažuje o „večnom sne" svojej predchodkyne v rodokmeni. Prológ a epilóg sa odohrávajú na cintoríne, ale v strede už ide o sprítomňovanie minulosti hlavnou protagonistkou, ktorá rekonštruuje prababkin životný príbeh[47]. Rámcová kompozícia sa spojí ešte aj s cyklickou, keďže v úvode a pred záverom sa opakujú dva verše: „Slniečko božie mierno svieti / a láskavý je jarný deň", aby zdôraznili dobrú náladu, ktorú si spomínajúca túži navodiť. Doplním ešte, že aj v ďalšej básni, s názvom *Slovenské pohľady*, sa vyskytuje náznak rámcovania, a to fiktívne prítomným komentárom spomienky na detstvo, ktorý je podaný cez dospelostnú iróniu: v prológu aktérka *Pohľady* nazve „mŕtvou starinou". Ocení však, aký význam mali v jej detských časoch pre rodiny, v ktorých sa často

[46] F. Matejov takúto polaritu významov nachádza napr. v „metafyzike mesiaca", ktorú vykladajú a evokujú práce M. Eliadeho: „... Měsíc vládne jak smrti, tak plodnosti, dramatu a iniciaci. [...] Je to osud, který zároveň zraňuje i utěšuje, poněvadž jakkoliv projevy života jsou tak křehké, že rázem zaniknou, Měsícem řízený ‚věčný návrat' je obnovuje." Z Eliadeho knihy *Pojednání o dějinách náboženství* (Praha : Argo, 2004, ktorú preložil J. Vacek, s. 191 – 192), cit. podľa MATEJOV, Fedor: *Tri texty o poézii Jána Ondruša*. Bratislava : SAP, 2018, s. 16. V súvislosti s mesiacom zobrazeným v poézii J. Ondruša F. Matejov zdôraznil, že do básnickej evokácie vstupuje jeho „syn-estetické pôsobenie (prízračné svetlo, implikujúce chlad, potenciálna pa-chuť nočnej scenérie)". Tamže, s. 33. Prvé dve zdôraznené zmyslové kvality svetla a chladu sú určujúce aj pre synestéziu u Groeblovej, nielen pre neskoršiu Ondrušovu osobito surreálnu obraznosť.

[47] Primkýna sa aj ku Kraskovmu vyznaniu matke v básni *Vesper dominicae* (zo zbierky *Nox et solitudo*, 1909).

čítali, pre širšiu verejnosť. Na to potom nadviaže na konci, v epilógu už skôr ironicko-nostalgickým pozdravom tomuto časopisu, keď ho osloví ako „starinu milú".

U autorky môže pritiahnuť pozornosť „dvojbáseň" *Dve básne*, ktorú tvorí dvojica útvarov bez samostatných názvov, a tú charakterizuje symetrická kompozícia, zrkadlovo budovaná. Obe jej časti spolu dospievajú k dojmu protikladných životných fáz či nálad, ale harmonicky sa vyvažujúcich. V prvej sa presadí skepsa, keď náhle zobrazí kontrast medzi mocným osudom s jeho prísnymi zákonmi a krehkou ľudskou bytosťou vystavenou udalostiam, ktoré nemôže ovplyvniť. V druhej časti, resp. básni spomínanej „dvojbásne" sa však pohľad buninovsky zaostrí na samozrejmé, a zároveň veľkolepé javy v okolí, ktoré môžu potešiť: na „vôňu tráv" či „hučanie splavu". Groeblová sa pohráva so symetriou. Na koniec zaradí pointu, kontrastnú voči začiatku, a tým zastáva filozofiu dialektiky, plynutia a striedania protikladov – najskôr konštatuje: „Žijeme život márny", a napokon: „Nie, život nie je márny". Túto symetrickosť, ale s obratom do opačného hodnotenia, princíp zrkadla[48], nesie aj hra s dvojitým pomenovaním, ktorá sa ukáže v úvode („Deň za dňom... noc s nocou") a obmení sa ku koncu („vlny s vlnami"). Symetrická – zrkadlová kompozícia môže dokonca pripomenúť neskoršiu stavebnosť poézie Laca Novomeského vo fáze, v ktorej pretváral prvky konštruktivizmu, vyhrotene v zbierke *Svätý za dedinou* (1939)[49].

Ľ. Groeblová dala čas do popredia nielen tým, že tematizovala jeho plynutie, ale aj tým, že za svoj emblematický motív si stanovila hodiny. Vložila ho do názvu jednej zo svojich básní – *Hodiny s Medúzou*, a v ďalších svojich textoch z neho urobila kompozične pilierový motív – „tikot hodín" zohráva dôležitú funkciu nielen v básňach *Po búrkach života* a *A ja som mlčala a mala som len smiech*, ale aj v próze *On*. Objavuje sa pri zlomoch v prežívaní hlavnej ženskej postavy. Dojem z neho závisí od jej rozpoloženia.

V cyklických básňach *Po búrkach života* a *Balada* sa hrdinka sústreďuje na **čas osobného životného príbehu**. Okrem toho vo svojej rozsahom neveľkej tvorbe zachytila dokonca všetky tri dimenzie, ktoré Paul Ricoeur vymedzil ako myšlienkové nástroje **historického času**: sú nimi **kalendár, myšlienka sledu generácií a princíp archívu ako záruky histórie**[50]. Tie zobrazila práve v básňach s rámcovaním. Tretia

[48] Príbuznú, symetrickú kompozíciu má „dvojbáseň" Ivana Galla *Z cyklu Žaponérie (I. II.)*, a to vo dvoch zrkadlovo budovaných rispetoch, jeho „dvojbáseň" však vyúsťuje deziluzívne (vyšla v Dennici, 11, 1908, č. 2, s. 40, knižne až v publikácii *Odmlčaný básnik Ivan Gall*, 1935).

[49] Na rozdiel od cyklickej a rámcovej kompozície, ktorých kľúčovými pasážami sú začiatky a konce, iná Groeblovej báseň *Na motív z Musseta* pôsobí práve ich absenciou: cez aktérkine repliky vstupujeme priamo do príbehu ľúbostného vzťahu. „Odňatím bežného úvodu a záveru" sa podľa T. Dobrzyńskej dosahuje „významová rozochvenosť" v romantizme i v postromantických prvkoch modernizmu. Porov. DOBRZYŃSKA, Teresa: *Výzkumy struktury textu – nový zdroj inspirace ve stylistice*. Přeložila Marie Havránková. Česká literatura, 43, 1995, č. 6, s. 574.

[50] Celkovo P. Ricoeur uvedené tri „myšlienkové nástroje historického času" pokladá za „spojnicu medzi žitým časom a univerzálnym časom". Pokiaľ ide o druhý z nich – o „myšlienku sledu generácií", s tou sa podľa neho spája „myšlienka trojakej vlády súčasníkov, predchodcov a nasledovníkov". RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění I1I. Vyprávěný čas*. Přeložil Miroslav Petříček. Praha : OIKOYMENH, 2007, s. 148.

z uvedených dimenzií zahŕňa buď archívne dokumenty, alebo iba stopu, ktorá k nim odkazuje.

V už spomínanej básni *Hodiny s Medúzou* sa zobrazuje rodinno-generačný a ešte aj historicko-dokumentárny čas. Autobiografická aktérka je skôr komentujúcou rozprávačkou, jej komentáre báseň iba rámcujú, vo väčšej časti hovorí jej stará mama prostredníctvom listu. Zatiaľ čo úvodný rámec zobrazuje prekvapivú situáciu, keď aktérka našla list v truhlici, celý záver je jej príhovorom k hodinám, sériou zvolaní – opäť apostrofou. Zjavná je jej radosť z pamiatky na „dávne časy". V reči tejto básne ostala zachovaná aj archívna stopa. Historický čas (pričom historickým bol už v čase jej vzniku) sa vyjadruje nepriamo: práve cez citát z listu napísaného biblickou češtinou. Tá odkazuje na konkrétne historické obdobie a na to, že aktérkina rodina je spätá s evanjelickým kultúrnym okruhom: *Kralickú bibliu* a jej jazyk používali evanjelici augsburského vyznania na Slovensku od 16. až po 19. storočie. Hodiny sú u Groeblovej rodinným amuletom, dedia sa, emblematizujú kontinuitu rodiny. Zdobí ich výjav Medúzy, ktorá „žila aj v mori času, s hadmi vo vlasoch" a pôsobí ako „pripomienka našej smrteľnosti"[51]. Do básnického obrazu tak vstupuje výtvarná sugescia: takáto mytologická dekorácia bola typická pre úžitkové predmety secesie aktuálnej v Európe začiatkom 20. storočia, keď sa poetka autorsky formovala.

Novela *On* predkladá pocit, že čas sa nedá vrátiť, lebo určité udalosti a hodnoty už patria minulosti. Tlmočí ho Groeblovej autobiografická ženská postava, hoci mužský protagonista ju chce presvedčiť o inom. Názor, že čas sa nedá vrátiť, nielen v osobnom vzťahu, ale ani v histórii spoločenstva, predkladá báseň-esej s pamfletickým nábojom *Slovenské pohľady* (1929)[52]. Jej zmysel súvisí s historicko-generačným časom. Zachytáva, že vo vtedajšom aktuálnom čase (autorkiných štúdií a členstva v spolku Detvan v rokoch 1904 – 1908) bol pre aktérku tento časopis „starinou", lebo sa v ňom udržiavala orientácia na „spásu z Východu", pričom ako perspektívne vtedy ona sama vnímala umelecko-spoločenské inšpirácie „zo západu", z Prahy, Francúzska, severských literatúr. Napriek tomu nevyjadrila iba schematické odsúdenie tohto periodika, ale – ako som už uviedla – do básne zaradila aj spomienku na to, aký dôležitý význam mali *Pohľady* v jej detstve, keď šírili osvetu, záujem o kultúru.

Historický čas sa teda v poézii Ľ. Groeblovej prejavuje nielen cez fakty, napr. mená predstaviteľov a predstaviteliek národno-kultúrneho života (v básni *Slovenské pohľady*), ale aj nepriamo, cez archaizmy – zastarané výrazy pre stále existujúce javy a objekty, napr. „quadraginta": lat. štyridsať, či cez historizmy označujúce už nejestvujúce reálie, napr. „dukátik" ako platidlo (v básni *Hodiny s Medúzou*). Tvorí súradnice pre

[51] PODRACKÁ, Dana: *Variácie na tému Potopené duše*. Tvorba, 38 (37), 2018, č. 2, s. 53.

[52] Pokladám ju za „sesterskú" voči básni s názvom *List slečne Ľ. G.* od I. Kraska. Možno ich chápať ako básnické eseje. Líšia sa strofickou výstavbou a rytmom, Kraskova je hviezdoslavovsky obšírnejšia, Groeblovej je napísaná vecnejšie, v aforisticky stručných štvorveršiach. Príbuzná je aj Kraskova báseň *Kritikovi* adresovaná P. O. Hviezdoslavovi (*Verše*, 1912).

čas udalostí[53], na ktorý literárny text odkazuje. V procese čítania do jeho sfér prechádzajú aj určité slová, ktoré autorka použila ešte ako známe v čase vzniku básní, dnes sa však už v slovenčine nevyskytujú, napr. „smavý“: pomenovanie s dvoma významami – 1. usmievavý, ale aj 2. jasný, resp. svetlý. Tento výraz prenikol do literárneho jazyka zrejme z češtiny a Groeblová po ňom v poézii siahla dvakrát.

Žiada sa ešte upozorniť na zvláštne, kontrastné variácie času súkromia u Groeblovej. Spontánne sa u nej rozlišuje rodinná minulosť ako zdroj opory, ktorú si treba zachovávať, a osobná minulosť ako zdroj bolesti, od ktorej sa treba očisťovať. Očistný rituál evokuje báseň *Po búrkach života*.

Sémantika času a kompozícia v básni *Po búrkach života*

PO BÚRKACH ŽIVOTA

Po búrkach života vždy príde vyrovn**anie**...	ZÁKONITOSŤ (NADČASOVOSŤ)
A ja dnes jediné, len jedno mám už pr**ianie**:	
sadnúť si ku krbu a hľadieť do plameňov,	ARCHETYPÁLNA SITUÁCIA
sledovať iskier prúd a svetla hru a tieňov,	RÝCHLE PREMENY JAVOV
(keď vonku hasne deň) a žeravelé uhlie	ČAS DŇA
ako sa stravuje... Tam v snehu hory ležia,	MIZNUTIE JAVOV AKO POMALÝ PROCES
mráz v oblok maľuje bizarné kvety stuhlé,	ČAS ROKA
hodiny tikajú, dni, týždne, roky bežia...	PLYNUTIE ČASU
Ó, večná Premena! Ó, Život! Slnce! Spása!	NADČASOVÉ FENOMÉNY
Najvyššie tajomstvo a zjavenie a krása!	
Ty brat môj, plameň ty a sestra, vločka sňahu,	DOČASNÉ JAVY
a vlna, moja mať, tam v diaľke bez dosahu,	
vy večne miznúce, sťa lásky pousm**anie**...!	OKAMIH
Po búrkach života vždy príde vyrovn**anie**.	ZÁKONITOSŤ (NADČASOVOSŤ)

Báseň *Po búrkach života* (1925) pôsobí ako meditatívna óda. Začiatok a záver tvorí tá istá veta, navonok iba nepatrne odlíšená rôznou interpunkciou. Tak sa prejavuje

[53] A. Bagin vyložil, že v modernej epike možno stanoviť „čas udalostí“, „čas rozprávania“ a „historický čas“, posledný sa vyjadruje údajmi obdobia, dátumom a pod., ale aj nepriamo, dobovými pomenovaniami či reáliami. BAGIN, Albín: *Vitalita slovesnej tvorby*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982, s. 130. Viaceré teórie, vrátane Baginovej, pokladajú čas a priestor za neoddeliteľné kategórie, čo vystihuje pojem Michaila Bachtina – „chronotop“.

cyklická kompozícia. V úvode je veta nedokončená, čo naznačujú tri bodky (apoziopéza) – lyrická aktérka sa zahlbuje do meditácie. V závere je však veta ukončená aj intonačne, bodkou – rázne a s presvedčením, čím potvrdzuje platnosť nadčasového výroku, čiže gnómy.

Venujme sa stredovej časti básne, ktorú tvoria dve rozsiahlejšie strofy, prvá 7-veršová, druhá 5-veršová. Sedemveršie zobrazuje mihotanie javov a svetla v interiéri izby s krbom a popritom ešte aj oblok so stopami mrazu a exteriér so zasnеženými horami. Na to sa hodí Bachelardov pojem: „životné mikrojavy"[54], ktorý je, myslím si, výstižný pre impresionizmus, keďže výtvarné diela tohto umeleckého smeru farebnými škvrnami naznačujú, ako sa celkový dojem z určitého priestoru mení v okamihoch, či v ich čiastočkách. Groeblovej impresívna báseň obsahuje paralely i kontrasty zároveň, a to v archetypálnych motívoch *plameňa* a *snehu*. Oba zastupujú prírodné živly, ale také, ktoré zvyčajne berieme ako protichodné: oheň a vodu. Účinkuje tu i ďalší protiklad v súlade: hranicu medzi krajinou vonku a izbou s krbom asociujú zábery na „hasnúci deň" a na „uhlie", ktoré „sa stravuje". Vytvárajú síce priestorový kontrast, ale súčasne nám obidva pripomínajú pominuteľnosť.

Nasleduje päťveršie, v ktorom sa atmosféra mení. Po stíšení nasleduje výkrik, pátos, poetkina príznačná apostrofa. Ňou sa jej hlas obracia na „Slnce" ako na božstvo – symbol opakovaného príchodu dňa a nových javov. Báseň vzdáva hold „večnej Premene", ktorá na prvý pohľad predstavuje paradox, ba oxymoron, ale z bergsonovského hľadiska ide o zákonitosť: podľa neho ľudská psychika vníma a prežíva život v ustavičnom pohybe, takže nasledujúci moment sa nedá vyvodiť z predchádzajúceho sledu udalostí a pocitov. Druhá z dvoch rozsiahlejších strof teda prináša meditatívnosť už v spojení s patetickosťou danou zvolaniami, ako aj kozmickým rozmerom motívov *Premeny*, *Života*, *Slnca*, *Spásy* – veľké začiatočné písmená ich posúvajú do majestátnej pozície. Potvrdzuje sa, že Groeblovej óda oslavuje plynutie času. Lyrická aktérka nachádza príbuzenstvo s prchavými prírodnými elementmi: „plameňom", „vločkou sňahu" a „vlnou". Zdôrazňuje tak svoju samotu medzi ľuďmi? Cíti potrebu priklоniť sa k prírode a povzbudivo si uvedomiť, že nielen v nej sa opakuje cyklus ročných období, ale aj v ľudskom živote napätie zákonite vystrieda pokoj. Oslovenie „ty vlna moja mať tam v diaľke bez dosahu" môže byť aj šifrou smútku zo straty matky, ktorú by potrebovala. Od stíšenia teda báseň prechádza k výkrikom, od zahĺbenia sa do seba k patetickým zvolaniam, od drobných javov k veľkým slovám pomenúvajúcim hodnoty, ktoré presahujú jednotlivý ľudský život.

U Groeblovej je pomenovaný čas dňa, roka i univerza – východu slnka. Takéto vnímateľné signály prírodného rytmu zodpovedajú podstate lyrickej poézie, ktorá je „sezónna", lebo sa zameriava na striedanie denného svetla a nočnej tmy, či ročných období (podľa koncepcie Michela Foucaulta[55]). Pravidelné opakovanie javov zakladá

[54] BACHELARD, Gaston: *Vertikální stavba času.* Přeložil Jaroslav Kohout. In: Podoby. Literární sborník. *Praha :* Československý spisovatel, 1967, s. 193.

[55] M. Foucault konštatoval, že „lyrický výraz je možný jen v tom střídání světla a tmy, v němž se odehrává existence: svou povahou je lyrika lyrikou ročních období nebo dne a noci, je

rytmus, a ten je v lyrike doménou. Cyklickosť prechádza do kompozície i veršového tvaru. Vyznenie je podporené ešte aj kompozičnou, resp. stavebnou funkciou rýmov zvýrazňujúcich kolobeh napätia a pokoja: v úvode *vyrovn**anie** – mám už pr**ianie***, v závere *pousm**anie** – vyrovn**anie***. Cyklizáciu vidno aj na ich schéme A ABBCDCD EEFFA A. Prevažuje združený rým, iba raz je striedavý, práve tam, kde je zobrazená pominuteľnosť javov, ktorá sa inde v básni prehodnocuje, keďže sa presúva zo záporného hodnotového poľa aj do kladného. Voľba napospol ženských rýmov konotuje vyrovnávajúci účinok – ženské zakončenie veršov pôsobí mäkšie. (Vyniklo by to, keby sme ho porovnali napr. s ostrým mužským zakončením veršov cez jednoslabičné slová, ktoré autorka zvolila v napätých pasážach svojej *Balady*: „*života krása hynie v tm**ách**...*“).

Dĺžka veršov je tiež konotačným ukazovateľom vyrovnania. Báseň je mierne snivá, rozprestiera sa do dlhších, 13-slabičných veršov (ide o alexandrín), a zároveň je pevne vystavaná. Nadbytok spojky *a* pomáha naplniť jambické metrum. V päťverší však jej hromadenie (polysyndeton) zdôrazňuje vŕšenie (kumuláciu) dojmov pri nadšení. Iba raz sa uplatní veršový presah: „zžeravelé uhlie / ako sa stravuje... “. Signalizuje dôležitý význam: *stravovať (sa)* – to je aj pojem, ktorý súvisí s časom: znamená miznúť sebapohlcovaním. Uhlie mizne – trávi samé seba. Groeblová zobrazuje oheň, neasociuje ho však s rozhorúčením a nárastom energie, ale s tým, že spôsobuje úbytok vecí a sám hasne. Tým ho paradoxne spája so snehom. Ako? Tak, že ho dáva do skrytej paralely so spiacou, zasneženou prírodou. V básni teda nachádzame jednak protiklad tepla a chladu, jednak súlad v miznutí javov: medzi tlmenosťou plameňa v krbe, a na druhej strane zimou za oblokom, ktorá vytvára dojem útlmu, až spánku krajiny. Črtá sa tu lyrická aktérka ako sediaca nad ohňom s nádejou na pokoj, ktorý ešte len – možno – príde. Najzreteľnejšie práve v tejto básni zobrazuje, že čas prináša aj útechu, nielen straty. Láska sa mihne ani nie cez úsmev, ale iba „pousmanie“. Pôsobí ako veľmi krátky zážitok, ktorý sa vryl do pamäti, ako záblesk šťastia. Odchádza však nielen láska, ale aj bolesť z jej straty. Zvláštne, že po tom, čo sa poetkina duša prihovorí k symbolom prchavosti, nasledujú tri bodky i výkričník: „vy večne miznúce, sťa lásky pousmanie...!“ Asociujú náznak ľúbostného príbehu, ktorý ostal nedokončený (...) a aktérku spomínania hlboko zasiahol (*!*). Alebo dávajú najavo, že spomienka naň už odchádza do stratena (...), hoci výrazne ovplyvnil jej život (*!*).

Vyplýva z toho, že všetko odnáša čas, ale život sa vďaka tomu ustavične tvorí – čo vykladá filozofia Henriho Bergsona. V jeho práci *Vývoj tvorivý* (1907) nájdeme myšlienky, s akými rezonuje jej poézia: tie, ktoré uchopujú pomer subjektu a objektu v tomto zmysle: „ja“ nie je stále, utvára sa prechodom zo stavu do stavu, premenami vlastných zmyslových pocitov i emócií, často aj protikladných. Mení sa tiež to, ako sa javí objekt, nazeraný predmet: či už detail alebo obzor, pretože závisí od rozpolo-

sezónní či ‚nyktohemerální‘... Je současně sluneční i noční a bytostně zahrnuje hodnoty soumraku. Lyrika nepřekonává vzdálenosti, pro ni odcházejí vždy ti druzí“. FOUCAULT, Michel: *Sen a obraznost*. Přeložil Jan Sokol. Liberec : Dauphin, 1995, s. 51.

ženia subjektu v určitom momente, keď naň nazerá[56]. Odtienky vnímaného závisia od nálady a jej premien. Nie je známe, do akej miery Groeblová poznala Bergsonovu filozofiu. Vpád subjektivity do jej výpovede však aj nezávisle od toho spôsobil, že do popredia sa u nej dostáva individuálne prežívaný čas. Cezeň vníma nielen osobný život, ale aj rodinnú genealógiu a históriu slovenskej kultúry.

Situácia rozjímania pri ohni v interiéri a priame i obrazné pomenovania času môžu pripomenúť báseň ruského autora Afanasija Afanasieviča Feta *У камина* (1856), v preklade Jána Zambora *Pri kozube*. Venuje sa jej Anton Eliáš vo svojom príspevku do tejto knihy. Podľa neho – v jednom z jej obrazov „je akcentovaný aj svet spomienok akoby vynárajúci sa pred lyrickým ‚ja' z dohárajúceho ohňa kozuba, aj jeho vnútorná oxymorickosť"[57]. Pohyblivé, až prchavé tvary plameňa evokujú pohyb v čase a navodzujú tok a energiu spomienok, ktoré sa pod impulzom horenia odvíjajú v mysli. Aj Fetova báseň zdôrazňuje paradoxy jeho plynutia, ale má iné vyznenie. Na rozdiel od Groeblovej ženskej postavy, jeho lyrickému aktérovi robia spoločnosť nie elementy prírody, ale „nedešifrované tváre", ktoré vznikajú metamorfózou – fénixovsky povstávajú z popola. Táto personifikácia vychádza z predstavy uhlíkov, ktoré sa zažíhajú a pripomínajú otvárajúce sa oči a môže označovať aj vyvolanie fiktívnej prítomnosti druhých v samote. V porovnaní s Groeblovej ódou, piesňovo-meditatívna báseň A. A. Feta pôsobí ako koncentrovanejšia. Pozostáva z troch melodických štvorverší s 9- a 8- slabičnými veršami v jambe a so striedavým rýmom. V súvislosti s tým je v evokovanom svete jednoliatejšia, tvorí ju plynulý sled preludných predstáv: pahreba pripomína neurčité „tváre" z minulosti a ešte aj farebnosť i dynamiku krajiny („Tak zatrepoce v nachu maku / krídlami modrý motýľček"), čím sa líši od Groeblovej pritlmených farieb a zimného spánku prírody. Odlišné je najmä vyústenie, pretože sa v ňom naznačí útecha, a vzápätí je popretá: „V láskavej zhode vynára sa / minulé šťastie, starý žiaľ, / a duša zavádza, keď hlása, / že netreba jej, čo čas vzal". Človek si potrebuje nahovárať, že nepotrebuje to, čo odplynulo do minulosti, ale Fetov subjekt si je vedomý, že je to iba sebazáchovná ilúzia. Napriek tomu toto uvedomenie nepôsobí ani u básnika iba ťaživo, pretože je podané aj ako precitnutie v tichu a ťaživosť sa zmierňuje slasťou z poznania a prijatia života.

---

[56] Porov. BERGSON, Henry: *Vývoj tvořivý*. Přeložil Ferdinand Pelikán a František Žákavec. Praha : Jan Laichner, 1919, s. 11 – 12.

[57] Pozri v tejto knihe na s. 40 – 41. A. Eliáš vo svojej štúdii o aspektoch prekladania J. Zambora sformuloval, že: „vychádza k koncepcie umeleckého prekladu ako prezentácie estetických hodnôt originálu v nových komunikačných a kultúrnych podmienkach; koncepcie, ktorá pokladá modernizáciu za jeden z východiskových princípov translácie umeleckého textu". ELIÁŠ, Anton: *Poetologická reflexia umeleckého prekladu Jána Zambora: prienik do vnútra básne*. In: VAJDOVÁ, Libuša a kol.: Myslenie o preklade na Slovensku. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, Kalligram, 2014, s. 141. O Zamborovej knihe *Preklad ako umenie* pozri tiež KUSÁ, Mária – GROMOVÁ, Edita – DJOVČOŠ, Martin: Súčasný stav slovenského myslenia o preklade. In: VAJDOVÁ, Libuša a kol.: *Myslenie o preklade na Slovensku*. Cit. d., 2014, s. 13 – 31, najmä s. 18 – 19.

Groeblovej báseň *Po búrkach života* možno teda pokladať za slovenskú paralelu Fetovej básne *Pri kozube*, nakoniec tento autor sa vníma ako predchodca modernizmu, J. Zambor ho predstavil ako predstaviteľa „ruskej čistej lyriky, ktorý „fixuje jemné, nezachytiteľné odtienky prežívania, nejasné, letmé, iba sa rodiace emócie“[58].

Zhrnutie

Tvorba Ľ. Groeblovej patrí k umeniu, ktoré zdôrazňuje čas subjektu, jeho individuálne prežívanie, vnútorný čas. Vonkajší čas je „objektívny“ aspoň v tom zmysle, že ho spoločne vnímame zmyslami: napr. cez ubúdanie svetla na konci dňa. Umenie 20. storočia nezobrazuje čas iba ako plynutie v horizontále, zameriava sa aj na „vertikálnu stavbu času“ – tento výstižný pojem zaviedol Gaston Bachelard, literárny vedec, ktorý bol zároveň fyzikom. Tvrdil, že v psychike jednotlivca existuje až „niekoľko vertikálne rovnobežných trvaní, ktoré sú späté rozmanitými vzťahmi“[59]. Prihlásil sa ku koncepciám rozlišujúcim čas, ktorý vníma ľudské „ja“ (imanentný čas) od času sveta (tranzitívny čas)[60]. Vnútorný, resp. imanentný čas prežíva každý individuálne a fiktívne trvanie je závislé od nálady. Buď sa zdá, že ubieha, alebo že sa vlečie – buď ho chce subjekt spomaliť, ako Milica v autorkinej próze *On*, alebo poháňať, ako Janko Marušiak v tom istom literárnom texte. Ona túži oddialiť svoje rozhodnutie, a on naň netrpezlivo čaká.

U Groeblovej časopriestorový kontext nie je rozdrobený až diskontinuitný, ako v prevratnej Apollinairovej básni *Pásmo* (1912)[61] a v kaleidoskopických, simultánnych básňach – montážach s avantgardnými prvkami. Jej básne sú kompozične zomknutejšie, hoci tiež zrejme vznikli v 10. rokoch 20. storočia. No predsa u nej badať článkovanie života na momenty a bdelé vnímanie zmien, ktoré prinášajú už jednotlivé okamihy. Groeblovej poézia predznamenáva Smrekove *Cválajúce dni* (1925). V tejto básnikovej zbierke subjekt zachytáva intenzívny pocit plynutia času – miestami fiktívne zrýchleného – s radosťou z pokroku mesta, ale aj so smútkom zo zániku, z rýchleho vädnutia fyzickej krásy. Prejavuje sa v nich nielen vitalizmus, ale aj postdekadencia. Na rozdiel od Groeblovej kompozičnej zomknutosti – u Smreka sú už básne voľnejšie komponované, „nadýchnuté“, ani nie montážne stavebné, ale otvorené okamihom, ktoré subjekt upútali vo vonkajšom prostredí.

Vedomie oddelených časových fáz sa u autorky premieta aj do kompozície básní. Iba v niekoľkých svojich zachovaných básnických textoch vytvorila hneď viacero jej

[58] ZAMBOR, Ján*: Afanasij Afanasijevič Fet*. In: Kniha ruskej poézie. Cit. d., 2011, s. 91. Podnet na súvislosť medzi jeho básňou *Pri kozube* a básňou Groeblovej *Po búrkach života* mi dal J. Zambor.

[59] Porov. BACHELARD, Gaston: *Vertikální stavba času.* Cit. d., 1967, s. 193.

[60] Tamže, s. 196.

[61] Vo francúzskom origináli vyšlo *Pásmo* časopisecky v roku 1912 a knižne o rok neskôr, ako súčasť zbierky *Alkoholy*.

podôb: cyklickú, rámcovú a v jednom prípade symetrickú, ktorou sa k sebe vzťahujú dve básne. Nie náhodou sa cyklická kompozícia sformovala v jej básňach zameraných na čas osobného príbehu: *Po búrkach života* a *Balada* – zodpovedá potrebe obnovovať duševné sily. Príbuzný zmysel majú zrkadlovo skomponované *Dve básne*, iba ho predstavujú nie cez myšlienku, ale cez dvojicu obrazov životných fáz v sínusoide. Prítomná je v nich predzvesť Novomeského pevne vystavaných básnických útvarov vzdorujúcich chaosu vojnovej reality. Pravda, na rozdiel od Groeblovej viac-menej skrytej autorskej existencie, Smrek i Novomeský rozvinuli novátorské kompozičné prvky do priestorov celých zbierok a zreteľne inšpirovali nasledujúcu slovenskú poéziu. Ďalšie Groeblovej básne, s rámcujúcou kompozíciou, *Moja prababka* a *Hodiny s Medúzou* už reflektujú rodinno-generačný a historicko-dokumentárny čas a *Slovenské pohľady* zasa historicko-generačný. Tieto dimenzie historického času sa navzájom prepájajú: sled generácií autorku zaujíma v rodine i v slovenskom kultúrnom živote. Aj ony sa utvárajú cez perspektívu individuálneho prežívania aktérky, ktoré vychádza najavo práve v rámcujúcich pasážach básní. Ich rámcovaný stred zobrazuje minulosť a má vecnejší ráz. Prvá vyhranene moderná slovenská poetka funkčne narábala s kompozíciou. V jej básňach sa ukazujú styčné body s dobovou filozofiou Henriho Bergsona, ale možno k nim preniknúť aj cez neskoršie koncepcie Gastona Bachelarda, Paula Ricoeura, Michela Foucaulta či Albína Bagina.

V poézii Groeblovej účinkujú aj kladné, až upokojujúce vyústenia. Jej hlas alebo náznaková ženská postava hľadá protiváhu voči smútku a možnosti, ako časom upokojiť rozdrásané vnútro, a istotu jej dáva aj puto s rodinou, v ktorej vyrastala[62].

Pramene a literatúra

GÁFRIK, Michal, nes. fond p. č. 3904/13 – CHALOUPECKÁ (GROEBLOVÁ), Ľudmila, rkp., orig. 1964 – 1968, 31 strán.

GÁFRIK, Michal: *Listy Ľudmily Groeblovej Michalovi Gáfrikovi*. In: Literárny archív 36/01. 37/02. Zostavila Terézia Kaššayová. Martin : Slovenská národná knižnica, 2002, s. 26 – 53.

GROEBLOVÁ, Ľudmila: *Timrava a jej novely.* Slovenské pohľady, 26, 1906, s. 98 – 103.

CH.....Á, Ľudmila: *On*. Dennica, 10, 1907, č. 2, s. 46 – 53, tiež In: Koniec lásky. Antológia prózy slovenskej moderny. Vybral, predslov, Bibliografické a textologické poznámky napísal Michal Gáfrik. Martin : Matica slovenská, 2007, s. 85 – 86.

Ľudmila Groeblová. In: Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia. Výber zostavila, úvodnú štúdiu, medailóny poetiek, edičné poznámky a vysvetlivky napísala a fotodokumenty vybrala Andrea Bokníková. Bratislava : ASPEKT, 2017, s. 62 – 87.

[62] Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 1/0123/18 Poézia v poetologickej reflexii.

MARÓTHY-ŠOLTÉSOVÁ, Elena Chaloupeckej (Groeblovej) Ľudmile. Turč. Sv. Martin 26. 8. 1912. Rukopis. Slovenská národná knižnica – Literárny archív, Martin. Sign. 159 A 31.
OSENSKÁ, Ľudmila: *Timravino jubileum.* Bratislava, 1, 1927, s. 549 – 550.

BACHELARD, Gaston: *Plamen svíce*. Přeložil Richard Vyhlídal. Praha : OBELISK, 1970.
BACHELARD, Gaston: *Vertikální stavba času.* Přeložil Jaroslav Kohout. In: *Podoby*. *Literární sborník.* Československý spisovatel, Praha 1967, s. 193 – 207.
BAGIN, Albín: *Chrobákov priestor a čas.* In: Vitalita slovesnej tvorby. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982, s. 129 – 160.
BERGSON, Henry: *Vývoj tvořivý.* Přeložil Ferdinand Pelikán a František Žákavec. Praha : Jan Laichner, 1919.
BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Slovenské poetky 1895 – 1950 v mozaike interpretácií.* In: Slovenská literatúra v jedenástich interpretáciách. Ed. Ján Zambor. Studia Academica Slovaca Slovaca 30. Vedecký redaktor Jozef Mlacek. Bratislava : STIMUL, 2001, s. 390 – 402.
BOKNÍKOVÁ, Andrea: *K autoštylizáciám slovenských poetiek.* In: Studia Academica Slovaca 39. Eds. Jana Pekarovičová, Miloslav Vojtech. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, Vydavateľstvo UK, 2010, s. 17 – 40.
BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia.* In: Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia. Ed. Andrea Bokníková. Bratislava : ASPEKT, 2017, s. 15 – 54.
ČEPAN, Oskár: *Stimuly realizmu*. Bratislava : Tatran, 1984.
DOBRZYŃSKA, Teresa: *Výzkumy struktury textu – nový zdroj inspirace ve stylistice*. Přeložila Marie Havránková. Česká literatura, 43, 1995, č. 6, s. 572 – 587.
DUCHÁČEK, Milan: *Václav Chaloupecký. Hledání československých dějin*. Praha : Univerzita Karlova v Praze – nakladatelství Karolinum, 2014.
ELIÁŠ, Anton: *Poetologická reflexia umeleckého prekladu Jána Zambora: prienik do vnútra básne*. In: VAJDOVÁ, Libuša a kol.: Myslenie o preklade na Slovensku. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, Kalligram, 2014, s. 146 – 151.
FOUCAULT, Michel: *Sen a obraznost*. Přeložil Jan Sokol. Liberec : Dauphin, 1995.
GÁFRIK, Michal: *Báseň Ľudmily Osenskej...* Slovenské pohľady, 80, 1964, č. 6, s. 17.
GÁFRIK, Michal: *Poézia slovenskej moderny.* Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965, s. 302 – 312.
GÁFRIK, Michal: *B. Komentár.* In: Súborné dielo Ivana Krasku 2. Na vydanie pripravil a komentár napísal Michal Gáfrik. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 1993, s. 249 – 602.
GÁFRIK, Michal: *Próza slovenskej moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.
GÁFRIK, Michal: *Na pomedzí moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001.
GÁFRIK, Michal: *Pozoruhodné neraz bývajú cesty literatúry..., (o Ľudmile Groeblovej s ukážkami jej prác).* Strojopis, 16 strán. Slovenská národná knižnica – Literárny archív, Martin. 130 BZ 9, bez dátumu.
HUČKOVÁ, Dana: *Dilemy a istoty Slovenskej moderny.* In: Slovenská moderna. Výber

zostavila, medailóny autorov, komentár, vysvetlivky a doslov napísala Dana Hučková. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 587 – 598.
HUČKOVÁ, Dana: *Kontexty Slovenskej moderny.* Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014.
KEKELIAKOVÁ, Monika: *Rimbaudovsko – poetistická maľba a kresba snov (Snový poetický dialóg P. Olivu a R. Dilonga).* In: Poetika a interpretácia sna I. Zborník príspevkov z interdisciplinárneho seminára Vedeckého ústavu Ladislava Hanusa Filozofickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku. Ružomberok : Katolícka univerzita v Ružomberku, 2007, s. 139 – 173.
KENDRA, Milan: *Autor na dnes: Ľudmila Groeblová*. Základnú štruktúru textovej zložky spracoval Matúš Martko v spolupráci s Gabrielou Rakúsovou. Réžia Matúš Bartko a Peter Vilhan. RTVS, Slovenský rozhlas. Vysielané 25. 8. 2013. Dostupné na: https://www.rtvs.sk/clanky/100486/ludmila-groeblova-1884-1968
Kniha ruskej poézie. Výber zostavil, básne preložil, úvod, charakteristiky autorov, poznámky k básňam a edičnú poznámku napísal a obrazový materiál vybral Ján Zambor. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011.
KÖNIGSMARK, Václav: *Kompozice.* In: Slovník literární teorie. Zpracoval Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV. Redigoval Štěpán Vlašín. Druhé vydání, rozšířené. Praha : Československý spisovatel, 1984, s. 179 – 180.
KRČMÉRY, Štefan: *O možnostiach rozvoja slovenskej literatúry*. Slovenské pohľady, 42, 1926, č. 1 – 2, s. 92 – 96.
KUSÁ, Mária – GROMOVÁ, Edita – DJOVČOŠ, Martin: *Súčasný stav slovenského myslenia o preklade.* In: VAJDOVÁ, Libuša a kol.: Myslenie o preklade na Slovensku. Bratislava : Ústav svetovej literatúry, Kalligram, 2014, s. 13 – 31.
MATEJOV, Fedor: *Tri texty o poézii Jána Ondruša*. Bratislava : SAP, 2018.
MIKULA, Valér: *Básnik s citovou dominantou*. In: JESENSKÝ, Janko: Verše a próza. Výber zostavili, komentáre, vysvetlivky, kalendárium života a diela a doslov napísali Marcela Mikulová a Valér Mikula. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 623 – 628.
MIKULOVÁ, Marcela: *Groeblová, Timrava a tí ostatní*. Slovenské pohľady, 107, 1991, č. 11, s. 73 – 77.
MIKULOVÁ, Marcela: *Tri spisovateľky (Šoltésová, Vansová, Timrava).* Bratislava : VEDA, Vydavateľstvo SAV, 2015.
MUKAŘOVSKÝ, Jan: *K noetice a poetice surrealismu v malířství.* In: Studie z estetiky. Praha : Odeon, 1971, s. 434 – 438.
OLIVA, Paľo: *Jej duša.* In: Torzo literárneho diela. Tak umieral a žije básnik Paľo Oliva. Dielo zostavil, úvodné štúdie a editorské poznámky napísal Prof. PhDr. Július Pašteka, DrSc. Bratislava, LÚČ, 2014, s. 291 – 293.
PODRACKÁ, Dana: *Variácie na tému Potopené duše*. Tvorba, 38 (37), 2018, č. 2, s. 52 – 59.
RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění I1I. Vyprávěný čas*. Přeložil Miroslav Petříček. Praha : OIKOYMENH, 2007.
SMREK, Ján: *Literárne glossy*. In: Sborník mladej slovenskej literatúry. Bratislava : Sväz slovenského študentstva, 1924, s. 299 – 331.

ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Teória prózy*. Preložila Nadežda Čepanová. Bratislava : Tatran, 1984, s. 27 – 68.
ŠTEVČEK, Ján: *Profil modernej slovenskej novely.* In: Čas medených tvárí I. Slovenské novely. Eds. Vladimír Petrík a Ján Števček. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 528 – 534.
Torso a tajemství Máchova díla : sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku. Redigoval Jan Mukařovský. Praha : Fr. Borový, 1938.
TURČÁNY, Viliam: *Krasko v Detvane*. Slovenská literatúra, 11, 1964, č. 6, s. 607 – 620.
VŠETIČKA, František: *Kompoziciána. O kompozičnej výstavbe prozaického diela*. Preložila Zuzana Vašková. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1986.
ZAMBOR, Ján: *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2016.
ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič: *Poetika a poezie.* Přeložil Jiří Honzík. Eds. Vladimír Svatoň a Jiří Honzík. Praha : Odeon, 1980.

The Concept of Time Projected onto the Poetics of Poetry and Prose: An Essay on Ľudmila Groeblová's Work

This article consists of three sections. The first part offers a brief portrait of Ľudmila Groeblová, who was one of the representatives of Slovak Modernism. It explores why all her literary production, consisting of ten poems and one prosaic work, were written before 1918, and explains why they only saw the light of day dispersed in various journals in the 1920s until their recent appearances in various book publications, which came with about a century-long delay. The second part of the article is of a theoretical nature and defines the concepts of cyclical, frame and symmetrical composition using Slovak Modernist poems written by Groeblová, Ivan Krasko, Janko Jesenský and Ivan Gall, where composition types are associated with the authors' individual perception of time. The third part of the article attempts to interpret Groeblová's poem *Po búrkach života* ("After Life's Tempests"), pointing out the thematisation of time and its projection into the naming, compositional and formal aspects of the poem. It calls attention to certain parallels with Henri Bergson's philosophy while noting that Groeblová's poems also show similarities with some later ideas proposed by Gaston Bachelard, Paul Ricoeur, Michel Foucault and Albín Bagin. The conclusion of the article recaps Groeblová's idiosyncratic handling of time, which foreshadows Ján Smrek's poetry. Groeblová's heroine/lyrical subject thematises personal memories and certain dimensions of historical time; she thus recreates her family tree while tracing the history of the literary magazine *Slovenské pohľady* ("Slovak Views").

Za kvetinovou clonou Henny Fiebigovej

Monika Kekeliaková
Rozhlas a televízia Slovenska, Slovenský rozhlas, Bratislava

Pozoruhodná poézia Henny Fiebigovej (1917 – 2016) z 30. a 40. rokov minulého storočia zostávala až do knižného vydania antológie Andrey Bokníkovej pod názvom *Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia* (2017) súčasnému čitateľovi takmer neznáma. Nedostala sa v roku 2008 ani do antológie *Poézia slovenskej katolíckej moderny* (ed. Milan Hamada)[1]. Zborník *Tak umieral básnik Paľo Oliva* (1942) vychádza v najnovších reedíciách (nateraz posledná je z roku 2014) bez spomienkových básní Henny Fiebigovej, Valiky Jindovej a Nory Preusovej. Pozorní čitatelia poézie Paľa Olivu, ale i Janka Silana sa však mohli stretnúť s menom Henny Fiebigovej pri básňach, ktoré jej títo básnici dedikovali, prípadne v zmienkach v ich korešpondencii. V roku 2002 spomenie Henny Fiebigovú v súvislosti s tvorbou slovenskej katolíckej moderny Július Pašteka v časti *Epigóni a poetky* vo svojej knihe *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny* – na evanjelickej strane oceňuje Mašu Haľamovú, na katolíckej strane popri Fiebigovej menuje Máriu Jančovú, Marušu Juskovú, Riu Valé (Valériu Reiszovú) a Noru Preusovú[2]. V roku 2002 sa dve Fiebigovej básne dostanú do antológie *Stratená v ľaliách*[3]. Celostnejší pohľad do poetkinej poézie však pochádza až od Andrey Bokníkovej[4], z ktorého mohla neskôr vychádzať pri

[1] HAMADA, Milan (ed.): *Poézia slovenskej katolíckej moderny.* Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008.

[2] PAŠTEKA, Július: *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny.* Bratislava : LÚČ, 2002.

[3] LITVÁK, Ján – BIELIK, Robert (ed.): *Stratená v ľaliách.* Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2002, s. 20. Mená i básne Henny Fiebigovej a ďalších troch poetiek z 30. a 40. rokov, ktoré sú uvedené v publikácii *Stratená v ľaliách* spolu s údajmi do Bibliografickej poznámky poskytla R. Bielikovi A. Bokníková z prílohy svojej rigoróznej práce. BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Štyri skupinové portréty žien – tvorba slovenských poetiek 20. storočia*. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, 2001. [Podľa informácie A. Bokníkovej, 2018.]

[4] BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Slovenské poetky 1895 – 1945 v mozaike interpretácií.* In: Studia Academica Slovaca 30. Vedecký redaktor Jozef Mlacek. Slovenská literatúra v jedenástich interpretáciách. Ed. Ján Zambor. Bratislava : Stimul – FiF UK, 2001, s. 398.

zhromažďovaní, prepise a výskume roztratených Fiebigovej básní Jana Chalupková[5]. Bokníkovej čítanie tejto čistej, haľamovsky krehkej a poeticky hravej poézie Henny Fiebigovej, ako aj samotné verše poetky v najnovšej antológii *Potopené duše,* ukazujú, že slovenská katolícka moderna nemala iba výrazných mužských predstaviteľov, ale aj osobité ženské osobnosti, ktorých básne patria medzi to najlepšie, čo v rámci slovenskej katolíckej moderny vzniklo. Náš príspevok chce byť preto subtílnou interpretačnou sondou práve do poézie Henny Fiebigovej, a to z hľadiska poetiky kvetín, lebo „práve symbolika kvetov, hĺbkovo vkomponovaná do básní, tvorí osobitnú líniu v slovenskej poézii žien. Prítomná je aj v tvorbe básnikov, ale u poetiek vytvára celý register pomenovaní a ich odtienených významov"[6].

K poetike kvetín nás priviedli aj naše doterajšie výskumy „květomluvy" – u Jakuba Demla, Vítězslava Nezvala a Veroniky Šikulovej, pričom sme túto kategóriu neobchádzali ani pri aktuálnej recenznej reflexii diel súčasných slovenských autoriek, ak sa javila ako signifikantná[7]. Interpretačný príspevok o poetistickej „květomluve" Henny Fiebigovej otvoril aj ďalšie poetologické paralely, a tak sa z hľadiska kategórie kvetín nanovo čítala aj poézia Ivana Kraska, Jiřího Wolkra, Maše Haľamovej a nevyhnutný sa ukázal pri konkrétnych básňach aj vstup do poézie Jakuba Demla, Janka Silana či Paľa Olivu. Viaceré kvetiny u týchto básnikov a poetiek sú pôsobivo poetologicky (biedermaierovsky, ale najmä symbolisticky, poetisticky, expresionisticky či surrealisticky) upravené a pevne alebo len voľne vlisované do plochy básní. Málokedy sú však opatrené herbárovou etiketou, čiže vedeckými botanickými termínmi. Neraz však takto poéziou konzervovaný kvet odkryje umelecky nezvládnuté miesto a umožní tak kvalifikovať silnejšie i slabšie básne toho-ktorého básnika či poetky.

Od wolkrovskej kvetinovej idyly ku skepse

Veršom Henny Fiebigovej akoby dominovala pri prvom čítaní idyla, nielen kvetinová. Kvitne sa tu „do lásky a snov", v očiach rozkvitajú hviezdy, srdce si sentimentálne

[5] CHALUPKOVÁ, Jana: *Poézia Henny Fiebigovej vo vzťahoch a súvislostiach. Diplomová práca*. Školiteľka: Monika Kekeliaková. Ružomberok : FF KU, 2008.

[6] BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia.* In: Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia. Ed. A. Bokníková. Bratislava : ASPEKT, 2017, s. 15 – 61, s. 27.

[7] „Poetka Mária Ferenčuhová v *Imunite* vstúpila aj do tradície písania o kvetoch (liečivých rastlinách), ktorá bola neraz poznačená biedermaierovskou idylou. Odsentimentalizovať sa tento motív podarilo napríklad J. Demlovi (*Moji přátelé*, 1913), u nás V. Šikulovej v *Diere do svetra* (2012). Ferenčuhová priam medicínsky ostro vpichla do témy kvetov (ľuľok sladkohorký, kýchavica biela a iskerník hľuznatý) jedovatosť významu, civilnosť, výrazovú nelyrickosť a nepoetickosť a o to účinnejšie na čitateľa preniesla atmosféru zhorknutého osudu muža (báseň *Iskerník hľuznatý*) či ženy dusiacej sa celý život v manželstve nesúhlasom (báseň *Ľuľok sladkohorký*)." KEKELIAKOVÁ, Monika: *Básnický dokument, textová „skulptúra" a medicínske filiácie. Mária Ferenčuhová: Imunita.* Glosolália – rodovo orientovaný časopis, 6, 2017, č. 1, s. 65 – 71.

zakvitá „ranným bozkom“ a „ľúba púčky slnka na poli“. Z ružových poetistických sietí slov s „páperovou popevkovosťou“ sa vynára lyrická hrdinka, ktorá si naivne vplieta túžby do vencov a bôľno-sladko sa pri tom chveje. Nechýbajú sladké bludiská, plač v pukoch, ani stereotypná „púpava lásky“, navoňané dievčenské hry či dokonca „splašené kanáriky“ a „ľúbená neha“. To všetko sú lexikálne torzá z Fiebigovej veršov, na základe ktorých by sa zdalo, že máme dočinenia s infantilným a naivným veršovaním. Sčasti je za tým „‚duchovný štýl‘ 30. rokov 20. storočia s priznaným infantilizmom a detinskosťou, ktorý podnietili nielen autobiografické, ale predovšetkým rimbaudovsko-poetistické inšpirácie“[8]. Niekde zasa akoby išlo o detské ozveny wolkrovskej kvetinovej idyly, napríklad pri Fiebigovej obraze matky a kvetu alebo detských či duchovných evokáciách, keďže Wolkrove kvitnúce modlitby iba postupne tvrdli utrpením a oči i srdce sa menili na dospelé.

Exkurz o poetike kvetín u Jiřího Wolkra

V prvej časti Wolkrovej zbierky *Host do domu* (1921) pod názvom *Chlapec* sa napríklad zalievanie srdca idylicky pripodobňuje k matkinmu zalievaniu kvetu ružovou konvičkou (b. *Svatodušní svátky*). Na peci rastie chlieb a koláče ako kvety na lúke (b. *Kamna*). Poštová schránka kvitne namodro a listy v nej opeľujú ľuďom srdcia (b. *Poštovní schránka*). Mladý študent vo svojej dôverčivosti verí, že za kyticu maku ho vezmú do vlaku a nezostane tak na sviatky na internáte sám (b. *Svatodušní svátky*). Kvetinová idyla sa rozbije nakrátko až v druhej časti Wolkrovej zbierky pod názvom *Ukřižované srdce,* aby sa v tretej časti pod názvom *Host do domu* opätovne vrátila. V druhej časti Wolkrovej prvotiny kvetov ubudlo, zostal iba červený kvet ukrižovaného srdca, za ktorým je kristomorfizačné biblické pozadie, a červené kytice ako evokácie rán mŕtvych vojakov. V tretej časti prvotiny sa chlapčensky opätovne dôverčivo flórizuje, a to dedina, ale aj nebo, ktoré je poľom s kvetmi; prosté veci stúpajú do neba ako sedmikrásky a cintorín má agátovú alej. V druhej zbierke *Těžká hodina* (1922), po tom, ako Wolker vystúpil z Cirkvi, sa takmer stratili náboženské motívy také časté v prvotine a s nimi aj starodávny symbol kvetov. Len zázrakom sa ešte mihnú v tejto zbierke v očiach žien a v rukách svätcov.

Fiebigovej verše s motívmi kvetov síce majú čosi z vyššie naznačenej wolkrovskej dôverčivosti a naivity, nezostávajú však výlučne v zajatí tejto „ružovej siete slov“, lebo ak sa aj objavia v básňach motívy ľúbenej nehy a rojčivosti, rozkladá ich postupne uvedomovaná skepsa, smrť blízkych a nemíňajúci sa smútok za strateným detstvom, čo pomáha poetke prijímať svet v jeho napätí – navyše u Fiebigovej sú „emócie

[8] BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Slovenské poetky 1895 – 1945 v mozaike interpretácií.* In: Studia Academica Slovaca 30. Slovenská literatúra v jedenástich interpretáciách. Cit. d., 2001, s. 398. Parafráza.

úplne rozptýlené v imaginárnej ‚krajine' a tá sa odpútava od priameho vyjadrenia pocitu"[9]. V básňach dôverčivé dievčenské srdce zomiera, preto toľko bolesti. Smútok, pesimizmus, bolesť a plač sa jej však len veľmi pomaly darí smerovať k vyrovnanosti a osobnej transcendencii, čo súvisí s vekom poetky a postupným osobnostným i duchovným vyzrievaním. Pripomína tým básnické mladícke začiatky Janka Silana v *Kuvikoch* (1936), ktorým dominovala temnota mysle a osamelosti odkazujúca nielen na baladickosť Janka Kráľa, ale najmä poéziu Vladimíra Roya[10] s pocitmi prekliatosti, ktoré básnik posilňoval pre slovenskú literatúru netypickou postavou upíra a démona[11]. U Silana sú takýmito royovskými „kňazmi noci" kuvici ako symboly ohrozenia básnika úplnou slepotou, ktorá má autobiografické pozadie. Silanovi sa darí prekonávať tento nepokoj značnejšie až od tretej básnickej zbierky. Aj preto je zrejme Silanova raná poézia takmer bez kvetov. Na smutných zoborských cestách lyrického subjektu kvitnú iba kamene a kvety väčšinou vädnú (b. *Orgován zomiera*, b. *Puky vädnú*, b. *Jesenný stesk,* b. *Helene Riasnickej*, b. *Uspávanka)* alebo sa vyskytujú pri spomienke na mŕtvych: matku (strapce agátu), Vladimíra Roya (chryzantémy). Výnimkou je azda len báseň *Pieseň úprimná*, kde fialky rozvoniavajú a básnikove temnoty sú výnimočne pretvorené v jarné pocity[12]. Temné, zlomené či vädnúce kvety smútku, ktoré kvitnú z bolesti za strateným detstvom, ale aj smrť, ktorá láme kvety života najbližším – má Fiebigová okrem Silana spoločné aj s Paľom Olivom[13].

---

[9] BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Slovenské poetky 1895 – 1945 v mozaike interpretácií.* In: Studia Academica Slovaca 30. Slovenská literatúra v jedenástich interpretáciách. Cit. d., 2001, s. 397.

[10] Janko Silan má v *Kuvikoch* báseň pod názvom *Za Vladimírom Royom.*

[11] O royovskom obraze upíra a démona a poézii vpísanej do noci píše Peter Trizna v interpretácii Royovej básne *Upír.* TRIZNA, Peter: *Túžba po svetle v básni Upír Vladimíra Roya*. Knižná revue, 28, č. 7 – 8, s. 28 – 29.

[12] Medzi Jankom Silanom a Henny Fiebigovou existovala literárna blízkosť i osobné priateľstvo. Henny Fiebigová publikovala v roku 1936 v *Živene* č. 6 báseň *Básnikovi J. S.* a Janko Silan jej predtým venoval báseň *Jesenný stesk,* ktorá vyšla aj knižne v prvotine *Kuvici* a pôvodne v *Eláne* č. 4 v roku 1935. O Henny si Janko Silan neraz dopisuje s Paľom Olivom, píšu o nej ako o dobrej Henny, rozkošnej Henny, zlatej „neznámej". V pozostalosti Janka Silana je zachovaná karta zo 7. 8. 1936 s motívom Veličnej, ktorá je adresovaná do Kláštora františkánov v Prešove. Podľa nej J. Silan trávi posledné prázdniny pred odchodom do seminára spolu s priateľmi na Orave a nechýba medzi nimi ani Henny Fiebigová. Porov.: RUSNÁKOVÁ, Ľuba (ed.): *Janko Silan. Personálna bibliografia.* Poprad: Okresná knižnica, 1994, s. 100.

[13] Henny Fiebigovú spojil s Paľom Olivom trnavský stredoškolský literárny krúžok a aj smútok s tými, čo trpeli na tuberkulózu. Mali spoločné sny, písali si listy, dedikovali si navzájom básne. Henny bola jeho sestričkou a on jej bračekom. Preto napríklad Fiebigovej báseň *Príchod v snehu (Bračekovi)* je s najväčšou pravdepodobnosťou venovaná práve P. Olivovi. Sú v nej aj viaceré obrazy z Olivovej poézie. Paľo Oliva jej venoval báseň *V spomienkach (H. Fiebigovej)*. Spomína ju v básni *Pútnici.* Henny mu napísala báseň *Jarné sny (P. Olivovi).* V roku 1942 sa s ním Henny rozlúčila básňou *Mŕtvemu básnikovi Paľovi Olivovi* (vyšla v zborníku *Tak umieral básnik Paľo Oliva*). Do pamätníčka mu napísala báseň *Prijmeš?* pod pseudonymom Henny F. Rajská. Pamätník sa zachoval v súkromnom archíve Hany Kostolanskej a v kópii aj v súkromnom archíve Moniky Kekeliakovej.

Chryzantémy a mallarméovská ireálna identita

Henny Fiebigová pracuje vo svojich veršoch z 30. a 40. rokov minulého storočia s pomerne pestrým kvetinovým inventárom. Jej erbovou kvetinou sú chryzantémy a frekventovanosťou hneď po nich prekvapia červené maky. Ostatné kvety a záhradné dreviny sa objavia iba sporadicky, či už sú to margaréty, ľalie, leknín, orgován, fialky, astry, orchidea, cyklámen, nezábudky, muškát, jabloňový kvet, ďatelina, púpava, lotos, cypryš, plesnivec a plavúň.

Chryzantéma okrem toho, že sa najčastejšie vyskytuje vo Fiebigovej veršoch z 30. a 40. rokov minulého storočia, sprítomňuje sa aj v názve jednej z básní, pričom poetka nezvykla názvy kvetov umiestňovať na toto významovo exponované miesto. Urobila tak v dvoch prípadoch – v básni *Spánok v chryzantémach* a v značne metaforizovanom až symbolistickom názve básne *Za ďatelinovou clonou.* Chryzantéma motivicky zjednocuje štyri básne (*Minúty,* 1935; *Rozčarovanie,* 1935; *Spánok v chryzantémach,* 1936 a *Nad hrobom,* 1943). Všetky sú umelecky pôsobivé, ale zvlášť vyniká báseň *Spánok v chryzantémach* a báseň *Nad hrobom.* Básne sú si podobné atmosférou mrazivého ticha, nemotou či belobou, čo evokuje drámu dní a smútok. Sny sú tu ťažké, ešte detské. Chryzantémy majú vlasy (b. *Minúty,* b. *Spánok v chryzantémach*) alebo oči (b. *Nad hrobom*). Ukrývajú smútok a zakliate túžby, ale aj zranenie („chryzantémou sa poraním", b. *Spánok v chryzantémach*).

V básni *Nad hrobom*[14] si Fiebigová chryzantému oživuje, kvet má spiace oči. Obraz tým na seba v kontexte poetkiných veršov upozorní, lebo len málokedy majú Fiebigovej kvety telesné príznaky vlasov, kučier, úsmevu, sĺz či krvi[15]. Poetka kvety nezvalovsky nešatí[16]. Kvety nezostávajú dominantne pri človeku, jeho telesnom rozmere, sú skôr imaginatívne rozptýlené vo hviezdnych poliach (fialky), snoch a oblakoch (orgován, nezábudky, jabloňový kvet, maky), sú rozkvitnutými fantómami a evokujú psychické entity ako lásku, túžby, nemotu, umieranie. Kde-tu sa kvet zvecní do podoby mohyly, vejára či vázy. V básni *Nad hrobom* lyrická aktérka zapaľuje (zažíha) spiace oči chryzantém akoby išlo o sviece na hrobe. Ale nakoniec to nie sú oči, ktoré sa zapálili, zažal sa šepot vyhasnutých (čiže už mŕtvych) hlbín lyrického „ty" – nad hrobom ktorého lyrická hrdinka „preziabla smútkom" tleje do novembra:

> Preab smútkom do novembra tlejem
> Z oplecka olív jeseň padá k zemi
> v nej šepot kríža v svetlo premenený
> Kedy sa do vĺn tvojej hviezdy vlejem

[14] Vzhľadom na obmedzený rozsah príspevku sme si na podrobnejšiu analýzu, ale nie komplexnú interpretáciu, vybrali spomedzi štyroch básní s motívom chryzantém iba jednu báseň, a to *Nad hrobom.*

[15] U Olivu na rozdiel od Fiebigovej sú kvety mnohorako previazané s očami a slzami.

[16] KEKELIAKOVÁ, Monika: *Priatelíme sa s kvetinami Jakuba Demla, Vítězslava Nezvala a Veroniky Šikulovej.* In: Pútnik svätovojtešský 2017. 145. Ed. M. Kekeliaková – Z. Hallová. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2016, s. 101 – 107.

Zurčí sen hory ako chorál kvetov
Poľana márne naše spevy hľadá
i srdcia ktoré bolesť mala rada
Tu v sťažňoch tráv som malou mĺkvou svätou

Zažíham oči spiacim chryzantémam
Nie oči šepot tvojich zhaslých hlbín
nech svoje dlane do tvojich zas vhĺbim
a zmĺknem láskou láska biela nemá

November a preziabnutosť evokujú v básni chlad smrti, možno aj dušičkový čas obrazne zastúpený motívom novembrových chryzantém. Poetika chladu je v básni signifikantná a chladivý pocit stupňujú aj auditívne evokácie ticha, mĺkvoty, bielej nemoty: „a zmĺknem láskou láska biela nemá", čo konotuje smrť niekoho veľmi blízkeho.

Spánok chryzantém je tiež významovo chladivý a patrí do symbolisticko-baudelairovskej „neživej" krajiny[17], ktorú na iných miestach Fiebigovej poézie opakovane budovali „skrehlé kvety", „chladné striebro pukov", chladná bolesť, jesenné večery, trasúci sa biely deň, príchody v snehu, nórska obloha, fjordy ľadovcov. Poetka má dokonca v jednej z básní polárne sibírske imaginatívne lyrické „ja": „Mám srdce polárne" (b. *Sibírska hra*)[18]. Verše zvykne prenikať „mrazivá hudba", sú neraz krehkými libretami, v ktorých zvuk až baudelairovsky naberá sugestívnu silu a čisté tóny, potom aj obsahy kvetových motívov sú na hranici zrozumiteľnosti, akoby išlo o chorál kvetov, ako je to v interpretovanej básni *Nad hrobom* („Zurčí sen hory ako chorál kvetov"), alebo inde zasa kvetinový hlahol či žblnkot (b. *Láske nad hviezdami,* b. *Modlím sa s kvetmi*). Hudobné silové polia básne *Nad hrobom* nesie paradoxne motív šepotu, nemej lásky a autoštylizácia „mĺkvej svätej". Ticho sa vo veršoch mení na svetlo, pribúda bielej – šepot kríža v svetlo premenený, zažatý šepot mŕtveho zhaslých hlbín a láska biela nemá. Možno v tom tušiť sakrálne významy, keď spirituálna temnota ticha privádzala mystikov až k svetlu. Tu sa lyrická hrdinka mení na „mĺkvu svätú" a chorál kvetov sa vstupom do vertikálneho obrazu tiež sakralizuje (kvetov – svätou).

[17] „U oboch [u P. Olivu i H. Fiebigovej] sa poézia približuje k symbolisticko-baudelairovskému ideálu chladnej, ‚neživej' krásy." BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Slovenské poetky 1895 – 1945 v mozaike interpretácií.* In: Studia Academica Slovaca 30. Slovenská literatúra v jedenástich interpretáciách. Cit. d., 2001, s. 397.

[18] Za chladivým ideálom „neživej" krásy a sibírskou autoštylizáciou sú však nielen symbolisticko-baudelairovské vplyvy a závan nadreálna, ale pravdepodobne aj autobiografické pozadie, keďže Henny Fiebigová mala blízko práve k chladnej zasneženej krajine, zvlášť oravskej, kde chodievala aj lyžovať. Ponúka sa tu paralela so zimným jasom v poézii Janka Silana, ale i mimovoľná paralela s Mašou Haľamovou, ktorá bola výbornou lyžiarkou a veľkú časť života prežila v Tatrách, kde sa dlho držal sneh Aj preto je v jej prvých dvoch zbierkach len málo kvetov teplého leta a hory sú tu neraz zasnežené, pričom neprekvapí ani autobiografický motív lyže v básni *V zakliatej hore (*zb. *Červený mak*). Chladivú atmosféru nočných vesmírnych telies v prepojení s kvetmi má Fiebigová spoločnú zasa s Olivom, u ktorého nechýbajú decembrové hry, polárne kvety, hviezdy nezábudok či ruže s leskom mesiaca.

Podobu „mĺkvej svätej" však pozná aj tradícia modernej lyriky, konkrétne Mallarmého báseň *Svätica* (1884; pôvodne mala názov *Svätá Cecília hrajúca na krídle Cherubína*). Tu je svätá Cecília podľa slovenského prekladu Jána Švantnera „hudobníčkou tíše"[19] alebo podľa Nezvalovho prekladu „bledou hudebnicou ticha"[20]. Vo Fiebigovej básni *Nad hrobom* nie je mĺkva svätica konkretizovaná, ide tu o nejednoznačný autoštylizačný obraz, čím sa báseň až mallarméovsky napĺňa tajomstvom. Viditeľné predmety i ľudia sa tu podobne ako v Mallarmého básni *Svätica* odsúvajú mimo skutočnosť a nadobúdajú ireálnu identitu. Hora má príznak sna, kríž sa mení na šepot a na svetlo, chryzantémy spia, láska je nemá a lyrická hrdinka mlčí láskou a stáva sa mlčiacou svätou[21]. Bytie sa mlčaním a atribútom svätosti oslobodzuje z empirického času a priestoru a stáva sa absolútnym bytím, čím sa otvára priestor do neznáma, či do mystiky ticha v bremondovskom duchu čistej poézie. Výraznú sakrálnu autoštylizáciu pozná aj Fiebigovej báseň *Zo zázemia,* kde lyrická hrdinka hľadá „stopu karmelitky, lametu svätíc na zemi" a kvety sa tu opäť práve v rýmovej polohe sakralizujú (*karmelitky – v kytky*). Rým sa tu stáva bránou do iracionality inšpirovanej bremondovskou čistou poéziou a paradigmatikou karmelitánskej mystickej tradície. Akoby sa tu odkazovalo na kvety (ruže) karmelitánky sv. Terézie z Lisieux, pre ktorú je v rámci duchovnej katolíckej tradície atribút kvetu príznakový[22]. Svätosť u Fiebigovej interferuje s duchovným detstvom, zrejme preto je v básni *Nad hrobom* „mĺkva svätá" zároveň „malá" a v básni *Zo zázemia* je pri karmelitke autoštylizácia dieťaťa (pravdepodobne aj ako odkaz na malú duchovnú cestu lásky sv. Terézie z Lisieux).

Spiritualizáciu kvetov poznajú zásadnejšie ešte dve Fiebigovej básne, a to *Modlím sa s kvetmi* a *Rozčarovanie.* V prvej kvety žblnkocú modlitby na návrší, čím sa sakralizuje sama príroda, a v básni *Rozčarovanie* lyrická hrdinka v zátiší bielych astier vo váze prosí Boha o zastretie jeho nežným závojom:

Pre koho plačú dneska
do vázy biele astry
Závojom Svojím nežným
zastri ma Bože zastri

Atribút bielej farby pri astrách zodpovedá dôslednej premyslenej poetike Fiebigovej poézie, obrazy kvetín neposilňuje pestrá poetistická farebná škála, ako to je pri

[19] MALLARMÉ, Stéphane: *Hliadka osamenia.* Preložil Ján Švantner. Bratislava : Literárna nadácia STUDŇA, 2010.

[20] NEZVAL, Vítězslav: *Překlady I: Poe, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire.* Praha : Československý spisovatel, 1982.

[21] V poézii Janka Silana identitu svätosti nadobúda básnikova mŕtva matka v básni *Metamorfóza* (zb. *Kuvici*). U Olivu dochádza zasa k interferencii obrazu básnikov so svätými zlatoústymi (b. *Pútnici*). Inde sa Oliva štylizuje do postavy „apoštola Petra", „chlapca, ktorý odišiel za svetlom", „chlapca hľadajúceho Krista", „túžiaceho odísť do Raja" či „milosrdného brata".

[22] Básnik Paľo Oliva pracuje s menom sv. Terezky napríklad v básni *Madone IV.*

iných fiebigovských motívoch-obrazoch. Farebnosť je tu esteticky funkčne zúžená na svetlé a bledé línie, prípadne je bezfarebná. Pri kvetoch sa tak vždy objavujú iba atribúty bielej, belasej alebo bledej, nikdy sa tu explicitne nevyskytne iná farba. Akoby sa týmto bielením kvetín evokovala ich skrehnutosť, snová fantazijnosť, možno aj chladivá melancholická clivota za stratou detstva, ale aj smrť najbližších. Neraz ide o novembrové dušičkové kvety („belasé chryzantémy", „plavý vlas chryzantém"), čiže „posledné kvety jesene" (života)[23].

Zdá sa, že Fiebigová si svoju poetiku kvetín tvorila skutočne veľmi premyslene. Okrem dôsledného používania výlučne bielej farby pri kvetoch sa napríklad úplne vzdáva obrazu ruže[24], ktorý patrí v poézii medzi opotrebované motívy, a pri (nielen) kvetinovej téme poetka aktualizuje aj jeden zo svojich ťažiskových výrazových postupov, a to *princíp zastierania* vlastný kraskovskému symbolizmu, ale aj čistej poézii[25]. Fiebigovej poézia je naplnená hmlistými priznaniami, verše chcú byť hmlami, aj preto toľko bielej. Lyrickí hrdinovia majú svoje tiene, sú zastretí v lekníne mohýl, ich čelom sa spúšťa roleta. Niekde je to „ďatelinová clona" či „hmla horskej záclony". V básni *Rozčarovanie* vrastajú do rýmovej jednoty s motívom zastretia astry (*astry – zastri*). Ide o zastretie nežným Božím závojom. Pripomenie to Haľamovej báseň *Záclona,* kde nie Boh zastiera človeka, ale ľudia chránia Boha závojom, aby si oči nepourážal o tvrdé veci dňa:

Večer hľadí Boh
do našej izby
zlatými očami.

Vystlali sme mu
izbicu celú
srdcami.

Aby si oči
nepourážal
o tvrdé veci dňa –

cez oblok
závoj prevesíme
ľahunký ako hmla[26].

[23] U Fiebigovej má kvet tmavé zafarbenie iba výnimočne, a to v básni *Večery,* kde sa spomenie „najtmavší kvietok".

[24] Henny Fiebigová sa touto deficitnosťou motívu ruže odlíšila aj od inak spríbuzneného Paľa Olivu, pre ktorého verše je ruža emblematická.

[25] Bohato o ňom píše ZAMBOR, Ján: *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2016, s. 64, 88, 123, 133, 139, 140, 149, 171.

[26] HAĽAMOVÁ, Maša: *Dar.* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 101.

Vo Fiebigovej rýme *astry – zastri* akoby sa oživovalo aj kraskovské umiestňovanie kvetov (i stromov) do tieňov a hmly. V tieni hory rastú u Kraska konvalinky (b. *Bilichovské konvalinky*), mladý agát tieňom kryje kút ohrady (b. *Za oblokmi*), divá ruža na strmine je zahmlená (b. *Moje piesne*). V básni *Bilichovské konvalinky* vinie konvalinky v kytičku biely klobúčik. Obraz je nepochopiteľný, symbolisticky zastretý, vyjasní sa až potom, ako si princíp zastretia uplatníme aj na biely klobúčik a budeme za ním hľadať niekoho, kto vinie konvalinky. Konkrétne malé dievča, čomu napomáha aj podnadpis básne: *Malej dievčinke (Improvizácia)*. Klobúčik môže veľmi vzdialene odkazovať aj na obec Klobuky, ktorá bola neďaleko obce Bilichov a v básni sa spomína v súvislosti s konvalinkami. Túto interpretáciu nakoniec potvrdzuje poznámka Michala Gáfrika[27] k básni, podľa ktorej je za motívom konvaliniek biografické pozadie, Kraskova návšteva Bilichovských lesov spolu s riaditeľom cukrovaru, kde riaditeľova 12-ročná dcéra zbierala konvalinky. Fiebigovej kvety tiež nemajú vždy výlučnú literárnu motiváciu, za mnohými iste stojí aj obyčajné biografické pozadie.

Exkurz o náboženskosti: Fiebigová – Krasko – Wolker – Haľamová

Henny Fiebigová vo svojich najlepších básňach netlmočí náboženskú skúsenosť ani vedomie Absolútna explicitne, vo veršoch sa takmer neobjavuje ani lexéma Boh, ak však áno, sú to niekedy aj slabšie verše s jednoznačným obsahom (napríklad báseň *Slnko v horách* alebo báseň *Vlasť moja milá*). Vedomie Boha u Fiebigovej čerpá z katolíckej (kresťanskej) proveniencie, hoci sa mihne aj indická (východná) spirituálna snovosť (b. *Prúdy*), čo spája Fiebigovú s Kraskovým modernistickým náboženským synkretizmom, ktorý poznal aj prvky indickej náboženskej filozofie (b. *Topole*)[28]. Vo veršoch „Kročaje nesú stopy svätých nôh / srdcom ti kráča Boh" v básni *Vlasť moja malá* (*Nová žena,* 1943) zaujme Fiebigovej zosadenie Boha z nebies do ľudských priestorov, ktoré nápadne pripomína verše Maše Haľamovej a Jiřího Wolkra. Ak je za Fiebigovej Bohom katolicita a spriaznenosť s konfesionálnym okruhom básnikov katolíckej moderny, za Bohom Maše Haľamovej je predovšetkým „múdra naivita ľudovej piesne", a u Jiřího Wolkra ide tiež skôr o ľudovú predstavu Boha ako dokonale dobrej bytosti, metaforu láskavosti[29]. Kraskova poézia síce pozná aj takúto láskavú podobu Boha malých a ponížených (b. *Solitudo*), ale má aj nemilosrdne trestajúceho Boha (b. *Jehovah*). U všetkých troch autorov Fiebigová – Wolker – Haľamová je nosnou až altruistická a vysoko humánna paradigmatika Boha a srdca. Fiebigovej Boh sväto kráča srdcom, Haľamovej Pánboh kráča pod Gerlachom a človek mu vracia dávny dar – choré srdce (b. *Legen-*

[27] KRASKO, Ivan: *Básnické dielo.* Ed. Dana Kršáková. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 255.

[28] ZAMBOR, Ján: *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách.* Bratislava : Literárne informačné centrum, 2016.

[29] PUTNA, C. Martin: *Wolker – básnik náboženský?* Dostupné na: http://souvislosti.cz/archiv/putna1-92.htm

da), na inom mieste zasa zostupuje k ľudskému páru a ten mu izbu vystelie srdcami, aby sa nepourážal o tvrdé veci dňa, a potom od nich zasa vystupuje nahor (b. *Záclona*). Wolkrov Pánboh sa zjavuje ako človek (b. *Dnešek*), zostupuje k manželom na večeru (b. *Háj*) a inokedy zasa prichádza ako žobrák a prosí (b. *Žobráci*). Lyrický subjekt mu však nemá čo dať, Boh preto odchádza a človek ho hľadá, zbavuje sa medzitým zlých vecí v sebe, aby keď Boh opäť príde, už ho to nebolelo. Wolker končí reflexiu výzvou: „lásku prosíme, lidé boží, – / – otevřte srdce!" A Haľamová vo svojej básni venovanej Wolkrovi akoby na to neidylicky odpovedala: „A lesy ďalej šumia / a ďalej nenávidí / človek – človeka." (b. *Jiřímu Wolkerovi*). Haľamová aj ďalšie náboženské témy totožné s Wolkrom posunie z náboženskej rojčivosti až naivity k melancholickej žalobe, krutej realite a problematizácii. Takto si sú podobné básne *Májová* od Maše Haľamovej a Wolkrova báseň *Háj*. Haľamová azda aj inšpirovaná Wolkrom stavia v básni z bozkov kostol a z lásky oltár. Wolker v básni pomenúva ženu ako „bílá kaplička" a muž je „klekátkem mechem obrostlým". Kým Wolkrova báseň má celkovo v sebe silný infantilný optimizmus, Haľamovej sa ľúbostnú idylu podarilo v básni *Májová* nevyexponovať vďaka kritickej skratke prvých veršov: „Kostoly stavajú / zo skaly, / mramoru, / prepychu."[30] Wolker takto v prospech zotrvania v detskej hrejivej iluzívnosti eliminuje aj realitu smrti. V básni *Hřbitov* si lyrický subjekt vraj „nikdy na smrť nepomyslí", mŕtvych na cintoríne už niet, na zemi niet smrti, sú len starí a mladí. Haľamovej je v básňach *Cintorín pod Tatrami* a *Pohreb na horách* cudzia wolkrovská alej agátov na cintoríne, u nej niet na týchto miestach kvetov, tu ešte aj hora skučí a má kamenné srdce. Poetka sa s Wolkrom zvlášť nápadne stretne aj pri náboženskej téme vymodlievania si životného partnera, ktorá je u oboch poplatná ľudovej zbožnosti a folklórnej tradícii. Haľamovej vŕšok *U božích múk* v básni *Horniaky* pripomína Wolkrov Svatý Kopeček ako tiché miesto zbožného putovania. Poetka v básni končí v precitlivenej folklórnej štylizácii dedinského dievčaťa, ktoré si túži vymodliť šuhaja. Wolker v prvotine *Host do domu* v básni pod názvom *Vzdálená milá* na rozdiel od Haľamovej opúšťa mladícku dôverčivosť v možnosť vymodlenia si životnej lásky a ide svoju milú hľadať sám, lebo Pánboh mu je síce dlžný radostnú „červenou holku", ale kdesi ďaleko ju schováva. Vždy keď takto Wolker v prvotine vpustí do svojej mladíckej naivity aj odvrátenú podobu reality, jeho básne sú aj umelecky pôsobivejšie a nadčasové.

Maky (a lesy) Henny Fiebigovej a Maše Haľamovej

Vo Fiebigovej poetickom herbári sa hneď po chryzantémach teší častejšiemu výskytu divý mak. Ide o smrtné či nadreálne maky v básni *V jeseni* a *Odpoveď*. Kvetiny nie sú

[30] Aj poézia Ivana Kraska pozná náboženský motív svätyne pri exponovaní témy lásky medzi mužom a ženou. Kresťanský chrám je v básni *Balada o jednej milej* invenčným obrazom muža, okolo ktorého ako okolo zmĺkvej svätyne chodievala žena. Chrám (muž) však zostal nakoniec opustený, aby hriešny robil pokánie. V básni vonkoncom niet wolkrovskej idyly (b. *Háj*), ale ani naplnenosti v láske, akú pozná Haľamovej báseň *Májová*.

inšpirované známym červeným makom Maše Haľamovej, ktorý poetka umiestnila aj do názvu svojej druhej básnickej zbierky, a objavil sa už v úvodnej básni poetkinej prvotiny. Haľamová v básňach, v ktorých odreagúva smrť (nielen) blízkych, nevyužíva ako Fiebigová divý mak, ale motív ruží (b. *Balada o klamných ružiach*) alebo rudého klinčeka (b. *Zo sanatória*)[31]. Haľamovej červený mak prerástol k smrti až v poetkinej poslednej básnickej zbierke *Smrť tvoju žijem* (1966), ktorej vznik súvisí so smrťou manžela. U Haľamovej tak v začiatkoch divý mak značí krvavú výčitku (b. *Dar*) a je symbolom utrpenia a erotického pohrávania sa (b. *Červený mak*), nie však smrti.

Tatranské herbárium Maše Haľamovej však Fiebigovú celkovo významnejšie neinšpiruje, nie je jej vlastné pretváranie folklórnej tradície vyšívania poľných kvetov na biely hodváb, akú poznala Haľamovej poetická rukodielnosť. Fiebigová nepozná ani kvetinovú striedmosť poetkiných prvých básnických zbierok, jej poetický atlas kvetov je pestrý. Haľamová má napríklad len málo kvetov teplého leta, čo súvisí s inšpiráciou básní tatranským *genius loci,* kde poetka žila v rokoch 1926 – 1956 a kde sa len ťažko rodí jar, a preto vidieť kvet – je priam milosť. A tak v Haľamovej veršoch prvých zbierok sa mihne iba červený mak, sirôtky, nevädza, klamné ruže, rudý klinček a lilavé krókusy. Dominantne tu však šumí hora, neraz až rozprávkovo či baladicky zakliata, zasnežená, skučiaca a tvrdá k človeku. Ale na druhej strane sú tu aj biele lesy, ktorými poetka blúdievala s tichou radosťou na tmavých lyžiach, aby pozabudla na všetky ťaživé maličkosti (kliatbu, zlosť i výsmech). Lebo napriek mimoriadnej schop-

[31] Báseň *Zo sanatória* vyšla Maši Haľamovej v roku 1925 v *Slovenských pohľadoch* a tlmočí skúsenosť s umieraním tuberkulóznych pacientov počas liečenia v Tatrách. Mladučká dievčina kvôli podozreniu z tuberkulózy totiž podstúpila v roku 1924 liečebný pobyt v Novom Smokovci. Už predtým v roku 1916 jej však táto choroba vzala mladú 35-ročnú matku a v roku 1920 zomrela na tuberkulózu poetkina sestra Anna. V roku 1924 zomrel na tuberkulózu Haľamovej obľúbený básnik Jiří Wolker. Tuberkulóza bola v tých časoch aj dôsledkom ťažkých vojnových a povojnových životných podmienok. Motív mŕtvej matky sa preto opätovne navracia v Haľamovej zbierke *Dar* i *Červený mak*. Smrť sestry Anny poetka odreagovala v básni *Balada o klamných ružiach.* V básni *Z knihy žalmov* sa lyrická hrdinka stretá s dušou svojej mŕtvej matky, inde žaluje, že ju nemá, že jej chýba (b. *Žalujem!,* b. *Za matkou,* b. *Svadobná*). Básne nie sú vonkoncom uplakané, sú umelecky pôsobivé a ľudsky mrazivé, nie sú to wolkrovské idyly so subtílnym motívom matky (b. *Žebráci*, b. *Svatodušní svátky*) a nepoznajú ani hrejivosť až sentimentalitu Fiebigovej básní venovaných matke (b. *Píšem Ti list,* b. *Mamička, moja si*). K haľamovským pomníčkom materinskej lásky má najbližšie poézia Janka Silana (básne o mŕtvej matke v *Kuvikoch* a celá básnická skladba *Slávme to spoločne*). Silanovi sa však podarilo od bolesti a smútku prejsť až k oslavnosti a prijatiu matkinej smrti cez vieru vo večný život. Porov. ZAMBOR, Ján: Janko Silan. In: *Interpretácia a poetika. O slovenských básnikoch 20. storočia.* Bratislava : AOSS, 2005, s. 120 – 121.
Smrť najbližších poznačila aj poéziu Henny Fiebigovej. Na tuberkulózu jej umreli dve najlepšie kamarátky spolužiačky a v roku 1941 priateľ básnik a kňaz Paľo Oliva. In: CHALUPKOVÁ, Jana: *Poézia Henny Fiebigovej vo vzťahoch a súvislostiach. Diplomová práca.* Ružomberok : FF KU, 2008, s. 15 a s. 72.). Dva roky predtým, v roku 1939 zomrel Olivovi jeho starší, vtedy 28-ročný brat Jozef, tiež na tuberkulózu. V Olivovej tvorbe sú preto celé cykly inšpirované bratovou smrťou (*Z náručia smrti, Posledné stretnutie*), či umieraním detí (b. *V detskej nemocnici*), ale i vlastným umieraním (deväť predsmrtných básní, ktoré napísal na nemocničnom lôžku).

nosti milovať ľudí, ktorú v sebe mala a je v každom verši jej poézie, vie byť aj medzi ľuďmi veľmi otupno, ako sa sama vyznala. A tak hory a lyže vyvábia von[32].

Poézia Henny Fiebigovej tak nachádza výraznejšiu paralelu s Mašou Haľamovou nie v poetike kvetín, ale v lesnom topose, často zasneženom, keďže hory ju vábili podobne ako Haľamovú aj ako lyžiarku, najmä tie oravské.[33] Hory nesú vo Fiebigovej veršoch príznak smútku (konkrétne javor a kraskovské topole), ponurosti (b. *Opäť jeseň*, b. *Západ,* b. *Svitanie,* b. *Smaragdy*), ale aj dichotómiu bieleho chladu a teplého šumu (b. *Jesenný večer*). Nežaluje však hory ako Haľamová (b. *Cintorín pod Tatrami*, b. *Pohreb v horách*), ani nereflektuje ľudí v horách (b. *Pohli sa ľady*). Nápadne opakuje kraskovský rýmový reťazec *topole – pole – bôle* v rôznych slovnodruhových obmenách a vo viacerých básňach (b. *Jesenný večer,* b. *Smaragdy*), ale umeleckú zvrchovanosť Kraskovej básne *Topole* v nich nedosahuje, ani pôsobivosť tých najlepších Haľamovej básní s motívom hôr (b. *V zakliatej hore*, b. *Balada* a iné). Krasko totiž dokázal ešte aj motív hory dôsledne zjednotiť výrazovým postupom zastierania. Hory u neho zvyknú cloniť, v ich tieni sú konvalinky (b. *Bilichovské konvalinky*), v stíne zašlého lesa je život lyrického subjektu (b. *Aminke*), ten stojí aj v dlhom stíne osamelého topoľa (b. *Hľa, hmla bledá*), ale aj samotné hory zvyknú byť zastreté hmlou všednosti (b. *Moje piesne*). Za kraskovskými stromami je vždy ktosi, alebo čosi, ale spája ich navyše ešte gesto úklonu, viackrát sa kloní vŕba (b. *Pieseň,* b. *Hľa, luna biela*) a topole pozerajú v prázdno dole (b. *Topole*). Fiebigová nemá takto kraskovsky zjednotený a premyslený topos hôr. Je na niektorých miestach pri tomto motíve skôr citovo priama a v zajatí sladkej tesknoty bez problémových uzlov a tak naráža na sentimentálne plytčiny („hora ťa hladí s hlávkou podopretou, b. *Vlasť moja milá*). Deje sa to však iba v básňach, v ktorých poetka ešte hľadá svoj osobitý výraz a do knižnej podoby jej básnických kníh, ak by boli vyšli, by sa s veľkou pravdepodobnosťou nedostali.

Fiebigovej mladé maky

Vlčie (divé) maky prechádzajú u Fiebigovej troma básňami (*V jeseni, Odpoveď* a *Svitanie*). Umelecky najpôsobivejšia je z nich báseň *V jeseni.* Má snivú magickú až chladivo tíšivú atmosféru, lyrická hrdinka sa zhovára so „sestričkou sestrou bielou", ktorá je tu pravdepodobne poľudšteným obrazom života po smrti: „vetrami smrti cesty horia / tleje hodina". Rozhovor veľmi skryto pripomína až profánne pôsobiacu modlitbu, v ktorej lyrická hrdinka prosí sestričku z nadoblačného sveta o uspávanku: hrdinka „modlí sa uspávankou". Náboženský modlitbový prejav sa takto zafarbí folklórnou uspávankovou tradíciou a sakrálne prejavy nadobudnú príznak detskej zbožnosti, prípadne viery s detským čarom: „volám ťa detským čarom". Lyrickú hr-

[32] HAĽAMOVÁ, Maša: *Tatranské listy. Výber z korešpondencie, vyznaní a spomienok.* Ed. Ľuba Rusnáková. Poprad : Podtatranská knižnica Poprad, 2001, s. 28.

[33] Blízkosť k horám naznačila Henny Fiebigová aj jedným zo svojich pseudonymov, pod ktorým zvykla publikovať: Mila Horská.

dinku priťahuje druhý snový svet: „Uspi mi oči nebom / sestrička sestra biela“. Vnútorný život cíti ako väzenie, premáha ju únava, deficitnosť úsmevu. Nadreálny, snový a nadpozemský priestor evokujú viaceré obrazy: oblak, výšky, čaro výšiny, vzdušné záveje, diaľka, sen modrína, vánok páperia, nebo, vkladanie prstov do sna, vkresľovanie detského lyrické „ja“ do oblakov. Súčasťou magického sveta sú aj maky, nie náhodou sa spájajú so snovým motívom oblakov a vytvárajú spolu vertikálny obraz: *na oblaky – maky*. Ide o mladé maky, ktoré lyrickú hrdinku čakajú v nadreálnom priestore po tom, ako jej oči budú uspaté nebom:

Ulož mi prsty do sna
vkreslia ma na oblaky
Tam ma už cesta pozná
čakajú mladé maky

Výber makov nie je náhodný, ich ópiové účinky sa skryto prerastajú s obrazom uspávanky v závere básne, ale aj motívom uspatia. Atribút mladosti („mladé maky“) môže odkazovať na detskú štylizáciu z úvodu básne („volám ťa detstvom“) a azda aj večnú mladosť po smrti. Okrem makov tu Fiebigová originálne využila ďalšiu rastlinu – modrín – ihličnan z borovicovitého rodu – ktorý poetka presunula do imaginárnej krajiny sna („pre sen modrína“). Básňou akoby sa šírila aj vôňa ambry jesene z úvodu básne. Zrejme nejde o čerstvú ambru, ktorá na začiatku zapácha, ale zostarnutú (čiže jesennú) príjemne zemitú vôňu, ktorá má tíšiace účinky („tíšim ambrou jesene“).

Motív smrti dieťaťa a divých makov sa opätovne zopakuje v básni *Odpoveď* („sneh do smrti decka klesá“, „pery sú mŕtve“). Báseň je kraskovsky hmlistá, snová, plná nemej bolesti a „krvi bielych snov“, diaľok, oblakov. Ak sa v básni *V jeseni* smerovalo k modlitbe, tu je záver opäť sakrálny: „kým zrak Ti vpíše požehnanie“. Maky sa znova stretnú vo vertikálnej metafore s oblakmi: *makov – spred oblakov.* Mladé maky sa tu zamenia sa mŕtve a významovo previažu s krvou, ktorá evokuje utrpenie, ale i zafarbenie makov: „Krv bielych snov a mŕtvych makov“. V básni *V jeseni* to nenápadne voňalo ambrou jesene, tu sa mihne myrta, ktorá má nevinne vyzerajúce biele kvety a aromaticky vonia. Fiebigová však tieto konotácie v básni neaktualizuje. Voľne sa pri obraze mŕtvych makov pripomenú verše Paľa Olivu, v ktorých smrť skladá nové árie a kde bolesť v lupeňoch nalomených makov predznamená smrť (b. *Z náručia smrti III*). Fiebigová sa však makom ani v jednej básni demlovsky neprihovára. Jakub Deml v knihe *Moji přátelé* vlčí mak oslovuje a vyrozpráva mu príbeh o slepej dievčine. Vlčí mak v spojitosti so slepotou zrejme nie je náhodný, uspávacie účinky tejto rastliny implicitne súvisia s paradigmatikou slepoty, pri ktorej akoby oči človeka spali.

Vo Fiebigovej básni *Svitanie* sa červený mak už neprepojí so smrťou, objaví sa vo verši romanticko-folklórneho ladenia: „červený mak pije slnce v poli“. Báseň sa však nekončí ako idyla, nesie stopy po kraskovskej lektúre, a tak nechýbajú hmlisté diale a zahalené nebo či smútok vrytý do javora, a až haľamovsky čistá túžba po mieste, kde „kameň srdca“ nezabolí.

Zhrnutie

Umelecky pôsobivé básne Henny Fiebigovej patria k tomu najreprezentatívnejšiemu v rámci slovenskej katolíckej moderny v 30. a 40. rokoch minulého storočia. Jej osobnosť i dielo by si preto zaslúžili novú knižnú básnickú syntézu. Poetka pracuje vo svojich veršoch s pomerne pestrým kvetinovým inventárom, v ktorom majú výraznejšie postavenie chryzantémy a divé maky. Nepodlieha pri kvetinovom motíve osobnej dievčenskej sentimentalite či priamej citovosti. Nejde výlučne ani vychodeným a naivným chodníčkom objavnej wolkrovskej idyly evokovanej kvetmi, ktorá však u básnika kde-tu zostávala v rojčivom videní reality. Neinšpiruje ju významnejšie ani svojský tatranský poetický herbár Maše Haľamovej. Fiebigovej chladivé kvetinové preludy (alebo prelúdia) nepretvárajú významnejšie ani folklórnu tradíciu vyšívania poľných kvetov na biely hodváb. Fiebigovej verše sú „záhonmi živej bolesti", kraskovskými poliami smútku, kde sú kvety neraz v habite sĺz, ale nejde pritom v tých najlepších polohách o uplakanú poéziu v štýle bôľno-sladkých chvení (aj keď sa vo veršoch objavujú autoštylizácie uplakaného dieťaťa či smutnej malej dámy), ani o ružové siete slov, páperovú popevkovosť či bolestínstvo. Fiebigová sa v tých najlepších básňach najmä po vzore Paľa Olivu „odpútala od priameho vyjadrenia citu" v prospech „baudelairovsky" precítenej fantázie[34]. „Fialky veršov" u Fiebigovej preto nekončia v rozplakanom lyrickom náručí, ani v poeticky rojčivom zajatí detstva, lásky a snov, lebo poetkina kvetinová fantazijnosť je súčasťou hviezdnych polí. Aj z kvetov potom vanie „chlad nadreálna" či novembrové alebo polárne sibírske imaginatívne lyrické „ja". Verše preniká „mrazivá hudba" s molovým či meditatívnym uspávankovým nápevom, sú neraz krehkými libretami, v ktorých zvuk až baudelairovsky naberá sugestívnu silu a čisté tóny, potom aj obsahy kvetových motívov sú na hranici zrozumiteľnosti, akoby šlo o chorál (hlahol či žblnkot) kvetov. Hudobné polia Fiebigovej básní posilňuje hudobná autoštylizácia „klavírnej uspávačky" a hláskové inštrumentácie, zvukovo bohaté asonancie, ale aj poetistické rýmy – tie sú dokonca bránou do iracionality inšpirovanej bremondovskou čistou poéziou a paradigmatikou karmelitánskej mystickej tradície. Niektoré Fiebigovej verše a básne sú kráčaním ženského lyrického „ja" od čisto fantazijnej krásy až ku Kráse absolútnej – menia sa na mallarméovské „fresky mlčania", lyrické „ja" nadobúda stíšenú sakralizovanú podobu „mĺkvej svätej". Baudelairovské a surrealistické imaginatívne senzácie a asociatívne invencie však nie sú u Fiebigovej poznačené estetikou ošklivosti, sú bez morbídnych a nepríjemných dráždivých hier, ale nie vždy bez žonglérstva a ideovej vyprázdnenosti (b. *Prúdy*). Fiebigovej verše sú krehké ako kvety a kvetinová výlučná beloba akoby evokovala poetkine jemné, zraniteľné, pirátsky snivé či tajomné (hmlisté) „biele verše". Za symbolistickou kvetinovou clonou, ukrývaním predmetov do

[34] BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Slovenské poetky 1895 – 1945 v mozaike interpretácií.* In: Studia Academica Slovaca 30. Slovenská literatúra v jedenástich interpretáciách. Cit. d., 2001, s. 397. Parafrázy.

hmly a ich presúvaním do neprítomnosti, čiže mallarméovského ireálneho bytia, je odreagúvanie bolesti zo straty detstva a blízkych. Fiebigová básne písala podobne ako Silan, Oliva i Deml v čase najväčšieho ľudského osamotenia, plachosti, zasiahnutá smrťou priateľov a blízkych, preto nie sú vonkoncom biedermaierovskými či františkánskymi idylami. Fiebigová s kvetinovou témou málokedy pracuje klišéovito a jej najlepšie básne (b. *Z ulice vĺn*, b. *Prúdy,* b. *Návrat,* b. *Preludy,* b. *Kde si,* b. *Do večna,* b. *Jarné sny,* b. *Z mlčania,* b. *Spievaj, kvet duše,* b. *Som hmla*, b. *Spánok v chryzantémach,* a iné) nepatria do nízkeho umenia, kam sa kedysi mechanicky zaraďovali básne s motívom kvetov, ak ich vytvorila žena[35].

Pramene a literatúra

BALÁŽ, Anton: *Kto žiť vie, vie byť šťastný. Rohovor s Henny Fiebigovou-Sivákovou.* Knižná revue, 19, 2009, č. 1, s. 12.

BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia.* In: Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia. Ed. A. Bokníková. Bratislava : ASPEKT, 2017, s. 15 – 54.

BOKNÍKOVÁ, Andrea: *K autoštylizáciám slovenských poetiek 20. storočia.* In: Studia Academica Slovaca 39. Eds. Jana Pekarovičová – Miloslav Vojtech, 2010, s. 17 – 39.

BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Slovenské poetky 1895 – 1945 v mozaike interpretácií.* In: Studia Academica Slovaca 30. Vedecký redaktor Jozef Mlacek. Slovenská literatúra v jedenástich interpretáciách. Ed. Ján Zambor. Bratislava : Stimul – FiF UK, 2001, s. 394 – 398.

BOKNÍKOVÁ, Andrea – KEKELIAKOVÁ, Monika: *„Potopené duše" žien. Rozhovor o Henny Fiebigovej.* Katolícke noviny, 128, 2013, č. 7, s. 8 – 9.

DEML, Jakub: *Sebrané spisy III. Moji přátelé a smrt aneb Texty prvního expresionismu*. Eds. Martin C. Putna – Záviš Šuman – Jakub Vaníček. Praha : ACADEMIA, 2015.

FRIEDRICH, Hugo: *Struktura moderní lyriky. Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století.* Přeložil František Ryčl. Brno : HOST, 2005, s. 94 – 139.

HAĽAMOVÁ, Maša: *Dar.* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.

HAĽAMOVÁ, Maša: *Tatranské listy. Výber z korešpondencie, vyznaní a spomienok.* Ed. Ľuba Rusnáková. Poprad : Podtatranská knižnica Poprad, 2001.

HAMADA, Milan (ed.): *Poézia slovenskej katolíckej moderny.* Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008.

Henny Fiebigová. In: BOKNÍKOVÁ, Andrea (ed.): Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia. Bratislava : ASPEKT, 2017, s. 142 – 197.

CHALUPKOVÁ, Jana: *Poézia Henny Fiebigovej vo vzťahoch a súvislostiach. Diplomová práca*. Školiteľka: Monika Kekeliaková. Ružomberok : FF KU, 2008.

[35] S takýmto zaraďovaním polemizuje A. Bokníková. Porov. BOKNÍKOVÁ, Andrea: Potopené duše. In: *Potopené duše. Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia.* Cit. d., 2017, s. 27.

KEKELIAKOVÁ, Monika: *Básnický dokument, textová „skulptúra" a medicínske filiácie. Mária Ferenčuhová: Imunita.* Glosolália – rodovo orientovaný časopis, 6, 2017, č. 1, s. 65 – 71.
KEKELIAKOVÁ, Monika: *Poézia Paľa Olivu.* Dizertačná práca. Školiteľ: Ján Zambor. Bratislava : FiF UK, 2008.
KEKELIAKOVÁ, Monika: *Priatelíme sa s kvetinami Jakuba Demla, Vítězslava Nezvala a Veroniky Šikulovej.* In: Pútnik svätovojtešský 2017. 145. Eds. Monika Kekeliaková – Zuzana Hallová. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2016, s. 101 – 107.
MATEJOV, Fedor: *Lektúry.* Bratislava : SAP, 2005.
KRASKO, Ivan: *Básnické dielo.* Ed. Dana Kršáková. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.
MALLARMÉ, Stéphane: *Hliadka osamenia.* Preložil Ján Švantner. Bratislava : Literárna nadácia STUDŇA, 2010.
NEZVAL, Vítězslav: *Překlady I: Poe, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire.* Praha : Československý spisovatel, 1982.
OLIVA, Paľo: *Torzo literárneho diela 1.* Ed. Július Pašteka. Bratislava : LÚČ, 2004.
OLIVA, Paľo: *Torzo literárneho diela 2.* Ed. Július Pašteka. Bratislava : LÚČ, 2004.
PAŠTEKA, Július: *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny.* Bratislava : LÚČ, 2002.
PUTNA, C. Martin: *Wolker – básnik náboženský?* Dostupné na: http://souvislosti.cz/archiv/putna1-92.htm
RUSNÁKOVÁ, Ľuba (ed.): *Janko Silan: Personálna bibliografia.* Poprad : Okresná knižnica Poprad, 1994.
SILAN, Janko: *Básnické dielo*. Ed. Edita Príhodová. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014.
SILAN, Janko: *Súborné dielo 1.* Ed. Július Pašteka. Bratislava : LÚČ, 1995.
SILAN, Janko: *Tatranské listy. Výber z korešpondencie a publicistiky 1941 – 1945*. Ed. Ľuba Rusnáková. Poprad : Podtatranská knižnica Poprad, 2000.
SILAN, Janko – ŠPRINC, Mikuláš: *Tak umieral básnik Paľo Oliva.* Trnava : Fr. Urbánek a spol., 1942.
SOLDAN, Fedor: *Jiří Wolker.* Praha : Československý spisovatel, 1964.
TRIZNA, Peter: *Túžba po svetle v básni Upír Vladimíra Roya*. Knižná revue, 28, č. 7 – 8, s. 28 – 29.
WOLKER, Jiří: *Básně.* Praha : ORBIS, 1952.
WOLKER, Jiří: *Host do domu.* Praha : Československý spisovatel, 1973.
ZAMBOR, Ján: *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách.* Bratislava : Literárne informačné centrum, 2016.

Behind Henny Fiebigová's Floral Curtain

This article aims to explore Henny Fiebigová's (1917–2016) poetic production in the 1930s and 1940s, which was virtually unknown to contemporary readers until Andrea Bokníková's 2017 anthology *Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia*

("Slovak Female Poetry in the First Half of the 20th Century"), where it appeared under the name *Potopené duše* ("Drowned Souls"). The article argues that beside its eminent male representatives, Slovak Catholic literature also included several notable female personalities – such as Fiebigová – who penned some of the best poetry of Slovak Catholic Modernism. This article thus endeavours to offer a subtle and tentative interpretation of Fiebigová's poetry, focusing mainly on the motif of flowers, since as Bokníková noted, "It is the symbolism of flowers, deeply interwoven into these poems, that forms a distinctive line in Slovak female poetry."

Miroslav Válek ako „nádej slovenskej katolíckej poézie“

Peter Tollarovič
Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

Názov nášho príspevku, v ktorom je Miroslav Válek označený ako nádej katolíckej poézie nie je konštatovaním ex post. Je prevzatý z časopisu *Nová práca* z júna 1947. Týmto nadpisom bolo uvedených 6 mladých autorov (medzi nimi bol okrem Válka i Viliam Turčány). Aj Vojtech Mihálik, hoci bol iba o rok starší, bol už vtedy pokladaný za osvedčeného prispievateľa nábožensky orientovaných časopisov, no rovnako literárnych časopisov. Spomínaný Mihálik v českom časopise *Akord* v článku *Stručne o slovenskej katolíckej moderne*[1] uvádza Miroslava Válka ako predstaviteľa najmladšej generácie tohto zoskupenia.

Prvýkrát sa meno Miroslav Válek objavilo v časopise *Plameň* v roku 1942, keď bol študentom biskupského gymnázia, čo v istom zmysle predurčilo jeho raný básnický vývin. Tento príspevok interpretuje básne z nedávneho výberu *Drobnosť a iné básne*[2]. Výber obsahuje 14 básní, pričom 6 z nich už bolo predtým predstavených v časopise *Vertigo*[3] a zvyšných 8 básní je celkom neznámych, a teda nezahrnutých do kalligramovského súborného diela z roku 2005.

Válkova poézia sa na prvý pohľad javí ako dôverne známa. Jeho básnické zbierky vždy boli a i dnes sú ľahko dostupné, veď vyšli v mnohých vydaniach. Válek však časopisecky publikoval o pätnásť rokov skôr, než vyšli *Dotyky* (1959). Časopisecké básne zo študentských čias vo svojich básnických zbierkach už neskôr nepublikoval, na rozdiel od generačného druha Vojtecha Mihálika, ktorý časť juvenilnej časopiseckej tvorby zaradil napr. do *Sonetov pre tvoju samotu* (1966). Mihálik básne podľa potreby pozmenil tak, aby sa z nich vytratili ich náboženské konotácie. Válek takto nepostupoval, svoje básne neprerábal. Až v roku 1971, i z iniciatívy Stanislava Šmatláka, zaradil niektoré rané časopisecké básne pred zbierku *Dotyky* do cyklu s názvom

[1] MIHÁLIK, Vojtech: *Stručne o slovenskej katolíckej moderne*. Akord, 13, 1947, č. 1, s. 341 – 343.

[2] VÁLEK, Miroslav: *Drobnosť a iné básne* (editor Peter Tollarovič). Trnava : KON-PRESS, 2017.

[3] TOLLAROVIČ, Peter: *Katolícky básnik Miroslav Válek*. Vertigo, 2, 2014, č. 3, s. 4 – 7.

Zápalky. Za všetky básne tohto cyklu pripomeňme obľúbenú báseň *Jesenná láska*, ktorú spopularizovalo zhudobnenie Miroslavom Žbirkom. Nahrávka z roku 1988 ani vtedy nepripadala, ani dnes nepripadá poslucháčom archaická, jej text zostáva aktuálny, hoci Válek túto báseň napísal už štyridsať rokov predtým, ako bola zhudobnená. Mimochodom, vyšla v septembri 1948 v katolíckom časopise *Plameň*, rovnako ako množstvo jeho básní zo študentských čias.

Je známe, že v súbore *Zápalky* sú iba časopisecké básne svetského charakteru, teda nie básne s explicitne náboženskou tematikou. Neplatí to však dôsledne, pretože i v básňach z tohto cyklu nachádzame spirituálne prvky. Napríklad báseň *Návšteva*[4] možno interpretovať ako návštevu Krista, ktorý prichádza k ľuďom s pozvaním v jedno nedeľné popoludnie: „v nedeľné popoludnie prišiel Hosť / a zamknuté je." Skutočnosť, že ide o báseň s vyslovene náboženským motívom potvrdzuje nielen písanie slova „*Hosť*" veľkým písmenom, ale i fakt, že báseň vyšla v katolíckom časopise *Nová práca*, popri básňach Gorazda Zvonického, Svetloslava Veigla či Pavla Gašparoviča Hlbinu.

Objavili sme 3, resp. 4 zdroje neznámych Válkových básní. Počítame medzi ne i rukopisy Viliama Turčányho. Jedným z takýchto neobjavených prameňov je časopis *Pútnik cyrilometodejský,* kde sa nachádza sedem Válkových básní, ktoré doposiaľ knižne nevyšli a čitateľskej, ale ani odbornej verejnosti nie sú známe. Platí to i pre ostatné básne publikované pod taktovkou Spolku svätého Vojtecha. Dve básne uverejnil v časopise *Pútnik* už v roku 1944. Naozaj nepochopiteľná je neznalosť Válkových básní z kalendárov Spolku svätého Vojtecha *Pútnik svätovojtešský*. V kalendári na rok 1946 má až tri básne a v kalendári na rok 1949 pozoruhodnú báseň *Mŕtva duša*. Pre zaujímavosť je potrebné uviesť, že posledný menovaný kalendár vyšiel v náklade 220 000 kusov. Len pre porovnanie, debutová zbierka *Dotyky* vyšla v roku 1959 v náklade 1 260 výtlačkov. Štefan Hanakovič, bývalý riaditeľ Spolku svätého Vojtecha upozorňuje, že kalendár predstavoval tzv. podielovú knihu. Preto počet čitateľov predstavoval minimálne štvornásobok vydaného počtu exemplárov, pretože kalendár šiel aj do širšieho okruhu rodiny, resp. k známym, ktorí neboli členmi Spolku[5].

Časopis *Pútnik cyrilometodejský* vydával Spolok sv. Vojtecha v rokoch 1945 až 1948 a ako je už podľa vydavateľa a názvu zrejmé, bol to náboženský časopis. Po druhej svetovej vojne vychádzali v Spolku dva kultúrne časopisy: *Nová práca* a *Pútnik cyrilometodejský*. *Pútnik cyrilometodejský* nahradil časopis *Pútnik*, ktorý vychádzal do roku 1944 a mesačník *Nová práca* zasa zastúpil *Kultúru*, ktorá rovnako prestala vychádzať v roku 1944. Časopis *Nová práca* mal charakter intelektuálneho časopisu a *Pútnik cyrilometodejský* bol určený skôr širšiemu okruhu príjemcov. Redigoval ho Stanislav Jurovský (známejší pod menom Stanislav Weiss-Nögel, SJ), ktorý tiež písal

[4] VÁLEK, Miroslav: *Návšteva*. Nová práca, 2, 1946, č. 12 – 13, s. 193.
[5] HANAKOVIČ, Štefan: *Dejiny spolku sv. Vojtecha*. Trnava : SSV, 2005, s. 324.

poéziu a vydal i zbierku mariánskych básní *Ave Maria* (1938) pod pseudonymom Stanislav Žiar. Okrem Válka v *Pútniku cyrilometodejskom* publikovali básne aj iní talentovaní začínajúci autori, medzi inými aj ďalší odchovanec katolíckeho prostredia Viliam Turčány. *Pútniky svätovojtešské*, ktoré v 40. rokoch vychádzali v dvestotisícových nákladoch, redigoval zasa Štefan Schultz, taktiež básnik, ktorý v roku 1929 vydal modernú zbierku básní v próze *Zo záhybov duše*. Vďaka týmto pokrokovo orientovaným redaktorom mohli mladí autori na čele s Mihálikom, Válkom a Turčánym hojne prispievať takmer do všetkých časopisov Spolku.

Výpočtom svätovojtešských časopisov, v ktorých Válek našiel svoj publikačný priestor, dospejeme k zaujímavých zisteniam. V povojnovom trnavskom prostredí vznikalo týchto päť časopisov: *Pútnik svätovojtešský*, *Pútnik cyrilometodejský*, *Nová práca*, *Plameň* a *Jas*. Všetky tieto periodiká vznikali, obrazne povedané – za jedným stolom. To znamená, že autori zväčša posielali príspevky adresované Spolku a redaktori vyberali, ktoré príspevky zaradia do ktorého periodika[6]. Zaujímavé je to, že v hierarchii týchto piatich menovaných titulov, boli na prvom mieste jednoznačne práve kalendáre, teda *Pútniky svätovojtešské*, ktoré mali mať akúsi trvalú platnosť. Preto redaktori z Válkových básní vybrali do *Pútnikov* tie, ktoré oni vtedy považovali za umelecky najpresvedčivejšie. Sú to práve básne z *Pútnikov*, ktoré boli doteraz celkom neznáme. Redaktori považovali z pomedzi piatich menovaných za „najmenej dôležitý" *Plameň*, v ktorom publikovali podľa nich najslabšie príspevky. Tieto básne sú známe skrze *Zápalky* a niektoré už skrze spomínané Mikulovo súborné dielo.

Ak Ján Zambor na základe doteraz známej Válkovej poézie vo svojej monografii *Niečo ako láska, niečo ako soľ* hovorí, že Válek je generačným pokračovateľom katolíckej moderny[7], tak potom v kontexte poetiky týchto novoobjavených básní môžeme jednoznačne konštatovať, že jeho tvrdenie je veľmi presné a pravdivé. Aj keď vtedy ešte pravdepodobne netušil, že sa v budúcnosti objavia básne, ktoré tieto jeho slová tak jasne potvrdia. Sú preto svedectvom náležitého a exaktného úsudku.

Interpretáciou jednotlivých básní možno dospieť k určitým všeobecne platným záverom. Báseň *Jubilant*[8] je príležitostnou básňou k 75. výročiu vzniku Spolku svätého Vojtecha, preto Válek o oslávencovi vraví, že *„zostarel."* Na prípade tejto básne možno sledovať, ako veľmi rešpektovaní boli mladí básnici v tomto navonok tradičnom a konzervatívnom vydavateľstve. Válkova báseň vyšla popri úvahe Mons. Ambróza Lazíka, neskoršieho biskupa Trnavskej apoštolskej administratúry, v tom čase podpredsedu Spolku a rovnako vedľa básne Ignáca Grebáča-Orlova, ktorý patril medzi generačne najstarších básnikov-kňazov.

---

[6] Korešpondencia Viliama Turčányho s redaktormi Spolku svätého Vojtecha. Turčány rovnako publikoval v predmetných časopisoch *Pútnik svätovojtešský*, *Pútnik cyrilometodejský*, *Nová práca*, *Plameň* a *Jas*.

[7] ZAMBOR, Ján: *Niečo ako láska, niečo ako soľ*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2013, s. 10.

[8] VÁLEK, Miroslav: *Jubilant*. Pútnik cyrilometodejský, 1, 1945, č. 3, , s. 35. Ďalej už básne citujeme podľa výberu *Drobnosť a iné básne* (2017).

Prvé dve vianočné básne z *Pútnika svätovojtešského – Vianoce detského srdca* a *Vianočná dumka* (obe 1944) síce majú rovnakú tému, no ich atmosféra je iná. Vo *Vianočnej dumke* harmonický a pokojný rytmus básne korešponduje s atmosférou Vianoc. Pôsobivá eufonická zložka básne je korunovaná priliehavou vertikálnou obraznosťou s objavnými rýmami (*ústam – ustaň*). V básni *Vianoce detského srdca* je Válek pochmúrnejší a explicitne hamuje rytmus básne. Toto narušenie rytmu je realizované prostredníctvom takých prívlastkov, ktoré básnik považuje za kľúčové: „a Ty si bola **krásna a dobrá** ... / že má byť všetko **biele a čisté** / že príde **niekto a iste** / ... tak vravela si mu Ty **dobrá a láskavá**“[9] (zvýraznil P. T.).

V druhej básni z časopisu *Pútnik cyrilometodejský – Domáca úloha* (1946) je dominantné vyjadrenie skepsy spôsobené pocitom osamelosti a krehkosťou medziľudských vzťahov. Subjekt nachádza útechu v Bohu, ktorý je mu blízky, a chce sa osobe Boha prihovoriť symbolicky tým, že mu napíše pozdrav: „aby Ti Bože nebolo tak clivo / ako je mne keď leto dohorieva“[10]. Rovnaký motív nachádzame napr. v básni Janka Silana *List* zo zbierky *Kuvici* (1936): „Pre smútok storaký musím Ti písať list.“ I v ďalšej básni *V galérii svätých* (1946) zaháňa pocit osamelosti a privoláva svätcov, obracajúc sa najmä na Pannu Máriu: „Mária Panna ty ho neodmietneš“[11].

Pocit osamelosti a chladu („je chladný septembrový deň“) subjekt Válkových prvotín neopúšťa ani vo vianočnej básni *Drobnosť*: „A je tak mŕtvo cez polnočnú v meste / do škáry múru vietor chladno ženie. / Maličká biela myš, čo žerieš z päste / na mňa si asi nikto nespomenie“[12]. Ostatné dve vianočné básne *Kto zažal...* (1946) a *Vianočná meditácia* (1948) už nevyjadrujú podobné pocity, ale žiaria priam detskou radosťou (ktorá paradoxne absentovala v starších vianočných básňach *Vianoce detského srdca* a *Vianočná dumka*), pokorou a pokojom, ktorý plynie z narodenia Božieho Syna: „Tu dýcha noc a staré sosny driemu, / znie pieseň anjela a snehy ševelia, / ja Ježiš Kristus dieťa z Betlehemu / narodil som sa pre všetkých / a zomrel pre tých, ktorí neveria“[13]. S podobnou radostnou atmosférou sa možno stretnúť pri mnohých autoroch. Spomeňme opäť Silanove vianočné básne z cyklu *Pri jasličkách* zo zbierky *Rebrík do neba* (1939) alebo básne Válkových najbližších súpútnikov: Turčányho básne *Vianočný list Ježiškovi*, *Betlehemská hviezda* (obe 1947) a Mihálikove básne *Vianočná prosba* (1941) a *Jasličky* (1942).

V kontexte celej Válkovej tvorby zaujíma osobitné miesto báseň *Modlitba k Panne Márii* (1948). Pozoruhodný je i dátum publikovania, druhá polovica roku 1948, keď už vychádzali posledné čísla katolíckych časopisov. Táto báseň vyjadruje podob-

[9] VÁLEK, Miroslav: *Vianoce detského srdca*. In: Drobnosť a iné básne (ed. Peter Tollarovič). Trnava : KON-PRESS, 2017, s. 12.

[10] Cit. d., s. 17.

[11] VÁLEK, Miroslav: *V galérii svätých*. In: Drobnosť a iné básne (ed. Peter Tollarovič). Trnava : KON-PRESS, 2017, s. 18.

[12] VÁLEK, Miroslav: *Drobnosť*. In: Drobnosť a iné básne (ed. Peter Tollarovič). Trnava : KON-PRESS, 2017, s. 19.

[13] VÁLEK, Miroslav: *Vianočná meditácia*. In: Drobnosť a iné básne (ed. Peter Tollarovič). Trnava : KON-PRESS, 2017, s. 21.

né emócie, aké nájdeme u Vojtecha Mihálika v básňach *Modlitba k svätému lotrovi* a najmä v *Litániách loretánskych* (1947). Azda tie Válka inšpirovali k napísaniu tejto vrúcnej modlitby. Analogickú úprimnú modlitbu skomponoval aj Viliam Turčány a nazval ju prosto *Matka* (1947). Je vhodné poznamenať, že ani táto Turčányho pozoruhodná báseň nie je známa. Hoci Viliam Turčány je žijúci autor a k sedemdesiatke mu Július Pašteka zostavil výber z jeho ranej tvorby, báseň *Matka* doň nezahrnul, pretože ju nepoznal. Turčánymu vyšla v roku 1997 profesionálne zostavená a objemná *Personálna bibliografia*, v ktorej ale absentuje mnoho jeho básní zo 40. rokov.

Báseň *Mŕtva duša* (1948) je poslednou básňou prvej etapy Válkovej tvorby. Hoci kalendár, v ktorom bola publikovaná v názve nesie rok 1949, redaktorsky sa pripravoval už v lete 1948. Obľúbenou témou mladých spirituálnych básnikov boli anjeli. V tomto smere im bola inšpiráciou tvorba Rainera Mariu Rilkeho. Válek síce tiež preberá tento motív, no vysporiadal sa s ním svojsky. Kým Mihálik a Turčány o anjelov prosia a hľadajú ich (Mihálik napr. v básni *Pane Bože, prosím si anjela* zo zbierky *Anjeli*, 1947 a Turčány napr. v básni *Prosba k anjelovi strážnemu*, 1948), Válkova duša je „mŕtva", pretože svojho strážneho anjela nemá: „Akže má každá duša svojho anjela, čo stále / zažíha nad ňou lampu nádeje a v smrti / všetky jej skromné zásluhy jak svetlá v katedrále / najkrajším plameňom až k nebu sálať núti, / moja ho nemá. ..."[14] Veršové presahy sú taktiež odkazom na modernú spirituálnu poéziu.

Predstavované množstvo novoobjavených básní nie je v kontexte Válkovej tvorby zanedbateľné. Explicitne náboženská poézia ukazuje, že nebola vedľajšou. Duchovnosť bola nosným prvkom autorovej tvorby a zapadala presne do kontextu katolíckej moderny, do jej prirodzeného vývinu v slovenskej literatúre. Načrtnuté súvislosti s poéziou Janka Silana, či báseň *Básnik Paľo Oliva* ukazujú, že Válek dobre poznal dobovú katolícku poéziu. Jeho tematická, žánrová a publikačná spätosť s Vojtechom Mihálikom a Viliamom Turčánym je badateľná ešte zreteľnejšie a význačnejšie. Dnes už možno „hovoriť nahlas", to čo v roku 1971 len „šepkal" Stanislav Šmatlák vo svojej štúdii *Dvaja z generácie* v knihe *Pozvanie do básne*: „Válek patrí do inej, o jednu generáciu staršej trnavskej skupiny: patrí vedľa Turčányho a podrealizmu, ktorému Mihálik, ako o rok-dva starší a už vtedy o básnické renomé bohatší súčasník, s najhlbšou osobnou i názorovou spriaznenosťou rád robil patróna."[15] Vo svojich prácach načrtávame kontúry tejto prvej trnavskej skupiny. Válek vo svojej vlastnej tvorbe vychádzal viac z tradične ladenej poetiky (no nie zasa natoľko ako Turčány), ktorú reprezentuje Janko Silan, Mikuláš Šprinc, Gorazd Zvonický. Oproti nej stojí avantgardne ladená poézia Pavla Gašparoviča Hlbinu, Rudolfa Dilonga či Paľa Ušáka-Olivu, ku ktorej sa Válek v tomto období nepriklonil. O jeho „tradičnosti" v tomto období, teda v 40. rokoch svedčí napr. i to, že sa snažil propagovať Turčányho nový umelecký smer podrealizmus, ktorý si zakladal na pevnej viazanej forme básne. Turčány zasa oceňoval

[14] Cit. d., s. 24.

[15] ŠMATLÁK, Stanislav: *Pozvanie do básne*. Bratislava : Smena, 1971, s. 222.

Válkov presný verš, napr. v prvom čísle *Plameňa* z roku 1948, kde Turčány recenzuje poéziu predošlého ročníka časopisu *Plameň*[16].

Novoobjavené básne obťahujú dovtedy načrtnuté obrysy Válkovej kresťanskej poézie a otvárajú nové pohľady na Válkovu ranú tvorbu, ale i na celé jeho básnické dielo. Valér Mikula, zostavovateľ spomínaného Válkovho súborného diela, vo svojej záverečnej štúdii *Básnik medzi zúfalstvom a triumfom* vysoko hodnotí autorove básne z obdobia *Zápaliek*, teda z konca 40. rokov. Okrem iného tvrdí: „Válek je jeden z najväčších slovenských básnikov nie tam, kde vyjadruje svoju dobu, ale tam, kde stelesňuje našu mentalitu, ktorá sa tak ľahko nemení – a on ju predsa dokázal ľahko, ľahúčko posunúť“[17]. Predstavovaná poézia tieto tendencie dosvedčuje a básne tvoria samostatnú kapitolu jeho básnického diela.

Vo výbere *Drobnosť a iné básne* citujeme i Válkov list Turčánymu z roku 1948, v ktorom píše, že má pripravenú básnickú zbierku. Tento fakt je dôležitý, pretože nebolo doposiaľ známe, že už 10 rokov pred *Dotykmi* mal skoncipovanú zbierku. Mala sa volať *V galérii svätých*, čo je i názov jednej z básní predmetného výberu. Možno i preto Válek neskôr nazval cyklus svojich básni *Obrazáreň*, čo je vlastne zosvetštením plánovaného názvu nerealizovaného básnického debutu z roku 1948[18].

Pramene a literatúra

HANAKOVIČ, Štefan: *Dejiny Spolku svätého Vojtecha*. Trnava : SSV, 2005.

MIHÁLIK, Vojtech: *Stručne o slovenskej katolíckej moderne*. Akord, 13, 1947, č. 1, s. 341 – 343.

PAŠTEKA, Július: *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava : Lúč, 2002.

ŠMATLÁK, Stanislav: *Pozvanie do básne*. Bratislava : Smena, 1971.

TOLLAROVIČ, Peter: *Katolícky básnik Miroslav Válek*. Vertigo, 2, 2014, č. 3, s. 4 – 7.

Korešpondencia Viliama Turčányho.

TURČÁNY, Viliam: *Nad poéziou minuloročného Plameňa*. Plameň, 13, 1947, č. 1, s. 6.

VÁLEK, Miroslav: *Básnické dielo* (ed. Valér Mikula). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

VÁLEK, Miroslav: *Drobnosť a iné básne* (ed. Peter Tollarovič). Trnava : KON-PRESS, 2017.

VÁLEK, Miroslav: *Jubilant*. Pútnik cyrilometodejský, 1, 1945, č. 3, s. 35.

VÁLEK, Miroslav: *Návšteva*. Nová práca, 2, 1946, č. 12 – 13, s. 193.

ZAMBOR, Ján: *Niečo ako láska, niečo ako soľ*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2013.

[16] TURČÁNY, Viliam: *Nad poéziou minuloročného Plameňa*. Plameň, 13, 1947, č. 1, s. 6.

[17] MIKULA, Valér: *Básnik medzi zúfalstvom a triumfom*. In: VÁLEK, Miroslav: Básnické dielo (ed. Valér Mikula). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

[18] Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 1/0123/18 Poézia v poetologickej reflexii.

Miroslav Válek as "the Slovak Catholic Poetry's Hope"

This article takes a look at Miroslav Válek's early work from the 1940s. This young poet, together with Vojtech Mihálik and Viliam Turčány, represented the new wave of Slovak Catholic Modernism. Their poems appeared in every literary-oriented Catholic journal of the time published by the Saint Adalbert Association in Trnava. The article mainly focuses on poems that were unknown until 2014 and 2017 because of their exclusion from Miroslav Válek's collected poems. The article analyses these poems in the context of Válek's better known creations of the time, while also taking into consideration Vojtech Mihálik's and Viliam Turčány's poetry. The article calls attention to their common themes and poetic imagery, such as the motif of Virgin Mary, and concludes by citing Válek's letter to Viliam Turčány, which suggests that the young poet already intended to publish his first works at the end of the 1940s.

Báseň Miroslava Válka *Štvornožci* Interpretačné poznámky

Mária Stanková
Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

Báseň *Štvornožci* vyšla v zbierke Miroslava Válka *Milovanie v husej koži* v roku 1965. Kniha završuje Válkovo „nepokojné" obdobie (ako posledná z tzv. štyroch kníh nepokoja). Štvrtá básnikova zbierka vyvolala búrlivé ohlasy a dodnes predstavuje čitateľskú výzvu i výzvu pre každého, kto sa podujme ju interpretovať. Na jednej strane ju charakterizuje zdanlivá nejasnosť a nezrozumiteľnosť, na druhej strane je to nečakaná súdržnosť množstva motívov usúvzťažnených spôsobmi, ktoré recipienta môžu zaskočiť.

Pred knižným vydaním vyšla prvá verzia básne *Štvornožci* časopisecky[1] a dnes je dostupná v súbornom diele *Miroslav Válek: Básnické dielo*[2]. Interpretovaná báseň spolu so básnickou skladbou *Skĺúčenosť* predstavujú najdlhšie texty zbierky, dokopy tvoria viac ako jej tretinu. Rozdelená je na 34 odsekov, ktorých rozsah je od jedného po osemnásť veršov. Ak sa zamyslíme nad názvom básne, šesťzväzkový *Slovník slovenského jazyka* zo 60. rokov slovo *štvornožec* definuje ako „bytosť majúcu štyri nohy". Z hľadiska biológie ide o skupinu stavovcov so štyrmi končatinami s prstami. K názvu sa vrátim v ďalšej časti príspevku.

Prvý odsek básne plní logickú úlohu úvodu. Na jednej strane sú to prvé štyri verše, ktoré navodzujú atmosféru a informujú o tom, čo sa stalo („Boli sme dvaja. Hľadali sme dvoch. / Vo štvrtok večer náhle zomrel boh. / V jeho štvorrozmernom oku sa zachveli / štyria fialoví anjeli"), na strane druhej v posledných dvoch veršoch, v ktorých nastáva aj zmena gramatického času z minulého na prítomný („Niečo sa chystá. / Nejaké hrozné veci visia vo vzduchu.") autor evokuje pocity strachu, ktoré okrem nejasnosti (neurčité zámená „niečo" a „nejaké"[3]) posilňuje expresívny prívlas-

[1] „Prvá, oveľa kratšia a v mnohom odlišná verzia básne vyšla v Kultúrnom živote 1964, č. 38." (MIKULA, Valér: *Komentáre a vysvetlivky*. In: VÁLEK, Miroslav: Básnické dielo. Ed. Valér Mikula. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 512).

[2] VÁLEK, Miroslav: *Básnické dielo.* Ed. Valér Mikula. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005. 543 s.

[3] Na podobné anaforické opakovanie v básni *Óda na lásku* upozornil aj Ján Zambor. Pozri: ZAMBOR, Ján: *Válkova Óda na lásku ako báseň znepokojenia*. In: Studia Academica Slovaca 46. Eds. Jana Pekarovičová, Miloslav Vojtech. Bratislava : Univerzita Komenského, 2017, s. 345.

tok „hrozné“ aj dve slovné spojenia s povahou frazém na pomerne krátkom priestore (niečo sa chystá, niečo visí vo vzduchu). Už v úvodnej pasáži sa objavujú motívy, ktoré sú dôležité pre interpretáciu básne: konštatovanie o smrti boha a zároveň hľadanie druhého človeka (resp. dvoch). Ďalší jednovetný odsek „Ospravedlňte poruchu“ nadväzuje na nepríjemnú skutočnosť a dá sa chápať jednak ako zľahčenie situácie v zmysle, že odkazuje na televíznu popkultúru (obrazy rozvíjajúce tento motív sa v básni ďalej tiež vyskytnú), alebo ako priznanie, že sa naozaj niečo deje, a nastala porucha vo fungovaní sveta, resp. v jeho poriadku, čo zase patrí k motívom zobrazovaným v celej zbierke[4].

Tieto úvodné verše majú v básni zásadný význam aj preto, že sa v texte takmer doslovne zopakujú pred jej záverom. Prvý odsek sa opakuje identicky, v druhom nastáva zmena formy slova, keď sa „Ospravedlňte poruchu“ zmení na zvukovo-sémantickú prešmyčku „Ospravedlňte ropuchu“.

Válek pokračuje vo využívaní neurčitých zámen, ktoré mu slúžia na vytvorenie atmosféry nejasnosti a súčasne všeobecnej platnosti spomínaných „hroznych vecí“. „Niekto niekoho volá. / V nejakom meste začal zvoniť zvon. / Nejaký hluchý človek / zdvihol hluchý telefón.“ V tomto odseku nápadne pracuje s princípom opakovania, paronomázické slovné hry „niekto niekoho“ a „zvoniť zvoň“ dopĺňa rozširovaním sémantiky adjektíva *hluchý*, ktoré sa tu vyskytuje vo svojom základnom i obraznom význame. Ďalší odsek protirečí doteraz vypovedanému, zdanlivo popiera to, čo dokazuje jednoslovná menná zvolacia veta „Omyl!“ ešte doplnená popretím vo forme vety „To sa nestalo.“ Tento odsek je nejednoznačný, prvé dva riadky sa líšia od posledných dvoch, a tento rozdiel pretína prostredný verš – „Ticho ako po smrti“ – po zvolaní nastáva ticho a pozornosť sa znovu upriamuje na smrť boha.

K prvému odseku sa autor vracia aj v ďalšej časti básne explicitným motívom boha, ktorý prepája s už spomínanou televíznou popkultúrou: „Pod dohľadom televízneho boha / lúštim miliónty kvíz.“ Táto pasáž znovu potvrdzuje, že napriek orwellovskému dohľadu je život, resp. svet, nejasný a treba ho lúštiť.

Intertextualitu a na prvý pohľad nesúrodé spojenie reprezentuje verš „Dupocú vo mne neuveriteľné kone tvojich psychoanalýz.“ Na jednej strane je v nej implicitný odkaz na psychológiu 20. storočia, evokujúci prácu Sigmunda Freuda či Carla Gustava Junga, na strane druhej autor pokračuje vo využívaní významovo súvisiacich adjektív (*neviditeľný*, *tajný*, *neuveriteľné*). Zrejme je to motív koňa, prvého „ozajstného štvornožca“, ktorý otvára ďalšiu dôležitú tému básne – telesnosť a s ňou ruka v ruke idúcu sexualitu. Tá je z hľadiska lyrického subjektu (podobne ako v celej zbierke) vnímaná najmä ako neporozumenie: „Erdžím ti lásku, ale nerozumieš“ a vyplýva z nej

[4] F. Matejov v zbierke nachádza aj filiáciu s výtvarným umením – „pop-artovské citovanie odpadkov konzumnej civilizácie ako svedectva o miznúcom človeku“. MATEJOV, Fedor: *Válek, Miroslav (1927 – 1991), Milovanie v husej koži. Básnická zbierka, 1965.* In: Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 491.

skepsa. Motív koňa[5] mení dikciu básne a tá sa stáva intímnejšou; lyrický subjekt sa stotožňuje s ľudstvom, ktoré zoomorfizuje („Som črieda."). Válek v ďalších veršoch poukazuje na zásadný rozpor ľudskej existencie – individuálnosť v mnohosti, keďže sa lyrický subjekt stotožňuje s čriedou i s osamelým hlasom v nočnom tichu. Ide však ešte ďalej, keď okrem nepríjemnej osamelosti zakončí túto časť trpkým konštatovaním: „Som bolesť trávy pod kopytom", ktoré evokuje Válkovu známu báseň *Dejiny trávy* zo zbierky *Nepokoj*, ale aj básnické obrazy typické pre viaceré básne v *Milovaní v husej koži*[6].

Do tohto bodu sú pre báseň typické najmä opakovacie figúry, nápadné rýmy a formálno-sémantické slovné hry. Zvukové tvarovanie púta pozornosť aj v ďalšom odseku: „Už sa úži / večnosť v oku boha. / Nejaký zástup vo mne kráča, / nejaký zástup prekračuje rieku. / Cudzí muži. / Nejakí nepravdepodobní a cudzí muži na úteku. / To som ja / – a čosi vo mne, / čosi s operenou dušou udavača, / pretvaruje sa, / narieka / zďaleka, ako z hviezd, / a otvára svoj kockovaný notes." Prvý verš prináša krátke lexémy, z ktorých „už" a „úžiť" sú vo vzťahu zvukovej podobnosti. V odseku badáme aj tendenciu k anaforickému opakovaniu, či doslovnému opakovaniu slovných spojení, a v neposlednom rade aj presah (v básni zriedkavý), ktorý súčasne vytvára z hľadiska usporiadania nezvyčajný rým („narieka / zďaleka, ako z hviezd").

Ďalší odsek, tvorený najmä zvukovou hrou s latinským výrazom „Alea iacta est", je i významovo previazaný s motívom prekračovania rieky: „Nejaký zástup prekračuje rieku". Vďaka tomuto obrazu básnik rozširuje sémantiku ľudského spoločenstva – čriedy na zástupy aj o významový odtienok príslušníkov armády. Zástup teda prekračuje Rubikon a nie je to po prvý raz, čo Válek v tejto básnickej zbierke spomína Cézara[7]. Na tento odsek autor nadväzuje ďalšou časťou textu, ktorá sa začína takto: „Ale svet / ďalej vrhá semená / svet / miluje sa za vŕzgania protéz." Tieto štyri krátke, ale expresívne a obsahovo bohaté riadky majú veľa spoločného s autorovým tematizovaním lásky, takým, aké predstavuje v tejto zbierke. Najvýraznejšie sa podobajú

[5] Motív koňa Válek využíva napríklad v básňach *Skaza Titanicu* („Tam svietiace duše mŕtvych koní obletujú čas..."; „Ó, ako odvracal hlavu kôň v pohrebnom sprievode / a ako plakal dovnútra / – čistými konskými slzami"), *Skľúčenosť* („a svitá ako v bielom chrupe koňa"; „Kôň v snehu. Ľudia ako sadze") a *Spev* („Som unavený ako zviera, / ako kôň s lunou, / stúpajúci do vysokého vrchu"). Vo svojej interpretácii poslednej spomínanej básni tento motív analyzuje aj Zambor (ZAMBOR, Ján: *Niečo ako láska, niečo ako soľ*. Bratislava : LIC, 2013, s. 156).

[6] Obrazy červov, hliny, prachu súvisiace s pominuteľnosťou ľudského života sa nachádzajú najmä v básňach *Óda na večnosť* („To sa vie: červy / – tie to prekazili! / Pelešia v hline / a naťahujú v stromoch hodinky"), *Z absolútneho denníka I.* („Mohla byť z teba krásna mŕtvola, / mohol si ležať v tráve, pozerať svetu pod sukne, / mať v uchu cvrčka") a *Skľúčenosť* („kde kľúčne kosti strážia svoje tajomstvá / a plaché nahé červy zväzujú ruky mŕtvolám"; „Ach, človek! / Slnečník slnečnice, / dáždnik dážďoviek, / barlička pod pazuchami hliny!").

[7] V básni *Skľúčenosť*: „Utekaj, Gaius Julius Caesar, / budem rátať do tisíc a nájdem ťa." (Pozri: STANKOVÁ, Mária: *Príliš zložitá hra (života a lásky) pokus o interpretáciu básne Miroslava Válka Skľúčenosť*. EJMAP, 3, 2015, č. 2, s. 56).

básni *Óda na lásku*[8], v ktorej sa explicitne tematizuje jednak motív semena a zároveň aj zautomatizovanie človeka a medziľudského kontaktu („...Boh, skladajúci nový stroj / zo súčiastok tela“[9]).

V ďalších odsekoch básne autor nadväzuje na ľúbostné motívy, v ktorých využíva obraz nevesty: „Kráčaj, si krásna nevesta, / v horiacom vzduchu, v azbestových šatách.“ v prepojení s až apokalyptickými víziami („Fantómy vystúpili nad mestá / a sypú sírny kvet“). Na pozadí tejto skutočnosti stojí lyrický subjekt pred túžbou pozerať sa na odohrávajúcu sa katastrofu s explicitným využitím čísla štyri. V básni sa nachádzame v štádiu, v ktorom je hrozba už detailne opísaná a nastáva jej prvé popretie. Reakcia na smrť boha a absolútny chaos sa začína vzývaním neba, ktoré je však takmer ihneď vykreslené princípom smiechu cez slzy – *cirkusový šiator*, *veselý pajác*, *twist* – tieto kontrastné obrazy predstavujú diapazón samopašnej zábavy. Koniec tohto odseku je však hrozivejší: „Noc, zubatá jak aligátor / krásne krváca.“ Okrem oxymorického spojenia sa tu vyskytuje adjektívum *zubatá*, ktoré v obraznom význame označuje smrtku. Nasledujú dlhšie pasáže, v ktorých sa báseň znovu prikláňa k polohe subjektívnejšej lyriky, čo posilňuje najmä využívanie prvej osoby singuláru v mužskom rode – ide teda o prehovory lyrického subjektu, a zároveň k lyrike expresívnejšej (výkričníky, ktoré označujú zvolania a rozkazovacie vety).

Dva odseky básne vyčlenené zátvorkou nabádajú k vnímaniu tohto textu ako istej významovej vložky. V rámci Válkovej poetiky „kontrastu“ sa dá predpokladať, že práve pre zátvorky bude táto pasáž pre báseň zásadná. Začína sa časovým určením – noci za splnu: „Spln. Kopyto diabla hrabe / vo vysokom žľabe.“ Lexémy *kopyto* a *žľab* významovo nadväzujú na motív koňa, no v tomto prípade sú zviazané s obrazom diabla. Po ňom nasleduje jeden zo základných motívov zbierky – pád[10], ktorý je navyše zdôraznený anaforou a grafickým stvárnením: „Pád zostrelenej hviezdy. / Pád hviezdy. / Pád.“ V tomto prípade Válek obraz pádu obohacuje o frazému „padá hviezda“, ktorá väčšinou nabáda niečo si želať a evokuje splnenie daného želania. Práve po tejto konotácii v básni nasleduje subverzia jednej zo základných rímskokatolíckych modlitieb – *Otčenáš*[11]: „Otče náš, / ktorý si / na nebesiach, / napime sa!“ Atmosféra večierku a zábavy sa prelína s kresťanským motívom: „Twist. Aleluja. Twist“, čím nadväzuje aj na jeden z predchádzajúcich odsekov, v ktorom sa twist explicitne objavil. V podobnom duchu pádu, viery a hriechu pokračuje i v ďalšom verši – „Padlí anjeli a vyskočené mníšky“. Tento obraz predstavuje nielen implicitný

[8] Pozri: ZAMBOR, Ján: Válkova *Óda na lásku ako báseň znepokojenia*. In: Studia Academica Slovaca 46. Bratislava : Univerzita Komenského, 2017, s. 335 – 351.

[9] Pozri tamže, s. 344.

[10] Viac o páde v *Milovaní v husej koži* pozri: HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 38, 41.

[11] Podobný blasfemický postup rúhania sa modlitbe nachádzame aj v básni *Óda na boha zvierat* („Vznešená ropucha, / neopúšťaj nás / modli sa, slimák, / oroduj za nás, / prechovávač kostolného striebra“; „Vyslyš nás, milostivý hmyz, / zamávaj anjelskými krídlami, / odpovedzte, cyklámenová voš“).

farebný kontrast čiernej a bielej, ale aj pohyb v rozvíjaní motívu pádu, ktorý reprezentujú adjektíva *padlí* a *vyskočené*.

V kontrastnom tóne autor zostane, keď po tomto odseku uvádza ďalšiu výzvu, ako „sladký spev z výšky": „Handry, kosti odovzdaaať!" Sledujeme tu novú metonymiu, ktorou Válek pomenúva človeka cez ľudské telo a zároveň znovu zamieňa príčinu s účinkom – kosti[12]. Zambor pri podobných autorových veršoch v básni *Z absolútneho denníka I* hovorí o „redukcionistickej nihilistickej optike básnika"[13].

V ďalších dvoch odsekoch sa Válek opäť akoby vzďaľuje od lyrického subjektu, od osobnej sféry, text nadobúda všeobecnejšiu platnosť: „Mesto plné sôch / a terpentínu. / Umývajú z neho čiusi vinu. // Toľko krvi zo slnečných škvŕn / a toľko slnka z bozkov! / Až to ide stromom do korún." V týchto šiestich veršoch autor prepája mestskú tematiku s metaforami založenými na prírodných úkazoch, riedidlom sa zmývajú hriechy, čo nadväzuje na spomínaný subverzívny otčenáš. K tomu zase autor postupne pripája fyzikálne, resp. astronomické motívy o slnečných škvrnách, ktoré však usúvzťažňuje s ľudskou krvou a bozkami, čiže znovu poukazuje na negatívne vnímanie lásky, resp. jej následkov. Posledný verš čítam ako potvrdenie Šmatlákovej interpretácie stromu ako človeka[14] vo Válkovej poézii.

Z obrazu stromu však Válek v nasledujúcom odseku prechádza k vnímaniu človeka ako stroja. Tento sémantický posun je nápadný i zo zvukového hľadiska, keďže lexémy *strom* a *stroj* sa líšia len jednou hláskou. Celá táto pasáž zobrazuje ľúbostný akt ako zautomatizovaný proces, navyše významovo obohatený o rozmer predajnej lásky, čo potvrdzuje najmä verš „Vhoď správnu mincu, usmej sa a stlač". Zambor v súvislosti s týmto odsekom píše o „reifickej metaforike", ktorou sa vo Válkových veršoch „vyjadruje zvecnenie partnerských vzťahov", majúce „podobu ich mechanizácie či automatizácie" (Zambor, 2010, s. 22[15]). Na pomedzí vnímania človeka ako stromu a ako stroja sa autor pohybuje aj v ďalšom odseku, v ktorého prvom riadku „doslzil strom svoj jantárový bes", a jeho posledný riadok znie takto: „večná vášeň v hlavách automatov". Tieto slová vnímam ako čiastočnú parafrázu obrazu „až to ide stromom do korún". Odsek medzi uvedeným prvým a posledným veršom tematizuje najmä ľúbostný cit na pozadí plynutia času, ktoré môžeme vnímať ako zmenu ročných období (čo Válek explicitne pomenúva), no s ohľadom na známu pasáž z básne

[12] Motív kostí Válek využíva najmä v básňach *Z absolútneho denníka I.* („– A čo si?/ Nula. Trocha kostí. V najlepšom prípade/ vec občas potrebná na hodinách anatómie."), *Óda na lásku* („A tma a tma, až do nahoty kostí, / až takmer biela...") a najvýznamnejšie v rozsiahlej skladbe *Skľúčenosť* (pozri: STANKOVÁ, Mária: *Príliš zložitá hra (života a lásky) pokus o interpretáciu básne Miroslava Válka Skľúčenosť*. EJMAP, 3, 2015, č. 2, s. 56, 62, 63, 64). Dá sa povedať, že vo väčšina prípadov ide o takmer identické narábanie s týmto motívom – odhalenie človeka až na kosť, resp. expresívne poukazovanie na nezmyselnosť ľudského bytia.

[13] ZAMBOR, Ján: *Niečo ako láska, niečo ako soľ*. Bratislava : LIC, 2013, s. 126.

[14] „Strom u Válka – i v tejto knihe – veľmi často zastupuje pomenovanie človek" (ŠMATLÁK, Stanislav: *Pozvanie do básne. Stretnutia s poéziou Milana Rúfusa a Miroslava Válka*. Bratislava : Smena, 1971, s. 123).

[15] ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava: VEDA, 2010, s. 22.

Óda na večnosť („A strom sa ukláňa / a cúva do jesene. / Opustený. Sám“) a v súvislosti so symbolikou jesene ako staroby aj ako starnutie lyrického subjektu. Okrem toho je tento odsek presýtený chromatickými metaforami, využitím ženského mena Júlia ako symbolu lásky, resp. ženstva. Je preň typický aj príklon k anaforickému opakovaniu a využívanie citosloviec.

Motív predajnej lásky zbavenej akéhokoľvek citu sa rozvíja aj v ďalšom odseku, ešte zdôraznenej kontrastným slovným spojením „čistá láska“. To pôsobí výsmešne a spolu s motívom „príležitostného tulipánu“ degradujúco. Na to nadväzujúca automatizácia lásky je opisovaná najmä slovami, ktoré evokujú stroje – v predchádzajúcich častiach „elektrické oko“, či „pod dotykom kovu blikala ti koža“, čo môžeme chápať aj ako obraz mince, čiže pláce za sex.

Časť „Do smrti si budem pamätať ten požiar, / ktorého jazyky ťa oblizovali!“ jednak indikuje nevernosť ženy, zároveň reprezentuje klasický spôsob deskripcie vášne, ktorá sa dá vnímať ako niečo spaľujúce. To potvrdzuje ďalší odsek „Čo robí s tebou ten stroj! / Ó, ohne, / ó, planúce stĺpy Sodomy! / Si už len číra rozkoš, / v jeho exaktnom vedomí.“ Tieto verše rozvíjajú spomínanú automatizáciu sexuálneho styku a lásky, dokonca s alúziou na biblickú Sodomu.

Nasledujúci odsek reprezentuje intímnu lyriku, v ktorej sa kladie dôraz na vnímanie pocitov osamotenosti lyrického subjektu a nápadne pripomína časť básne *Len tak*.

Po už spomínanom opakovanom prvom odseku básne so zmenou v jednom verši na „Ospravedlňte ropuchu“ využíva Válek relatívne podobný postup ako na začiatku básne – hromadenie neurčitých zámen. Tentoraz však nejde o obmieňanie zámen „nejaký“ a „niečo“, ale lexém so slovotvorným základom „ako-“. „Akosi ticho. / Akosi príliš ticho. Ako po stvorení / ničoho. / Akoby sa niekto dusil. / Ako keby celý život dýchal niekto plyn. ...“ Na jednej strane ide znova o vykresľovanie atmosféry neurčitosti, na druhej strane o hru so skutočnosťou. V tejto pasáži sú však zásadné aj posledné verše, keď po zdanlivo banálnej otázke „Kam dnes večer?“, ktorá je v jednom verši zopakovaná dvakrát, raz ako oznamovacia veta, potom ako otázka, nasleduje odpoveď: „Koniec sveta, nehrá sa!“ Atmosféra strachu a blížiacej sa katastrofy teda graduje do konštatácie o konci sveta, ktorá je však „degradovaná“ využitím alúzie na program kín či divadiel. Zároveň však tvrdenie „nehrá sa“ možno vnímať aj ako zlomenie palice, nechuť ďalej sa pretvarovať vo svete ľudí.

Nasledujúca pasáž je znovu veľmi intímna, lyrický subjekt sa nachádza v byte („Niekto zvoní za dverami bytu.“). Válek využíva kríženie ustálených slovných spojení a vytvára tak jedinečný obraz: „Padám tvárou do dlaní“, v ktorom sa nachádza jednak motív pádu a jednak častí ľudského tela – tvár a dlane. Aj v tejto časti je prítomné opakovanie (znovu variácia oznamovacej a opytovacej vety): „Niekto zvoní za dverami bytu.“ a „Kto to zvoní za dverami bytu?“ Rovnako sa tu nachádzajú nápadné rýmy: *bytu – igelitu – bytu, dlaní – odcestovaný*.

Posledné tri odseky básne predstavujú jej vyvrcholenie. Do popredia sa dostáva najmä motív zvierat a zverstiev, viny a trestu. „Ó, škrtenie! / Ó, štvrtenie! / A pod horami popola, / ach, pod horami popola, / pod kopýtkami kozliatok, / pod sladkým zá-

pachom jahňacej kože, / pod ohňom, pod ohňom, / pod spálenou srsťou / – odtlačky mojich prstov!" V tejto časti evokujúcej obetovanie zvierat sa vyníma najmä nečakaný obraz – *sladký zápach jahňacej kože*, rovnako ako prvé dva verše, ktoré na prvý pohľad vyznievajú ako oslava násilia, škrtenia a štvrtenia. Obetovanie zvierat má symbolickú platnosť, vypovedá o krajne negatívnom, zločineckom správaní sa človeka. Významové gro tvorí posledný verš, v ktorom sa lyrický subjekt vyznáva zo svojich vín[16].

V predposlednom odseku autor nápadne pracuje s číslom štyri. „A štvornožci / a štvorčatá / a štvorice milencov kričia: „Zabiť!" / Koho? / Štvornásobne počatá / láska už hrabe / kuracou nohou. / A plechový kohútik / na štyri svetové strany sa krúti." Práve v tejto pasáži sa nachádza pointa básne, za ktorú považujem smrť lásky[17], jej zabitie. To má všeobecnú platnosť, ktorú dokazuje plechový kohútik, krútiaci sa na všetky svetové strany.

„Ó, neviditeľné krídla / beznohej smrti!" predstavujú záverečnú časť básne. Nachádza sa v nej zaujímavý obraz smrti, ktorá má krídla, ale nemá nohy – tým ju autor dištancuje od ľudí i zvierat, najmä s ohľadom na názov básne.

Potom, čo sme sa snažili načrtnúť možnú interpretácie básne ako celku, sa chceme zamerať na jej niekoľko špecifických čŕt. Niektoré z nich som čiastočne naznačila vyššie, ako napríklad motivický inventár typický pre celú zbierku *Milovanie v husej koži*, ktorý vnímam ako prejav intratextuality, či problematika zverstiev a zvierat súvisiaca najmä s názvom básne a sémantikou číslovky štyri.

Intratextualita

Ako som už spomenula, v celej zbierke sa vyskytuje určitý motivický inventár, ktorého prvky je možné či už explicitne, alebo implicitne vystopovať vo viacerých básňach. Zo spomenutých v krátkosti spomeniem dve skupiny motívov – prvé sú tie, ktorými Válek poukazuje na nezmyselnosť ľudského bytia, a to sú teda všetky červy, kosti, prach či hlina, čiže ide o obrazy tradične spájané so smrťou; druhé sú motívy, ktoré deklarujú neuspokojivý stav lyrického subjektu v oblasti vzťahu muža a ženy. Na jednej strane súvisia s neverou, strachom, osamelosťou – a podobnými pocitmi, resp. stavmi, ktoré lyrický subjekt vo vzťahu k partnerke, zažíva; na druhej strane sú to obrazy, ktoré prinášajú úplne novú filozofiu zrodu ľudského života a ľúbostného aktu.

[16] Zambor hovorí o „explicitnom vyjadrení pocitu spoluzodpovednosti lyrického subjektu, za ktorým vidíme muža, za nepriaznivý stav človeka a sveta; z podielu na ňom sa nevyzúva, naopak, priznáva sa k nemu s nemilosrdnou otvorenosťou..." (ZAMBOR, Ján: *Válkova Óda na lásku ako báseň znepokojenia*. In: Studia Academica Slovaca 46. Bratislava : Univerzita Komenského, 2017, s. 347.)

[17] Takéto vnímanie básne evokuje aj úvaha Františka Andraščíka: „Hovorí sa, že človek je tvor spoločenský, ale ak niekto, ako Válek, počas preverovania hodnôt – svojich i sveta i vesmíru – naraz tak hrozne pocíti osamelosť, a ak vôbec každý natoľko je sám, môže to byť normou? Nepotrebuje oporu ďalších dvoch, teda oporou štyroch?" (ANDRAŠČÍK, František: *Eseje*. Levoča: Modrý Peter, 2006, s. 43).

Uvediem zopár frapantných príkladov:

Z absolútneho denníka I.: „Ó, nežný úd! / Tvoje meno je strata semena / a tvoje tehotenstvá sa nikdy neukončia plačom mláďat. / Budeš opľúvaný / a ženy, ktoré si miloval, budú pri tom, / s očami prižmúrenými tak nauzučko, / že pod nohy ti budú plakať žiletky... / To nie je ako vtedy, keď ste spití / kdejakou hudbou náhodného tela / do výstrihov malé luny dávili! / Kde je tá žena, ktorá sa nevyzliekla v zreničke tvojho oka?"

Štvornožci: „Ale svet/ ďalej vrhá semená,/ svet / miluje sa za vŕzgania protéz. / Kráčaj, si krásna nevesta, / v horiacom vzduchu, v azbestových šatách."

Óda na lásku: „... Boh, skladajúci nový stroj / zo súčiastok tela."

Skľúčenosť: „Zneli mužom v očiach, / siali semená, / bosým palcom / šteklili hlinu na zápästí,"; „Ach, ty už vieš / kde je voda slzou, / prečo do pamäti semien vchádza sekera / a ako zamyká sa / za slávou tela!"

Óda na Angeliku: „Angelika, / ty sladké jahňa, / choď do hája, / nech ťa stromy ihličkami zošijú, / buď panna!"

Spev: „Ó, láska: / náhoda tela, ktorého sme sa dotýkali."

Zdá sa, akoby Válek pracoval s akýmisi dvoma stupňami svojej novej koncepcie lásky a sexu. V prvom stupni pracuje s degradáciou lásky „len" na sexuálny styk, no v *Milovaní v husej koži* nachádzame aj pomyselný druhý, vyšší stupeň – v tom autor degraduje sexuálny styk na zautomatizovaný mechanický proces medzi „strojmi".

Ak uvažujeme o intratextualite v zbierke *Milovanie v husej koži*, treba poukázať aj na vzťah interpretovanej básne k básni *Len tak*[18]. Tú vnímam ako intímnu lyriku par excellance, navyše v kontexte zbierky je v nej jedinej značne oslabený „typický válkovský sarkazmus" a dá sa teda zaradiť medzi básne s ľúbostnou tematikou bez rôznych negatívnych konotácií.

Štvornožci: „Som doma sám, čakám ťa a prší. / Vodorovne. Ako zo spánku. / Tak číhavo. Tak úzkostne. / Akoby niekde ustavične rástli / slonie uši strachu. / Akoby celý svet v tej chvíli / kľačal na hrášku. / Prší a prší. / Vodorovne / – akoby práve mŕtvym na vlasy. / Kde si tak dlho? / A aká si?"

Len tak: „Kde si?/ Stále sa desím, / že ťa stretnem v noci, / v letnej horúčave, / keď mŕtva luna stojí za oknom / jak hypnotizovaný späč / a keď sa ľakám, / že ma už zasa tuší /plač. // Keď pijem čaj / a meliem kávu, / keď sa bojím, / aj keď si kabát obliekam, / ustavične mám v hlave / to tvoje: ‚A kam?'/ Ktoviekam! / Niekam, kde by som ti bol blízko / ako stromu strom, / kde by som sa ti prezradil, /ako prezrádza sa voda vode, / len tak, /ako náhodou. // Ako keď prší."

Už na prvý pohľad je zrejmé, že časti oboch básní sa vyznačujú nápadnou podobnosťou – v oboch prípadoch ide o vnútorný monológ lyrického subjektu, ktorý doma sám oslovuje svoju partnerku. Zásadný rozdiel predstavuje otázka *Aká si?*, pretože kým v *Len tak* má lyrický subjekt (do istej miery nefunkčný) vzťah, táto

[18] Viac o básni *Len tak*: STANKOVÁ, Mária: *Miroslav Válek: Len tak*. Dotyky, 26, 2014, č. 5, s. 13 – 15; ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : VEDA, 2010, s. 66 – 73.

otázka naznačuje, že v básni *Štvornožci* ide o nereálny vzťah. Válek pracuje s rovnakými motívmi – dažďa, obrazom samoty, čakania/číhania a strachu. Treba ešte poznamenať, že v iných častiach týchto dvoch básní sa nachádza presný časový údaj – oba obsahujú číslo štyri. Kým v *Len tak* je to „o pol štvrtej", v básni *Štvornožci* je to „štvrť na štyri".

Štvornožci

Pokiaľ ide o názov básne, je treba poznamenať, že sa v ňom snúbia dva zásadné motívy, a síce číslo štyri[19] a zviera[20]. Číslo štyri symbolizuje vesmírny poriadok, štyri ročné obdobia, viackrát sa využíva aj v Biblii[21]. V básni sa explicitne (či už vo forme lexém vychádzajúcich z podoby základnej, radovej alebo násobnej číslovky) nachádza dvadsaťdeväťkrát. Len v krátkosti sa pozrime na pasáže básne, v ktorej je využitie tohto čísla najnápadnejšie.

„Štyri razy som sa zažal,/ brechli na mňa štyri klavíry. / Pľujem ťa, večnosť! / Dusíš ma jak krv! / Harmónia sfér, mám ťa plné ústa! / Zakláňam hlavu:/ Štyri milióny slnečných sústav / a štyri hviezdy / padajúce o štvrť na štyri. // Čosi tu chýba. Čohosi je mi ľúto. / Všetko je v poriadku. Všetko spočítané: / pondelok, utorok, streda... / Vo štvrtok večer sa bojím: / za oknom indigo noci / a za ním štyri oblohy. / A štyri luny! / A štyri západy slnka! / Počujem, ako štvorhlasne kvíliš. / Svet je štvornohý! / Vy, / baleríny, / povrazolezci, / pokrývači striech / – pripažiť! / Nastal čas položiť sa na vlastné nohy. / Ruky dolu! / Vzdajte sa!"

Paradoxne vyznieva najmä to, ako lyrický subjekt oslovuje baleríny, povrazolezcov a pokrývačov striech – čiže evidentne zamestnania, pre ktoré je dôležité udržať

[19] „Nerád používam také perfídne slovo, akým je slovo sklamanie, a predsa ho musím použiť, lebo, zdá sa, z toho, čo toto slovo označuje a označujúc zjednodušuje, vyplýva Válkovo bolestné zaklínadlo: štyri" (ukážka „Štyri milióny slnečných sústav... o štvrť na štyri"). „Celý vesmír je počas tejto strašnej skľúčenosti básnikovej štvornohý" (ANDRAŠČÍK, František: *Eseje*. Levoča: Modrý Peter, 2006. s. 43).

[20] Šmatlák vo svojej interpretácii básnickej skladby *Skľúčenosť* tvrdí, že slovo *zviera* „je totiž jedným z nielen najfrekventovanejších, ale aj priam kľúčových významov zbierky" (ŠMATLÁK, Stanislav: *Skľúčenosť. Pokus o interpretáciu*. Romboid, 2, 1967, č. 4, s. 24), čo potvrdzuje aj názvom zbierky. „Jeho sémantická dynamika osciluje na báze vzťahu zviera-človek i človek-zviera, veľmi často v zmysle predstavy o ‚sťahovaní zvierat' do človeka, o vyprázdňovaní ľudského priestoru v človeku a uvoľňovaní miesta v ňom pre expanzivitu akýchsi číro vegetatívnych, biomechanických procesov, nezadržateľne potláčajúcich ‚proces' vedomého ľudského bytia. Na základe takejto predstavy je skonštruovaná napríklad báseň Štvornožci" (Tamže, s. 24). Andraščík zase o zvieratách uvažuje takto: „Je čosi zvieratského v nás, že zomierame, a je čosi zvieratského v nás, že žijeme" (ANDRAŠČÍK, František: *Eseje*. Levoča: Modrý Peter, 2006, s. 43).

[21] Napríklad: Zjv 9: [13] Zatrúbil šiesty anjel. Počul som akýsi hlas od štyroch rohov zlatého oltára, ktorý je pred Bohom. [14] Ten hlas rozkázal šiestemu anjelovi, čo mal poľnicu: Rozviaž štyroch anjelov spútaných pri veľkej rieke Eufrat.

rovnováhu na dvoch nohách, a vyzýva ich, aby sa položili na vlastné nohy. V tomto obraze ide jednak o aktualizáciu frazémy *postaviť sa na vlastné nohy*, ale najmä o presvedčenie, že človeku sú vlastné štyri nohy, že je v ňom niečo zvieracie.

Ak sa na slovo *štvornožci* pozeráme ako na symbol zvierat, núka sa dvojaká interpretácia. Prvá, ktorá sa pri čítaní tejto zbierky vynorí akosi automaticky, je princíp zoomorfizácie. Tento postup Válek využíva často a efektívne. Pripomeniem len zopár veršov. Napríklad v básni *Skaza Titanicu*: „Blíži sa doba ľadová, / epocha sťahovania zvierat do ľudí, / automatizovaná" alebo v *Óde na boha zvierat*: „Čo urobíme?/ Koho zavraždíme?/ Kam ukryjeme kosti?/ Do seba, / zvieratá, / do seba ukryjeme / aj všetko ostatné / – ťažší o zviera,/ o človeka ľahší." Zvieracie v človeku je skutočne jedna zo zásadných tém, ktoré Válek vo svojej štvrtej básnickej zbierke spracúva. Keď sa však pozrieme na báseň *Štvornožci*, v nej sa slovo *zviera* explicitne nachádza len dvakrát, z toho jedenkrát ide už o spomínané gramatické homonymum. Druhý prípad je metafora označujúca ženský pohlavný orgán, *zvieratko*. Teda sa zdá, že v tejto básni zviera, zverstvo súvisí najmä s telesnosťou a sexualitou. Na druhej strane je pravda, že v básni *Štvornožci* autor využíva konkrétne druhy zvierat (*hmyz*, *kôň*, *aligátor*, *včela*, *ropucha*, *kozliatko*, *jahňa*, *kura*, *kohútik*) alebo slová, ktoré sú so svetom zvierat spojené (*črieda*, *kopyto*, *operená*, *koža*, *srsť*, *krídla*).

Iné vnímanie pojmu *štvornožci* naznačil už koncom 60. rokov František Andraščík. A síce podľa neho štyri nohy symbolizujú pár a Válek takto vyjadruje túžbu či potrebu lyrického subjektu po stabilite a opore (najmä) vo vzťahu k žene. Táto interpretácia súvisí s naznačeným vnímaním básne ako výkriku po láske, ako upozornenia, že láska zomrela.

Záverom

Pri uvažovaní o básni *Štvornožci* sa ukazuje množstvo námetov a ciest, ktorými je možné sa vydať s cieľom preniknúť trošku hlbšie do Válkovej poetiky v jeho štvrtej zbierke nepokoja. Veľa poznatkov by určite priniesla komparatívna interpretácia *Štvornožcov* s básňou *Óda na boha zvierat*. Rovnako zaujímavé by bolo zaoberať sa chromatickosťou, farebnými metaforami, ktoré sa v *Štvornožcoch* vyskytujú. Táto báseň určite patrí k „najfarebnejším" z celej zbierky, Válek sa na rovine farieb pohybuje od žltej, oranžovej až po odtiene modrej, kým v ostatných básňach v *Milovaní v husej koži* dominuje najmä kontrastné spojenie čiernej a bielej, či ich prieniku – sivej. Ďalej sa núka detailnejší rozbor zásadných motívov zbierky, ktoré som len naznačila, či možnosť venovať sa Válkovým postupom revitalizovania frazém. To je len zopár vecí, ktoré ponúkajú zaujímavé interpretačné zážitky. Tak ako samotné čítanie Válkovej poézie, a špeciálne poézie zo zbierky *Milovanie v husej koži*.

Pramene a literatúra

ANDRAŠČÍK, František: *Eseje*. Levoča : Modrý Peter, 2006.

HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969.

MATEJOV, Fedor: *Válek, Miroslav (1927 – 1991), Milovanie v husej koži. Básnická zbierka, 1965.* In: Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 490 – 493.

MATEJOV, Fedor: *Spor o Milovanie v husej koži M. Válka.* Slovenská literatúra, 60, 2013, č. 5, s. 386 – 396.

MIKULA, Valér: *Komentáre a vysvetlivky*. In: VÁLEK, Miroslav: Básnické dielo. Ed. Valér Mikula. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

STANKOVÁ, Mária: *Miroslav Válek: Len tak*. Dotyky, 26, 2014, č. 5, s. 13 – 15.

STANKOVÁ, Mária: *Príliš zložitá hra (života a lásky) pokus o interpretáciu básne Miroslava Válka Skľúčenosť*. EJMAP, 3, 2015, č. 2, s. 54 – 65.

ŠMATLÁK, Stanislav: *Pozvanie do básne. Stretnutia s poéziou Milana Rúfusa a Miroslava Válka*. Bratislava : Smena, 1971.

ŠMATLÁK, Stanislav: *Skľúčenosť. Pokus o interpretáciu*. Romboid, 2, 1967, č. 4, s. 15 – 28.

VÁLEK, Miroslav: *Básnické dielo*. Ed. Valér Mikula. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

VÁLEK, Miroslav: *Milovanie v husej koži*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.

ZAMBOR, Ján: *Niečo ako láska, niečo ako soľ*. Bratislava : LIC, 2013.

ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : VEDA, 2010.

ZAMBOR, Ján: *Válkova Óda na lásku ako báseň znepokojenia.* In: Studia Academica Slovaca 46. Eds. Jana Pekarovičová, Miloslav Vojtech. Bratislava : Univerzita Komenského, 2017, s. 335 – 351.

Miroslav Válek's Poem *Štvornožci* ("Quadrupeds"): A Tentative Interpretation

Because of its theme and basic motifs, *Štvornožci* ("Quadrupeds") one of Miroslav Válek's longest poems from his last poetry collection *Milovanie v husej koži* ("Lovemaking in Goose Skin"), represents the ideological nucleus of the book. As the title indicates, the poem is dominated by an animal motif which is carried on throughout the whole work. The article also focuses on the symbolic usage of the number four and the intratextuality of the poem; that is, its position in Válek's fourth poetry collection, characterised by a rather conspicuous repetition of certain motifs. The article consists of an interpretative part which attempts to discuss the basic thematic and formal construction of the poem, while the following two sections are dedicated to the symbolism of the number four and the poem's intratextuality. The article concludes with the recognition that *Štvornožci* occupies a crucial position in this poetry collection, as Válek uses the typical motifs of *Milovanie v husej koži* in it while still maintaining the poem's uniqueness and singularity, which invites further research.

Pomlčka v láske (Využitie pomlčky v Mihálikovom knižnom súbore *Erotikon*)

Juraj Holiš
Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

Vojtech Mihálik dokázal vo svojej tvorbe využiť ako vhodný kompozičný, intonačný i sémantický prostriedok viacero interpunkčných znamienok, ktoré používa ako samostatný básnický prvok, pričom nimi často porušuje normatívne jazykové pravidlá. Toto porušovanie jazykových pravidiel sa však v poézii vo všeobecnosti nepovažuje za negatívny jav, práve naopak. Nekonformnosť, akt prekvapivosti a tvorivá práca s jazykom a jeho pravidlami robí z „literárnej štylistiky" unikátny výstavbový prvok literárneho diela, ktorého jedinečnosť vyniká v kontraste s gramatickým puritánstvom vecnej komunikácie. Podobne o tejto problematike uvažuje napr. Jan Mukařovský[1].

Vojtech Mihálik je básnikom, ktorý sémanticky zaťažené časti svojich básní mnohokrát dopĺňa využitím interpunkcie. Interpunkčné znamienka tak pre náznakovosť, sémantický náboj či polohu v básni básnické motívy ďalej rozvíjajú. Som presvedčený, že tomuto znaku Mihálikovho básnictva ešte nebola venovaná dostatočná pozornosť, preto považujem jej rozpracovanie za prínos v súvislosti s jeho tvorbou. Dôvod zámerného a funkčného využívania interpunkčných znamienok v poézii vôbec poodhaľuje napr. Ján Zambor pri analýze a interpretácii tvorby Ivana Kraska[2].

---

[1] „Jazyk básnický není tedy druhem jazyka spisovného. Tím však není popřena úzká souvislost mezi oběma jazyky, záleží především v tom, že jazyk spisovný je pro básnictví pozadím, na kterém se odráží esteticky záměrná deformace jazykových složek... Porušování spisovné normy, a to porušování systematické, umožňuje básnické využití jazyka."
MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Jazyk spisovný a jazyk básnický.* In: Studie z poetiky, Praha : Odeon, 1982, s. 34 – 35.

[2] „[...]ich využitie bezprostredne súvisí s vetnou výstavbou, pričom tu nejde o prerušenie v rámci vety, ale o jej zakončenie, resp. začatie. Tieto znamienka označujú pauzu[…]. Tieto znamienka súvisia s atmosférou básne, s jej istým nasadením, ktoré spoluvytvárajú, sú výrazom hudobného cítenia lyriky. Trvanie motívu akoby nebolo ohraničené jeho slovným vyjadrením, akoby znel i po svojom vyslovení, resp. už pred ním, alebo sa pomaly strácal, resp. postupne sa vynáral. Jeho významové kontúry sa zmäkčujú, zahmlievajú, stáva sa sémanticky neurčitejším." ZAMBOR, Ján: *Báseň a ticho.* Bratislava : Národné literárne centrum, 1997, s. 30.

Našou snahou v tejto štúdii je poukázať na Mihálikovu rôznorodú prácu s interpunkciou (konkrétne teda pomlčkou) v intenciách básnického jazyka, a to vo vybraných básňach knižného súboru *Erotikon*[3]. Predmetom záujmu je napr. využitie pomlčky v spojení s básnickou otázkou, pomlčka ako vizuálny znak, viacnásobné použitie pomlčky ako výstavbového prvku básne či formálne vyčleňovanie konkrétnych sémanticky zaťažených slov z prúdu verša. Samozrejme, práca nezachytáva strojovo každé takéto využitie pomlčky v celom súbore Mihálikovej poézie. Naopak, tu prezentované príklady považujem za najsignifikantnejšie v rámci reflektovanej problematiky.

Pomlčka sa „pýta"

Mihálik používa vo svojich básňach pomlčku napr. na vyčlenenie básnickej otázky z prúdu verša. Takéto využitie pomlčky má dvojaký význam. Na jednej strane sa tak zdôrazňuje prvá časť vety/verša. Básnik z nej spraví samostatný segment, umožňuje čitateľovi sústrediť sa na konkrétnu myšlienku a premýšľať nad možnými konotáciami, ktoré vyplývajú z jasne ohraničených básnických obrazov. Na druhej strane (po artikulačnej aj významovej pauze, ktorú pomlčka vytvorí) druhá časť vety/verša vytvára zas samostatný priestor pre otázku, ktorá svojím významom nadväzuje, resp. bližšie významovo dotvára časť prvú. Alebo je jej negáciou či dokonca pomocou subverzie narúša čitateľove očakávané konotácie súvisiace so sémanticky zaťaženým slovom básne či dlhšou pasážou textu. Na nasledujúcich príkladoch chcem ukázať prípady, kedy Mihálik využíva pomlčku práve týmto spôsobom.

V básni *Deň* Mihálik zachytáva duševné rozpoloženie lyrického subjektu v čase mladosti, pre ktorý je typický ľúbostný cit a vášnivé vzplanutia, ktoré môžu byť faktorom životnej aktivity i žiaľu, v rámci ktorého je láska prehliadaná. Lyrický subjekt v básni zažíva negatívnu stránku ľúbosti. Celkovo štyrikrát vyzýva ženský subjekt („neodvracajte tvár"), pričom vždy po tejto výzve nasleduje snaha prezentovať sa v pozitívnom svetle rôznymi básnickými obrazmi, ktoré majú prezentovať jeho oddanosť tomuto citu („dlho som tu stál / sto rokov hľadím na vás / moja túžba však preklenie plané roky / mám ruky plné perál"). Avšak opakovanie výzvy „neodvracajte tvár" i forma vykania v nej naznačuje, že medzi dvoma ľuďmi nie je dôverne blízky vzťah, jazyková podoba konotuje akúsi rezervovanosť či odstup. Vyznenie básne nesmeruje k naplneniu vzťahu, čo dotvára aj funkčné použitie pomlčky. Pred ňou sa totiž vo verši nachádza myšlienka „Až do smrti byť mladý, ktorá čitateľa navádza ku konotáciam, ktoré sa mu spájajú s mladosťou. Aj keď je pochopiteľné, že s mladosťou nemôžeme spájať len pozitívne životné pocity, je pravdepodobné, že najmä v otázkach životnej aktivity a ľúbostného života budú práve tieto pocity prevládať. Mihálik

[3] Tento knižný súbor v roku 1981 v Bratislave vo vydavateľstve *Slovenský spisovateľ*. Predstavuje súbor ľúbostnej lyriky z prvotného obdobia tvorby 1944 – 1947, *Dialógy* 1947 – 1948, ľúbostnú lyriku z obdobia rokov 1947 – 1962, zbierku *Appassionata* 1962 – 1963 až po básne s tematikou lásky z obdobia 1963 – 1977.

teda dáva priestor čitateľovi premýšľať nad mladosťou a následne ich vizuálne pretína pomlčkou. Po nej však nasleduje subverzia, ktorou narúša naše konotácie o mladosti:

> Až do smrti byť mladý –
> môže byť niečo väčším bremenom?

Predstava mladosti ako bremena je neočakávaná a úplne odlišná od tých preferovaných, a preto predstavuje použitie pomlčky a grafické vyčlenenie tejto myšlienky funkčné zapracovanie interpunkcie do Mihálikovej poézie.

Zaujímavé je využitie pomlčky v spojení s básnickou otázkou aj v básni *Na dosah svetla.* Názov básne konotuje to, že lyrický subjekt sa nachádza v tesnej blízkosti niečoho pozitívneho. Blízkosť kladnej entity prezentovanej obrazom svetla graduje pozitívne očakávanie lyrického subjektu. Ani takáto blízkosť však nezaručuje to, že jeho túžba bude naplnená. Všímame si, že lyrický subjekt necíti naplnenie, necíti absolútnu istotu a šťastie. Jeho myšlienkové pochody pripomínajú pocity každej ľudskej bytosti, ktorá putuje za „svetlom" („Na dosah svetla, plní kvílenia a priepastí…sami, sami / krváca čosi pod rebrami / blčí cirkus / krváca čosi sladké"). Uvedené básnické obrazy teda naznačujú, že lyrický subjekt stojí „na dosah svetla" so všetkými životnými bolesťami a stratami, ktoré utŕžil.

A práve dvojveršie s pomlčkou naznačuje, že tým, čo akoby bránilo konečnému dosiahnutiu svetla, je neprítomnosť blízkeho človeka. Ľudský cit a medziľudské vzťahy (v tomto prípade ich absencia) sú podobne ako v celej zbierke *Erotikon* dominantné aj v tejto básni. Mihálik využíva pomlčku nasledovne:

> Dúfajúci sú večne trinásti –
> a kto je ten, čo s nami blúdi snami?

Mihálik v tomto dvojverší naznačuje, že lyrický subjekt nie je v dúfaní osamotený. Je to prirodzená činnosť ľudských bytostí. Zaujímavé je aj použitie slov „večne" a „trinásti". Slovo „večne" konotuje nielen neukončenosť ľudského dúfania, ale i to, že títo dúfajúci sú vždy trinásti[4]. Mihálik vhodne používa nepárne číslo a tým naznačuje, že niečo chýba k tomu, aby boli všetci v pároch, aby boli šťastní. Mihálik prezentuje myšlienku, že absolútnemu ľudskému šťastiu večne niečo chýba, resp. vždy sa nájde niekto, kto spokojný nie je. Pomlčka svojím postavením vo verši (bezprostredne za slovom „trinásti" akoby nahrádzala chýbajúceho človeka, toho, pre ktorého sú dúfajúci vždy v nepárnom počte).

[4] Dôležité je na tomto mieste taktiež zdôrazniť chápanie čísla 13 v symbolickej rovine: „Trinásť sa pokladá takmer všade za nešťastné číslo, už Hesiodos varoval roľníkov, aby nezačínali so sejbou 13. deň v mesiaci. Babylonský prestupný rok mal 13. prestupný mesiac v znamení „nešťastia-havrana". Ku „klanu" dvanástich stríg sa vraj pripájal ako trinásty diabol." BIEDERMANN, Hans: *Lexikón symbolov.* Preložili Peter Dobrovodský, Silvia Varsiková. Bratislava : Obzor, 1992, s. 53.

Pomlčka súčasne významovo i intonačne necháva tento verš doznieť a pripravuje tak čitateľa na ďalší verš. Ten zdôrazňuje, že dúfanie je večné možno i preto, že človek vlastne ani neraz nevie, aký cit, vzťah či hodnotu hľadá. Toto tvrdenie podporuje nielen samotná básnická otázka, ale aj použitie ukazovacieho zámena (ten) či použitie slov, ktoré buď naznačujú bezcieľnosť konania (blúdenie), alebo zahmlievanie skutočnosti navodzovaním stavu snívania. Okrem formálneho i sémantického využitia pomlčky či sémanticky zaťažených slov je toto dvojveršie takisto ukážkou Mihálikovej artistnosti pri práci s jazykom. Ide nielen o použitie slov, ktoré svojím významom zahmlievajú jednoznačnosť a jasnosť, ale zároveň aj využitá slovná hra[5] (kto s nami blúdi snami) navodzuje atmosféru nerozoznateľnosti a nejasnosti jazykového (a tak i básnického) vyjadrenia.

Pomlčka ako vizuálny a výtvarný znak

Mihálik v zbierke *Erotikon* využíva v intenciách poetickej hravosti pomlčku aj ako vizuálny a výtvarný znak. Horizontálna orientácia pomlčky totiž dokáže vizuálne naznačovať či napodobovať rôzne ľudské činnosti, výtvory či objekty okolo nás. Práve takéto využitie pomlčky pomáha básnikovi vizuálne posilňovať preferované básnické konotácie, ktoré tak už nie sú naznačované iba sémantickým významom použitých slov, ale aj vizuálnou podobou tohto interpunkčného znamienka.

Báseň *Puto.* Už názov naznačuje spoločnú emóciu / vzťah, ktoré sa budú nachádzať medzi lyrickým subjektom a jeho partnerkou. Báseň prináša obrazy lásky, ktorá so sebou nesie i negatívne zážitky („teda i srdce, hoci zlapali ste / ho ako zbojníka a obidvom / nám pôsobí len muky"), zároveň i mladícke snenie a odhodlanie o lásku opäť zabojovať („Ale pokým / ho väzníte, je nanič moja zlosť, / ba ako spev sa klenie pod vysokým, / parádnym nebom."). Z hľadiska nami reflektovanej problematiky je ťažisková nasledujúca strofa:

> Môj anjel pokorný a biely iste
> sám netuší, že stále pri ňom som
> a stále durím víchor, aby lístie
> horiacich stromov ľahlo popolom –

[5] V tomto prípade ide o *kalambúr*, čiže slovnú hračku. Ten sa zakladá na spojení dvoch významovo rozličných slov s rovnakým alebo podobným znením, prípadne je založený na zámene podobne znejúcich slov. Pozri aj ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník.* Bratislava : Tatran, 1984, s.109.
Na základe myšlienky Františka Štrausa môžeme v tomto prípade dokonca hovoriť i o tzv. originálnom kalambúre, ktorý je podčiarknutý vnútorným rýmom „nami", ktorý zároveň tvorí symploku. (František Štraus vysvetľuje originálny kalambúr pomocou príkladu básne *Nad mohylou Janka Capku* od Andreja Sládkoviča.) Pozri aj ŠTRAUS, František: *Slovník poetiky*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2007, s. 122 – 123.

Intímne oslovenie („Môj anjel“), vlastnosti typické pre anjelské duchovné entity (pokora) či charakteristické farebné označenie („biely“) naznačujú vrúcny emocionálny vzťah lyrického subjektu k predpokladanej lyrickej aktérke. Keďže „anjel“ v tomto momente netuší o jeho neprerušenej prítomnosti či aktivite („iste sám netuší, že stále pri ňom som“), môže to konotovať akési narušenie vzťahu, momentálnu disharmóniu citov. Ide však o konflikt, v ktorom lyrický subjekt neprestáva „anjela“ ochraňovať a zaujímať sa o jeho komfort. A hoci slová „durím víchor“ v našej mysli môžu predstavovať skôr negatívne konotácie[6], dvojveršie s pomlčkou nám dáva odpoveď: lyrický subjekt pobáda víchor, aby listy horiacich stromov (pripomínajúce problémy vo vzťahu), ktoré môžu pre anjelskú entitu (podľa všeobecne prijatých tradícií lietajúcu vo vzduchu) predstavovať hrozbu, zhorelo a dopadlo na zem, kde už pre anjela nebude predstavovať žiadne nebezpečenstvo. A práve tento pohyb metaforického „ľahnutia popolom“, keď niečo zaniká a padne, keď sa to nachádza na zemi na horizontálnej úrovni, je naznačený na konci verša práve pomlčkou, ktorá svojím horizontálnym tvarom naznačuje proces „ líhania si“.

Podobne pomlčku Mihálik využíva i v básni *Appassionata* v časti *Allegro disordinatio*, ktorá sa pre svoj ľúbostný charakter takisto objavila v zbierke *Erotikon.* Na istých miestach nachádzame verše, ktoré okamihy, v priebehu ktorých pociťuje lyrický subjekt lásku, velebia. Mňa z hľadiska danej problematiky zaujala najmä táto strofa:

> Úžas, že sa večnou stáva chvíľa –
> to je láska. Nech ťa pochvália
> roky, ktoré si mi navrátila,
> piesne, čo si vo mne zažila.

Lyrický subjekt na tomto mieste oslavuje pozitívne účinky lásky. Básnik predostiera myšlienky o tom, ako láska navracia zmysel obdobiam, ktoré v našich životoch chápeme ako negatívne, zobrazuje lásku ako „spúšťač“ životnej aktivity a okamihy naplnené láskou sú pre neho zábleskami večnosti. A práve tu je funkčne využitý vizuálny tvar pomlčky, ktorá akoby myšlienku o večnosti predlžovala, nechávala ju doznieť a naznačovala jej pokračovanie mimo rámec verša i básne vôbec.

Samozrejme, lyrický subjekt naznačuje aj neľahké obdobia v láske. Mňa opäť zaujal verš, v ktorom pomlčka vizuálne podporuje básnické obrazy:

> Vlož mi svoje ústa – do vrások…

Vrásky sa v našich konotáciách určite objavujú nielen v spojitosti s vyšším vekom, ale aj v súvislosti s negatívnymi zážitkami, ktoré nám „robia vrásky“. Ak Mihálik naznačuje vloženie úst do vrások, konotácie nás privádzajú k tomu, že slová vyslovené

[6] KSSJ vysvetľuje význam slova „duriť“ pomocou synoným ako hnať, vyháňať, odháňať, náhliť, súriť, poháňať a pod.

ústami lyrickej aktérky sa odrážajú nielen v srdci, ale i na fyzickom vzhľade. Pravdepodobne pôjde o slová, ktoré nie sú príjemné, slová, ktoré spôsobujú bolesť. Na tomto mieste Mihálik opäť funkčne využíva vizuálny tvar pomlčky, ktorý pripomína práve spomínané vrásky na tvári. Zaujímavé je i spojenie pomlčky s tromi bodkami, ktoré nechávajú verš spolu s myšlienkou doznievať, nechávajú čitateľovi priestor na to, aby premýšľal nad tým, kam okrem vrások sa dajú slová vyslovené ústami „vložiť".

Vizuálnu podobu pomlčky Mihálik využíva nielen na naznačenie pohybu či určitého tvaru, ako sme si ukázali na predchádzajúcich príkladoch, ale napr. aj na naznačenie neohraničeného priestoru, ktorý tak prestáva eliminovať nielen pomyselnú fyzickú stránku lyrického subjektu, ale prestávať byť limitným faktorom aj pre jeho duchovný svet.

Príkladom takéhoto použitia pomlčky je napr. báseň *Jeseň vo Varne*. Na pozadí reálií bulharského prístavu a scenérií mora lyrický subjekt spomína na milostný vzťah, ktorý tu prežil, pričom v sebe reflektuje pozitívne i negatívne dôsledky citového vzplanutia. Tieto pocity spolu s obrazmi studeného a veterného počasia, ktoré síce rozburuje more, ale upokojuje jeho vnútro, v ňom vyvoláva pocity voľnosti a oprostenosti od všetkého:

> Tak mi je voľno, šíro – tak mi je
> ako tej vlne, kým sa rozbije.

Mihálik v tomto dvojverší opäť využíva vizuálnu podobu pomlčky, keď neohraničenosť myšlienok lyrického subjektu zosilňuje nielen synonymami („voľno", „šíro"), ktoré akcentujú pocit slobody, ale horizontálna orientácia pomlčky tú „voľnosť a šírosť" naznačuje svojím tvarom, svojím vizuálnym rozširovaním verša.

Mihálikova hravosť s vizuálnou podobou pomlčky sa v *Appassionate* objavuje aj v časti *Andante brutale,* a to vo veľmi zaujímavej polohe. Básnik sa snaží zachytiť príbeh lásky, ktorý na viacerých miestach označuje ako ťažko uveriteľný až banálny, no zraňujúci. A práve tento motív banality mu pomáha dotvárať i pomlčka:

> Banálny trojuholník –
> a hoci banálny, jeho hrany režú:

Použité slovo „trojuholník" nám pripomína klasický tvar trojuholníka, keďže však ide o trojuholník banálny, za týmto slovom sa nachádza pomlčka, čiže útvar absolútne odlišný, narúšajúci konotačné očakávania čitateľa a potvrdzuje sa Mihálikovo hravé využitie interpunkcie.

V súvislosti s využitím vizuálnej podoby pomlčky ma zaujali i tie básne v zbierke *Erotikon,* ktoré využívajú pomlčku pri motívoch ticha, nemoty či prerušeného prúdu slov.

Ako príklad uvediem druhý sonet v poradí v cykle *Zabudnuté sonety,* ktorého kvartetá vyzerajú nasledovne:

Tak sme tam stáli bezradní a nemí
a medzi nami krok a hlbina
a vtedy spoznal som, že pulzuje mi
pod hrdlom radosť. A ty nevinná

chvíľočku si sa na mňa, chvíľu k zemi
dívala v rozpakoch, že začína
byť mĺkvo – až ja, tajac triašku trémy,
som vyjachtal: Tak vy ste Marína.

Básnik zachytáva pocity lyrického subjektu v prítomnosti jeho vyvolenej, ktoré sú naplnené radosťou z jej prítomnosti, ale aj akejsi neistoty a neobratnosti vo vyjadrovaní, resp. neschopnosťou vôbec svoj citový stav sformulovať do slov. Tieto pocity zachytáva využitím slov „bezradní a nemí", keď sa nám neprítomnosť slov zatiaľ zachytáva sémantickým významom. Následne básnik zaujímavo pracuje s konotáciami priestoru, keď píše „a medzi nami krok a hlbina". Na jednej strane ide o fyzickú blízkosť, ba až blízkosť intímnu s minimom priestoru, ktorý by lyrických aktérov rozdeľoval. Slovo „hlbina" však na druhej strane prináša konotácie možných citových a vzťahových variácií, ku ktorým vzťah môže smerovať. Nesie v sebe i konotácie spojené s niečím neznámym a tajomným. Z nasledujúceho zobrazenia „blúdiaceho zraku" milej v rozpakoch sa môžeme dovtípiť, že i ona prežíva podobné emócie a pociťuje podobnú neistotu. Ich vzájomná neistota ich privádza do nepríjemnej situácie, keď „začína byť mĺkvo". Funkčné využitie pomlčky práve na tomto mieste má viacero špecifík: prerušuje prúd slov vo verši a tak narúša rytmus básne, z hľadiska hlasného prednesu je miestom pauzy, takže aj čitateľ nachvíľu ostáva mĺkvy, zároveň však vizuálna podoba pomlčky naznačuje jasne vyhradený priestor, v ktorom už niet miesta pre slová, ktoré sú v istom bode verša odstránené, resp. nahradené. Absencia slov sa teda nenaznačuje len sémantickým významom slov, ale aj vizuálnou podobou pomlčky. Jej tvar nám navyše môže pripomínať zatvorené pery ako znak „nemoty". Aj keď lyrický subjekt napokon mĺkvosť prekonáva, jeho jazyková prezentácia je ovplyvnená trémou, preto slová len „vyjachtá". Z tohto momentu cítiť akúsi nedôveru k jazyku a slovám, nakoľko ich vypovedanie nemá v danej situácii o toľko väčší význam ako mlčanie.

Pomlčka ako výstavbový prvok verša

Na predchádzajúcich stranách som uviedol príklady na využitie pomlčky v prípadoch, keď participovala na výstavbe verša spolu s ďalšími slovami. V tejto podkapitole chcem však analyzovať báseň *Mŕtvej*, v ktorej Mihálik využil pomlčku ako osobitý výstavbový prvok celého verša, teda bez použitia ďalších slov.

Už sám názov básne v čitateľových myšlienkach konotuje smrť a negatívne emócie, ktoré sú s ňou spojené. Smrť prekazila ľudský vzťah, z básne cítiť ťaživú určitosť

tejto skutočnosti a bezradnosť z toho, že proti nej lyrický subjekt nič nezmôže („Odvaha malá, malý, trpký smäd. / Ach, načo len som zvedel, že ťa niet?“). Negatívne pocity sú gradované obrazmi prekazených túžob, ničotného úsilia či mučivej krátkosti spoločného času:

A predsa nad tou rozpomienkou starou
prelietla dáka dávna ozvena,
akési krídlo skĺzlo mojou tvárou,
akási pieseň stratená.

I ľútosť, že sme dlho mĺkvo stáli,
že sme si čosi nedopovedali...

– – – – – – – – – – – – – – – – – –
– – – – – – – – – – – – – – – – – –

Celá táto časť zdôrazňuje pocit neurčitosti, nepreklenutého pocitu neznáma i tragédiu nenaplneného vzťahu. Mihálik zvyšuje tenzívne naladenie básne vhodným výberom slov v spojitosti práve s pomlčkou. Využíva napr. neurčité zámená (dáka, akési, akási), slová sémanticky zaťažené fragmentom minulosti a neurčitosti (rozpomienkou starou, dávna ozvena, pieseň stratená) a napokon slová naznačujúce neschopnosť komunikovať (sme dlho mĺkvo stáli, že sme si čosi nedopovedali). Tento motív mlčania je vygradovaný na konci básne, keď lyrický subjekt už nenachádza vhodné slová na vyjadrenie svojich pocitov. Je skeptický, či by vôbec zachytili to, čo cíti. Práve preto Mihálik zaujímavo využíva kombináciu interpunkčných znamienok. Najskôr sa v básni stretneme s tromi bodkami a následne sú posledné dva verše vystavané len z pomlčiek, ktoré nahrádzajú „neschopné“ slová. V žiadnom prípade však nemôžeme prijať myšlienku, že by tieto verše mali predstavovať akýsi významovo prázdny priestor. Nielenže kompozične členia text, ale najmä zosilňujú váhu vypovedaného či predlžujú jeho trvanie. Zaujímavú myšlienku v súvislosti s „vypomlčkovaním“ verša a termínom „bezslovný verš“ predostrel Ján Zambor[7]. Ide teda o jednoznačne zmysluplné ticho, nie prosté kompozičné oživenie básne. V umení je dôležité, či dokážeme čítať medzi riadkami. Nejde len o dešifrovanie slov či konotácií, ktoré sú s nimi spojené. Dôležité je vedieť analyzovať aj kompozičné vystavanie básne a prvky, ktoré naň básnik využíva. No a v literatúre môže básnik vypovedať aj prostredníctvom toho, čo nepoužije. Ak nepoužije slová, ale napr. vypomlčkuje celé

[7] „[...]ba môže sa nimi vytvoriť ilúzia vyakcentovanej (niekedy trhanej) zážitkovej tenzie, čo zrejme súvisí s tým, že slová už tým, že sa vyslovia, sú pre hovoriaceho istým vyslobodením, zatiaľ čo o zamlčanom to povedať nemožno. Vypomlčkovaný riadok sa ak stáva akoby bezslovným veršom.“ ZAMBOR, Ján: *Báseň a ticho.* Bratislava : Národné literárne centrum, 1997, s. 36 – 37.

dva verše, môžeme predpokladať, že slová považuje za priveľmi nedokonalé na to, aby vystihli momentálny citový stav lyrického subjektu[8].

Pomlčka vyčleňuje

V rozmedzí rozličných typov využitia pomlčky ma v zbierke *Erotikon* ešte zaujal Mihálikov spôsob vyčleňovania konkrétneho slova z prúdu verša. Z hľadiska syntaxe by sme mohli povedať, že vytvára tzv. vytýčený vetný člen[9]. Toto vizuálne vyčlenenie konkrétneho slova umožňuje čitateľovi sústrediť svoju pozornosť práve naň[10]. Vytvára si tak sled konotácií, ktoré sú izolované a ktoré sa nemusia vôbec viazať na ostatné segmenty básne. Môžu predstavovať skupinu všeobecne zaužívaných predstáv či osobnostných preferencií jednotlivca, ktoré vychádzajú z jeho životných skúseností. Do kontaktu s nasledujúcimi motívmi básne prichádza toto slovo v časti „za pomlčkou", teda v momente pokračovania básne. V súvislosti s celkovým náladovým i myšlienkovým ladením básne sa takéto vytýčené slovo môže napr. s ostatnými časťami básne dostávať do konfliktu, môže náladové ladenie básne podporovať alebo napr. sa pomocou subverzie môžu čitateľove konotačné očakávania „podvracať"[11].

Príkladom na takýto spôsob použitia pomlčky je napr. báseň *Príchod*. Lyrický subjekt prichádza nečakane a neskoro v noci („O tretej v noci otvoril som dvere"). Motív tajomna však postupne slabne, nakoľko vnímame, že lyrický subjekt si sám otvára dvere, čo je znakom toho, že prichádza do známeho prostredia, ktorého pozitívny charakter je naznačený nielen prechodom do príjemnejšieho priestoru

[8] „Báseň, ako je známe, je aj tým, čo v nej nie je, čo autor verbálne a motivicky neexplikuje." MILČÁK, Marián: *O nezrozumiteľnosti básnického textu.* Levoča : Modrý Peter, s. 35.

[9] Vytýčený vetný člen je v štylistike slovenčiny definovaný takto: „Veta s vytýčeným vetným členom je systémová expresívna syntaktická konštrukcia, ktorá slúži na explicitné členenie a hierarchizáciu propozičného obsahu. Má osobitné grafické riešenie a príznakovú intonáciu (pauza, melódia, dôraz). Aktualizuje sa tak aj napätie medzi výpovednými časťami, východiskom a jadrom výpovede. Takúto syntaktickú konštrukciu volí expedient vtedy, keď chce osamostatniť výraz s emocionálnymi konotáciami alebo keď chce expedient naznačiť, že ide o obsah, ktorý je mimoriadne dôležitý vzhľadom na obsah informácie vyslovenej v jadre výpovede." FINDRA, Ján: *Štylistika slovenčiny.* Martin : Osveta, 2004, s. 85.

[10] Podobne o graficky vyčlenených slovách a ich účinku uvažuje aj Jozef Urban pri príležitosti objasňovania básnického remesla: „Autor považoval toto slovo za natoľko dôležité a silné, že ho graficky zvýraznil polohou. A úspešne, slovo-solitér, slovo-verš nemôže nepritiahnuť čitateľovu pozornosť. URBAN, Jozef: *Utrpenie mladého poeta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2002, s. 32.

[11] Zaujímavosťou Mihálikovej subverzie je to, že podvracia najfrekventovanejšie prvotné impulzy, ktoré sa čitateľovi s danými slovami spájajú. Mihálik sa tak snaží narušať stereotyp myšlienkových pochodov čitateľov a prinášať tak do vnímania sémanticky zaťažených slov i literárneho textu vôbec nové impulzy.

(„do tepla z dažďa“), ale aj zavŕšením túžob („Mesiace túžby, sľuby tisíceré!“). Posledný verš prvej strofy nám poodhaľuje dôvod takejto návštevy („dovolenka – na dva dni“). Mihálik postupne prechádza od motívu tajomna k vytváraniu motívu intimity miesta, v ktorom sa lyrický subjekt nachádza, pomocou detailov[12]. („Do tvojho spánku vŕzgali mi čižmy. Knihy som hladkal, dotýkal sa stien i tvojich vlasov“). Intimita priestoru sa prenáša aj na obraz ženy („A ty nežne spíš mi“). A práve v tomto momente básne nasleduje zaujímavé využitie pomlčky. Mihálik pocity intimity zrazu narúša vytýčeným slovom „vojak“, ktoré sa do intímnej atmosféry básne vôbec nehodí a ku ktorému sa nám neviažu práve pozitívne konotácie:

> Vojak – no stál som tu v tme mäkší, krotší
> než pred mesiacmi, keď som s kufrom šiel.

Sled prípadných čitateľových negatívnych konotácií k tomuto slovu je prerušený pokračovaním verša po pomlčke, keď aj vojak podlieha atmosfére miesta a nadobúda vlastnosti, ktoré sú mimo tradičných konotácií („mäkší, krotší“) a celá báseň sa opäť vracia do intímnych polôh. Mihálik tak funkčne využil pomlčku na to, aby vyčlenil z prúdu verša slovo, ktoré prvoplánovo sémanticky do básne nepatrí. Básnik ho zvýraznil a čitateľ si tak mohol všimnúť, ako pomocou subverzie narúša tradičné konotačné očakávania a pripodobňuje ich charakteru básne.

Podobné využitie pomlčky na vyčlenenie konkrétneho slova Mihálik používa aj v prípade veršov z *Appassionaty*, v ktorej zachytáva neschopnosť ľudí definovať, čo je to láska, resp. uspokojivo zachytiť to, čo všetko pozitívne i negatívne môže láska človeku priniesť. Láska tak prestáva byť snovým a bezstarostným sprievodcom mladosti, ale z veršov cítiť jej rozumové prehodnocovanie, aj keď nie vždy s jednoznačne jasným výsledkom[13]. Z hľadiska skúmanej témy ma zaujalo nasledujúce dvojveršie:

> Pýtaš sa, či je ozaj láska smutná.
> Neviem – a v tom je moja útecha.

[12] „Detail je to, čo robí hodnotnú myšlienku zároveň komunikatívnou, teda takou, ktorá niečo hovorí. Detail je to, čo odlišuje umenie od filozofie.“ Tamže, s. 120.

[13] Túto problematiku *Appassionaty* zaujímavo zhodnotil S. Šmatlák na základe vlastnej čitateľskej skúsenosti, v rámci ktorej je láska a jej dôsledky neskorších Mihálikových zbierok viac či menej racionalizované: „Mihálikovu *Appassionatu* (1964) neviem vnímať ako ľúbostnú báseň. Možno je toto priznanie skôr svedectvom o mne než o tejto básni, možno, ale vidí sa mi, že je v nej priveľmi prítomný racionálny prvok, než aby som ju mohol vnímať ako spontánny výkrik tej prekvapivej náhodnosti v živote, ktorú nazývame ľúbosťou (...). Túto *Appassionatu* vnímam ako báseň o ľudskej cene dezilúzie. O cene, ktorou si vykupujeme poznanie seba samých. O plameni, v ktorom sa spaľujeme, aby sme sa mohli regenerovať.“ ŠMATLÁK, Stanislav: *Čítajúc Mihálika.* In: ŠMATLÁK, Stanislav: V siločiarach básne. Bratislava : Smena, 1983, s. 52 – 55.

Prvý verš naznačuje, že lyrický subjekt vedie so svojou partnerkou dialóg[14] o láske, pravdepodobne prežívajú neľahké obdobie („či je ozaj láska smutná"). Vytýčené slovo „neviem" je úprimnou i prostou odpoveďou na otázky týkajúce sa medziľudských vzťahov. Vyčlenenie slova prostredníctvom pomlčky je však pre báseň funkčné. Čitateľove konotácie v súvislosti s nevedomosťou sa pravdepodobne prikláňajú k pocitom neistoty, bezradnosti či nekomfortu. Subverzia narúšajúca očakávané konotácie, ktorá premieňa nevedomosť na nástroj útechy a pokoja, je zvýraznená práve tým, že sémanticky zaťažené slovo vo verši pomocou pomlčky vyčleňuje.

Naša štúdia poukazuje na to, že Vojtech Mihálik vo svojej poézii dokázal interpunkciu funkčne a rôznorodo použiť. Myslíme si, že tejto stránke jeho básnického jazyka nebola dosiaľ venovaná dostatočná pozornosť. Aj preto štúdiu považujeme za príspevok do pomerne neznámej sféry takýchto polôh Mihálikovho básnictva (samozrejme príspevok na úrovni štúdie o jednom knižnom súbore) i za podnet do ďalšej diskusie nielen o Mihálikovom básnickom jazyku, ale aj spôsobe využitia interpunkcie v básnení ako takom.

Spôsob, akým Mihálik pracuje s interpunkciou – konkrétne teda s pomlčkou – je naozaj pútavý a rôznorodý. Používa ju na vyčleňovanie básnických otázok z veršov, čím ju vyčleňuje z prirodzeného prúdu verša nielen vizuálne, no dáva čitateľovi možnosť premýšľať nad básnickou otázkou ako nad samostatným segmentom básne, čím dokáže sceľovať čitateľove konotácie a umožňuje mu tak lepšie sa sústrediť na sémantické poslanie otázky ako takej.

Pomlčku (v zmysle jej horizontálnej orientácie) ďalej využíva aj ako vizuálny znak na napodobňovanie predmetov či ľudských úkonov. Práve takéto využitie pomlčky pomáha básnikovi vizuálne posilňovať preferované básnické konotácie, ktoré tak už nie sú naznačované iba sémantickým významom použitých slov, ale aj vizuálnou podobou tohto interpunkčného znamienka. Zároveň vytvára pôdu pre diskusiu o artistných podobách Mihálikovho básnického prejavu.

Prostredníctvom pomlčky Mihálik vytvára aj vytýčený vetný člen, ktorý predstavuje sémanticky zaťažené miesto básne. Podobne ako pri vyčleňovaní básnickej otáz-

[14] Zaujímavosťou tohto segmentu básne je pomerne zreteľné naznačenie dialógu pomocou slovesného tvaru *pýtaš sa*. Ide o prenášanie niektorých epických prvkov do lyriky. Túto „epizáciu lyriky" Mihálik podporuje použitím nepriamej reči – „Nepriama reč je mikrokompozičný štylistický prostriedok textu. N.r. je súčasťou pásma rozprávača a prostredníctvom nej sa reprodukuje prehovor niektorej postavy." ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník*. Bratislava : Tatran, 1984, s. 83.
Pomyselným rozprávačom v Mihálikovej lyrike je vždy mužský subjekt, kým pomyselnou postavou, ktorej prehovor sa reprodukuje a vkladá do pásma rozprávača, je subjekt ženského rodu. Reprodukcia „prehovoru" ženského subjektu v tomto verši naznačuje, že prebieha nejaký rozhovor, ktorého vyznenie má negatívny podtón. Ďalší verš predstavuje akoby pokračovanie pásma rozprávača, ktoré bolo narušené (ale zároveň významovo obohatené) o reprodukovaný prehovor postavy.
V týchto „epizujúcich" pokusoch je tak v *Erotikone* mužský subjekt, kým ten ženský je aj prostredníctvom nepriamej reči len v rovine náznakovosti.

ky aj v týchto prípadoch básnik upriamuje čitateľovu pozornosť na jeden konkrétny bod, konkrétne slovo. Čitatelove konotácie sa tak jednoduchšie vyhnú kolíziám s inými konotáciami, ktoré by boli vytvárané inými slovami.

Mihálik pomlčku dokáže využiť aj ako výstavbový prvok básne. Hoci sú tieto spôsoby použitia niekedy v zhode s jazykovými pravidlami, mnohokrát ich naopak porušujú či úplne negujú. Pomocou príkladov z básní, ktorým sme sa v tejto štúdii venovali, sme chceli poukázať na skutočnosť, že takéto porušovanie jazykových pravidiel je v Mihálikovej poézii (i v poézii všeobecne) vítaným spestrením básnického jazyka. Interpunkčné znamienka sú však nielen vizuálnym, intonačným či výstavbovým prvkom básne, ale stávajú sa svojbytnými aj pre vlastný sémantický význam, ktorý v určitých prípadoch môžu nadobúdať.

Aj táto sonda do Mihálikovho básnického súboru *Erotikon* ukazuje, že v žiadnom prípade použitie interpunkcie v poézii nie je „prázdnym" vypĺňaním veršov či strof, ale ukážkou básnického citu a poetického majstrovstva[15].

Pramene a literatúra

BIEDERMANN, Hans: *Lexikón symbolov.* Preložili Peter Dobrovodský, Silvia Varsiková. Bratislava : Obzor, 1992.

FINDRA, Ján: *Štylistika slovenčiny.* Martin : Osveta, 2004.

MIHÁLIK, Vojtech: *Erotikon*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981.

MIHÁLIK, Vojtech: *Básne 1*. Druhé, rozšírené vydanie. Zodpovední redaktori Štefan Moravčík a Jana Báliková. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.

MIKO, František: *Aspekty literárneho textu.* Nitra : Pedagogická fakulta v Nitre, 1989.

MILČÁK, Marián: *O nezrozumiteľnosti básnického textu.* Levoča : Modrý Peter, 1998.

MISTRÍK, Jozef: *Štylistika*. Bratislava : SPN, 1989.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Jazyk spisovný a jazyk básnický.* In: Studie z poetiky, Praha : Odeon, 1982.

ŠMATLÁK, Stanislav: *V siločiarach básne*. Bratislava : Smena, 1983.

ŠTRAUS, František: *Slovník poetiky*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2007.

URBAN, Jozef: *Utrpenie mladého poeta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2002.

VÁLEK, Miroslav: *A čo je teda za zrkadlom*? In: Chvíľka s básnikmi. Bratislava : Mladé letá, 1959.

WINCZER, Pavol: *Súvislosti v čase a priestore*. Bratislava : VEDA, 2000.

ZAMBOR, Ján: *Báseň a ticho.* Bratislava : Národné literárne centrum, 1997.

ZAMBOR, Ján: *Vzlyky nahej duše*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2016.

[15] Štúdia pod názvom HOLIŠ, Juraj: *Pomlčka v láske (Využitie pomlčky v Mihálikovej zbierke Erotikon)* vyšla v časopise Vertigo – špeciál Vizuálna poézia, 5, 2017, s. 46 – 52. V porovnaní s časopiseckou verziou sme v tomto príspevku rozšírili záver štúdie.

ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : VEDA, 2011.
ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník*. Bratislava : Tatran, 1984.

Dashes in Love: The Function of Dashes in Vojtech Mihálik's Poetry Collection Erotikon

This article focuses on Vojtech Mihálik's versatile use of the dash as a compositional and semantic element in his poems, by means of which he managed to enrich his poetic language. By analysing a selection of poems, the article describes how Mihálik works with dashes to single out rhetorical questions from the flow of a poem, turning them into individual segments and emphasising their affirmative or negative connection to the previous verse(s). At times, with their horizontal positioning, dashes are used to visually indicate the exterior similarity between certain objects, phenomena and actions. The article also describes the usage of dashes as compositional elements of the poems – i.e., when Stacho substitutes words with one or more dashes and the way he highlights syntactical elements – and simultaneously underlines the semantics of the words by separating them with dashes.

Hra pre tvoje modré oči a *Soľ do zmyslov*: poetika ako možnosť odchýlky Štylistická odchýlka ako možnosť autorskej slobody

Irena Dimova
Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica

Diády nám často slúžia ako alternatívne konštrukcie pri hľadaní zmyslu konkrétneho textu umeleckej literatúry, pričom často siahame po protikladových koreláciách. Zabezpečujú nám pohodlie kritickej analýzy, ktoré je samo osebe hraničné a určuje len vyhovujúce hranice teoretickému pohľadu. V jednom rozhovore Alain Robbe-Grillet dáva do korelačnej dvojice samotný zmysel a na druhej strane pohyb zmyslu[1]. S rizikom nie celkom opodstatneného zjednodušovania by sme mohli povedať, že každá korelácia v sebe zahŕňa protiklad statika – pohyb. V príspevku budeme hľadať dynamické prejavy, ktoré sú v básnických textoch generované vzťahom medzi normatívnou poetikou a konkrétnymi autorskými riešeniami – poetickými odchýlkami z týchto konvencií. Pojem odchýlka v tomto prípade využívame na označenie tých prvkov, ktorými básnické texty vybočujú z ideologicky oktrojovaných estetických rámcov príslušného obdobia, prvkov, ktoré sú svojráznym „únikom od skutočnosti"[2 – 3].

Trnavská skupina v súdobom spoločenskom a literárnom kontexte

Druhá polovica 20. storočia bola na Slovensku charakteristická úzkou spätosťou medzi politickými a sociálnymi udalosťami a literatúrou. V samotnej ideologickej podstate totalitarizmu spočíva idea mytologizácie, čím sa spoločnosti a jej dejinám pridáva pateticky jednotný obraz. Výsledkom tohto postoja tzv. oficiálnej kritiky, kto-

[1] RYBALKA, Michel: *Interview with Alain Robbe-Grillet*. Le Monde, 3. September, 1978, s. 7.

[2] BÍLIK, René: *Duch na reťazi. Sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945 – 1989*. Bratislava : Kalligram, 2008, s. 52.

[3] Jean Starobinski v predslove k francuzskému vydaniu „Etudes de style" Lea Spitzera definuje „štylistickú odchýlku" ako prejav nedotknuteľnej slobody a spája ju s individuálnym štýlom autora. STAROBINSKI, J.: *Leo Spitzer et la lecture stylistique.* In: SPITZER, Leo. Etudes de style, Paris : Gallimard, 1970, pp. 21.

rá stojí za celou literárnou produkciou tohto obdobia, je nachádzanie spoločného konceptu literárnych diel. Z tohto vyplýva aj tzv. schematizmus, ktorý sa v zhodných literárnych a geografických hraniciach prejavil v celej Východnej Európe[4]. Slovenský literárny priestor sa ocitá práve v mechanizme tejto politickej regulácie. Po Zjazde československých spisovateľov v roku 1945 nastáva ideologizácia umeleckej literatúry, v ktorej sa začínajú presadzovať len dobové politické záujmy[5]. V dôsledku prítomnosti jednej výlučne platnej interpretácie, ktorú určujú politické okolnosti, vzniká príležitosť, aby si každý autor odmietajúci písať na objednávku vytvoril svoj vlastný prístup k úniku od predpisov schematizmu. V každom prípade ide o autorské zaujatie určitej perspektívy, hľadiska. Teda prvá základná otázka, ktorú si v tom texte kladieme, je, akým spôsobom niektorí autori rezonujú so skutočnosťou a so stanovenými kritériami tvorenia. Zaujíma nás individuálny autorský prístup k svetu, a to na pozadí normatívnej propozičnosti, ktorá funguje ako svojrázny koncept všetkého nadchádzajúceho. Na ten cieľ sme si vybrali dva básnické texty z druhej polovice 20. storočia, ktoré sú časovou súčasťou literárnej produkcie skúmaného obdobia.

Básnické texty, ktoré budeme rozoberať, sú *Hra pre tvoje modré oči*[6] Ľubomíra Feldeka a *Soľ do zmyslov*[7] Jána Stacha. Obidva boli napísané v tom období, keď dôležitú rolu hrala vzájomná podmienenosť na jednej strane medzi reálnym historickým prototypom a na druhej strane medzi rozmermi umeleckého chronotopu. Naším cieľom je analýza textov, básnických konceptov, ktoré sa využitými výrazovými prostriedkami odchyľujú od schematizmu. V uvedených textoch sa odchyľovanie realizuje prostredníctvom zmyslovosti. K básňam budeme pristupovať paralelne, zameriavajúc sa najprv na špecifickosti konštruovania textu. Po roku 1956 umenie, aj keď len čiastočne, preberá funkciu menej mocensky regulovaného sociálneho priestoru, teda približuje sa k svojej pôvodnej role vysielateľa rôznych sociálnych poslaní. Dokonca sa snaží aj o „kompenzáciu reality". Tým sa oproti historicky predurčenému prototypu postavia labyrinty sujetu, ktoré poskytujú literárne diela[8]. Diela, ktoré sa nejakým spôsobom vymaňujú zo schematizmu, využívajú na to konkrétne prostriedky. Práve s ohľadom na osobitosť uplatneného postupu sme vybrali obe básne z rokov 1959 (*Hra pre tvoje modré oči*) a 1961 (*Soľ do zmyslov*). Prítomnosť a pôsobenie Trnavskej skupiny sú úzko spojené s koncepciou piatich zmyslov[9]. Intuícia a senzuálne pozna-

[4] Politický režim sa snaží vypracovať jednu vyhovujúcu formulu, podľa ktorej sa literatúra zjednoduší do jedného tematického konceptu, spojeného najmä s ideou nového začiatku

[5] BÍLIK, René: *Duch na reťazi. Sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945 – 1989*. Bratislava : Kalligram, 2008, s. 47 – 48.

[6] FELDEK, Ľubo: *Hra pre tvoje modré oči*. Mladá tvorba, 3, 1958, č. 4, s. 10 – 11. Čerpáme z verzie básne, ktorá vyšla v skupinovom čísle *Mladej tvorby*, báseň bola publikovaná aj v samostatnom knižnom vydaní (Bratislava : Mladé letá, 1958) a potom ako súčasť básnickej zbierky *Jediný slaný domov* (1961).

[7] STACHO, Ján: *Svadobná cesta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 7 – 17.

[8] Ešte v roku 1963 Michal Gáfrik akcentuje nepolitickosť, ktorá sa vyčítala ich poézii. GÁFRIK, Michal. *Od metafor k myšlienkam*. Slovenské pohľady, 79, 1963, č. 2, s. 112 – 113.

[9] Poézia Jána Stacha je považovaná za produkt jeho „programu zmyslovo-konkrétnej poézie". Viliam Marčok konkretizuje základ jeho metafor, ktorým „nie je zmyslová

nie vstupujú do hry ako hlavný nástroj poznania (pričom slovo „hra“ nie je použité len automaticky, ako súčasť slovného spojenia, ale so všetkými konotáciami, ktoré vzbudzuje). S ohľadom na daný kontext, v ktorom tie dve diela jestvujú, nás zaujíma aj vzťah medzi samotným sociálnym a politickým kontextom a literárnym výtvorom, ako aj modus, ktorý v tvorbe akumuluje samotné získavanie vedomostí o svete prostredníctvom zmyslov.

Charakteristické pre týchto dvoch slovenských básnikov sú ešte aj metajazyky ich estetických platforiem[10], ktoré si ako cieľ nekladú vyhovieť predstavám politických inštitúcií. Avšak implicitný postoj k nim je stále prítomný (čo sa môže vysvetliť aj ideou vyjadrovania prostredníctvom mlčania, pričom mlčanie svedčí). Už zo spomenutých metatextov vychádza jedna zo základných metafor, vyskytujúca sa aj v umeleckých dielach básnikov – konkretistov. Ide o ideu „soľ do zmyslov“[11]. Pokiaľ sa vo vybraných textoch zmyslovosť zjavuje ako centrálny významovo-kompozičný prvok, sú *Hra pre tvoje modré oči* a *Soľ do zmyslov* v bezprostrednej blízkosti týchto teoretických textov (ak neberieme do úvahy samotnú žánrovú odlišnosť). Pre 20. storočie je typické prelínanie hraníc umeleckých diel a manifestových textov, aj keď do veľkej miery sa tento jav v tvorbe konkretistov nepozoruje.

Perspektívna mnohosť

Pokiaľ „interpretácia visí vo vzduchu“[12], každé jej pristávanie je záležitosťou individuálneho pera. Odtiaľto pochádza perspektíva mnohostí, ktorá spočíva v samej povahe interpretácie. Nenáhodou v cirkuse v básni *Hra pre tvoje modré oči* všetko a všetci zúčastnení sú „vo vzduchu“, pričom „Vo vzduchu môže ešte visieť trest alebo nejaký vták alebo žltý mesiac“. Pri pokuse o paralelné čítanie dvoch básní začneme najprv prítomnosťou „hraničnosti“ v nich. Povedali by sme, že všetko produktívne pochádza z tých procesov, ktoré sa začínajú na rozhraní. V básni *Hra pre tvoje modré oči* nachádzame vstupovanie do „jednej záhrady“, teda do cirkusového priestoru, a v Stachovom texte sa stretávame s „ponáraním na dno rieky“. Idea vstupovania do sveta ako iniciácia jednotlivca, začínajúca sa prvým využitím zmyslov, sa javí ako základný prvok v poetike obidvoch básní (pokiaľ ide o samotné komponovanie textov,

skúsenosť v prvotnom význame, ale skôr intelektuálna, druhotná, sprostredkovaná skúsenosť“. MARČOK, Viliam: *Analyzujúca metafora mladej slovenskej poézie.* Mladá tvorba, 9, 1964, č. 10, s. 30.

[10] Ide o ich kritické články, uverejnené najmä na stranách časopisu *Mladá tvorba* v 60. rokoch, ako napr. „manifesty“, napísané Feldekom, v spoločnom, štvrtom čísle časopisu z roku 1958 – *Bude reč o preklade* a *Bude reč o literatúre pre deti*.

[11] Metaforu o soli Ján Šimonovič definuje ako „elektrinu“, ako prostriedok v rukách básnika: „Soľ je elektrinou, pocit je magnetom, cit, svedomie atď. je pole.“ (ŠIMONOVIČ, Ján: *Čo súvisí so Svadobnou cestou*. Mladá tvorba, 7, 1962, č. 8 – 9, s. 28 – 29).

[12] „Any interpretation still hangs in the air along with what it interprets, and cannot give it any support. Interpretations by themselves do not determine meaning.“ BILETZKI, Anat: *(Over) Interpreting Wittgenstein.* London : Kluwer Academic Publisher, 2003, pp. 20.

tak aj o akumuláciu zmyslov)[13]. Pretože samotné vstupovanie je proces, ktorý v sebe zahŕňa prekročenie nejakej hranice, prechod z jedného priestoru (hmotného alebo imaginatívneho) do iného. Práve túto ideu považujeme za centrálnu v obidvoch básnických textoch, hoci jej poetická realizácia sa v nich výrazne odlišuje. Toto odomykanie sveta predstavuje základný rámec našich úvah. Prostriedkom odomykania sveta je zmyslovosť. Ak si každý autorský idiolekt vytvára aj svoju vlastnú poetiku, ku ktorej sa môže pridať zovšeobecňujúca charakteristika, tak v prípade rozoberaných básní ich najvýstižnejšie charakterizuje „poetika zmyslovosti" – pomenovanie, ktoré sa objavuje v článkoch napr. Milana Hamadu[14] a Michala Gáfrika[15] a nachádza svoj ešte obsiahlejší rozbor v knihe Jána Zambora a konkrétne v časti o zmyslovej metafore[16].

Každý element textu vyjadruje implicitne alebo explicitne nejakú intencionalitu, ako aj samotná forma diela. V prípade vybraných textov básní si vnímame sprostredkovateľskú funkciu formy. V texte *Hra pre tvoje modré oči* máme médium rozprávača, ktorý utvára samotnú kompozíciu textového priestoru. V tom zmysle je tvarovanie básne svojráznou realizáciou idey na tematickej úrovni. Text sa skladá z niekoľkých častí a každá z nich predstavuje istý druh cirkusového predstavenia, ktoré však nie je určené deťom v zmysle detskej poézie, a práve naopak nasmerované na recepciu dospelého. V piatich z ôsmich ide o formu svojráznej hádanky, pričom funkcia žonglér má vplyv aj na kompozičné usporiadanie básne, ktorá dodržiava poradie vystúpení v „jeho" cirkuse. Ide nám o to, že dej sa neodohráva v nejakom danom kontexte, ale v prostredí, ktoré sa do určitej miery vytvára spolu so samotným príbehom. Prítomnosť „oficiálneho cirkusu", do ktorého išli rodičia, hovorí o jedinečnosti cirkusu vytvoreného žonglérom. V prvej časti básne lyrický subjekt oznamuje: „Viem, že vaši odišli do cirkusu (…) Odnesiem ťa do jednej záhrady. (…) V tej záhrade mám prichystanú hru pre tvoje modré oči." Podobná paralela jedného konceptu k inému je zrejmá v texte *Soľ do zmyslov*. Priestor básnickej sujetovej hry[17] predstavuje svet novorodeného dieťa, ktoré je ešte len mlčiacim „vápnom":

Za onoho času
toto všetko predo mnou ešte tajili,
lebo vtedy bol iba belasý ker krvi
a otec túžil do matkiných vlasov.
A ja som bol vápnom, ktoré mlčí.

[13] O prvom videní „poohmatávanej skutočnosti" hovorí aj Milan Hamada ešte v súvislosti s Rudolfom Fabrym. HAMADA, Milan. *Metamorfózy poézie.* In: V hľadaní významu a tvaru. Bratislava : Smena, 1966, s. 267 – 268.

[14] HAMADA, Milan: *Mladá poézia nastupuje.* Mladá tvorba, 6, č. 5, s. 34 – 36.

[15] GÁFRIK, Michal: *Diskusia o mladej poézii.* Mladá tvorba, 6, č. 11, s. 26 – 27.

[16] ZAMBOR, Ján: *Zmyslová metafora.* In: Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu. Bratislava: VEDA, 2010, s. 14 – 17.

[17] Svojráznu sujetovo-rolovú hru vidíme v obidvoch básňach, čo je typická charakteristika detskej poézie.

Táto charakteristika „začiatku" nastoľuje aj implicitne sa prejavujúcu nepoškvrnenosť, nedotknutosť, ktorou sa vytvorený topos vyznačuje. A v danej básni sa to prejavuje ešte výraznejšie, lebo na druhej strane máme svet rodičov. Takže v obidvoch textoch ide o znovuvytvorenie priestoru, resp. sveta, ktorý je paralelný voči tomu prítomnému. Takéto budovanie si vyžaduje vlastné prostriedky na spracovanie novej reality, v zmysle vlastnej subjektívnej konštrukcie.

Uvedená inherentná realita, vytvorená autorom, slúži ako prostriedok na dosiahnutie recepčného účinku na čitateľa, teda básnik sa mu ňou snaží sprostredkovať svet textu. S ohľadom na to, že každé zobrazenie a znovuvytvorenie sveta je selektívne, vzniká ďalšia otázka, ktorú si kladieme, a tou je, ako sa vo vybraných textoch prejavuje perspektívna mnohosť interpretácií. Vzťah estetickej a ideologickej informácie sa črtá v konkretizácii básnicky konštruovaných priestorov. Samotnou ideou znovuvytvorenia svetov sa autori vracajú späť ku koreňom, pričom charakter tohto návratu možno nájsť v použitých médiách, teda v prostriedkoch, ktorými sa to uskutočňuje – v Stachovej básni *Soľ do zmyslov* začiatok predstavuje stav, pri ktorom „je chaos, je tma". Ako sme už na začiatku svojej analýzy naznačili, hlavná a východisková tematická rovina v obidvoch textoch je koncepcia zmyslovosti. Na druhej strane, máme aj spracovanie zmyslovosti, pričom len jeden alebo niekoľko zmyslov, ale každopádne nie všetky, hrajú hlavnú úlohu. Teda na zreteli máme konkrétny výber zmyslov, ktorý v tomto prípade nechápeme ako náhodný, ale analyzujeme ho v rámci protikladnej korelácie estetickej a ideologickej informácie. V básni Ľubomíra Feldeka sa dôraz kladie na tie vlastnosti vecí, ktoré sa prejavujú farbou, teda na vizuálne vnímané javy. Aj hlas je „modrý od zimy" a počúvaná hudba je žltá. U Jána Stacha pozorujeme akcentovanie dotykových vnemov, ktorými sa žobrač „doráňala o kryštály sladkej vody, / šmátrala, tríbila si hmat, / ucítila v ňom hasnúce svetlo/ jadra zeme". Tými dvoma zmyslami, zrakom a hmatom, sa vyjadruje slobodné konanie prejavené v básňach.

Argumentum ex silentio

V ďalšej časti sa sústredíme na to, čo sme na začiatku príspevku označili ako zamlčané. Ide o svojrázne ustúpenie konkretistov do mlčania ako gesto odmietnutia konkrétnych prostriedkov, ktoré sú spojené s normatívnou poetikou. V tejto funkcii vyniká neprítomnosťou sluch, čuch a chuť. Dôležitosť počúvania v čase totalitarizmu naznačuje možnú príčinu odmietnutia jeho aplikácie v rozoberaných textoch. Naša bezprostredná ľudská skúsenosť je do väčšej miery spojená s hmatom a videním, zatiaľ čo sluch, čuch a chuť majú v sebe zakotvenú podstatu sprostredkovanosti. Informácia sa cez ne podáva vždy prostredníctvom niečoho, čo má subjektívnu povahu, čo prešlo procesom výberu. Videnie a dotýkanie sa, na druhej strane, sú prvotné činnosti, o ktorých možno povedať, že sú spojené ešte so samotným príchodom človeka na svet (aj keď zrak sa biologicky prejavuje neskôr ako hmat). Pokiaľ sa počúvaním môžeme dozvedieť o všetkom, čo sa inak dá získať zrakom a hmatom, videním a dotýkaním získavame oveľa menšie množstvo informácií. Sluch poskytuje hustú koncentráciu znalostí, čo

do istej miery vedie k zanedbávaniu možností vlastného poznania, ktoré získavame postredníctvom svojich skúseností pri kontakte so svetom. Tým chceme zdôrazniť pozíciu textov Ľubomíra Feldeka a Jána Stacha, o ktorých by sme mohli povedať, že odmietajú „počuť a ochutnať " realitu jednoznačne stanovenú oficiálnym diskurzom.

Koniec 50. rokov je charakterizovaný aj svojráznym návratom k predchádzajúcemu obdobiu poetizmu, ktorý ma svoju realizáciu hlavne v koncepte, založenom na senzuálnosti. Okrem situačných okolností, ktoré svedčia o pravdepodobnom príklade českej skupiny Květen v povzbudení Trnavskej skupiny k využitiu poetiky 20. a 30. rokov, ktorá bola aj jej inšpiračným zdrojom, sa konkretisti obracajú k poetizmu ako „k jednému z prostriedkov rozširovania možností dobovej poézie"[18]. Zjavné je hlásenie sa konkretistov k poézii piatich zmyslov a k detstvu a v rámci neho predovšetkým konceptu detskej vnímavosti, čo možno vidieť jasne načrtnuté ešte v ich manifestačnom vystúpení vo štvrtom čísle *Mladej tvorby* z roku 1958. U predstaviteľov Trnavskej skupiny ide podľa Andrey Bokníkovej hlavne o snahu „hľadať tvary a farby jednej veci v tvaroch a farbách veci druhej". Návrat k senzuálnosti sa prepojil, ako ďalej píše, s tým, že podľa konkretistov „[b]áseň musí byť umne skomponovaná, inak sa jej svet rozpadne"[19].

Zrak a hmat

Pri horeuvedenom ochutnávaní ide o dva druhy uplatňovania prístupu k svetu, a to vnímavosti a detského aspektu. Feldek v básnickom texte aplikuje princíp hry, zatiaľ čo u Stacha sa stretávame s jedným spomienkovým modelom, ktorý predstavuje návrat do detstva skôr prostredníctvom idey hry. Na rozdiel od *Hry pre tvoje modré oči* (1958), *Soľ do zmyslov* nie je báseň pre deti (tú predstavuje Stachova básnická kniha *Čokoládová rozprávka* z roku 1958), chceme však ukázať dva spôsoby realizácie vnímavosti spätej s témou detstva. Funkcia detského modu sa realizuje v obidvoch textoch dvoma odlišnými spôsobmi, čo sa dá vysvetliť ludistickým rázom diela *Hra pre tvoje modré oči* a na druhej strane poznávacím aspektom hry v básni *Soľ do zmyslov*. Inými slovami, v prvom prípade sa do štruktúry textu premieta formálna stránka hry a v druhom prípade je v texte prítomná hra ako poznávací proces. S tým je možné spojiť aj odlišné prejavy vnímania v analyzovaných textoch. Vo Feldekovej básni sa vnímanie realizuje cez prizmu zraku – „Nedívaj sa hore, lebo ti ozelenejú oči. Dívaj sa sem" a u Stacha dotykom, t. j. hmatom – „Ruky si doráňala o kryštály sladkej[20]

[18] MIKULA, Valér: *Český poetizmus a slovenská poézia.* In: Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii. Bratislava : UK, 2013, s. 108.

[19] BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia II.* Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2012, s. 60, 61.

[20] Prítomnosť využitia chuti v tomto prípade – v súvislosti s vyššie uvedeným konceptom o neprítomnosti tohto zmyslu – je pravdepodobne jedinou výnimkou v rozoberaných textoch, ktorá každopádne nachádza svoju kompenzáciu ihneď v nasledujúcich veršoch, v ktorých sa začína akumulovať hmat.

vody, / šmátrala, tríbila si hmat, / ucítila v ňom hasnúce svetlo/ jadra zeme". „Vidieť" v texte *Hra pre tvoje modré oči* zodpovedá spoznávaniu novej reality, alebo presnejšie novému aspektu reality. Pretože svet básní sa odohráva na jasne naznačenom pozadí už prítomného sveta, ktorý je definovaný ako svet dospelých. Z vyššie spomenutého vyplýva, že v rámci propozičného modelu reality sa vytvára iný variant existenčného priestoru, ktorý svojou počiatočnosťou nastoluje variantnosť interpretácií reality, ako aj implicitnú kritiku snahy stanoviť jediný možný správny výklad skutočnosti. Taký spôsob prezentovania existencie vo svete vypovedá o podstate literatúry ako „a pure game ". Teda samotné texty hovoria o možnej variantnosti, ktorá sa chápe ako výsledok povoleného a opodstatneného aktu, akým je spoznávanie reality. Poznanie v rámci analyzovaných textov sa vracia k svojmu počiatočnému zmyslu, k idei poznania ako túžby po vedení, k tomu čo Aristoteles opisuje ako „pantes anthropoi tou eidenai oregontai phusei" (Všetci ľudia prirodzene túžia po vedomostiach)[21]. Prostredníctvom samotnej existencie sa poukazuje na to, čo je čisté, teda na to, čo je intuitívne vnímané, pretože len vedením sa dá nájsť existovanie, ako uvažuje Heidegger. Podľa neho má prvotná a geniálna pravda svoje korene práve v čistej intuícii[22].

Samotná hra v básni Ľubomíra Feldeka, ktorá slúži ako poznávací fenomén[23], predpokladá komunikačný charakter textu, ktorý predstavuje interakciu medzi predstaviteľom detského sveta a zástupcom zo sveta dospelých. Komunikácia je hraničná s ohľadom na skúmanie momentu vstupovania dieťaťa do reality. Komunikácia ako spoločenský fenomén ustupuje do úzadia, ale zároveň nestráca na dôležitosti, len sa mu pridáva charakter implicitnosti. Funkčná umiestnenosť hry určuje situovanosť a úlohu dieťaťa, resp. detského modu v texte. Rola dieťaťa môže byť aktívne realizovaná tým, že je situovaná do pozície hlavného činiteľa alebo aspoň recipienta v diele. Druhou možnosťou je zostať len v ideových vrstvách, čo je ten prípad modelu návratových momentov do detstva. V básni *Hra pre tvoje modré oči* vidíme to, čo Umberto Eco označuje ako proces, pri ktorom text produkuje určitého vlastného modelového čitateľa[24]. Feldekova báseň sama implikuje svojho potenciálneho čitateľa, pretože s ním vedie dialóg. Recipient textu je prizvaný k spolutvorbe básne. Funkcia čitateľa je neoddeliteľnou súčasťou kompletnosti diela. V tom sa odlišuje báseň Jána Stacha, ktorá v sebe zahŕňa prítomnosť dieťaťa a jeho aspektu, v dôsledku čoho sa nepožaduje podobná účasť zo strany čitateľa. V diele *Soľ do zmyslov* to, čo je vyvolané, je len empatia prijímateľa, ktorému je báseň venovaná – „Človeku".

---

[21] ARISTOTELES: *Metafísica*, I, 1, 980a. Dostupné na: http://www.filosofia.org/cla/ari/azc10051.htm.

[22] HEIDEGGER, Martin: *Being and Time. A Translation of Sein und Zeit.* State University of New Yourk Press, 1996, pp. 160.

[23] SLIACKY, Ondrej. *Jediná a jedinečná. Rozhovor s Klárou Jarunkovou (1997).* Bibiana, 8, 2001, č. 4, s. 13.

[24] „A text is a device conceived in order to produce its model reader… A text can foresee a model reader entitled to try infinite conjectures." ECO, Umberto: *Overinterpreting texts.* In: COLLINI, Stefan (ed.): Interpretation and Overinterpretation. WITH Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose. Cambridge University Press, 1992, pp. 64.

Pokiaľ sa u Feldeka stretávame s hrou ako poznávacím fenoménom a presne konštruovanou činnosťou, ktorá v sebe zahŕňa aj čitateľa, v prípade Stacha máme pred sebou „len" lyrický prejav, ktorý nedisponuje očividným vzťahom medzi jednotlivými fragmentárnymi časťami, pričom všetky prvky sú nepriamo spojené s hlavnou témou, a to s témou návratu do detstva. Poznanie, ktoré sa realizuje hmatom, je konštruované čiastkovým, fragmentárnym spomínaním. Lyrický subjekt predstavuje retrospekciami určité obdobia detstva. Návratom sa vracia na „dno", na začiatok, ktorý je vyjadrený motívom potápania sa na dno mora, pretože všetko je „na dno rieky" potopené. V tom najnižšom bode sa začína podľa tohto konkrétneho návratu aj život, ktorý má svoju jedinú realizáciu vo vnímaní a v používaní senzuálnosti.

Videnie umožňuje zahrávanie sa so štruktúrou dispozičnej reality v konkrétnej chvíli. Ohmatávanie, na druhej strane, preniká do hlbších zmyslových aspektov spomienkového návratu. To znamená, že terajšie spoznanie sveta sa realizuje zrakom a hmatom. Na rozdiel od vnímania zrakom v druhom prípade stačí len ohmatať veci – „zo samotnej túžby v prstoch / ohmatávať dno", aby sme si spomenuli na ich podobu, resp. formu.

U Stacha pozorujeme vysokú frekvencia použitých slov, ktoré sa týkajú hmatu. Pri absencii reči – „Stratil sa kľúčik od reči", jediné čo zostáva lyrickému subjektu, je „vstúpiť do zmyslov", do tých, ktoré si nevyžadujú tento stratený kľúč. Preto sa v texte básne *Soľ do zmyslov* stretávame s „túžbou v prstoch", nachádzame svojrázne rozdelenie prostredia dospelých a dieťaťa, pričom v prvom z nich sa uplatňuje sluch a v druhom hmat. Jediné poznanie, ktorému možno dôverovať, je poznanie získané prostredníctvom dotykom. V tej korelatívnej dvojici sluch – hmat vidieť aj paralelizmus s diádou prehltávanie – ochutnávanie. Pokiaľ sa vo svete dospelých rodičov do popredia posúva to prvé, teda hltavé počúvanie, v tvoriacom sa dieťati a zároveň rozprávačovi sa skutočnosť „ochutnáva" dotykom. Senzitívnosť sa javí ako začiatok inteligentnosti, pričom ide o druh „vediacej" naivnosti, ktorá vedie k poznaniu. Uplatnená kreativita má detský rys, pričom samotný text svedčí o novom tvorení reality, teda o tvorení svojej reality, ktorá je v umeleckých textoch vždy imaginatívna. Vnímanie je takým tematickým bodom, ktorý v texte akumuluje zmysly ako aj v samotných textoch, tak aj medzi textami, teda intertextuálne. Text je v procese, lebo v ňom, ako aj ním sa pociťuje, niečo sa poznáva, zažíva, zakúša, skúša. Text nekladie otázky, ani nedáva odpovede. Nie je to svedectvo niečoho, okrem svedectva stretnutia so svetom, alebo s inou realitou. A tento nový druh skúsenosti sa ustanovuje v bezprostrednom stretnutí s tým, čo básnik vizuálne vníma (napr. „závod" v básni *Severné leto* Ľubomíra Feldeka[25]). Teda ide o prekonávanie prvého vnemu, za ktorým stojí normatívny obraz sveta, prostredníctvom pokusu o vytvorenie sveta, ktorý sa rodí v detskom vedomí.

[25] V prvom vydaní básnickej zbierky *Jediný slaný domov* (1961) sa báseň *Severné leto* objavila vo verzii, v ktorých motív závodu vstupuje aj do obrazu budovania priemyslu v oravskej krajine.

Prehltávanie versus ochutnávanie

V súvislosti s už uvedenou koncepciou zmyslovosti nám ako východisko môže slúžiť názor Michela Serra o opozitnom postavení prehltávania a ochutnávania. Vo svojom manifeste zmyslovosti, ako často nazývajú jeho knihu o piatich zmysloch (*Les Cinq Sens*), francúzsky filozof hovorí o čistom ohmatávaní ako inej ceste k poznaniu, o senzuálnosti ako začiatku inteligentnosti[26]. Kým prehltávanie je charakteristické pre zvieratá, ochutnávanie je tým, čím by mali vynikať ľudia. V súvislosti s predmetom určitého záujmu sa nám koncepcia Michela Serra zdá najlogickejšia a vystihujúca uplatnenie zmyslovosti v poézii Ľubomíra Feldeka a Jána Stacha. Ide o rolu zmyslovosti pri vytváraní ľudskej skúsenosti so svetom.

Vo svojej štúdii o detskom aspekte Feldekových rozprávok Brigita Šimonová kladie dôraz na tieto prvky, ktoré „dostávajú aj nerozprávkové významy, ktoré nemusí pochopiť detský čitateľ"[27]. Tieto prvky, ktoré vnímame ako prvky určené pre dospelého čitateľa, zachytávajú „javy v ich pluralite"[28], a tým sa vyjadruje potreba vytvorenia vlastného sveta na pozadí „skutočnosti" normatívneho sveta. Tvorivosť sa prejavuje básnickou výlučnosťou, ktorá prijíma do textov „len čisté zdroje".

Záver

V príspevku sme sa sústredili na využitie senzuálnosti, teda piatich zmyslov, v umeleckej tvorbe konkretistov. S koncepciou vytvorenia umeleckého sveta ako protipólu reality spájame metaforickú opozíciu prehltávania a ochutnávania, pričom druhý člen sa výrazne zhodnocuje pri uplatnení detského pohľadu. Uvedené hlavné osi, okolo ktorých je založená analýza, sú aplikované na básnické texty Ľubomíra Feldeka a Jána Stacha – *Hra pre tvoje modré oči* a *Soľ do zmyslov*. Cieľom je poukázať na dve slobodné autorské gestá, ktoré predstavovali alternatívu voči rezíduám dobovému schematizmu, v druhej polovici 50. a začiatkom 60. rokov 20. storočia. Nezaoberali sme sa tým, že jeho prvky sa v ich poézii predsa len objavili, keďže to by si vyžadovalo ďalší argumentačný priestor. Obidve básne sú dôkazom využitia poetiky ako možnosti odchýlky. Zrak a hmat sú základom metaforickosti, ktorou tieto básnické texty vybočujú z ideologických rámcov príslušného obdobia.

[26] SERRES, Michel: *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies.* London : Continuum International Publishing Group, 2008, pp. 352.

[27] ŠIMONOVÁ, Brigita: *Poetika a noetika Feldekovej rozprávky*. In: Stratené v čase. Sondy do literatúry pre deti a mládež. Banská Bystrica : UMB, 2012, s. 47 – 56.

[28] BŽOCH, Jozef: *Poézia v diskusii*. In. Kontakty. Výber statí o literature. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970, s. 89 – 91.

Pramene a literatúra

ARISTOTELES: *Metafísica*, I, 1, 980a. Dostupné na: http://www.filosofia.org/cla/ari/azc10051.htm.

BÍLIK, René: *Duch na reťazi. Sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945 – 1989.* Bratislava : Kalligram, 2008.

BILETZKI, Anat: *(Over) Interpreting Wittgenstein.* London: Kluwer Academic Publisher, 2003, pp. 20.

BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Novomeského poézia v „príbehu" tvarov*. Romboid, 39, 2004, s. 62 – 71, tiež In: Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia II. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2012, s. 53 – 72.

BŽOCH, Jozef: *Poézia v diskusii.* In: Kontakty. Výber statí o literature. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970.

ECO, Umberto: *Overinterpreting texts.* In: COLLINI, Stefan (ed.): Interpretation and Overinterpretation. With Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose. Cambridge University Press, 1992, pp. 64.

GÁFRIK, Michal: *Diskusia o mladej poézii*. Mladá tvorba, 6, č. 11, s. 26 – 27.

GÁFRIK, Michal: *Od metafor k myšlienkam*. Slovenské pohľady, 79, 1963, č. 2, s. 112 – 113.

HAMADA, Milan: *Mladá poézia nastupuje*. Mladá tvorba, 6, č. 5, s. 34 – 36.

HAMADA, Milan: *V hľadaní významu a tvaru*. Bratislava : Smena, 1966.

HEIDEGGER, Martin: *Being and Time. A Translation of Sein und Zeit.* State University of New York Press, 1996, p. 160.

MARČOK, Viliam: *Analyzujúca metafora mladej slovenskej poézie.* Mladá tvorba, 9, 1964, č. 10, s. 30 – 32.

MIKULA, Valér: *Český poetizmus a slovenská poézia*. In: Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii. Bratislava: UK, 2013, s. 99 – 112.

RYBALKA, Michel: *Interview with Alain Robbe-Grillet.* Le Monde, 3. September, 1978, pp. 7.

SERRES, Michel: *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies.* London : Continuum International Publishing Group, 2008, pp. 352.

SLIACKY, Ondrej: *Jediná a jedinečná. Rozhovor s Klárou Jarunkovou (1997).* Bibiana, 8, 2001, č. 4, s. 13.

STAROBINSKI, Jean: *Leo Spitzer et la lecture stylistique*. In: Spitzer, Leo. Etudes de style. Paris : Gallimard, 1970, pp. 21.

ŠIMONOVÁ, Brigita: *Poetika a noetika Feldekovej rozprávky*. In: Stratené v čase. Sondy do literatúry pre deti a mládež. Banská Bystrica : UMB, 2012.

ŠIMONOVIČ, Ján: *Čo súvisí so Svadobnou cestou*. Mladá tvorba, 7, 1962, č. 8 – 9, s. 28 – 29.

ZAMBOR, Ján: *Zmyslová metafora.* In: Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu. Bratislava : VEDA, 2010, s. 14 – 17.

Hra pre tvoje modré oči ("The Play for Your Blue Eyes") and *Soľ do zmyslov* ("Salt into Senses"): Poetry as Room for Deviations

This article searches for dynamic manifestations in poetry generated by the tension between the prescriptions of normative poetry and the idiosyncratic approaches artists take towards them; that is, their poetic deviation from the prevailing literary conventions. The article primarily focuses on how the Concretists incorporated the five senses into their poetry: namely, Ľubomír Feldek in his poetry collection *Hra pre tvoje modré oči* and Ján Stacho in his book *Soľ do zmyslov*. The article aims to describe two liberal artistic gestures in the late 1950s and early 1960s that offered an alternative to the residues of the schematic tendencies of the era.

Verš Jána Stacha

Martin Dzúr

Úvod

Počiatky publikovania básnickej tvorby Jána Stacha sa viažu predovšetkým na časopis *Mladá tvorba*, v ňom autor debutuje v roku 1957, keď v dvojčísle 8 – 9 publikuje dve básne – *Študenti* a *Melón,* pričom druhá z nich sa neskôr s nepatrnými zmenami dostáva aj do básnikovho debutu v rámci jeho poézie pre dospelých *Svadobná cesta*. Ak však našu pozornosť zameriame na verš Jána Stacha, nemenej zaujímavá je jeho účasť v kritických diskusiách, ktoré sa týkali dvoch zbierok predchádzajúcich Stachovu spomenutú zbierku *Svadobná cesta*. Išlo o básnické debuty Mikuláša Kováča *Zem pod nohami* (1960) a Ľubomíra Feldeka *Jediný slaný domov* (1961). Už na sklonku 50. rokov 20. storočia prebehla, takpovediac, programová diskusia o smerovaní slovenskej literatúry, počnúc II. zjazdom československých spisovateľov v Prahe v apríli roku 1956, ktorá pokračovala neskôr najmä na ploche *Kultúrneho života* a *Mladej tvorby*. Krédo „Dnešok je naša pevnina", objavujúce sa v názve Mojíkovho článku v *Mladej tvorbe* č. 2 z roku 1957, sa stane základom pre „obhajobu" prítomnosti voľného verša v tvorbe mladých autorov napriek tomu, že napr. Ján Majerník konštatuje: „Presvedčenie, že voľný verš najlepšie vystihuje tempo súčasného života, je v základe mylné."[1] Už na II. celoslovenskej porade o *Mladej tvorbe* z februára 1959 sa za užšie prepojenie skutočnosti, reálneho života a „súčasnosti" s poéziou vyslovuje aj Stacho a jeho požiadavka zrozumiteľnosti mala charakterizovať príklon poézie k súčasnosti po tematickej aj tvarovej stránke[2]. V súvislosti so Stachovou tvorbou môže byť zaujímavé tvrdenie o kladení voľného verša u mladých autorov, najmä prispievateľov *Mladej tvorby*, do opozície voči veršu viazanému[3]. Všeobecne je možné konštatovať, že voľný verš bol neustále vnímaný ako veršový útvar schopný najprirodzenejšie za-

[1] MAJERNÍK, Ján: *Verš viazaný či voľný?* Mladá tvorba, 3, 1958, č. 5, s. 10.
[2] STACHO, Ján: *Sme komunisti… Diskusný príspevok z II. celoslovenskej porady spolupracovníkov Mladej tvorby*. Kultúrny život, 14, 1959, č. 8, s. 3.
[3] Napríklad MAJERNÍK, Ján: *Verš viazaný či voľný?* Mladá tvorba, 3, 1958, č. 5, s. 10 – 11.

chytiť dynamiku modernej spoločnosti[4]. Preto je pravdepodobné, že aj mladí autori zo sklonku 50. a začiatku 60. rokov 20. storočia siahajú po útvare voľného verša nielen ako po prostriedku, ktorým sa majú odlíšiť od oficiálnej schematickej poézie, ale tiež ako po útvare, ktorý im dáva možnosť najvhodnejšie vyjadriť pocity súdobého človeka a realizovať tak proklamovaný program poézie „všedného dňa". Voľný verš sa všeobecne vníma predovšetkým ako prostriedok umenia orientovaného na obsah[5], aktivizuje sa poznávacia aktivita a poznanie v básni[6] (Miko, 1987, s. 158), čo korešponduje s konkretistickou poetikou. Neznamená to však, že Stacho zanevrel na verš sylabotonický. Ako naznačím v ďalších častiach príspevku, táto opozícia nie je taká striktná a aj genéza Stachovho verša korešponduje so všeobecnými zisteniami, ktoré voľný verš charakterizujú ako stupeň vývinu uvoľňovania viazaného verša[7], často pod vplyvom inonárodných literatúr[8]. Sám Stacho v jednom z rozhovorov potvrdzuje, že rytmus je podľa neho „jediným a základným znakom, ktorý charakterizuje básnickú reč"[9] a nepáči sa mu, že mladí autori „negujú druhotné znaky poézie ako rým, asonanciu, melodickosť reči"[10].

Jamb a alexandrín

Prvé štyri Stachove zbierky, a to *Svadobná cesta* (1961), *Dvojramenné čisté telo* (1964), *Zážehy* (1967) a *Apokryfy* (1969), prinášajú rozličné podoby či už sylabotonického, alebo nemetrického, voľného verša. Už Stachova úprava vlastných časopiseckých začiatkov pri ich zaradení do knižných titulov, a tu máme na mysli najmä báseň *Zakliate mesto*[11], naznačuje, že autor vnímal citlivo zvukové usporiadanie básne aj v rovine rytmickoprízvučnej, pričom v spomínanej básni dochádza k úpravám s jednoznačným cieľom posilniť jambické zameranie textu.

Práve jamb má v Stachovej tvorbe nezastupiteľné miesto. Napriek tomu, že kritická diskusia okolo debutovej Stachovej zbierky a vlastne aj jeho ďalších zbierok sa sústreďuje predovšetkým na obraznú rovinu, kde sa mnohí recenzenti vyjadrujú varovne najmä k samoúčelnosti metaforickosti (napr. Hamada, Rúfus či Nadubinský), pozornosť si zaslúži aj zvuková rovina jeho básnických textov. Skutočnosť, že jambické usporiadanie verša má u Stacha rovnocenné miesto povedľa voľného verša, sa

[4] ČERVENKA, Miroslav: *Dějiny českého volného verše.* 1. Brno : Host, 2001, s. 42. Porov. tiež MIKO, František: *Umenie lyriky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988. s. 91.

[5] ČERVENKA, Miroslav: *Z večerní školy versologie II. Sémantika a funkce veršových útvarů: versologický průvodce tvorbou generace 90. let.* Pardubice : Akcent, 1991, s. 46.

[6] MIKO, František: *Analýza literárneho diela*. Bratislava : Veda 1987, s. 158.

[7] Porov. ČERVENKA, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Brno : Host, 2001, s. 11n

[8] Porov. ZAMBOR, Ján: *Voľne o voľnom verši v slovenskej poézii*. In: ZAMBOR, Ján (ed.): Voľný verš v slovenskej poézii. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983, s. 192.

[9] *Básnici pri okrúhlom stole*. Slovenské pohľady, 85, 1969, č. 10, s. 7.

[10] Tamže.

[11] STACHO, Ján: *Zakliate mesto*. Mladá tvorba, 2, 1957, č. 11, s. 323.

ukazuje už v jeho debute. U Stacha síce môžeme nájsť aj trochej alebo daktylotrochej (niekoľko textov z *Dvojramenného čistého tela* a báseň *Luna* z *Apokryfov*), ale dominuje už spomínaný jamb a špecifickým veršom, ktorý Stacho využíva už vo svojom debute, je alexandrín. Navyše, pôdorys Stachovho alexandrínu má bližšiu interpretáciu v jambickej realizácii ako v daktylskej, resp. daktylotrochejskej, a z alexandrínu Stacho odvodzuje mnohé ďalšie formy metricky organizovaného verša, ktoré sa vyznačujú najmä polveršovou prestávkou a jambickým rytmom. Zároveň je nutné povedať, že miera metricky organizovaných básní kulminuje práve v *Svadobnej ceste*. Individuálny básnický vývin potom Stacha v ďalších zbierkach vedie smerom k posilňovaniu pozícií voľného verša a potláčaniu rytmicko-syntaktickej konvergencie, aby sa cyklicky postupne vracal k východiskovým pozíciám svojho verša. Dokumentujú to niektoré údaje získané výskumom verša v týchto prvých štyroch zbierkach. Kým priemerná slabičná dĺžka verša je v *Svadobnej ceste* na úrovni 9,1 slabiky, v *Dvojramennom čistom tele* a v *Zážehoch* presahuje 11 slabík (11,1 a 11,8 slabiky), aby sa napokon *Apokryfoch* opätovne vrátila na 9,1 slabiky. Tomu zodpovedá skutočnosť, že výskyt jednoslabičných úvodných taktov je najvyšší práve v *Svadobnej ceste*, kde umožňuje realizovať často nábeh jambického rytmu. Práve v jambicky organizovaných básňach debutu sa minimalizuje aj výskyt veršových presahov, ktorý dosahuje v jambických textoch prvej zbierky približne polovičnú hodnotu výskytu oproti hodnote platnej pre debut ako celok. Aj vďaka najväčšej metrickej organizovanosti je zastúpenie veršových presahov v *Svadobnej ceste* na úrovni 16,6 %, v *Dvojramennom čistom tele* stúpne ich početnosť na 42,6 %, v *Zážeho*ch na 46,3 % a v *Apokryfoch* dokonca až na 55,6 %. V druhej a tretej Stachovej zbierke nachádzame v každej len po jednom jambickom sonete (*Blysnutie*, resp. *Premeny ohňa*) a dokonca aj v jambickej básni *Prosba* má každý jeden verš okrem posledného veršový presah. V *Apokryfoch* sa Stacho vracia späť aj k jambickému veršu, keď v štyroch básňach *Apríl*, *Noc s bránami dokorán*, *Poludnie* a *Spomienka nozdrami* klesá zastúpenie veršových presahov na hodnotu 14,3 %. Je zrejmé, že početnosť veršových presahov je nepriamo úmerná metrickej organizovanosti verša.

Cyklus *Čítanie z prachu* zo *Svadobnej cesty* zároveň uvádza Stachov alexandrín. Stacho plne využíva výdobytky moderného jambu a v úvodoch oboch polveršov využíva popri jednoslabičných slovných celkoch aj trojslabičné. Ak aj využije dvojslabičný slovný celok, vždy po ňom nasleduje prízvučná monosylaba, čím sa verš vracia do potrebných rytmických rámcov. Dvakrát sa mu v úvode verša objaví štvorslabičný takt, ale vždy ide o spojenie „*Obloha je*“ v básňach *Počatie* a *Vzbura*[12] a raz dokonca začne verš päťslabičným úvodným taktom, ktorý metrum akceptuje. Úvodný takt je však dominantne jednoslabičný, a to až v 52,4 % prípadoch. Stachov alexandrín z *Čítania z prachu* ďalej charakterizuje vysoké prízvukovanie záverov mužských veršov, vďaka ktorému pôsobí verš artistnejšie, ako aj nízka miera odchýlok, resp. prízvukovania slabých pozícií. Napriek častému využívaniu úvodných daktylských taktov sa

[12] STACHO, Ján: *Svadobná cesta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 61 a 65.

Stacho snaží v prvých poloviciach veršov využívať jednoslabičné slová, čím dosahuje citeľný jambický nástup. Vnútra polveršov sa snaží ozvláštňovať využívaním dlhších slovných celkov, ako napr.: „zo svetla nech je plač trieštiaceho sa skla“[13] (báseň *Panna*); „Zlý vietor z makovíc, oplodňujúce rytmy. / V krvi ti kvíli soľ jak poranený vták. / Nuž vzbĺkni, krvácaj, v nazelenalom prítmí“[14] (báseň *Stretnutie*). Pre Stachov alexandrín z tohto cyklu je konštantou dodržiavanie rytmicko-syntaktickej konvergencie.

Ako derivát alexandrínu potom môžeme vnímať aj verš básne *Svitanie nad mestom* a v stopách alexandrínu pokračujú aj niektoré texty z *Dvojramenného čistého tela*. Báseň *Otázočky* prináša štyri štvorveršové strofy s obkročným rýmom a so striedaním mužských a ženských veršov. Verš tejto básne sa pravidelne delí po piatej slabike na dva polverše, odchýlka spočíva len v skrátení prvého polverša o jednu slabiku a verš *Otázočiek* je možné nazvať derivátom alexandrínu. Rovnaký metrický pôdorys môžeme potom identifikovať v básni *Pieseň z kvitnúceho maku*, ktorá je špecifická aj svojimi konsonanciami v záveroch verša, navyše sa v nej dodržiava rytmicko-syntaktická konvergencia. Rozmer alexandrínu nachádzame aj v *Apokryfoch*, v sonete *Po návšteve*, a jeho derivát v ďalšom sonete s príznačným názvom *Sonet*. Ide o verš s polveršovou prestávkou po piatej slabike, teda prvý polverš je skrátený podobne ako v derivátoch alexandrínu v *Dvojramennom čistom tele*. Navyše sa tu však pridávajú aj modifikácie druhého polverša, znova o dve slabiky. V šiestom verši sonetu dochádza dokonca k ďalšiemu skráteniu prvého polverša o dve slabiky: „len žena oblieta jeho dom“[15]. V 12. a 13. verši dochádza potom k rytmickým odchýlkam, ktoré sú spôsobené nepárnoslabičným rozdielom oproti pôvodnému alexandrínskemu rozmeru: „Mať krídla, mŕtvy! Spopod kameňa / zaletel by si, kam ťa to dnes vrhá“[16]. Keďže pred týmito veršami sa spomínajú väčšinou negatívne motívy – bolesť, smrť, utrpenie, nádych k pozitívnemu v týchto dvoch veršov môže znamenať aj funkčné využitie ich rytmickej odchýlky. Rytmicko-syntaktická konvergencia sa uplatňuje aj v ďalšom rozmere, ktorý vychádza z alexandrínu, v básni *Po návšteve* a je dodržaná aj v sonete *Človek*, ktorý znovu prináša derivát alexandrínu, verš, ktorý poznáme už z básne *Otázočky*.

Jambotrochej

Pri charakteristike nemetrických foriem Stachovho verša upozorním tiež na Červenkov termín *jambotrochej s odchýlkami**. Tento útvar, ktorý je aj v českej literatúre jedným z najpríznačnejších pre modernú poéziu, je prechodným útvarom medzi metrickým a voľným veršom, v ktorom dominujú párnoslabičné takty. Ak sa teda

[13] Tamže, s. 56.
[14] Tamže, s. 59 – 60.
[15] STACHO, Ján: *Apokryfy*. Bratislava : Smena, 1969, s. 38.
[16] Tamže.

v ďalšom texte hovorí o nemetrickom verši, nemusí to byť nevyhnutne voľný verš. Výskum jambotrocheja s odchýlkami odporúča Miroslav Červenka uskutočňovať rozborom každého verša individuálne, a to tak, že zisťujeme, či daný verš zodpovedá jambickej či trochejskej metrickej norme alebo žiadnej z nich. Podľa jeho zistení, sú tieto tri triedy veršov v náhodne vybraných 8-slabičných úsekov rozložené rovnomerne. Červenka tiež dodáva, že v jambotrocheji majú poväčšine podstatnú prevahu jambické verše[17]. Zo Stachovho debutu k jambotrocheju môžeme zaradiť dva texty. Oba majú spoločný znak, mimo atribútov svojej metrickej organizácie, a tým je výskyt rýmu. Ide o dve rozsiahlejšie básne – *Poznámky z obchodného domu* a *Zakliate mesto*. V oboch básňach dominujú jambické verše a funkcia rýmu sa tu neobmedzuje len na eufonickú rovinu, najmä v kratších veršoch si prítomnosť rýmovej zhody vynucuje aj potrebnú prízvučnú organizáciu. Ostatné básne debutu patria už k voľnému veršu, a teda prítomnosť rýmu hrá v tomto smere dôležitú dištinktívnu a zároveň do istej miery aj príčinnú úlohu. Počet veršových presahov dosahuje v týchto dvoch básňach 15,6 %, pričom vyšší je v *Poznámkach z obchodného domu*, ktorých dikcia je civilnejšia, hovorovejšia, a teda Stacho sa tu snaží zapracovávať konce veršov do prirodzeného slovosledu. Rým pôsobí ako náhodný jav prirodzenej dikcie textu. Ojedinelé narušenia slovosledu sa zdajú byť zvukovo nemotivované, napr.: „K predavačke sa milenec blíži / krokom podkovaného koňa“[18].

V druhej zbierke *Dvojramenné čisté telo* sa k jambotrocheju s odchýlkami zaraďujú len básne *Kováč* a *Pred spánkom*. V básni *Kováč* je pomer zastúpenia jambických a trochejských veršov oproti inak rytmicky organizovaným veršom najvýraznejší: 24 ku 7 ku 4 veršom a okrem citeľného podvojného rytmu sa báseň vyznačuje relatívne malým zastúpením veršových presahov (25,7 %) oproti hodnotám, ktoré platia pre zbierku ako celok a pre iné metricky neorganizované básnické texty. Napriek tomu, že Stacho nesiaha často po anafore, uplatňuje ju v tejto zbierke aj v básni *Kováč*: „do vyhne, / do živého plameňa“[19] a tiež v básni *Pred spánkom*: „A už sa jej sníva. / A už len zášklby vo svaloch / a narastá trenie / a vŕzganie šliach, / ubolených / po celodennej drine.“ [20] Táto hlásková anafora je súčasne podporovaná aj prízvučnorytmickou organizáciou veršov. Verše, v ktorých je prítomná, nie je možné radiť ani k jambickým, ani k trochejským veršom, ale k inak rytmicky organizovaným. Zdá sa teda, že Stacho supluje rytmické smerovanie verša iným rytmizujúcim prvkom. Ostatné verše je možné interpretovať jambicky alebo trochejsky. Výskyt anafory sa zároveň viaže na sémantickú rovinu, keď zároveň signalizuje dostavenie sa spánku a sna.

Poslednú z mála jambotrochejských básní nachádzame až v zbierke *Apokryfy*. V nej často Stacho siaha po eufonických zhodách, rýmoch, vnútorných rýmoch a ali-

[17] ČERVENKA, Miroslav: *Kapitoly o českém verši.* Praha : Karolinum, 2006, s. 241 – 242, tiež s. 70n.

[18] STACHO, Ján: *Svadobná cesta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 28.

[19] STACHO, Ján: *Dvojramenné čisté te*lo. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964, s. 31.

[20] Tamže, s. 45.

teráciách. V básnickom texte *Hriešna láska*, v ktorom môžeme interpretovať jambicky 12 veršov, trochejsky 9 a len tri ako inak rytmicky organizované, využíva básnik ďalšie rytmizačné prvky, ktorými stmeľuje básnický text. Nájdeme tu rýmové zhody *tráva – vzdáva – odmeriava*[21], *nenôť – klenot*[22] či vnútorný rým *znenia – spečatená*[23]. Prízvučnorytmické smerovanie básnického textu k jambotrocheju s odchýlkami navyše vyvažuje skutočnosť, že báseň môže na čitateľa pôsobiť, akoby šlo o text „pozliepaný" z viacerých úryvkov.

Voľný verš

Zvyšné nemetrické formy Stachovej tvorby prvých štyroch zbierok radím už k voľnému veršu. V debute sa vo voľnoveršových básňach objavuje ako iný prvok organizácie básne refrénový verš, v básni *Číhanie* verš „Dávaj si pozor, Marion"[24], v básni *Svadobná cesta* verš: „Ach, aká clivá je dnes luna!"[25], v básni *Soľ do zmyslov* až tri takéto refrénové verše: „Amen, amen, hovorím vám, / volali živí"[26], „I stalo sa."[27] a „Bolo silné leto tento rok."[28]. Rýmové zhody sú tu skôr výnimočné. Rozmiestnenie prízvukov na jednotlivých slabikách verša sa nivelizuje a aj vyrovnávanie jednotlivých výskytov úvodných taktov podľa slabičnej dĺžky dokumentuje metrické uvoľňovanie jeho básnického textu. Rovnako zvyšujúci sa počet presahov, v ktorých autor rozohráva neraz významovú hru: „Zavediem ťa na svadobné miesto zo sna. Vo výmoli / pod koreňom mŕtvej vŕby ti budem rozprávať"[29] (báseň *Svadobná cesta*), „zažiariš, a ja / všetkými desiatimi prstami už budem hľadať"[30] alebo „a rozlievaniu smoly po žeravej ceste a potom sa spokojne napi / ľaliového liehu"[31]. Významová hra vznikajúca v miestach nesúladu veršového a vetného členenia je jedným z hlavným hybných prvkov Stachovej metricky neorganizovanej básne. Zdá sa, že veršový presah tu neraz berie na seba hlavnú výstavbovú funkciu, markantne napr. v nasledujúcom úryvku: „Doteraz sme sa k lune vzpínali / iba na špičkách, / tak ako sa vzpínajú ryby / v príboji, ako ústa / k džbánu vody, ako ruka / k jablku / alebo k vajíčku v preslnenom hniezde."[32] (báseň *S nohami na zemi, nespaví, dvíhame hlavu k lune*). V citovanom odseku sa vytvára rytmický impulz postupne veršovými presahmi analogického typu počnúc

[21] STACHO, Ján: *Apokryfy*. Bratislava : Smena, 1969, s. 37.
[22] Tamže, s. 36.
[23] Tamže.
[24] STACHO, Ján: *Svadobná cesta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 40 – 42.
[25] Tamže, s. 45.
[26] Tamže, s. 7.
[27] Tamže.
[28] Tamže, s. 9.
[29] Tamže, s. 46.
[30] Tamže.
[31] Tamže, s. 47.
[32] Tamže, s. 76.

tretím a končiac piatym veršom, aby bol následne moment očakávania v poslednom dvojverší odseku narušený – presah sa tu nerealizuje a týmto sa zároveň ukončuje kompozícia odseku.

Charakter voľného verša sa v *Dvojramennom čistom tele* oproti debutu mení. Kým počet veršových presahov vo voľnom verši v prvej zbierke nedosahoval úroveň 30 %, v básni *Slovo* je to až 59,2 %, báseň *Báseň o nočnom slnovrate* s priemernou slabičnou dĺžkou verša 8 slabík mala zastúpenie enjambement na úrovni 44,3 %. Slabičná dĺžka verša však nezostávala vždy na takýchto relatívne nízkych číslach. Napríklad v básni *Matutínum* dosiahla jej priemerná úroveň 12,3 slabiky, v cykle *Šmátranie v širočine* 13,4 slabiky či v básni *Štvanec* 13,7 slabiky. Priemernú slabičnú dĺžku si však nevšímam len ako komparačný prvok voči prvej zbierke. Jej hodnota totiž ovplyvňovala aj metrickú organizáciu textu. V *Dvojramennom čistom tele* nebolo jednoduché vyčleniť texty, ktoré je možné priradiť ešte k jambotrocheju s odchýlkami. Neexistujú iné znaky, ktoré by nám túto klasifikáciu uľahčovali tak, ako tomu bolo v debute, v ktorom sa básnické texty s jambotrochejom vyznačovali prítomnosťou rýmu. Z tohto pohľadu zaujme báseň *Albínove ruky otvárajú schránku s líčidlami*. Ide o rýmovaný text, ktorý však nie je metricky organizovaný a nemožno ho radiť medzi jambotrochejské básne. Miera výskytu jedno- a trojslabičných úvodných taktov je síce až 75 %, čo by mohlo text posúvať bližšie k jambickému rytmu, ale rozloženie prízvukov na jednotlivých slabikách verša len potvrdzuje vysokú mieru veršov, ktoré nemožno interpretovať jambicky, ba ani trochejsky. Opäť ide o rozľahlý verš, pričom slabičný rozsah sa dostáva k priemernej hodnote 16,6 slabiky na verš. Zaujme aj vysoká miera rytmicko-syntaktickej konvergencie, keď veršové presahy dosahujú len 4,2 % a používaním úvodzoviek tento text predznamenáva Stachove tvorivé postupy zo *Zážehov* a najmä zo zbierky *Apokryfy*, v ktorej nájdeme aj metricky neorganizované texty s výskytom rýmových zhôd, pravda, nie až v takej miere a pravidelnosti. Rovnako sa zdá, že úvody veršov nie sú v tejto básni z hľadiska prízvučnorytmického podstatné a usporiadanie prízvukov sa stáva dôležitým až v jeho závere, kde si to vynucuje charakter a licencie slovenského rýmu. Rým a vysoká miera rytmicko-syntaktickej konvergencie sú tak hlavnými rytmotvornými činiteľmi básne *Albínove ruky otvárajú schránku s líčidlami*, ktorá má v rámci druhej Stachovej zbierky určite špecifické postavenie. Táto báseň súčasne dokumentuje, že prízvučnorytmický charakter verša je v druhej Stachovej zbierke podmieňovaný slabičnou dĺžkou verša básne. Jednoducho, pri dlhšom verši je väčšia pravdepodobnosť, že doň Stacho vloží trojslabičný takt, čím naruší jeho podvojnú rytmickú štruktúru, ktorá je v jeho textoch – metricky organizovaných aj neorganizovaných – stále dominantná. Zdá sa, že toto podvojné rytmické usporiadanie u neho ako u autora podvedome neustále pôsobí a prejavuje sa najmä v kratších veršoch, kde je rytmický pôdorys verša ľahšie identifikovateľný a zreteľnejší.

Na druhej strane Stacho znova vo väčšej miere využíva iné prostriedky, ktoré majú vytvárať rytmický impulz a radiť tak texty k básnickej proveniencii. Mimo obrazné prostriedky, lexiku atď. ide predovšetkým o prostriedky opakovania. V *Šmátraní v širočine* môžeme nájsť dôležitý výstavbový prvok v Stachových básňach – ref-

rénový verš, ktorým básnik uvádza každú časť tohto cyklu a ktorý tak plní dôležitú kompozičnú úlohu. Vôbec, opakovanie veršov, prípadne ich obmieňanie je dôležitým kompozičným prvkom viacerých Stachových básní, predovšetkým tých, v ktorých absentujú iné rytmizujúce prvky. V spomínanej básni *Šmátranie v širočine* ide aj o návratnosť motívov – *šarlát*, *červený netopier*, *lampy* a *plameň*, aj keď posledné dva patria do repertoáru Stachových typických motívov a sú prítomné vo viacerých jeho básnických textoch. V cykle *Štvanec* je znova prítomný iniciačný verš v každej jeho básni, z ktorého úvodná časť „po celé noci…“[33] je vo vnútri tretej básne cyklu využitá aj ako anafora. Dvakrát sa opakujúca epizeuxa v druhej básni: „Náhlivo, náhlivo!“[34] podporuje zobrazenie rýchlo plynúceho života, v ktorom sa nedokážeme zastaviť a ktoré je podčiarknuté otázkou „Kam sa to náhlime?“ umiestnenej medzi týmito epizeuxami. Vhodným príkladom dôrazu na kompozíciu pri výstavbe Stachových textov je aj báseň *Neuróza*. Úvodný odsek sa na ploche básne objaví štyrikrát, pričom sa v ňom obmieňa vždy len jeden motív, ktorý je následne obmieňaný aj v ďalšom, trikrát opakujúcom sa odseku. Z 52 veršov básne je tak až 41 refrénových.

Očakávanie rytmicko-syntaktickej konvergencie a jej pravidelné narúšanie takmer v každom druhom verši je tiež hybnou silou plynutia Stachovho básnického textu *Dvojramenného čistého tela*. V básni *V rádioopravovni*, v ktorej zastúpenie veršových presahov dosahuje 81 %, je potrebné hovoriť skôr o očakávaní rytmicko-syntaktickej divergencie. Pre čitateľa je tu teraz potrebné, ak nie nevyhnutné, významové zaťaženie presahu. To sa stáva hybnou silou očakávania v básni a jeho nenaplnenie je naopak sklamaním. Stachov voľný verš v závere zbierky *Dvojramenné čisté telo* kulminuje a dostáva sa do podoby, v ktorej ho neskôr môžeme nájsť ešte v zbierke *Zážehy*. Jeho povaha, najmä vysoká slabičná dĺžka však znamenajú pre autora riziko, že čitateľ prestane vnímať členenie na verše, a to aj napriek snahe o významovú hru pri veršových presahoch, a báseň skĺzne do útvaru, ktorý sa označuje ako báseň v próze. Sem patria básnické texty *Odňatie času, pretože váhy*, *Bronzy*, ktoré idú naozaj až na hranicu básní v próze a v typologicky rovnakom voľnom verši, akým sa končila zbierka *Dvojramenné čisté telo*, je napísaná báseň *Aj stromy zatúžia raz navrátiť sa domov*.

V *Zážehoch* sa Stachov voľný verš vyberá dvomi smermi. Jednak Stacho svoj nemetrický verš od prvej zbierky predlžuje a slabičnú dĺžku necháva kulminovať v rozsiahlych voľných veršoch tretej zbierky. Zároveň už v tejto zbierke sleduje aj druhú vývinovú líniu s kratším slabičným rozmerom metricky neorganizovaného verša, na ktorú nadviaže v poslednej skúmanej zbierke *Apokryfy*. A tak v *Zážehoch* nachádzame skupinu nemetrických básní s kratšou slabičnou dĺžkou, teda básne *Tam*, *Lesť*, *Bezradne*, *Zážeh*, *Slza*, *Leto*, *Poludnie*, *Obrad s plameňom* a *V polospánku*, ktoré sú v zbierke radené bezprostredne za sebou. Ich krátky rozmer zároveň neumožňuje Stachovi rozvinúť v nich kompozičné postupy opakovania veršov či odsekov. Zo zvu-

[33] STACHO, Ján: *Dvojramenné čisté telo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964, s. 55.
[34] Tamže, s. 54.

kovej roviny občas zaujme rýmová zhoda: „Vystúpiť z tieňa. Zostáva iba jasot nahých detí. / Kde horí ruža? / Na stole prázdno: nahý nôž a skrvavené kvety“[35] (báseň *Slza*). V básni *Slza* môžeme nájsť aj vnútorný rým *zostáva – voňavá* a jej charakter sa trochu vymyká spomedzi básní, ktoré ju obklopujú. Stacho sa drží jednej zobrazovanej roviny, v polohe akejsi maľby „zátišia s ružou“, nepletie do vnímania ďalšie roviny, najmä filozofickú v úvahách o smrti a živote a metafyzickej transcendencii. Dokonca sa takmer celkom vyhýba gýčovým zobrazeniam až na posledný verš so surrealistickým vizuálnym gýčom. Ten mu tak vstupuje popri katolíckej didaktickosti do básnického textu s nádychom mallarméovského artizmu, ktorý by akoby ani nebol jeho.

Je dôležité pripomenúť, že veršový presah je znovu jedným zo základných výstavbových princípov. V básni *Tam* na ploche 12 veršov nachádzame 6 enjambement. Prvý z nich „Môj plameň, vymáčaný / v sviečke. A mlyny“[36] je dobrým príkladom na funkčné využitie veršového presahu. Kým prvý verš sémanticky smeruje k interpretácii plameňa, ktorý je oslabený tým, že je vymáčaný, pričom predpokladáme vo vode ako v najbežnejšej tekutine, posun spôsobený spresnením v ďalšom verši nám skôr naznačuje, že ide o plameň, ktorý sa mihoce na vrchole sviečky. Presah nasledujúci hneď po predchádzajúcej ukážke „v sviečke. A mlyny / nech si zabasujú k rozjímaniu hôr“[37] je v konfrontácii s prvým prípadom skôr zlým členením textu ako sémanticky funkčným presahom. Prípad ďalšieho presahu v tejto básni: „Boli to prikrátke ruky / na podanie chleba“[38] slúži ako príklad na veršový presah, ktorý spresňuje výpoveď predchádzajúceho verša, zúženie konotačného priestoru smerom od všeobecnosti (prvý verš) ku konkrétnosti (druhý verš).

Aj vo verši *Apokryfov* je vysoké zastúpenie veršových presahov a snaha o ich adekvátne funkčné využitie, teda sémantické zaťaženie. Hoci priemerná hodnota pre zbierku je 55,6 %, veršové presahy sú minimalizované v metricky organizovaných básňach, ktoré tvoria približne polovicu textov tejto zbierky. Z tohto dôvodu sa v nemetrických textoch zastúpenie enjambement nezriedka dostane cez hranicu 80 %, napr. v básni *Noc na mraze* je to 80,8 %. Stacho sa vracia späť k menej rozmernému veršu kratších voľnoveršových básnických textov z druhej časti zbierky *Zážehy*. Kým však v nich sa neuplatnili refrénové verše, ba výraznejšie ani návratnosť v kompozícii, v *Apokryfoch* sa tieto prvky vyskytujú. Samozrejme, je dôležité pripomenúť návratnosť motívov a obrazov, z ktorých mnohé prechádzajú nielen z básne do básne, ale aj zo zbierky do zbierky, napr. pomenovanie ľudstva biblickým *potomstvo Adamovo*.

Prínosom poslednej Stachovej zbierky z hľadiska zvukovej organizácie verša je väčší výskyt rôznych eufonických zhôd vo veršoch, najmä rýmov a vnútorných rýmov, a to aj v metricky neorganizovaných textoch. V básni *Návšteva* nachádzame vnútorné rýmy v takom počte, že už ťažko hovoriť o náhodnom výskyte:

[35] STACHO, Ján: *Zážehy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967, s. 21.
[36] Tamže, s. 17.
[37] Tamže.
[38] Tamže.

V ko**ru**nách stromov st**ru**na
vetra hrá (**vi**del som: najsamprv jej sukne
víchor zd**vi**hne, potom načechrá
a nakoniec z ničoho nič sfúkne), struna
čudne pohrebná!

Kráča, sestrička
prievanu, **pr**espevujúc, do plameňa
zahalená (smrť **pr**ichádza
z mojej strany, ale ona rozvonia**va**
proti smrti, proti **va**nutiu), tajo**mn**á
v dutí a priodetá do te**mn**ôt.

(„…tvoj **duch** je **dych**om letnej búrky, je to **dych**
anjelský, **dych** vtáčí…“) (Zmráka sa,
zmráka, mračí…) Prílišný, ach,
je to víchor, vôňami
nabitý
a svetlom! (V letnej búrke
farebnými vôňami sa rozsvecujú
takmer všetky zemské korene!)

Ktosi cez prah
nohu na zem položil, do jej domu
vstúpil. (Udie**va** sa
čosi v ovocí, uzlí sa
čosi
v stromoch): kra**va**tu po mŕtvom
u**via**zal si muž… (bol to však domov
mŕtveho, jeho
bol to dom!)

(„…nie v susedstve prachu
jeho, ale tam, **áno**, v podmes**a**č**no**m
vanutí!…“)
„…budem ťa, láska, hľadať
v speve žĺn i anjelích mláďat…“ A už letí biela,
biela holubienka
pod búrkovým mrakom… (A už pod spôsobom prachu
spevne ho nesú, mŕtveho, vo vysokom vetre…)

(Svadobné plátna po mŕtvom,
a poškvrnené už, šialená a nahá, rozprestiera
pod be**sniac**im me**siac**om a v hrmení
blčí
pošušky, tajomne a znútra…)[39]

V odcitovanom texte celej básne sú podčiarknuté rýmové zhody a súčasne zvýraznené aliterácie hlások či hláskových skupín. Prípady ako spojenie *pod besniacim mesiacom*, keď Stacho radí do tesnej blízkosti slová s podobným hláskovým usporiadaním, resp. s aliteráciou hláskovej skupiny sú pre autorovu poetiku časté a v *Apokryfoch* mimoriadne frekventované, čo podporuje tvrdenie o koncentrácii na túto časť zvukovej roviny v tejto zbierke. V básni *Záletné verše, verše predjesenné* sú prítomné rýmové zhody. Tie síce neukončujú jednotlivé verše, zväčša ide o vnútorné rýmy a vnútroveršové zhody, ale vyskytujú sa znovu na celej ploche textu. Postupne tu nájdeme tieto rýmové dvojice: *vôní – koní*, *hrdiel – kŕdeľ*, *ruju – vytrubujú*, *duť – púť*, *koní – roní*, *dneska – plieska*, *stesku – blesku*. Navyše verše: „(„…do spevu žĺn, láska, vyšiel som / ťa hľadať a do krídlobitia / archanjelích mláďat…“) Ale márne“[40] prinášajú takmer rovnakú výpoveď, akú nachádzame aj v básni *Návšteva*, a len dokumentuje, že Stacho neraz prenáša z básne do básne nielen motívy, ale aj celé časti svojich textov.

Podrobnejším pohľadom zistíme, že rým je sprievodným znakom metrickej organizácie Stachovho verša. Štatistický výskum parametrov rýmovky v Stachovom ryme dokazuje, že autor rád vytvára bohaté eufonické zhody a neuspokojuje sa len s licenčnou zhodou rýmovky, ktorá je daná praxou slovenského sylabotonického verša. Ak začneme cyklom *Čítanie z prachu*, zistíme, že Stacho tu s rýmom neplytvá a najčastejšie ho používa v rozsahu a kvalite, ktoré sú nevyhnutne potrebné pre naplnenie licencií pre prácu s rýmom v slovenskom sylabotonickom verši, čo mu umožňuje náležitý sémantický rozlet. Napriek všetkému pôsobí v oblasti rýmu suverénne, je mimoriadne vynachádzavý a invenčný, napr. *pritúliš – v marhuli*[41] (báseň *Stretnutie*). V momente, keď Stacho použije eufonicky a rozsahovo nepostačujúcu rýmovku, napr. *na blankyt – uchytiť*[42] (báseň *Tehotná*), čitateľ určite nezapochybuje, že si to básnik môže dovoliť. Vôbec, Stacho si azda len v prípade mužských rýmov, v ktorých aspoň jeden člen tvorí prízvučná monosylaba, vystačuje s jednoslabičným rozsahom rýmovky, napr. *vybuchol – vypadáva soľ*[43] (báseň *Túžba po vode*), *úzky dym – hlaholím*[44] (báseň *Otázočky*) či *z potu žien – tvoj tieň*[45] (báseň *Noc s bránami dokorán*). Vše-

[39] STACHO, Ján: *Apokryfy*. Bratislava : Smena, 1969, s. 33 – 35.
[40] STACHO, Ján: *Apokryfy*. Bratislava : Smena, 1969, s. 42.
[41] STACHO, Ján: *Svadobná cesta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 59.
[42] Tamže, s. 63 – 64.
[43] Tamže, s. 20.
[44] STACHO, Ján: *Dvojramenné čisté te*lo. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964, s. 11.
[45] STACHO, Ján: *Apokryfy*. Bratislava : Smena, 1969, s. 18.

obecne a aj smerom k miere zastúpenia metricky organizovaných textov v jednotlivých zbierkach klesá v zbierke *Zážehy* počet rýmových dvojíc, naopak, v *Apokryfoch* opäť počet rýmových dvojíc narastá, čo len potvrdzuje Stachov cyklický návrat v organizácii verša spätne smerom k prvým dvom zbierkam, najmä k jeho prízvučnej organizácii, a opäť to potvrdzuje, že rým je signálom metrickej organizácie verša. V *Apokryfoch* rastie aj kvalita rýmovky, pretože rozvité dvojslabičné rýmy smerom dovnútra verša, či už asonanciou, alebo konsonanciou, a rýmy s troj- a viacslabičným rozsahom rýmovky tvoria takmer polovicu (42,9 %) zo všetkých rýmových dvojíc. Nájdeme tu také bohaté a až homonymicky znejúce rýmy, ako napr.: *utrýznia ho tu – svoju nahotu*[46] (báseň *Apríl*, *po celé – po cele*[47] (báseň *Noc s bránami dokorán*) či *pomätie – po mäte*[48] (báseň *Poludnie*). Hoci rým z najrozsiahlejšou rýmovkou vzniká aj zhodou gramatických kategórií oboch zasiahnutých slovných spojení: *po pieskovej pláni – na dedovej dlani*[49] (báseň *V modrom svetle blesku*), neznižuje to Stachovu schopnosť vytvárať zvukovo zaujímavé dvojice, ako napr.: *prehľadáva vačky – predavačky*[50] (báseň *Poznámky z obchodného domu*), pričom sa rýmové dvojice súčasne stávajú aj prekvapivými vertikálnymi metaforami, ako i v tomto prípade: *z kresieb – kreše*[51], alebo ide o homonymné rýmy, napr.: *z jeho pera – prvá pera*[52] (oba z básne *Zakliate mesto*). Stacho často využíva až trojice rýmujúcich sa slov, čo záleží najmä na kompozícii básnického textu, napr. v *Žalme na piatok*: *vzbĺknu – sukňu – puknú*, *plameň – z ramien – panien*, *muža – vhrúžia – ruža*[53]. V druhej trojici môžeme vnímať aj krásny erotizujúci obraz vznikajúci vertikálnou metaforou. V sonetoch, presnejšie v ich kvartetách, Stacho neraz vytvára aj rýmové štvorice, ktorých vznik je podmienený rýmovou schémou básne.

Na konsonančnom princípe je vystavaná báseň *Pieseň z kvitnúceho maku* zo zbierky *Dvojramenné čisté telo*. Pokusy o konsonančné zhody je však možné nájsť aj v iných básnických textoch. Niekedy sú v básni ojedinelé ako v prípade básne *Byť a oheň*: *svetlo – telom*[54], hoci tento prípad je možné vnímať aj ako metatetický rým; inokedy je táto snaha na ploche jednej básne početnejšia, ale nie taká systematická ako v prípade *Piesne z kvitnúceho maku* a snaha po konsonantickosti sa prejavuje aj v neúplných náznakoch: *duch – v rúchu*, *nieto – niet*, *skrz-naskrz – zrazu*, *veža – na povraze*, *noc – vo zvonici*, *prsti – útočište*[55] (báseň *Slovo*). Samozrejme, tieto zhody je možné pripísať aj Stachovej snahe po aliterácii niektorých hlások, ktorá sa v jeho tvorbe tiež vyskytuje:

[46] Tamže, s. 15.
[47] Tamže, s. 18.
[48] Tamže, s. 28.
[49] STACHO, Ján: *Svadobná cesta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 23.
[50] Tamže, s. 29.
[51] Tamže, s. 37.
[52] Tamže, s. 36.
[53] STACHO, Ján: *Dvojramenné čisté te*lo. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964, s. 22 – 23.
[54] Tamže, s. 12.
[55] Tamže, s. 7 – 9.

Náznak konotačného ikonizmu, ktorý si na príklade básne *Svadobná cesta* z rovnomennej Stachovej zbierky všíma aj Ján Zambor[56], sa objavuje už v básni *Svitanie nad mestom* z básnikovho debutu. Môžeme tu postrehnúť aliteráciu hláskovej skupiny *-str-* vo verši: „Na ostrí striech luna schádza už z krvi.“[57], v ktorom plní jej výskyt aj funkčnú úlohu zvýraznenia pocitu ostrosti a ikonicky odkazuje na neodvratnosť a nekompromisnosť procesu „rezania“ luny, tu aj ako antropomorfizovaného obrazu ženy v mileneckom akte. Stacho vôbec často siaha po bezprostrednom alebo blízkom radení slov s aliterovanou hláskou, resp. skupinou hlások v svojich básnických textoch, čím upútava čitateľovu pozornosť na zvukové vlastnosti textu. Tieto aliterácie vrcholia u Stacha v zbierke *Apokryfy*, pri ktorej sme už hovorili o skvalitnení rýmovky pri rýmoch, ale početne sa objavujú aj *Dvojramennom čistom tele*, predovšetkým v metricky organizovaný textoch, napr.: „vytrhni všetko, len pýr trýzne / pretrvá (ním ťa milujem“[58] (báseň *Prosba*), „a z hniezda ohňov vzýva ťa úzky dym, / … / či možno začuť vo veciach zvučať struny / … / zhúžvajú ruže, šibnú ich do prútia“[59] (báseň *Otázočky*), „odostretá striedka chleba“[60] (báseň *Byť a oheň*), „vystrekne striebro trilkov do žerava…“[61] (báseň *Premeny ohňa*), „Popredu prehral, kto sa vôni vzoprie“[62] (báseň *Poludnie*), alebo „na svadobnom lôžku leží žena, lenže / až po spev nahá a odokrytá...)“[63] (báseň *Záletné verše, verše predjesenné*). Všetky príklady sú pre čitateľa nápadné a zdá sa, že autor ich do básne neumiestňuje nevedomky, ale zámerne. Dôkazom toho je invenčnosť niektorých metafor, ktoré takto vzniknú, ale napr. aj posledná citovaná aliterácia, keď aliterácia hláskovej skupiny *-l-ž- (-ž-)* je podporená pridaním slova *lenže*, ktoré už syntakticky patrí k ďalšiemu veršu a vytvára tak veršový presah. Stacho ho však ponecháva v predchádzajúcom riadku, aby zvýraznil eufonickú kvalitu aliterovaných hlások. Zároveň ide väčšinou o aliteráciu hláskových skupín, v ktorej sa nachádzajú aj hlásky „*s*“ a „*r*“. Tie svojou zvukovou povahou zvyšujú expresívnosť výrazu, čo podporuje Stachovu snahu útočiť obrazmi na zmysly čitateľa, hoci Andrea Bokníková-Tóthová hovorí o iracionálnej záľube v sykavkách[64]. Aj keď aliterácie a eufonické súzvuky sú u Stacha početné, predsa sa zdá, že ťažisko výstavby textov je presunuté na významovú rovinu dotýkajúcu sa predovšetkým lexikálnych významov a obraznosti.

[56] ZAMBOR, Ján: *Interpretácia básne Jána Stacha Svadobná cesta*. Romboid, 41, 2006, č. 9, s. 9 – 17.

[57] STACHO, Ján: *Svadobná cesta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961, s. 18.

[58] STACHO, Ján: *Dvojramenné čisté te*lo. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964, s. 10.

[59] Tamže, s. 11.

[60] Tamže, s. 12.

[61] STACHO, Ján: *Zážehy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967, s. 28.

[62] STACHO, Ján: *Apokryfy*. Bratislava : Smena, 1969, s. 18

[63] Tamže, s. 42.

[64] BOKNÍKOVÁ-TÓTHOVÁ, Andrea: *Skupina odlišných individualít s fantáziou i s metodikou písania*. In: Trnavská skupina – konkretisti. Ed. A. Bokníková-Tóthová. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 593.

Zhrnutie

Záverom je potrebné dodať, že z hľadiska interného vývinu Stachovho verša je pre nás dôležitá možnosť umiestňovať trojslabičné takty v úvodoch polveršov, predovšetkým v úvode druhého polverša. Ak totiž umiestnime dovnútra jambického, resp. trochejského verša trojslabičný slovný celok, narušíme tak jeho podvojný charakter. To sa deje aj pri Stachovom nemetrickom verši, počnúc zbierkou *Dvojramenné čisté telo*. V básňach s dlhším slabičným rozmerom, takým, ktorý korešponduje s 12- alebo 13-slabičným veršom alexandrínu, resp. je ešte rozmernejší, nachádzame väčšie množstvo veršov, ktorých podvojný charakter je narúšaný trojslabičným taktom v ich vnútri. Takéto vsúvanie Stacho pravidelne, a na základe daného metrického pôdorysu aj úmyselne, robí len v básňach s alexandrínom, v básňach s jeho derivátmi a ešte v básnických textoch s daktylotrochejským charakterom. Teda v metricky organizovanom verši. Samozrejme, v prípade nemetrických veršových foriem súvisí dozaista umiestňovanie trojslabičného taktu dovnútra veršov aj so zmienenou dĺžkou verša bez ohľadu na vplyv rytmického pozadia autorových metrických foriem. Ale tento pohľad pri prízvučnorytmických otázkach Stachových básní a úlohu metrických návykov v básnikovom tvorivom podvedomí nemožno nespomenúť.

Z iného pohľadu, skutočnosť, že Stacho tieto trojslabičné celky dovnútra svojho verša umiestňuje, môže znamenať istú benevolentnosť voči prízvučnorytmickej rovine. To je pri metricky neorganizovanom verši nakoniec očakávané. Napriek tomu sa zdá, že podvojný rytmus sa intenzívne uplatňuje aj v Stachovom voľnom verši a, počnúc druhou polovicou zbierky *Dvojramenné čisté telo*, v ktorej dominuje predovšetkým dlhší metricky neorganizovaný verš, sa často narúša infiltráciou potrojných taktov vnútri verša. Aj z tohto dôvodu sa jambotrochej s odchýlkami u Stacha uplatňuje len minimálne, najmä v prvej zbierke a má svoje diferenciačné znaky (výskyt rýmu).

Na ploche *Apokryfov* nastáva zlúčenie viacerých výdobytkov Stachovho verša. Aj v metricky organizovaných textoch sa objavujú vo výraznejšej miere veršové presahy (báseň *Navečer*), ktorých zastúpenie všeobecne stúpa od zbierky k zbierke. Veršový presah sa v Stachovej tvorbe stáva jedným z dôležitých výstavbových prvkov básne, ak nie najdôležitejším. Z tohto pohľadu a z pohľadu čitateľa je dôležité jeho funkčné významové zaťaženie, ktoré je spolu s očakávaním ďalšieho enjambement na konci verša hybnou silou básne. V poslednej zbierke, kde neraz miera jeho výskytu presiahne 80 % v básni je potrebné hovoriť skôr o očakávaní rytmicko-syntaktickej divergencie, ktorú narúša rytmicko-syntaktická konvergencia. Okrem toho sa v *Apokryfoch* objavuje aj ďalší charakteristický prvok Stachovej básne – cyklická, návratná kompozícia. Stacho predovšetkým v básnických textoch, v ktorých absentujú iné rytmizujúce prvky, najmä prízvučnorytmická organizácia, využíva vo väčšej miere iné prostriedky, ktoré majú vytvárať rytmický impulz a radiť tak texty k básnickej proveniencii. Ide predovšetkým o prvky návratnej, resp. cyklickej kompozície. Siaha tak po refrénových veršoch, celých odsekoch, motívoch a básnických obrazoch, ktoré sa v pôvodnej alebo obmenenej podobe vyskytujú viackrát na ploche básne, ba dokonca prechádzajú z básne do básne a stávajú sa tak prvkami básnikovej intratextovosti. Posledným

prvkom, ktorý obsahujú „syntetizujúce“ *Apokryfy*, sú rýmové zhody, vnútorné rýmy, ktoré v tejto zbierke prenikajú aj do metricky neorganizovaných textov a rôzne aliterácie hlások a hláskových skupín či bezprostredné následné radenie slov, ktoré takéto hlásky a skupiny hlások obsahujú. V konečnom dôsledku však konotačný ikonizmus hláskových aliterácií „neprekričí“ lexikálnu a obraznú interpretáciu textu (podobné konštatovanie vyslovuje pri básni *Obrad s plameňom* J. Mlacek[65]). Výskum rýmu v metricky organizovaných básnických textoch preukázal, že autor rád vytvára bohaté eufonické zhody, pričom aj v tomto smere sú v kvalite rýmovky vrcholom *Apokryfy*.

Verš Jána Stacha sa na ploche jeho prvých štyroch zbierok vyvíja predovšetkým v línii metricky neorganizovaných básnických textov a „výdobytky“ tohto vývinu sa objavujú aj v básňach metricky organizovaných. Vývin metricky neorganizovaných textov sa odohráva v rôznych kvalitách verša (veršový presah, slabičná dĺžka verša, kompozícia atď.) a má rôzne priebehy – lineárny k novým hodnotám (napr. veršový presah) či návratný k starým (napr. slabičná dĺžka). Je pravdepodobné, že mapovanie voľného verša tohto autora sa uzatvára práve zbierkou *Apokryfy*, keďže po nej už autor vydáva len knižku *Z prežitého dňa*, v ktorej dominuje metricky organizovaný verš. O dôraze na zvukovú organizáciu verša v autorskom procese u Stacha svedčí nielen jeho alexandrín, ale aj mnohé artistné experimenty, ktoré dokumentujú aj nemetrické básne, ako sú napr. básne *Prosba*, *Slza* alebo *Pieseň z kvitnúceho maku*, ale aj využívanie eufonickej konotačnej ikonickosti, ktoré často podporuje synestéziu vo verši a zvýrazňuje expresivitu lexikálnej jednotky korešpondujúcu s predpokladmi konkretistickej poetiky.

* Editorská poznámka: V rámci doktorandskej oponentúry práce M. Dzúra o verši konkretistov Ján Zambor a Marián Andričík tento termín M. Červenku, s ktorým pracuje aj Dzúr, neprijali. Ján Zambor napísal: „Na rozdiel od M. Dzúra mám pochybnosti o termíne ‚jambotrochej s odchýlkami‘, s ktorým prišiel Miroslav Červenka v knihe *Dějiny českého volného verše* (2001, s. 70 – 74, 241 – 242), a ktorý Dzúr preberá. Už aj preto, že v rámci teórie verša je tento termín nesystémový, nevyvoláva predstavu striedania jambických a trochejských veršov, prípadne veršov iných rozmerov v básni, o ktoré obom bádateľom ide, ale striedania jambu a trocheja, prípadne iných rozmerov v rámci verša. Analogickými sú v slovenskom kontexte termíny daktylotrochej alebo aj trochejodaktyl, čo je ďalší organicky utvorený termín, ktorý som uviedol do verzologického diskurzu ja. Sú to termíny označujúce ‚stopové logaedy‘ – takto ich nazýva ruský verzológ Michail Leonovič Gasparov (*Russkij stich načala XX veka v komentarijach* (2001, s. 130). Druh verša, o ktorom je reč u Červenku a Dzúra, a ktorý je založený na uvoľňovaní štruktúry pravidelnej sylabotonickej básne či na voľnejšej alebo voľnej práci so sylabotonickými rytmotvornými činiteľmi, na zvyčajne prevládajúcom jambickom tvarovaní heterosylabickej básne spestrovanom trochejskými i inými veršami, je v slovenskej poézii bežný od Smrekových *Cválajúcich dní* (1925) a Lukáčovej zbierky *Dunaj a Seina* (1925). Niekedy má takýto verš polymetrický charakter“ (2012).

[65] MLACEK, Jozef: *Významová mnohoznačnosť… Sedem interpretácií Básne Jána Stachu Obrad s Plameňom.* In: O interpretácii umeleckého textu 2. Eds. J. Kopál – T. Zsilka. Bratislava : SPN, 1970, s. 48.

Pramene a literatúra

Básnici pri okrúhlom stole. Slovenské pohľady, 85, 1969, č. 10, s. 3 – 13.
BOKNÍKOVÁ-TÓTHOVÁ, Andrea: *Skupina odlišných individualít s fantáziou i s metodikou písania.* In: Trnavská skupina – konkretisti. Ed. A. Bokníková-Tóthová. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 589 – 621.
ČERVENKA, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Brno : Host 2001.
ČERVENKA, Miroslav: *Kapitoly o českém verši*. Praha : Karolinum, 2006.
ČERVENKA, Miroslav: *Z večerní školy versologie II. Sémantika a funkce veršových útvarů: versologický průvodce tvorbou generace 90. let.* Pardubice : Akcent, 1991.
MAJERNÍK, Ján: *Verš viazaný či voľný?* Mladá tvorba, 3, 1958, č. 5, s. 10 – 11.
MIKO, František: *Analýza literárneho diela*. Bratislava : Veda 1987.
MIKO, František: *Umenie lyriky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1988.
MLACEK, Jozef: *Významová mnohoznačnosť… Sedem interpretácií básne Jána Stachu Obrad s Plameňom.* In: O interpretácii umeleckého textu 2. Eds. J. Kopál – T. Zsilka. Bratislava : SPN, 1970, s. 46 – 48.
STACHO, Ján: *Apokryfy*. 1. vyd. Bratislava : Smena, 1969.
STACHO, Ján: *Dvojramenné čisté te*lo. 1. vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964.
STACHO, Ján: *Sme komunisti… Diskusný príspevok z II. celoslovenskej porady spolupracovníkov Mladej tvorby*. Kultúrny život, 14, 1959, č. 8, s. 3.
STACHO, Ján: *Svadobná cesta*. 1. vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961.
STACHO, Ján: *Zakliate mesto*. Mladá tvorba, 2, 1957, č. 11, s. 323.
STACHO, Ján: *Zážehy*. 1. vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967.
ZAMBOR, Ján: *Interpretácia básne Jána Stacha Svadobná cesta*. Romboid, 41, 2006, č. 9, s. 9 – 17.
ZAMBOR, Ján: *Voľne o voľnom verši v slovenskej poézii*. In: ZAMBOR, Ján (ed.): Voľný verš v slovenskej poézii. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983.

Ján Stacho's Verse in His First Four Poetry Collections

This article primarily focuses on the tonal and rhythmic levels of Ján Stacho's poems, mapping his progressive loosening of the accentual-syllabic verse as he began to position three-syllable tacts within his verses, thus disrupting their dual rhythmic character. The article also takes a look at the rhythmic elements of non-metrical verses (containing, for instance, enjambments and repetitions) and their position in the author's accentual-syllabic work, while also analysing other sound elements (e.g., rhyme and alliteration) and compositional parts of the poems. The article's conclusions illustrate and prove the importance Stacho attached to the musical elements in his poetry, his dedication to the sound level of his poems, and its correlation with the semantics of his writing.

Poetika a interpretácia lyriky (O poetike básne Štefana Strážaya)

Zoltán Rédey
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa, Nitra

Možnosť vystúpenia na konferencii tematicky vymedzenej ako „poetika poézie a jej prekladu“ sme v podstate poňali ako vhodnú príležitosť zamerať sa vyslovene na problém poetiky básnického textu, a to v plnej konkrétnosti, teda na príklade ilustračne vybranej básne, ktorou je krátky lyrický text Štefana Strážaya. Zaujíma nás teda poetika a interpretácia – interpretácia poetiky. K voľbe textu práve tohto básnika nás viedla okrem iného snaha zároveň voľne nadviazať na isté dávnejšie literárnoteoretické interpretačné podujatie, ktoré súviselo taktiež s poetikou (interpretáciou básne a jej poetiky) a ktoré v istom zmysle inicioval Ján Zambor spolu s Jánom Gavurom. V roku 2015 sa totiž uskutočnil v Nitre na UKF vedecký seminár *Semiotika literatúry*, na ktorom bola reč aj o básni Štefana Strážaya *Tiché leto* z jeho debutovej zbierky *Veciam na stole* (1966)[1]. K interpretácii tejto básne mal práve aj Ján Zambor viacero relevantných postrehov a poznámok, na základe ktorých sa rozvinula pomerne rozsiahla diskusia – tá zostala otvorená a vyústila nakoniec do „multiinterpretácie“ publikovanej v časopise *Vertigo*, v rámci ktorej predmetnú báseň podrobili rozboru okrem Jána Zambora aj Juraj Briškár, Ján Gavura a autor tohto príspevku[2].

Poetika básnického textu v interpretácii

Tému tejto konferencie teda využívame na poetologickú interpretáciu či rozbor ďalšieho lyrického textu od toho istého básnika. Tentoraz sme si vybrali od Š. Strážaya báseň zásadne inej povahy, ale taktiež z okruhu tých autorových textov, ktoré tema-

[1] Ide o medzinárodný vedecký seminár *Semiotika literatúry (Teoretické východiská a súčasné dilemy)*, ktorý sa uskutočnil na Katedre slovenskej literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre 10. 6. 2015.

[2] ZAMBOR, Ján – BRIŠKÁR, Juraj – GAVURA, Ján – RÉDEY, Zoltán: *Interpretácia básne Štefana Strážaya Tiché leto (Interpretačnou cestou)*. Vertigo. Časopis o poézii a básnikoch, 3, 2015, č. 3, s. 14 – 32.

tizujú alebo už priamo v názve uvádzajú „leto“ (*Tiché leto*, *Je leto*, *Koniec leta*, *Leto*). Tou básňou je *Leto odchádza* zo zbierky *Igram* (Strážay, 1975, s. 41)[3]:

Leto odchádza

V záhrade
zaskvel sa vietor.

Planú studené a sladké
ohne slív.

V zrkadlách veľkých jabĺk
spí obloha.

Nad olivovým potokom
je ticho.

Míňa sa čas
horkého rastlinstva.

V kontexte slovenskej poézie druhej polovice 20. storočia je osobitá a pozoruhodná práve svojou poetikou tvorba Š. Strážaya a v rámci nej je zas poetologicky špecifická vybraná báseň, ktorá je evidentne jednou z príslovečných strážayovských „lyrických miniatúr“. Tie majú obvykle dve základné výrazovo-tematické polohy: buď prevažne výpovedno-reflexívnu, alebo obraznú. V tomto prípade nejde o typ významovo koncentrovanej „lyrickej poznámky“, ale skôr o lyrickú (prírodnú, krajinnú) impresiu či „momentku“, akoby náznakovitý, v skratke zachytený „žánrový obrázok“.

Na prvý pohľad vidieť, že táto básnická výpoveď je menej „osobná“ ako väčšina Strážayových textov tejto kategórie. Lyrický subjekt je v nej prítomný v menšej miere, absentuje pre lyriku smerodajná prvá, ale aj pre Strážaya príznačná druhá osoba (gramatický tvar 1. a 2. slovesnej osoby).

Atmosféra sklonku leta, ktoré je vlastne prítomné už len v „dozvukoch“, sa tu vníma a zaznamenáva „cez“ prírodné atribúty. To, čo niektoré iné autorove texty vo svojom názve konštatujú ako daný, hotový, resp. zavŕšený stav (*Je leto*, *Koniec leta*), táto báseň zachytáva ako jav vo svojej procesualite, zdôraznenej priebehovosti (gramaticky v nedokonavom slovesnom vide).

[3] Nasledujúca interpretácia vybranej Strážayovej básne je aj súčasťou našej knižnej monografie *Od „poézie vecí“ k „poetike vecnosti“. Lyrika Štefana Strážaya*, ktorá vyšla koncom roka 2017 – verzia nášho príspevku predneseného na konferencii 8. 12. 2017 vznikala takmer súbežne s rukopisom knihy. Text v tomto zborníku je vlastne upravenou a rozšírenou verziou príslušnej časti uvedenej monografie.

Špecifická výpovedná modalita textu sa prejavuje už aj vo vetno- a veršovo-syntaktickej, resp. strofickej a kompozičnej výstavbe básne. Každé z piatich dvojverší vo funkcii strofy, presnejšie odseku tvorí krátka oznamovacia veta – jednoduchá predikácia, prisudzovací sklad rozvitý iba buď príslovkovým určením, prívlastkom alebo predmetom. Tieto strohé, hoci poetické konštatovania pôsobia zároveň ako pomerne autonómne „lyrické obrazy". Pre autora, alebo aspoň pre časť jeho tvorby, je príznačný takýto spôsob vyjadrovania, pri ktorom sa ocitá v istom kontraste či napätí práve táto „lakonicky" a „sporo", akoby úsečne konštatujúca, enumeratívna modalita na jednej strane a súčasná vysoká miera poetickosti – figuratívnosti, imaginatívnosti výpovede na druhej strane.

Prvé dvojveršie („V záhrade / zaskvel sa vietor") by sme mohli považovať aj za takmer konvenčnú personifikáciu *vetra* – ktorého bežným „pôsobiskom" v jeho lyricky rôzne tematizovaných podobách býva často práve *záhrada*. Celý výjav vyznieva takmer „akčne" – gramatický slovesný tvar minulého času v dokonavom vide („zaskvel sa") nasvedčuje tomu, akoby malo ísť o razantne uskutočnený a „okázalý" prejav či úkon s rýchlym a jednorazovým priebehom (to je vlastne jediný dynamický moment či prvok v básni, hoci samotné slovo „zaskvel sa", striktne vzaté, ani nepatrí medzi činnostné, ale stavové slovesá).

Oproti tomu nasledujúce, druhé dvojveršie či odsek („Planú studené a sladké / ohne slív") vyjadruje nedokonavosť, procesualitu, priebehovosť. Neznamená to však, že by sme tu mohli hovoriť o nejakej „dejovosti" či „akčnosti", proces „planutia", navonok zjavný v „žiarivom" vzhľade plodov („ohne slív"), je skrytý, vnútorný, vlastne nebadateľný. Podmet vety – predikátu („ohne") je rozvitý viacnásobným zhodným („studené a sladké") a súčasne nezhodným („slív") prívlastkom, čím vzniká poetologicky zložito konštruovaná a vrstvená syntagma, typ „rozšírenej" metafory v genitívnom spojení[4] („studené a sladké / ohne slív"), ktorá ako taká, resp. vo svojich jednotlivých zložkách má v princípe povahu synestézie („studené a sladké ohne"), katachrézy i oxymoronu („studené... ohne") zároveň. Výrazy „planú" a „slív" pôsobia v kontexte inak pomerne vecne vyznievajúcej básne do istej miery ako štylisticky príznakové, akoby s nádychom „knižnosti", poetizmu či archaizmu.

Komplexný, „viacvrstvový" metaforický obraz či zvrat predstavuje aj tretie dvojveršie básne: „V zrkadlách veľkých jabĺk / spí obloha", v ktorého prvom verši tiež dominuje metafora v genitívnom spojení („V zrkadlách... jabĺk"), na ňu sa v ďalšom verši navrstvuje personifikácia oblohy („spí obloha"). Tento odsek pôsobí najmä oproti prvému výrazne „staticky".

V ďalšom, štvrtom dvojverší nachádzame pôsobivo zachytenú atmosféru krajinného zákutia („Nad olivovým potokom / je ticho"), a to prostredníctvom katachrézy (príznakový prívlastok „olivový" v spojení s „potokom"; toto spojenie pripomína aj hypallagu, v princípe ide o adjektívnu metaforu). Pritom je zrejmé, že týmto prívlastkom

[4] O termíne metafora v genitívnom spojení pozri: ZAMBOR, Ján: *O básnickej metafore, o jej druhoch*. In: Tvarovanie básne, tvarovanie zmylu. Bratislava : VEDA, 2010, s. 26.

je vystihnutá typická farba vody (riek, potokov i jazier) v prírode – „olivový“ v tomto prípade znamená „olivovozelený“ (olivová zeleň), zároveň však vystihuje aj povahu potoka vôbec. To znamená, že „olivový“ zjav synesteticky zodpovedá jeho „tichu“ (zurčiaci potok či horská bystrina sú skôr priezračné, číre, tmavú, „matnú“ sivozelenú, t. j. „olivovú“ farbu má skôr pomaly a ticho plynúca alebo stojatá voda). V takomto výrazovom aranžmáne obraz potoka pôsobí skôr staticky, resp. cítime implicitne prítomný kontrast dynamiky zmyslovo markantne, výrazne vystihnutého „olivového potoka“, ktorý predsa len tečie, a „prázdneho“ a najmä nehybného „ticha“ nad ním. Taká je aspoň logika veci: potok znamená tečúcu vodu – odtekanie, plynutie patrí k jeho bytostnej podstate; na druhej strane u Strážaya nachádzame práveže aj obraz potoka ako stojatej vody, napr. v básni *Premeny* zo zbierky *Palina*: „V potoku stojí tmavá voda, / topole skrývajú brehy. / A ona má znova zelené oči / a dlhé ako tráva“[5] (tu, mimochodom, zelená farba nepriamo asociačne spája *potok*, „jej“ *oči*, *trávu* i *topole*).

Celý rad podobných prípadov v Strážayovej lyrickej obraznosti si všíma vo svojich štúdiách aj J. Zambor. Napríklad výraz, resp. slovné spojenie „zelená voda“ vo veršoch „Ďaleko sú hrany cintorína, / nepokojný dážď tam ustiela / zelenú vodu mäkko pod hlavu“ z básne *Výročie smrti* zo Strážayovho debutu *Veciam na stole*[6] interpretuje vo svojej *Malej úvahe o básni Štefana Strážaya Výročie smrti* ako „zamlčanú (implicitnú) hypallagu čiže postup založený na presunutí prídavného mena zo syntagmy, kam logicky patrí, do inej syntagmy s metaforickým účinkom – adjektívum ‚zelená‘ má svoj korelát v zelenej tráve, lístí na stromoch a pod.“[7]. Tú istú syntagmu rozvitú ešte prívlastkom nezrelá („zelená, nezrelá voda“) uvádza vo svojej inej štúdii ako príklad na hypallagu, t. j. druh adjektívnej metafory aj v prípade veršov „Plávala rieka, stromy zostávali / v zelenej, nezrelej vode“[8] z básne *Rieka* z tej istej zbierky, keďže „prívlastky zelený a najmä nezrelý sa prvotne vzťahujú na stromy“[9].

Kým je teda v tomto predposlednom dvojverší implikovaný fenomén plynutia, uplývania nepriamo, konotačne – čisto len z faktu, že ide o potok, v koncovom dvojveršovom odseku básne sa zatiaľ výslovne a jednoznačne hovorí o uplývaní, „míňaní sa“ („Míňa sa čas / horkého rastlinstva“), zvlášť verš „Míňa sa čas“ sám osebe explicitne upriamuje pozornosť na časové plynutie, pominuteľnosť. „Horké rastlinstvo“ môže konotovať alebo perifrasticky, prípadne v zmysle antonomázie označovať konkrétnu liečivú rastlinu, totiž *palinu*, ktorá je pre Strážaya priam emblematická a podľa ktorej je pomenovaná aj jedna z jeho ďalších zbierok zo sedemdesiatych rokov: *Palina* (1979).

---

[5] STRÁŽAY, Štefan: *Palina*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979, s. 47.

[6] STRÁŽAY, Štefan: *Veciam na stole*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966, s. 13.

[7] ZAMBOR, Ján: *Malá úvaha o básni Štefana Strážaya Výročie smrti*. Tvorba, 24 (33), 2014, č. 2, s. 20.

[8] STRÁŽAY, Štefan: *Veciam na stole*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966, s. 12.

[9] ZAMBOR, Ján: *Lyrika ako fascinácia bytím*. In: Studia Academica Slovaca 41. Eds. J. Pekarovičová – M. Vojtech. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2012, s. 254.

V kontexte užšie chápanej obraznosti a sémantiky básne ide o poeticky zachytený zákonitý vegetačný cyklický proces, chod prírody: odchádza leto, v záhradách dozrievajú slivy a jablká, potok ticho tečie – a spolu s tým tiež „míňa sa čas horkého rastlinstva". Nejde však len o tento prírodný cyklus; „míňanie" sa netýka len vegetácie, o to viac, že „horké rastlinstvo" v explicite básne vlastne nekorešponduje s tým, o čom bola reč v jej predchádzajúcich častiach, ba práve naopak, je v kontraste so „sladkými slivami" a nepriamo i „veľkými jablkami" (ktoré môžu byť v čase, keď sú už slivy sladké, nanajvýš ešte kyslé – pripomeňme si len príslovečné a návratne tematizované strážayovské „kyslé jabĺčko", sotva však majú niečo spoločné s horkosťou). „Horkosť" tu má teda akoby dvojznačné, ambivalentné vyznenie.

Pristavme sa pri skutočnosti, že v texte sú celkom priamo alebo len implicitne prítomné zmyslovo vnímané vlastnosti jednotlivých prírodných vecí a javov, medzi ktorými majú osobitné postavenie ovocné, vôbec rastlinné plody (slivy, jablká, „olivový", „horké rastlinstvo") – predovšetkým ich chuťové kvality. V tomto zmysle by sme dokonca mohli v básni „objaviť" spektrum štyroch základných chutí: explicitne je tu pomenovaná a sugestívne zdôraznená „sladkosť" slív a „horkosť rastlinstva" a priamo síce nepomenovaná, no implicitne asociovaná kyslosť (letných, resp. ešte nezrelých) jabĺk. S istou dávkou nadinterpretácie by sme k tomu mohli priradiť ako štvrtú ešte aj „podprahovo" a potenciálne vnímateľnú, metonymicky skryto prítomnú „slanosť", ktorú by mohol v tejto asociačnej línii synesteticky evokovať prívlastok „olivový" (predstava olív, ktoré našinec v čerstvom, surovom stave prakticky nepozná a spájajú sa mu automaticky so slanou chuťou).

„Elementárnosť" obraznej sémantiky básne – jej osnovných motivických prvkov – sa ešte vypuklejšie ukáže, ak budeme v rámci jednotlivých dvojverší brať do úvahy čisto iba „holé" (nerozvité) predikácie: „zaskvel sa vietor", „planú ohne", „spí obloha", „(nad potokom) je ticho", „míňa sa čas".

Ak štvrtý prisudzovací sklad predsa len doplníme aspoň o holé príslovkové určenie miesta, t. j. že „ticho je nad potokom", potom by sme zase takto mohli v texte identifikovať základné prírodné živly, elementy, resp. procesy a ich pôsobenie: *vzduch* (vietor, obloha), *oheň* („planú ohne"), *voda* (potok) – *zem* by mohla spolu s vegetačným princípom stelesňovať „záhrada" z incipitu, a ak ešte zohľadníme „míňajúci sa *čas*" (ako zákonitú veličinu, „štvrtú dimenziu" – ako sa aspoň o čase hovorí v súvislosti s einsteinovským časopriestorom), potom tu máme „modelovo", v princípe, vo svojej prírodnej podstate obsiahnutý náš svet.

Zdrojom určitého vnútorného významového i výrazového napätia a estetickej sily básne sú kontrasty: oxymoricky vyjadrený protiklad chladu a tepla: „studené... ohne"; „sladké slivy" – „horké rastlinstvo"; dynamika a zmyslovo vnímateľná „akčnosť" *vetra* oproti statickosti *spiacej oblohy* i nehybnému tichu *olivového potoka*. (*Vietor* a latentne aj „planúci" *oheň* sú teda v tomto zmysle „aktívne" živly, zatiaľ čo *obloha* a *potok* vyjadrujú skôr pasivitu.) V lyrickom, resp. fikčnom svete básne sa dovedna nič „neudeje", naopak, vládne v ňom tichá nehybnosť či „nehybná tíš", taká príznačná pre Strážaya, prípadne sa v ňom odohráva nanajvýš skrytý, pod povrchom prebiehajúci latentný proces „planutia (slív)". Navonok, zdanlivo ide akoby len o rad či „sériu" prevažne

statických obrazov, vlastná podstata tohto krátkeho textu tkvie v onom „skrytom" významovom, semiotickom, obrazno-sémantickom dianí – v estetickom „pnutí", ktoré má povahu synestézie, oxymoronu, katachrézy, antitézy či paradoxu.

Všimnime si gramatickú štruktúru textu z hľadiska zastúpenia jednotlivých (plnovýznamových) slovných druhov. V najväčšom počte sa v texte vyskytujú substantíva (12): *záhrada*, *vietor*, *oheň*, *slivy* („ohne slív"), *zrkadlá*, *jablká* („zrkadlá jabĺk"), *obloha*, *potok*, *ticho*, *čas*, *rastlinstvo* a *leto* (v názve básne). Prídavných mien je päť: *studené a sladké*, *veľké*, *olivový*, *horké*, čo zodpovedá počtu dvojveršových odsekov básne, tak ako aj v prípade slovies: *zaskvel sa*, *planú*, *spí*, *míňa sa* a *odchádza* (v názve básne) – v rámci ktorých prevládajú stavové (*zaskvel sa*, *planú*, *míňa sa*) nad činnostnými (*spí*, *odchádza*). Neplatí však, že by na každú strofu pripadalo jedno prídavné meno a jedno sloveso; prvý odsek je bez adjektíva, resp. prívlastku („V záhrade / zaskvel sa vietor"), zatiaľ čo v druhom sa nachádza dvojnásobný prívlastok („studené a sladké"); štvrtý odsek zase neobsahuje sloveso, keďže v ňom ide o menný prísudok („je ticho"), sloveso však spolu so substantívom nájdeme aj v názve básne (*Leto odchádza*). Aj pri tom však platí, že substantív je v básni takmer dvaapolkrát viac ako adjektív i slovies – čo svedčí o „statickej" povahe textu. (Ak k tomu prirátame predložky [dvakrát *v*, jedenkrát *nad*] a jednu spojku [*a*], vyčerpali sme tým zloženie celého textu.)

Prídavné mená vyjadrujú, ako už bolo naznačené, zmyslovo vnímateľné vlastnosti plodov či prírodných objektov vôbec – chuťové: *sladké, horké*; „pocitovo" identifikovateľné: *studené*, vizuálne, čiže ich farbu: *olivový potok*, alebo kvantitu: *veľké*. V rámci podstatných mien možno pohotovo vyčleniť líniu či motivický okruh prírody ako takej (krajiny): *vietor*, *obloha*, *potok*, *rastlinstvo* a človekom kultivovanej sféry, ktorá tvorí jeho obydlie: *záhrada*, plody (*slivy*, *jablká*), resp. výslovný civilizačný prvok: *zrkadlo*. *Oheň* by sme mohli zaradiť do obidvoch okruhov. Zostali potom už iba substantíva *ticho*, *čas* a samotné *leto* (z názvu) – čo nám nemôže nepripomínať súvislosti s básňou *Tiché leto*.

Pripusťme, že v básni sa inak „nič nedeje", ako to napokon vystihuje aj naša interpretácia; nie je to však nijaký „nedostatok", neznamená to, že básni niečo „chýba", naopak, táto zdôrazňovaná nehybnosť, „inercia", pokoj, tíš lyrického sveta básne – nehybný svet Strážayovho *odchádzajúceho leta* predstavuje určitý námetovo-koncepčný a výpovedný „minimalizmus", ktorý je celkom zámerný: v záhrade sa zaskvel vietor, ale inak sa nič nehýbe, všetko spí alebo je v stave pokoja – akurát „leto odchádza" a spolu s ním „čas horkého rastlinstva".

Ako však máme rozumieť záveru básne – koncovému dvojveršiu „Míňa sa čas / horkého rastlinstva"? Toto na prvý pohľad azda nejednoznačné, enigmaticky vyznievajúce konštatovanie v závere básne skrýva v sebe v skutočnosti celkom vecné, možno až prekvapujúco prosté, ale o to spoľahlivejšie vysvetlenie. V zhode s identifikovateľným, analyticky rekonštruovateľným autorským zámerom alebo aj intenciou textu je prípustná významová a semiotická spojitosť „horkého rastlinstva" predovšetkým s *palinou*, vyslovene horkou rastlinou, ktorá má v Strážayovom básnickom svete význačné postavenie (na túto spojitosť sme upozornil už vyššie). Koncový od-

sek „Míňa sa čas / horkého rastlinstva“ potom chápeme jednoducho v tom zmysle, že sa končí vegetačné obdobie určitých druhov rastlín (z čeľade astrovitých: *palina pravá*, *palina obyčajná*), ktorých obdobie kvitnutia a zberu trvá od júla do septembra, teda ktorých čas končí („míňa sa“) práve odchodom leta. Ide v tom, pravda, o sugesciu uplývania času, zákonitého nezvratného smerovania všetkého prírodného diania, míňania a striedania sa vegetačných cyklov a ročných období, uvedomovanie si toho, že sa opäť minulo leto; nič sa nedeje (ovocie na stromoch nepohnute dozrieva, obloha spí, nad potokom je ticho), akurát sa pritom nenápadne, nepozorovane, no neúprosne míňa náš obmedzený, „vymeraný“ životný čas vôbec, zostáva nám z neho čoraz menej. Ide v tom teda implicitne o „dosť“ – v konečnom dôsledku vlastne o „všetko“, o uvedomovanú existenciu subjektu vôbec. Takto chápaný zmysel nepripisujeme básni nejako svojvoľne, arbitrárne – tomu zodpovedajúce konotácie i základnú významovú rovinu textu a logiku jeho zmyslu utvára jeho poetika. Cieľom tohto príspevku bolo interpretačne, analyticky postihnúť práve poetiku vybranej básne, odkryť jej „gramatiku“, resp. poetologickú povahu a podstatu a tým zároveň „predviesť“ jednu z možných verzií interpretácie tohto lyrického textu.

Zohľadňovať poetiku lyrického textu znamená vlastne zotrvávať pri jeho interpretácii či výklade v rovine vecnosti, v rovine jeho významotvorných, semiotických a napokon i literárno-estetických kvalít i celkovej hodnoty.

Pramene a literatúra

STRÁŽAY, Štefan: *Igram*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975.

STRÁŽAY, Štefan: *Palina*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979.

STRÁŽAY, Štefan: *Veciam na stole*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.

RÉDEY, Zoltán: *Od „poézie vecí“ k „poetike vecnosti“. Lyrika Štefana Strážaya*. Levoča : Modrý Peter, 2017.

ZAMBOR, Ján: *O básnickej metafore, o jej druhoch*. In: Tvarovanie básne, tvarovanie zmylu. Bratislava : VEDA, 2010, s. 11 – 38.

ZAMBOR, Ján: *Lyrika ako fascinácia bytím*. In: Studia Academica Slovaca 41. Eds. J. Pekarovičová – M. Vojtech. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2012, s. 247 – 263.

ZAMBOR, Ján: *Malá úvaha o básni Štefana Strážaya Výročie smrti*. Tvorba, 24 (33), 2014, č. 2, s. 20.

Bibliografická poznámka autora

V príspevku sme v upravenej, rozšírenej a doplnenej podobe použili časť textu z monografie RÉDEY, Zoltán: *Od „poézie vecí“ k „poetike vecnosti“. Lyrika Štefana Strážaya*. Levoča : Modrý Peter, 2017, konkrétne zo s. 56 – 63.

The Poetics of Poetry and its Interpretation: Notes on Štefan Strážay's Poetics

This article focuses on the issue of the "poetics of poetry", using Štefan Strážay's *Leto odchádza* ("Summer is Going Away") from his poetry collection *Ingram* (1975) as a representative example. As a poet, Strážay represents a distinctively progressive stream in the Slovak literature of the second half of the 20th century, displaying an expressive and thematic singularity. The aim of this article is to analyse and interpret the poetics of the above-mentioned poem by revealing its "grammar", or rather its "poetic nature" and essence, while proposing a possible interpretation. The article also reflects on several issues such as poetic authenticity, the literary and aesthetic values of the poem.

Litánie k svätým ako žánrový model textov slovenskej ponovembrovej lyriky

Jana Juhásová
Filozofická fakulta Katolíckej univerzity, Ružomberok

Štruktúra, história a genologické relácie modlitby

Litánie k svätým sú najstarším variantom litánií – modlitbového žánru založeného na princípe viacnásobného (tematického, syntaktického a intonačného) paralelizmu. Podstatou modlitby je podvojné gesto vzývania a prosebnosti. Na rozdiel od mladších, monotematických foriem predstavuje jadro *Litánií k svätým* nemetaforizovaný hierarchicky usporiadaný menoslov kresťanských svätcov. Text rámcuje vzývanie trojičného Boha, ktoré modlitbu hodnotovo ukotvuje. Centralizovaní svätí sú vnímaní ako prostredníci medzi Bohom a človekom, ich suma je zároveň metonymickým obrazom pôsobenia Boha v ľudských dejinách. Na zástupnú úlohu svätých upozorňuje tiež fakt, že prosby k nim sú formulované ako žiadosti za sprostredkovanie pomoci („oroduj / orodujte za nás"), kým intencie k Svätej Trojici a Kristovi sú adresované priamo: „zmiluj sa nad nami". Pozícia modliaceho sa subjektu je v hierarchickej štruktúre najnižšie – možno ho rekonštruovať v druhej, prosebnej časti litanického verša („zmiluj sa nad nami", „oroduj za nás", „buď nám milostivý, odpusť nám", „prosíme ťa, vyslyš nás", „osloboď nás, Pane"). Je výrazom kolektívneho ducha a pokory.

Modlitba vznikala paralelne s konštituovaním kresťanstva ako štátneho náboženstva (prvé formy sa objavujú v prostredí kresťanského Východu v 4. storočí, na Západe v 5. storočí)[1] a preberala už hotové pohanské alebo iné kultové matrice, ktoré napĺňala vlastnými obsahmi. Podľa poľského genológa Witolda Sadowského sú najstaršie litánie modelované najmä dvoma princípmi (génmi) tvoriacimi platformu aj iných kultových textov – polynomickým génom a prosebným – ekteniálnym génom. Polynomický gén, ktorý sa podieľa na tvarovaní prvej časti veršov, charakterizujú vokatívne vzývania, prípadne nominatívne väzby, ale aj deklinované tvary s predložkami *ab, de, in, per* (lat.) alebo apozície so vzťažným zámenom *qui*. V invokáciách

[1] *Litania (Heslo)*. In: Encyklopedia katolicka. Tom X. Eds. Krzyszkowski – Lozay. Lublin : Katolicki uniwersytet Lubelski, 2004, s. 1170.

dominujú vlastné mená, epitetá, perifrastická popisnosť a antonomázie (označovanie známej osoby charakterovou vlastnosťou)[2]. Na polynomickom princípe je založená aj islamská modlitba *subha* spočívajúca v odriekavaní deväťdesiatich deviatich mien Alaha, sumerská *Listina bohov* s hierarchickým usporiadaním mien otcov boha Anu či staroegyptský *Slnečný hymnus*. Tam, kde priame označenie nahrádza perifráza alebo obrazné pomenovanie, sa podporuje meditatívny rozmer textu, čo využili mladšie, monotematické formy litánií, napríklad *Litánie loretánske*. Súdržnosť textu sa upevňuje princípom enumerácie, anafory, niekde aj koncových rýmov.

Prosebný princíp korešponduje v litániách s ekteniálnym génom, pričom ekténie sú známe aj ako samostatný žáner. Ich podstatou je prosba a odprosovanie. Majú dialogický charakter – zväčša ich prednáša kňaz a odpovedá ľud. Ich typickými formulami sú *Kyrie eleison*, *miserere nobis*, *libera nos Domine*, *exaudi nos* (lat.)[3]. Využívajú ho aj strelné modlitby založené na dychovom princípe (prvá časť sa prednáša s pravidelným nádychom, druhá s výdychom). Najznámejšia je tzv. *Ježišova modlitba srdca:* „Pane Ježišu Kriste, Syn živého Boha, / zmiluj sa nado mnou hriešnikom!" Jednoduchou formulou, v ktorej nastáva spojenie polynomického a ekteniálneho princípu, je napríklad modlitba z byzantskej liturgie[4]: „Svätý Bože, Svätý Mocný, Svätý Nesmrteľný, – zmiluj sa nad nami!"[5]

Morfologickými podobami litanického verša sú alebo vokatívne, prípadne nominatívne väzby s antropocentrickým princípom (inšpirované časťou *Vzývanie svätých*), alebo tzv. prosebné zvolania[6], ktoré sa v *Litániách k svätým* nachádzajú v druhej časti. Označované sú ako *Vzývanie Krista* a *Modlitby* za rozličné potreby. Prosebné zvolania majú intenciu chrániť pred Zlým („Od každého hriechu", „Od úkladov diabla", „V deň súdny" – „ochraňuj nás, Pane"), alebo sú motivované kladne. Charakteristické sú pre ne nenominatívne väzby. Modlitby za rozličné potreby obsahujú slovesné tvary aj v prvej časti verša („Daj a zachovaj nám zemskú úrodu", „Pozdvihni naše srdcia k túžbe po nebi", „Daruj všetkým národom pokoj a pravú svornosť" – „prosíme ťa, vyslyš nás"). Pôvodný verš litánií je dvojčlenný – za invokáciou alebo intenciou prednášanou kňazom či postavou, ktorá sa predmodlieva, nasleduje kolektívne opakovaná prosba. V básnických litániách sa od slovesnej (prosebnej) časti nezriedka upúšťa.

---

[2] Porov. SADOWSKI, Witold: *Litania i poezja*. Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 28.

[3] SADOWSKI, Witold: *Litania i poezja*. Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 28.

[4] Porov. SADOWSKI, Witold: *Litania i poezja*. Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 29.

[5] Aktualizovanú modlitbu z byzantskej liturgie využil v umeleckom texte aj Ján Zambor. V básni *Rozkolíš, rozšum sa, pole*, venovanej matke, nachádzame štylizovaný fragment z gréckokatolíckej panychídy: „Svätý Bože, svätý silný, svätý nesmrteľný, / zmiluj sa nad nami. / Dušu svojej služobnice / obdaruj pokojom / a zachovaj ju v svetle, / láskavý... // Príroda, pridaj sa k panychíde". Slovenské pohľady, IV. + 133, 2017, 6, s. 20.

[6] ŠMÁLOV, Jozef Kútnik: *Litánie loretánske*. Bratislava : LÚČ, 2003, s. 35.

Básnické realizácie *Litánií k svätým* v slovenskej poézii 20. storočia

I keď bola litanická forma v modernej poézii 20. storočia revitalizovaná najmä vďaka avantgardám už v medzivojnovom období, básnické aktualizácie *Litánií k svätým* do deväťdesiatych rokov minulého storočia vo výraznejšej miere nezaznamenávame. Okrem prevažujúceho modelu s obraznou povahou verša a monotematickým princípom s témou ženy a telesných emblémov, rozvíjaného nadrealistami (odvodeného od mladších *Loretánskych litánií*)[7], sa v medzivojnovej a povojnovej lyrike stretávame viac s veršovým radom prosebných zvolaní alebo ďakovných formúl. Tie sú typické najmä pre angažované texty zastávajúce protivojnový (napr. Ján Haranta: *Všemohúcnosť prosiaca*, zb. *Zem požehnaná*, 1940; Julo Zborovjan: *Modlitba k smrti*, zb. *Bludička moja pieseň*, 1946) alebo oslavný, často ideologicky motivovaný postoj (napr. Ján Kostra: *Verš vďaky*, zb. *Za ten máj*, 1950). Model enumeratívneho veršového radu založeného na výpočte mien alebo antonomázií antropologickej povahy sa ťažiskovo objavuje až v ponovembrovej lyrike. Jednou z výnimiek je text Štefana Žáryho *Dekrét o jedinečnosti druhov*, ktorý nájdeme v básnikovej knihe *Múza oblieha Tróju* (1965, s. 69). Báseň má v analógii s náboženským pretextom deklamatívnu povahu, hoci vo významovom náboji je s ním v napätí. Netematizuje nadčasovú ekleziologickú dogmu, ale dobovo aktuálne, z väčšinového pohľadu nekonformné estetické tendencie. Žáry „kanonizuje" avantgardné živly: „Recidivisti / Mrcinári / Revolucionári / Alchymisti slov / Vypchávači sov / Sklerotici / Hermetici / Animisti / Vitalisti / Lettristi / Komplexisti // Pravoverní a všetci jediní // Váš čas je tu už bijú hodiny". Na spôsob *Litánií k svätým* uplatňuje antropomorfizačný polynomický princíp a invokačnú povahu verša. Pásmo typových charakteristík uzatvára sumujúcim zvolaním, ktoré supluje prosebnú časť. V knihe, ktorá je spomienkou na medzivojnový surrealizmus, nájdeme aj iné Žáryho litanické texty (*Tekutý poľovník, Telo*). Básnik nimi demonštruje príklon slovenskej avantgardy k litanickej forme a postupom.

Podoby a modifikácie „svätcov" v ponovembrovej lyrike

K *Litániám k svätým* má najbližšie model, ktorý paralelne enumeruje osoby s výnimočnými vlastnosťami. Je prirodzené, že prívlastok svätý môže mať v umeleckom texte doslovný, ale aj prenesený či voľne odvodený význam. Termín „kanonizovaní svätí", na ktorom je modlitba litánií založená, je súčasťou dogmatickej náuky cirkvi v katolíckej tradícii. Proces svätorečenia sa začína po smrti a je spájaný so štyrmi podmienkami: 1. sensus fidelium – potvrdenie kandidátovej pravovernosti a dob-

[7] Litanický žáner v medzivojnovej lyrike reflektujeme v štúdii JUHÁSOVÁ, Jana: *Vzťah sakrálnych litánií a avantgardnej litanickej formy v poézii slovenského nadrealizmu*. Slovenská literatúra, 58, 2011, č. 1, s. 30 – 52.

rého života spoločenstvom veriacich, 2. fama sanctitatis – povesť svätosti, sprevádzajúca osobu už v tomto bytí, 3. exemplaritas – príkladnosť a heroickosť života a 4. intercessio – príhovor, spájaný väčšinou s požadovaným zázrakom lekársky nevysvetliteľného uzdravenia. Zo štvrtej podmienky sú vyňatí mučeníci. Proces vrcholí slávnosťou kanonizácie. Analógiu kanonizačného procesu uplatňuje aj pravoslávna cirkev. V širších kontextoch vnímame svätých ako ľudí viery a ušľachtilých skutkov, ktorí vynikali láskou k Bohu a k blížnemu. Aj v tradícii kresťanskej (vrátane protestantskej) teológie sa zdôrazňuje nielen „morálna" svätosť – prostredníctvom skutkov (čiže ako úloha), ale i ospravedlnenie človeka vierou, „ontologická" svätosť – dar zo strany Boha, prísľub spásy[8]. Už v listoch svätého Pavla sú svätí synonymom tých, ktorí sa rozhodli nasledovať Krista (napr. „svätým v Efeze a veriacim v Kristovi Ježišovi"; Ef 1, 1, analogicky 1 Kor 1, 2). Pomenovanie však môže konotovať aj voľnejšie, čisto sekulárne významy: v zaužívanom úze odkazuje na tých, ktorí trpia alebo trpezlivo znášajú krivdu (frazéma „svätica pri svojom mužovi") či na ľudí s mimoriadnymi zásluhami (aj ako synonymum národného hrdinu).

Pri krátkych interpretačných pohľadoch do slovenskej ponovembrovej lyriky nás bude zaujímať nielen rekonštrukcia a variácie princípu „svätosti", ale aj aktualizácia žánrového modelu *Litánií k svätým* – významové a tvarové riešenia umeleckého textu.

K náboženskej interpretácii „svätých" majú blízko najmä texty spirituálnych básnikov – báseň *Je to tak* Svetloslava Veigla (zb. *Svetelný periskop*, 2004), text s incipitom *Juraj ty si môj Kristus* Daniela Pastirčáka (zb. *V*, 2012, s. 26), ale aj Repkova báseň *Že-lez-nice XIII/ V* zo zbierky *Relikvie anjelov* (2006). Svetloslav Veigl venoval predmetnú báseň *Súputníkom v poézii – básnikom katolíckej moderny*. Autor ako posledný žijúci člen voľného literárneho zoskupenia nahliada na druhý breh, k hranici smrti. Text je oslavnou spomienkou na mŕtvych priateľov. Litanickej časti predchádza gesto „sakralizácie" s vlastným interpretačným pohľadom – všetci mŕtvi veriaci sú apriori svätí: „Vidím ich všetkých pospolu", „Celí sú v bielom," „Usmievajú sa, akoby boli svätí / (i keď každý, kto je v nebi, je svätý)," (s. 95 – 96). Na spôsob modlitbového rituálu básnik-kňaz zažíha „za nich tíško sviece / na oltári i v poézii.". Po enumeratívnom menoslove: „A tak žijú s nami ďalej / a svietia do našich krívajúcich dní: / Rudolf Dilong, / P. G. Hlbina / a Ján Haranta, / Paľo Oliva, / Janko Silan, / Mikuláš Šprinc, / Karol Strmeň, / Gorazd Zvonický." (s. 97) nasleduje rozvitá charakteristika postáv budovaná princípom uvoľneného paralelizmu. Opis tenduje k idealizovanému obrazu, pričom Veigl hojne využíva alúzie na básnickú tvorbu zosnulých priateľov: „Pavol, ktorého básne z Cesty do Raja / očarujúco spievali, / učiteľ a kormidelník, / potápač a hľadač perál / v sebe i Červenom mori."; „Janko, básnik spevu, / hĺbky i jasu v poézii, / najmä však v Dome opustenosti."; „Karol, mág a virtuóz slova, / veľký

[8] Porov. KOHUT, Vojtěch: *Všeobecné povolání ke svatosti. Různorodé projevy jediné církve v životě dnešních křesťanů*. Communio: mezinárodní katolická revue, 7, 2003, č. 4, s. 268.

apoštol v znamení Ryby."; „Gorazd, zvonivý ako zvon, / perál Madony strážca." (s. 98 – 99). Poslednou charakteristikou je umelcov autoportrét: „ja, Svetloslav, / ospevovateľ Svetla, / syn assiského Chudáčika, / z milosti Božej posledný, / najdlhšie z nich tu spievam na zemi / a dúškami pijem ešte poéziu," (s. 100 – 101). Záverečný rámcový oblúk tvorí vízia spoločnej večnosti: „Čoskoro budeme už všetci spolu / piť z jednej bezodnej amfory / tajomný Boží nektár, / tú najopravdivejšiu Poéziu." (s. 101). Veigl v básni skombinoval protokolárny princíp *Litánií k svätým* s konceptom monotematických litánií, ktoré pracujú s antonomáziou a perifrastickým opisom. V základnej polohe sa významový skelet opiera o kresťanskú dogmatiku – je estetizovanou víziou neba, vnímaného ako stav blaženosti, odmena za hodnotne prežitý život. Sympaticky pôsobí fakt, že súčasťou Veiglovej axiologickej matrice je nielen kňazstvo a duchovná služba, ale aj básnická tvorba a idea krásy.

13-veršovú báseň s incipitom „juraj ty si môj kristus" Daniela Pastirčáka tvoria tri neproporčné odseky, pričom prvé dva významovo a tvarovo korešpondujú. Jednoveršový explicit narúša ustálenú schému a prináša významový zvrat.

juraj ty si môj kristus
eva ty si môj kristus
želka ty si môj kristus
iva ty si môj kristus
šaňo ty si môj kristus

karol ty si môj kristus
rišo ty si môj kristus
ivan ty si môj kristus
sára ty si môj kristus
táňa ty si môj kristus
uľa ty si môj kristus
samo ty si môj kristus

a ja som tvoj kríž

Vstup prvých dvanásť veršov vytvára polynomický rad familiárne pôsobiacich mien, pričom začiatočné minuskuly zdôrazňujú všednosť osôb (tu vo funkcii synekdochy, bez špecifického charakterového určenia), ktoré sú ich nositeľmi. V druhej časti verša, ktorá má povahu opakujúcich sa konštatovaní, sú objekty, naopak, zvýznamňované v kontexte spirituálnej optiky – konštrukciu „ty si môj kristus" možno vnímať ako alternáciu prívlastku „svätý" z náboženského pretextu. Subjekt básne usúvzťažňuje všedné so sakrálnym (ľudské s kristologickým) na spôsob biblického výroku: „Čokoľvek ste urobili jednému z týchto mojich najmenších bratov, mne ste urobili." (Mt 25, 40). Uplatnený princíp je pozorovateľný aj vo vertikálnom rade, kde začiatočné písmená mien tvoria akrostich *ježiš kristus*. V texte podnetne vyznieva privlastňovacie zámeno „môj", cez ktoré sa opakovane zdôrazňuje vlastný hodnotiaci

princíp, subjektívnosť konštatovaného. Je výrazom prekonávania kolektívneho, často nereflexívneho prijímania dogmy. Báseň v princípe nevyzdvihuje tematizované osoby, ale interpretačný postoj lyrického subjektu. Autor ním zdôrazňuje mieru osobnej snahy, individuálnej vôle v duchovnom živote. Podoba posledného verša: „a ja som tvoj kríž" umiestňuje subjekt na spôsob náboženských litánií do pozície kajúcnika, implikuje gesto odprosenia. Ponúka sa tiež možnosť čítať sekvenciu opakovane pri každom verši, čím by sa pripomenulo superficitno-deficitné ladenie žánru a dvojčlennosť litanického verša: „juraj ty si môj kristus – a ja som tvoj kríž / eva ty si môj Kristus – a ja som tvoj kríž / (...)". Pastirčák, kazateľ Cirkvi bratskej, reinterpretuje postavenie kňaza a laika v cirkevnom spoločenstve. Na spôsob statusu „servus servorum Dei" (lat., sluha sluhov Božích), ktorý je pripisovaný rímskym pápežom, sa kňaz stavia na koniec radu ako príklad pokory a služby.

V texte Petra Repku sa stretneme s esteticky pôsobivou rekonštrukciou postavy svätca aj aktualizáciou litanickej formy; oba rozmery charakterizuje scivilňovanie. Je známe, že od počiatku tvorby je pre básnika príznačná reportážna črta. Súčasťou citlivého mapovania dejov a nadosobných pohybov býva aj pozornosť k ľuďom, ktorých možno nazvať „nenápadní svätí". Už v debute *Sliepka v katedrále* (1969, in: *Básne*, 2005) nájdeme v texte *Džez hluchonemých* (s. 73 – 85) rad postáv, ktoré zaujmú tichým znášaním údelu: „Jožo Vlasák, smutný ako hubertus, / Jožo Pánis, ktorému každý deň telefonovali, že mu zomiera mama, / Štelino Bohdalík, náš brankár, krásne vedel plakať, / Janíčko, ktorý nerástol, mysliteľ v roztrhaných teplákoch" (obdobne je tematizovaná postava Edka, Jarmily a Milana, s. 78). V básnickej sérii *Že-lez-ni-ce* (*Že-lez-ni-ce*, 1992, *Priateľka púšť*, 1996, *Karneval v kláštore*, 2002, *Relikvie anjelov*, 2006) sú Repkove postavy zosieťované s protagonistami krížovej cesty – trpiacim Ježišom, Ježišovou matkou Máriou, nápomocným Šimonom z Cyrény či Veronikou. V štvrtej zbierke cyklu *Relikvie anjelov*, časť *Že-lez-ni-ce XIII / V* (2006, s. 43 – 44) nachádzame fragment inšpirovaný *Litániami k svätým*, ktorý má povahu menoslovu:

> obetovať nepravým bohom odmietli:
> Homolubus, kupec, Eligius, zlatník, Donastus, kováč,
> Krispinus a Servus, tkáči, Servulus, žobrák, Alexander,
> uhliar, Patricius, pastier prasiat, Saul, pohonič oslov, Dávid,
> pastier oviec, Sergius, Secundus, Albanus, Faustinus, Felix,
> Sylvan a zbožné ženy Maria, Juliana, Donata
> a Priska Kopečná, Sylvo Krčméry, Antonio Srholec
> a mnohí iní.

Text zaujme aktualizovaným kontextom. Je súčasťou V. časti prepojenej s obrazom pomáhajúceho Šimona z Cyrény. Naň nadväzujú aj charakteristiky svätého Theodiosina („staral sa o eremitov, / ktorí v púšti prišli o rozum.", s. 43) či svätého Patrika („z ostrova vyhnal hadov.", s. 43) z rovnomennej básne. V kontexte pomoci blížnemu, na ktorý piate zastavenie odkazuje, reflektujeme aj odmietnutie obetovať nepravým bohom, ktoré možno vnímať tiež metaforicky (ako nepodplatiteľnosť vládnucim

režimom). Za radom mien z ranokresťanskej tradície sa v poslednej línii objavujú mená z aktuálnych slovenských a zároveň básnikových súkromných dejín. V rozhovore pre literárnu prílohu *Katolíckych novín Iluminácie* (2013) približuje básnik ich kontext: „Z detskej viery k viere dospelých ma inšpirovali (nie veľkí teológovia, pozn. J.J.) skôr Antonio Srholec, Priska Kopečná, Silvio Krčméry, Terezka a Laco Lenczovci a mnohí ďalší, ktorí *Písmo* nielen čítali, ale aj žili. A svoje si pretrpeli“[9]. Ide o postavy nepatetického ľudského gesta a zároveň normalizačného odporu, zápasiace s praktikami štátnej bezpečnosti. Pre režim nepohodlného saleziána Srholca mohol Repka už v mladosti stretávať v Blumentálskom kostole, kde ponúkal útechu hľadajúcim, neskôr v Podunajských Biskupiciach, kde Srholec po roku 1992 zriadil domov pre bezdomovcov. Lekár Krčméry bol politický väzeň, zakladajúci člen tajnej cirkvi, podporovateľ študentov a jeden z organizátorov Sviečkovej manifestácie v marci 1988. Autorovej mame po rannej omši v Blumentálskom kostole poskytol prvú a poslednú pomoc. V ten deň zomrela. Dodnes žijúca Priska Kopečná, takisto politická väzenkyňa, si veľa vytrpela od komunistov, ale aj od ľudí z vlastných radov[10]. Latinizovaná podoba mien a ich zapojenie do radu svätých význam postáv citlivo akcentuje, hoci sa uchováva aj ich črta nenápadnosti, všednosti. V štúdii *Svatí v našem životě* charakterizuje Romano Guardini „nenápadných svätých“ ako tých, ktorí neplánujú nič zvláštne a robia len to, čo od nich prípad od prípadu vyžaduje prítomná chvíľa. „Člověk, který se touto cestou vydá, činí, co by musel udělat každý, kdo chce svou věc zde a nyní vykonat správně. Nic víc a nic míň“[11]. Prieniky s občianskym postojom, neinštitucionálnou sférou naznačuje básnik aj tým, že postavám nenadpisuje prívlastok „svätý“ a uprednostňuje enumeráciu pred invokačnou povahou zápisu. Pred explicitným pátosom sa Repka bráni aj zastieraním vertikálnej súmernosti. Autor nenasvecuje mená v samostatných veršoch, ale vytvára horizontálny rad, miestami s rytmicko-syntaktickou divergenciou.

Symbiózu všedného (civilného) a výnimočného (spirituálneho) využil v básni *Kým sa celkom roztvoria* (zb. *Hlasy a iné básne*, 2001, s. 69) aj Ivan Štrpka. V porovnaní s predchádzajúcimi textami sa uňho nestretávame s radom vlastných mien, ale zovšeobecnených antonomázií. Básnik pracuje s rozvinutou vetnou periódou so vzťažným zámenom „ktorí“. Tento model je uplatnený vo viacerých textoch náboženských litánií (napr. *Litánie k Božiemu milosrdenstvu, Litánie k svätým Cyrilovi a Metodovi*), ale aj v Ginsbergovej skladbe *Kvílenie* (1956), ktorá tiež mohla básnika inšpirovať[12]. Štrpkove obrazy sú budované princípom harmonizácie protikladov. Dlhá perióda je členená veršovými predelmi, čím sa vizuálne vnímanie litanického princípu zastiera.

[9] REPKA, Peter – KEKELIAKOVÁ, Monika: *Sám v súlade s koľajnicami (Rozhovor)*. Iluminácie. Literárna príloha Katolíckych novín, 2013, č. 7, s. 14.

[10] Informácie z e-mailovej korešpondencie s Petrom Repkom [27. 1. 2018].

[11] GUARDINI, Romano: *Svatí v našem životě*. Přeložil Otakar Veselý. In: Antologie teologie XX. století. Ed. K.-J. Kuschel. Praha : Vyšehrad, 1995, s. 387.

[12] Ginsberg využil v skladbe nerovnako dlhú periódu, ktorej organizačným princípom nie je súmernosť verša, ale biologická perióda dychu. Jeho budovanie obrazov vedome využíva ostrú významovú diskrepanciu medzi vysokým a nízkym princípom.

Básnik kombinuje civilnú dikciu s jemne vozvýšeným étosom: „Tí, ktorí cítia hlas nesú ho stále / na svojich pleciach do strmého vrchu, / ktorý nikto z nich nikdy neuzrel. // Tí, ktorí cítia hlas sa pomaly usmievajú / a skrývajú si zúfalú tvár do dlaní. // Tí, ktorí cítia hlas sa pohybujú, telefonujú, / oddychujú, jedia a spia ako všetci ostatní. // (...) // Tí, ktorí cítia hlas sú stále jednou nohou / vo dverách plných rastúceho svetla, / nanerozoznanie od ostatných, / kým sa celkom roztvoria." Autorovo úsilie smeruje k postoju, kde medzi profánnym a posvätným nie je ostrá deliaca čiara, ale súvislosť. Texty oboch osamelobežeckých básnikov možno čítať aj v kontexte ich prvého manifestu ako angažovanie sa za „návrat dobrých anjelov ľudskosti do (...) hláv a citov, (...), ušľachtilosť úmyslov a mravnú bezúhonnosť činov"[13].

Text Michala Habaja *Mladé Židovky* (zb. *Michal Habaj*, 2012, s. 211 – 214) je návratom k motívu hranice – smrti. U básnika sú stratégie budovania pátosu (tu s efektom stupňovania hrôzy) zároveň kombinované s jeho vedomým zastieraním, funkčným odľahčovaním vysokej modality. Jedným z takto uplatňovaných postupov je preklápanie významov do markantne kontrastných polôh, alebo možnosť ich podvojného čítania. Básnik pracuje s nemotivovaným striedaním časových pásem – tragickej minulosti, snovej (eroticky modelovanej) vízie a želanej budúcnosti. Text je rámcovaný emblematickým motívom holokaustu: „Každé ráno / Pustiť plyn / Aby začali chodiť / Mladé Židovky" (s. 211). V závere subjekt motív zosobňuje, čím vyjadruje empatiu s osudom nevinných obetí, ale aj vinu svojej rasy, ktorá žije na úkor mŕtvych: „Každé ráno / Pustiť si plyn / Aby chodili / Mladé Židovky" (s. 214). Hravá modifikácia textu je uplatňovaná na ploche celej básne. Sieťuje výrazovo prepojené sekvencie, ktoré v rovine významu charakterizuje diskrepancia. Príkladom môžu byť susediace odseky modelované v jednotnom – podmieňovacom móde. Kým prvý odkazuje na erotickú fantáziu subjektu, druhý zaznamenáva krutú historickú realitu: „Aby si nechali / Vlasy rozhodiť po vankúši / Stiahnuť nohavičky" – „Aby počúvali tíchnuce srdce / Aby sa nechali stiahnuť z kože / Naraziť na ražeň / Premeniť na posúch z čerstvej krvi" (s. 211). Na rovnakom štylistickom princípe je modelovaný obraz želanej budúcnosti: „Aby zostarli / A dali nám dcéry / Z ktorých sa nikdy nestanú / Mydlá a bábiky" (s. 213). Zrážka významov býva u Habaja realizovaná aj v rámci jednej sekvencie: „Aby sa vyspali do ružova / Šípkové Ruženky / S nežnou tetovačkou na predlaktí" (s. 212). Efekt šoku má testovať a reaktivovať čitateľovu citlivosť. Analogicky sú zosieťované aj litanické časti, ktoré sa návratne objavujú na piatich miestach. V prvej, tretej a piatej sérii ide o zoznam ženských mien („Mária / Zuzana / Simona / Sára / Michaela", s. 211; „Lenka / Mária / Zuzana / Eva / Lucia", s. 212; „Lýdia / Marcela / Tamara / Katarína / Ráchel", s. 213 – 214). Ten je v druhom pásme nahradený radom číselných kódov („15873 / 62218 / 7736 / 53410 / 9766", s. 212) a v štvrtom názvami koncentračných táborov: „Brezinka / Belzec / Sobibor / Majdanek / Treblinka" (s. 213). Ich kontrastujúci rytmus odkazuje na likvidáciu

[13] ŠTRPKA, Ivan – REPKA, Peter – LAUČÍK, Ivan: *Návrat anjelov*. In: KASARDA, Martin: Osamelí bežci (Správy z ľudského vnútra). Levice : L. C. A., 1996, s. 17.

človeka, v kontexte básne aj mladosti, krásy a kontinuity života. Princíp „svätosti" možno v texte rekonštruovať implicitne, hoci autor ho neakcentuje – židovské ženy zomierajú mučeníckou smrťou, ktorá je v tradícii židovstva aj kresťanstva považovaná za absolútnu obetu.

V texte Dany Podrackej *Inštalácia v rannej hmle* (zb. *Slovenské elégie*, 2011, s. 11) sa stretávame s nespirituálnou povahou témy, hoci autorka uplatňuje vysokú mieru pátosu a náboženských analógií. V básni je centrovaná séria národných dejateľov, pričom ambíciou poetky je ich monumentalizácia. Zásluhy postáv sú štylizované do vyžiareného obrazu, ktorý treba skonvertovať a navždy uložiť do seba: // „utópie Sama Bohdana Hroboňa, apoštola, // kánony Štúra, proroka, // predtuchy Adely Ostrolúckej, orodovnice, // spevy slepého Hollého, mučeníka, // melanchólia Janka Kráľa, kajúcnika, // o tretinu väčšie krídla Milana Rastislava Štefánika, obete,". Okrem všeobecne akceptovaných osobností literárnych a národných dejín sa v litanickom rade objavujú aj kontroverzné mená („rehoľný povraz Tisa, martýra, // žihľavová košeľa Mináča, brata"), ktoré slovenskú inteligenciu polarizujú. Báseň možno vnímať ako autorkin osobný relikviár, individualizovanú „dogmu". Text v štruktúre zbierky tvorí akýsi úvod k nasledujúcej „legendistike" – rekonštrukcii národných mýtov. Hoci menoslov postáv nepracuje s prívlastkom „svätý", sakrálnosť evokujú výpožičky – typové určenia z pretextu (*apoštol, prorok, orodovnica, mučeník, kajúcnik*), motívy náboženskej proveniencie (*vyžiarený obraz, ucho ihly*) a vysoký štýl (poetizmy, juxtapozičné postponovanie, dôsledné uplatňovanie princípu paralelizmu).

Ak si Podracká takmer zautomatizovane osvojila žánrotvorné znaky litánií, vrátane náboženského štýlu, báseň Mirky Ábelovej *Numero uno* (zb. *Na!*, 2014, s. 92) ich prepisuje v subverznom móde. V diapazóne nasvietených textov sa významovej atmosfére žánru najviac vzďaľuje. Text možno vnímať ako synekdochu tendencií, s ktorými sa v súčasnej poézii stretávame najmä v línii nonkonformných a experimentálnych básnikov. Báseň je inšpirovaná ideou popartu, kde sa hravou repetíciou evokuje variačnosť a sériová výroba artefaktov. Objekt má vzbudzovať na jednej strane efekt mimoriadnosti, v konečnom dôsledku však ide o retrográdny proces – neustálym opakovaním dochádza k zjednodušovaniu a oslabovaniu prvkov:

a) Agda Bavi Pain je najlepší žijúci slovenský básnik
b) Peter Šulej je najlepší žijúci slovenský básnik
c) Michal Habaj je najlepší žijúci slovenský básnik
d) Michal Rehúš je najlepší žijúci slovenský básnik
e) Vlado Šimek je najlepší žijúci slovenský básnik
(...)
l) Majka Demiterová je najlepší žijúci slovenský básnik
m) iný básnik je najlepší žijúci slovenský básnik

Text *Numero uno* je ironickým komentárom súčasnej literárnej scény. Opakovaný superlatív je výrazom markantnosti, ktorá sa vo výtvarnom prejave dosahuje ostrými farbami a efektmi reklamy. V duchu zvolenej poetiky však v konečnom geste vy-

znieva akcentovaná výnimočnosť ako nevážne, význam trivializajúce gesto.[14] Túto polohu umocňuje aj zaradenie postavy Majky Demiterovej, ktorej texty nemožno považovať za lyriku s primárne estetickou funkciou, do radu etablovaných (tu experimentálnych) básnikov. Podvratným gestom je i platforma prieskumného dotazníka, na ktorej je báseň zámerne budovaná. Tá nabáda percipienta k voľbe ľubovoľnej možnosti (*a – m*) podľa subjektívnych preferencií. Ábelovej repetitívnosť tak nekonfiguruje sumu či hierarchiu označení, ale ich selektívnosť. Paralelný rad nie je založený na posilnení, ale naopak, radikálnom oslabení významu.

Litanická forma v tvorbe a reflexii Jána Zambora

U Jána Zambora nachádzame realizáciu litanickej formy najmä v dvoch zbierkach – *Plné dni* (1988) a *Dom plný neviditeľných* (2014), pričom básnik využíva jej variačné možnosti. V texte *A ďakujem ti, život, za sneh* (zb. *Plné dni*, 1988, s. 45) uplatňuje básnik prototyp verša z druhej časti *Litánií k svätým* (Vzývanie Krista), tzv. prosebné zvolania. V básni dochádza oproti pretextu k transformácii plurálu do singulárnej formy a prosebného gesta do ďakovnej polohy, ktorú v podobe významovej spony nachádzame v nadpise. Intenčné obrazy sú jednotne modelované v akuzatívnych tvaroch: „Za to, že tráva sa nemusí triasť v mrazivom vetre / a korene strachovať o holé bytie // (...) // Za číru snehovú vôňu, / za zelenú vôňu chvojiny, / za snehovosmrekový vzduch, / za voňavé praskajúce teplo, / za teplicu medzi nežnými snehovými brehmi, / za sklený krčah s krištáľovou vodou." (s. 45). Báseň možno čítať ako prejav osobnej vďačnosti za nenápadné, ale vzácne prejavy priazne bytia. Hoci adresát zostáva zamlčaný (resp. metaforizovaný – tu ako život), povaha obrazov odkazuje na transcendujúci princíp a text možno vnímať ako básnickú modlitbu.

V básni *Miguel Hernández. Epitaf* (zb. *Plné dni*, 1988, s. 70) je realizovaný superficitný princíp korešpondujúci s polynomickým génom oslavných textov. Povaha textu a významový náboj sú analogické s vozvýšenými metaforickými obrazmi mladších, monotematických foriem litánií (napr. *Loretánske litánie, Litánie k nasvätejšiemu menu Ježiš*):

> Napriek horkosti básnikom radosti
> napriek nenávisti básnikom lásky
> napriek väzeniu básnikom slobody
> napriek zúfaniu básnikom nádeje
> napriek smrti básnikom života.

[14] Porov. KAPOUNOVÁ, Martina: „*Sériová výroba aury.*" *Opakování v umění – umění jako opakování*. Brno : Masarykova Univerzita, 2010, s. 8 – 10. Dostupné na: https://is.muni.cz/th/255810/ff_b/Bakalarska_diplomova_prace.txt

Báseň je estetizovanou charakteristikou španielskeho básnika budovanou princípom viacnásobného paralelizmu. Autor posilňuje gradačné napätie verša cez prípustkovú povahu obrazov. Podľa vzoru moderných básnických litánií dochádza k transformácii vzývania do civilnejšieho – opisného módu, a k eliminácii slovesnej časti verša.

V kompozícii rozsiahleho textu *Ľudovít Štúr. Príbeh národa, príbeh reči* (zb. *Dom plný neviditeľných*, 2014, s. 90 – 94) nachádzame rad paralelných, významovo zosieťovaných obrazov na troch miestach. V prvom pásme sa tematizuje národ ako „nevedomé dieťa" – jeho *dlhá driemota, nemota, chabota, hlivota* (s. 90). Centralizovaná je deficitnosť, pričom postava Štúra ako básnická aktualizácia „svätca" (postavy s mimoriadnymi vlastnosťami) sa v tejto časti objavuje v rámcovej pozícii. Medzi témou a deficitnými obrazmi je vzťah metonymie – bieda a nečinnosť národa (dôvod) sa stáva impulzom (príčinou) Štúrovho aktivizmu. Zjednocujúcim prvkom deficitných obrazov je reifikačný, naturomorfný a zoomorfný princíp, ktorý tu odkazuje na nízku duchovnú vyspelosť: „A videl národ – nevedomé dieťa" – „nečujné skaly, / ktorých sa stáročia vetry akoby nedotýkali // (...) // so zriedkavými pokusmi o vzlietnutie, / s nedorastenými krídlami, // (...) // (...) / rovných plazom, dobytku, klátom bez ducha a nerastom," (s. 90). V abstrahujúcej časti, do ktorej sa expresívnosť prechyľuje, tvoria základ pomenovaní substantivizované adjektíva a slovesá: „stratenectvo, / prilepenectvo, / (...) // spoliehanie sa na iných, // rozhádzanosť, // večné slabošské nariekanie" (s. 91). Druhé repetitívne pásmo spája antropomorfný obraz slovenčiny ako Štúrovej snúbenky. Jeho modelujúcim princípom sú adjektívne tvary a adjektiválie s hybným nábojom, ktoré majú podobne ako v prvom pásme metonymický vzťah k téme: „Bola mu ako rieka Váh, / bystrinne svieža, / hybká, / trieliaca, / prudká, / udierajúca, / lomcujúca, / plnozvučná, / milohlasná, / pošumievajúca, / ľúbezne gagotajúca, / idúca vážne, / tichá / a pojímajúca ticho, / ukolembávajúca..." (s. 93). Dynamický princíp je tu analogický s obrazmi veľkonočného *Žalmu 136* (*Žalm vďakyvzdania*), v ktorom je Boh ako Stvoriteľ a Udržovateľ bytia predstavený sériou akčných slovies (*koná zázraky, stvoril nebesia, rozprestrel zem nad vodami, dáva pokrm každému stvoreniu,...*). Možno konštatovať, že Zambor v prvých dvoch litanických častiach básne kontrastuje pudovosť a neuvedomelosť s duchovnosťou a nečinnosť s aktivizmom. Báseň vrcholí v treťom pásme, ktoré má povahu predmetových ďakovných formúl vzťahujúcich sa na jej centrálnu postavu – Štúra (s. 94):

> Ďakujeme ti, Ľudovít,
> za tvoj rýdzi štít,
> za nespútanosť a hrdosť tvojho ušľachtilého a dobroprajného ducha,
> za nepopúšťajúce odhodlanie a výdrž,
> za pustovnícku obetu.
>
> (...)
>
> Poďakujme nebu za Ľudovíta Štúra.

Zamborov obľúbený variant predmetových ďakovných intencií nájdeme v ponovembrovej lyrike napríklad aj v básni Mariána Milčáka *Ďakujem, Pane* (zb. *Siedma kniha spánku*, 2006). Sumarizujúco možno konštatovať, že napriek sekulárnej povahe témy udržiava básnik vo všetkých textoch s litanickou formou princíp étosu. V jeho tvorbe nachádzame realizáciu takých výrazových a kompozičných princípov žánru, ako sú superficitnosť a deficitnosť, monotematickosť i polytematickosť, či dynamika litanických pásem. V teoretickej reflexii na ne poukázal v monografii *Litánie loretánske* (1974) Jozef Kútnik Šmálov, rozširujúc tak žánrovú charakteristiku litánií Pavla Winczera zo známej štúdie *Litanická forma a Halasove Staré ženy* (1969)[15].

Ján Zambor prispel ako literárny vedec aj k teoretickej reflexii litanickej formy. V štúdii *Návrat básnika* (1997) pri interpretácii Silanovho textu *Ovečka naša obetná* sa odvoláva na Winczerom rekonštruovanú matricu litánií a dopĺňa ju. Za pádnu genologickú poznámku možno považovať konštatovanie, že v umeleckom texte napriek nerealizovaniu druhej, prosebnej časti verša zostáva v recepčnom poli aj táto zložka: „Významy prosebnosti však môžu prinášať aj samé nahromadené básnické pomenovania (...). Vzniká to najmä vtedy, keď tieto (...) majú invokačný ráz.“[16] V interpretovaných textoch nášho výberu možno prosebné gesto implikovať najmä tam, kde sa stretávame so sakrálnym kontextom (P. Repka), vozvýšenou monumentalizáciou (D. Podracká), alebo sa prosebnosť aktualizuje do potreby odprosenia (M. Habaj).

Pramene a literatúra

ÁBELOVÁ, Mirka: *Na!* Bratislava : Ikar, 2014.

HABAJ, Michal: *Michal Habaj*. Bratislava : Ars poetica & Ateliér Pluto, 2012.

PASTIRČÁK, Daniel: *V*. Bratislava : Artforum, 2012.

PODRACKÁ, Dana: *Slovenské elégie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2011.

REPKA, Peter: *Relikvie anjelov*. Levoča : Modrý Peter, 2006.

REPKA, Peter: *Sliepka v katedrále*. In: Básne. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2005.

ŠTRPKA, Ivan: *Hlasy a iné básne*. Bratislava : Občianske združenie Studňa, 2001.

VEIGL, Svetloslav: *Svetelný periskop*. Martin : Matica slovenská, 2004.

ZAMBOR, Ján: *Rozkolíš, rozšum sa, pole.* Slovenské pohľady, roč. IV. + 133, 2017, 6, s. 19 – 21.

ZAMBOR, Ján: *Dom plný neviditeľných*. Dunajská Lužná : MilaniuM, 2014.

ZAMBOR, Ján: *Plné dni*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988.

[15] Pozri WINCZER, Pavol: *Litanická „forma“ a Halasove Staré ženy (1935).* In: Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko). Bratislava : VEDA, 2000, s. 226 – 237.

[16] ZAMBOR, Ján: *Návrat básnika*. In: Báseň a ticho. Bratislava : Národné literárne centrum, 1997, s. 75.

ŽÁRY, Štefan: *Múza oblieha Tróju*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.
Encyklopedia katolicka. *Tom X*. Eds. Krzyszkowski – Lozay. Lublin : Katolicki Uniwersytet Lubelski, 2004.
GUARDINI, Romano: *Svatí v našem životě*. Přeložil Otakar Veselý. In: Antologie teologie XX. století. Ed. K.-J. Kuschel. Praha : Vyšehrad, 1995, s. 382 – 393.
JUHÁSOVÁ, Jana: *Vzťah sakrálnych litánií a avantgardnej litanickej formy v poézii slovenského nadrealizmu*. Slovenská literatúra, 58, 2011, č. 1, s. 30 – 52.
KAPOUNOVÁ, Martina: „*Sériová výroba aury.*" *Opakování v umění – umění jako opakování*. Brno : Masarykova Univerzita, 2010, s. 8 – 10. Dostupné na: https://is.muni.cz/th/255810/ff_b/Bakalarska_diplomova_prace.txt
KOHUT, Vojtěch: *Všeobecné povolání ke svatosti. Různorodé projevy jediné církve v životě dnešních křesťanů*. Communio: mezinárodní katolická revue, 7, 2003, č. 4, s. 267 – 283.
REPKA, Peter – KEKELIAKOVÁ, Monika: *Sám v súlade s koľajnicami* (Rozhovor). Iluminácie. Literárna príloha Katolíckych novín (128, 2013, č. 7), 2013, s. 14 – 15.
SADOWSKI, Witold: *Litania i poezja*. Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
Sväté písmo starého i nového zákona. Rím : Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda, 1995.
ŠMÁLOV, Jozef Kútnik: *Litánie loretánske*. Bratislava : LÚČ, 2003.
ŠTRPKA, Ivan – REPKA, Peter – LAUČÍK, Ivan: *Návrat anjelov*. Manifest. In: KASARDA, Martin: Osamelí bežci (Správy z ľudského vnútra). Levice : L. C. A., 1996, s. 17.
WINCZER, Pavol: *Litanická „forma" a Halasove Staré ženy (1935)*. In: Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko). Bratislava : VEDA, 2000, s. 226 – 237.
ZAMBOR, Ján: *Návrat básnika*. In: Báseň a ticho. Bratislava : LIC, 1997, s. 71 – 79.

The Litanies of the Saints as the Genre Model of Post-Revolutionary Slovak Poetry

This article consists of two parts. The first part discusses the poetic actualisations of Christian *Litanies of the Saints* in post-revolutionary Slovak poetry. The author reconstructs the "genetic" structure of the pretext, derived from historically older cult repetitive models, focusing mainly on its polynomic and litanic – that is, its supplicating and dialogic – principles. The article then goes on to interpret a selection of texts by spiritual poets like Svetoslav Veigl and Daniel Pastirčák, and intimist authors such as Peter Repka, Ivan Štrpka and Dana Podracká, exploring both their thematic and formal overlaps and their singular artistic voices. The article argues that in modern poetry, intellectual distance and creative actualisation – as seen in the works of Peter Repka and Michal Habaj – are preferable to an overly strict adherence to the original text and the application of monumentalist principles, as in Dana Podracká's case. The article notes that in Mirka Ábelová's work, one can observe a pop art-like adoption of the genre matrix, which results in subversive interpretations. The second part of the article

focuses on the litanic form in Ján Zambor's poetry and his reflections on literary theory. The author believes these to be the most noticeable in Zambor's poetry collections *Plné dni* ("Full Days", 1988) and *Dom plný neviditeľných* ("A House Full of Invisibles", 2014), where the poet makes use of several variations. Meanwhile, the theoretical reflection is most apparent in Zambor's study *Návrat básnika* ("The Return of the Poet", 1997), dedicated to Janko Silan's work.

Interpretácia básne Ivana Laučíka *Aury*

Matúš Mikšík
Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

Aury

Nehybné aury nad Everestom
pozorované z tieňa v údolí, kým obloha už planie
plným jasom:
šesťdesiatštyri oktáv žiarenia
nesie správu
v čase i v počasí...

Tróny Neviditeľných, tróny Nezvestných!
Ticho je ich hlasom na škrupinách
odchádzajúcej noci. Poryvy vetra
strapkajú snežné hrivy
a rozpúšťajú ich do sínav, kde ešte nedozneli
slabiky mantry.

Ani Ona, v horách zrodená, večne bdejúca,
nezostupuje z vrcholu.
Na sietnici sa jej už črtajú Brány
do diaľav, v ktorých rozžiarila najvyššie vrcholy
ako iniciály v slovníku Himalájí...

Veľké striebristé plátna načierajú do svetla
a obracajú jeho tok medzi kvety. Živé!
Živé ako pravda
pod metaforou masky: hľa – plameň, vlna, oblak –
kľúče k silám
        v každom kryštále.
A krv na snehu, tvoje tiché prebývanie
v bolesti živého.
Tvoja mandala.

„Sústreď sa na zostup!“ – riekol by Majster,
lebo v očiach Nezvestného už nieto miesta,
ktoré by volalo...

A nás teraz očistí úzkosť za niekoho
na krehkom ostrí? Áno – sám sa nevidí
v lupeňoch bielej ruže a iba cez trojité rukavice
dotýka sa
NOVÉHO SNEHU na vlastnej tvári.
Možno ešte ranné stratocírusy prebudia v ňom
spomienku na dýchanie...

Je to odtŕhanie sa od ľadu – ten prvý výdych
nad riekami
„výpar dychu v jeho zrode“ –
čo vytvorí kupolu z pár nad pyramídou niektorého
neistého vrcholu...

Nedotknuteľná voda, nedostupná v hĺbke,
ozvučuje holú krajinu,
akoby predbiehala oceán.

Otváraš oči do vetra:
a je to ako kráčať za sklenou včelou
do priezračného labyrintu...

Báseň *Aury* bola publikovaná vo fotografickej knihe *Svet Himalájí* v slovenskej i anglickej verzii takmer v samom závere publikácie[1]. Predchádzajúcu dvojstranu tvorí veľká fotografia Mount Everestu (tá istá fotografia je pritom aj na obálke knihy), ktorý je tematickou dominantou pohoria i Laučíkovej básne, čím báseň súzvučí najmä s jeho prvými dvoma zbierkami, v ktorých sú nezriedka tematizované rozličné expedície s cieľom dosiahnuť ešte nepreskúmané, či dokonca ľudskou nohou nepoškvrnené priestory divokej prírody. Koncom 60. rokov Laučík básňou komentuje polárne výpravy, v *Aurách* sa do naznačeného epického pôdorysu cesty pripája vertikálny rozmer. Spolu s ním je viditeľný príklon k spiritualite (východného typu), čím báseň rezonuje napríklad s básňou *Yettimu* (zbierka *Vzdušnou čiarou*). Na prvom pláne tu môžeme vidieť cestu fyzickú – expedíciu ako takú (či už ju vnímame ako zostup do jaskyne, výpravu na severný pól, odvážny let alebo aj výstup na horu)

[1] LAUČÍK, Ivan: *Aury*. In: ČOMBOR, Igor – HRUBJAK, Anton – KENÉZ, Ivan: *Svet Himalájí*. Ružomberok : APOLLO, 2002, s. 102 – 105.

a na druhom pláne je viditeľný vnútorný aspekt takejto cesty, ktorým dosahuje lyrický subjekt „vyššiu úroveň", teda istým spôsobom transcenduje, stáva sa z neho pútnik a jeho púť nadobúda metafyzický rozmer. Priamo vo *Svete Himalájí* o takejto spirituálnej ceste píše Laučík ako o „Ceste"[2], explicitne aj priznáva oba rozmery putovania: „vinie sa ďalej cesta i Cesta"[3]. Manifestuje sa tu teda v jednej komplexnej myšlienke spirituálny i kinetický princíp Laučíkovej poézie[4], pričom pre autora je typické práve to, že pri rozvíjaní obrazu cesty sa v prvom pláne aktivuje kinetický a v druhom pláne metafyzický-spirituálny princíp.

Transcendujúci pohyb je v básni *Aury* spojený so svetlom, ktoré je pozoruhodne amplifikované výrazom „šesťdesiatštyri oktáv žiarenia" – už slovo „oktáva" v sebe ukrýva význam „plného rozsahu", znásobené je číslom, ktoré je súčinom dvoch ďalších osmičiek, v podstate je tak intenzita svetla zvýšená „na tretiu". Číslo osem okrem konotácie s hudobnou sférou, ktorá prináša do tohto pôsobivého obrazu „presily svetla" auditívny, muzikálny rozmer, odkazuje aj na budhistické Koleso Dharmy – dharma je „kosmický zákon, ‚velký řád', jemuž je podroben náš svět"[5] –, teda na otáčanie sa kolesa zákona, ktorý treba dodržiavať na dosiahnutie nirvány: „Čo bolo exkluzívnym svetelným efektom, je teraz odleskom víriaceho Kolesa času, tvrdá spŕška ľadových kryštálikov do tváre je teraz pozdravom spoza závoja, spoza tej jedinej oktávy žiarenia, v ktorej ľudsky prežívame svet"[6].

Ohromujúca, dychvyrážajúca sila, vyžarujúca z obrazu „šesťdesiatštyri oktáv žiarenia", je následne eufemizovaná výrazom „Poryvy vetra / strapkajú snežné hrivy". Tento obraz je navyše pôsobivou obrysovou metaforou (s kinetickým rozmerom), ktorú podopiera implicitná zvuková metafora *snežný – nežný*[7], obraz zasneženého zvlneného horského masívu sa teda vizualizuje do podoby konskej šije; prípadne môže výraz „hriva" evokovať aj ženské vlasy. Verš „snežnou hrivou pohorí"[8], mimochodom, nájdeme v básni *Na prahu* (zbierka *Na prahu počuteľnosti*). Každopádne, dostáva sa tu do konotačného poľa kinetický princíp v sémantickom, ale i obrazovom tvarovaní básne.

Drsnosť prostredia Mount Everestu je teda zjemňovaná spôsobom výpovede lyrického subjektu, resp. celkovo pokojným vyznením básne, čo sa dá považovať aj

[2] ČOMBOR, Igor – HRUBJAK, Anton – KENÉZ, Ivan: *Svet Himalájí.* Ružomberok : APOLLO, 2002, s. 49.

[3] Tamže, s. 97.

[4] V Laučíkovej poézii aktuálne vidím a skúmam päť princípov: kinetický princíp, metafyzický princíp / princíp spirituality, princíp úžasu, (anti)civilizačný princíp, princíp (ne)možností jazyka. Táto nomenklatúra, samozrejme, v tejto podobe nie je definitívna.

[5] FILIPSKÝ, Jan – HEROLDOVÁ, Helena – KOLMAŠ, Josef – LIŠČÁK, Vladimír – VAVROUŠKOVÁ, Stanislava (prel.): *Lexikon východní moudrosti.* Olomouc : Votobia, 1996, s. 108.

[6] ČOMBOR, Igor – HRUBJAK, Anton – KENÉZ, Ivan: *Svet Himalájí.* Ružomberok : APOLLO, 2002, s. 97.

[7] O termíne zvuková metafora porov. ZAMBOR, Ján: *O básnickej metafore, o jej druhoch*. In: Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu. Bratislava : VEDA, 2010, s. 29 – 30.

[8] LAUČÍK, Ivan: *Básne*. Levice, Levoča : L.C.A. a Modrý Peter, 2003, s. 117.

za zmierlivý tón (podobne je to v spomínanej básni *Yettimu*) – ide teda o dialektiku schopnosti razantne konať a rýchlo sa rozhodovať (táto schopnosť je prítomná v horolezeckom aspekte básne) a naznačovanej až harmonickej pokojnosti. Toto sú u Laučíka dve strany tej istej mince – ak by sme si opäť vypomohli analógiou s polárnikom alebo letcom, tí musia byť zároveň rozhodní (a v prenesenom význame i „zapálení pre vec"), no riešiť prípadné vzniknuté situácie s chladnou hlavou. Povedané ešte inak, ide tu o súčasné pôsobenie síl vnútorného ohňa (ktorý dobrodruha ženie vpred) a ľadu (ktorý mu umožňuje nielen zachovať rozvážnosť v hraničných situáciách, ale aj rozjímať nad veľkosťou toho, na čo sa podujal, čím je evokovaný princíp úžasu). Je tu vášeň a zároveň pokora. Laučíkov modelový hrdina (typ prieskumník)[9] je ten, kto sa neustále tieto dve sily snaží udržiavať v prísnej rovnováhe[10].

Azda je dobré na tomto mieste pripomenúť, že Laučíkove metafory majú povahu fyzis[11], teda sú zmyslovo konkrétne, resp. – povedané obrazne – „hmatateľné". Keďže Laučík priamo v Himalájach nebol, domnievam sa, že fyzis obrazov v interpretovanej básni má dva zdroje – empirickú skúsenosť autora s inými horstvami, vďaka ktorej sa do obrazu Himalájí v tomto texte premietajú napríklad vrchy Liptova (o tom bude reč neskôr); a fotografie, tvoriace publikáciu *Svet Himalájí* – nezabúdajme na to, že v tejto knižke sú Laučíkove poetické texty len sprievodným materiálom, pohybujeme sa tak v kontexte v čomsi odlišnom od básnickej zbierky. Takpovediac „teoretickými" prameňmi sú na jednej strane Laučíkove aspoň čiastočné znalosti učenia (zen-) budhizmu, ktoré tu treba nevyhnutne predpokladať, treba však dodať, že podľa jeho vlastných slov sa autor desať rokov „virtuálne venoval Himalájam"[12].

Už v druhom odseku sa objavuje princíp (ne)možností jazyka, neadekvátnosti pomenúvania jednotlivostí prírody ľudským vynálezom – slovom. Zreteľné to je vďaka ďalšiemu z autorových textov zo *Sveta Himalájí*, v ktorom najprv píše: „Himaláje sú aj skúškou z jazyka, lebo presahujú jeho siete úžasnou vznešenou jednoduchosťou"[13] a vzápätí práve výkrik „Tróny!" označí ako „len asociácie, pokusy rozprestrieť sieť jazyka v hĺbkach a výškach veľhôr"[14]. Veľmi podobná je Laučíkova otázka „Ako prejsť okom po ostrí Kriváňa a neotupiť ho?"[15] z eseje *Neptunické dajky*. Vo výškach Everestu sa však mení aj spôsob výpovede: „Ticho je tu vlastne aj hlasom... prítomné-

[9] V Laučíkovej poézii identifikujem dva typy protagonistov – prieskumníka a dobyvateľa. Oba typy sa vydávajú na cestu za nepoznaným, aj s pomocou výdobytkov modernej techniky, prieskumník však, súc v úžase, sa snaží do poznávanej prírody nezasahovať, dobyvateľ si ju naopak podmaňuje.

[10] Ide o udržanie stability pri balansovaní na veľmi tenkej línii – ako pri povrazolezcovi, do ktorého sa striedavo z jednej i z druhej strany zavše oprie vietor.

[11] ZAJAC, Peter: *Báseň na prahu počuteľnosti*. Romboid, 39, 2004, č. 1, s. 70.

[12] PETRÁNSKY, Ľudo: *Himaláje: fotopríbeh na hranici snov*. SME, 16. 1. 2003. Dostupné na: https://cestovanie.sme.sk/c/784277/himalaje-fotopribeh-na-hranici-snov.html

[13] ČOMBOR, Igor – HRUBJAK, Anton – KENÉZ, Ivan: *Svet Himalájí*. Ružomberok : APOLLO, 2002, s. 13.

[14] Tamže.

[15] LAUČÍK, Ivan: *Trblet v oku*. Ivanka pri Dunaji : F. R. & G., 2016, s. 40.

ho... Nezvestného“[16] a len o kúsok ďalej: „Ak sa chceme opýtať hôr Čo je život – čo je smrť? – dostane sa nám odpovede v lekciách o tichu a mlčaní, o čase i počasí“[17]. Odpoveďou na nepresnosť ľudského jazyka je teda posvätné ticho, mlčanie. Ticho, ktoré je „hlasom na škrupinách / odchádzajúcej noci“. Nasledovanie tejto stopy vedie k téze o neprenosnosti, resp. nezdieľnosti akejkoľvek ľudskej skúsenosti, čo vypovedá o tom, že Cestu musíme uskutočniť v samote, musí sa na ňu vydať každý z nás jednotlivo. Spojivom medzi výpoveďou básnika a ne-výpoveďou mystika, teda kohosi, kto už skúsenosť má, je „mantra“, spomínajúca sa v tomto význame aj priamo v *Aurách*. Laučík vo vyššie citovanom sprievodnom texte uzatvára: „Je to skôr príbeh o hlbšom porozumení životu, o umení návratu tesne spod vrcholov, o prekonaní lineárneho myslenia, o statočnosti, ale statočnosti pred sebou“[18].

Tretí odsek rezonuje tiež najmä problematikou jazyka, pôsobivou intelektuálnou metaforou lingvistického charakteru je obraz jednotlivých vrcholov pohoria ako „iniciál v slovníku Himalájí“. Obraz „šesťdesiatštyri oktáv žiarenia / nesie správu / v čase i počasí“ z prvého odseku básne sa vracia práve v podobe „rozžiarenia najvyšších vrcholov“, ide tu teda o pozoruhodné využitie svetla ako nositeľa informácie, či skôr poznania. V súvislosti s takýmto výkladom sa dá interpretovať obraz „Na sietnici sa jej už črtajú Brány / do diaľav“ ako počiatok dosahovania akéhosi vyššieho poznania, ktoré je sprostredkúvané nie pred očami, ale priamo na sietnici – médiom teda v tomto prípade nie je fyzický zrak, ale zrak vnútorný. Vo *Svete Himalájí* Laučík cituje Sama Bohdana Hroboňa a k jeho slovám dodáva: „Teraz sú nám tie slová MANTROU PRÍBUZNOSTI všetkých, ktorým boli siluety vrchov navždy vypálené do vnútorného zraku“[19].

Pre prehľadnosť môžeme niekoľko kľúčových vzťahov v básni *Aury* znázorniť graficky: cesta → Cesta; pútnik → mystik; jazyk → mlčanie, ticho; zmysly → vnútorný zrak. Šípka vo vzťahu naznačuje proces prechodu na vyššiu úroveň, transcendovania, dosiahnutia poznania (prechodu „Bránou“), skúsenosť, v ktorej sa jednotí myslenie (jazyk) so zmyslami (sluch – mantra; zrak – žiarenie). Transparentne viditeľné je tu opäť zaujatie autora učením budhizmu.

Mimochodom, veľmi podobný obraz (stratení horolezci, vnútorný zrak) nájdeme v Laučíkovej básni *Z polárnických denníkov* (zb. *Vzdušnou čiarou*) – keďže podobnosti s básňou *Aury* sú tu zrejmé, úsek iba odcitujem: „Tí, čo sedia na vrcholoch a čakajú odmäk, / nepoznajú stroskotanie. / Sú – okrem snehu – jediným prírastkom horstiev. / Sladkosť zaplavila ich sietnice. / Podľahli šťastiu / byť viacsmerným koreňom.“[20]

[16] ČOMBOR, Igor – HRUBJAK, Anton – KENÉZ, Ivan: *Svet Himalájí.* Ružomberok : APOLLO, 2002, s. 71.
[17] Tamže.
[18] Tamže.
[19] Tamže, s. 97.
[20] LAUČÍK, Ivan: *Básne*. Levice, Levoča : L.C.A. a Modrý Peter, 2003, s. 170.

Ďalším kľúčovým pojmom budhizmu – prevtelením – operuje Laučík aj pri ďalšom zo sprievodných textov vo *Svete Himalájí*: „Akoby prevtelenie bolo už na dosah, keď začneme vnímať plameň, vlnu, oblak ako univerzáliá, znaky prasíl, ktoré neustále čeria pôvodné veľké Prázdno“[21]. Prevtelenie je súčasťou „kolobehu života“, čo je „sled znovuzrození, jimiž každá bytost prochází v rámci rozličných způsobů existence, dokud nedosáhne vysvobození a nevstoupí do nirvány“, tento kolobeh je označovaný ako „sansára“, čo v preklade znamená „putovanie“[22] – čím sa opäť vraciame k myšlienke Cesty.

Pozoruhodné sú posledné tri verše odseku: „A krv na snehu, tvoje tiché prebývanie / v bolesti živého. / Tvoja mandala“, ktoré taktiež podčiarkujú motív Cesty (resp. cesty ako Cesty). Skúsenosť sa tu spája priamo s tým, čo človeka definuje, teda s jeho krvou a mandala skrz spojenie ostrého tvaru štvorca a okrúhleho kruhu vyjadruje spojenie človeka s transcendentnom, pozemského a nadpozemského, v tomto kontexte teda reprezentuje onen proces transcendovania (čiže šípku v grafickom znázornení vyššie).

Kto je však tajomná „Ona, v horách zrodená, večne bdejúca“? Ak uvažujeme v smere čítania, je to mantra: „slabika či sled slabik, obdařených zvláštní mocí, jež jsou výrazem určitých sil a aspektů Buddhy, často též jméno některého z buddhů“[23]. Telesná manifestácia, resp. zhmotnenie mantry tu reprezentuje spojivo medzi jazykom (atribút slabiky či slabík) a transcendentnom (atribút možnosti pomenovať ňou božstvo) a pôsobivo ju kladie na pomyselný (aj nie pomyselný) vrchol – na miesto, na ktorom sa najviac blížime tomu, čo nás absolútne presahuje. Pravdepodobne sa tu odkazuje na fundamentálnu mantru „óm, mani padme, húm“, v preklade „óm, klenote v lotosu, húm“[24], ku ktorej vedie indícia z jedného z textov vo Svete Himalájí: „Ó KLENOT V LOTOSE...!“[25], napájajúca sa v básni *Aury* na obraz „živých kvetov“.

Vážnu dikciu interpretovanej básne vytvárajú a udržujú také prvky ako ódické zvolania „Ó“, ale aj lexika, odkazujúca na trvalé hodnoty – výrazy inherentnej vznešenosti, akými sú napríklad „tróny“ či samotné „aury“. Spiritualitu však vidíme v priamom – vznešenom, vážnom, patetickom – zobrazení nielen v tejto autorovej básni, ale v celej jeho tvorbe. Subverzia je Laučíkovej poetike rozhodne cudzia, za pátosom v jeho poézii však nie je iba úžas, ale aj skrytý úsmev, ktorý tento pátos neoslabuje, práve naopak – amplifikuje ho tým, že ho posúva do ľudskejšej podoby[26].

Apel „Sústreď sa na zostup!“ na začiatku ďalšieho odseku akcentuje rozmer proce-

[21] ČOMBOR, Igor – HRUBJAK, Anton – KENÉZ, Ivan: *Svet Himalájí.* Ružomberok : APOLLO, 2002, s. 13.

[22] FILIPSKÝ, Jan – HEROLDOVÁ, Helena – KOLMAŠ, Josef – LIŠČÁK, Vladimír – VAVROUŠKOVÁ, Stanislava (prel.): *Lexikon východní moudrosti.* Olomouc : Votobia, 1996, s. 382.

[23] Tamže, s. 281.

[24] Tamže, s. 321.

[25] ČOMBOR, Igor – HRUBJAK, Anton – KENÉZ, Ivan: *Svet Himalájí.* Ružomberok : APOLLO, 2002, s. 49.

[26] Dalo by sa dokonca povedať, že autor pátos pretvára na príjemný zážitok.

suálnosti, neukončenosti diania, ktorý je jedným z pilierov tvorby Osamelých bežcov, ako o tom vypovedá už manifest skupiny *Návrat anjelov*: „Víťazstvo bežca je bežať“[27]. Laučík túto gnómu pripisuje postave Majstra, čím sa evokuje pokojnosť, založená na empírii múdrej autority, táto však vstupuje do kontrastu s modalitou samotnej vety. Výstraha platí pútnikom-horolezcom – skutočným i tým, ktorí sú na Ceste. Je to výstraha pre tých, ktorí si myslia, že cesta (tu s malým začiatočným písmenom) sa končí dosiahnutím vrcholu, a preto sú pri zostupe menej pozorní a koncentrovaní, čo ich môže stáť život. Exponovaním tej zložky expedície, ktorá je podceňovaná, resp. považovaná za menej dôležitú (teda všeobecne ide o návrat z tejto výpravy), sa ukazuje múdrosť Majstra a implicitne aj fundament zen-budhizmu, ktorého základné tézy, tzv. kóany – podstatou ktorých je „paradox, tedy to, co je ‚mimo očekávaní‘ či ‚mimo představitelného‘ […] co transcenduje logické pojmové chápaní“[28] – tu vystupujú v zmysle: „Čím som od riešenia ďalej, tým som k riešeniu bližšie.“ To, čo je zdanlivo menej dôležité, sekundárne, sa stáva v zenovej optike tým najdôležitejším, primárnym. V druhej časti tohto odseku básne *Aury* je vysvetlený možný dôsledok neuposlúchnutia – pod označením „Nezvestný“ sa tu (i vyššie, v druhom odseku básne) myslí, samozrejme, horolezec, stratený v Himalájach, ktorého telo už vysokohorská bieloba zrejme nikdy nevydá.

Laučík občas využíva tzv. „búranie štvrtej steny“, čo je princíp, v ktorom sa herec na javisku (prípadne vo filme) obracia priamo smerom k divákovi, akceptuje jeho prítomnosť a komunikuje priamo s ním, čím sa divák (v našom prípade čitateľ) stáva ešte viac zaangažovaným, zúčastneným na umeleckom dianí (istým spôsobom sa tak z pozorovateľa stáva aktér). V básni *Aury* toto vidíme na mieste, kde sa mení mód výpovede lyrického subjektu do kolektívneho „my“, zahŕňajúceho aj subjekt samotný (navyše môžeme povedať, že keďže Ivan Laučík Himaláje nikdy na vlastné oči nevidel, súčasťou tohto „my“ je aj on). My, ktorí sme tam neboli, my, ktorí čítame Laučíkovu báseň a putovanie jej vnútorným priestorom je pre nás len sprostredkovaný, nepriamy zážitok – ako pri pozeraní filmu[29].

---

[27] PASTIER, Oleg (zost.): *Pohyblivý v pohyblivom. Laučík – Repka – Štrpka*. Ivanka pri Dunaji : F. R. & G., 2007, s. 13.

[28] FILIPSKÝ, Jan – HEROLDOVÁ, Helena – KOLMAŠ, Josef – LIŠČÁK, Vladimír – VAVROUŠKOVÁ, Stanislava (prel.): *Lexikon východní moudrosti.* Olomouc : Votobia, 1996, s. 236.

[29] Zenové učenie hovorí: „slová nedokážu sprostredkovať ozajstnú Pravdu. Jediné, čo platí, je osobná skúsenosť“ (JANIAKOVÁ, Danica (zost.): *Múdrosť zenu.* Bratislava : Nestor, 1998, s. 5.). Lenže potom by aj báseň bola zbytočná! V pozadí preto vidím zaujímavý filozofický moment, uvažovanie nad ktorým sa mi zdá v zmysle uvažovania o Laučíkovej poetike produktívne:
Sme v prípade, že je akýkoľvek zážitok neprenosný, odsúdení na nepreniknuteľnú samotu? Môžem napríklad obyčajný kvet naozaj poznať iba vtedy, keď ho uvidím, dotknem sa ho, ovoniam ho – iba vlastnými zmyslami? Je poznanie zmyslami naozajstné, alebo – ak nie – čo je ozajstné poznanie? Je založené na zmysloch, na pôvodne zmyslovej skúsenosti, precedenej cez náš vlastný kognitívny aparát, alebo sa skutočné poznanie zakladá na niečom inom – napríklad na vnútornom zraku? Nechcem tu zachádzať ani do solipsizmu, ani do mysticizmu, ani do teórií, v ktorých vzniklo všetko zo Slova, ani

Samotná myšlienka putovania sa nám týmto opäť rozštiepila – otočením „kamery“ na „diváka“ sa tu vytvára, resp. sprítomňuje ďalší typ putovania. Ide teda o: 1. putovanie na vrchol Everestu (cesta horolezca); 2. putovanie na vyššiu duchovnú úroveň (Cesta pútnika); 3. putovanie textom tejto konkrétnej básne (cesta čítania). Na tomto mieste je úplne transparentne vidieť spojenie dvoch významných aspektov Laučíkovej poézie – cesty a jazyka (resp. kinetického princípu a princípu (ne)možností jazyka).

Onen „niekto na krehkom ostrí“ v šiestom odseku básne mimochodom nemusí byť len nemenovaný horolezec, objavujúci krásne nebezpečenstvo najvyššej hory sveta, implicitne tu môže zaznieť spomienka na Igora Nuska, „štvrtého Osamelého bežca“, ako o ňom hovoria Peter Repka a Ivan Štrpka v rozhovore s Olegom Pastierom z roku 2007[30]. Práve Nusko sa totiž pohyboval po celom svete, Tibet a Himaláje nevynímajúc, o čom svedčí napríklad aj jeho list Petrovi Repkovi[31], datovaný 10. apríla 2006[32].

V nasledujúcich odsekoch je zreteľná ďalšia dominanta Laučíkovej poézie, resp. v tomto prípade poetiky, konkrétnejšie poetických výrazových prostriedkov – metafora zmeny skupenstva (napájajúca sa na kinetický princíp). Vodu tu nájdeme vo forme ľadu, riek i pary. Silný pneumatický rozmer veršov spočíva v organickom prepojení po osi para – dych – duch, z ktorého prvé dva členy sú usúvzťažnené priamo v básni ako „výpar dychu“, posledné dva zasa očividnou fonetickou podobnosťou, ale i etymologickým príbuzenstvom, vychádzajúcim z latinského „spirare“, teda dýchať, z koreňa ktorého však pochádza aj „spiritum“, čiže duch. Ako integrujúci prvok celej básne *Aury* sa teda ukazuje voda – voda vo svojich mnohých podobách (skupenstvách), vo svojej fluidite, pripomínajúcej plynutie (i) otvoreného textu i (ideálneho) jazyka a oboma týmito princípmi vyjadrujúcej premenlivú a „tekutú“ podstatu člove-

naopak do postmodernej tézy o tom, že všetko je len text – ide o starý, dobre známy a veľmi komplexný problém. Úvahu tu nemožno uzavrieť nijak inak, iba konštatovaním nezodpovedateľnosti otázky, pretože vskutku ide o otázku o povahe reality. Najjednoduchšie bude pracovať s Laučíkovým textom ako s ďalšou realitou s väčšou alebo menšou mierou spojitosti s realitou toho-ktorého čitateľa, s realitou samých Himalájí a pod.. Čítaním sa vieme priblížiť k realite textu a takýmto spôsobom sa priblížiť k tej, o ktorej vypovedá lyrický subjekt, ba dokonca i k realite autora básne v momente jej písania (tá je ale stále „iba“ odrazom reality básnikovho prežívania) – tieto reality však ostávajú oddelené, úplný priechod medzi nimi neexistuje, súc tým istým, čím samotná neprenosná skúsenosť. Zážitok z textu je tak vždy odrazom zážitku lyrického subjektu a navyše je alternovaný vlastnou skúsenosťou čitateľa alebo interpreta a nikdy nie je plne prežiteľný v „pôvodnej verzii“.

[30] PASTIER, Oleg (zost.): *Pohybliví v pohyblivom. Laučík – Repka – Štrpka*. Ivanka pri Dunaji : F. R. & G., 2007, s. 114 – 118.

[31] REPKA, Peter: *Môj priateľ Igor Nusko*. SME, 5. 9. 2006. Dostupné na: https://komentare sme.sk/c/2879825/moj-priatel-igor-nusko.html

[32] Samozrejme, môžeme si tu spomenúť aj na iných našich krajanov – práve počas dopisovania jednej z verzií textu sa dozvedám o Petrovi Hámorovi, ktorý ako prvý Slovák (a 35. v celkovom „poradí“) zdolal všetkých štrnásť osemtisícoviek.

ka, ktorý sa vydáva rovnakým spôsobom, ako na expedíciu na najvyšší vrch sveta, tak aj na cestu duchovnú a v najširšom zmysle aj na cestu (Cestu) životom.

To sa dá povedať na základe explikácie ustrojenia verša, teda na báze významov samých slov v odseku, zaujímavý však môže byť aj pokus o uchopenie sémantiky väčších celkov, ktoré u Laučíka bývajú občas ťažko dešifrovateľné. Na prvý pohľad enigmatický obraz „Je to odtŕhanie sa od ľadu – ten prvý výdych / nad riekami" ukazuje opäť cez podobnosť slov dych a duch na prvopočiatok, konkrétnejšie zrejme na jednu z verzií kresťanského mýtu o stvorení sveta: „Zem však bola pustá a prázdna, tma bola nad priepasťou a Duch Boží sa vznášal nad vodami"[33]. Obraz prvotných vôd je potom pozoruhodný aj v predposlednom odseku básne – voda, ktorá „akoby predbiehala oceán", teda „voda pred oceánom", „protovoda". Navyše, voda vo svojom tuhom skupenstve sa ako sneh a ľad nevyhnutne objavuje v podloží celej básne *Aury* s vysokohorskou tematikou. Príznačné je aj to, že sa kresťanský mýtus o stvorení sveta plynulo napája na obraz Himalájí v druhej časti tohto odseku: „čo vytvorí kupolu z pár nad pyramídou niektorého / neistého vrcholu..." – tento obraz ukazuje jednak spojenie neba a zeme, ale i spojenie ostrého tvaru ihlanu (pyramída) s okrúhlym tvarom plášťa gule (kupola), čím sa v básni kreslí ďalšia mandala. Treba tu dodať, že fyzis tohto básnikovho vyjadrenia sa nachádza v titulnej fotografii publikácie *Svet Himalájí*, na ktorej je práve v takejto podobe zachytený Mount Everest.

V súvislosti so živlami hovorí Laučík v rozhovore s Naďou Kubányovou: „Poézia tiež musí byť opretá o živly. Za každým básnikom musí stáť živel. Musí vychádzať z nejakého živlu"[34]. Vzápätí dodáva, že to, ktorý živel je „jeho", nechá na posúdenie kritikov, jasnou odpoveďou však je autorov výrok z iného rozhovoru, s Ivanom Štrpkom: „Pri poézii je zaujímavé to, že ty si ten živel... a nemôžeš si ho vybrať... ani ja som si ho nevyberal... Čiže musím ním myslieť... akoby som ja bol tou vodou..."[35].

Posledný odsek básne *Aury* sa začína veršom „Otváraš oči do vetra:", ktorý v súvislosti s Laučíkom môžeme vnímať ako emblematický či symptomatický, výstižne to formuluje Ján Zambor: (verš) „Potvrdzuje jednotu životného postoja v autorovej tvorbe, ktorý by sme mohli vnímať ako ustavičné vystavovanie svojej citlivosti a krehkosti drsnosti reality"[36]. V mierne modifikovanej podobe – „Otvoril oči do vetra"[37] – ho nájdeme aj v básni *Za jaskyniarom* (zbierka *Na prahu počuteľnosti*).

Začiatok básne *Aury* hovorí o zmnožení svetla („šesťdesiatštyri oktáv žiarenia"), na jej konci ide o zmnoženie priestoru cez motív „priezračného labyrintu", v ktorého priestore orientáciu ešte násobne sťažuje nasledovanie „sklenej včely" – tá sa nám nevyhnutne v neviditeľných záhyboch stráca. Ak „priezračný labyrint" vnímame ako výraz, označujúci absolútne dezorientujúci priestor a vrátime sa do primárneho

[33] Gn 1, 2 – cit. podľa: *Sväté písmo.* Dostupné na: http://svatepismo.sk
[34] LAUČÍK, Ivan: *Trblet v oku*. Ivanka pri Dunaji : F. R. & G., 2016, s. 229 – 230.
[35] LAUČÍK, Ivan – ŠTRPKA, Ivan: *Rozhovor Ivana Štrpku s Ivanom Laučíkom nad Pomlčkou a na pokraji jaskyne*. Romboid, 39, 2004, č. 1, s. 59.
[36] ZAMBOR, Ján: *Ivan Laučík*. In: Interpretácia a poetika. Bratislava : AOSS, 2005, s. 253.
[37] LAUČÍK, Ivan: *Básne*. Levice, Levoča : L.C.A. a Modrý Peter, 2003, s. 132.

kontextu básne, opäť sa nám evokuje motív Nezvestných, zblúdených horolezcov. V druhom pláne tu znova zaznieva imperatív ostražitosti putujúceho na akejkoľvek (reálnej i duchovnej) ceste.

Labyrint zároveň funguje ako symbol cesty k Bohu alebo k sebe samému a na rozdiel od bludiska má začiatok i koniec. Sklený labyrint teda síce môže evokovať predstavu neprekonateľnej prekážky, v skutočnosti však pri výprave do jeho stredu ide o typ cesty, ktorá je uskutočniteľná – hoci nesmierne náročná. V súčinnosti so zmierlivým, pokojným tónom básne je teda jej výsledným výrazom nádej a zároveň i skrytý apel na to, aby sme sa na cestu naozaj vydali, a to bez ohľadu na to, či to bude cesta na Everest, do stredu Zeme, na Severný pól, do jaskyne alebo do textu, pretože to vždy bude aj cesta k vlastnej identite, k sebapoznaniu a sebarealizácii, cesta za ničím neobmedzeným rozvíjaním svojej vlastnej osobnosti – a cesta, ktorú nik iný nemôže vykonať za nás[38].

Pramene a literatúra

ČOMBOR, Igor – HRUBJAK, Anton – KENÉZ, Ivan: *Svet Himalájí*. Ružomberok : APOLLO, 2002.

FILIPSKÝ, Jan – HEROLDOVÁ, Helena – KOLMAŠ, Josef – LIŠČÁK, Vladimír – VAVROUŠKOVÁ, Stanislava (prel.): *Lexikon východní moudrosti*. Olomouc : Votobia, 1996.

LAUČÍK, Ivan: *Básne*. Levice, Levoča : L.C.A. a Modrý Peter, 2003.

LAUČÍK, Ivan: *Trblet v oku*. Ivanka pri Dunaji : F. R. & G., 2016.

LAUČÍK, Ivan – ŠTRPKA, Ivan: *Rozhovor Ivana Štrpku s Ivanom Laučíkom nad Pomlčkou a na pokraji jaskyne*. Romboid, 39, 2004, č. 1, s. 55 – 62.

JANIAKOVÁ, Danica (zost.): *Múdrosť zenu*. Bratislava : Nestor, 1998.

PASTIER, Oleg (zost.): *Pohybliví v pohyblivom. Laučík – Repka – Štrpka*. Ivanka pri Dunaji : F. R. & G., 2007.

PETRÁNSKY, Ľudo: *Himaláje: fotopríbeh na hranici snov*. SME, 16. 1. 2003. Dostupné na: https://cestovanie.sme.sk/c/784277/himalaje-fotopribeh-na-hranici-snov.html

REPKA, Peter: *Môj priateľ Igor Nusko*. SME, 5. 9. 2006. Dostupné na: https://komentare.sme.sk/c/2879825/moj-priatel-igor-nusko.html

ZAJAC, Peter: *Báseň na prahu počuteľnosti*. Romboid, 39, 2004, č. 1, s. 63 – 71.

ZAMBOR, Ján: *Ivan Laučík*. In: Interpretácia a poetika. Bratislava : AOSS, 2005, s. 225 – 255.

ZAMBOR, Ján: *O básnickej metafore, o jej druhoch*. In: Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu. Bratislava : VEDA, 2010, s. 11 – 38.

[38] Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 1/0123/18 Poézia v poetologickej reflexii.

Interpreting Ivan Laučík's Poem *Aury* ("Auras")

This article intends to provide a complex interpretation of Ivan Laučík's poem *Aury* ("Auras"), which was written in the author's last creative period and was not published in any of Laučík's poetry selections or in his book of collected poems in 2003. However, it played a significant role as an accompanying text in the book of photography *Svet Himalájí* ("The World of the Himalayas", 2002) and achieved posthumous publication in the *Sme* newspaper.

The article examines the poem following its reading direction, primarily focusing on an analysis and interpretation of its imagery, motifs, theme, and lexical and syntactic structure using Laučík's relevant poetry principles as guidelines, especially concerning the journey and language complexes. As a result, there is an in-depth overview of Laučík's poem, notable for its depiction of spirituality and its Himalayan setting, which the poet was never fortunate enough to visit personally. *Aury*, together with *Stopa Seamusa Heaneyho v Dobrej Nive* ("Seamus Heaney's Trace in Dobrá Niva"), are some of Laučík's most remarkable poems, penned by this "Lonely Runner" in his final period.

„Malé príbehy“ v poézii Kataríny Kucbelovej a Márie Ferenčuhovej

Marta Součková
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov

K uvažovaniu o „malých príbehoch“ v poézii Kataríny Kucbelovej a Márie Ferenčuhovej ma priviedli dve skutočnosti. Tou prvou bol fakt, že medzi tvorbou tzv. textovej generácie (Peter Šulej, Michal Habaj, Martin Solotruk, Peter Macsovszky, Andrej Hablák a i. – bližšie Šrank, 2000) a autormi/autorkami debutujúcimi po roku 2000 (Katarína Kucbelová, Mária Ferenčuhová, Veronika Dianišková, Michal Tallo či Peter Cibo)[1] nemožno prehliadnuť, napriek istým podobnostiam, poetologické rozdiely. Bez ohľadu na to, či považujeme rok 1989 za estetický predel v slovenskej literatúre alebo nie, je zrejmé, že texty z 90. rokov (často parodicky) reagovali najmä na „predpísanú“, i keď nie vždy dodržiavanú poetiku socialistického realizmu. V novom miléniu autori zväčša upúšťajú od „sterilov“ (bližšie Macsovszky, 2007, cit. podľa Šrank, 2009) a recesných hier, ich básne reflektujú i (hodnotové) posuny v spoločnosti. Opätovne sa tak možno pýtať, či „nulový bod literatúry“, od ktorého zväčša začína každá nová generácia, prináša aj niečo produktívne, resp. či desaťročie po roku 2000 nepredstavuje „roky s nulovou hodnotou. Lebo tak, ako bývajú milenárne roky v znamení konca a neistého, rozplývavého a nejasného prechodu k čomusi no-

[1] Aj autori tzv. textovej generácie menia svoju „anestetickú“ poetiku, resp. medzi uvedenými generáciami tvoria i ďalší: „V dôsledku toho jej tvorba (N. Ružičkovej – pozn. M. S.) zaúčinkovala aj ako inšpiratívny impulz pre viaceré poetky i básnikov nastupujúcich začiatkom 21. storočia (M. Ferenčuhová, K. Kucbelová, D. Rebro, Ľ. Somolayová). Keď k menám uvedeným v predchádzajúcej zátvorke pripojíme ďalšie, ako napr. Agda Bavi Pain, Daniel Grúň, Memfer, Jana Pácalová, Michal Rehúš či Veronika Šramatyová, získame pomerne rozsiahly menoslov nových autorov a autoriek, ktorí sa podieľali na rozširovaní a transformovaní anestetickej poetiky začiatkom nového tisícročia. Kritika v tejto súvislosti hovorila o druhej vlne textovej generácie (Gavura, 2010, s. 112), resp. – vzhľadom na silné zastúpenie poetiek – o tom, že sa formuje ‚ANesthetic Genderation‘ (Rebro, 2009). Nakoľko bude tento pohyb prínosný aj pre celok našej poézie, sa ešte bude musieť ukázať.“ ŠRANK, Jaroslav: *Premeny anestetickej poetiky po roku 2000*. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000. Ed. M. Součková. Prešov : FF PU v Prešove, 2013, s. 303.

vému, nulté roky sa zase zvyčajne nesú v znamení neurčitosti“[2]. Na otázku, ako sa líšia texty vydávané po roku 1989 od diel po roku 2000, nateraz ťažko odpovedať, a to aj preto, že viacerí autori využívajú podobné postupy ako ich predchodcovia (mám na mysli intertextualitu, persifláž, aj graficky zdôraznenú textualitu, desémantizáciu, depoetizáciu, žánrovú či druhovú hybridizáciu a podobne)[3]. Do literatúry po roku 2000 však vstupujú autori/autorky, ktorých texty nielenže prekračujú rôzne (najmä tematické) tabu, ale naznačujú tiež viaceré výskumné problémy, týkajúce sa zmeny lyrického subjektu, „príbehovosti“ v lyrike či temporality.

Druhou skutočnosťou, ktorá ma viedla k reflexii tvorby Kataríny Kucbelovej a Márie Ferenčuhovej, je zreteľná epizácia najmä ich nateraz posledných lyrických zbierok *Vie, čo urobí* (2013) a *Imunita* (2016)[4] – v zmysle narúšania lyrických kategórií (subjektu, priestoru, času, no tiež jazyka[5] a i.), prípadne prenikania postupov z epiky do lyriky (príbehu, naratívnosti, akýchsi „rozprávačských“ hlasov atď.). Od heglovskej (lyrickej) totality subjektu sa poetky dostávajú i k (epickej) totalite objektu či presnejšie objektov, v čom možno pozorovať obrat od textovej sebareferenčnosti k sociálnej referencii, až istej angažovanosti (pars pro toto pripomínam ekologické motívy v zbierke M. Ferenčuhovej *Ohrozený druh* z roku 2012 a vo viacerých knihách K. Kucbelovej či motívy periférie, násilia alebo ohrozenia v básňach oboch autoriek).

---

[2] ZAJAC, Peter: *Prítomnosť súčasnej slovenskej literatúry (Prolegomena)*. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000. Ed. M. Součková. Prešov : FF PU v Prešove, 2013, s. 8.

[3] O tejto zmene výstižne píše i J. Gavura: „V slovenskom literárnom kontexte dochádza k analogickému posunu od postmoderného písania k novým formám a v zbierkach M. Ferenčuhovej *Ohrozený druh* (2012), no hlavne J. Bodnárovej *Z periférií* (2013) a K. Kucbelovej *Vie, čo urobí* (2013), je už prítomný zreteľ spoločenského priestoru a osobnej zaangažovanosti v ňom. Postmoderná ‚situácia textu‘ definitívne ustupuje staronovej ‚situácii subjektu‘, hoci zbierka K. Kucbelovej si čiastočne zachováva niektoré spoločné prvky s bývalou ‚textovou generáciou‘: konceptuálny plán, fragmenty z neumeleckých (kon)textov a ich nové použitie, emotívne oscilovanie od pólu úplného pohrúženia po objektivizujúci odstup známy z ‚poetiky coolness‘.“ GAVURA, Ján: *Katarína Kucbelová: Vie, čo urobí*. In: TOP 5 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2013 v odbornej reflexii). Eds. J. Gavura, M. Součková, R. Kitta. Prešov : FACE, 2015, s. 93.

[4] J. Juhásová reflektuje medzi Ferenčuhovej debutom *Skryté titulky* (2003) a *Imunitou* „postupný prechod od ‚poviedkového‘ princípu k ‚novelistickému‘“. JUHÁSOVÁ, Jana: *Medzi (praxiskopickou) ilúziou pohybu a smerovaním (reflexia* Imunity *v kontexte Ferenčuhovej tvorby)*. Glosolália, 6, 2017, č. 1, s. 60.

[5] Už v súvislosti s Macsovszkého poéziou J. Šrank konštatuje: „Presadenie pojmového výrazu a potlačenie zážitkového výrazu, v lyrike spájaného najmä so subjektívnym, evokačným, na konkrétnu zmyslovú realitu odkazujúcim jazykom, tiež súvisí s elimináciou lyrického subjektu.“ ŠRANK, Jaroslav: *Nesamozrejmá poézia*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009, s. 100. Hoci pojmovosť objavujeme aj v textoch K. Kucbelovej či M. Ferenčuhovej, spája sa, na rozdiel od Macsovszkého básní, aj so silnou „zážitkovosťou“, odkazujúcou nielen k cudzím textom, ale tiež k realite intímnej či spoločenskej.

Od hypostazovaného subjektu k (de)personalizácii

Marián Milčák uvažuje v súvislosti s hypostazovaným subjektom v tvorbe Zbigniewa Herberta, Erika Jakuba Grocha a iných básnikov o posilnení epizujúcich tendencií, „ktoré výrazne eliminujú subjektivitu výpovede, nie však inakosť a jedinečnosť autorskej poetiky."[6] a ďalej píše: „Transfigurácia lyrického subjektu z ‚ja' na ‚on', pôsobiaca na čitateľa takmer až epickým odstupom a objektivizujúcim dojmom (sám autor hovorí o pánovi Cogitovi ako o postave), [...] sa nezúčastňuje na mýtizovaní objektivity, ako sa to môže na prvý pohľad zdať. [...] Autor bez ohľadu na to, či si to uvedomuje alebo nie, preferovaním pomenovaného subjektu, ktorý sa najčastejšie prezentuje v tretej osobe, vytvára pre čitateľovu fantáziu otvorenejší, ale zároveň aj konkrétnejší a uchopiteľnejší subjekt, ako je subjekt ‚ja'. Zároveň fakt neanonymity, to, že mu autor udeľuje meno, ale i naznačené fyziognomické charakteristiky umožňujú vnímať tento – nazvime ho – hypostazovaný subjekt aj ako tajomstvo, alúziu, symbol a významovo nejednoznačný, otvorený znak, čo pri tradičnom lyrickom subjekte v prvej osobe je len ťažko mysliteľné."[7] Tento jav môže byť prostriedkom ozvláštnenia textu, deemocionalizácie (obranou voči preexponovanej citovosti) či postupom na zvýšenie jeho „komunikatívnosti". Podobne „malé príbehy" v lyrických zbierkach majú (okrem iného) potenciál zaujať čitateľa (čo koniec koncov dokazuje víťazstvo Ferenčuhovej *Imunity* v ankete denníka *Pravda* Kniha roka 2016).

Od hypostazovaného subjektu sa obe autorky posúvajú vo svojich básňach ďalej, hoci tiež využívajú 3. osobu a „znakovosť", symbolickosť (tu možno pripomenúť animálne motívy v básňach K. Kucbelovej, no takisto postavu letušky či detaily stromov; podobne symbolicky fungujú obrazy homeopatických liekov/pacientov v zbierke M. Ferenčuhovej). Pars pro toto možno porovnať hypostazovaný subjekt v Grochovej zbierke *Baba Jaga: Žalospevy* (1991) so subjektom v Kucbelovej básni *Vie škriekať a lietať* zo zbierky *Vie, čo urobí*. Grochova Baba Jaga je takpovediac rozdvojenou postavou: už v jej pomenovaní nachádzame apelatívum aj proprium; má zlaté vlasy ako princezné z rozprávok, ale je škaredá ako ježibaba, azda preto, aby krása iných mohla vyniknúť; má zobák a pazúry, no tiež ľudské telo. Baba Jaga je teda animálna i personálna, dobrá aj zlá, je rozprávková a realistická, spieva aj píše, t. j. vykonáva takmer umelecké činnosti (takmer, lebo jej báseň sa nedá čítať a spieva zle), no tiež varí jedlo a pije čaj. Baba Jaga je nejednoznačným znakom, priam mytologickou postavou, situovanou i do každodennej reality. V zbierke sa o nej vypovedá v tretej osobe, ktorá sa prelína s prvou osobou v prehovoroch Baby Jagy.

V Kucbelovej básni *Vie škriekať a lietať* hrdinka a zároveň akási rozprávačka v prvej osobe „referuje"/„hovorí" o svojej mame v er-forme: „moju mamu neviem rozlíšiť od ostatných / hovorím len, jeden z tých vtákov je moja mama / moja mama nevie,

[6] MILČÁK, Marián: *O nezrozumiteľnosti básnického textu*. Levoča : Modrý Peter, 2004, s. 12.
[7] Tamže, s. 18 – 19.

že je vták / k svojmu životu to nepotrebuje / viem to pochopiť“[8]. Na jednej strane tak možno uvažovať o empatickom, prežívajúcom, nepomenovanom (v podstate „klasickom“ lyrickom) subjekte – dcére, vyjadrujúcej vzťah k mame aj prostredníctvom opakovania zámena „moja“, na druhej strane sa treťou osobou naznačuje dištancia od matky[9], hlboké odcudzenie, ktoré nevidno pri modelovaní Baby Jagy. Vzďaľovanie sa (od) matky evokuje i priestorová opozícia (hore – dole), implicitne tiež temporalita (večer sa najviac ozýva krik vtákov). Kucbelová narúša zaužívanú sémantickú stratifikáciu: mamin let nahor, nad koruny stromov, nevyvoláva pozitívne konotácie, svedčí skôr o neprekonateľnej vzdialenosti medzi dcérou a matkou, potvrdenej aj oddelením personálneho a vtáčieho sveta (mama je vtákom v kŕdli, dcéra žije v ľudskom svete, no ani do neho úplne nepatrí[10]). Na rozdiel od Baby Jagy mama v Kucbelovej básni stráca človečie črty a stáva sa vtákom: lieta, škrieka, „niekedy si skočí s iným vtákom do peria / ale nevie vlastne prečo“[11]. Negatívne asociácie vyvoláva tiež čierna farba (tieňa), zvuky (slovo „vrieskať“ sa nie náhodou objavuje v rôznych variantoch: „vreštiacom kŕdli“, „vrešťanie“, „vreštia, lebo vreštia ostatní“[12], podobne sa opakuje sloveso „škriekať“), mamino splynutie s kŕďom (mama nie je mama, je vták, je dav, je neviditeľná, je nikto). Vymedzovanie sa lyrického subjektu voči matke signalizuje intímnu rodinnú drámu[13], až vzdanie sa matky, a zároveň je protestom voči kŕďu, t. j. stádovitosti, „angažovaným“ presahom k vonkajšiemu svetu. Premena matky na vtáka súvisí s dehumanizáciou, matka stráca nielen svoj hlas (nekomunikuje či nevie komunikovať s dcérou), ale i svoju ľudskú podstatu, prestáva plniť svoju základnú rolu – paradoxne, za depersonalizáciou matky vidno okrem racionálnej konštrukcie aj výraznú emocionalitu. Obdobne pôsobivý (v pozitívnom i negatívnom zmysle) obraz matky, ktorá je hrdinke nesmierne vzdialená, a predsa zostáva svojím spôsobom blízka, som nenašla v žiadnom texte zo slovenskej literatúry, hoci demýtizácia materstva v nej je častá (spomenúť možno prózy M. Kompaníkovej, J. Bodnárovej, I. Gibovej, ale i básne J. Pácalovej či M. Ferenčuhovej).

[8] KUCBELOVÁ, Katarína: *Vie, čo urobí*. Bratislava : Artforum, 2013, s. 13.

[9] Matka čiastočne pripomína hypostazovaný subjekt (formálne 3. osobou, no tiež symbolickými atribútmi), avšak v básni o nej vypovedá prežívajúca hrdinka v 1. osobe – relevantné sú jej pocity, myšlienky či opisy.

[10] V básni sa totiž okrem mamy a dcéry vyskytujú aj ľudia a vtáci: „vtákov počuť hlavne večer, to je ich čas / ľudia sedia na lavičkách / počujú vrešťanie prefiltrované listami, hovoria si / aká úžasná atmosféra“ (tamže). Ľudia nevnímajú dané zvuky negatívne, problémy a nepokoj sú iba záležitosťou subjektu: „je úplne zbytočné, čo si myslím / všetko je len v mojej hlave – ako hovoria ľudia“ (tamže, s. 14). Okrem vzdialenosti medzi matkou a dcérou, ich dysfunkčného vzťahu, sa tak v básni naznačuje aj oddelenie lyrickej hrdinky od iných ľudí, jej potenciálna inakosť.

[11] Tamže.

[12] Citácie sú zo s. 13 a 14.

[13] Kucbelová v zbierke *Vie, čo urobí* tematizuje najmä rodinné, prípadne susedské vzťahy, no prostredníctvom nich presvedčivo zachycuje ohrozenie/nebezpečenstvo, ktoré prichádza „dovnútra“ (mikrosociety) zo všetkých strán a je o to väčšie, že ho prezentujú okrem cudzích ľudí aj tí najbližší.

Ešte očividnejšia je dištancia akéhosi pozorovateľa, nepomenovaného a priamo nevyjadreného, v básni *Z chvosta svorky*[14] voči otcovi. Na toho tu poukazuje len privlastňovacie adjektívum („otcova svorka"), prostredníctvom ktorého sa do básne dostáva intímny, osobný rozmer.[15] Autorka tu však využíva nie privlastňovacie osobné zámeno ako pri modelovaní vzťahu dcéry k mame,[16] ale „objektívnejšie" adjektívum, zostáva pri deskripcii javu bez jeho „zvnútornenia" prostredníctvom prvej osoby – odstup od svorky je tu funkčný, motivovaný jej negatívnou sémantikou. Hoci aj mama z predošlej interpretovanej básne sa stráca v kŕdli, predstavujúcom v hrdinkinej mysli potenciálne nebezpečenstvo, otec splýva so zmesou, reálne hrozivou. Svorka psov či vlkov v meste je predsa len nebezpečnejšia ako vzdialený kŕdeľ vtákov: „otcova svorka sa pohybuje okolo krčmy / pouličná zmes z celého mesta / hneď ráno si vypije do všetkých štyroch / močí po rohoch / sú nezamestnaní a obsadili teritórium / posledný šteká zúrivým štekotom malých"[17]. Nemožno si nevšimnúť autorkinu prácu so singularitou, individualizáciou a pluralitou, mnohosťou – príznakové v tomto zmysle je využitie hromadných substantív „svorka" a „zmes", umožňujúce prelínať 3. osobu sg. a pl., teda intimizovať a zároveň generalizovať výpoveď (o otcovi, ale aj o nezamestnaných a alkoholikoch v meste). Otec/subjekt sa „rozpúšťa" v svorke, je pravdepodobne tým „posledným" a „malým" – na jednej strane sa nivelizuje, na strane druhej „určuje pravidlá", má moc, najmä preto je nebezpečný.

Aj v básni *Všetky stromy* Kucbelová strieda ich- a er-formu, aby v dvoch strofách funkčne oddelila rozdielne osoby a časy. Zatiaľ čo prvá strofa doslova rozpráva[18] (v préterite) takmer hororový[19] príbeh: „1 keď sa usadila v tom dome / najskôr vyrúbala všetky stromy / odpílila všetky konáre, ktoré presahovali od susedov / na pustý pozemok pustila ovce, tie každú jeseň zabila / mäso zavrela do veľkého elektrického mrazáku / energie bolo čoraz menej, začala chorľavieť / raz povedala, že sa nepamätá

[14] Názov môže odkazovať na frazému „byť na chvoste", podobne spojenie „si vypije do všetkých štyroch" pripomína frazému „dať si do druhej nohy".

[15] Ak by sme vynechali z danej básne slovo „otcova", vypovedala by „len" o mase alkoholikov a nezamestnaných, t. j. o probléme, ktorý je síce nanajvýš aktuálny, no bez skonkrétnenia a istého intimizovania zostáva priveľmi všeobecný, publicistický.

[16] Treba však pripomenúť, že v inej básni, *Otec môže*, sa okrem adjektívneho privlastňovacieho tvaru „otcova zbraň je minulosť" využíva (nie náhodou hneď v prvom verši) tiež osobné privlastňovacie zámeno „môj otec je starý niekoľko storočí". (KUCBELOVÁ, Katarína: *Vie, čo urobí*. Bratislava : Artforum, 2013, s. 17) – aj prostredníctvom gramatických kategórií sa tak naznačuje postoj lyrickej hrdinky k rodičom.

[17] Tamže, s. 6.

[18] E. Urbanová píše v tomto smere o „príbehovom charaktere zbierky" a „rozprávačke s ironickým odstupom". URBANOVÁ, Eva: *Vie, čo urobí v ohrození (k otázke viny v zbierke Kataríny Kucbelovej* Vie, čo urobí*)*. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 III. Ed. M. Součková. Prešov : FF PU v Prešove, 2015, s. 193.

[19] I. Hostová uvažuje v iných súvislostiach o aktualizácii „novších žánrov fantasy a hororu (atribúty rastlinstva, hrozivo narúšajúceho a postupne pohlcujúceho obytné priestory)", ale tiež zvieracej bájky či „iných útvarov ľudovej slovesnosti". HOSTOVÁ, Ivana: *Medzi entropiou a víziou*. Fintice : FACE, 2014, s. 47 – 48.

na naše detstvo / postupne nás prestala spoznávať / začali sme sa báť, že zavrie do mrazáku aj nás“[20]; v druhej strofe lyrická hrdinka v prvej osobe konfrontuje detstvo[21] a dospelosť: „2 moja prvá spomienka je koruna stromu / do ktorej sa zospodu pozerám / neskôr som zliezala všetky stromy v okolí / dnu bolo bezpečne / keď som vyrástla / uvidela som mäkké koruny stromov zvrchu / lákali uložiť sa, chcela som skočiť / teraz kráčam strmhlav po koreňoch“[22]. Pohľad na korunu stromu z dvoch strán – zospodu a zvrchu – naznačuje dozrievanie hrdinky, ktorá, už dospelá, kráča „strmhlav“ po koreňoch. Kucbelová premyslene kreuje opozíciu koruny a koreňov,[23] opäť i dole – hore, bez jednoznačnej sémantickej stratifikácie; rovnako funkčne využíva významy slov – korene tu zastupujú aj (rodinnú) minulosť, ktorú sa lyrická hrdinka usiluje poprieť (niet divu, jej obraz je priam hrozivý). Podobne „energia“ nepatrí len mrazničke, ale tiež žene, ktorá ju postupne stráca. Prepojenie prírodného a ľudského, no tiež dramatická tenzia medzi túžbou po ochrane a realitou sú v básni vyjadrené prostredníctvom lexém ako „usadila“, „koruna“[24], „bezpečne“, „mäkké“, „lákali“ a naopak, „vyrúbala“, „odpílila“, „pustý“, „zabila“, „chorľavieť“, „báť“, „zavrie“, „skočiť“; vyúsťujúc do pointy „teraz kráčam strmhlav po koreňoch“ (ak korene evokujú domov, tu sa jeho istota a bezpečie popiera, podobne detstvo sa relativizuje nepamätaním sa naň). Potenciálnu hrozbu autorka vyjadruje najmä prostredníctvom akčných verb s negatívnou sémantikou, naratívnosť potvrdzujú aj dynamické slovesá prevažne v minulom čase. V porovnaní s prvou, „epickou“ strofou pôsobí druhá strofa lyricky, atmosférotvorne, no paradoxne je práve prvá časť básne emočne mrazivá. Príbehovosť v poézii K. Kucbelovej implikujú aj motívy deštrukcie, alkoholizmu, kontajnera a iné sociálne referencie, ktoré sú opäť generalizované (nie zintímňované), na druhej strane autorka práve dištanciou/pozorovaním predmetov či komentovaním udalostí dosahuje presvedčivý estetický účinok svojich básní.

K objektivizácii tela

Iným spôsobom ako Katarína Kucbelová kreuje „malé príbehy“ vo svojej zbierke *Imunita* Mária Ferenčuhová, hoci obe autorky využívajú aj podobné postupy, o ktorých som už čiastočne písala (odosobnený, vecný jazyk, evokujúci odborný alebo

[20] KUCBELOVÁ, Katarína: *Vie, čo urobí*. Bratislava : Artforum, 2013, s. 5.

[21] Sémantické súvislosti medzi prvou a druhou strofou naznačuje spojenie „naše detstvo“ – plurál privlastňovacieho osobného zámena je doplnený osobným privlastňovacím zámenom „moja prvá spomienka“ (tamže).

[22] Tamže.

[23] V týchto súvislostiach sa možno vrátiť k letu matky – vtáka z básne *Vie škriekať a lietať* nad koruny stromov a vnímať tak tiež inak túžbu túžbu lyrickej hrdinky z textu *Všetky stromy* po „uložení sa“, motív skoku zo stromu evokuje totiž aj tragický koniec.

[24] Výber slov tiež svedčí o citlivosti autorky voči jazyku – koruna vyvoláva dojem vznešenosti (oproti napr. vrcholku stromu), obdobne nie je asi náhodou súčasťou príslovky „strmhlav“ slovo „hlava“, konotujúce istú racionalitu narušenú prvou časťou, odvodenou z adjektíva „strmý“.

publicistický štýl; narativitu, ktorú potvrdzujú i frekventované slovesá; dominantný metonymický princíp; v ich básňach je čitateľná empatia voči inakosti; zvýšená komunikatívnosť oboch kníh v kontexte tvorby autoriek, súvisiaca aj s istou apelatívnosťou; využívanie rozličných gramatických osôb; prestupovanie motívov z jednej zbierky do druhej a ich varírovanie; modelovanie toposu mesta ako odcudzeného, ale i nanajvýš ľudského priestoru atď.). Ferenčuhovej zbierka je však tematicky zovretejšia, no kompozične komplikovanejšia či „konceptuálnejšia" ako Kucbelovej kniha *Vie, čo urobí*. J. Juhásová v tomto smere konštatuje, že *Imunitu* charakterizuje „‚príbehová' zomknutosť, dramatický akcent a ťah za pointou. Fragmenty s funkciou synekdochy, ktoré sú stavebným prvkom Ferenčuhovej textov, sú v *Imunite* aj vďaka jednotiacej téme zosieťované doposiaľ najsúdržnejšie. Nosnými segmentmi významov sú rôznorodé ľudské mikropríbehy, témou univerzálna smrteľnosť a tesný kontakt s ňou v podobe deštruktívnych zmien v ľudskom tele a psychike. Napriek tomu, že sedem častí zbierky sa vyznačuje vždy iným výstavbovým princípom, práve výrazná ‚novelistickosť' podnecuje vnímať túto z Ferenčuhovej kníh ako najkonzistentnejšiu – v zmysle komunikatívnosti i katarzného zásahu"[25]. Samotný leitmotív onkologického ochorenia poukazuje na deštrukciu/ohrozenie/zmenu tela, no tiež na tenziu, problém, vyplývajúci z konfrontácie dvoch svetov: zdravých a pacientov. Subjekty v básňach z *Imunity* sa stávajú zároveň objektmi[26] medicínskeho liečenia – o cudzích „príbehoch", no i o vlastnom osude hrdinky sa tu vypovedá v 3. osobe. Týmto spôsobom sa síce podobne ako v Kucbelovej básňach naznačuje odstup, nie však scudzenie, čo je spôsobené témou – radikálne sa totiž možno postaviť proti agresii, moci, avšak nie proti smrti. Na rozdiel od Kucbelovej básní, v ktorých je evidentný aj negatívny postoj voči (dokonca i blízkym) ľuďom, prírode či zvieratám, objavujeme vo Ferenčuhovej zbierke empatiu voči (chorobou ohrozeným) ľuďom, nie však sentiment.

Terapeutický proces, vývin choroby, zaznamenáva autorka aj prostredníctvom dvoch básní, rámcujúcich časť zbierky nazvanú *Schopnosť obrany*. V ich tituloch sú identické iniciálky mena, avšak s uvedením rozdielnych rokov v zátvorke za nimi, svedčiacich o uplynutí jedného roku, počas ktorého dochádza nielen k liečeniu,

[25] JUHÁSOVÁ, Jana: *Medzi (praxiskopickou) ilúziou pohybu a smerovaním (reflexia* Imunity *v kontexte Ferenčuhovej tvorby)*. Glosolália, 6, 2017, č. 1, s. 60.

[26] L. Šafranová uvažuje v naznačených súvislostiach o „objektivizácii subjektu a subjektivizácii vecí. Determinantom oboch javov sa v *Imunite* stáva spoločný menovateľ – choroba a staroba. Ide o také zásahy do života subjektu, ktoré narúšajú jeho profánnosť, potláčajú jeho individualitu, ‚pripravujú' ho neraz i o schopnosť rozhodovať o sebe. Zo subjektu sa pod vplyvom vážnej choroby a staroby stáva objekt, na ktorom uvedené procesy (nezvratne) ‚parazitujú'. Subjekt prechádza metamorfózou – mení sa na ‚hostiteľa', čo sa v básňach prejavuje najmú stratou jeho subjektovosti. Aktívny subjekt – hýbateľ diania, ako aj vlastného života – sa (nedobrovoľne) mení na pasívny objekt a z gramatického hľadiska prestáva byť agensom. [...] Objektivizáciu subjektu prehlbuje aj skutočnosť, že subjekty, rovnako ako aj subjekty-objekty sú pomenované namiesto mena iba iniciálami." ŠAFRANOVÁ, Lenka: *K vybraným aspektom najnovšej básnickej zbierky M. Ferenčuhovej* Imunita. Glosolália, 6, 2017, č. 1, s. 76.

ale vzniká aj potrebná dištancia od choroby. Ferenčuhová tak nezachytáva prvotný emočný zásah pacienta, ale už „spracovanie" choroby, azda preto prinášajú jej básne aj katarzný moment. V prvej z nich, *M. R. (39)*, autorka využíva tretiu a prvú osobu singuláru – opisuje psychosomatické zmeny, signalizujúce nástup choroby, s ktorou sa telo musí vyrovnať: „Začiatok je pomalý / a takmer prirodzený: / vysychanie kože, / záhyby, kde ešte nedávno / bola rovina. / Nová pokožka / má povahu starej. / No sú tu aj zmeny: / odlišné sfarbenie, iná / kresba pórov, nečakaná / krehkosť, erózie, / subendemit staroby / a ohňostroj / celkom nových buniek. / Aj vnútri / čo nevidieť / vzkypí nový život. / Napokon sa / obrátim sama proti sebe / v záujme svojej vlastnej / záchrany"[27]. Napriek tomu, že verše by sa dali zapísať do prozaickej vety, práve ich členenie zvýznamňuje jednotlivé slová a dodáva im nové konotácie (napr. adjektívum vo verši „odlišné sfarbenie, iná" odkazuje nielen na póry, ale tiež na lyrickú hrdinku, ktorá sa pod vplyvom starnutia či potenciálnej choroby mení). Ferenčuhová zároveň necháva báseň sémanticky otvorenú – silný motív záchrany z posledného verša tak možno interpretovať ambivalentne, ako osobnú deštrukciu i vitalizáciu. Druhá báseň, *M. R. (40)*, konkretizuje radikálnu terapiu s možnými následkami, no opäť za cenu uzdravenia sa, obnovy. Medicínsku liečbu, ktorú autorka opisuje v 3. osobe plurálu v préterite (číslom, osobou aj verb v dokonavom vide a préterite sa tak opätovne vyjadruje dištancia, definitívne zavŕšenie procesu a eliminuje sa subjektivita), vystrieda – v 3. osobe singuláru a prézente – nielen vnútorná obnova, ale tiež „zázrak."[28]: „Svoju robotu si urobili. / Chemicky vyčistili, narezali, / zvyšky odstránili, postihnuté / časti odňali, skontrolovali / okolité tkanivo. / Zašili, ošetrili. / Ožiarili. / Možnému návratu sa pokúsia / zamedziť / za cenu / iných poškodení, // telo sa zatiaľ vytrvalo obnovuje, / vstrebáva zažité, / to ružové a čisté / prichádza zvnútra, zhora, / pomimo skúseností, / spoza štatistik / ako celkom obyčajný / zázrak"[29].

Ferenčuhová teda stvárňuje starnutie, chorobu a smrť nie prostredníctvom vnútorných pocitov subjektov, ale priam vedeckou tematizáciou tela a jeho psychosomatických prejavov.[30] Vo viacerých básňach subjekt absentuje a je nahradený opismi

[27] FERENČUHOVÁ, Mária: *Imunita*. Kordíky : Skalná ruža, 2016, s. 11.

[28] „Vysokosť" slova „zázrak" znižuje príslovka miery a adjektívum „celkom obyčajný", no hodnoverné je aj vzhľadom na celkový sémantický kontext básne.

[29] FERENČUHOVÁ, Mária: *Imunita*. Kordíky : Skalná ruža, 2016, s. 11.

[30] Samotná autorka v jednom z rozhovorov odpovedala na otázku, týkajúcu sa odborných termínov v jej poézii, takto: „Lekárska veda ma fascinovala od detstva, jedny z mojich obľúbených kníh na základnej škole boli zdravovedy. Napäto som si čítala o drámach, ktoré sa môžu odohrať v mojom tele alebo v telách mojich blízkych. Zistenie, čo všetko na naše telá číha, vo mne vyvolávalo hrôzu a záchvaty hypochondrie. Zvedavosť a hlad po informáciách však boli silnejšie." V tom istom rozhovore Ferenčuhová výstižne hovorí o vyrovnávaní sa s chorobou: „Zasahovali ma straty alebo starosti ľudí, ktorých som videla chradnúť. Zasahoval ma ich strach a bolesť. Zaplavovala ma radosť, ak sa uzdravili, alebo sa im darilo lepšie. Zároveň ma zaujímalo, akým spôsobom sa človek v ohrození života – alebo v terminálnom štádiu svojho života – s touto skutočnosťou vo všeobecnosti vysporadúva. Ako sa na ňu pripravuje a ako ju zvláda, pretože nakoniec aj tak všetci zvládneme opustiť tento svet." FERENČUHOVÁ, Mária – TÓTHOVÁ, Roberta: *Víťazka ankety Kniha roka denníka Pravda Mária Ferenčuhová: Lekárska správa? Dej nič*

liekov, diagnózami či homeopatickými znakmi, prípadne „príbehmi" zvierat. Výrazné zastúpenie objektov/predmetov vo Ferenčuhovej tvorbe súvisí aj s jej filmárskym vzdelaním, prácou „oka kamery" či s metonymickým princípom.

Parafrázujúc motto od Czesława Miłosza z prvej časti zbierky *Schopnosť obrany*, Mária Ferenčuhová si vo svojich najnovších básňach trúfa pomenovať to, čo je na povrchu, t. j. viditeľné a „merateľné". Môžu to byť (patologické) príznaky tela: narušená koža či suché vlasy, „dutiny zaliate hlienom"[31], vyduté brucho alebo aj žily, puchnutie kĺbov, „Pľuzgieriky na prstoch, / chrastičky, tvrdé rohovovité mozole."[32], krvácanie z ucha, ale rovnako zachytiteľné sú i veľavravné detaily oblečenia a výzoru: nohavice s pukmi, ktoré si už roky nikto neobliekol, muži „v teniskách po vnukoch"[33] (inde v uniformách), dámy s parochňami atď.[34] Nie náhodou je v zbierke frekventovaný najmä motív (suchej, chladnej či horúcej, celistvej i narušenej) kože, na ktorej sa odráža psychický stav človeka, a takisto telesnosti, nie však erotickej, naopak, evokujúcej rozklad až zánik. Obrazy zraneného či narušeného tela sa vyskytovali aj v predošlých autorkiných zbierkach, no v *Imunite* sú motivované rodinnou anamnézou či diagnózou subjektov. Zároveň však fyziologické alebo predmetné detaily fungujú ako metonymie: parochňa zastupuje rakovinu, tenisky po vnukovi odkazujú na sociálnu situáciu muža podobne ako zvyšky jedla či svrab, ktorým je postihnutá žena v jednej z básní.

Prostredníctvom precíznej enumerácie vonkajších atribútov Ferenčuhová trefne diagnostikuje vnútorný svet lyrického subjektu, predovšetkým jeho negatívne pocity, strach, úzkosť, nepokoj, hnev, tenziu či únavu. V každej básni objavujeme individuálnu, neraz i sociálnu drámu: (ťažké) ochorenie, pokus o samovraždu, smrť dieťaťa, prvorodičky, partnera či starej ženy, opatrovanie členov rodiny, živorenie atď. *Imunitu* tak možno čítať i ako sériu „malých" príbehov o rôznych ľuďoch, vybočujúcich z každodennosti práve prostredníctvom choroby či až smrti.

Medicínske termíny, vecné (administratívne) správy či cudzie slová sú účinným prostriedkom, ako sa vyhnúť pátosu, hroziacemu pri stvárnení vysokej tematickej hodnoty (smrti). Napríklad báseň *25. 5. 2012* z časti *Predpoveď na zajtra* pripomína informácie z hydrometeorologického ústavu, no tie menia svoj význam obratom k pocitom subjektu, prepojením prírodného a personálneho: „Prehánky, dážď, / miestami búrky. / Popoludní na západe / zmenšovanie oblačnosti / a ustávanie zrážok. / Podve-

výnimočné, ale tá forma! Dostupné na: https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/414188-vitazka-ankety-kniha-roka-dennika-pravda-maria-ferencuhova-lekarska-sprava-dej-nic-vynimocne-ale-ta-forma/

[31] FERENČUHOVÁ, Mária: *Imunita*. Kordíky : Skalná ruža, 2016, s. 12.

[32] Tamže, s. 66.

[33] Tamže, s. 46.

[34] Podrobnejšie o danom jave píšem vo svojom doslove k zbierke M. Ferenčuhovej *Pod povrchom tela, za jazykom textu*. In: FERENČUHOVÁ, Mária: Imunita. Kordíky : Skalná ruža, 2016, s. 87 – 93.

čer únava. / Vo vzácnych prípadoch strach, / stuhnutie v oblaku neistôt“[35]. Do bežnej, reálnej predpovede počasia sa tak dostáva „cudzí“ prvok, negatívne emócie subjektu, no mohli by sme konštatovať aj opak: do básne preniká nepoetický jazyk, ktorý sa práve prostredníctvom motívov únavy, strachu a neistoty personalizuje a estetizuje.

Pre Ferenčuhovej písanie je okrem prelínania rôznych jazykov charakteristické spájanie racionality a emocionality, resp. dištančné zachytenie citových tráum. Tomu zodpovedá využívanie rôznych „hlasov“, striedanie gramatických osôb, prípadne dvoch subjektov v básni *A. J. (54)*[36]. Tá je funkčne rozčlenená na (pravdepodobne mailové) oznámenie A. priateľkám o tom, že nebude chvíľu písať, lebo ju hospitalizovali, a inzerát J., ktorý chce po smrti ženy predať zbierku jej parfumov, teda čohosi veľmi intímneho. Vyprchané flakóny signalizujú koniec života, smútok partnera si tak opäť môžeme len domýšľať. V naznačených súvislostiach možno tiež súhlasiť s Jaroslavom Šrankom, ktorý konštatuje, že „intenciou Ferenčuhovej zbierky je podľa všetkého na základe sústavnejšie zhromažďovaných dát objektívnej aj subjektívnej povahy spracovať zvolenú problematiku z rôznych hľadísk, zasadiť ju do širšieho kontextu. [...] Pokiaľ ide o to, kto v zbierke danú situáciu prežíva, kniha je z veľkej časti mnohohlasná, sprostredkúva osudy celého radu lyrických subjektov, čo je spôsob, ako navodiť atmosféru relatívnej úplnosti“[37].

K uvedenému by som dodala, že mnohosť subjektov síce nesmeruje k spomínanej lyrickej totalite, predsa však tenduje v konečnom dôsledku k (lyrickému) prežívaniu. Obe autorky totiž premyslene koncipujú svoje texty, racionálne využívajú gramatické kategórie a rôzne postupy, avšak zároveň vytvárajú naliehavú „správu“ o prijatí seba, o bytí/smrti a naopak, i o strate – blízkych či človečenstva ako takého. Ich básne však opäť raz prinášajú postoj, východisko, ba aj katarziu – hoci z pokusu o prekonanie negatívnych, deštrukčných javov.

[35] FERENČUHOVÁ, Mária: *Imunita*. Kordíky : Skalná ruža, 2016, s. 35.

[36] D. Želinský aj prostredníctvom tejto básne poukazuje na splývanie objektu a subjektu: „V najlepších momentoch *Imunity* totiž subjekt, autor či autorka výpovede, splýva s objektom – predmetom reflexie, ktorá konštituuje báseň. V kontexte ochorenia a liečby je totiž centrom záujmu vypovedajúceho či vypovedajúcej vlastná telesnosť, resp. proces jej premeny a deštrukcie. Príkladom môže byť napr. báseň *A. J. (54)*, v ktorej subjektka konštatuje: „prestali sa mi tvoriť krvné doštičky / krvácam, / našťastie veľmi pomaly, / zo všetkých otvorov“ (s. 13). Subjekty sú v týchto básňach najmä pozorovateľmi seba samých, prípadne svojich blízkych, ktorí sa pred ich očami menia z autonómnych subjektov na nemohúce objekty lekárskej starostlivosti.” ŽELINSKÝ, Dominik: *Medzi experimentom a sentimentom*. Dostupné na: http://kloaka.membrana.sk/2017/08/medzi-experimentom-a-sentimentom/

[37] ŠRANK, Jaroslav: *Básnická zbierka Márie Ferenčuhovej Imunita medzi dokumentárnosťou a reflexívnosťou*. Dostupné na: http://plav.sk/node/55

Pramene a literatúra

FERENČUHOVÁ, Mária: *Imunita*. Kordíky : Skalná ruža, 2016.

FERENČUHOVÁ, Mária – TÓTHOVÁ, Roberta: *Víťazka ankety Kniha roka denníka Pravda Mária Ferenčuhová: Lekárska správa? Dej nič výnimočné, ale tá forma!* Dostupné na: https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/414188-vitazka-ankety-kniha-roka-dennika-pravda-maria-ferencuhova-lekarska-sprava-dej-nic-vynimocne-ale-ta-forma/

GAVURA, Ján: *Katarína Kucbelová: Vie, čo urobí*. In: TOP 5 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2013 v odbornej reflexii). Eds. J. Gavura, M. Součková, R. Kitta. Prešov : FACE, 2015, s. 92 – 105.

GAVURA, Ján: *Lyrické iluminácie*. Prešov : Slniečkovo, 2010.

GROCH, Erik: *Baba Jaga: Žalospevy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.

HOSTOVÁ, Ivana: *Medzi entropiou a víziou*. Fintice : FACE, 2014.

JUHÁSOVÁ, Jana: *Medzi (praxiskopickou) ilúziou pohybu a smerovaním (reflexia* Imunity *v kontexte Ferenčuhovej tvorby)*. Glosolália, 6, 2017, č. 1, s. 60.

KEKELIAKOVÁ, Monika: *Básnický dokument, textová „skulptúra" a medicínske filiácie (recenzentská epikríza)*. Glosolália, 6, 2017, č. 1, s. 65 – 71.

KUCBELOVÁ, Katarína: *Vie, čo urobí*. Bratislava : Artforum, 2013.

MÁLKOVÁ, Iva: *„Recenzent vně vytržený"*. Romboid, 51, 2016, č. 10, s. 133 – 139.

REBRO, Derek: *Ohriať sa medzi múrmi*. Vlna, 11, 2009, č. 39, s. 108 – 111.

SOUČKOVÁ, Marta: *Pod povrchom tela, za jazykom textu*. In: FERENČUHOVÁ, Mária: Imunita. Kordíky : Skalná ruža, 2016, s. 87 – 93.

ŠAFRANOVÁ, Lenka: *K vybraným aspektom najnovšej básnickej zbierky M. Ferenčuhovej* Imunita. Glosolália, 6, 2017, č. 1, s. 72 – 76.

ŠRANK, Jaroslav: *Básnická zbierka Márie Ferenčuhovej Imunita medzi dokumentárnosťou a reflexívnosťou*. Dostupné na: http://plav.sk/node/55

ŠRANK, Jaroslav: *Nesamozrejmá poézia*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009.

ŠRANK, Jaroslav: *Poéme fatal (Text generation – zvodcovia zmyslu). Príspevok k skúmaniu slovenskej poézie deväťdesiatych rokov*. Romboid, 35, 2000, č. 6, s. 19 – 30.

ŠRANK, Jaroslav: *Premeny anestetickej poetiky po roku 2000*. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000. Ed. M. Součková. Prešov : FF PU v Prešove, 2013, s. 290 – 305.

URBANOVÁ, Eva: *Vie, čo urobí v ohrození (k otázke viny v zbierke Kataríny Kucbelovej* Vie, čo urobí*)*. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 III. Ed. M. Součková. Prešov : FF PU v Prešove, 2015, s. 190 – 196.

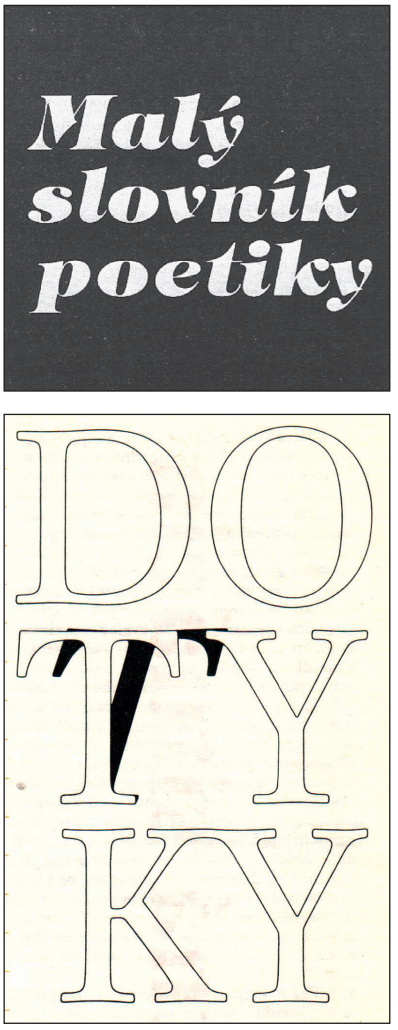
ZAJAC, Peter: *Prítomnosť súčasnej slovenskej literatúry (Prolegomena)*. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000. Ed. M. Součková. Prešov : FF PU v Prešove, 2013, s. 8 – 20.

ŽELINSKÝ, Dominik: *Medzi experimentom a sentimentom*. Dostupné na: http://kloaka.membrana.sk/2017/08/medzi-experimentom-a-sentimentom/

"Small Stories" in Katarína Kucbelová's and Mária Ferenčuhová's Poetry

This article aims to take a closer look at some epic tendencies in post-2000 Slovak poetry, such as switching between lyrical subjects, the "storiness" of poems, and the issue of temporality. The article bases its observations on Katarína Kucbelová's and Mária Ferenčuhová's latest poetry collections, *Vie, čo urobí* ("She Knows What She'll Do", 2013) and *Imunita* ("Immunity", 2016) respectively. The article focuses on the devices these authors use in order to recount their "small stories", which include switching between narrative forms and tenses, singularity and plurality, and the usage of "plurivocality" and non-poetic language, as well as their functionality when trying to capture situations of extreme emotional or existential intensity.

Druhá časť
Malý slovník poetiky



Originálna grafika Ladislava Vanča v *Malom slovníku poetiky*, ktorý vychádzal ako pravidelná rubrika v pätnástich číslach časopisu *Dotyky* od jeho vzniku v rokoch 1989 až 1990. L. Vančo bol aj autorom výtvarnej koncepcie časopisu.

P. F.

Ľubomír Feldek

P. F. novému slovenskému literárnemu časopisu *Dotyky*!

Zámerne nezdôrazňujem časopisu mladých. Veď veľká časť tých, ktorí budú zapĺňať *Dotyky*, bude mať už vyšší vek, než mali trebárs Byron alebo Sládkovič v čase svojich vrcholných diel.

Preto ani rubriku *Malý slovník poetiky*, do ktorej prispieť sa mi dostalo cti ako prvému, nehodlám otvoriť tónom ex cathedra, ako to bývalo v takýchto časopisoch nebohuľúbym zvykom. Pokúsim sa iba improvizovane a bez toho, že by som chcel vyčerpať problém alebo seba, dať na papier pár myšlienok o niečom, s čím mám aj akúsi osobnú skúsenosť.

Tému úvahy prihráva náhoda. Keď P. F., tak P. F.

P. F. by totiž mohlo značiť aj iniciály „poézie faktu" – teda čohosi, čo azda nie je legitímne prítomné v slovníkoch, ale možno sa to skromne ukrýva a zatiaľ iba na osamostatnenie čaká pod heslom „literatúra faktu". Ak napr. *Slovník literární teorie* (Štěpán Vlašín a kolektív) hovorí, že **literatura faktu** je „literární zpracování dokumentárních materiálů vědeckých, faktů a událostí historických i současných" a ďalej, že „struktura l. f. je daná technikou organizace dokumentárních materiálů, způsobem podání faktů, který zdůrazňuje jejich vnitřní dramatičnost a zajímavost, bez využití základních konstruktivních prvků příznačných pro literaturu beletristickou (fabule, fikce atd.)", potom si iste hneď dokážeme spomenúť, že nielen s prózou, ale aj s poéziou tohto typu sme sa už veľa ráz stretli.

Nemohlo to byť inak už aj preto, že básnici boli vždy pri tom, keď vznikali napr. moderné výtvarné smery.

„V roku 1913 překračuje nejzazší meze ještě jakž takž uznávaného krásna znovu Marcel Duchamp" – (citujem z knihy Ludvíka Kunderu *Dada*) – „vynalézá a konstruuje své první *ready-made* **Kolo** a radikálně tak přetíná všechna pouta umění. **Kolo** je prostě kolo od bicyklu upevněné opačně na kuchynské stoličce, takže si je každý může roztočit."

A hľa – práve v tom istom čase sa podobným spôsobom obrodzuje napr. Apollinairova poézia! Apollinaire nielen úzko spolupracuje pri formulovaní výtvarných

programov, ale prichádza aj s revolučnými básnickými myšlienkami. Práve v roku Duchampovho prvého ready-made publikuje báseň *Pondelok v Kristíninej ulici*, ktorá je celá zostrojená výlučne z útržkov rozhovorov, zachytených na ulici.

V slovenskej poézii sa poézia faktu objavuje oneskorene. Azda by sme čosi našli u nadrealistov, no zväčša platí, že slovenský básnik je tradične veľký mudrc, ktorý sa nikdy príliš nezdržuje pri oznámení nejakého faktu, pretože pokladá za najdôležitejšie oznámiť nám svoj názor na onen fakt, tzv. Posolstvo. Slovenský básnik je totiž tradične Básnik s veľkým B, duch nad vodami, vždy radšej nad situáciou ako v nej – je to efektnejšie aj bezpečnejšie. Preto napr. na rozdiel od sovietskej poézie nemá z obdobia druhej svetovej vojny slovenská poézia takmer nijakú (alebo nijakú dobrú) vojnovú báseň – ale zato veľa básní mudrujúcich o vojne. Doložiť to možno hneď tou najslávnejšou, v ktorej básnik vychádza z pivnice, až keď je po všetkom. Niet čo postaviť na jednu úroveň s poéziou Tvardovského, Vinokurova, Gudzenka... ba ani s vlastnou ľudovou zbojníckou poéziou, v ktorej by sme tuším našli slovenský príspevok k dejinám modernej poézie faktu s oveľa menšou námahou.

Podobne neslávne ako vojna obišli v slovenskej poézii faktu aj ďalšie historické obdobia.

Viniť za to netreba len slovenských básnikov – účinne ich v tomto smere vždy ubíjala aj slovenská literárna kritika (týka sa to aj kritiky prózy), ktorá vždy neprimerane preceňovala bezrizikové krasorečníctvo a zdanlivé filozofické hĺbky a pohŕdavo odbavovala „záznam", hoci vieme, že napr. z niekdajších Tajovského skromných záznamov sa stali dnešné čítankové perly a aj súčasný slovenský spisovateľ vie, že práve na bojiskách „záznamu" ho očakáva tisíckrát viac rizika a práve preto aj skutočného tvorivého zisku – zatiaľ čo v závetrí krasorečnenia ho nečaká nič, akurát – keď sa mu vyhne – mu môže uniknúť nejaká štátna cena.

Naša pohŕdavosť a nechuť voči faktu má možno korene aj v našej národnej povahe, ktorá sa prejavuje už kdesi v erbovom hesle ľudového opatrníctva „papier nepustí" a ktorá sa vždy opakovane mýli, keď vidí záchranné barličky, umožňujúce kolektívne aj individuálne prežitie búrok času skôr v ústnom (a podľa možnosti v šepkanom) podaní, v maske analfabetizmu, ako nás o tom presvedčuje aj dnešná presila obrázkových kníh bez slov a filmov bez dialógov, preceňovanie reprodukčných umelcov, tanečníkov a výtvarníkov na úkor úbohých robotníkov slova.

A to je hlúposť – veď ani história túto taktiku nášmu národu nijako nepotvrdzuje! Ako by asi dnes obrodenci a štúrovci zabezpečili naše národné prežitie, keby to museli urobiť bez slov – alebo keby aj svoje slová premenili na bezduché obrázky tým, že by z nich odstránili pravdivú reč faktov?

Ostatne – aj protiklad medzi aktívnou umeleckou tvorivosťou a tvorbou, ktorej hovoríme „ready-made", „poézia faktu", „záznam", je celkom umelý, aj on je dejinami umenia dávno vyvrátený.

Veď ani Duchampovo *Koleso* nevzniklo ako protiváha, ale ako súčasť veľkého tvorivého kvasu, rozbiehajúceho sa všetkými smermi. Výsledkom tejto mnohotvárnosti nemohlo byť nič iné, len vzájomné využívanie výdobytkov – aj Duchampov výdobytok sa stal potom súčasťou mnohých kombinácií a syntéz. Podobne obohatili

Vertovove objavy v oblasti „kamery-oka“ hraný film. Podobne obohatili experimenty s reálnym zvukom komponovanú hudbu. Spomínam si na Legèrov obraz, uprostred ktorého tróni fakt, výtvarný citát z Leonarda da Vinciho – aby som uviedol aspoň jeden príklad za všetky.

Ak budeme pátrať v slovenskej poézii z tohto zorného uhla, budeme už úspešnejší. Obohacovanie „základních konstruktivních prvků, příznačných pro literaturu beletristickou“ prvkami „literatúry faktu“ nájdeme u viacerých slovenských spisovateľov: príznačné je napríklad pre celú básnickú generáciu nastupujúcu po roku 1956. V tom čase sa otvorili okná do sveta a blahodarný vplyv mala u nás napríklad poézia Tadeusza Różewicza a jeho básnickej techniky montáže faktov. Na Slovensku ju už v prvej knihe suverénne zvládol Mikuláš Kováč – dodnes je jej najvýraznejším predstaviteľom. Báseň napísaná technikou montáže sa našla v tom čase v každom debute. V Mihalkovičovej *Ľútosti* to bol *Týždeň*. V Kováčikových *Súradniciach Červená raketa*. Vo Válkovom debute – podľa ktorého je pomenovaný aj tento časopis – napr. báseň *Osudy*.

A odvtedy sa niť „poézie faktu“ ťahá slovenskou poéziou, ktorá je vždy horšia vtedy, keď je tá niť tenšia – a vždy sa obrodzuje, keď sa tá niť odváži viac sa pripomínať.

Napríklad i dnes, tá najnovšia, vďaka Štrasserovi, Zamborovi, Moravčíkovi, Kantorovej-Bálikovej a ďalším, zo starších i mladších.

I ja som sa túto niť usiloval pripomenúť v roku 1980 vydanou knihou *Poznámky na epos*. V básni *Čítam časopis a značím si* bez komentára (alebo takmer bez neho – komentárom je iba verš „Čítať sa dajú už len smútočné oznámenia a perexy“) som postavil proti sebe dva citáty: citát z perexu k básňam Davida Kugultinova v časopise *Světová literatura*, v ktorom sa hovorilo, že Kugultinov „Debutoval již roku 1940, bojoval ve válce, pak se nadlouho odmlčel. Po své rehabilitace v roce 1956...“ atď. – teda citát s mnohovravnou výpustkou v životopise – a potom citát z Kugultinovej poézie, z ktorej sa nedozvedáme viac, iba ak „Dozrálo jitro. Má svůj rosný bod. / Nebe je čistý pramen vzdušných vod / a sady plují v silicových vlnách. / Obhlížím svět. Usedám na zápraží...“

Ako inak by človek mohol v roku 1980 povedať, čo nám v socialistickej literatúre chýba, keby nebolo „poézie faktu“ a básnickej techniky ich montáže? Ubehlo osem rokov a sovietska literatúra objavila a naplno vyslovila práve tieto chýbajúce tematické rozlohy. Je to príklad aj pre nás – hoci my predbežne žijeme pod ťarchou direktívy, pre rozvoj našej národnej literatúry absolútne neprijateľnej, ba vražednej – „k ničomu sa nevracajte, chlapci.“

Ale vidím, že som už uzurpoval veľa z priestoru, ktorý patrí iným, a tak sa na záver vyznám už len z jedného citu: z mužov, uctievajúcich múzu faktu, mám najradšej sovietskeho básnika Sluckého (1919 – 1986). Patrí medzi tých básnikov, o ktorých som už hovoril. Čo prešli cestu druhej svetovej vojny ako obyčajní vojaci a písali vojenské verše, nie verše o vojne. Sluckého básne *Kölnská jama* alebo *Kone v oceáne* boli natoľko prosté a faktografické (a práve preto azda zo všetkých podobných básní najsilnejšie), že Erenburg sa priznal: „Práve preto som kedysi považoval jeho vojnové verše za tvorbu neznámeho vojaka.“

Sluckij totiž debutoval a vyšiel vlastne z anonymity až roku 1957, po XX. zjazde KSSZ. A vyčkajúc čas, keď jeho tvorba nadobudla plný zmysel, zomrel krátko po XXVII. zjazde, ktorý otvoril nové obdobie pre celú sovietsku spoločnosť a teda aj pre literatúru, obdobie úcty k pravde – a teda aj k „poézii faktu".

Dovoľte mi preto uzavrieť túto úvahu básňou, ktorú som napísal o Sluckom v deň, keď som si prečítal v novinách správu o jeho smrti.

Ľ. F.

Rozlúčka s Borisom Sluckým

Čítal som knižku, vravel som si – príma.
Tomuto chlapíkovi musím sa raz poďakovať.
Fascikel slabých básní
hodiť do koša ma primäl
výbušnou silou jediného slova.

Jsem ctitel faktů, praktik, empirik,
nikoli bezohledný panlyrik.
To nemnohé, co doopravdy vím,
za plané žvásty nezměním.

Veď som to vlastne vedel.
Do bitky
chodia len najsilnejšie zážitky.

Pár gramov ich je –
z nich sa robí lyrika.

A práve
pridávam k nim aj slovo básnika,
čo pripomenul mi, že tiež mám *nemnohé*,
s rizikom zakopané v časovanej hlave
pod mnohým,
čo si myslí, že je vo väčšine...
Stačí to odpáliť –
a všetko je zas iné,
nemnohé veľké,
mnohé úbohé...

Práve v tej chvíli, ako pochopil som neskôr,
umieral Boris Sluckij v nemocnici v Moskve.

Kto umiera, sa chodí lúčiť vraj.
Zastaví hodiny,
alebo niekto vidí vo sne jeho tvár...

Čím som si zaslúžil ten dar,
že Boris Sluckij aj tu, v Bratislave,
posledným dychom pohol jedným slovom
a rozlúčil sa so mnou?

... Skôr lúčil sa však s Michailom Gorbačovom,
čo „plané žvásty“ takým šturmom bral,
práve,
keď ľady brala silou preohromnou –
ech,
keď aj básnikov a starcov brala jar...

Poznámky o voľnom verši

Mikuláš Kováč

Píšem voľným veršom od svojich prvých literárnych pokusov až podnes a budem ho používať zrejme aj v budúcnosti, ak pravdaže, budeme mať čo písať. Viazaným veršom som sa vyjadroval iba zriedkavo a príležitostne: napísal som zopár rýmovaných veršovačiek priateľom, ktorých omrzel slobodný život, a niekoľko pozdravných depeší nadriadeným, ktorí sa dožili šesťdesiatky. Dopadlo to tak ako skoro všetko v živote: priatelia sa poväčšine porozvádzali a moji šéfovia, ľudia citliví a sebakritickí, neuznali svoj pracovný vklad do pokladnice našej spoločnosti za adekvátny svojim schopnostiam a napriek mojim uznanlivým ódam sedia na svojich stoličkách dodnes a budú tam sedieť večne, lebo nič ľudské im nie je cudzie. Vyzerá to skrátka tak, že keby som mal dokázať svoje básnické oprávnenie testom, ktorý ešte donedávna presadzoval náš národný umelec, totiž cyklom klasických a pritom angažovaných sonetov triafajúcich „priamo do čierneho", asi by som pohorel, alebo trafil do živého. Najskôr by som však odmietol účasť na takejto previerke: nemyslím si totiž, že by sa licencia na voľný verš mala udeľovať iba po drezúre v slovesnej manéži. Keď to cvičencovi ide aj bez toho, nech si pobieha, vlastne, nech si píše podľa svojej chuti a vôle. Veď ani od adepta hodinárskeho remesla dnes už nežiadame, aby opravil všetko, na čo siahne – perovky i pondusovky, harzovky i quarcovky, hodiny vreckové, náramkové i digitálne – a aby o tom všetkom vydal aj svedectvo, skôr ako ho pustíme na vežu. Veď je to hlúposť. Naozaj neviem, kde sa u nás nabrala predstava o voľnom verši ako o výstrelku akéhosi básnického voluntarizmu, ako o akte svojvoľného modernizmu alebo dokonca o natriasaní cudzieho, vypožičaného peria. Voľný verš je starý, ba prastarý ako ľudstvo, ako poézia sama. A je krásny vo všetkých svojich podobách: krásne a hlboké, ako nezasypateľná priepasť v človeku, sú biblické podobenstvá; krásny je všeobjímajúci romantický demokratizmus Walta Whitmana i stále zraňovaný, ale bdelý a varujúci ľudský rozum, ktorý sa nám prihovára v poézii Saint-Johna Persa, Robinsona Jeffersa, Jacquesa Préverta, Miroslava Holuba, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza a ďalších básnikov, ktorých som si čitateľsky obľúbil. Patria medzi nich, pravdaže, aj naši básnici, veď voľný verš je už dávno aj náš. Domestikovala ho v našom vedomí tvorba Ivana Krasku, Ladislava Novomeského, Rudolfa Fabryho, Vladimíra Reisela, Miroslava Válka, Jána Stacha, Ľubomíra Feldeka, Štefana Strážaya

a posledne napr. boľavá, ale múdra a očisťujúca poézia Ivana Kupca. Naznačovať ešte aj dnes jeho cudziu provenienciu je nedomyslenosť – potom by sme sa mohli ošívať aj nad a pod žiarovkou len preto, že ju, ako ma učili, vynašiel Jabločkov.

Mladého spisovateľa však iste nezaujímajú iba moje čitateľské sympatie k tomuto spôsobu básnického vyjadrovania sa; chcel by zrejme aj trochu teórie alebo aspoň rétorickej reflexie, opretej o vlastnú skúsenosť. Pokúsim sa vydolovať v pamäti zážitky odpovedajúce na otázku, ktorá sa zjavuje skoro na každej literárnej besede: „Čo vás priviedlo k písaniu voľným veršom?“ (Nedávno mala dokonca podobu „takzvaným voľným veršom?“ – akiste pod vplyvom našej dennej tlače.)

Bolo to zhruba pre tridsiatimi rokmi, keď sme sa v malej bezokennej miestnosti mestského rozhlasu v Banskej Bystrici zišli traja mladí začínajúci básnici a bavili sme sa ako vždy na jedinú a stále tú istú tému: Čo je poézia? Jeden z nás, začínajúci cynik a rebel nad rebelov, nazvime ho Edo, tvrdil, že poézia je iba kvetovrava, rituálne síce pôsobivý, ale obsahovo chudobný „poprijazyk“, ktorým sa dospelý a uvažujúci človek nemá čo zaoberať. Na dôkaz vytiahol z tašky báseň renomovaného slovenského autora a navrhol, aby sme z nej vyškrtali všetky prirovnania, všelijaké tie ako, akoby, sťa a jak, ďalej všetky barličkové, ornamentálne a vlajkonosné slová, všetky ideologizmy, frázy a abstraktnú a ilustratívnu plevu. Stalo sa – pustili sme sa do roboty a za necelú polhodinku ležalo pred nami úbohé, neživé a nezmyselné torzo, až nám ho prišlo ľúto. Našťastie ďalší z nás, nazvime ho Marián, mal pri sebe báseň ďalšieho nášho renomovaného básnika. Vrhli sme sa aj na ňu s patologickým úmyslom obsekať ju, skaličiť, vykliešťiť. Na naše prekvapenie báseň odolala, zostala napriek našej zvrátenej snahe celá, múdra a krásna. Zostáva už len prezradiť, že prvá báseň bola *Pozdrav* od Milana Lajčiaka a bola rýmovaná a druhá bola *Šarža* od Vojtecha Mihálika, báseň napísaná voľným veršom.

Od čias tohto pochabého, priamočiareho a možno aj trochu surového pokusu si myslím, že voľný verš je oveľa prísnejší k sebe i k téme, ktorú vyjadruje, než sa to na prvý pohľad zdá. A je aj hlbší a presnejší. Tým, že sa úplne alebo aspoň čiastočne vzdáva ornamentov a krasorečenia, uvoľňuje si priestor pre meditáciu, reflexiu, pre myslenie. Zároveň oživuje aj vlastné slovesné výrazové prostriedky, inovuje svoj základný materiál. Vznešenú, slávnostnú, ba niekedy až pateticky chrámovú reč symbolistickej poézie s častými slovoslednými inverziami a inými štylizáciami nahrádza prirodzenou, zostupne plynúcou rečou, ktorá má blízko k hovorovej reči. Môžete namietnuť, že to ešte nesvedčí o estetickej kvalite, ale mne a nám bolo toto úsilie veľmi sympatické – boli sme vtedy mladí a mladosť má rada prirodzenosť a bezprostrednosť – dalo by sa dokonca povedať, že mladosť je demokratická vo svojej podstate. Smeruje k pravde a pravda je aj estetickou kategóriou.

Môj ďalší zážitok je už autorský, skúsenostný. V roku 1958 som sa s banskobystrickými osvetármi vybral do Osvienčimu na „dvojdenný rekreačný výlet“, ako stálo na reklamnom plagátiku. Ďakujem pekne, vrátil som sa z neho doráňaný, zničený, rozobraný na márne kúsky poníženej a urazenej ľudskosti – ani poézia, ani hudba, ba ani láska ma dlhý čas nevedeli pozošívať. Napísal som zo svojej cesty básničku, dokonca niekoľko básničiek (dnes si myslím, že sa nepatrí písať básne na takéto témy,

ale vtedy som si to pokladal skoro za povinnosť – choroby rastu sa liečia ďalším rastom), a dal som ich prečítať básnikovi Jánovi Ondrušovi. Najprv som ho, pravdaže, pripravil na nebývalý umelecký zážitok. Vyrozprával som mu všetko, čo som za tie dva veterné a daždivé dni na nekonečných poľských rovinách plných havranov a krvavého lístia videl, počul a zažil. Ján Ondruš si prečítal môj text, mierne pokrčil plecami, ticho zakašlal do dlane a mlčky mi ho vrátil. Až po hodnej chvíli mi povedal: „To, čo si mi hovoril prv, je tuším báseň...“ Ešte v ten večer som si od hudobného skladateľa Dezidera Nágela požičal kľúčik od jeho kancelárie a do rána som napísal text Osvienčimu, tak ako vyšiel v mojej prvej zbierke – z pôvodného variantu nezostalo v básni okrem rozprávača skoro nič. Priznávam, že je to „reportážna báseň“, že je to „lineárna montáž faktov a nápadov“, že je to „prozaický text pozalamovaný do riadkov, ktoré sa tvária ako verše“, a čo ja viem čo ešte, ale napriek tomu všetkému si aj ja myslím, alebo tuším, že je to predsa len báseň. A myslím si dokonca, že sa ináč ani nedala napísať. Zdanlivo až chladné panoramovanie filmovou kamerou, požičanou od pána Dzigu Vertova, prerývané otázkami, ktoré kladie básnik, ale rovnako by ich mohol klásť aj kustód tohto strašidelného múzea ľudského barbarstva pri inventarizácii, ako aj pointa s vtákom mladosti, ktorý sa v očiach a sluchu hladujúceho väzňa premieňa na posmešne škriekajúci a odlietajúci hlt mäsa, ale zároveň predsa len zostáva vtákom, nositeľom spevu, ba vlastne aj dedičom prerušenej ľudskej piesne, to je asi všetko, čo je možné na túto tému povedať – ani menej by nebolo viac. Touto výslednou metaforou mala vyvrcholiť báseň; tu mala byť klenba textu, obraz kauzálnej súvislosti ľudského utrpenia so stále prítomnou ľudskou nádejou, ktorá sa ozýva aspoň v podobe mementa pre živých. Nuž próza... Čo už s ňou, vážená kritika, aj Kniha Jóbova je próza, bolo by ju treba vycifrovať. Alebo netreba? Neviem.

Ale keď už takto hodnotím seba i báseň, musím sa zmieniť o závere prvej časti tohto textu, kde sa pýtam pánaboha na nebeský osud „anjelov očíslovaných, anjelov s vyrazenými zubami“. Herec, ktorého si vážim, odmietol tieto verše recitovať, pretože údajne urazili jeho náboženské cítenie. Nikdy som nebol intolerantným, bojovným ateistom, skôr naopak, a práve preto ma tento názor prekvapil. Dnes už viem, že keby som bol v básni vyjadril svoj direktný odpor voči sprisahaneckým bandám fanatických psychopatov, ktorí demagogickými heslami o sociálnej rovnosti vzali v plen masy a cez ne štáty, aby napokon premenili naše storočie na obdobie intolerancie, nenávisti, biedy a mravného marazmu, bolo by to všetko asi v poriadku, báseň by bola čitateľná, hodná nášho hlasu. Takto však nie. Žiaľ, niekedy sa človeku stane, že nemyslí iba v politicko-historických súvislostiach. Aj mne sa stalo to, čo pánu Voltairovi po zemetrasení v Lisabone – hnusil som sa sám sebe, bol som plný hnevu už aj preto, že som prišiel na svet. Stal som sa na istý čas Ivanom Karamazovom, ktorý odmietol predurčenú ideu harmónie sveta, lebo ona „nevykupuje utrpenie ani jedného malého človeka“. Aj ja som sa pýtal: „Existuje vôbec bytosť, ktorá by mohla a mala právo odpustiť vinu za utrpenie umučeného dieťaťa?“ Je to otázka človeku veriacemu i človeku racionalistického názoru, ktorý sebaklamne tvrdí, že svet je harmonický – asi preto, že dráhy hviezd sa nepretínajú a luny nepadajú každý večer na hlavy zaľúbencov. Skôr Dostojevskij má pravdu, keď hovorí, že „Zem je od kôry až

do stredu presiaknutá ľudskými slzami, svet je disharmonický". Z toho zákonite (ak existuje mravný zákon, ale o tom hádam nemôže vzniknúť ani pochybnosť), vyplýva, že človek potrebuje iba takú sociálnu a morálnu harmóniu, ktorá by neignorovala morálnu disharmóniu, ktorá by sa nezmierovala s utrpením jednotlivca a vylučovala by detské slzy, násilie, útlak a zosmiešňovanie slabých. A vlastne načo a prečo o tom hovoriť? Veď literatúra je permanentným prúdom otázok o zmysle života, teda činnosťou, ktorá má vo svojej podstate náboženský charakter. „Odpovedať na otázky o zmysle života – to znamená mať náboženské pocity", povedal Albert Einstein. A týmito slovami by som už naozaj mohol ukončiť krátky únik do zóny etiky a filozofie a vrátiť sa k téme – k zákonitostiam remesla čiže poetike.

Hovorí sa, že súčasťou talentu je pracovitosť. Neviem, koľko pravdy je v tomto tvrdení – keby to naozaj bolo tak, nemal by som (asi) nijaký talent. Súčasťou talentu je však celkom iste schopnosť rozoznať druh svojho talentu, alebo aspoň ten prepotrebný kúsok šťastia stretnúť v ťažkej hodine niekoho so schopnosťami navigátora. V mojom prípade je vari badateľne jasné, z ktorých prameňov som čerpal pri modelovaní svojej poetiky. Už v dorasteneckom veku ma opantal film a filmová literatúra, nadšene som čítal Sadoula, Toeplitza, Jackiewicza, Bélu Balázsa, Claira, Ejzenštejna, Pudovkina, Dovženka, ale aj našich autorov, napr. Jaroslava Bočeka alebo Júliusa Pašteku, najmä jeho vynikajúcu štúdiu pripojenú ako doslov ku knihe Bélu Balázsa atď.

Myslím si, že film môže dať spisovateľovi a básnikovi veľa – môže ho napr. naučiť práci s detailom, lebo „slza, zväčšená cez filmové plátno, povie o ľudskej bolesti viac ako trhanie si vlasov", ako píše Balázs (v pointe básne *Pohreb* som použil takýto „detail cez celé plátno"). Kým priatelia nesú rakvu nebohého mladíka nad hlavami ľahučko, akoby to bolo pierko, jeho matka pod ťarchou jeho smrti „slabá, malá / do novembrovej zamrznutej zeme / po členky zapadala"; môže ho poučiť v otázkach kompozície, kontrastného strihu, v už spomenutej ejzenštejnovskej „montáži atrakcií", vo využívaní tzv. reálneho alebo konkrétneho symbolu (ak ma pamäť neklame, je to scéna z Kubrickovho filmu: posledný fašistický ostreľovač, zasiahnutý spojeneckým vojakom, padá z veže kostola, chytá sa povrazu zvona, kĺže po ňom, zostáva ležať v šachte zvonice, rozhojdaný zvon zaznie, zvoní, vyzváňa, spod striech mesta vyletujú kŕdle holubov, pridávajú sa iné zvony, je mier...), ďalej vo vytváraní napätia alebo inej nálady či atmosféry pomocou opakovania vizuálnych a zvukových leitmotívov (Ejzenštejn, ale aj Clair, Clouzot, Hitchcock, Tati) atď. Majstrom týchto aplikácií je Jacques Prévert, ale aj iní básnici, napr. Bertold Brecht, Dylan Thomas, básnici americkej radikálnej poézie a ďalší, vedeli toto výrazivo náležite a funkčne využiť. O prozaikoch v tejto súvislosti ani nebudem hovoriť – prišli by sme možno na to, že už Homér a neskôr Tolstoj mali to, čomu sa hovorí „filmové videnie". A Alfonz Bednár napríklad v *Hodinách a minútach*? A Ján Johanides so svojím paralelným a simultánne sa vetviacim dejom a používaním detailov, na prvý pohľad bizarných, ale v priebehu deja plnohodnotných a zmysluplných? Za mnohými autormi, za mnohými textami počuť tiché pradenie filmovej kamery. Nie je to však princíp univerzálny, šitý pre každého a pre všetkých. Ak sme typy auditívne, verbálne alebo nedajbože ideografické, ak necítime vnútornú náklonnosť k tomuto systému vyjadrovania, ba

príbuznosť s ním, prenechajme ho radšej iným. Je pravdepodobné, že by sme sa aj pri najlepšej vôli zmohli iba na nedokonalé a schematické synopsy.

Už sa v mojom príspevku a či v slovníkovom hesle pripozdieva, takže je čas povedať niekoľko slov hádam o tom najhlavnejšom, totiž o vzťahu poézie a prózy, presnejšie, „o žánrovej synkretizácii v poézii" – veď po túto tému ma vlastne redakcia *Dotykov* požiadala. Priznám sa, že mi je z nej ťažko, napriek tomu, že som svojím debutom dal kedysi podnet k celoročnej diskusii o týchto otázkach v časopise *Mladá tvorba*. Nuž, ako na to? Po prvé si myslím, že aj voľný verš musí zostať veršom, že musí byť istým spôsobom štruktúrovaný a organizovaný, aj keď táto organizácia nemusí byť rukolapná, očividná alebo inakšie manifestovaná. Ale to je vari samozrejmosť, o ktorej sa každý môže dočítať napr. v Bakošovi, Chorváthovi, prípadne v Mukařovskom. A po druhé, hoci by to mohlo byť aj po prvé, mi dovoľte odpovedať slovami Ľubomíra Feldeka: „Niekto sa môže opýtať, ako som sa zabezpečil, že básne ostali básňami, že sa nestali prózami. Robil som to tak, ako sa to robievalo v antike. Príbehová báseň nevyústi do prózy, keď jej príbeh vyústi do podobenstva." Myslím si, že je to presná reč. Uvediem napríklad svoju báseň *Starci v krčme* zo zbierky *O modrej labuti*:

Starci v krčme

Bolo to v Kanade a bolo to dávno

Šerif nám povedal Vitajte boys
koľko si prejdete za slnka
toľko bude vaše

My sme sa ihneď od radosti spili
zaspievali zakrepčili
a potom si v súmraku horko a ťažko
vytackali hrobček

Ej veru mi je ľúto tej mojej mamičky
že mi po nej pasú kňazove kravičky

Alebo môj otec Vojaci otvorili sklady
a vraveli: čo chceš to si zober
o chvíľku to pôjde do povetria

Otec si vybral mäsiarsky klát
a vliekli ho – chudák – cez tri hory
ťažký a krvavý

Hore cintorínom čierny jazdec beží
a na tom cmiteri môj tatíčko leží

Báseň sa skladá v podstate zo štyroch elementov: z dvoch anekdot a dvoch textových fragmentov ľudových piesní. Prvú anekdotu o Amerikánovi, ktorý sa nestal „grundátorom", pretože „svoje si neprešiel, súc ťažko opitý, písať nevedel a ani otčenáš nedokončil" (boli to zrejme podmienky lokálneho testu svojprávnosti), som naozaj počul v pohostinstve; druhú som zažil ako chlapec na Kaliští, kde som bol počas SNP evakuovaný. Armáda likvidovala veľký sklad v Jelenci a vyzývala rodákov, aby si zobrali, čo sa im len zažiada a čo sa im hodí; môj domáci, pán B., si zobral pol metráka cukru, vliekol ho cez mokrú a tmavú horu, kým s ním neďaleko svojej drevenice nespadol a nezlomil si nohu. Keď ho žena hrešila, že nezobral niečo iné, veď tam mali „krásnych vecí od boh sveta", bránil sa: „Čo som mal zobrať, há? Veď soli a petróla máme!" Z cukru sa stal mäsiarsky klát, predmet v časoch hladu ešte zbytočnejší, a z pána B. môj otec – vynoril sa mi v pamäti spolu s pesničkou: „Hore cintorínom čierny zajac beží / a na tom cmiteri môj tatíčko leží." Nemyslím si, že *Starci* sú veľká báseň – spomínam ju len preto, aby som upozornil na metódu, na spôsob, ako sa prudkou strihovou montážou cudzorodých a osamotene istej aj banálne pôsobiacich prvkov zrodil text, ktorý prekračuje sám seba, ústi do podobenstva. A ústi, resp. chcel by tam vyústiť celkom zámerne, uvedomele, z vôle autora. Prečo to nepriznať? Myslím si, že veľký Hemingway tak trochu mystifikuje čitateľa, keď o svojej slávnej novele hovorí: „Chcel som vytvoriť skutočné more, skutočného starca, skutočnú rybu..." Nie je to tak, Hemingway písal nadstarca, nadrybu a more ako osud. Písal svoju novelu ako svoj životný opus, vedel, o čo sa usiluje, a kvôli úspechu diela nasadil celé svoje spisovateľské ťažké delostrelectvo. Alfonz Bednár nedávno napísal: „The Old Man and the Sea je syntéza štýlu biblického, rozprávkového, ságového – ťažko tomu v slovenčine dať podobu..." Je to iste tak, také dielo nedaruje autorovi a prostredníctvom neho aj ľudstvu len autorov talent, iskru jeho duše – také dielo treba prežiť, pretrpieť, vytvoriť. Akýže je to realizmus, či verizmus? Ten je pri takýchto projektoch celkom nedostačujúci, ba je možno aj na obtiaž. Ale to by bolo asi všetko – tuším, že som tému i čitateľa vyčerpal.

P. S.:

Vidím, že sa skôr z povinnosti ako z pasie musím vrátiť k opisu svojho adolescentného pokusu s vivisekciou dvoch slovenských básní. Z tejto časti môjho príspevku by sa totiž mohlo zdať, že voľný verš považujem za jedine plnohodnotný a víťaziaci už len preto, že je voľným veršom. Isteže to nie je tak. V živote som už prečítal peknú kopu básní s voľným veršom, ktoré nestáli ani za fajku dymu – a niekoľko sa mi ich podarilo dokonca napísať. Skrátka, voľný verš nie je záchranným pásom, ktorý hádže žičlivá múza, nezištne suplujúc plavčíka topiacemu sa autorovi. Ani to nekompromisné škrtanie ozdôb a inej slovnej hlušiny neberte, prosím, smrteľne vážne. Nepomôže vám totiž ani zamak pri testovaní takého básnika, ako je napr. Konstanty Ildefons Gałczyński. Poézia tohto mága poľskej poézie je vlastne nekonečným prúdom ornamentov, piruet, gestikulácie a akéhosi rituálneho tanca na neveľkom parkete, ktorý osvetľuje zelený mesiac a vosková svieca v medenom svietniku. Keby ste z jeho básní chceli vyčiarknuť poetické rekvizity, ako sú noc, hviezdy, kvety, forte-

piano, Chopin, polonéza, mazurka, Visla, sova, kocúr, Bach, noty, kadere, vlasy, ruže atď., nezostala by z nich ani byľka, pretože aj tá je vlastne rekvizitou. Napriek tomu je to poézia prvotriedna, krásna a dojímavá. Ťažko vysvetliť, prečo. Hádam pre tú absolútnu, až eskamotérsku presnosť, s akou narába s každým predmetom, a možno aj preto, že jeho manipuláciu sprevádza čarovná hudba slov a predstáv akoby na dôvažok, na prilepšenie. Áno, Gałczyński je básnik absolútne muzikálny. V krásnej básni „Na śmierć braciszka" sú verše: „umarł braciszek, umarł na szkarlatyna (šarlach, spála), zostala po niem okaryna stłuczona...". Tieto dva verše mi vždy vyrazia dych svojou prostou genialitou. V tej okaríne, slove zrejme talianskeho pôvodu, zaznie v náznaku veselá pesnička, ktorú vylúdili detské ústa, ale zároveň v ňom zakráka aj čierny havran osudu, ba ozve sa v nej ešte aj smutná hostina pozostalých, kar. Ó, never, more, je tá okarína rekvizitou? Zdá sa, že nie, celkom iste nie. Spomínam si, ako mi raz básnik Leopold Lewin ukazoval dobovú fotografiu Konstantyho Ildefonsa Gałczyńského: Muž v stredných rokoch, s ustatou tvárou mysliteľa (prenasledovali ho, nebol výnimkou), sedí v prútenom kresle so starým čiernym kocúrom v lone. Pri stene stojí snivé fortepiano, na notníku je otvorená Chopinova polonéza, vedľa na stolíku stojí svietnik s nakrivenou sviecou a za oknami „nahá jabloň s lustrom snehu v korune". Nie, to nie sú rekvizity, sú to „veci a vecičky života" a medzi nimi básnik, ktorý ich miluje ako dieťa svoje hračky. Neškrtajte v jeho básňach, nestrhávajte divé víno zo stien jeho domu.

Voľný verš
(Pokus o opis druhov)

Ludvík Kundera

„... lebo opis druhov je prvým a základným
predpokladom systematického roztriedenia
chrobákov, ich hierarchizácie...“

Zo starej učebnice (1908)

„Pätorý voľný verš – pätorý obraz sveta...“

Jan Mukařovský (1934)

„...je z veľmi naliehavých úloh vedy presne
zmapovať už rozsiahlu oblasť moderného voľného
verša a urobiť jeho presnú klasifikáciu.“

Václav Černý (1955)

Zvyčajne sa tvrdí, že voľný verš vznikol vo Francúzsku, a to v roku 1886 (vo vlne symbolizmu). Vznik českého voľného verša sa datuje od roku 1894 (Sova, Březina...). Počiatky slovenského voľného verša sa viažu k roku 1912 (Krasko).

Napriek tomu, že dnes u nás i vo svete voľný verš zreteľne dominuje nad veršom viazaným, pravidelným, rytmicky a rýmovo pevným (uvádza sa, že zaberá 70 – 80 % z celej básnickej produkcie), je stav bádania o ňom stále neuveriteľne zaostalý. Jozef Hrabák mu vo svojej *Poetike* (1973), diele inak podstatnom, venuje iba tri riadky: „Voľný verš je veľmi častý od konca minulého storočia, pretože sa však podstatne nelíši od voľného verša v iných jazykoch, nebudeme sa ním ďalej podrobne zaoberať.“ Tak a je to – stanovisko úplne nepochopiteľné a navyše, pokiaľ ide o spomínané cudzie jazyky, chybné!! Takže má stálu platnosť skvelá Mukařovského štúdia *O rytme v modernom českom básnictve* a o českom voľnom verši, štúdia napísaná pred viac ako polstoročím, a určujúca pätoro typov: březinovský, sovovský, theerovský, wolkerovský, nezvalovský. Mukařovského podnety obsažne a dômyselne rozvíja Miroslav Červenka – žiaľ, zatiaľ stále len na materiáli z 90. rokov. Situácia na Slovensku je – zdá sa, priaznivejšia: v roku 1983 napr. vyšla antológia *Voľný verš v slovenskej poézii*, ktorú

editorsky pripravil Ján Zambor, čin v českých krajinách stále nepredstaviteľný (večný strach pred „formalizmom"?).

Spochybnime teraz úvodné vety tejto state. Učebnice síce pripúšťajú vzdialenejšieho či bližšieho predchodcu voľného verša v uvoľnenom verši (najmä u romantikov) a v češtine existuje dokonca dávny tzv. bezrozmerný verš (napr. v *Dalimilovej kronike* – je to, pravdaže, verš rýmovaný), ale často sa zabúda na svedectvo takmer korunné: už v roku 1855 vyšlo l. vydanie *Stebiel trávy* Američana **Walta Whitmana**!

Černoch drží pevne opraty štvorzáprahu, dolu sa vlečie kameň,
previazaný reťazou,
černoch, čo poháňa dlhý rebrinák z kameňolomu, stojí pevný
a vysoký, opretý jednou nohou o traverzu,
jeho modrá košeľa odhaľuje mohutnú silu a prsia, splýva mu okolo bokov,
jeho pohľad je pokojný a veliteľský, z čela si odsúva okraj klobúka,
slnečné lúče dopadajú na jeho kučeravé fúzy, dopadajú
na čerň jeho ligotavých dokonalých údov.

(Spev o mne 13 – preložil Ján Boor)

Whitmanov verš tvorí väčšinou uzatvorenú myšlienkovú a syntaktickú jednotku, rovná sa vete alebo (zriedkavejšie) samostatncj vetnej časti. Slovník charakterizuje tieto „nerovnako dlhé riadky premenlivého rytmu" ako „spolovice spev, spolovice deklamáciu či kázeň. Pripomínal jadrné kadencie ľudových rozprávačov, inokedy pátos rečníka, opernú áriu či až morský príboj, obmieňajúci celkovú pravidelnosť neočakávaným porušovaním."

Urobme teraz veľký skok: whitmanovskému voľnému veršu nie je totiž vzdialený voľný verš **Nezvalov** z 30. rokov:

myšlenka do té doby svázaná mnohonásobným ceremonielem
pojí se jedna ke druhé jako noc ke dni
kůň jede vozka klímá a do rolety uhodil blesk
anebo vlaštovka vletěla do místnosti vyšetřujícího soudce
jsou dny kdy nás píseň uráží a kdy tanec je protivným klubkem jež odkopáváš
plíseň na zdi zahlédnutá mimochodem mě dojímá víc než důmyslný film

(Antilyrika – zo zbierky Skleněný havelok)

Pre tento typ verša platia slová Mukařovského: „... čo verš, to u neho obyčajne aj ukončená veta." A ďalej: „Voľné verše Nezvalove majú po stránke zvukovej magickú monotónnosť obradných formulácií, po stránke významovej poskytujú – pre nedostatok syntaktických a rytmických prekážok – neobmedzenú možnosť obrazovej metamorfózy ktorejkoľvek skutočnosti v hociktorú inú."

Pre voľný verš **Rudolfa Fabryho** platí definícia S. Šmatláka (vzťahujúca sa na nadrealistický slovenský verš ako taký): „...autonómna rytmická jednotka, nedeliteľná na nijaké menšie pravidelne sa opakujúce úseky, ale nesená iba nepretržitým prúdom, od verša k veršu sa meniacim...“

Sám sám jak svetelné škvrny v prievane
Vidím len tú ktorú milujem
Moje ústa hovoria aby sa zmenila na nočnú oblohu
Kedy sa to stane
Čo by bolo na tom zvláštneho

(Šialenstvo času – zo zbierky Vodné hodiny hodiny piesočné)

Priznaným otcom oboch týchto obdobných typov voľného verša je **Apollinaire**, pravda, nie vo verši *Pásma* (v ktorom básnik voľne obkružuje predsa len tradičný alexandrín), ale skôr v básňach typu *Hudobník zo Saint-Merry*:

Konečne mám právo pozdravovať bytosti ktoré nepoznám
Idú predo mnou a hromadia sa v diaľke
Pokým všetko čo z nich vidím je mi neznáme
A ich nádej nie je o nič menšia ako moja

Neospevujem tento svet ani iné hviezdy
Ospevujem všetky možnosti samého seba mimo tohto sveta a hviezd
Ospevujem radosť blúdiť a potešenie zomrieť na to

(Hudobník zo Saint-Merry – preložil Š. Žáry)

Surrealisticky voľný verš, svojbytný a perspektívny, zvrchovane rezonujúci na záchvevy vnútra i doby, vytvoril **Paul Éluard**:

Medzi tvojimi očami a obrazmi ktoré v nich vidím
Je všetko čo si o nich myslím
Ja sám nevykoreniteľný
Ako bujnejúca rastlina
Ktoré vyzerá ako skala medzi inými skalami
Istota ktorú v sebe nosím
Ty celá
Všetko na čo hľadíš
Všetko

(Žena, princíp života, ideálna spoločnica v rozhovore – zo zbierky Verejná ruža; preložil A. Marenčin)

U Éluarda už neplatí „čo verš, to veta“. Naopak, veta sa prelieva cez päť i tucet veršov. Všetko sa pozorne „fázuje“, myšlienka – hoci na pomedzí iracionálna – sa rozvíja presne a (ako sa to často charakterizuje) krehko. Každý, i ten najkratší verš sa začína veľkým písmenom: zdôraznenie významovej samostatnosti, autonómnosti. Tento spôsob – v českých súvislostiach nie celkom bežný – praktizovali Nezval (nie vždy), Biebl a neskôr **Oldřich Wenzl**:

Sám a sám

Pozdě v noci
Přeje mi malé děvčátko
Dobré jitro

Pozdě k ránu
Dávají mi lišky
Dobrou noc

(súbor Veškerá poezie)

Vráťme sa na začiatok storočia. Nad veršom vtedajšej poézie **Paula Claudela** sa ozýva slovo *verset*. Bežný preklad: „biblický verš“. V doslove Václava Černého k výberu z Claudela (*Múza Milost*, preložil Ivan Slavík, 1969) sa pojem verset osvetľuje z niekoľkých uhlov ako príklad „nemetrického orálneho verša“. Orálny znamená ústny; teda určený pre hlasitý prednes a v tom zmysle aj štruktúrovaný a fázovaný. Pojem versetu sa v priebehu 80. rokov veľmi znejasnil. Píše sa napr., že ho používa Saint-John Perse, u ktorého jasne vyznačené verše prechádzajú často do prózy. Takže vzniká pochybnosť: sú to verše „prevrstvované“ prozaickými sekvenciami? Taký „odstavec“, aj celostránkový, je možné pochopiť ako tzv. „nekonečný verš“ (Streckvers!), ktorý sa „jedným dychom“ síce nahlas nedá realizovať, ale je to nesporne poézia, nie báseň v próze či „lyrická próza“. (Tieto útvary by si zaslúžili osobitnú stať). Persov veľmi zvláštny „verset“ je bez pohany rétorický. Podľa Jiřího Konůpka básnik používa „figúry“, ktoré zhusťujú štýl, totiž apozíciu, ktorá potláča zbytočné sloveso, vynechávku, exklamáciu ako spontánny výkrik, apostrofu...“ Ideálny „dychtivý čitateľ“ nech si ukážku nájde sám (napr. v Stachovom výbere *Anabáza*). Ilustrovanie Persovho spôsobu by zabralo priveľa miesta...

Expresionisticky voľný či uvoľnený verš sa dá zhrnúť do týchto znakov: jazyková svojvôľa, ba až besnenie; samé zvolania, ba rozkazy (vokatívnosť, imperatívnosť); plno otázok; briskné slovné spojenia, razantné prieniky masou zdedeného jazyka, jeho rozmetanie i spájanie; „rozsekanie“ verša; interpunkcia až nadmerná; fortissimo; strmhlavé alogizmy provokujúce náhodou... Taký bol okolo roku 1915 **Gottfried Benn**:

Žena je niečo s vôňou.
Nevýslovné! Dodýchaj. Rezeda.
Je v tom juh, pastier a more.
O každý svah opiera sa šťastie.

Ženská svetlohnedá sa tacká k mužskej tmavohnedej:
Drž ma! Ty, veď padám!
V zátylí mi sedí únava.
Ach, táto horúčkovo sladká
posledná vôňa zo záhrad.

(Expres, preložili Ján Štrasser a Peter Zajac)

Blankvers tu býva akým-takým vzdušným pôdorysom...

August Stramm, ktorý padol vo vojne roku 19l5, znásilňoval jazyk inak: akoby už ani nemal čas na dopísanie jednotlivých slov, redukoval svoje básne tak radikálne, že vytvoril prototypy oveľa neskoršie aktuálneho fragmentizmu:

Úna tká
Tup šeří
Modle tíží
Slun raní
Laská
Ty

(Preložil Ludvík Kundera)

Oveľa neskoršie sa na Slovensku objavil básnik, ktorý expresionistickú (expresívnu prácu) s veršom a jazykom aplikoval s podobnou radikálnosťou: **Ján Stacho**. Milovník výkrikov, zátvoriek, úvodzoviek, trojbodiek. „Experimentovanie s pomerom rytmu a syntaxe", písal o ňom Albín Bagin. A ďalej: „... systém citátov a diskontinuitnosť motívov vytvára dojem, akoby báseň vznikala zo z1omkov, triesok neznámych svetov."

Kto ?

Na bruškách prstov (zem, zem proti krídlam,
zem je príťažlivá!) ťarchu ucítiť (a krv
a vône!) a naspamäť
ľaliami si opakovať hodváby zástav (vône,
pofŕkané za výtryskov mysliaceho ohňa!): koľko len, koľko
šmátrania!

Ó noci, navŕšené
platňami z bakelitu!

A krúženie!

(Alfa a omega – zbierka Zážehy)

Vráťme sa. Od éluardovského voľného verša vedie cesta (skôr cestička!) k typu hermetického voľného verša. Slovo „hermetický" nie je puncom výlučnosti, ale uzatvorenosti v zmysle úpenlivo budovaného a potom aj zachovávaného myšlienkového a veršového systému, ktorého erbovými znakmi sú: jemnosť vzťahov, krajná úspornosť, výrečnosť bielych miest, neorálnosť (tiché čítanie). Namiesto Ungarettiho, Celana, Chara alebo Pounda volím slovenský príklad: **Karol Chmel**:

365 ročných období

Dnes,
l6. septembra:
počul som šelest
na srdci
lístia.

(Zo zbierky Máš čo nemáš)

Veľmi krátky, „rozsekaný" verš iného druhu praktizoval vo svojich *Elementárnych ódach* Pablo Neruda:

Kiež príde deň,
keď v lekárni
všetko bude zadarmo,
aby si už
nepredávala
iba nádej
a kiež
víťazstvá
života,
každého
ľudského
života,
sú tvojimi
víťazstvami
nad
všemocnou
smrťou.

(Óda na lekáreň – Plamenný moč, prel. Ján Stacho)

Ján Kostra, ktorý v roku l954 počul Pabla Nerudu recitovať, opisuje svoj dojem takto: „... hľadel som do tvárí námorníkov, rybárov a prístavných robotníkov, na najvyššiu mieru zaujatých prednesom básní. Z týchto tvárí, ošľahaných Pacifikom,

vytušil som tú črtu Nerudovej poézie, ktorá sa pri prekladaní stráca. Je to jej zakotvenie v ľudovej reči...“ Nerudov voľný verš je teda typom orálneho verša, slová majú okolo seba „veľa vzduchu“, aby pred početným zhromaždením každý význam vyznel. Dlhý verš, volajúci po prednese „jedným dychom“, by mohol významy rozmazať! Prax ukazuje, že od pólu tzv. hermetickosti k pólu „otvorenosti“, od poézie „na tiché čítanie“ k poézii „na prednes“ nie je nekonečne ďaleko. Jemná práca s medziveršovým predelom, s intonáciou, s akcentovaním tzv. netušených slov, s tzv. nelogickými pauzami umožňuje recitátorom sprístupniť i „ťažkú“ poéziu, zdanlivo určenú len na tichú meditáciu...

Bertolt Brecht písal zhruba od roku 1936 a najmä v 30. rokoch i poéziu výslovne určenú na hlasitý prednes a vypracoval si pre túto „nerýmovanú lyriku s nepravidelnými rytmami“ zvláštnu, dômyselnú poetiku. V opozícii voči veršu „hladko naolejovanému“ alebo iba melodicky uspávajúcemu a teda zmazávajúcemu významy úporne modeloval verš synkopický, zadŕhavý, škrípajúci – slová sa majú „zasekávať“. Používa napr. takzvané veršové presahy: verš sa dajme tomu končí spojkou „ale“, „a“, alebo ,,pretože“ (spôsob dlho považovaný takmer za neprípustný), vyvolávajúc tak očakávanie (často sklamávané). Prednášač má šancu prezentovať takúto poéziu ako akt či proces sústredeného formulovania, hľadania pravého slova – a poslucháča tak vťahuje do súkolia básne. Zvoľna sa pre tento typ voľného verša ustaľuje termín gestický verš:

Kritický postoj
Pokladajú mnohí za neplodný.
To preto, že svojou kritikou
Nemôžu v štáte nič dosiahnuť.

Ale čo je tu postojom neplodným
Je iba postojom slabošským. Dôraznou kritikou
Možno rozdrviť štáty.

Regulácia rieky
Šľachtenie ovocného stromu
Výchova človeka
Prestavba štátu
To sú príklady plodnej kritiky.
A sú to zároveň
Príklady umenia.

(Preložili Ján Štrasser a Peter Zajac)

Súbežne s Brechtom rozvíjal svoj neskorý verš **František Halas**. Svoju poetiku si sám charakterizoval vetou dnes už okrídlenou: „Škrípanie bolo mi hudbou anjelskou.“ Podarilo sa mu spojiť experimentálnu náročnosť (novotvary, archaizmy, elip-

tický spôsob hutného vyjadrovania) s nerečníckou výrečnosťou, kde slová pôsobia ako páky.

Byl čas přišitých hvězd
Mařenek zmařených
rozkopaných dětí

z loňského pláče smích
bez konce huby jsou
Podšívky
už o tom skoro nevědí
smlčují hlavní
medují vedlejší

(A co básník, napísané 1947, vyšlo l957)

Boli časy, keď sa veršom takéhoto druhu vyčítala „prozaizácia", nedostatok hudby, dokonca kakofónia. Proces odbúravania melodických „kúziel" však pokračoval vo svete i u nás, zvlášť na experimentálnom krídle súdobého básnictva. Úryvok z básne **Jiřího Koláře** to dokladá priamo exemplárne:

V 9 hodin byla exekuce hotova a stavení zapálena

Bylo popraveno 172 mužů
Nejstaršímu bylo osmdesát a nejmladšímu patnáct
mezi nimi třiasedmdesátiletý farář
válečný slepec a 62 hutníků
96 usedlostí s kostelem sv. Martina ze 14. století a hřbitovem
srovnáno se zemí a rybník zavezen
Na celém místě vzniklo rozsáhlé jednolité pole
obec vymazána z katastrální mapy
a majetek v pozemkových knihách připsán Říši

(Poslední dnové – zo zbierky Vršovický Ezop)

Tu už reči o „prozaizácii" jednoducho neplatia! Text sa montuje z autentických dokumentov, otrasnosť faktov pohlcuje úvahy o rytme, slovoslede, „hudbe", množstvo číslic ešte zosilňuje účinnosť – a veršové frázovanie? Čo verš vydrží.

Zabočme. Na rozdiel od Františka Halasa, ktorý zo svojich básní úplne vylúčil (až na niekoľko básní z *Protektorátu*) interpunkciu (niekedy je to až mätúce), je neskorý voľný verš Vladimíra Holana interpunkciou niekedy až preťažený (básnik má zaľúbenie najmä v trojbodkách...). Rozpomíname sa na Mukařovského charakteristiku voľného verša Theerovho: „... myká sa ako narezaný sval; jeho prúd je prerušovaný,

bolestne nesúvislý.“ Vety sa často končia uprostred verša, medziveršové predely sú umiestnené „ne1ogicky“, ozývajú sa otázky bez odpovede – to všetko vnáša do tohto typu verša mimoriadne jatrivý nepokoj.

K rozjímaní

Zdi kamenné, stěny hliněné,
dveře zavřené... Jenomže právě
zavřené dveře jsou dokořán... Nebo
jsou jinde už jako brána
dokořán zavřené? Někdy si,
ohroženi, pomáháme zazdívaním obou...

(súbor Nokturnál)

Počujem otázku: A čo je jeffersovský voľný verš, čo prévertovský spôsob? Prévertov verš (nie vždy taký voľný, ako by sa zdalo), ktorý ovplyvnil súdobú poéziu svojím veľmi prirodzeným, akoby rozprávkovým tónom, nie je ani prikrátky, ani pridlhý; je fázovaný v rytme pokojného rozhovoru:

Spomeň si Barbara
Nad Brestom bez prestania pršalo toho dňa
A ty si kráčala usmievavá
Premoknutá radostná a hravá
V daždi
Spomeň si Barbara

(Preložil Vladimír Reisel)

Dlhý **Jeffersov** verš sa líši od whitmanovského väčšou členitosťou, zásada, že verš = veta sa nerešpektuje, početné presahy naopak napínajú báseň na škripec myšlienky. Polohu rozprávania nenarúšajú „lyrické vložky“ – lyrický postoj tvorí stály spodný prúd. Nie je bez zaujímavosti, čo hovorí český prekladateľ Jeffersa Kamil Bednář: „O rytme jeho veršov, v ktorých ožíva rytmus antickej poézie, súdili mnohí, že zodpovedá rytmu morských príbojov a odlivov, ale básnik sám o tom vyhlásil dosť prekvapujúco, že sa tomuto rytmu nenaučil od oceánu, ale od živlu oveľa dávnejšieho – od ohňa.“

Nepravidelné rozhádzané, rozhodené trsy veršov, aké pestovali americkí beatnici – napr. Lawrence Ferlinghetti – a aké dnes obľubujú mladí básnici na celom svete, teda aj u nás, predstavujú vyhranený typ voľného verša. Všetko je atomizované, básne možno prečítať, obsiahnuť takmer jediným pohľadom, dôležitý je i grafický obrazec...

Strašné
kôň v noci
keď stojí priviazaný a sám
v tichej ulici
a erdží
akoby ho akási smutná nahá jazdkyňa
zovrela horúcimi stehnami
a zaspievala
jedinú sladkú vysokú
lačnú slabiku

(Smutná nahá jazdkyňa, prel. Vojtech Mihálik a Ján Vilikovský)

Aká je však priemerná „norma" dnešného voľného verša? Vcelku logické frázovanie, ktoré je napr. u neskorého **Zahradníčka** dané nápadnou frekvenciou trojslabičných slov, teda daktylmi:

A nebylo nikoho, kdo by zabránil ohni, aby hořel.
A nebylo nikoho, kdo by bránil vodě slz, aby tekla
odplavujíc z našich očí ta šeredná, těžká léta,
šero, prach, pavučiny a úzkost
dnů bez večerů, večerů bez nocí a nocí bez dnů.

(A nikdo – zo zbierky Čtyři léta; písané v 50. rokoch, vyšlo 1969)

Naproti tomu **Novomeský** i **Seifert** pestujú viac-menej rozvoľnený jambický verš nerovnakej dĺžky – sem-tam s vychýleným smerom k trocheju:

Konečne to je to:
že v nás sú strašidlá i víly,
ich hrôza, moc i krása,
svet celý, ktorý desí nás
i teší.

(Krásny deň – zbierka Svätý za dedinou)

Básníci chtějí mermomocí
doplakat svou píseň.
To však, co ti tu šeptám já,
je jen pár tichých slov.
Nic víc.
A slova padají jen do tvých očí.

(Před nedávnem – zbierka Odlévaní zvonů)

A zdanlivý tradicionalista **Hrubín**? Ten je v skutočnosti veľkým veršovým pokusníkom. Niektoré jeho uvoľnené alebo celkom voľne pôsobiace verše oscilujú okolo blankversu alebo okolo alexandrínu (akýsi kryptoblankvers, kryptoalexandrín), verš jeho neskorých Lešanských jasličiek by sa potom dal nazvať nerýmovaným bezrozmerným veršom...

Kým sa chronicky ozýva nárek nad „nepolapiteľnosťou" voľného verša (Milan Blahynka napr. v *Literárním měsíčníku* 4/1989 konštatuje, že od roku 1934 „triedenie a hodnotenie rozličných variantov voľného verša priveľmi nepostúpilo", takže „dokazovanie hoci aj evidentnej umeleckej chabosti mnohého voľného verša je vec veľmi zložitá a obtiažna"), pokúsil som sa aspoň roztrasene spresniť niekoľko zjavných typov a vydeliť niekoľko tých sporných – s vedomím, že v tomto nepopísanom pralese čakajú ešte tucty ďalších typov. Neodhrnuli sme zatiaľ ani cípok verša škandinávskych autorov, verša talianskeho, španielskeho, poľského... Bokom zostal Creeleyho pokus o tzv. projektívny verš, pre ktorý je mierou „vdych a výdych"... Nech onen, už tu raz vzývaný ideálny čitateľ, pre zmenu láskavý, si podľa môjho skusmého návodu dosadí príklad ďalší. A ďalší. Len z veľkého nakopenia konkrétnych príkladov a ich opisu môže vyplynúť „polapiteľnosť" voľného verša, to jest určenie (nevyhnutne vždy vágne?) hranice medzi dobrým a horším voľným veršom.

Zdá sa mi, že by stálo za to zapochybovať i o niektorých tzv. pravdách. Václav Černý kedysi stanovil túto definíciu: „...voľný verš nahrádza tradičnú veršovú jednotku (...) premenlivou veličinou rytmickou, ktorej usporiadanie či organizácia vyplýva (...) len z vlastného pohybu, premenlivej intenzity, emócie či obrazu." Nevyplatilo by sa spochybniť toto kritérium rytmu a položiť si otázku, či ho zvoľna nevytláča kritérium významu?

Obraz, prvé prikázanie

Ján Šimonovič

Vďaka obrazotvornosti vlastní naša myseľ svet v jeho tvaroch, farbách, zvukoch i chutiach. Použitím maličkej, sotva merateľnej námahy meníme v nej kulisy veľhôr na morské hlbočiny, reálne predstavy za vidiny a fantázie. Pri použití väčšej energie, ktorou prebudíme sústredenie, obrazotvornosť v rozľahlých archívoch nášho mozgu prostredníctvom pamäti nájde gotickú nádheru dávno videného chrámu aj príjemnú prechádzku ďalekým mestom a vznešenou prírodou. Ba sprostredkuje nám zážitok nie nepodobný dojmom po zmyslovom kontakte s týmito miestami.

Nuž, práve táto schopnosť simulovať bezprostredný styk človeka s realitou ešte v šere dejín slovesnosti a písomníctva určila obrazotvornosti v umení, menovite literárnom, a najmä v básnickom, nezastupiteľné miesto.

Niekoľkosto kníh – medzi nimi sú mimoriadne skvelé knihy poézie – z obdobia starovekého Grécka a Ríma podáva nám vďaka svojim obrazovým a perifrastickým kvalitám takú plastickú predstavu o mestách a obyvateľoch, o vojnách a vojakoch, o hmotnej i duchovnej kultúre, že sme ňou získali priam detailnú informáciu o tomto vrcholnom období dejín európskej kultúry.

Ony sú ozvučením archeológie, bez obraznosti *Iliady* neboli by vykopali Tróju, nemotou by sa vyznačovali krásne sochy a panteóny.

Obraznosť bola z týchto príčin v každom období dejín a v mnohých smeroch poézie prvoradým znakom básne, ktorý doceňujeme až po stáročiach a kultúrnych epochách. Jej účasť na budovaní básne sa v toku dlhého času všelijako menila, odlišné postavenie mávala v jednotlivých národných slovesnostiach. Zásadne ju hojne využívala prírodná a ľúbostná poézia. Podľa niektorých básní si veru i dnes vieme predstaviť stredoveké krásavice, milovníkov, záletníkov a kocúrov.

Ako je to však s postavením obrazu v básni a imaginácie v tvorbe v našom čase? Sú dnešné krásavice, vyobrazené na miliónoch fotografií, filmov a videozáznamov, odkázané na to, aby ich podoby pre budúcnosť prácne modelovalo krehké básnické slovo?

Nuž, nechcem sa vyjadrovať k tomu, či naše vrstovníčky chcú, alebo nechcú byť vílami básní. Ale bez obrazu ani dnes by nebolo hmotnosti poézie, nepodarilo by sa nám vytvoriť konkrétnu nádheru ani vzdať úprimný hold dievčatám a nášmu spoločnému životu. Obraz ostal základným znakom básne a najzreteľnejším i najspoľahlivejším nositeľom jej posolstva.

K očividným zmenám došlo v „technológii" jeho výstavby, ale báseň ho stále rovnako potrebuje a obraz jej slúži i ako dobrá záruka, že poskytuje čitateľovi videnie krásy sveta, a nie táranie o nej.

Obraz je tým priestorom básne, kde sa dejú základné procesy, a poskytuje autorovi možnosť predviesť svoje majstrovstvo, virtuozitu, čarovanie, ako sa hovorilo voľakedy. No a práve v tomto bode sa možnosti organizovanej dynamiky, očakávaných premien a kontrastných scenérií najväčšmi odlišujú od nebrzdenej a neviazanej obrazotvornosti, s akou sa pohrávame v leňošení a ľahkom snení. Básnická obrazotvornosť totiž, ako hovorí jeden z najvýznamnejších tvorcov európskej modernej poézie F. G. Lorca, prestupuje i transformuje síce javy, ale tak, že ich spresňuje do najčistejšieho významu a ešte ostrejšie ich vymedzuje vo vzťahoch duchovna, aké bez nej ani nie je možné tušiť.

Prácu s obrazom básnik kontroluje logikou, rozumom, a tak to, čo sa zdá v poézii najvoľnejšie a čo je skutočne najprístupnejšie fantazijným vplyvom, býva zharmonizované najprísnejším poriadkom.

Harmonizátorom modernej básne je najčastejšie metafora. Tento názor pramení v rozsiahlom čítaní poézie a zdá sa, že priorizovanie metaforického princípu je charakteristické pre prácu mnohých významných predstaviteľov nielen našej novšej poézie.

Metafora totiž má vzácnu vlastnosť osvecovať v obraze objekty tak, že ich holej vecnosti, zmyslovosti pridáva nečakaný duchovný rozmer tým, že ich stavia do zvláštnych, často aj nevídaných, neuveriteľných, ale akýchsi pravdivých vzťahov. Výsledok, dojem, aký máme z obrazu alebo z básne, zdá sa fantastický, ale býva len správou o realite, podanou zo svojského uhla, je logický a všetko je rozumovo zreteľné, estetický dojem sa dá pomenovať i jazykom vedy – autor i čitateľ majú istotu, že nepodľahli mystifikácii, zdaniu a podfuku.

Globálnym ľudským zážitkom je život, ktorý nám od malička do smrti sprostredkúva plastické a najvšestrannejšie zmyslové obrazy. Je prirodzeným, priamym a najbohatším zdrojom ľudských poznaní a postojov.

Napodobňovanie tohto procesu sa vždy sugestívne odohrávalo v umení, menovite v poézii, prostredníctvom akoby zmyslových obrazov. Filozofický princíp zobrazenia či napodobnenia (mimesis) vysvetlil už Aristoteles. Odvtedy imaginatívnu podobu umeleckej literárnej tvorby rozličnými aspektmi ozrejmili mnohí myslitelia, zdôvodňujúc rozličné príčiny a významy tohto princípu.

Čo však dnes? Čo má robiť dnešný mladý básnik, keď sa čas zrýchľuje a udalosti v ňom sa zhusťujú? Má uveriť tomu, že korektný literárny obraz je naďalej telom básne, že má stavať na vlastnej rutine a dať sa do štúdia tohto fenoménu v básnických dielach všetkých dôb a spôsobov? Veď namiesto toho fenoménu by mohol napísať množstvo nezávislých tvarovo i duchovne slobodných veršov, ktoré by uverejnili a možno aj vydali knižne?

Toto je územie delikátneho rozhodovania. Riešia sa v ňom nielen otázky obrazotvornosti, ale všetkých tvarových a duchovných zložiek básne. Podľa môjho pozorovania dilemu zásadne rozdielne riešia básnici a veršovníci.

Verte mi: najmodernejší sú klasici.

Ako sa oberá ovocie z Hroboňovho zvukorebríčka (O slovotvorbe)

Štefan Moravčík

V časoch, keď sme mali šedosť všetkého a lomcovali nami neznáme vášne, porývy, ktorým sme nevedeli ani na meno prísť, osviežením bolo každé zvláštne slovíčko, slovné spojenie či žartovný kalambúr. Stačilo malé „l“ a zo života sa stal „lživot“ a z človeka „človlk“. Básnický preklep tak reagoval – krátko a jasne – na omnoho horkejšie, ničivejšie preklepy nášho paživota. Nežná revolúcia priniesla aj celkom nové, smelé, inak dokrútené, deformované slová.

Už sme dočušali.
Dojazvečili.
Dovošochrastili...
Muži a ženy,
Rozradostení,
tak ako dosiaľ rozranikdydostnení...

Nová kvalita života, radosti sa musí aj novo povedať, sivé byrokratické, zaprášené slová nestačia. Hrnček var musí vzkypieť a prekypieť, zaplavovať nás svojou bohatosťou, márnivými darmi. „Reč najvyššieho rozumu, dokonca nezrozumiteľná, akýmisi semenami zapadá do černozeme ducha a neskôr záhadným spôsobom vyklíči.“ To napísal **Velemir Chlebnikov**, kráľ všetkých básnikov-slovotvoričov. Rozkrútil vo svojej čarovnej, magickej, čistej poézii omamujúce slovné mlyny a mlynčeky, ťažko preložiteľné či napodobiteľné parády. Oblečený vo vreci a bosý, s doráňanými nohami dotýkal sa odvážne najkráľovskejších vecí v ríši poézie, vytváral delikátne stavbičky z toho najháklivejšieho a najvzácnejšieho materiálu – z ľudského dôvtipu a jemnej hravosti, rafinovanosti. Český preklad jeho poézie *Čmáranice po nebi* – to bol môj prvý poriadny impulz, kopanie múzy, otvorenie očí. Po toľkej nejedlej papoézii zrazu takéto hody! Vždy, keď počujem stony, koľko len máme tých básnikov, pomyslím si na Chlebnikova, fanatika svojej práce a hneď mám jasno. Zase až toľkých tých pravých poetov nemáme, sú to často len falošní veršotrepci, vrtichvosti, márnomyseľníci. Básnik – to je voľačo iné! To je UNIVER-MÁG! Človek velejemný a čistý, otrok

roboty, vášnivý milovník svojho národa a rodnej reči. Vlastne jej dômyselný nástroj. Zvieracionálne čudo. „Reč si ho vybrala, aby si mohla povedať svoje," – nepresne citujem Mihalkoviča.

Poézia bola Chlebnikovovi všetkým – životom, mágiou, agitáciou, veštbou... Býva označovaný za bizarného básnika, básnika pre básnikov, pre estétov. Všetko okolo neho bolo čudesne zamotané, neobyčajné, zvláštne, kuriózne. Žiť tak bolí. Majakovskij o ňom napísal: „Životopis Chlebnikova sa vyrovná jeho skvelým slovesným skladbám. Jeho životopis je príkladom pre básnikov a výčitkou poetickým podnikateľom."

Všetko čo mal, vrece básní, nosil so sebou. Posteľ i blúza i nohavice i knižnica naraz. Takýmto bláznivým krížením vzniká všetko zázračné, i nové slová. Liahnu sa ako mačky v mechu, ťažko postihnúť chvíľu a spôsob zrodu. Keď si trošku prispôsobíme Hrabalovo pábenie, môžeme povedať, že slovo pristúpi k živlu a vznikne sviatosť. Malá slávnosť reči. Ohňostroj jazyka.

Mám pred sebou akúsi „predbáseň", zárodok nového textu. Možno nám pomôže odhaliť, poodkryť tajomstvo tohto milovážneho jašenia, tyšenia, onšenia okolo slovotvorby.

Nad jedným preklepom

Od samotného k smutnému je menej
než krok,
je to už dané samo v sebe samom,
v samotou slanom
fakte smútku,
keď sa celý svet premieňa
na zabudnutú nezábudku,
na hrubo zbitú psoľudskú búdku.

Niekedy stojí na začiatku nečakaný preklep, niekedy si to dopreklepí národ sám. Veľa príkladov nájdeme v ľudovom humore. Veľkohubky hesiel a prázdnych slov ľudia odjakživa neznášali. Stačilo trošku dotiahnuť, zakúriť, strhnúť vznešenosti ornát. A už tu bolo pozmenené heslo: ZA JEDNOTU SLOVÁČINOV! V krčmách, v týchto kluboch chudoby, by sme našli hotové perly. Pokútniatka. Falošnému, dokrivenému socializmu hovoril putikovaný človiečik „sácalizmus". Nič výstižnejšie som nepočul ani nečítal. Je to viac ako múdre analýzy, celé bachanty mudrovania o stalinizme. Z dejín boli u nás prísne strážené „bdejiny", každá satisfakcia bola vlastne „satisfacka". My sme tá „stretná" Európa (Valér Mikula).

– Ty si bol taký **Čapajev**, že ťa vždy **načapali**, keď si bol **načápaný**, – úprimne sa smial Mihalkovič svojmu kamarátovi, ktorý sa rád nafukuje, vyťahuje. Sú to vzácne chvíle, keď môžeme pristihnúť dôstojných tvorcov literatúry odviazaných a v dobrom rozmare. Keď trafia do živého či lživého.

– Vinco pôsobí ako **katolizátor** diania, – vyhlásil kritik Bžoch o našom obľúbenom prozaikovi.
– Svet sa hochštaplerizuje, – povedala akási „sirota všetkých čias".
– Nevravte, že stlstol, ale zdobrevyzerajúcnel, – radil raz v *Roháči* Viktor Kubal.

Vymýšľaniu žartovných nových slov a spojení sa nevenujú len básnici a humoristi. Viete, čo je to „viacúčelový generátor nárazov"? Tak vraj nazýval americký Pentagon kladivo, aby zaň mohol účtovať väčšie peniaze.

Každý akoby sa tu držal Smrekovho hesla: „Nechcem hovoriť obyčajne, lebo ma zima striasa od takého obyčajného slova."

CHZJD **síri** našu slávu...

Alebo poetka napíše dojemnú báseň **1. projímanie**.

Stačí obyčajný preklep, reči sa pustí očko a môžete si oči vyočiť. Z posedenia je podesenie, z redaktora ledaktor a z povetria pávetrie. Básnik, tak isto ako krčmový žartovník všetky prihrávky neberie a nerobí z nich góly. Vyberá si len tie naj, ktoré sa samy kážu, rozsvecujú nám pohľad, oči. Aby báseň, malý strojček zo slov (W. C. Williams) bežala, letela a prinášala radosť.

Chlebnikov tvrdil, že „jazyk je rovnako múdry ako príroda". Sám bol časťou prírody. Preto triafa do terča vždy, aj vtedy, keď si vyberá nezmyselné slová, bez vonkajšej motivácie, skôr obrazotvorné „slová-ruky" než vidiace „slová-oči". Ba triafa do čierneho, ako sme si ukázali, aj vtedy, keď sa prerieknе.

Nič nového, toto čarovanie s jazykom. Pohľad dozadu nám mnoho napovie. Keď literárna a vedecká reč len vznikala, všelijako hľadala vhodný výraz, bola plná čudesných slov. U nás to bol predovšetkým nedocenený básnik **Samo Bohdan Hroboň**, „pejan slovenský", podivuhodný majster slovotvorby. (KMP pripravuje na rok 1990 veľký výber z jeho poézie *Iskrice*.) Nachádzame tu nevídaný-neslýchaný slovník. Krása je tu „trojmirená", „zunia trúby rykalom, dúd piskoralom – smiechosmutným to spevalom – žiaľnou frujerou". „Živloihry" sú „v žasohradbu sogrúnené". Aj keď všetkému hneď neporozumieme, vyžaruje z týchto slovných trsov „milojasokrása", ktorá sa vie novo, prekvapivo blysnúť, „zajagúriť" „mysľomečom". Texty majú zvláštnu elektrickosť, náboj, „javobleskohromovitosť". Lyrika znesie všeličo, len nie prostrednosť, vlažnosť. „Márne na brány poézie búcha triezvy," napísal Platón, pričom mu zrejme nešlo ani tak o štamperlíky. Lyrika musí byť extrémna, iná, nová, preto si nenásytne pýta nové slová. A každý básnik má svoje. „Existuje totiž niečo ako príslušnosť slov k autorovi," tvrdil G. Benn. Hroboň poznal „dušu slovenskej piesne", jej „hudbojasy", „kvety krásonety"... Jeho „zelená krovinka" je sladká ako živá krvinka. Má „zúrodrámu", „stromokrásu", „vôbočinku", „šar-besinu", „strmzelgrúne" i „vetrovodohukošumy". Má aj „zvukorebríček", „zovocnený kvet", „šmaragd" i „všeskap".

Čo vraví o svojich neologizmoch sám Hroboň? „I tie som netvoril ja sám, ale zo samej reči ony samoriečne tečú, duch reči ich sám tvorí." Prikladá aj malý slovníček na vysvetlenie:

Zmatorieť – matkou sa stať.
Byst je ten, ktorý je, bol i bude.
Zelkvetie – zelie a tak kvet vydávať.
Umhorava – velebná hra umu.
Šumojak – šumotný jak, zvuk.
Javostas – zjavná nahá postava.
Horhorona – okrúhla hora hôr, hora nad hory.

A tak ďalej. Ukážky citujem zo starých poznámok, keď som presekol, uhrabnite.

Veľa slov nás dojíma svojou vrúcnosťou, ktorá ich modelovala, iné sa nám môžu zdať komické, žartovné. Prešlo už toľko rokov od hľadačských čias našej reči! V „hlubolone" dávna zostali aj vymysleniny ďalších našich literátov a vedcov. Štúrove neologizmy „špinatiny" či „strakatiny", Godrova vedecká terminológia, kde „siloskum" bola fyzika a „zorba" zase optika. Profesor bol „umohledbár", prax bola „činba" a „tupáň" bol tupý uhol. Poznal aj upozornilku a útvarlicu, spozorovanku a vatrenu (batériu). Dvojohnistnica a ostráňotrojuhláň – to boli proste elipsa a trojuholník. Mnoho čudesných slov nájdeme aj v starých slovníkoch, napríklad v Loosovom. Katafalku sa tam vraví s básnickou povznesenosťou „trúchlolešenie"...

Nemožno tu nespomenúť majstra neologizmov P. O. Hviezdoslava. Pri úprave jeho hry *Herodes a Herodias* pre SND ma neraz vohnal do úzkych. Opekúnstvo, plácha, samodruh môj, zlica, zlienok, osrk, postav veličia, drzci, statkovať, kakt, chúľôstka... Má pekné oslovenie: Bratišku! Tak dnes deti hovoria Bratislave – Bratiška. Je to oveľa krajšie ako voľakedajšia Blava.

Deti vôbec sú majstrami vo vynaliezaní nových slov. O tom by sa dalo písať celé pojednanie. Výborným, nevyčerpateľným prameňom je aj ľudová tvorba, najmä pesničky. V modernej poézii je týchto slovných vynálezov ako maku. Aj keď nové slová sú často len príležitostné, platia len v istej chvíli a kontexte, „sú ako korenie". Klára Buzássyová o neologizmoch a príležitostných slovách napísala: „Kým neologizmy ako slová pomenúvajúce rozličné nové skutočnosti postupne strácajú črtu novosti a prechádzajú do bežnej slovnej zásoby, príležitostné slová si svoju nápadnosť a novosť zachovávajú, ostávajú na úrovni individuálneho rečového aktu. (...) Ich ozvláštňujúci účinok pramení z toho, že autori nimi prekračujú hranice a možnosti jazyka dané slovotvornými zákonitosťami pravidelne tvorených slov, ba nezriedka i vedome porušujú jestvujúcu slovotvornú normu. Pravda, nie samoúčelne, lež funkčne – v mene estetiky účinnejšieho vyjadrenia, v mene ozvláštnenia významu či formy, ale najčastejšie obidvoch, alebo ako súčasť jazykového vtipu, hry so slovami."

Raz za čas sa objaví výskumník slova, gurmán, slovojebca, ktorý si s týmto darom boha a prírody robí, čo sa mu len zachce. Alebo ono, slovo si robí z neho klauna, otroka, zahráva sa s ním? Neviem, jazyk sa mi zavajcia...

Scifi-lyrika

Daniel Hevier

1

V roku 1983 som v knižke *Elektrónkový klaun* uverejnil cyklus *Počítač Hamlet*. Podtitul: *Sci-fi lyrika*. Obsah: 16 básní. Redakcia *Dotykov* si na základe toho myslí, že by som mal napísať MA SLO (malý slovník...) o sci-fi lyrike.

2

Planéta Kleepolis

Paul Klee vošiel do namaľovanej húštiny na svojom obraze a keď sa z nej vynoril, ocitol sa v inom čase, v inej dimenzii, v iných farbách. Prvý tvor, ktorého stretol, bola modrá ryba, plávajúca vzduchom oproti nemu.

Okolo prechádzali abecedy, listy, klauni, rastliny. To je zaujímavé, pomyslel si maliar.

Kto by to bol tušil, že budúcnosť používa také samopašné hrkálky.

3

Ktovie, či existuje niečo také ako sci-fi poézia. Poetická sci-fi jestvuje. (To sú všetci tí autori, ktorí vedia, že nerozumejú, a už nikdy neporozumejú technike, vede, všetkým tým počítačom, zákonom fyziky a genetiky, a napriek tomu chceli písať sci-fi. Na rozdiel od tých ďalších, ktorí píšu sci-fi suverénne ďalej, aj keď toho vedeckého nie je v ich prácach ani za necht.) Teda sci-fi poézia. Určite si niekto niekde (vo svete) píše básničky, ktoré by sme mohli nazvať sci-fi. Ale tých niekoľko veršov sa nedá porovnávať s tonami zlej, horšej, priemernej, dobrej i vynikajúcej sci-fi prózy, ktorá sa už popísala a popíše.

4

Napísal som tých niekoľko básničiek preto, lebo sa mi nechcelo písať poviedku alebo román. A tiež preto, lebo by som to nevedel.

Temporanti

V tempomantoch, prestupných staniciach 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.

5

V knižke V. S. Gotta *Filozofické otázky současné fyziky* sa uvádza Zákon zachování podivnosti: „V prvé etapě studia hyperonu a K-mezonu se fyzikové setkali s překvapujícím faktem: ačkoliv ke kreaci částic docházelo při silných interakcích za doby řadové 10^{-23}s, doba jejich života byla mezi 10^{-10} a 10^{-8}s. To odporovalo základnímu principu vratnosti: částice vznikající při silných interakcích také v těchto procesech zanikají, t. j. za dobu řádově 10^{-23}s.

Z tohoto důvodu K-mezony a hyperony dostaly název podivné částice."

Jedna recenzia neexistujúcej knihy zo zborníka Stanislava Lema *Dokonalá prázdnota* sa začína takto: „Máme-li věřit autorovi – a stále častěji jsme nuceni věřit autorům science fiction..."

Issac Asimov v knižke *Slova vědy* píše: „Když hledal pro své částice názvy, sáhl Gell-Mann do poslední knihy J. Joyce Finnegan's Wake, díla, které obsahuje spoustu nepřeložitelných a překvapivych slovních hříček a zvláštních a neobvyklých slovních tvarů. Jedna z vět začínala slovy Three quarks for Musther Mark, což možná mělo znít Three quarts formu Mister Mark a dalo by sa zhruba přeložit ‚tři malá piva pro pana Marka'. Vzhledem k tomu, že chceme-li vytvořit jakoukoli ze známých elementárních částic, je třeba sáhnout po třech Gell-Mannovych částicích, mělo jeho rozhodnutí pojmenovat je quarky jisté opodstatnění."

Dočerta, prečo nie sú všetky inšpirujúce pramene v slovenčine?

6

Existuje najkratšia sci-fi poviedka: „Posledný človek na Zemi sedel sám v miestnosti. Vtom niekto zaklopal na dvere..." Dalo by sa to rozpísať do veršov (ako sa to robilo s reportážami kozmonautov z kozmických lodí), ale aj bez toho by to mohla byť výborná báseň.

7

Niečo podobné urobil Moravčík. Rozpísal do veršov Holubyho prózu:

> V Zemianskom Podhradí
> je dom Halgasovec zvaný.
> Do toho domu prišlo v noci dieťa,
> dieťa ako kvieťa.
> Zasvietilo okom, uhľom z popola
> a poobzeralo sa dokola.

Potom pokrútilo hlavou ustato:
„Ten spí, aj tá spí,
nemá kto ísť so mnou po zlato!“
Nato traja vstali,
na cestu sa dali
s dieťaťom.
A to dieťa malé
len ich viedlo stále
k Marťákovej skale.
Nad nimi sa krútilo nevídané čudeso,
sťaby mlynské koleso.
Kto v ňom sedel? Príšery?
Zablikalo modré svetlo
do polnočnej nádhery,
zabzučali kamery,
zvláštne sondy, batérie...
Kto neverí, uverí!
A z oboch strán „zlaté koče“
povedľa nich hvižďali,
hukotali, pískali.
Radarové signály.

A tak ďalej. Celá báseň je v antológii súčasnej civilizačnej poézie *Druhý polčas*. Civilizačná = scifilizačná.

8

Rozprávka

Chlapec s prideleným menom Peter Pan zoskočil z pohyblivého chodníka.

Svojmu elektrónkovému klaunovi, ktorý podobne ako mestá, ulice a kamene nemal nijaké meno, zapojil anulátor pamäti, čím ho definitívne vyradil z činnosti.

Cez potrubie fotónových polí opustil svoje storočie.

Ocitol sa v akejsi palmovej divočine, obklopený zvieratami a nahými domorodcami, ale možno to prežil.

9

Už mimo básne dúfam, že to naozaj prežil.

10

Iste sa dajú písať básničky o cestovaní časom, o kozmických lodiach, čiernych dierach, scifilozofické paradoxy a hračky, básne prešpikované scifistickými termínmi a pojmami, arzenálom rekvizít, ale... budú to prinajlepšom lyrické rozcvičky ducha... Isteže sa dajú písať básničky o počítačoch, na počítačoch, pomocou počítačov. Ale poézia, ktorá sa bude chcieť dozvedieť čosi o budúcnosti sveta, sa možno začne

utiekať do jeho i svojej minulosti. Staré eposy, mýty, legendy – možno je všetko tam.

11

V budúcnosti už básne o budúcnosti nechcem písať. Ale napísať sci-fi, to ma ešte stále láka.

12

Voľakedy som napísal, že to najzaujímavejšie, čo sa v súčasnej próze deje, sa odohráva v oblasti sci-fi.

Valér Mikula si myslí, že science fiction človeku s naozajstnou fantáziou nemôže nič poskytnúť.

13

Budúcnosť ukáže.

Stratil sa epigram

Tomáš Janovic

Predstavme si, že by sa z literatúry stratil epigram a VB by po ňom vyhlásila celoštátne pátranie. V televíznej relácii Federálna kriminálna ústredňa pátra by sme sa potom o minulosti zmiznutého epigramu dozvedeli približne toto:

„Pôvodne prozaický nápis na obetných daroch, budovách, pomníkoch, náhrobných kameňoch. Potom elegické distichon, ktoré pripomínalo meno darcu, staviteľa, človeka prinášajúceho obeť. Neskôr drobná lyrická skladba, občas zahľadená iba do seba, potom satirická miniatúra, ktorá sa rozhliada, čo sa deje okolo. Epigram je útvar dvojdielny, jeho prvá časť uvádza do situácie, druhá ju prekvapujúco rieši." (Brukner – Filip, *Větší poetický slovník*.)

A potom by v známej televíznej relácii oznámili širokej literárnej verejnosti hlavné poznávacie znaky strateného epigramu: *1) stručnosť, 2) hĺbka, 3) vtip.*

Kdesi som čítal, že kôň, keď zacíti za sebou prudko sa šíriaci požiar, preskočí vraj neuveriteľnú výšku. Čosi podobné sa deje aj s básnikom. Keď zacíti požiar nie za sebou, ale v sebe, vzopne sa k neuveriteľnej hĺbke. Výsledkom je potom epigram, blesk z jasného neba, najčastejšie stručný veršovaný paradox. Prečo práve paradox? Dobrá satira, tak ako každé dobré umenie, sa usiluje zachytiť základnú situáciu človeka a tou základnou situáciou je – paradox. Aspoň dva rukolapné príklady: narodili sme sa, hoci sa nás nikto nepýtal, či chceme na svet. A zomrieme, hoci sa nás nikto nespýta, či chceme zo sveta. Ďalšie príklady paradoxov života ležia priamo na ulici, treba ich len zbierať ako huby po daždi:

Čistenie

Ten verejný život
všetci čistiť kážu.
Zamazaných bielia
a tých bielych mažú...

(Janko Jesenský)

Nápis na pomníku filozofa

V myslení som bol esom.
Myslel som. Preto nie som.

(Ľubomír Feldek)

xxx

Trochu krve víc nebo míň, řekl.

Byl velký a silný, tak silný, že to
muselo být ze slabosti.

(Miroslav Holub)

Ako to je?

Za čo berie tučnú rentu?
Za nosenie transparentu.

(Jiří Žáček v preklade Ľ. F.)

V kybernetickej epoche

Ľudstvo dokáže všetko!
Bez konca sú jeho sily.
Učíme myslieť stroje
(keď sa ľudia odučili).

(Peter Petiška)

Niekedy nám paradoxnú situáciu nahrá priamo jazyk. Chodíme v topánkach, ale myslíme v jazyku. Som presvedčený, že jazyk má väčšie IQ ako Albert Einstein, lebo sa doň sústredila skúsenosť celého národa, jeho celá citlivosť. Jazyk presne zachytáva vo svojej pamäti všetky paradoxy života a podáva nám ich v hotovom tvare:

Rabi
sú najlepší drábi!

Alebo:

Aj tie ženy nedobytné
sú po čase neodbytné!

Alebo do tretice príklad, keď pamäť jazyka nenarába so zvukovou podobou slova, ak pravdaže, za zvuk nepokladáme škrípanie zubov:

Chceš mať stále plné brucho?
Prosím, dobrú chuť!
Stačí zaťať zuby, no a veľa prehltnúť!

Autor potom nie je ani tak spisovateľom, ako skôr obyčajným zapisovateľom paradoxov života. Stačí, keď sa naučí iba jedno – myslieť v jazyku, v dokonalom nástroji svojej práce i svojho života. Lenže práve toto *iba* si vyžaduje väčšie nasadenie ako výstup na vysoký vrch. Myslím, samozrejme, na Mount Everest, nie na Olymp – to je totiž celkom iný druh výstupu:

Na Olymp je cesta dlhá.
Kráča sa tam? Čoby – šplhá!

Tercíny

Viliam Turčány

Každá písnička je drobný vynález
Vítězslav Nezval, *Signál času*

Platnosť Nezvalovho verša, ktorý sme uviedli ako motto k nášmu príspevku, potvrdzuje aj básnická forma, v ktorej je zložená báseň *Signál času*, *Edison* a niektoré ďalšie Nezvalove skladby. Ide v nej o pravidelné striedanie trochejských jedenásťslabičníkov združene rýmovaných s rovnako rýmovanými dvanásťslabičnými trochejskými veršami. Preto v tejto strofickej forme po dvojici veršov s mužským rýmom, majúcim prízvuky na nepárnych slabikách od konca veršov, nasleduje dvojica veršov spojených rýmom ženským s prízvukmi na párnych slabikách od konca veršov:

Večer na začátku října tentýž rok	11 a
sklíčen odměřoval jste svůj vážný krok	11 a
po laboratoři v slavném Menloparku	12 B
uprostřed své korespondence a dárků	12 B
točе prsty mlýnek v snění ze zvyku	11 c
uhnětl jste maně z vláken uhlíku	11 c
ptáka našich nocí s kterým dlouho bdíme	12 D
metlu přišer stínů již je zaháníme	12 D

Takto sa prihovára autor *Edisona* hrdinovi svojej velebásne, keď sprítomňuje okamih, ktorým vynálezca elektrickej žiarovky premenil podobu sveta. Je prirodzené, že takéhoto tvorcu chce básnik osloviť a osláviť primeraným vynálezom vlastným. „Elastická sloka", ako si ju nazval Nezval v *Signáli času*, spočíva v „zdomácnení" tvarov francúzskeho alexandrínu, ktorý sa vo francúzskej poézii a najmä v českých prekladoch z nej líši slabičným rozsahom (príslušné verše sú v nich o slabiku dlhšie, teda dvanásť- a trinásťslabičné) a majú **vzostupný** rytmický chod (v českých prekladoch francúzskych alexandrínov výrazne jambický). Nezvalov *Edison* má naproti tomu trochejský verš (s výnimkou jediného jambického verša v celej vyše tristoveršovej poéme), ktorým vznikol v pôvodnej českej versifikácii **básnický novotvar**. Je síce odvodený z francúzskej poézie, no najmä vo vzťahu k českým prekladom z nej i vo

vzťahu k pôvodnej českej tvorbe, ktorá ich napodobňovala, sa týmto novotvarom predchádzajúci jambický verš previedol do **zostupného**, pravidelného trochejského chodu, čiže do metra, o ktorom sa hovorieva, že je prirodzenejšie duchu českého jazyka.

Ak pri Nezvalovi poznáme odrazový mostík k jeho strofickému objavu, pri Danteho vynáleze, tercíne, presnejšie, pri jeho **tercínach**, nič podobné s určitosťou nemôžeme uviesť. Doterajší výskum sa uspokojuje s konštatovaním, že ju Dante vytvoril na základe hlbokého štúdia trubadúrskej poézie. Napokon, pri básnickom útvare zvanom **sextína** sám Dante uvádza i jeho pôvodcu, a to najväčšieho trubadúra Arnauta Daniela (jeho *Sextínu* nájde čitateľ v knihe V. Turčányho, *Preklady*, s. 122 – 123 a s jej autorom sa môže stretnúť v 26. speve Danteho *Očistca*, s. 221 – 223, pozn. na s. 348 – 350). Dante v spise *O ľudovom jazyku* (X, 2) priznáva, že Arnauta Daniela nasledoval vo svojej básni *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*. Pravda, vyvodzovať Danteho tercíny z Danielovej sextíny by bolo samo osebe absurdné. Danteho vynález tercín má totiž vzťah k celej trubadúrskej poézii a treba hneď dodať, že stojí v **opozícii** k jej veľkej časti, zloženej v najtypickejšom trubadúrskom útvare, v tzv. **cansó unissonans** (piesni rovnakozvučnej), čo znamená, že rýmy, presnejšie povedané, **rýmovky**, použité v prvej strofe, musí autor zachovávať na daných miestach vo všetkých strofách celej básne. Napríklad v básni *Vzácne rýmy* od Arnauta Daniela sa rýmovka „or" (v slovách: z kôr, tvor, zôr, hor, príhovor, nad obzor atď.) musí vynoriť až 20 ráz (pozri *Preklady*, s. 119 – 120; inak forma „piesne rovnakozvučnej" tvorí väčšinu ukážok z trubadúrskej poézie v tomto cykle na s. 112 – 135).

Celkom opačný postup použil Dante vo svojich tercínach, čiže v básnickom útvare vlastnom, v ktorom zložil kolosálnu skladbu *Božskú komédiu*, obsahujúcu presne **sto spevov** a v nich vyše štrnásťtisíc veršov. Ak trubadúrsku cansó unissonans (s ľubovoľným rozsahom, najbežnejšie 50 – 70 veršov) charakterizovala tendencia k čo najväčšiemu počtu rýmových členov na každú jednu rýmovku, Dante v rámci jedného spevu (v priemere niečo vyše 140 veršov) raz použitú rýmovku v jednej z rýmových trojíc (napr. rýmovku „avne" v slovách: *mávne – hlavne – zjavné*) viackrát neopakuje. Ak tak výnimočne urobí (v *Raji* asi tri-štyri razy), zopakovanie tej istej rýmovky spojí s príbuzným významom daných dvoch miest. Napríklad v 10. speve *Raja* **rýmovka *„ami"*** vo veršoch 41., 43. a 45 (v slovách: *„sa mi – vzpriami –mámi"*), v ktorých básnik predstaví mudrcov na Slnku ako veniec svetiel, žiarivejších než samotné slnko, vráti ešte vo veršoch 137., 139. a 141. (v slovách: *„slamy – pred zorami –mámi"*; pozri s. 86 a 91 i pozn. na s. 320). Zopakovanie tejto rýmovky vyzdvihne s obrazom významného averroistického filozofa aj **miesto**, kde pôsobil s vtedajším svojím odporcom (a vo venci mudrcov bezprostredným susedom!), čiže slávnu parížsku univerzitu, ktorá bola na ulici ***slamy*** (v Danteho taliančine: „Vico de li ***strami***"). Práve zvuková podoba jej mena rozhodla o rýmovke *„ami"* na obidvoch miestach 10. spevu a prirovnala tak aj parížsku univerzitu k slnku vtedajšej vedy. Možno predpokladať, že jazyk trubadúrov (tzv. okcitánčina) mal ešte viacej rýmových možností než taliančina; no Dante vedel urobiť z núdze cnosť, keď oproti záplave rýmových členov na nemnoho rýmoviek v cansó unissonans postavil dôslednú požiadavku rýmovko-

vej diferenciácie a nezopakovateľnosti (okrem niekoľkých funkčných výnimiek) tej istej rýmovky v rámci jedného spevu.

Danteho tercíny, čiže trojveršia, sa skladajú z jedenásťslabičných veršov (hendekasylabov), zakončených ženským rýmom. Výnimky sú pranepatrné a tiež vysoko funkčné (pozri napr. 25. spev *Raja*, verš 98., 100., na s. 218 a pozn. na s. 362 – 363). Verše sú pospájané „trojitým rýmom", a to tak, že vnútorný (druhý) verš trojveršia, ktorý prináša vždy novú rýmovku, sa rýmuje s prvým a tretím veršom tercíny nasledujúcej. Tento postup sa presne dodržiava až do konca skladby (v *Božskej komédii* do konca jednotlivých spevov), ktorá sa uzatvára jediným veršom, rýmujúcim sa s vnútorným veršom poslednej tercíny.

Okrem začiatočnej tercíny, v ktorej prvý a tretí verš spája rýmová dvojica, rýmovú dvojicu teda má už iba záver skladby: inak sú v básni len rýmové trojice a práve pre tento „trojrýmový zvuk", ako vraví náš Vajanský, sa Danteho básnická forma nazvala v taliančine „terzina" (vysloví sa tercína) alebo i „terza rima". Pre zaujímavosť dodajme, že absolútnu **prízvukovú zhodu** vyžaduje originál iba **v rýmovej polohe**, v ostatných častiach verša je rozvrh prízvučných a neprízvučných slabík voľnejší než v slovenskom sylabotonickom verši, a teda i v slovenskom preklade *Božskej komédie*.

Významová hodnota tercíny sa viacnásobne spája s obsahovo-formálnou štruktúrou celej skladby. Súvisí určite s vrcholnou víziou v jej závere, v tridsiatom treťom speve *Raja* (v. 109 – 132), i so samým delením *Božskej komédie* na tri kantiky (*Peklo*, *Očistec*, *Raj*), z ktorých každá má 33 spevov (teda opäť násobky čísla tri) a jeden úvodný spev. O básnikovej „mágii čísel" zaujímavo píše najväčší sovietsky bádateľ Danteho diela A. K. Dživelegov. Najprv si však uveďme desaťveršový úryvok z 30. spevu *Očistca* (v. 55 – 64), na ktorom ju Dživelegov ilustruje a v ktorom Dante zobrazí okamih, keď si s bolesťou všimne, že s príchodom Beatrice zmizol bez stopy jeho dovtedajší sprievodca, najväčší rímsky básnik Vergilius, sprevádzajúci ho dvoma tretinami celej obrovskej skladby:

Dante, že sa nám Vergilius stráca,	11 A
tak neplač stále! – Neplač neustále,	11 B
bo k plaču iný meč ťa zakrváca!"	11 A
Jak admirál, čo vládze riadiť z diale	11 B
aj iné lode a ich ľudí stačí	11 C
do dobrej práce povzbudzovať stále,	11 B
tak z ľavej strany voza, keď som v plači	11 C
sa pootočil na zvuk svojho mena,	11 D
ktoré tu iba nevyhnutnosť značí,	11 C
z tej strany riavy zjaví sa mi žena.	11 D

(Očistec, s. 52-55. Preložili V. Turčány a J. Felix)

Dživelegov pripomína, že Dante osobitný význam pripisuje číslu tri i jeho trojnásobku, deviatke, a číslu desať. Potom pokračuje: „Z hľadiska prvopočiatočného významu Komédie, zamýšľanej ako básnický pomník Beatrice, ústredným bodom poémy mal byť ten spev, kde Dante prvý raz stretne spanilomyseľnú paniu. Je to tridsiaty spev očistca. Číslo tridsať je súčasne deliteľné tromi i desiatimi. Ak budeme tento spev počítať celkom od začiatku, je to spev 64-tý; 6 a 4 = 10. Poň je 63 spevov; 6 a 3 = 9. Po ňom je 63 spevov; 6 a 3 = 9. V tomto speve je 145 veršov; 1 a 4 a 5 = 10. V speve sú dva ústredné body. Prvý, keď Beatrice, obracajúc sa k básnikovi, nazve ho Dante (jediné miesto v celej poéme, kam básnik položil svoje meno). Je to verš 55-ty; 5 a 5 = 10. poň je 54 veršov, 5 a 4 = 9...“ (*Očistec*, s. 356).

Danteho vynález sa čoskoro dostal na úroveň najvyšších básnických foriem (kancón, ballát, sonetov a ďalších útvarov), ktoré pestovali jeho predchodcovia i súčasníci. Ako prvý napodobnil jeho tercíny Petrarca v *Triumfoch*, Boccacio v *Ľúbostnej vízii* a po nich bezpočetní talianski básnici. V renesancii skladal v nich Ariosto svoje *Satiry*. Tercíny sa stali bežnou formou pre žáner satír a listov (porovnaj napr. výmenu listov medzi Francescom Bernim a Michelangelom Buonarrotim, *Preklady*, s. 343 – 346). Postupne táto forma prenikla do celej Európy a z velikánov nepohrdol ňou ani Goethe, Prešeren a mnohí ďalší. Nás, pochopiteľne, zaujíma najmä, kto ju prvý uviedol do slovenskej poézie.

Hviezdoslav zaradil do svojich *Letorostov III.*(1893 – 5) i cyklus perfektných tercín s názvom *Elégie pôstne* (4 básne, obsahujúce 162 veršov), zložené z jedenásťslabičných veršov s výlučne ženskými rýmami. Pravda, už v roku 1884 má báseň *V ústrety* v tercínach, v ktorých však strieda pravidelne ženské rýmy s mužskými. Na jednom mieste mu vznikol pritom predsa „sklzok“, a to vo veršoch 46. a 47., keď po náležitom ženskom rýme „čulý“ položil v nasledujúcom verši rovnako ženský rým „strany“. Zbadal to až dodatočne a Vajanskému o tom napísal: „V tercínach na jednom mieste sklzok, no odpustí mi Vajanský a Dante. Hviezdoslav pomyslel na Umku Danteho, jeho formu – no ustrúhal, ale čo? Chuďas Hviezdoslav! Prečítaj, zasmej sa, ale aby druhí nepočuli, a zahoď!“ (*Korešpondencia P. O. Hviezdoslava.* Pripravil S. Šmatlák, s. 69).

I Vajanský v cykle *Tercíny*, zahrnutom do zbierky *Verše* (1890), strieda pravidelne v prvých troch básňach ženské rýmy s mužskými, v ďalších troch používa aj on iba rýmy ženské. Ak sme hovorili, že názov „tercíny“ je správnejší než „tercína“, keďže takéto trojveršie samo, ba ani vo dvojici nemôže utvoriť báseň (kým iné strofické útvary, oktáva, siciliána, takúto možnosť majú), doložme i to, že minimálny rozsah básne zloženej z tercín je sedem veršov. Toto minimum využil Vajanský v úvodnej básni svojho cyklu *Tercíny*:

Jak reťaz kvetná tercína sa vinie,	11 A
jak vlny morské tiahnu šíky slok	10 b
v trojzvučnom verši zlatej Ausonie.	11 A

Či smie sa ihrať slabý potomok	10 b
za božským Dantem trojrýmovým zvukom,	11 C
za jeho letom matný riadiť krok?	10 b
Nuž kto mu bráni zostať nedoukom?	11 C

Ak sa Hviezdoslav dopustil „sklzku" v tercínach v básni *V ústrety*, zdá sa, že Vajanskému najpravdepodobnejšie tlačiareň urobila „sklz" pri rýmovej dvojici hneď v prvom verši, kde namiesto **„vinie"** by malo stáť **„vije"**, pretože inak by to bola v celej zbierke jediná eufonická nepresnosť pri ženskom ryme tohto druhu (pri intervokálnej spoluhláske v slovách zakončených na samohlásku). Navyše, je možné, že sám Vajanský sa dopustil významového omylu v záverečnom verši, kde namiesto „bráni" by významový kontext celej básne žiadal skôr sloveso „káže" (alebo verš by s malou obmenou mohol znieť: „Nuž kto ho núti zostať nedoukom?"). Ako vidno, zdolávanie Danteho básnickej formy sa u nás neobišlo bez ťažkostí, a to ani pri *Veršoch*, čiže pri Vajanského zbierke, ktorú Vlček označil za „nový zdvih" slovenského verša, iste i vďaka tercínam, sonetom, oktávam a Spenserovej stanci.

Okrem Hviezdoslava a Vajanského pestoval tercíny i Jesenský a niektorí ďalší básnici. V súčasnom období siahol po tercínach aj Miroslav Válek v 10. básni svojho cyklu *Z vody* a urobil s nimi osobitný experiment:

Za kúsok chleba, za hlt čistej vody:	11 A
všetko, čo máš, vďačne vymeníš.	9 b
Človek len chodí, do zúfania chodí.	11 A
A nenájde domov. To si píš!	9 b
Aspoň to málo, o čo žiada, daj mu.	11 c
Chce sa ukryť ako v zime myš.	9 b
Zober si úbožiaka do podnájmu...	11 C

Inovačným prvkom v týchto tercínach je pravidelné striedanie jedenásťslabičných **jambických** veršov (s bežnými licenciami na ich začiatku), zakončených rýmami ženskými, s deväťslabičnými **trochejskými** veršami (tiež s licenciami na začiatku veršov), zakončenými naproti tomu rýmami mužskými. Tak sa dostal celkový chod verša (vzostupný pri jedenásťslabičných jambických a zostupný pri deväťslabičných trochejských) do protikladu s rýmovou klauzulou. A do podobného napätia sa z významového hľadiska dostávajú ženské verše, sémanticky i výrazovo vcelku „vozvýšenejšie", s veršami mužskými, ktoré akoby zodievali a zámerne uzemňovali svoje výpovede prózou.

Striedanie trochejských a jambických veršov v rámci jednej strofy zaviedol Ladislav Novomeský v skladbe *Do mesta 30 minút*. Jeho deväťveršová strofa i napriek

veľmi vzdialenej podobnosti so Sládkovičovou strofou z *Maríny* i *Detvana* by sa mala volať **Novomeského strofou**. V nej však na rozdiel od Válkových tercín je rýmová klauzula v zhode s celkovým chodom verša. Ako vidno, nové strofy, nové básnické formy alebo významové modifikácie starších útvarov, zložené v pravidelných veršoch, vznikajú i v súčasnej poézii. A každý takýto jav, vlastne objav, možno pokladať za nový, a to ani nie celkom „drobný" – vynález.

Nicolas Boileau: *Básnické umenie*

Ján Švantner

Sme vo Francúzsku, v 17. storočí, v období panovania Ľudovíta XIV., a sme pri zrode a vyvrcholení jednej z najväčších epoch francúzskych dejín, ktorá v umení a v literatúre vojde do fondu európskej civilizácie pod pojmom **klasicizmus** – podľa Henriho Peyra základný kameň pre pochopenie podstaty francúzskej kultúry.

V historicko-politickej oblasti sme svedkami centralizácie moci do rúk monarchu a cieľavedomého hospodárskeho, politického, náboženského a územného zjednocovania Francúzska, ktoré dosahuje dominantné postavenie vo vtedajšej feudálnej Európe.

V umeleckej oblasti vidíme vznik a formovanie **literárnej školy 1660**, z ktorej vyjdú Molière, Racine, Pascal, La Fontaine, Bossuet a mnohí ďalší a ktorá predstavuje jeden z vrcholov nielen francúzskej, ale aj európskej literatúry.

V tejto plejáde nachádzame aj Nicolasa Boileaua, zvaného Despréaux (1636 – 1711). S jeho menom sa spája predovšetkým veršované *Básnické umenie* (Art poétique, 1674), menej známe sú už jeho *Satiry* (Satires, 1666 – 1694), *Epištoly* (Epîtres, 1669 – 1695) a *Úvahy o Longinovi* (Réflexions sur Longin, 1694), v ktorých vášnivo obhajoval ideál a dokonalosť antického umenia v *Spore starých a moderných*.

Postavenie Nicolasa Boileaua vnútri francúzskeho klasicizmu je špecifické. Jeho *Satiry* odhaľujú ten aspekt francúzskej literatúry 17. storočia, ktorý by bol pravdepodobne zostal nepoznaný a ktorý v procese literárnej diferenciácie a formovania klasicizmu zohral úlohu doznievajúcej barokovej a preciózne tvorby. Práve proti nej vystupoval a jej protagonistov neľútostne pranieroval Boileau v *Satirách* a *Epištolách*. Bol skutočným priekopníkom klasicistickej koncepcie, založenej na napodobovaní prírody (chápanej v širokom zmysle slova), na autorite antickej literatúry, na rovnováhe citu a rozumu a na jazykovej čistote a výrazovej jasnosti. Z tohto podhubia vyrástlo jeho slávne, no už menej známe veršované *Básnické umenie* (v časomernom preklade ho u nás prvý uviedol Bohuslav Tablic v roku 1832). Boileau ho napísal podľa vzoru Horatiovho diela *Ars poetica*, ide teda o typ autoritatívnej poetiky, v ktorej sa formou príkazov a zákazov postuluje estetický ideál a ktorá spoluvytvára normu dominujúceho literárneho kánonu.

Nicolas Boileau
Básnické umenie

Prvý spev

Márne chce dosiahnuť trúfalý literát
výšiny Parnasu hoci aj tisíckrát,
akže sa z nebeských prameňov nenapije
a ak sa nezrodil pod hviezdou poézie.
V prízemných myšlienkach je večným zajatcom,
Pegas s ním nevzletí, nechce ho Apolón.
Vy, čo sa ženiete tŕnistou cestou slávy,
zahoriac plameňom, ktorý vás celých strávi,
v neplodnej lopote nehyňte nad veršom,
kto vie len rýmovať, nebude géniom.
Stráňte sa lákadiel, čo planú radosť skryli,
a dlho skúmajte pramene vlastnej sily.
Výborných mužov má príroda v hojnosti,
vie múdro medzi nich rozdeliť schopnosti.
Niekto vie vo veršoch vykresliť vrúcne city,
iný zas brúsi vtip, do epigramu skrytý.
Hrdinské výpravy tak Malherbe oslávil,
kým Racan vyspieval idylu hôr a víl.
Však často autori zastanú v sebaklame,
nevediac o svete, hľadajú zrno v slame.
Jeden z nich, ktorého s Faretom po krčmách
vídali kedysi veršíkmi víriť prach,
chystá sa naduto a v nepríhodnú chvíľu
ospievať exodus Hebrejcov spoza Nílu.
Sledujúc Mojžiša, jak púšťou vedie rod,
skončí jak faraón v hlbine slaných vôd.
Nech vážna alebo veselá téma spojí
rým s jasným významom, nechže sú navždy svoji!
Že k sebe nepatria, je iba márny klam,
veď rým je otrokom, je strunou k zvučným hrám.
Keď po ňom pátrame, napnime všetky sily,
myseľ ho objaví ľahučko v jasnej chvíli.
Pod váhou rozumu pokojne sa dá viesť,
slúžiac mu, rozšíri obzory jeho ciest.
Keď oň však nedbáme, stane sa rýchlo planým,
aby ho dochytil, pobeží rozum za ním.
Vážte si teda um! Nech stránky vašich kníh
len z neho čerpajú lesk veršov žiarivých!

Väčšina autorov, bujaro unášaná,
zhľadúva myšlienku ďaleko od poznania.
Veria, že v obludných veršoch ich čaká pád,
keď ako ostatní budú v nich rozmýšľať.
Stráňme sa extrémov! Talianom vráťme zase
bláznivú záľubu v klamlivej, prázdnej kráse.
K zdravému rozumu všetko sa musí brať,
no cesta k nemu je klzká a plná strát.
Len čo z nej zídeme, strácame pevné miesto,
ľudský um môže ísť často len jednou cestou.

* * *

Jestvujú autori, čo majú zahalené
nejasné myšlienky v oblačnej ťažkej pene.
Sotva ju prenikne um svetlom poznaní:
skôr ako v písaní, cvičte sa v hĺbaní!
S myšlienkou, ktorá nám jasnie, alebo hasne,
slová sú alebo temné alebo jasné.
Čo dobre chápeme, jasne aj povieme
a slová prichodia ľahko jak v ozvene.
A kiežby ctená reč, ktorou znie vaša veta,
i v samej krajnosti bola vám vždycky svätá!
Zbytočne hudbou slov zmysly mám zmámené,
ak tón je nevhodný či chybné spojenie.
Neprijmem výrazy pompézne skomolené,
ba ani prázdny verš a pyšné vybočenie.
Bez reči veru aj autori vidiaci,
nech robia čokoľvek, vždy sú len – chrobáci!
Pracujte pokojne, hoc naponáhlo máte
a nezakladajte si na bláznivom chvate.
Veď taký rýchly štýl, súkaný v náhlosti,
prezrádza neveľa ducha a súdnosti.
Radšej mám potôčik, čo tečie v sypkom piesku
pomaly na lúke, kde žiaria kvety v lesku,
jak príval vyliaty z brehov, čo plný pien
valí sa so štrkom na zabahnenú zem.
Pomaly bežte vpred a bez obavy, smelo
dvadsaťkrát prerobte to svoje nové dielo.

(Krátené)

Druhý spev

Nestrpím autorov, ktorých reč vypotená
živí ma plameňom, chladným a bez iskrenia,
ktorí sa, rozvážni, sužujú pre dielo
a ktorí v básnení milujú nesmelo.
Najsladšie nadšenia sú u nich pusté frázy,
vedia sa držať vždy iba jak na reťazi,
velebiť martýrstvo, zbožňovať väzenie,
rozvadiť zdravý um a zmysly zmätené.
Len Amor kedysi diktoval v čisté tóny
žalospev, ktorý nám Tibullus nežne roní,
keď Ovidia čul presladké zvuky liať,
vo svojom umení dával ho za príklad:
jedine srdce má hovoriť z elégie.
Óda, čo vo väčšej žiare a sile žije,
jediná môže i v posolstvách bohom znieť
a k nebu dvíha svoj odvážny, strmý let.
Prekonať prekážky atlétom v Pize velí
a celých od prachu víťazov slávi v cieli,
pri Simoise vie Achilla povodiť
a Šeldu sputnáva, jak velí Ľudovít.
Sťa včela, ktorá hneď za peľom rýchlo letí,
odchádza na brehy natrhať krásne kvety:
vykreslí hostiny a tance v podvečer,
bozk Iris velebí, vzatý jej rovno z pier,
čo mäkko vzdorujú, v rozmaroch také nežné,
zavše ho odmietnu, nech básnik sám si vezme!
V jej prudkom štýle vše riziká pramenia:
v nej krásny chaos je výsledkom umenia.
Len ďalej od krotkých poetov, ktorí vlažne
školácke poučky strážia aj v ohni vášne
a ktorí, slávny čin hrdinu osláviac,
úbohí pisári, sledujú rieku čias.
Iskru im Apolón nevdúchol do ohníka.
Raz vraj ten zvláštny boh, čo sa i tohto týka,
francúzskych poetov napálil dopredu,
keď určil železné zákony sonetu:
nech vo dvoch štvorveršiach, v rovnako veľkom rúchu,
rým dvoma zvukmi sa osemkrát dotkne sluchu,
šesť veršov nakoniec, v dôvtipnom poradí,
nech do dvoch trojverší sám zmysel rozsadí.
Najmä v tej básni on zavrhol licenciu.

Vymeral, koľko a aké v nej rytmy bijú,
zakázal, aby zas chabý verš spriadal dej
a aby dvakrát znel ten istý výraz v nej.
Napokon krásou ju naplnil z vyšších pásem:
bezchybný sonet sám vyváži dlhú báseň.
No mnohí autori márne v to dúfajú.
Šťastného fénixa ešte len lapajú.

* * *

Epigram, voľnejší čím kratšie písaný,
často je bonmotom, hrou s dvoma rýmami.
Pointy, u našich autorov nevídané,
z Talianska prišli sem akoby na pozvanie.
Falošným pôvabom ten zaslepený dav
za novým lákadlom baživo pobežal.
Ohlasy publika dali im viacej sily,
že v hojnom počte náš Parnas tiež zaplavili.
Tak najskôr zajali ten starý madrigal,
aj pyšný sonet sa pod nimi zachvieval,
len tragédia z nich mávala potešenia,
aj elégia je nimi už okrášlená.
S nimi i hrdina vychádza na scénu
a bez nich milenec nevzýva ľúbenú.
Aj slová mávali dvojakú túto tvár.
Rovnako ako verš román ju uvítal.
Advokát iba ňou naplnil svoj štýl znova
a z kancľa kazateľ posial ňou božie slová.
Až potupený um oči si otvoril
a z vážnych rečí ju odohnal na sto míľ,
v dielach ju vyhlásil za čosi veľmi plané,
láskavo nechal jej úlohu v epigrame,
aby jej presný vtip, čo k jadru preniká,
vyrástol z myšlienky, nie z riadkov slovníka!
Na všetkých stranách tak zmätenosť prestávala.
A predsa tlačia sa šašovia na Dvor kráľa,
nechutní pajáci, nešťastní vtipkári,
prežití zástanci vulgárnej slovnej hry.
Veď nielen zavše tá vyžitá múza zasa
so slovom žartuje a nezáväzne hrá sa:
falošný zmysel vie zneužiť s úspechom.
No v tomto vyhnite sa smiešnym extrémom!
Frivolnou pointou nebrúste, páni, dámy,
akoby na brúse bláznivé epigramy!

* * *

Všetkými masťami mazaný Francúz odvil
z tej básne, bohatej na vtipy, ten svoj vaudeville
– príjemne táravý, vedený spevom slôk,
z úst do úst ide a cestou sa mení v tok.
Francúzska sloboda sa v jeho veršoch šíri:
to dieťa rozkoše rodí sa z hravej lýry.
Jednako nepúšťaj, riskantný posmeškár,
na boha zo svojich ohavných žartov kal!
Nakoniec všetky hry, z neviery berúc výšku,
žalostne privedú vtipkára k popravisku.
Talent a zdravý um treba aj v piesňach mať.
A predsa vidíme, jak víno mnohokrát
dodáva bezduché kuplety Linièrovi
a všade povrchným poetom krásu loví.
Pre márnu šťastenu, že viete veršovať,
kiež z pýchy za slávou sa nebudete hnať.
Na všedný šlágerík tak často namyslený
tie práva básnika pesničkár vziať si mieni.
Skôr veru nezaspí, kým sonet nestvorí,
každý deň prepíše driemotné hovory.
Čudo, ak v oblaku nadšenia, v ktorom žije,
čoskoro, vydajúc veršíky ilúzie,
s vavrínom na hlave, jak majstrom velí cit,
tou rukou Nanteuila nedá sa zobraziť!

(Krátené)

Štvrtý spev

Žil vo Florencii raz jeden mastičkár,
učený chvastúň vraj a všetkých vrahov kráľ.
Dlho sial po svete nešťastia vyše práva:
tam kdesi sirota otca si privoláva,
tu za otráveným bratom plače brat,
tu senes predpíše, inde zas krv chce brať.
Len v jeho náhľade nádcha sa v zápal mení
a sotva odlíši besnotu od migrény.
Nuž z mesta musí preč za všetky zločiny.
Z priateľov zostal mu napokon jediný,
a ten ho privedie sám k nádhernému domu.
Bol to kňaz a rád mal architektúru k tomu.
Lekár hneď, sťaby sa zrodil v tom umení,
rozpráva o stavbe jak Mansart skúsený:

odsúdi priečelie, ktoré sa práve stavia,
pre temný vestibul označí miesto zľava
a nech sa schodište inak vraj vynára.
Priateľ ho pochopí a volá murára.
Ten príde, počúva a dá sa do opravy.
Napokon, nechže vás ten príbeh neunaví,
strašného remesla zriekol sa mastičkár,
odvtedy pozná len uhlomer, lineár.
Opustiac Galéna dušou i celým telom,
nebol viac felčiarom, bol dobrým staviteľom.
Ten príklad nech nám je príkazom odteraz:
radšej buď murárom, ak na to talent máš,
poctivý robotník, v potrebnej práci súci,
než básnik bez iskry či škrabák duchom v núdzi!
To v iných oblastiach stupne sú zrôznené.
So cťou si na nižšie posty tam staneme.
Ale v tom riskantnom umení poézie
priemer i spodina z tej istej vody pije.
Priemerný básnik je najhorší zároveň.

* * *

A nech vás nezmámi falošné víno chvál,
ktoré vám márny húf tlieskačov nalieval
v tom známom Útulku, kde kričia: Ach, tá krása!
Iba tá poéma ľudský sluch nepodvádza,
čo v jasnom svetle dní, potichu čítaná,
nepúta ľudský zrak chybami skladania.
Osudy premnohých tak do skazy sa rútia.
Aj Gombauld zapadol do temnôt zabudnutia.

* * *

Znovu vám hovorím: kritiku ľúbte spriama,
skloňte sa pred umom vždycky a bez reptania.
No nepodvoľte sa výčitkám hlupáka.
Veď často ignorant s titulom huláka
a pyšne, bez vkusu napáda každé dielo,
hanobí odvážny jas veršov skostnatelo.
Tie jeho dôvody vyvracať márne je.
Veľmi rád falošné súdy vždy zapeje.
A jeho chabý um bez ohňa jasnej vyhne
myslí si, že mu nič v pohľade nepremihne.
Bojte sa jeho rád, ak sa ním dáte viesť,
nevybŕdnete viac z úskalia temných miest.

A nech váš kritik je prvý kráľ v krasovede,
ktorého rozum vás len múdrym jasom vedie,
ktorého ceruzka najskôr chce objaviť
tie slabé partie, čo chcete pred ním skryť.
Iba on postrehom pochybnosť vašu skrotí
a vždy vás vyvedie zo smiešnej neistoty.
To on vám poradí, jak šťastným postupom
vše básnik, ktorý má v prejave mocný tón,
opúšťa spútaný regulu predpísanú
a jak sa učí prejsť v umení úzku bránu.
Taký typ kritika u nás je zriedkavý.
Ten sa skvie v štúdiách, čo tára bez hlavy,
ten sa chce preslávіť znalosťou veršovania,
čo sotva rozozná Vergila od Lucana.
Čujteže, autori, tie moje príkazy!
Túžite, aby vám rástol verš do krásy?
Nech vaša múza je bohatá na poznanie,
nech z básní poučné s krásnym vždy spolu vanie!

(Krátené)

Preložil Ján Švantner

Spenserova strofa

Ján Buzássy

Spencerova strofa na Slovensku, pokiaľ viem, nemá tradíciu, takže ju možno považovať za typický útvar, ktorý k nám prinieslo prekladanie, a ťažko predpokladať, že by sa rozšírila aj v našej pôvodnej poézii. Napriek tomu si zaslúži našu pozornosť pre svoju umeleckú náročnosť a pre možnosti, ktoré poskytuje. Samotná forma tu provokuje k umeleckej brilantnosti, myšlienkovej hĺbke, filozofickým formuláciám, intelektuálnej irónii či sebairónii, satirickým šľahom... bolo by toho viac.

Ak na Slovensku túto formu nik nepoužil, neznamená to, že by nik nebol vedel napodobniť jej pomerne zložitú rýmovú a rytmickú štruktúru, skôr bude pravda, že sme pre ňu nemali primeraný obsah. *Marína* ani *Smrť Jánošíkova* nemohli byť napísané touto strofou, ich obsah je príliš vážny, vrúcny a jednoznačný, autor nestojí nad témou, nepohráva sa s ňou, nespochybňuje ju ani seba, nedáva veršu možnosť, aby sám z vlastnej vôle dokončil, čo básnik nahryzol. A autor neskončí myšlienku tam, kde mu káže koniec strofy.

To je prípad Spenserovej strofy, ako ju poznám z prekladania Byronovho *Putovania Childa Harolda*. Zdá sa mi, že sa tu využili azda všetky možnosti, ktoré tento útvar môže poskytnúť.

Rozhodujúci však predsa len nebude obsah, ale tón. *Putovanie Childa Harolda* sa začína skoro ako lyrický cestopis, rozprávanie mladého gentlemana, cestujúceho po svete za zábavou a poučením. Do tónu rozprávania s „dobrým humorom" však postupne prenikajú hlbšie motivácie a popisovaná skutočnosť vykonáva svoje dielo na osobnosti autora, núti ho zaujímať stanoviská, byť svedkom, ale i sudcom sveta. Sudcom spravodlivým, ale tiež nie bez viny. Výsledkom je básnická cestopisná esej, svedectvo o politickom a duchovnom stave Európy tých čias.

Pre toto vyznenie diela azda najviac urobila práve Spenserova strofa, ideálna pre epiku i meditáciu a vždy schopná prejsť z jednej do druhej. Jej päťstopový jamb je najbežnejší anglický verš, je nielen jednotkou básnenia, ale aj myslenia – základné rytmické východisko, tvárne, ktoré sa nezunuje ani pri dlhom texte. Pritom je tento verš neutrálny, nevyvoláva apriórne atmosféru, náladu jedného druhu – veselú, tragickú či elegickú – poslúži všetkým, ba i v rámci jednej strofy.

Strofa sa začína jednoducho – obyčajným štvorverším, rýmovaným a b a b – triezve východisko, za ktorým prichádza zvyčajne myšlienkový alebo emocionálny zlom, niekedy akýsi obsahový prechod do protismeru, spôsobuje to piaty verš, rýmom tesne spojený so štvrtým (b), kde sa strofa významovo láme, text získava inú rovinu, kým dosiaľ bol (niekedy, často, ale nie vždy) popisom, teraz sa stáva komentárom, zovšeobecňuje, abstrahuje, chystá definíciu, ktorá nás má čakať v pointe každej strofy, môže mať podobu filozofického súdu, ale i bežného spoločenského žartu, avšak často býva definitoricky neúprosná. Verše 5. – 8. sú rozhodujúce pre vyznenie celej strofy, tam sa odohráva intelektuálna časť tvorivého procesu, zmenu kvality naznačuje aj nový druh rýmu (rým c, ktorý sa dosiaľ v strofe nevyskytol), ktorý je priamym prepojením strofy na jej pointu, pripravovanú v druhej polovici strofy. Víťazný 9. verš, verš pointy, má byť záverečnou fanfárou, v ktorej sa spoja všetky zvukové, imaginatívne a intelektuálne vlastnosti strofy v účinnom finále, podčiarknutom aj rytmickou odlišnosťou. Záverečný, 9. verš, nie je totiž päťstopovým jambom, je šesťstopovým alexandrínom, ktorý verš pretiahne, zbaví nebezpečenstva rytmickej stereotypnosti – striehnucej inak z jeho združeného rýmového spojenia s 8. veršom. Deviaty verš svojou odlišnosťou i záväznou cezúrou uprostred (zámlka, dramatická pauza, dôležité rytmicko-významové gesto, posun do inej roviny) musí priniesť i mravné autorské odôvodnenie celej strofy, dôkaz, že všetka zložitosť výrazu tu nebola prázdnou hrou, ale prípravou na čosi spoločensky a kultúrne dôležité.

Rýmová schéma Spenserovej strofy: a b a b b c b c c ukazuje, že ide o dvojnásobný, štvornásobný a trojnásobný rým. Z hľadiska kompaktnosti strofy najdôležitejší je štvornásobný (b), lebo spája obe polovice strofy a udáva, aj svojimi eufonickými vlastnosťami, strofe rozhodujúci tón, vyznenie (pochmúrne či veselé). Pri Spenserovej strofe je dôležité, aby sa rýmovali nielen konce, ale aj význam jednotlivých veršov, preto pri prekladaní, pokiaľ možno, nepresúvame obsahy z jedného verša do druhého, čo sa pri iných strofách môže zniesť. Táto strofa nie je dielom náhody či improvizácie, všetko v nej musí byť na pravom mieste, je vzorcom, do ktorého môžeme dosadiť, čo len vieme, ale ktorému sa musíme absolútne podrobiť. To platí pre nás, ostatných. Pre Byrona bola Spenserova strofa gombičkou.

Žil v Albióne muž, a ešte mladý,
ktorý si veru neobľúbil cnosť,
cez deň sa vždy rád dostal do nálady,
sluch noci miatla jeho veselosť.
Býval to veru nehanebný hosť
tam, kde sa dalo zarovno piť s dúhou;
na zemi všetko budilo v ňom zlosť
s výnimkou klzkých dám a drsných druhov,
pijanov z najnižších i urodzených kruhov.

Kto vo výšavách stúpa na hory,
vie – špičky vždy sú skryté do húľavy,

kto ľudstvo prevýši, či pokorí,
z tých *dolu* – vždy si nepriateľov spraví.
A hoci *hore* svieti slnko slávy
a more, zem sa kdesi dolu klenú,
je *vôkol* neho ľad a dotieravý
rev búrky kmáše hlavu obnaženú,
za cestu k vrcholu tak každý platí cenu.

Ach, vedieť stelesniť, z pŕs dostať von,
čo vo mne v hĺbke je, čo srdce cíti,
nájsť výraz myšlienkam a stesnať v tón
duše i srdca – myseľ, vášne, city,
zniesť všetko, čo som hľadal a chcel v bytí
na *jedno* slovo – našiel by som reč –
to slovo by bol blesk; lež takto skrytý
a nepočutý mám žiť, raz ísť preč,
a tichá myšlienka je v pošve ako meč.

Preložil Ján Buzássy a Zuzana Hegedüsová

Nebýva na každom vŕšku rozprávač

Vincent Šikula

O rozprávačovi a rozprávaní sa toho už popísalo toľko, že píšuceho človeka, povedzme prozaika, mohlo by aj mrzieť, aký je nevzdelaný, keď všetko okolo toho nestačil prečítať, a veru už ani neprečíta.

Môj prístup k téme rozprávač, rozprávanie môže byť iba veľmi osobný – na nijaký iný si ani netrúfam, ani by som sa doň nepúšťal – kvôli informáciám by však v mojom texte iste mali byť aj základné údaje o tejto „kategórii epickej štruktúry". Čitateľ *Dotykov* sa môže s nimi bežne stretnúť v akýchkoľvek literárnych príručkách, nemusí byť teda pri ich sprostredkovaní odkázaný na spisovateľa, prozaika, dokonca na takého autora, o ktorom sa u nás zvyklo hovoriť, že je v próze najmä rozprávačom (či už v dobrom, niekedy aj v horšom slova zmysle). Spomínam si v súvislosti s týmto pojmom na to, ako ma zaujala skica o Ľudovi Ondrejovovi od Alexandra Matušku (nájdeme ju aj v Matuškových zobraných spisoch). Volala sa *Číry a čistý rozprávač*. Už vtedy som sa zamýšľal nad tým, či sa s pojmom „číry rozprávač" vystačí na hodnotný literárny text, ba čo vlastne znamená. Priznám sa, že ja som si pod tým nevedel predstaviť nič, nič, čo by mi napovedalo niečo o autorovi, o jeho literatúre. Viem si veľmi dobre predstaviť, že niekto je rozprávačom v skupinke priateľov, či známych ľudí, ak im v skutočnosti niečo zaujate rozpráva, alebo keď sa aj trochu čudácky pustí do rozhovoru s cudzími ľuďmi a teší sa z toho, že ich jeho rozprávanie zaujalo. Sleduje teda priamo reakcie na svoje rozprávanie a môže na ne reagovať, splniť očakávanie konkrétnych poslucháčov, alebo sklamať, viesť rozprávanie prekvapivo nečakaným smerom.

No zdá sa mi, že v literárnom texte sa pozícia rozprávača celkom mení. I keď aj spisovateľ v duši niekedy ráta s potencionálnym čitateľom a dostáva sa do dialógu so svojimi postavami, predsa len sa ocitá sám, celkom sám nad hŕbou popísaných strán, v paľbe vlastných myšlienok a nápadov.

Dodatočne, až po napísaní niekoľkých knižiek, sa mi zdá, že práve táto okolnosť, totiž do akej miery je rozprávač pri písaní sám, alebo do akej miery zohľadňuje čitateľa, určuje aj podobu textu, určuje, čo všetko sa na čisté strany dostane. Veď literatúra, a teda aj postava rozprávača, iste vznikla z potreby sám sa vyrozprávať, alebo

vyrozprávať niečo iným ľuďom. A tu je podľa mňa možno ten základný rozdiel: či chcem rozprávať o sebe, alebo o niečom inom, o skutočnosti vôbec, alebo iba o skutočnosti, ako ju vidím ja.

Podľa toho je teda aj rozprávač všelijaký. O základných typoch sa dočítate v akomkoľvek slovníku (rozprávač autorský – vševedúci, personálny, priamy, „oko kamery“).

Mne sa však zdá, že rozprávačom som vždy len ja. A takto sa dívam aj na iných autorov, ale aj na postavy, ktoré sa im podarilo stvoriť. Vždy vidím za každou postavou rozprávača, predovšetkým spisovateľa, hoci nejeden sa často nechce k vlastným postavám priznať. Predsa je to vždy on, čo pozorne zaznamenal život, a čitateľ nevdojak aj vycíti, že rozprávač sa márne chcel zatajiť, jednoducho sa v diele len skryl. Ba ak má spisovateľ v knihe viac postáv a chce im rozumieť – veď prečo by ich ináč do knihy dával – musí si zavše rozumieť aj s takými postavami, s ktorými nesympatizuje. Keby som chcel, z každej svojej postavy, dobrej či zlej, vedel by som sa ako autor vysmiať.

Niekedy to vyzerá tak, že rozprávačov je viac. Tak je to napr. v románe, ktorý býva zvyčajne, ba takmer vždy viacvrstvový. Pravdaže, ak máme na mysli dobrý román. Hoci viacvrstvový môže byť aj zlý román, keď z neho viacvrstvovosť trčí, keď do očí bije to, čo by v dobrom románe malo plynúť prirodzene. V rozhovoroch o literatúre rád opakujem vetu, že niekedy mám pri písaní pocit, akoby som nepísal ja, ale akoby písali so mnou aj iní. Možno takí ľudia, ktorí už nežijú, s ktorými som sa však kedysi stretol, ba aj postavy z iných literárnych diel, ktoré som kedysi prečítal a stali sa mi blízke, ani čo by žili aj v mojom rodnom kraji alebo na miestach, ktoré som pochodil. Niekedy po zdĺhavom trápení, keď sa mi nedarilo, no celé dni a noci som sedel pri písacom stole, neraz som sa až zľakol, ale to len vtedy, keď som bol už veľmi sústredený, ani čo by mi vety začali vyvierať z akýchsi spodných, zabudnutých vôd, o ktorých sa mi zdalo, že ich nevymýšľam ja, ale že mi ich niekto diktuje, no naliehavosť vysloviť ich bola taká silná, že keď som ich správne zapísal, musel som ich dodatočne kaziť, aby ma náhodou niekto neobvinil z epigónstva. Ale to bolo možno len preto, lebo som v trápení nad vlastnou prácou, keď som sa usiloval hľadať vlastnú pravdu pre seba i pre čitateľa, bez ktorého by mi bolo pri písaní clivo, nevdojak natrafil nie iba na cudziu myšlienku, ale aj na cudziu dikciu, a tá mi zrazu rozkazovala. Sám som sa tomu čudoval. Ba chcel som sa brániť, zároveň som však chcel všetko zaznamenať a vedieť, čo mi chce povedať postava, ktorú som dostal do textu, kto to vlastne je, kto má odrazu v mojej knižke väčšiu moc ako ja, kto vládne aj nado mnou. Keď som však o takýchto veciach vážnejšie rozmýšľal a nedôveroval som si, nevdojak som si uvedomil, že sila i dikcia múdrostí tých, ktorých sme poznali už v detstve alebo i neskôr, vplýva na človeka hlbšie, ako si myslíme, alebo ako si to zavše v mladosti ani nechceme priznať. Mladosť, veď je to prirodzené, rada vyskakuje, bublinkuje, vyviera, zurkoce a čľapoce, síka v kosierkoch, rada kikiríka na vlastnom dvore a zdá sa jej, že dobre kikiríka i na plote. No reč je reč. Ktorý mladý kohút by nechcel byť v mladosti kráľom? A márne mladšiemu kohútovi chcete zakikiríkať alebo ako straka vyrapotať, že z každého rozprávania musí napokon vyplynúť záverečná myšlienka, ba aj pravda, ktorú možno s inou pravdou porovnať ako jednu z ciest hľadania, akú prešliapal zase iný človek. Slovom, že za každým hľadaním, rozprávaním, písaním musí byť výsledok.

Rozprávač rozpráva aj o iných rozprávačoch. Nie ako demiurg, len ako obyčajný zapisovateľ, ktorý má, pravdaže, predovšetkým veľkú trpezlivosť a nadanie počúvať aj iných, a keď sa mu to podarí zosúladiť s vlastným myslením a hľadaním, skúsi z toho vybrať a po svojom usporiadať. Marcel Proust tvrdil, že pri písaní je dôležitý úhrn, úhrn detailov a prirodzene i úhrn od viacerých jemných, citlivých ľudí, ktorí našli v sebe jemnosť aj pre toponymiu a topografiu krajiny, pre moduláciu krajiny ohmatávanú okom výtvarníka, pre zvuk, hvizd, šum vtáka, šuchot lístia v krajine, pre strom, ktorý stojí niekde v krajine a keď stále... (*Hľadanie strateného času*).

Aj Isaak Babeľ hľadal úhrn, ibaže iným spôsobom, no aj inou dikciou. Jeho veta je zvyčajne stručná, každá však nesie myšlienkový náboj a próza na niektorých miestach plynie tak, akoby si ukladal peniaz k peniazu. Ba aj každučká próza svieti ako vyleštený dukát. A podľa takýchto dukátov, ale i drobnejších peňazí, môžeme autora posúdiť. Prousta máme radi preto, že je Proust, Babeľa preto, lebo je inakší, čo však nemusí znamenať, že by sa jeden alebo druhý tak alebo onak nevedel vyjadrovať.

Ale ja napriek všetkým definíciám a triedeniam rád tvrdím, že rozprávačom som práve ja, teda aj píšucim, a najmä keď píšem v prvej osobe, rád presviedčam čitateľa, že som to naozaj ja, ktorý si požičal meno svojej postavy. Napríklad v Ornamente, na ktorom ešte stále pracujem, takto: „Som naozaj Matej Hóz. Ja som ja a za svoju totožnosť si spravodlivo platím."

Rozprávač, keď je už doma vo svojej knihe a keď sa mu už podarilo uzurpovať moc, chce svoju vládu dať najavo aj čitateľovi, vnucuje mu svoj názor: „Na každom kole vo vinici svietila malá snehová čiapočka. V skutočnosti nesvietila. Ale keď vravím, že svietila, tak svietila." A inde: „Na nebi sa zjavila prvá hviezdička, nie väčšia ako špendlíková hlavička, nevravte že väčšia" (*Možno si postavím bungalow*, *Beh*).

S niektorou postavou sa ako autor stotožňujem viac, s inou menej. Napríklad „V tom čase býval v Okoličnom jeden chlapec zubatý, a ten sa strašne na mňa ponášal. Takmer by sa dalo povedať, že som to bol ja" (*Majstri*).

Alebo: „Náhle si všimla, že za nízkym latkovým plotom ktosi stojí a díva sa na ňu.

Bol to susedov chlapec. Rudko. Áno, ja som tam bol. Ak chcete, môžete ma volať Rudko, hoci dnes som už starší a sotva si takú zdrobneninu zaslúžim..."

A ďalej zase v tretej osobe: „Rudko sa prikrčil. Netešil sa, že ho Vilma zbadala" (*Muškát*).

Zaujalo ma hádam to, ako rýchlo možno rozprávačsky striedať rozprávanie v tretej osobe s prvou, hoci ide o tú istú postavu.

Ja však rád píšem, totiž rád nútim rozprávača rozprávať aj v druhej osobe. Akoby som postavu stále oslovoval a pripomínal jej, na čo sama mohla zabudnúť: „Vstal si, vyšiel si, povedal si" atď., čo som rád využíval napr. už v prvej knižke (*Na koncertoch sa netlieska*).

Takýto spôsob rozprávania (striedanie osôb) vzniká často i z jednoduchých, praktických príčin. Napríklad spisovateľ je už možno ženatý alebo má frajerku, no pri písaní sa mu žiada spomenúť zážitok s inou ženou. Lenže čo, ak je jeho manželka žiarlivá? Predstiera, že si ten zážitok vymyslel a píše v tretej osobe, akoby to zažil niekto iný. Spisovateľ sa vôbec rád skrýva v iných postavách. Lebo vtedy môže všeličo

nepriamo prezradiť aj o sebe, k všeličomu sa môže priznať. Môže však takýmto spôsobom vyjadriť aj to, ako sa usiluje nájsť jemnosť, alebo ako si za inú postavu skrýva svoju hanblivosť, možno i nehanebnosť, ktorá by na ňom kričala, alebo by sa za svoju jemnosť hanbil, keď ju však prenesie na inú postavu, je to znesiteľnejšie preňho i pre čitateľa. Vari by sa na takéto niečo mohlo vzťahovať slovenské príslovie: Z cudzieho krv netečie.

Ale dôvod písať v tretej osobe je pre slovenského autora výhodný hádam aj z iných dôvodov, ktoré priamo súvisia s remeselnou stránkou. Najmä ak ide o spisovateľa, ktorý je citlivý k jazyku a plynulosti reči, ba má i zmysel pre inštrumentáciu. (Slovo „inštrumentácia" rád chápem v hudobnom slova zmysle, aj keď vravíme o literatúre). V slovenčine mi napríklad z takýchto dôvodov väčšmi vyhovuje používať tretiu osobu najmä vtedy, keď ide o minulý čas, lebo pri rozprávaní v prvej osobe vznikne, najmä pri spisovateľovej nešikovnosti, text doplnený slovom „som": „Ráno som vstal, vyšiel som na dvor, svietilo už slnce. Díval som sa chvíľu" atď. Toto slovo naozaj iba zašpiní text. Pravdaže, dá sa mu rozličnými obratmi vyhnúť. Niekedy ma to však pri písaní nazlostí, lebo mi to stále narúša dikciu. Akoby som mal prvou osobou zanesené ucho alebo zababrané prsty. Na tento problém musí celkom iste naraziť aj prekladateľ z cudzích jazykov. (Ja mám výhodu v tom, že nepoznám ani jeden z cudzích jazykov tak dôkladne, aby som mohol z neho prekladať.)

Kedysi som študoval hudbu, prestal som sa jej však venovať, mám ju iba rád, no keď sa veľmi sústredím, spisovateľská reč vo mne akosi stvrdne, ozve sa vo mne čosi iné, čo by sa hádam dalo lepšie vyjadriť hudbou, keby som bol zostal trpezlivejším hudobníkom. Hudobník totiž môže pri inštrumentovaní rozpísať svoju skladbu pre niekoľko nástrojov a môže určiť, kedy má ktorý nástroj vedúci hlas, čiže kedy má niesť melódiu, alebo zdôvodniť to, čo je z hľadiska kompozície dôležité. Podobné zákonitosti platia aj v literatúre. Predsa však hudobnú skladbu píše hudobník, báseň básnik, prózu prozaik. Aj keď medzi hráčmi, ktorí hrajú dielo, sú osobnosti – i medzi literárnymi postavami môže byť viac osobností – predsa určujúcou, rozhodujúcou osobnosťou je vždy autor.

Titulok eseje – redakcia.

Moje názory na poviedku

Rudolf Sloboda

Poviedka je prozaický útvar, ktorý má mať asi desať strán, to znamená, že môže mať tri strany, alebo aj dvadsať. O niečom dlhšom alebo kratšom môžeme tiež uvažovať, ale ak už má útvar tri strany, povieme, že je to krátka poviedka, teda nie „celkom" poviedka, a to isté platí aj pre útvar, ktorý je dlhší ako pätnásť strán, je to dlhšia poviedka. Zmestí sa zväčša do časopisu, ktorý uverejňuje materiály práve v takomto rozsahu (desať – pätnásťstranové). Prečo majú časopisy práve takúto prax, to nemusím riešiť na tomto mieste, taký rozbor patrí do sociológie.

Keďže sa v takomto rozsahu musí autor pohybovať, musí zistiť, čo sa na takom krátkom úseku vôbec nedá (prakticky) vyrozprávať. Keby sa na tých desať strán zmestilo 3000 slov, neprichádza do úvahy text, kde by muselo byť napr. 50 000 údajov. Telefónny zoznam by napríklad nemohol byť poviedkou. Sem patria aj iné zoznamy a záznamy, ktorých informácie musia zahrnúť vysoké množstvo faktov. Môžu to byť aj udalosti, ktoré pri najväčšej úspore slov nemôžu vystačiť s číslom 3000. Ťažko by sme mohli napísať dejiny Uhorska alebo Francúzska na desiatich stranách. Existujú aj iné texty, ktoré sú vyslovene nevhodné pre rozsah poviedky: môžu to byť lodné denníky či denníky kozmonautov, rozličné súdne vyšetrovania, chorobopisy zdĺhavých nemocí, kuchárske knihy, ale aj podrobný zápis rozhlasového prenosu futbalového zápasu.

Hoci sa zdá, že každý súhlasí s definíciou poviedky ako s útvarom, ktorý odráža svoju špeciálnu realitu, predsa sa pri jej definícii uprednostňujú jej štrukturálne charakteristiky.

Mnohé poviedky sa nám zdajú zlé už preto, lebo si vlastne vzali na pretras (ako tému) čosi, čo na desiatich stranách nemožno zachytiť.

A tak sa môže stať, že niekto bude tvrdiť, že poviedka musí mať začiatok a koniec. Táto informácia vyzerá malicherná, no chce povedať asi toto: poviedka sa má začať takým (svojím) začiatkom, aký si vyžaduje (jej) koniec, či naopak, koniec má patriť k takému začiatku, aký sme nastolili v prvých vetách.

Ale to ja neuznávam. Podľa mňa nemusí mať poviedka začiatok a koniec. Inými slovami, poviedka nemusí byť o jednej veci. Tém môže byť v nej viac – pravda, nie

viac ako 3000. Poviedka môže mať toľko tém, koľko je v nej viet. Bol by to zaujímavý experiment, avšak ťažko stráviteľný pre čitateľa. Ale ak by sme niekoho zaujali práve týmto, poviedke nemožno nič vyčítať.

Ďalej sa hovorí, že poviedka má byť napísaná stručným jazykom, že tu niet miesta na opisy prírody, na podrobné popisy psychiky a iné. Aj opis prírody, aj rozťahané vety, aj psychologické sondy môžu mať poviedkový štatút, ak nepresiahnu 3000 pojmov, slov. Vety poviedky sa ničím nemusia odlišovať od viet románu – ak ide o toho istého autora. Románopisec nepoužíva pri písaní dvojaké vety – románové a poviedkové. Poviedku možno vložiť do románu a naopak, v románe môže byť miesto, pasáž, ktorá sa dá vytrhnúť a môže byť poviedkou – rozhoduje len kvantum.

Každý čitateľ má rád istý druh poviedok a takisto každý spisovateľ píše istý druh. Mohli by sme štatisticky zistiť, aké poviedky sú najčítanejšie a aké sa najviac píšu, lenže tým by sme neukázali vzor. Aj poviedka, ktorú obľubujú len letci, a povedzme len taká, akú letci píšu, zostáva pri svojej úzkej „použiteľnosti" poviedkou. Ak ľudia najradšej čítajú poviedky A. P. Čechova, neznamená to, že poviedky E. Farkašovej sú menejhodnotné, lebo nás (nie mňa, R. S.) natoľko nevzrušujú. Aj jedny, aj druhé môžu byť niekomu vzorom.

Spisovateľ chce, aby ho čítali, a preto si za vzor vezme také poviedky, ktoré sa viac čítajú. Niekedy mu napodobňovanie sedí, inokedy nie. Keď nie, čuduje sa, prečo ľudia nemajú radi jeho poviedky takisto ako poviedky, ktoré si vzal za vzor.

Iný autor chce byť celkom originálny, a preto píše inak ako ostatní, čím dosiahne, že mu nikto nerozumie. Musí teda počkať, až čitatelia zmúdrejú, alebo píše svoje originálne poviedky tak dlho, až si naňho zvyknú. Úprimný spisovateľ však vie, že nijaký text nemôže byť celkom originálny. A tak, hoci to nedá najavo, užiera a zžiera sa doma pocitom komplexu menejcennosti. Málokto by vydržal písať tridsať rokov poviedky, ktoré by čítali iba desiati ľudia. Po piatich-šiestich rokoch siahne zrazu po nejakom osvedčenom vzore a poddá sa. Má šťastie, ak sa môže vyhovoriť na politickú situáciu, a to sa dalo na Slovensku vždy.

Poviedka teda nie je miesto, kde by sme museli prezentovať svoju originalitu. Kto chce byť celkom originálny a má obrovský talent, ten radšej nepíše nič, lepšie povedané, ak chce byť *len* originálny. Ak už chceme svoju originalitu ukázať, sme vrhnutí do mlyna, kde sa naše dielo začína porovnávať s iným, a vždy vysvitne, že máme nejaký vzor. Poviedka teda nemusí byť originálna.

Dalo by sa ešte všelijako inak dokázať, že poviedka je útvar, ktorý má pôsobiť na čitateľa, že je pre neho pre jeho potešenie. Tým nevylučujem, že môže existovať autor, ktorý si píše poviedky pre seba, pretože iné sa mu nepáčia, a keďže rád číta poviedky, pravidelne, raz za týždeň, niečo napíše (3000 slov) a v nedeľu si to číta. Tak to robím ja. Už ma ani natoľko nezaujíma, či poviedku niekde uverejnia, svoj účel už splnila.

Prečítam si ju potom ešte raz, vytlačenú, a znova mám blažený pocit, že sú ešte texty, ktoré sa dajú čítať.

Spisovateľom sa človek stáva vtedy, keď mu už nestačí ukojenie po prečítaní svojho rukopisu. Spisovateľ musí svoje dielo vidieť v časopise medzi inými textami, v novinových stánkoch, na knižných pultoch, ba neskôr je taký perverzný, že rozkoš mu

prináša iba poviedka, ktorú iní pochválili, hoci už ani nevie, aký zážitok mal pri čítaní (nedeľnom) jej rukopisu. Zrelý starnúci spisovateľ je ako hysterická žena, ktorá sa sexuálne vzrušuje tým, že vzrušuje muža. Už zabudol, že kedysi ho vzrušoval vlastný text pri nedeľnom čítaní, a chodí po priateľoch a rozličnými trikmi vyzvedá, ako na nich pôsobí jeho poviedka. Potom ide znova písať takú istú poviedku a celý sa trasie, aby už bola čím skôr v redakcii.

Keď ide o starého zrelého spisovateľa, nemuseli by sme lamentovať. Bohužiaľ, ak sa preskočí etapa vlastnej rozkoše z písania a z čítania vlastného textu, môže mladý nezrelý autor napísať poviedku podľa vzoru Čechova a tešiť sa, aký vzrušený bude jeho čitateľ či čitateľka. Je šokovaný, keď niekto odhalí, že tu cítiť A. P. Čechova. Preto rýchlo píše takú poviedku ako Balzac, potom ako Sartre, neskôr ako Kukučín (aby nahneval čitateľov), proste robí vylomeniny, nepozná mieru napodobovania, nejde mu o seba, ale o cudziu rozkoš.

Poviedka musí uspokojovať predovšetkým samého autora. Autor musí byť rád, keď mu zrelý muž zlepší poviedku tak, že je pre autora ešte vzrušujúcejšia. To je ten správny učiteľ. Učiteľa nemusí tá poviedka vôbec vzrušovať. Takých učiteľov si treba vyberať. Tí nesedia vo vieche, a zväčša to nie sú ani naši rovesníci, a je takmer nemožné, aby ich nejaká poviedka vzrušila, vidia v nej len samé slabiny. Milostivo nám niekoľké prezradia. To sú praví učitelia.

Poviedkar, ktorý počúva starého učiteľa, má pocit, že počúva mŕtvolu. Mŕtvola nerozumie žargónu, nerozumie čiernemu humoru, dokonca ju hnevá aj obrátený slovosled alebo pravopisná chyba, pýta sa na logiku výrokov, pýta sa na vplyvy a na to, čo autora nutkalo písať. Darmo budete starému capovi tvrdiť, že píšete len pre seba. Podľa všetkého sa dá usúdiť, že starý cap pochopil, ako sa vám nepodarilo oklamať verejnosť. Cap si všíma detaily, ktoré údajne mladého autora nezaujímali. Ale prisahám vám, ja keď som si písaval, aj teraz, keď píšem poviedku a texty pre seba, na tú nedeľu, na ničom inom mi toľko nezáleží ako na drobnostiach. A milovať poviedku znamená milovať drobné, skackavé, tiché, zapletené síce, ale rozpletajúce sa myslenie. Na vlastnom texte každého vzrušuje najmä jeho forma. Všetci rozmýšľame, všetci máme city, ale autora vzrušuje, že je schopný svoje myšlienky a city napísať. Je prekvapený, že sa už na otca nehnevá – a prestal sa naňho hnevať len preto, lebo podrobne opísal hádku, podrobne zaznamenal svoje reči aj otcove, možno kvôli dokumentácii, a čo tu nezistí: naraz len začne text upravovať, začne do „svojich" slov vkladať inteligentnejšie výrazy, začne vymýšľať ušľachtilé zámery, len aby aspoň v poviedke nad otcom zvíťazil. A v tretej etape, keď zistí, že otcovi ublížil – hoci len ako literárnej postave – môže poviedku znova prepracovať, prípadne to vysvetliť v tretej časti (t. j. od strany 8 – 9, lebo o chvíľu musí text zakončiť!), kde skĺbi poznatok z hádky s novým poznaním. Nič sa nestane, keď mu pritom tečú slzy od dojatia. Napísal peknú poviedku o tom, čo zažil, a nielen zažil, ale aj zaznamenal.

Poviedka môže, samozrejme, zachytávať aj iné prerody a udalosti. Ale mala by vždy byť odrazom nášho vlastného myslenia a trápenia. Pekné na nej je to, ak čitateľ uzná, že aj on mal podobné trápenie alebo radosť.

Mlčanie

Stanislav Rakús

Pod mlčaním tu rozumieme taký typ „nerealizovanej vnútroliterárnej (textovej) komunikácie“, pri ktorom naliehavá téma alebo hraničná situácia, podnecujúca k rečovej reakcii, nevyústi do slovného (dialogistického) prejavu zainteresovaných postáv. Ide teda o mlčanie úplné, nie jednostranné, aké sa uplatňuje napr. v scénach výsluchu a inde. Sféra mlčania výrazne potvrdzuje ontologickú odlišnosť mimoliterárnej a literárnej skutočnosti – ak sa totiž v živote mlčí mlčaním, v literatúre, konkrétne v próze, o ktorej tu bude reč, sa všetko, ešte aj efekt mlčania, dá dosiahnuť iba slovami. V zásade má takéto mlčanie intenzifikačnú úlohu, nastupuje tam, kde „nestačia slová“, resp. tam, kde by slová mohli zoslabovať prežívanie a dramatizmus mimoriadnych udalostí. Energia slov sa potom sústreďuje na sprievodné a druhoradé javy, podstata „sa vyjadruje“ mlčaním.

Všimnime si, ako Milo Urban v novele *Za vyšným mlynom* posiela Petra Štelinu, postavu tragicky zasiahnutú násilnou smrťou jediného syna, mlčať do komunikačne intenzívneho priestoru – na návštevu – práve vtedy, keď zásah udalosti v jeho duši svojím spôsobom vrcholí:

„Keď sa zvečerievalo, zašiel do Zalčíkov. Vošiel do izby, sadol si k peci, sedel tam dlho bez slova a len keď mal odchodiť, ozval sa:

– Ty, Katrena!

– Čo, sváku?

Zakašlal a jej sa zdalo, že zostarel aspoň o desať rokov.“

Protiklad medzi komunikačným priestorom a mlčaním zvýrazňuje hĺbku pôsobenia tragickej udalosti – to, že postava nemôže nadviazať kontakt, poukazuje na vnútorné stavy, ktoré človeka uzatvárajú do samého seba, čo by sa v situácii osamotenia (napríklad doma, kde Štelina nemá už nikoho) muselo vyjadriť inými prostriedkami. Vzájomná väzba udalosti, situácie a mlčania je signálom takej intenzity prežívania, na ktorú by nijaké slová a explikácie nestačili. Je to tak i preto, že mlčanie – otvárajúc priestor do hĺbky – ničím neobmedzuje variabilitu čitateľskej konkretizácie.

Iný spôsob mlčania uplatnil Alfonz Bednár v novele *Susedia*:

„...dal si (hauptmann Iffland, S. R.) predviesť Letanovského, Schnitzera, jeho ženu a ich dve dievčatá, Lili a Violu. Ruky mal lakťami opreté o Stachovičov písací stôl,

päsť si pri ústach tisol k pästi, bradu si tisol k ukazovákom a palcami si tlačil na sánky. Uprene hľadel na Schnitzera, na chudého čierneho človeka, oblečeného v hnedých pumpkách a v turistickej kazajke z balónovej látky, hľadel mu na chudú tvár, zarastenú čiernym strniskom, na hranaté okuliare, v ktorých sa leskli obloky farárovej kancelárie, orechy pred závodskými domami a vysoký stĺp, na ktorý závodskí hasiči vyťahovali mokré hadice, hľadel na vysokého chlapa Letanovského, potom mu oči preskočili na dve deti, na Schnitzerove dievčatá Lili a Violu, bledé a vyplakané, znova prebehol pohľadom na Letanovského a na Schnitzera. Skúmavo si ich prezeral. Usmial sa trošku za stisnutými päsťami. Schnitzerovu ženu obchodil očami, lebo keď na ňu pozrel prvý raz, prekvapila ho. Vysoká, pekná postava, dlhý, trošku dopredu sklonený krk, na hlave hladký hnedý účes, tvár biela, trochu zhnednutá letom. Od tej chvíle ju obchodil pohľadom. Nechával si ju po nepríjemnom pohľade na okuliarnatého Schnitzera, na vysokého Letanovského a na pekné deti, na čiernu Lili a hnedovlasú Violu, oblečenú v tmavomodrých teplákoch. Dvanásťročná Lili mala vrkoče, dlhú, plochú tvár, akoby na nej nemala ani nosa, a deväťročná Viola s vlasmi ostrihanými ‚na ofinu' mala tvár okrúhlejšiu, zamyslenú a ústa vysunuté, akoby v nich mala cukrík." Atď.

Na rozdiel od predchádzajúceho úryvku, v ktorom Urbanov rozprávač hovorí o mlčaní postavy explicitne („sedel tam dlho bez slova"), tu dochádza k efektu mlčania bez priameho komentára, tým, že komunikáciu nahrádza, či vlastne blokuje vizuálny záber. V obidvoch úryvkoch má mlčanie svoju dĺžku, ktorá v kontraste s komunikačnou situáciou zintenzívňuje líniu prežívania (*Za vyšným mlynom*) alebo napätia (*Susedia*). U Bednára dojem mlčania vzrastá okrem iného zo sukcesívneho predvádzania skutočnosti – pri opise hauptmanna Ifflanda využil autor vo svoj prospech tú nevýhodu jazykového stvárňovania, že vizuálny celok, to, čo vidíme naraz, sa dá do textovej podoby transponovať iba postupne: „Ruky mal lakťami opreté o Stachovičov písací stôl, päsť si pri ústach tisol k pästi, bradu si tisol k ukazovákom a palcami si tlačil na sánky". Dômyselne postupuje autor aj potom, keď komponuje účinok mlčania prostredníctvom hauptmannovho pozorovania, ktorého produktom je vonkajší opis pozorovaných a zároveň aj nepriama vnútorná charakteristika pozorovateľa, degradujúceho zo svojej pozície a z pozície moci bytostnú situáciu pozorovaných, nachádzajúcich sa na hranici života a smrti, na úroveň malicherných elementov (detaily oblečenia a pod.). Odhaľuje sa tak zvrátená, odľudštená podoba nivelizujúcej dôkladnosti. Mlčanie tu vyplýva z heteronómneho postavenia „protihráčov" v komunikačnom zoskupení, keď ten, ktorý vládne slovom a otázkami, mlčaním potvrdzuje svoju nadradenosť. Podnecuje ním pocity neistoty a vyvoláva psychický nátlak. Pravda, aj do hauptmannovho pásma preniká réžia a záber autorského rozprávača, predlžujúci cez minulosť objektu dojem mlčania („vysoký stĺp, na ktorý závodskí hasiči vyťahovali mokré hadice"). Na pozadí celej novely, systému opakovania charakteristík, ide v hauptmannovom pásme o využívanie, uplatňovanie toho, čo vzniklo z autorského modelovania epických osôb a čo sa potom ako znak invariantného autorského určenia zjaví v tých istých črtách aj v inom personálnom pásme.

Zhrňujúco možno konštatovať, že mlčanie, ktoré má z morfologického a významového hľadiska predovšetkým charakterizačnú a dramatizujúcu funkciu, sa uplatňuje najmä tam, kde treba bez falošného pátosu a sentimentality, ale aj bez chladnej, nezainteresovanej referencie stvárniť vypäté sujetové situácie, resp. ich reflex v duši postavy. Mlčanie takto predstavuje intenzitu, ktorá nevzniká jednosmerným úderným pohybom, ale umením vyjadriť niečo čímsi iným.

Od literatúry k filmu, od filmu k literatúre

Jozef Puškáš

Vzťah filmu a literatúry je taký tesný a inšpirujúci, že ho nikto nemôže a vari ani nechce poprieť; dokonca sa zdá, akoby niektorí veľkí spisovatelia, predovšetkým realisti 19. storočia svojimi postupmi, metódou nazerania na svet a jeho výkladom film anticipovali. Tak sa napríklad S. M. Ejzenštejn v štúdii *Dickens, Griffith a my* nadchýna blízkosťou anglického románopisca k niektorým črtám kinematografie: „Mal vlastnosť až desivo ostrého videnia vonkajších maličkostí, jeho zraku nič neuniklo, ako objektív dobrého fotografického prístroja zachytával pohyb či gesto v jednej stotine sekundy". Poľský teoretik B. Michalek tento postreh zovšeobecňuje, dodáva, že aj celá štruktúra filmového rozprávania – koncepcia času, následnosť udalostí a spôsob ich spájania, charakteristika miesta deja i doby, atď. – pochádza z literárnych foriem tak, ako sa rozšírili v 19. storočí, popiera však, resp. spochybňuje estetickú príbuznosť filmu a literatúry: „Zväzok filmu s literatúrou nevznikol, ako sa zdá, na základe estetickom, ale vyplynul zo spoločenských faktov. Literárne prostriedky do filmu prenikali pod vplyvom publika, ktoré v kine hľadalo známe formy a dejové osnovy. Film sa kŕmil literatúrou, adaptoval ju a prispôsoboval jej svoj jazyk. Tým sa zmocňoval už existujúceho a sformovaného publika." Niekoľko výrečných čísel: podľa Shakespeara – len do roku 1975! – bolo nakrútených okolo 170 filmov (z toho 20 verzií *Hamleta*, 25 verzií *Rómea a Júlie*, 16 *Macbetha*...), podľa Dickensa 83, podľa Balzaca 78, podľa Zolu 53, atď... Žiaľ, drvivá väčšina týchto adaptácií nerobila svojim predlohám česť, išlo doslova o zúboženie literatúry a na druhej strane sa stereotypným preberaním hotových vzorov skonvencionalizoval filmový jazyk, zabrzdil sa jeho rozvoj. Ukázalo sa, že literárna kvalita nie je pre film nijakou zárukou, ba – paradoxne – medzi filmovú klasiku sa medzitým zaradili seriály, nakrútené podľa lacného braku, románov o Fantomasovi. Aký bol ich dobový úspech aj vo svete „vysokého" umenia, napovie fakt, že G. Apollinaire založil Spolok priateľov Fantomasa...

Vzťah filmu a literatúry je tesný, nie je to však vzťah dedičnej závislosti, nie je jednostranný, ani taký harmonický a plodný, ako sa všeobecne predpokladá.

Každý priemerne informovaný laik môže namietnuť, že aj keď film nevzniká podľa hotového literárneho diela, vzniká podľa literatúry, pretože jeho východiskom je fixovaný text, filmový scenár, ktorý aj *Malá encyklopédia filmu* definuje ako „ucele-

ný literárny výtvor, tvoriaci ideovo-dramatický základ filmového diela". Pohľadom do histórie však môžeme ľahko zistiť, že scenár, ako ho poznáme dnes, nebol vždy, ba niekedy nebol vôbec. Ešte spomínaný D. W. Griffith nakrútil *Intoleranciu*, film na svoju dobu neobyčajne náročný, bez scenára! Predrať sa húštinou protichodných názorov na funkcie a podoby filmových scenárov nie je jednoduché. Škála siaha od zástancov *Železného textu*, z ktorého sa realizuje každé písmenko, po vytrvalých improvizátorov a poetizátorov, ktorí potrebujú iba hrubý náčrt, základnú situáciu, evokáciu nálady. Zdá sa však, že vo všeobecnosti môžeme povedať dve veci: Scenár je dôležitý pre film, ak je impulzom na vznik svojského filmového jazyka, ucelenej a originálnej obrazovo-zvukovej výpovede. Scenár je dôležitý pre literatúru, ak je jeho text nositeľom autonómnych literárno-umeleckých hodnôt. Aj keď sú to hodnoty jasne podmienečné, ich prítomnosť od zrodu kinematografie až podnes nie je zriedkavosťou, čo bezpochyby súvisí s tým, že spoluprácu s filmom nadviazali mnohí významní spisovatelia (už v ranom období napr. Jean Cocteau, Jacques Prévert, Isaak Babeľ, F. S. Fitzgerald, u nás Vladislav Vančura).

Spisovateľ, akokoľvek úspešný a slávny, sa však nestal pánom filmu, menil sa na viac či menej zručného remeselníka, ba niekedy aj na nemilosrdne vykorisťovanú pracovnú silu, nad ktorou mávali bičom dvaja zvrchovaní vládcovia: producent a režisér. Toto postavenie spisovateľa zobrazil F. S. Fitzgerald v tragikomických *Príbehoch Pata Hobbyho*, napísaných na základe nemalých osobných skúseností z nástupu zvukovej éry v Hollywoode, a hoci sa od tých čias vo filme, v umení vôbec i v spoločnosti všeličo zmenilo, nezmenilo sa jedno: za autora filmu sa pokladá režisér, nie scenárista (na rozdiel od praxe v televízii, kde je úloha literárno-dramatického textu väčšia).

Napriek všetkému to boli práve literáti, ktorí výraznou mierou prispeli k druhej veľkej filmovej revolúcii – po Ejzenštejnovi – označovanej ako francúzska „nová vlna" z prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Poprední francúzski spisovatelia – Margueritte Durasová, Alain Robbe Grillet, Jean Cayrol – napísali scenáre k prelomovým filmom tých čias, podobne ako v tzv. antirománe rozbili tradičnú štruktúru rozprávania, časovú chronológiu a logiku, dokázali, že aj film môže zachytiť a vyjadriť vnútorné stavy ľudského vedomia, procesy pamäti, zabúdania, vzniku a návratu predstáv, asociácií, že sa môže vzdialiť od realistickej popisnosti nemenej radikálnym spôsobom, ako sa od nej vzdialili Joyce, Proust či Kafka. Aj keď dnes už na nás kľúčové filmy daného obdobia pôsobia dojmom laboratórneho experimentu, zostáva nezmeniteľnou skutočnosťou, že po opadnutí „novej vlny" bola kinematografia iná ako predtým. Významným dôsledkom tvorivej iniciatívy zo 60. rokov je vznik autorského filmu, ktorý umeleckými ambíciami prekračuje rámec bežnej komerčnej produkcie, určenej na zábavu, a ktorý rieši večnú dilemu „scenárista či režisér" ich zrovnoprávnením (Alain Resnais zásadne verí na „dvojicu autorov"), v ideálnom prípade zjednotením v tej istej osobe. Spisovatelia sa stali filmármi – viaceré vlastné scenáre realizoval Alain Robbe Grillet (v rokoch 1968 a 69 nakrútil dva koprodukčné filmy aj v spolupráci s našou Kolibou), podobným prípadom v Taliansku bol Pier Paolo Passolini, ktorý sa zaoberal aj teoretickými otázkami filmového jazyka a scenáristickej tvorby. Ale aj filmári sa stali spisovateľmi – v Sovietskom zväze osciloval medzi

filmom a literatúrou Vasilij Šukšin, v USA je nemenej pozoruhodným spisovateľom ako režisérom a hercom Woody Allen. Čitateľským zážitkom sú filmové poviedky Krzystofa Zanussiho i scenáre Ingmara Bergmana, ktorý ich knižnými vydaniami dávno presvedčil, že je nielen režisérom, ale aj skvelým prozaikom a dramatikom.

Môžeme v prípade diel takýchto osobností, vydaných v knižnej podobe, hovoriť o filmovej literatúre? Nazdávam sa, že áno, čo však neznamená, že len a len podľa takejto literatúry môžu vzniknúť vynikajúce filmové diela. Málo presnú predstavu o konečnom výsledku poskytujú scenáre režisérov s výrazne výtvarným cítením (Fellini, Paradžanov, Jakubisko), resp. takých, ktorí improvizujú a pracujú s nehercami (rané Formanove filmy).

Je pravdepodobné, že v jednotlivých prípadoch sa film zaobíde bez literatúry i bez podrobného a presného scenára, nezaobíde sa však – pokiaľ si robí nárok na štatút umenia – bez autorského vkladu a bez integrujúcej funkcie svojho hlavného tvorcu. Hľadanie onej autorskej dvojjedinnosti, kongeniálneho porozumenia medzi scenáristom a režisérom nebýva vždy úspešné, navyše – čo je nemenej podstatné – nie každý spisovateľský typ, nie každý originálny prozaický jazyk nájde svoj estetický ekvivalent v reči filmu. Nejeden hotový text zostal svedectvom nevydareného projektu; môžeme tak vnímať napríklad scenár Rudolfa Slobodu, „vložený" do jeho románu *Rozum*, dokumentujúci okrem iného spisovateľskú injekciu do slovenského filmu v 70. rokoch. Na druhej strane scenáre Alfonza Bednára z obdobia jeho spolupráce so Štefanom Uhrom približujú významnú etapu v rozvoji slovenskej národnej kinematografie a sú súčasne príkladom živej filmovej literatúry.

Osvetliť intenzívny, mnohovrstvový pohyb medzi filmom a literatúrou bolo, myslím si, nevyhnutné, ak sa chceme zaoberať aj takým klamlivým, nejasne ohraničeným fenoménom, ako je „filmovosť" textu, filmový postup v próze. To, čo nám termín sugeruje, totiž, že vec súvisí so vznikom a rozvojom filmu, je v skutočnosti oveľa tesnejšie spojené s pradávnym darom ľudského oka (opäť pripomínam Dickensovo „desivo ostré videnie"!) vyberať si, vnímať, prenikavo zrkadliť predmety a udalosti sveta.

Cítite, ako sa pred nami otvára prozaické nekonečno? Predmetný svet – veď to je všetko okrem tvorivého subjektu, okrem aktívneho demiurga, ktorý inšpirovanou rukou siahne do prvochaosu, zvolí a... vznikne dielo. Čo keď nie sme takými demiurgami, čo keď siahneme mimo a padneme do prázdna?

Ešte šťastie, že sa môžeme zachytiť istého typu textu, povedzme, Paula Valéryho, ktorý strach z voľného priestoru zaháňa elegantným myšlienkovým obratom: „Nekonečno, milý priateľ, už nič neznamená – je to otázka písania. Vesmír existuje iba na papieri. Nijaká predstava ho nezračí. Nijaký zmysel ho nepostihuje..."

Tak. Predmet nášho záujmu máme vyjadrený per negationem. Abstraktná, akokoľvek extatická hra ľudského ducha nás nezaujíma. Našou časťou vesmíru sú konkrétne predstavy, zmyslovosť, hra zraku a sluchu (ktovie, možno raz v budúcnosti aj čuchu a hmatu). Aj tento vesmír je priestranný, je to celý *Oceán príbehov*, staroindická *Sómadéva*, v ktorej môžeme zalistovať a nájsť napríklad takýto očarujúci začiatok „filmu": „A zatiaľčo mesiac vystupoval na strechu svojho paláca na Hore východu, nádvorie východného neba sa usmievalo pod dotykom jeho lúčov, tma objímala svo-

je milenky skalné jaskyne a včely sa dvorili nočným lotosom, kráčala Madanaséna sama nocou po ceste...“

Na tomto mieste by som sa mal tak trochu školometsky spýtať: spomínate si z vlastnej čitateľskej skúsenosti na nejakú prózu, ktorá vo vás vyvolala sugestívnu vizuálnu predstavu? Mne osobne sa aj po rokoch vynára oslnivý útržok zo scény židovského pogromu v Babeľovej *Histórii môjho holubníka*: „Ležal som na zemi a vnútornosti rozdrveného vtáka stekali po mojej sluche. Tiekli dolu po lícach, krútili sa, špinili ma a oslepovali. Jemné holubie črevá sa rozliezli po mojom čele a ja som zatváral zvyšné nezalepené oko, aby som nevidel svet, ktorý sa predo mnou prestieral. Bol to malý a strašný svet. Pred mojimi očami ležal kamienok, kamienok omletý ako tvár stareny s veľkou bradou, obďaleč sa váľal kúsok povrázku a chumáč peria, ešte dýchajúceho. Môj svet bol malý a strašný.“

Malý a strašný svet – v tom je podľa môjho presvedčenia vyjadrená podstata. Prenikavosťou opísaného detailu sa začína majstrovstvo prozaika, Griffithovým objavom „záberu zblízka“, ktorý je do istej miery analógiou detailu v próze, sa začína umelecky artikulovať film. Spájanie fragmentov zaznamenanej reality podľa zvláštneho poetického kľúča (strih, montáž) je zasa istou obdobou komponovania poviedky či novely z mikrodetailov textu. Obrazotvornosť ľudstva v akcii! – volá nadšený G. Seldes. Tento výrok môžeme rovnako vzťahovať na „filmovosť“ textu i film samotný.

Úzkostlivé úsilie teoretikov o presnosť jazyka vedie k metaforám: časť súčasnej filmovej teórie nahrádza termín „realita“ termínom „predkamerová skutočnosť“, čím len – podľa môjho úsudku – symbolicky zdôrazňuje, ako sa svet zmenil samotným faktom, že sa naň v ktorejkoľvek chvíli môžu zamerať objektívy filmových a televíznych kamier. Objavom kamery sa zmenili aj možnosti súčasného prozaika, románopisca, ktorý môže celú rozsiahlu pasáž svojho románu napísať vo forme technického scenára:

> Pomaly rozotmieť:
> (1) VC Klub Stromboli z nadhľadu; panoráma skončí na terase. Exteriér. Deň.
> (2) PZ Pohľad z terasy.
> (3) C Trávnik pred terasou.
> Henry kráča po trávniku k soche ženy na podstavci. Má oblečené vyblednuté nohavice a bielu košeľu a v rukách nesie krátky rebrík a veľký, kedysi biely, kus látky.
> (4) VPC Henry a socha.
> Henry stojí takmer na vrchu rebríka, zahaľuje sochu látkou...
>
> *(Atakďalej; B. S. Johnson: Ľudia na cestách)*

Na druhej strane – azda ako protireakciu na technokratické tendencie – môže filmár písať scenár aj ako lyrickú báseň:

začátek usedá naproti
dívka s tak trochu nazelenalými vlasy
mimo úhel mého pohledu skryla nohy
dopouštení
nečte když čtu
má rozčísnuté z půlky čela vlasy jako když
rozhrnete
rýžové košťátko...

(Atakďalej; K. Vachek: Komu z nás)

Ako vidieť, stabilné formy a prostriedky, ako aj hranice žánrov a druhov, známych z učebníc poetiky – ale zväčša záväzných len pre učňov a tovarišov umenia – nemusia dnes znamenať nič; najmä ak ide o také donedávna nevídané sféry prieniku, ako je „filmovosť" prózy a „literárnosť" filmu. Karel Vachek, tento originálny, no žiaľ, takmer zabudnutý český filmový dokumentarista z prvej polovice 60. rokov, si zapísal aj toto:

(Poetika)
kamení, asfalt, vrstva kamení
a zase asfalt

Majme jeho pripomienku na pamäti.

Reportáž o reportáži

Vladimír Ferko

„Všade, kam sa pozriem, zle!“

To je legendárna veta z reportáže Pavla Bunčáka, keď bol redaktorom *Pravdy*. Napriek tomu, že vtedy ústava zaručovala slobodu prejavu a cenzúra oficiálne neexistovala, reportáž nebola nikdy publikovaná. Veta sa v novinárskej obci podávala ústne – azda preto, aby po desaťročiach rozšírila svoju platnosť na všetky župy a stolice.

Malú exkurziu do reportáže začínam spomínanou päťslovnou vetou preto, lebo je v nej esenciálne prítomná sama podstata reportáže – vydať svedectvo o skutočnosti. S príslušnou licenciou môžeme azda za najstaršiu a zároveň najkratšiu reportáž považovať zvesť z roku 490 o víťazstve Grékov na Feniklovom poli, z ktorej Diomedón stihol na aténskom námestí zvolať prvé slovo – Neníkékamen – zvíťazili sme.

Sotva bežec-reportér vyslovil to najpodstatnejšie, klesol mŕtvy na kamennú dlažbu. Tam, na Maratónskom poli uchránilo Grécko svoju kultúru pred náporom nevítanej východnej despocie, tam Atény založili svoje mocenské postavenie. Prvá reportáž zaplatená životom. A nám sa z ďaleka pripomína ako paralela k súčasnému faktu, že podľa štatistík OSN sa novinári dožívajú v priemere kratšieho veku ako skúšobní piloti a spomedzi nich zomierajú najskôr práve reportéri a fotoreportéri.

Keď Gavril Gryzlov v roku 1949 publikoval v Smene celostránkovú reportáž o prostitútkach na bratislavskej Vydrici, mládežnícka vrchnosť ho bez prieťahov vyhodila a podľa dobových zvyklostí mu natoľko vyzdobila kádrový posudok, že sa potom rad rokov potĺkal po cudzích pľacoch. Darmo protestoval, že reportáž odsúhlasili na redakčnej porade, že v nej opísal iba to, čo videl a počul, že si ani slovo nevymyslel, že zaujal správny postoj. Dostalo sa mu autoritatívneho ponaučenia o tom, že prostitúcia v našej spoločnosti neexistuje a už len sama voľba témy nie je dôstojná socialistického novinára, lebo informácie vraj môže zneužiť triedny nepriateľ na osočovanie našej vlasti, Berufsverbot bol teda na svete skôr, ako ho začali používať západní Nemci.

Slovníky literárnej teórie a publikácie o novinárskych žánroch definujú reportáž iba v najzákladnejších znakoch. Sám názov je francúzskej proveniencie (reportage, od reporter – prenášať). Označuje sa ním publicisticko-beletristický útvar „zobrazujúci skutočnosť na základe konkrétnych faktov, čiastočne aj pomocou umeleckých

obrazov". Génovými znakmi reportáže je teda dokumentárna vecnosť a presnosť, objektívne pravdivý opis skutočnosti i celkom konkrétnych údajov (mená, čísla) a sústredenie sa na určitú centrálnu myšlienku. Tým, že vzniká na pomedzí publicistického a umeleckého štýlu, vytvára sa značný priestor na typovú rozmanitosť reportáže. Jej blízkosť s literatúrou faktu a s informatívnymi novinárskymi žánrami (správa, referát atď.) posúva reportáž do polôh publicistických, prítomnosť estetických prvkov a prevaha beletristických postupov za prítomnosti zvýrazneného osobného hodnotenia faktov zas vytvára už emblémové znaky umeleckej reportáže.

Reportáž s ambíciou pohotovo a plasticky zobraziť tie oblasti reality, ktoré „veľká" literatúra v prvých desaťročiach 20. storočia z rozličných príčin obchádzala či ignorovala, nevyvolala vážny záujem literárnych či novinárskych teoretikov. Politická, technická, vedecká i myšlienková akcelerácia života, mohutná inšpirujúca fakticita prítomnosti (20. a 30. roky) a s tým súvisiaca potreba rýchlej, obsažnej a plastickej informácie priviedla tento žáner k rozmachu, reportáž sa stala kráľovnou novín. Mnohé reportáže z tých čias sa stali trvalou hodnotou. Zachytili rytmus doby, uchovali jej pestrý kolorit, atmosféru. Rozmach reportáže pochopiteľne zvýšil jej spoločenský význam a to zákonite viedlo i k zvýšenému záujmu teoretikov a k prvým pokusom uznať reportáž ako pevne konštituovaný slovesný druh. Definíciu, ktorá by jednoznačne vymedzovala jej miesto v žurnalistike i v umeleckej literatúre, sa dodnes nepodarilo napísať; platí tu teda to isté, čo pri literatúre faktu: existuje, ale popísať ju vieme len približne. To, ostatne, nie je starosť tých praktikov, ktorí dosiaľ považujú reportáž za veľmi vhodný žáner schopný v reálnom čase priniesť celistvú informáciu a ktorí ju ešte, ako ohrozený druh, pestujú na vlastných záhumienkoch.

Koncom prvej tretiny 20. storočia sa reportáž dostala do zóny revalvácie, viacerí poprední európski novinári i literáti sa nazdávali, že román stráca svoje pozície, že nemá budúcnosť a jeho miesto zaujme reportáž. U nás tieto názory vyjadril znamenitý Egon Ervin Kisch v článku roku 1930. Príbuzné názory odznievali v tých rokoch dosť zhusta, súviseli s krízou románu i s názorovým imaním lefovcov (LEF – Levyj front iskusstva), ktorí považovali fikciu, ale aj iné románové atribúty za deformujúcu zložku pri zobrazovaní skutočnosti. Holé (vhodne vybrané) fakty, holý dokumentarizmus sa im javil účinnejší a čistejší ako beletrizovanie.

Argumentačné tromfy v rokoch tridsiatych boli naporúdzi – J. Reed, L. Rejsnerová, S, Treťjakov, M. Koľcov, B. Lapin, A. Londres či J. Gunther, ktorého reportážne knihy sa ešte i dnes čítajú s potešením. To, čo v spomínaných rokoch napísal o Európe, Ázii, Amerike, Afrike, bolo do značnej miery proroctvom, sumou strategických faktov, ktoré postačovali, aby čitateľ z ich hrebeňa uvidel i kus budúcnosti. Neskorší vývoj potvrdil a doplnil každý riadok jeho reportážneho portrétu gruzínskeho skrachovaného bohoslovca, vlakového gangstra, vojvodcu, geniálneho jazyko- a umenovedca, generalissima a masového vraha – chlapca z Gori.

Väčšine popredných svetových reportérov boli vzdialené teoretické spory o reportáži, dávali prednosť reportérskej tvorbe. Výraznejšia polarizácia nastala okolo reportážnej typizácie, ktorá prežila dodnes. Časť autorov i teoretikov nadraďovala

hľadanie a výber typického faktu, resp. typu nad spôsob jeho stvárnenia, iní favorizovali osobnosť reportéra. Na ňom záleží, či z ktoréhokoľvek faktu urobí udalosť, či odkryje jej kauzalitu, či prenikne až k hlbinne skrytému významu faktu, ktorý bežnému pozorovateľovi zostáva utajený.

Podlžnosť literárnej teórie i dejín novinárstva voči reportáži pretrváva. Dosiaľ nie je zmapovaná problematika zobrazenia skutočnosti v reportáži, nie sú zbilancované a zanalyzované jej výrazové prostriedky, nie je zhodnotený rast spoločenského významu reportáže, jej trvalej kryštalizácie a napokon ani jej vzájomné ovplyvňovanie sa beletriou, nie je upresnené ani jej miesto medzi ostatnými novinárskymi žánrami.

Absencia presnej definície napokon nie je (u nás) hlavným problémom reportáže. Tým je v súčasnosti fakt, že plnokrvná poctivá reportáž vymizla zo stránok novín takmer ako plesnivec alpský z Dreveníka, ako orchidey z malokarpatských strání.

Za predchodcov modernej reportáže môžeme považovať S. H. Vajanského. A. Bieleka, A. Lombardiniho, M. Filu (menoslov nie je úplný). Za týmito priekopníkmi nasleduje M. Kukučín, no a veľmi výrazne – davisti. Reportáž vnímali v správnych literárno-spoločenských dimenziách, nepodceňovali ju, siahali po nej v každej chvíli, keď dynamizmus udalostí vyžadoval rýchlu, sugestívnu informáciu. A jednako sa žiada povedať, že podľa dnešných kritérií sa nám mnohé reportáže z tých čias javia ako hybridné slovesné útvary, ako krížence reportáže a poviedky. Napokon, tento typ reportáže pestoval i Július Fučík a rad iných novinárov a spisovateľov. Autorom stačilo zopár základných faktov, často získaných sprostredkovane (napr. o streľbe v Košútoch). V reportážach z tých rokov cítime absenciu dôkladného dokumentarizmu a tej reportérskej zurvalosti, ktorá ide až na dreň faktu-udalosti.

Toto vlastne nie je a ani nechce byť výhradou, ale konštatovaním rozdielnosti z príslušnej časovej vzdialenosti. Bol to však solídny základ, na ktorom sa dalo stavať. Mnohí autori, ktorí mohli reportáž po druhej svetovej vojne rozvíjať, mali iné, významnejšie starosti a povinnosti. Museli sa s perom a s tlačiarenskou čerňou rozlúčiť, kontinuita reportáže sa narušila.

Významnú úlohu pri vzkriesení reportáže zohrala redakcia *Smeny*. Reportáž sa stala najžiadanejším a prvým medzi novinárskymi žánrami. Nie byť šéfredaktorom, ale byť reportérom (voľným) bolo túžbou skoro každého redaktora. V *Smene* vyrástlo veľa znamenitých reportérov aj zásluhou jej prvých šéfredaktorov – Vraťka Šrobára, Júliusa Strinku, Leopolda Podstupku, Bohuša Trávnička, Antona Kurinu.

Reportáži sa pravdaže venovali aj v iných redakciách, vrátane krajskej tlače. Aké exhaláty, aké kyslé dažde spôsobili, že po impozantnom rozvoji reportáže (v *Smene*, *Kultúrnom živote*, *Novom slove*, *Mladej tvorbe*) začala chradnúť ako réva napadnutá peronospórou, až napokon zdegenerovala zväčša na dva typy – tzv. reportáž „hnojársku" a reportáž priemyselnú, keď sa verilo (hore), že písané slovo nahradí ekonomické mechanizmy. Ako sa stalo, že aj to, čo sa dnes prezentuje pod vignetou reportáž, je z deviatich desatín skôr tematicky i myšlienkovo obmedzený chatrný hybrid zosmolený zväčša po dvojhodinovej návšteve objektu reportáže. A taký je napokon aj osud väčšiny súčasných reportáží – kým v šesťdesiatych rokoch patril tento novinársky útvar medzi najčítanejšie žánre, dnes v tejto kategórii osciluje v tretej tretine rebríčka.

V biotope, v ktorom reportáž existuje, sa príkro zmenili podmienky. Totalitná moc siahla na odvekú funkciu novín, vnúteným diktátom si ich prisvojila a zo siedmej veľmoci sa vytrvalo snažila urobiť svojho miništranta. Mnohé témy sa tabuizovali, priestor pre tvorbu sa zužoval. Nastával čas hymnusov, ód nielen na Stalina či kukuricu, čas samých víťazných ezánov, hľadania pozitívneho hrdinu v literatúre a pozitívnych príkladov v živote, čas rytierov zlatej hviezdy až po čas Brežnevových literárnych úspechov.

Noviny dlhé roky zatĺkali klince do rakvy amerického imperializmu a tí, čo sa odvážili narušiť hranice tabuizovaných tém, alebo sem-tam všantročili zrnko pravdy, čo si aspoň kedy-tedy zložili z očí povinné ružové okuliare, šli od maléru k maléru. Keď sa hurtovne budoval miliónový ČSM [Československý svaz mládeže] a zháňka po nových členoch, po čo najvyšších počtoch bola asi taká ako v šesťdesiatom ôsmom, keď sa za miništrovania aparátnikov úporne hľadali desaťtisícové šíky kontrarevolucionárov, uchýlili sa spola uštvaní funkcionári ČSM v banskobystrickom kraji – tiež k podvodu. Jednoducho z pomníkov na cintorínoch odpísali mená a tak bodovali. Potemkiáda pokračovala a počet nenapísaných reportáží sa množil. Nebolo možné napísať pravdu o monsterprocese so statočným liptovským Herzegom, podnikateľským talentom, ktorý by bol dozaista zo svojej dediny vybodoval slovenské Slušovice, keby ho spupná moc nebola hodila do kárnice... Prejdú roky a k nenapísaným reportážam pribudne i tá z procesu s Babinským, charakteristická o. i. aj tým, ako z justičnej siete vykĺzli veľké ryby.

Pravdivá informácia sa zväčša devalvovala, nebol o ňu vrchnostenský záujem a reportáž ako prieskumný žáner žurnalistiky i literatúry prinášala autorom častejšie problémy ako autorom novinárskych kantát a filipík. Vrchnosť odmieta mechanizmy spätnej väzby, netušiac, že tým infikuje svoje riadiace centrá i svoje myslenie vírom degenerácie.

Reportáž si zasluhuje hlbšie skúmanie, ako je tento letmý dotyk. Je to náročný slovesný druh. Vyžaduje všetky biogénne prvky, ba aj stopové látky, dobré „svetelné" podmienky, vyžaduje nekompromisnú deľbu redakčnej práce, nedarí sa jej v primitívnych podmienkach typu všetci všetko, kde starý ostrieľaný redakčný kozák chodí priam tak ako elév čítať do tlačiarne texty a takto nahradzovať to, čo vždy robievali tlačiarenskí korektori...

Iste sa nájde historik, ktorý objasní históriu reportáže v druhej polovici 20. storočia na Slovensku, podmienky, v akých sa písala i nepísala. Lebo napriek nepriaznivým pomerom vyrástlo u nás veľa dobrých reportérov (Ladislav Mňačko, Vladimír Labáth, Vlado Hochel, Gavril Gryzlov, Bohuš Chňoupek, Bohuš Ujček, Roman Kaliský, Slavo Kalný, Rudo Olšinský, Ľubor Bátovský, Jozef Dunajovec, Ota Plávková, Ján Čomaj, Julo Kokavec, Milan Város, dvojica Michal – Hric a i.). Na knižných pultoch sa čoraz častejšie začali objavovať knižky reportáží, oneskorených aj iných, ani jednu z nich nebolo treba čitateľom osobitne propagovať.

A veľmi krátko po tom, ako známe noviny publikovali známu karikatúru – *Pozor, zľava tanky!*, tie tanky naozaj prišli. Na svojich lafetách priviezli aj mnohých cudzích reportérov, medzi nimi Viktora Murzina. Bulharský reportér vtedy v Bratislave píše

primitívnu reportáž o bulharskom vojakovi, ktorému chcela jedna Bratislavčanka znížiť bojaschopnosť svojou povoľnosťou, a Viktor Murzin sa dravo hnal za vidinou štyridsiatich tisícok ozbrojených kontrarevolucionárov v Bratislave. Naveľa, naveľa sa mu podarilo vniknúť na Gottwaldovom námestí do bytu jedného z nich. V byte vitrína, vo vitríne zbrane, brokovnica, guľovnica s ďalekohľadom. Kto mal vo veľkej vlasteneckej pušky vyzbrojené optikou? A už sa rodí snajper, už do Komsomolskej pravdy ktosi horúčkovito lifruje reportáž o tých štyridsiatich tisícoch a ako dôkaz pravdy poslúži aj konkrétne meno – Anton Šagát, kontrarevolucionár – snajper a celá adresa. Komsomolská pravda mala vtedy obrovský náklad.

Supergól do vlastnej bránky!

Anton Šagát (1920 – 1977) ako vojak slovenskej armády prešiel vo februári 1943 k Sovietskej armáde. Absolvoval partizánsku školu vo Sviatošine a 8. augusta 1944 ho ako člena organizátorskej partizánskej skupiny M. Sečanského vysadili na Latiborskej holi. Z osemčlennej skupiny sa postupne vytvorila Brigáda kpt. Jána Nálepku, v ktorej bol politickým komisárom. Vyznamenania: Rad SNP I. tr., Rad veľkej vlasteneckej vojny I. st., Čs. rad Bieleho leva Za víťazstvo, poľský vojnový kríž Na polu chvaly, francúzsky kríž Za zásluhy, Rad červenej hviezdy, medaila Za chrabrosť, Za pobedu nad Germanijej, zlatá hviezda za rozvoj družby medzi Sovietskym zväzom a Československom...

Navštívil som Antona Šagáta na sklonku augusta 1968 (v čase vpádu do svojho bytu bol na strednom Slovensku), napísal som reportáž *Čomu oni slúžia* (bola publikovaná v *Novom slove*), kópiu som poslal do Komsomolskej pravdy. Zbytočne, tieto noviny dodnes nezmyli z Antona Šagáta svoju jedovatú slinu.

No a potom znovu začali padať kyslé dažde, istí autori namiesto pravdivej reportáže spísali nielen smutne známe *Poučenie*, ale aj jedovaté *Slovo do vlastných radov*, zlatníci v Moskve odlievali zlaté busty Brežneva a miništranti moci zasa začali tancovať dobové rituálne tance.

Bohuš Ujček si dá na poslednú chvíľu života pred oči portrét Vlada Clementisa, Gavril Gryzlov zomiera bez pomoci, Rudo Olšinský vŕta studne a aj on zomiera predčasne, Ľubor Bátovský robí účtovníka, Ota Plávková je pradiarkou, Roman Kaliský donedávna murárčil, Laco Mňačko a iní emigrujú, ďalší absolvujú infarkty i školenia so šofármi a upratovačkami a iní štartujú na nové kvantové dráhy a svojím životom dávajú za pravdu Milovanovi Djilasovi.

Aj o tom treba napísať reportáž.

Tretia časť

Výzvou je pre mňa zvrchovaná báseň s významnými ľudskými obsahmi

Rozhovor s Jánom Zamborom

Z akej rodiny pochádzate a kam až siaha jej história?
Viac viem o predkoch z otcovej strany. Narodil som sa v stredozemplínskej dedine Tušická Nová Ves, kde moji predkovia Zamborovci zrejme žili oddávna. V obci sú dve vetvy Zamborovcov, medzi ktorými nie je príbuzenská väzba. Na jednej strane sú naši príbuzní nazývaní Banokovci a my nazývaní Kukovovci, na druhej strane tí, ktorých volajú aj Aďonovci. Najstarší známy zamborovský dom našej vetvy bol v strede starého valala u Banokovcov.

Môj otec Juraj (1914 – 1985) bol založením roľník, ale nevlastnil dosť rolí, aby z toho mohol uživiť rodinu, takže pracoval ako robotník na poľnohospodárskych melioračných stavbách a popritom, pravdaže, aj na poli. Bol mimoriadne pracovitý. Naposledy bol zamestnaný ako nočný strážnik na JRD. Odtiaľ ho odviezla sanitka do michalovskej nemocnice, kde vzápätí ani nie sedemdesiatjedenročný umrel. Doplatil zrejme na to, že nedbal na dostatok spánku, prepínal s robotou a nechodil na zdravotné prehliadky a vyšetrenia.

Otca môjho otca, deda Juraja Zambora (1888 – 1962), vychovala matka Anna, rodená Hajduková, ktorá pochádzala z Tušickej Novej Vsi. Jej manžel krátko po svadbe odišiel do Ameriky a odtiaľ sa už nikdy neozval. Babka bola kalvínka, no pri sobáši prestúpila na katolícku vieru. Na starom valale dedo s mamou postavili malý domec pokrytý šindľom, kde bol aj kúsok pozemku na sadenie zemiakov a konopí (na tkanie plátna). Zbúrali ho až roku 1956, takže si naň pamätám. Tam žil dedo s matkou, ženou Barborou, rodenou Džubákovou z Veľkých Ozoroviec, a narodili sa im deti Anna (1911), Juraj (môj otec, 1914), Michal (1920) a Mária (1923). Dedo bol štyri roky a štyri mesiace v prvej svetovej vojne. Bol aj v Rusku. Prvého syna, môjho otca, uvidel až po návrate z vojny. Podarilo sa mu získať stále zamestnanie – pracoval ako poľný strážca („keruľ“) na miestnom grófskom majeri. Jeho úlohou bolo aj kontrolovať poľné práce a robil to vraj veľmi dôsledne, napríklad pri jednotení cukrovej repy dbal na to, aby na poli neostala jediná burinka. Rodinné pomery ho viedli k prísnemu spôsobu života a k sporivosti, čím ovplyvnil aj môjho otca. Podobne ako neskôr môj otec sa vyhýbal krčme. Po parcelácii roku 1925 sa mu podarilo získať 3 ha pôdy,

a tak pracoval na vlastnom. Pamätám si ho v rokoch po kolektivizácii koncom 50. rokov. Keď videl, ako neporiadne sa narába so zemou, nemal pokoja a hneval sa. Rovnako ako mnohí vtedajší dedinskí chlapi žul tabak, z čoho gazdiné neboli nadšené. Noviny čítal nahlas a tak, že text prekladal do zemplínskeho nárečia. S rovesníkmi sa u nás po večeroch schádzali a rozprávali si príbehy z prvej svetovej vojny. V čase môjho detstva a dospievania sa rodiny i susedia navštevovali bežne. V nedeľu popoludní si vyniesli stolčeky či stoličky na mostík pred dom a zhovárali sa.

Dedo s pomocou môjho otca na novom valale postavil z hlinených váľkov, ktoré robili sami, nový dom pokrytý eternitom. Jama na záhrade, odkiaľ brali hlinu, bola nezarovnaná ešte v mojom detstve. Do tohto domu si môj otec roku 1939 priviedol ženu Zuzanu, rodenú Kolesárovú (1921 – 2015), zo susednej dediny Horovce. Narodili sa im môj brat Štefan (1941), ja, sestra Mária (1950) a brat Ladislav (1957).

Horovský dedo Andrej Kolesár (1881 – 1960) bol tiež roľník a neobišla ho prvá svetová vojna. Podľa svedectiev sa jeho žena s deťmi musela v tom čase pretĺkať v krajnej núdzi. Neskôr sociálnu situáciu rodiny riešil dvoma cestami za prácou v amerických baniach. Po návrate z prvej cesty postavil v Horovciach dom, z druhej sa vrátil predčasne – otriaslo ním, keď v bani zasypalo kamarátov. Zo zarobených peňazí nakúpil zeme.

V tušickonovoveskom rovnom dome, v čase, na ktorý si už pamätám, býval v prednej izbe strýko so ženou, dvoma dcérami Teréziou a Martou a s dedom a v zadnej izbe moji rodičia s troma synmi a dcérou. Pitvor, komora a maštaľ boli spoločné. Dlážka v dome bola spočiatku hlinená. Ako chlapec som spával aj v pitvore, a to i v zime, hoci sa tam nekúrilo. Strýko mal nadanie na remeslá, absolvoval trojmesačný murársky rýchlokurz a ako samouk zvládol aj stolárske a tesárske remeslo, v záhrade si postavil stolársku dielňu, bol vedúcim trojčlennej tesárskej partie a roku 1960 si postavil nový dom. My sme dom (na štvorec) prestavali až koncom 60. rokov.

Kolesárovci v Horovciach mali viac polí, priahali kone, Zamborovci v Tušickej Novej Vsi iba kravy – spriahali našu a strýkovu. Babka Barbora Zamborová umrela v mojom skorom detstve, nepamätám sa na ňu. Na horovskú babku Annu Kolesárovú sa matne pamätám.

Otec s mamou dúfali, že po maminých rodičoch zdedia pôdu, ale ich nádeje zmarila kolektivizácia. Bol som svedkom toho, ako do nášho dvora vstúpili presvedčovači do družstva – otec sa k nim blížil s vidlami, a tak sa hneď stiahli. Nakoniec však prihlášku rovnako ako iní podpísal.

Zamborovci boli rímskokatolíci, Kolesárovci gréckokatolíci. Na mame som si vážil, že po násilnom zrušení gréckokatolíckej cirkvi v 50. rokoch neprestúpila na pravoslávie, ale chodila do rímskokatolíckeho kostola. Po novembri 1989, keď sa gréckokatolícka cirkev znova legalizovala, chodila do gréckokatolíckej cerkvi v Trhovišti alebo v Michalovciach i do rímskokatolíckeho kostola. Ako mladá matka sa musela postarať o deti, domácnosť i pole. Hoci už v mojom detstve bola dosť chorľavá, dožila sa (iste aj vďaka početným liekom) deväťdesiatich troch rokov.

Bola pre mňa inšpiratívnou zásobárňou bohatého jazyka (zemplínskej slovenčiny) s nezvyčajnou obraznosťou, prekvapujúcimi prirovnaniami a frazémami, pôso-

biacimi objavne a obsažne, v ktorých sa premietal miestny spôsob života, a to nielen jej, ale aj minulých generácií, pestrou škálou pomenovaní poveternostných javov, napríklad rozličných podôb dažďa, čo súviselo s jej spolužitím s prírodou. Všeličo z toho preniklo do mojich básní. Od nej mám v jednej z nich frazematické prirovnanie „prišiel si len jak ohňa uchytiť" (v nárečí „prišol ši ľem jag ohňa uchopic"), teda prišiel si iba na chvíľku; frazéma odkazuje na dávne časy, keď sused prišiel do domu suseda iba na nakrátko, aby si od neho odniesol uhlík z pahreby. Obraz má, pravdaže, aj iné konotácie.

Moji vzdialenejší predkovia boli podobne ako skoro všetci obyvatelia Tušickej Novej Vsi a Horoviec dlhé storočia poddaní feudálnych pánov bez možnosti primeraného sociálneho zabezpečenia a vzdelania.

Mierite aj do minulosti vašej rodiny a rodnej obce. Aké udalosti by sa vám žiadalo z histórie rodiska pripomenúť?

Tragédie viažuce sa na 20. storočie, o ktorých mnohí dedinčania už nevedia. Niekoľkí sa však o dejiny obce zaujímajú, ba nájdu sa aj jednotlivci, ktorí ako neprofesionáli o nich zhromažďujú fakty. Obísť nemožno straty v oboch svetových vojnách (z prvej sa z 59 narukovaných mužov nevrátilo 10) a dva rozsiahle požiare, prvý v roku 1917, keď na majeri zhorelo 8 stohov obilia čakajúceho na výmlat a ďatelina, a druhý roku 1934, keď sa podľa svedectva mojej tety Anny od horiaceho obchodu chytilo desať domov, štyri stodoly, sedem stohov slamy a iné menšie stavby (tetino farbisté rozprávanie som si ako vysokoškolák zaznamenal). Z najväčších tragédií, ktoré sú spojené s Tušickou Novou Vsou, priblížim poslednú. V obci sú rímskokatolíci, gréckokatolíci, kalvíni, luteráni i jehovisti. Žili v nej aj dve početné židovské rodiny, Grůnwaldovci, ktorí vlastnili obchod („sklep"), a Rosenbergovci, ktorí mali krčmu. V nej bývali aj dedinské zábavy s cigánskymi hudobníkmi („hudakmi"). Často ich vraj sprevádzali bitky medzi mládencami. Pri jednej z nich jeden parobok, ako sa dočítame v obecnej kronike, prišiel o život. Roku 1942 boli členovia oboch židovských rodín odvlečení do koncentračných táborov a takmer všetci zahynuli. Podľa obecnej kroniky ich transportovali najmä gardisti, ktorí sa grupovali z nižších vrstiev obyvateľov. Z Rosenbergovcov sa zachránili traja. Deti Viliam a Etela neskôr navštívili aj rodnú obec. Viliam, ktorí si po vojne zmenil priezvisko na Beco, v liste obecnému kronikárovi Michalovi Vargovi z 11. 9. 2000 (Flawil, Švajčiarsko) napísal: „Ja som sa zachránil tak, že som ušiel z vojenského pracovného tábora k partizánom. Tam som sa zišiel s bratom Lajbkom. Sestra Etela sa schovávala na západnom Slovensku až do oslobodenia roku 1945. Potom sa odsťahovala do Izraela. Brat sa vysťahoval do Kanady, kde zomrel pred 20 rokmi. Ja som dokončil štúdiá v Prahe a pracoval ako lekár až do roku 1968. Po obsadení republiky som sa vysťahoval s rodinou do Švajčiarska..." Židovská komunita z Tušickej Novej Vsi a zo susedných Tušíc a Horoviec mala v Tušickej Novej Vsi vedľa Grůnwaldovho domu malú modlitebňu („buźeň"), ktorá slúžila aj ako súkromná náboženská škola. Na túto stavbu si pamätám. V Tušickej Novej Vsi sú aj zvyšky spoločného židovského cintorína.

Ako si spomínate na detstvo v malej obci na východe Slovenska, kde ste vyrastali?
Moje detstvo sa zrejme nelíšilo od detstva iných dedinských rovesníkov. Rodičia boli priveľmi zaujatí robotou, nemali čas sa nám osobitne venovať. Hračku – malé červené autíčko – mi otec kúpil, keď som sa na pár dní pre žalúdočné problémy ocitol v michalovskej nemocnici. Autíčko som vnímal ako vzácnosť. Ako na výnimočný dar si spomínam na poľného zajačika, ktorého chytil otec a ja som ho choval v prútenej klietke – spravil mi ju dedo Kolesár. Zajačik rástol, prútie prehryzol a ušiel. Klietka mi však ostala, mal som v nej rozličné časopisy a pokusy o výtvarné práce. Dodnes ju uchovávame na povale nášho tušickonovoveského domu.

Veľkou zmenou bola základná škola (1953 – 1962). Do prvej triedy som chodil do Tušíc. V miestnosti, kde sa vyučovalo, bola dlážka natretá čiernym olejom, ktorý ešte celkom nevyschol. Jeden spolužiak, ktorý sa nevedel prispôsobiť novej úlohe, sa na nej hneď vyváľal. S Ferom Kolim, neskorším vysokoškolským učiteľom v Nitre, ktorý v Tušickej Novej Vsi býval na začiatku našej ulice, sme si sadli do vysunutej lavice vpredu, obrátenej k radom ostatných lavíc – nevedeli sme, že tá lavica je somárska. V zime sme sa s rovesníčkou sesternicou Teréziou, s ktorou sme bývali v jednom dome, cestou do školy neraz borili so severákom a v teplých mesiacoch sme sa niekedy na ceste konča tušických záhrad zatúlali a prišli sme neskoro. Meškanie na vyučovanie sa však vtedy veľmi vážne nebralo. V prvej triede sme mali milú a krásnu mladú učiteľku, volala sa Magda Durišinová, nesmierne sme ju milovali. V siedmom ročníku bola takým typom učiteľka Valéria Jágerská. Mohol by som spomenúť aj jednu ďalšiu učiteľku, ktorá bola ako med, ale tá nás, žiaľ, takmer nič nenaučila. Keďže neskôr som sa aj ja stal učiteľom, vyvodil som si z toho poučenie, že ako učiteľ mám byť kamarátsky, ale aj prísny.

Ako na patologický znak režimu tých čias si spomínam na hromadu vyradených kníh zaberajúcich celú väčšiu miestnosť bez nábytku v bývalej majerskej budove v Tušickej Novej Vsi, kde boli v tom čase školské priestory. Knihy boli určené do zberu.

Súčasťou výchovných metód niektorých učiteľov i jednej učiteľky boli telesné tresty. Nástrojmi boli palica i pravítko (u učiteľky slovenčiny za hrubku v diktáte hranou po končekoch prstov). Niečo sa zavše ušlo aj mne. Jeden spolužiak neveľkého vzrastu sa bitiu vzoprel a vytiahol na učiteľa nožík rybku so slovami „Udri teraz“. Jeden učiteľ to s telesným trestaním môjho rómskeho spolužiaka z Horoviec prehnal (bil ho tak, že sa mu z nosa pustila krv) a nakoniec musel z učiteľského miesta odísť. Potom tieto výchovné metódy prestali. Ako viem z rozprávania i z obecnej kroniky, známy nimi bol aj prvý učiteľ obecnej školy v obci v medzivojnovom období Čech Karel Hájek, ktorý inak vedel žiakov veľa naučiť, pracoval s nasadením a výrazne prispel ku vzdelávaco-kultúrnemu povzneseniu obecnej komunity (napr. nacvičoval divadelné predstavenia). Môjho strýka Michala ako chlapca preto, že zápasil so spolužiakom, zbil tak, že ho po príchode domov dedo posadil na voz a vybral sa na vyššiu inštanciu do Trebišova so sťažnosťou. Keď sa to Hájek dozvedel, údajne ho predbehol na bicykli a doslova pokľačiačky uprosil, aby tam nešiel, lebo ho zbavia učiteľského miesta.

V 1. až 3. ročníku som mal aj trojky, od šiestej triedy, keď som už zrejme mal viac rozumu, som bol stále vyznamenaný.

Keď som bol väčší, po návrate zo školy som sa musel zapájať do poľných prác alebo ísť napásť kravu. Jedna, ktorú sme s otcom boli kúpiť vo Vojčiciach, bola nespratná, musel som ju držať na reťazi, voľne som ju mohol pustiť až v jeseni. Pre pastierikov to bol čas zážitkov: opekania kukurice, pečenia zemiakov a šantenia po stohoch. Otec ma rád mal pri sebe, čo niekedy bolo zaujímavé, ale súčasne ma to obmedzovalo – túžil som byť skôr s kamarátmi.

Boli sme štvorčlenná chlapčenská partia rovesníkov, na ktorú starší dedinčania spomínajú dodnes: Michal Bodnár, Andrej Dráb, František Koli a ja. Andrejov otec bol kováč, priťahovala ma ich vyhňa i starý dom pokrytý slamou. Vedľa nich býval starší záhadný nevidomý muž, ktorý vraj vedel veľa rozprávok. Rozprávky sme spolu s Ferom drankali aj od môjho otca. V jeho rozprávaniach sa pôvabne miešali minulosť a súčasnosť, kráľ cestoval autobusom. Spolu s inými kamarátmi sme podnikali rozličné dobrodružné výpravy k ondavským brehom a na okolité polia. S obľúbenou učiteľkou Annou Točenou, ktorá viedla v škole turistický krúžok, sme boli na bicyklovom výlete v kúpeľoch Borda a jednu noc sme tam aj prespali. S mamou som raz bol v Košiciach, park a mesto pre mňa boli nezvyčajným zážitkom.

Po večeroch dospelí veľa hovorili o strašidlách, najmä o bludičkách („svetielkach"), o tom, ako koho vodilo. Zaiste to súviselo s niekdajším močaristým charakterom nášho kraja, ktorý sa melioroval iba postupne. My deti sme boli dosť ustráchané, báli sme sa večer prejsť okolo cintorína, ba dokonca aj cez tmavý pitvor. Moja mama bola poverčivá, každú chvíľu hádzala uhlíky (vyberala ich z pahreby a hádzala do hrnčeka s vodou), čo bol vlastne pohanský zariekavací obrad. Aj dnes, keď mi cestu pretne mačka, žiada sa mi zohnúť po kamienok, prehodiť ho cez pomyselnú čiaru, kade prešla, a uvoľniť si tak cestu.

Významnú úlohu v živote detí a obyvateľov obce zohrávala rieka Ondava, ktorá preteká kilometer od dediny. V mojom detstve sa z nej ešte pila voda, ktorá sa pokladala za najzdravšiu. Vodu sme pili aj z hlavníkov v niektorých kanáloch na poliach. V letných horúčavách sme sa prašnou poľnou cestou chodili k rieke kúpať. Pri jednom kúpaní sme zdúpneli, keď náprotivnou stranou rieky tiekla tmavá voda a niesla ryby hore bruchom. Spustila sa prevádzka celulózky vo Vranove. Bol to jeden z najdôležitejších prejavov konca jednej doby.

Čo vás priviedlo k literatúre? Kedy ste sa o ňu začali intenzívnejšie zaujímať? Bolo to už v detstve?

V piatej triede, ktorú som absolvoval znova v Tušiciach, mi učiteľ Ján Kovalík v rámci recitačnej súťaže pridelil báseň Ivana Kraska *Otcova roľa* (bola v čítanke). Zasiahla ma osobitou pôsobivosťou. Postúpil som na školské kolo. Nevyhral som ho, ale pri recitovaní ako dôležitom kontakte s poéziou som v nasledujúcich rokoch už ostal. Raz som na školskej slávnosti recitoval báseň Janka Jesenského *Vyhnali ma.* Môj otec mal v očiach slzy a okolostojaci zachytili jeho slová: „Kto ho vyháňa?" Naši rodičia a dedinčania rástli s nami. Učiteľ Michal Lopuch mi povedal, že najlepším slovenským recitátorom je Viliam Záborský. Jeho prednesy som poznal z rádia. Začal som ho napodobňovať, prednášal som hrubým hlasom a na poslucháčov to zaberalo. Bol

som aj na nejakej mimoškolskej súťaži, mal som však takú trému, že som prednes celkom zbabral.

O verše som sa pokúšal už na základnej škole, ale boli viac ako amatérske. Prečo som ich začal písať, ani neviem. V čase dospievania to bol zaiste výraz sklonu k sneniu. Doma sme pritom v podstate nemali nijaké knihy. Spomínam si na čítanku po staršom bratovi a na mamine náboženské kalendáre. Mojou prvou knihou bola veršovaná rozprávka Alexandra Sergejeviča Puškina *O rybárovi a rybke* v preklade Heleny Križanovej. Dostal som ju zrejme v škole ako odmenu za umelecký prednes. Od siedmej triedy som si začal knihy kupovať. Postupne si na to zvykali aj rodičia.

O literárnu tvorbu mala záujem aj naša tušickonovoveská partia. Dokonca sme ako samizdaty vydávali spoločné literárne zborníčky.

Na vysvedčení z 8. triedy som našiel údaj „Pracoval úspešne v krúžku literárnom". Na tento krúžok ani na svoju úspešnú prácu v ňom si nepamätám. Možno sa mal na mysli môj záujem o umelecký prednes.

Kam vás posunula Stredná všeobecnovzdelávacia škola v Michalovciach, na ktorej ste študovali v rokoch 1962 až 1965?

Na strednej škole som sa najmä vďaka o rok staršiemu spolužiakovi Michalovčanovi Jozefovi Fedorovi, ktorý tiež písal a recitoval básne, dozvedel, že jestvujú časopisy Mladá tvorba, Slovenské pohľady, Kultúrny život, ku ktorým neskôr pribudla Revue svetovej literatúry, že existujú české literárne periodiká, básnici Miroslav Válek, Ján Stacho a iní, a tak som tie časopisy a všetko dôležitejšie z literatúry, najmä z poézie, začal kupovať a čítať. Časopisy boli bežne dostupné v novinovom stánku v strede mesta a knihy v miestnom kníhkupectve. Od roku 1963/64 som začal sledovať literárny proces. Pre moje ďalšie utváranie to bolo podstatné.

Niekoľko amatérskych veršovaných pokusov, z ktorých dnes väčšinu pokladám za umelecky nezvládnuté, mi vyšlo v Zemplínskych novinách. Mojimi najvýraznejšími inšpirátormi boli Válek a Stacho.

Prednes na spôsob Záborského vyhovoval aj môjmu slovenčinárovi na Strednej všeobecnovzdelávacej škole v Michalovciach, ktorý pri vyučovaní literatúry neprekročil rámec toho, čo si osvojil na vysokej škole v päťdesiatych rokoch (najdôležitejším súčasným slovenským básnikom, o ktorom sme podľa neho mali hovoriť aj na maturite, bol preňho Milan Lajčiak). Na svoje hodiny slovenčiny dokonca po mňa posielal žiaka, aby som predviedol vzorovú recitáciu. Keď som sa pod vplyvom starších spolužiakov v aktuálnom spôsobe umeleckého prednesu zorientoval a prešiel som k civilnosti, prestal som ho zaujímať. Na strednej škole som na základe iniciatívy učiteľa Michala Stojaka so spolužiačkou recitoval skladbu Jána Smreka *Básnik a žena*. Sám som si vybral básne Jána Stacha *Slovo* a *Slučka nad zemou* zo zbierky *Dvojramenné čisté telo*. Slovenčinár a výborný pedagóg Michal Stojak, ktorý ma, žiaľ, neučil (mal s nami iba jednu – experimentálnu – hodinu ako zastupujúci učiteľ), sa vyjadril, že Stachovi nemôžem rozumieť, a tak som sa na stretnutí členov literárneho krúžku, ktorý viedol, prezentoval ich výkladom. Z mojej strany to bola zaiste trúfalosť. V literárnokritickej recepcii poézie tohto básnika som však bol slušne zorientovaný.

Poznal som aj úvahu Milana Hamadu o Stachovej zbierke *Dvojramenné čisté telo Na obranu tvorby*, ktorá vyšla v Kultúrnom živote. So Stachom som postúpil do krajského kola v Poprade. Zoznámil som sa tam s významnými spisovateľmi a amatérskymi recitátormi.

V Tatrách som zažil Jozefov Mladoňov prednes úryvku zo *Žofie* Valentína Beniaka a prednes Hviezdoslavovej básne *Ó, prečo som nie víchrom*, Karolov Horákov prednes Válkovej básne *Dejiny trávy* a *Štvornožcov* a predstavenie jeho divadielka poézie Edgar Lee Masters *Spoonriverská antológia* a Danin Špalekovej (neskôr Fedelešovej) prednes Ondrušovej básne *Nemilosť* a Andraščíkovej poézie. Keď som sa stal literárnym redaktorom košického rozhlasového štúdia, usiloval som sa o to, aby vrcholné prednesy týchto recitátorov zazneli aj v rozhlase a fixovali sa. V Mladoňovom prípade to bolo pre jeho pokročilý vek neskoro.

Na základe môjho prednesu Stachových básní ma pozvali na školenie recitátorov v Modre, čo bola aj príležitosť zoznámiť sa s významným slovenským mestečkom, s ktorým sa spájali mená pozoruhodných spisovateľov, a na Hviezdoslavov Kubín.

Recitoval som na pohreboch profesorov, osobitne si spomínam na prednes Hviezdoslavovej útešnej básne „*Neželej – škoda v lomoz dňa i vzdychu*" na pohrebe môjho učiteľa fyziky Mikuláša Čolláka, ktorého som vnímal ako osobnosť. V Michalovciach som účinkoval aj v divadielku poézie, ktoré viedol Ivan Mochorovský.

Udalosťou pre mňa boli besedy s básnikmi – krajanmi Pavlom Horovom a Mikulášom Kasardom, najmä to, ako čítali svoje básne (Horov predniesol *Baladickú suitu* z *Korábov z Janova*). S Horovom som sa neskôr zavše náhodne stretával pri návšteve Bratislavy, kde jeho častým spoločníkom bol Michal Chuda. Kasardu som neskoršie pri návratoch do rodiska v lete navštevoval v Sečovciach a vystúpil som aj na jeho pohrebe (pochovával ho vladyka gréckokatolíckej cirkvi s početnou suitou). Rozšírením obzoru počas štúdia na strednej škole bola aj beseda s redaktormi Kultúrneho života Agnešou Kalinovou a Michalom Nadubinským.

Popri literatúre ma zajímalo výtvarné umenie. Rozličné články s obrázkami s touto tematikou som si odkladal. Ako stredoškolák som rok chodil kresliť do michalovského Zemplínskeho múzea, kde sa mi nezištne venoval jeho výtvarník, maliar a reštaurátor Jozef Saloň.

Na esvéeške som mal španielčinu, spočiatku ma učila Jolana Džuppová, potom Jozef Štefan, ku ktorému som, žiaľ, iba občas, chodil aj na nepovinnú latinčinu. Keď sa ma pýtal, prečo nechodím na latinčinu, povedal som, že „sú tam samé dievčatá". Sladko sa zasmial. Štefan bol známy svojimi originálnymi „hláškami" (napr. „A čo si pálenku frištikoval?") a medzi profesormi sa vynímal svojou klasickou vzdelanosťou, cenil som si aj to, že spolupracuje so Zemplínskym múzeom. Neskôr som sa k španielčine vracal a začal som prekladať španielsku poéziu.

Po vyučovaní a v sobotu ma zvyčajne čakala práca na poli, okopávanie dlhánskych družstevných podielov, ba zažil som aj nepríjemnú prácu v horúčave a prachu pod elevátorom na stohu. Jedny prázdniny som pracoval na štátnom majetku Bysce, kam som denne dochádzal cukrovarskou úzkokoľajkou. Na konských povozoch sme zvážali baly slamy. Raz kočiš vypadol a úloha zastúpiť ho pripadla mne. Nebolo to

jednoduché, lebo doma sme kone nemali. Na majerskej ceste boli veľké výmole, naložený voz sa prevrátil, kone sa zľakli, vytrhli predok voza a splašili sa. V zmätku som pustil liace, čo bola chyba. Našťastie, nik mi nič nevyčítal.

V ďalšom období sa vaše úsilie o pokračovanie štúdia skomplikovalo...
Roku 1965 som sa uchádzal o štúdium na Filozofickej fakulte UPJŠ v Prešove v odbore slovenčina – výtvarná výchova. Prišlo mi oznámenie, že nie som prijatý pre nedostatok miesta. Dosť som to prežíval. Našiel som si učiteľské miesto na Základnej deväťročnej škole v Nižnom Žipove v okrese Trebišov. Pôsobil som tam celý školský rok a potom ešte v septembri. V prvom dlhom období som učil výtvarnú výchovu na celej škole, ďalej deviatakov deskriptívnu geometriu a siedmakov zemepis a matematiku. Výtvarnú výchovu a deskriptívnu geometriu som mal rád, navyše pri vyučovaní prvého predmetu som si mohol pomôcť novými kvalitnými metodikami. Vo viacgeneračnom učiteľskom kolektíve boli aj mladé kolegyne a kolegovia, ktorí pred uzavretím vysokoškolského štúdia museli absolvovať pedagogickú prax. S nimi som v škole trávil aj popoludnia a večery. So svojimi knihami a zošitmi som mal možnosť utiahnuť sa do zemepisného kabinetu. Do domca, kde som v podnájme býval, som chodil iba prespávať. Priestorom na vzájomné spoznávanie kolegýň a kolegov z učiteľského zboru boli i časté oslavy. Ročný pobyt v Nižnom Žipove bol aj na niečo dobrý: keď som nakoniec zakotvil v Prešove, cítil som sa zrelší a možnosť študovať na vysokej škole som si vážil. Na sobotu a nedeľu som chodieval do rodiska. Z prvých výplat som si kúpil kufríkový písací stroj a knihovničku.

Škoda, že som si v žipovskom období nepísal denník, azda som z toho mohol vyťažiť prózu. Pri prehŕňaní sa v starých papieroch v rodnom dome som našiel báseň, ktorou sa s Nižným Žipovom a s istou Máriou, dievčaťom z tejto dediny a študentkou v Košiciach, lúčim. Bol som taký plachý, že o bližší kontakt s ňou som sa ani nepokúsil.

* * *
Odchádzam ľudia veci moje stromy
už neuvidím Máriu
a nezastokol som jej ružu do vlasov
a už jej neodpoviem na spýtavý pohľad
v ktorom sa prebárali jazerá
a nedozviem sa či mi venovala
snežienku spánku aspoň raz
ani na jej čln nenastúpim
na ktorý chceli nastúpiť toľkí chlapci
keď ju na tanečnej zábave zvolili za kráľovnú krásy

Odchádzam Mária v daždi odchádzam
ľudia veci stromy
Keby som aspoň vedel kam

Nižný Žipov 1966

Na tatranské stretnutie spisovateľov a recitátorov, tentoraz v rámci autorskej súťaže Wolkerova Polianka, som sa dostal aj ako žipovský učiteľ roku 1966. Získal som čestné uznanie za poéziu. Zoznámil som sa tam s Jánom Buzássym, ktorý bol predsedom poroty, s jej členmi Jánom Majerníkom a Michalom Nadubinským. Spoznal som sa aj s Vincentom Šikulom, ktorý všetkých očaril zázračným spontánnym rozprávačstvom, s Vojtechom Kondrótom, videl som za jedným stolom sedieť Milana Hamadu a Františka Andraščíka... Buzássy odo mňa pýtal básne do Mladej tvorby, ale so svojím básnickým písaním som dlho nebol spokojný, takže som mu nič neponúkol.

Po odchode z Nižného Žipova som v prázdninovom medziobdobí s otcom a jeho kamarátom z melioračného podniku dláždil kanál pred obcou Nový Ruskov neďaleko Trebišova.

Neprijatie na prešovskú filozofickú fakultu som zhodnotil tak, že komisiu nepresvedčila miera môjho výtvarného talentu, a tak som sa o rok prihlásil na slovenčinu – dejepis. Znova mi však prišlo oznámenie, že som neprijatý pre nedostatok miesta. Dodatočné preskúmanie mojich neprijatí už nie je možné, lebo všetky materiály sú skartované. Faktom však je, že v tom čase sa pri prijímaní na vysokú školu písali posudky, v predchádzajúcej škole, ale aj v rodisku, a tam nielen na uchádzača, ale aj na rodičov. Môj starší brat, ktorý bol baníkom, mi tvrdil, že nepriaznivý posudok napísal tajomník MNV na môjho otca, na jeho postoje k novému režimu (mimochodom, otec sa nikdy politicky neangažoval) a že záporné posudky prichádzali aj na jeho pracovisko, pričom jeho vedúci mu ich dal prečítať a vzápätí ich roztrhal a hodil do koša. Spomínaný tajomník údajne skončil ako ťažký alkoholik.

V septembri som sa nakoniec chtiac-nechtiac vrátil do Nižného Žipova, kde som sa predtým s kolegami a kolegyňami rozlúčil. Na prešovskej pedagogickej fakulte boli dodatočné pohovory na slovenčinu – ruštinu. V núdzi som sa prihlásil a tam ma už prijali. Možno aj vďaka telefonickej intervencii jedného politického pracovníka v Košiciach, ktorý pochádzal z Tušíc, do rodiska stále chodil a môj otec, vidiac, čo sa deje, ta za ním zašiel.

Na pedagogickej fakulte som však nebol spokojný, lebo literáti medzi učiteľmi a študentmi neboli na nej, ale na filozofickej fakulte, mal som pocit, že patrím k nim. Vybral som sa za vtedajším dekanom filozofickej fakulty Tiborom Haleckom, vysvetlil som mu svoju situáciu a zámer požiadať o prestup na filozofickú fakultu. Od 9. decembra 1966 som už bol poslucháčom filozofickej fakulty. Hoci sa zimný semester onedlho skončil, skúšky som spravil prvý z krúžku.

Príchod na Filozofickú fakultu Univerzity P. J. Šafárika v Prešove bol pre vás zaiste novou životnou etapou. Čo priniesol?

Ako vysokoškolák som ešte recitoval poému Vladimíra Majakovského *Flauta chrbtica*, ktorá vyšla v preklade Ľubomíra Feldeka v Mladej tvorbe (pamätám sa, že v miestnosti sedel aj František Andraščík), báseň Miroslava Válka *Len tak* a balady Françoisa Villona z *Veľkého testamentu* v preklade Jána Smreka a Jozefa Felixa v rámci divadielka poézie. Po rezignácii na výtvarnú tvorbu som sa postupne vzdal

aj záujmu o umelecký prednes. Pribudol však záujem o písanie o poézii a o básnický preklad.

Roku 1967 mi vďaka môjmu učiteľovi Albínovi Baginovi vyšla báseň *Tanečná zábava v podhorskej dedine* v literárnom časopise Krok, ktorý vychádzal v Košiciach, a stala sa aj súčasťou mojej knižnej básnickej prvotiny *Zelený večer* (1977). Naša tušickonovoveská partia vydala v auguste 1968 ešte pred okupáciou najcennejší samizdat s názvom *Zvonica*. Mám tam básne, ktoré sa v trochu inej podobe tiež objavili v knižnom debute.

V mojom písaní o poézii a literatúre úlohu istého podnetu zohral Albín Bagin, ktorý ma na Filozofickej fakulte Univerzity P. J. Šafárika v Prešove učil teóriu literatúry. Z tém navrhnutých na jeho seminár som si vybral *Presah v zbierke Jozefa Mihalkoviča Zimoviská*. Bagin vytipovaných študentov nestrácal z dohľadu, bol ochotný im venovať svoj čas a otváral im publikačný priestor v literárnych časopisoch. Na základe môjho vystúpenia ma pritiahol k spolupráci s redakciou časopisu *Mladá tvorba*. Odtiaľ mu posielali knihy na recenzovanie, ktoré rozdelil vybraným poslucháčom. Z nášho krúžku si vybral aj Annu Bacigálovú (neskôr Valcerovú). Texty prechádzali jeho odbornou oponentúrou, ale pisateľov názor toleroval. Neskôr som ako autor krátkych recenzií spolupracoval priamo s redaktorom Jánom Štrasserom. Recenzie mi však vyšli aj v *Predvoji*, *Kroku*, *Novom slove*, *Matičnom čítaní*, *Realite*, *Slovenských pohľadoch* a vo *Východoslovenských novinách*. Moju skorú recenzistiku charakterizuje značný negativizmus, ktorý pripisujem svojej mladosti.

Slovenčina mala v tom čase na FF UPJŠ v Prešove v zásade veľmi dobrú odbornú úroveň. Toto hodnotenie som si potvrdil prelistovaním záznamov zachovaných prednášok, ktoré som objavil v rodnom dome. K väčšine z nich sa hodno vracať. Prednášky Imricha Vaška zo súčasnej slovenskej literatúry sú v podstate platné aj dnes, ba v porovnaní s novšími konceptmi je to možno v niektorých aspektoch triezvejší a komplexnejší pohľad. V rámci jeho seminára som mal referát o esejistickej knihe Milana Rúfusa *Človek, čas a tvorba*. Erudované boli prednášky Pavla Petrusa z medzivojnovej literatúry, striedal v nich témy teoretickej povahy (otázka štruktúry umeleckého procesu, jazyk epickej prózy a básnický jazyk, štruktúra charakteru v umeleckom diele, problém rozprávača v próze, rozprávanie a dej) s historickopoetologickým predstavením tvorby Jégého, Krčméryho, Rázusa, Alexyho, surrealistickej poézie, Hronského a lyrizovanej prózy. Prezentoval sa aj ako dôverný znalec života a diela Vajanského. Silná bola jazykoveda: Štefan Tóbik, Ľudovít Novák, Jozef Vavro, Ján Horecký (dochádzal z Bratislavy), Jozef Mlacek, Ján Sabol a Juraj Furdík. Mlacek a Sabol zasahovali aj do reflexie poézie, prvý najmä ako frazeológ, druhý ako verzológ. V rámci prešovskej, v tom čase veľmi aktívnej odbočky Slovenskej literárnovednej spoločnosti z mimofakultných znalcov viackrát prednášal František Miko a pozornosť vzbudili aj prednášky Jána Števčeka, Viliama Marčoka a Františka Andraščíka.

Nový ruch vnášal do prešovského života vzdelanosťou a bystrosťou udivujúci Albín Bagin. V Prešove zorganizoval a viedol besedu s významným poľským literárnym vedcom, s ktorým v tom čase rovnako ako s ním spolupracovalo nitrianske literár-

novedné centrum, Januszom Sławińskym. Začiatkom 70. rokov v rámci spoločnosti prednášal na tému *Miroslav Válek dnes.* Bol to jeden z najtriezvejších pohľadov na autorovu dovtedajšiu básnickú tvorbu a stal sa súčasťou jeho prvej knihy *Priestory textu* (1971). Keď vyšla, zašiel som za ním, aby mi ju podpísal.

Pokiaľ ide o ruštinu, najcennejšie bolo, že som veľa prečítal z klasickej ruskej literatúry 19. storočia.

V čase mojich vysokoškolských štúdií žil v Prešove básnik a esejista František Andraščík, s ktorým som najmä so spolužiakom Mariánom Hevešim mal niekedy aj možnosť sedieť a rozprávať sa v miestnych pohostinstvách. Raz, keď sme sedeli v Dukle, za ním prišla jeho známa, mimoriadne príťažlivá žena, ktorá od neho chcela, aby šli do jeho rodiska Fričovce, kde by ju predstavil mame. Andraščík však odmietavo krútil hlavou. S Mariánom sme s ním boli na pošte po balík, v ktorom bola jeho zbierka *Zaklínanie* (1967), zásielku rozbalil na lavičke a obálku komentoval: „Spermie...". Potom knihu predstavoval v kníhkupectve – prečítal báseň *Horkosť.* Navštívili sme ho aj vo Fričovciach cestou do Levoče, kde sme na základe dohody s redaktorom Matičného čítania Demom Vizárom chceli napísať reportáž z púte. Boli sme v jeho komôrke (bývalej sýpke), ktorá stála vedľa ich rovného nízkeho domca a kde pracoval, spolu sme sa prešli po dedine (s dedinčanmi sa kontaktoval velebným „Pozdravujem") a na chvíľu sme zašli aj do náprotivnej krčmy.

S Mariánom Hevešim som bol v študijnom krúžku a býval som s ním na internáte. Zaujímal sa o súčasnú literatúru a o umelecký preklad. Pod jeho vplyvom som začal prekladať aj ja. Z prešovskej vedeckej knižnice priniesol vydanie prvých modernistických zbierok ukrajinského básnika Pavla Tyčynu *Zolotij homin* (Zlatý hlahol). Autorova hybná muzikálna lyrika a avantgardná grafická podoba knihy nás očarili. Básne tohto autora sme začali spolu prekladať. Spolu sme preložili aj niečo z ruskej poézie. Spoločné prekladanie bolo prechodné, postupne sme začali prekladať každý sám. S Františkom Kolim, ktorý na FF UPJŠ v Prešove trochu neskôr začal študovať slovenčinu a nemčinu, sme zas v Tušickej Novej Vsi spoločne prekladali poéziu nemeckých expresionistov. Zaujala ma vďaka jej českému antologickému prekladovému predstaveniu Ludvíka Kunderu *Haló, je tady vichr – vichřice!*, o ktorom som napísal aj recenziu do *Matičného čítania*.

O čom bola vaša diplomová práca?

Mala názov *Motivický svet Beniakovej poézie.* Poéziu Valentína Beniaka som čítal od vydania výberu z jeho poézie *Reťaz* roku 1966 s doslovom Milana Hamadu. Podnetom bol aj rozsiahly blok venovaný básnikovi v *Romboide*, 1969, č. 1. Prišiel som za Albínom Baginom, ktorého som vnímal ako svojho najvýznamnejšieho učiteľa, s návrhom, či by som uňho nemohol robiť diplomovku o tomto básnikovi. Hneď mi navrhol niekoľko alternatív s tým, že v práci vzhľadom na to, že prednáša teóriu literatúry, musí byť aj teoretická kapitola. Vybral som si motivický svet. V posudku Bagin označil prácu za „prínos v rozpracovaní všeobecnejšej problematiky topiky v našom literárnovednom myslení", čo „prezrádza už úvodná kapitola, kde sa autor kriticky vyrovnáva s literatúrou o motívoch a preukazuje pritom dobrú orientáciu

po domácich a zahraničných prameňoch", ďalej tam napísal, že som „pri konkrétnej analýze vychádzal viac zo štrukturalistického chápania motívov než z archetypologicko-mytografickej kritiky, ale na prospech veci". Posudzovateľ vecne a presne pomenoval aj rezervy práce. Recenzentom mojej diplomovej práce bol Imrich Vaško. K Beniakovi som sa v 90. rokoch vrátil dvoma štúdiami, z ktorých jedna má charakter portrétu.

Po ukončení vysokoškolského štúdia ste krátko pôsobili vo Východoslovenskom vydavateľstve v Košiciach. Aká bola náplň vašej práce?
Do vydavateľstva nastúpil nový ambiciózny riaditeľ, s ktorým som napriek istým kontroverziám našiel spoločnú reč. Edičná činnosť mala nadobudnúť systematickejší charakter, profilovali sa edície. Pričinil som sa o vznik edície Pôvodná tvorba a edície prekladovej literatúry slovanských krajín Lipa (druhý projekt vznikal s Mariánom Hevešim, ktorý mal tiež nastúpiť do vydavateľstva, ale nakoniec sa tejto možnosti vzdal). Inovačným externým grafikom týchto edícií bol môj bývalý spolužiak v Prešove Ladislav Vančo, ktorý tam študoval výtvarnú výchovu a slovenčinu a v tom čase už bol Bratislavčanom. Zredigoval som básnickú zbierku Juraja Andričíka *Neznelé spoluhlásky* (1973). Moja prekladateľská participácia na tvorbe zväzkov edície Lipa nebola rozsiahla (tri poviedky A. Platonova, dve novely Vs. Ivanova – spolu s mojou ženou Martou, básne vo výbere z ruskej ľúbostnej lyriky *Pieseň lásky*), ale keďže po mojom odchode ju redigovala moja žena Marta, na jej podobu som mal vplyv. Vyšiel tam rad zaujímavých i objavných titulov (J. Hucalo, V. Stefanyk, M. Prišvin, B. I. Antonyč, S. Kosovel, V. Šukšin, A. Tarkovskij – A. Končalovskij, A. Malyškin, V. Ševčuk, U. Karatkevič, K. K. Baczyński, J. Brězan, H. Ťuťunnyk, M. Ryľskij, A. Tolstoj a i.), utvoril sa priestor na uplatnenie novej vlny umeleckých prekladateľov, osobitne z východného Slovenska (Juraj Andričík, Marián Heveši, Július Rybák, Anna Bacigálová-Valcerová, Ladislav Šimon, Marta Zamborová a i.) a na reflexiu preložených diel v doslovoch (Stanislav Rakús, Albín Bagin, Anna Bacigálová-Valcerová, Július Rybák, Miron Sisák, Václav Židlický a i.). Na tvorbe zväzkov edície participovali aj bratislavskí a pražskí tvorcovia, za všetkých spomeniem Ľubomíra Feldeka a jeho preklad výberu z poézie ukrajinského básnika Bohdana Ihora Antonyča *Očarený pohan.* Knihy tejto edície, ale aj niektoré iné tituly vydavateľstva (osobitne próza Stanislava Rakúsa *Žobráci*) mali priaznivý recenzný ohlas. S Hanou Bacigálovou sme pre toto vydavateľstvo zostavili zborník poézie a prózy mladých autorov žijúcich na východnom Slovensku *Zvítanie* (1976) a vyšla tam aj moja antológia zemplínskej ľudovej piesňovej poézie *Lubojsc, bože, ľubojsc, jaka je presladka* (1983), ktorá mala nezvyčajnú čitateľskú a kritickú rezonanciu (šlo o výber piesňových textov z hľadiska básnickej hodnoty).

Moju prácu vo vydavateľstve prerušila ročná vojenská služba (učil som ruštinu na leteckej priemyslovke v Košiciach) a zakrátko po nej som nastúpil na trojročnú internú vedeckú ašpirantúru na Katedre slovenského jazyka a literatúry FF UPJŠ v Prešove.

Vaša dizertačná práca mala názov *Ivan Krasko a česká poézia na prelome storočí.* Ako ste sa k tejto téme dostali?
Poradil mi ju Albín Bagin. Nabádal ma aj k tomu, aby som sa prihlásil na konkurz na ašpirantské štúdium. Téma mala mať väzbu na českú literatúru. V čase najväčšieho normalizačného ideologického tlaku, keď viacerí písali o socialistickom realizme, som sa mohol zaoberať dobrými básnikmi. Mojím školiteľom sa stal Pavol Petrus, prácu som však napísal sám, bez oponentúry (ak nerátam ašpirantskú skúšku a diskusiu k prezentácii jednej kapitoly v rámci prešovskej odbočky Slovenskej literárnovednej spoločnosti SAV). Odovzdal som ju v marci 1976, ale obhajoba sa konala až v jeseni roku 1978 v Literárnovednom ústave SAV v Bratislave. Zdržanie bolo spôsobené tým, že po skončení ašpirantského štúdia som sa rozhodol na fakulte neostať. Obhajobné pokračovanie sa začalo, až keď som sa po dlhšom čase pripomenul oficiálnym doporučeným listom. Na základe odporúčania posudzovateľa Stanislava Šmatláka práca pod názvom *Ivan Krasko a poézia českej moderny* vyšla roku 1981 vo vydavateľstve Tatran.

Obdobie vášho ašpirantského štúdia (1973 – 1975) bolo politicky zložité, rozpútala sa normalizácia... Ako to bolo na slovakistickej katedre v Prešove?
Ako ašpirant som sa ešte bližšie spoznal s Albínom Baginom, ďalej so Stanislavom Rakúsom, ktorý medzitým nastúpil na katedru ako vyučujúci, a s Jánom Sabolom, s ktorými sme do Prešova dochádzali z Košíc. Prvý a posledný mali po previerkach problémy. Ďalšiemu členovi katedry Imrichovi Vaškovi odobrali možnosť učiť a „prevelili" ho do dialektologického kabinetu. Albín Bagin na svoju situáciu neskôr reagoval hľadaním iného zamestnania v Košiciach a nakoniec prechodom z prešovskej na bratislavskú filozofickú fakultu, na čom mal zásluhu najmä jej profesor Ján Števček. Osudy mojich kolegov a priateľov mi neboli ľahostajné. Ako príslušník novej, minulosťou nezaťaženej generácie som mohol pomerne rýchlo spraviť vysokoškolskú kariéru, ale medzi tými, ktorí ma výsledkami svojej práce prevyšovali a mali zastavený postup, sa mi to jednoducho priečilo. Bol to dôležitý dôvod, pre ktorý som toto prostredie radšej opustil.

Z iniciatívy Albína Bagina, ktorý mal schopnosť ľudí integrovať (hovorieval, že by rád viedol literárny časopis, ale to mu doba a osud nedopriali), sme sa v Košiciach raz mesačne stretávali v našich bytoch na tzv. literárnom salóne. Členmi tejto partie boli Albín a Oľga Baginovci, Stanislav a Gabriela Rakúsovci, Ján a Oľga Sabolovci, Anna Bacigálová, Viera Žemberová a ja so svojom ženou Martou. Prvý salón bol u nás na Ladožskej 10 na sídlisku Nad jazerom, kde sme s Martou získali družstevný byt. Nemali sme ho ešte dostatočne zariadený, v obývačke, kde sme sedeli, visela na šnúre iba objímka so žiarovkou. Naše „salóny" boli vlastne alternatívnou skupinovou platformou. Na stretnutiach sme reflektovali aktuálnu situáciu na rozličných úrovniach. Čítali sme svoje nové práce a diskutovali o nich. Raz bol naším hosťom profesor Ľudovít Novák, ktorý vystúpil s hypotetickou geografickou prednáškou. Naša základná filozofia bola takáto: na nepriazeň doby treba reagovať vypätým poctivým tvorivým úsilím, ktorého výsledky sa skôr či neskôr dočkajú prijatia a zmení sa aj postavenie ich tvorcov.

V čase, keď ste vlastne už mali hotovú dizertačnú prácu, vám roku 1977 vyšla prvá básnická zbierka *Zelený večer*. Ako si na to spomínate?
Knižka mala vyjsť o rok skôr, jej vydanie vo vydavateľstve Smena sa zdržalo pre požiar v košickej tlačiarni. Čas, ktorý som získal vďaka trojročnej ašpirantúre (ašpiranti vtedy neučili), mi pomohol nájsť sa i v pôvodnej poézii, dotvoriť ju do podoby zbierky. Jej básne, pravda, vznikali dlhšie obdobie. Myslím, že v prvotine sa už predstavuje substrát mojej lyriky a je v nej senzibilita, ktorá je pre mňa výzvou aj dnes. V dobovej spoločenskej a literárnej situácii mi veľmi záležalo na autentickosti poézie. V období finalizácie zbierky paralelne vznikali nielen moje reflexie poézie, ale aj básnické preklady. Tak to bolo s mojou prácou v troch literárnych oblastiach aj potom a tak je to dodnes.

Do básní *Zeleného večera* vstupuje vitálna zemplínska krajina rodného kraja v interakcii s mladým senzibilným lyrickým subjektom, spriazneným s ňou, s predkami i s budúcimi potomkami. Prvá časť zbierky *Smútňava* sa nesie od vyjadrenia hodnotovej plnosti k hodnotovým stratám a vyrovnávaniu sa s nimi. Zaumný novotvar v názve, ale aj iné postupy poukazujú na dotyk s avantgardou. Od zemplínskych motívov sa dostávam k liptovským a marinným. Vo veršoch snímam situáciu subjektu dotknutého odchodmi blízkych, ale aj spoločenskou situáciou konca šesťdesiatych a prvej polovice sedemdesiatych rokov. Je v nich dôležité psychické prežívanie a psychické stavy. K slovu sa dostáva psychoterapeutický rozmer svojho druhu, ktorý sa prejavuje najmä vo fascinácii „čírosťou" prírody, v zhodnocovaní odkazu mŕtvych a v ľúbostných stretnutiach a vrcholí v oslobodzujúcej básni o narodení dieťaťa. Snenie, fantazijnosť a imaginatívnosť ako významné zložky poézie sa prejavujú najmä vo videní vysnívaného dievčaťa v krajine. Niektoré polohy predznamenávajú líniu básní empatických k ľuďom so životným deficitom, ktoré sa objavujú aj v mojich ďalších knihách.

V 70. rokoch vyšli aj vaše prvé preklady ruskej a ukrajinskej poézie. Podľa akého kľúča ste si vtedy vyberali autorov?
Dôležitý bol preklad výberu z tvorby ruského symbolistu Valerija Briusova *Zrkadlo tieňov* (1978), ktorý bol mojím prvým samostatným knižným prekladom. V čiastočne prepracovanej a rozšírenej verzii vyšiel aj pod názvom *Mestu a svetu* (1983). Preklady poézie tohto autora som najprv ponúkol redaktorovi Revue svetovej literatúry Jozefovi Mihalkovičovi, ktorý ich prijal a na základe nich prišiel s ponukou na knižný výber v edícii Kruh milovníkov poézie redaktor vydavateľstva Slovenský spisovateľ Ľubomír Feldek. Bol to vtedy zvyčajný postup. V sedemdesiatych rokoch som sa zaoberal slovenským modernistom Ivanom Kraskom a českým modernizmom, takže záujem o ruský modernizmus súvisel s tým. Šlo, pravdaže, aj o špecifické kvality Briusovovej poézie. Výrazová pestrosť jeho básní bola pre mňa výzvou hľadať netradičné prekladové riešenia, najmä v rytme a v rýmoch, čo pokračovalo v mojich ďalších prekladoch.

Ukrajinca Pavla Tyčynu, ktorého sme s Hevešim preložili spolu (*Zlatý hlahol*, 1974), sme si vybrali sami. O tom, čím nás jeho skorá lyrika očarila, sme písali v článku *Básnik slnečných klarinetov* (Revue svetovej literatúry, 9, 1973, č. 5, s. 14 – 16). V súvislosti s ním tam hovoríme o spontánnosti, odvážnom mravnom po-

solstve, variabilite duševných a prírodných nálad, polyfónnosti zvukových a vizuálnych asociácií, rytmickej mnohotvárnosti, o tom, že jeho báseň je nielen literárnou, ale aj hudobnou a výtvarnou štruktúrou, o polyfunkčnom autonómnom využívaní interpunkcie. Jeho poéziu sme vnímali ako prekladateľské dobrodružstvo a objavovanie neznámych básnických kontinentov. Označenie dobrodružstvo sa neskôr v súvislosti s prekladom objavilo v názve knihy Blahoslava Hečka *Dobrodružstvo prekladu* (1991). V recenzii o nej som to pripomenul a okrem iného som tam napísal: „K prekladu sme programovo vzťahovali dva atribúty: dobrodružstvo a sympatia" (*Dobrodružné výpravy Blahoslava Hečku*. In: Romboid, XXVII, 1992, č. 5, s. 85). Neskôr som básnickému prekladu pripisoval ďalšie atribúty. Dnes som k prekladu Tyčynovej poézie, ale aj k iným svojim prekladom z prvého obdobia, aj kritický – viaceré básne mali byť preložené inak a umelecky dôslednejšie.

Výber z Ivana Franka *Prečo sa nikdy neusmeješ* (1979) sme s Hevešim preložili tiež spolu, ale jednotlivé básne prekladal každý sám a ja tam figurujem aj ako zostavovateľ a autor doslovu. V tomto prípade šlo o ponuku vydavateľstva Tatran. Realizovali sme ju však na svoj spôsob. Tohto realisticko-modernistického klasika ukrajinskej poézie sme chceli predstaviť ako živú básnickú hodnotu. V prekladoch niektorých básní sa dostala k slovu aj zástupná funkcia prekladu – preklad reagoval i na vtedajšiu neslobodnú spoločensko-politickú situáciu. Môj prístup k prekladu sa čiastočne vymykal zo zaužívaných nivelizačných prekladových postupov – hneď v preklade prvej básne som dôsledne rešpektoval odlišnosť medzi pravým mužským a nepravým – daktylským rýmom.

Netradičné prekladové postupy sú ešte vo väčšej miere charakteristické pre môj samostatný preklad výberu z poézie povojnového ukrajinského básnika Dmytra Pavlyčka *Tajomstvo tvojej tváre* (1981). Tento preklad vznikol na základe návrhu vydavateľstva Slovenský spisovateľ, konkrétne Ľubomíra Feldeka. Na preklad som vybral z jeho diela iba to, čo som vnímal ako umelecky presvedčivú hodnotu. Vynechal som autorovu poéziu 50. rokov, čo narazilo na odpor posudzovateľa Michala Molnára. Vydavateľstvo ma požiadalo o stanovisko a rešpektovalo ho. Argumentoval som nielen hodnotovým kritériom, ale aj stretnutím s básnikom, ktorý v živote i poézii prešiel vývinom a môj výber prijal. Keď sa Pavlyčko v deväťdesiatych rokoch stal veľvyslancom Ukrajiny na Slovensku, bol tomu výberu veľmi rád, lebo ho mohol bez obáv darovať vtedajším slovenským politikom.

Ako košický rozhlasový redaktor som sa dostal do Kyjeva. Spravil som rozhovor s Pavlyčkom i s Vitalijom Korotyčom. S Pavlyčkom, Ivanom Dračom a Mykolom Vinhranovským som strávil jeden večer v Dračovom kyjevskom byte. Niečo som neskôr preložil aj z Drača a Vinhranovského, ktorých poézia ma veľmi zaujala.

V rokoch 1976 až 1983 ste boli pracovníkom Literárno-dramatickej redakcie Československého rozhlasu v Košiciach. Aké relácie ste pripravovali? Aké boli pomery v redakcii?

V košickom rozhlasovom štúdiu sa dýchalo slobodnejšie ako na prešovskej fakulte, všetko sa krútilo okolo kvality literárnych programov. Ich tvorcovia boli plní am-

bícií, hnacím motorom bolo aj presadenie sa v konkurencii s Bratislavou. Ako redaktor som mal na starosti literárne relácie pre náročného poslucháča, 45-minútové pásma, dlhšiu reláciu Literárne spektrum, ktorá mala charakter skladačky a ktorej projekt som sám vymyslel, a jednu literárnu polhodinovku pre mládež, ktorú som premenil na reláciu s názvom Svetová poviedka pre mládež. Môj prístup sa zakladal na orientácii na hodnotné texty a hodnotných spolupracovníkov. Literárne spektrum raz mesačne prinášalo najmä nové pôvodné a prekladové básne a kratšie prózy alebo úryvky z nich, literárnokritické reflexie nových kníh a rozhovory. Okruh spolupracovníkov sa grupoval z básnikov, prozaikov, kritikov a literárnych prekladateľov z východného Slovenska, ale nielen odtiaľ. Niektorí dobrí autori, aj z radov mojich priateľov, boli plne zaujatí literárnou prácou, nechceli sa rozptyľovať, takže sa v rozhlase neobjavovali tak často, ako by som si to bol želal. Frekventovaným spolupracovníkom bol Milan Zelinka, ktorý v úprave pre rozhlas uverejňoval prvé vážne verzie svojich próz a pripravoval literárne pásma, Juraj Andričík a Július Rybák, ktorí predstavovali diela prekladaných autorov, či Imrich Vaško, ktorý sám skoncipoval aj niekoľko Literárnych spektier. Niečo som odvysielal aj Jánovi Patarákovi, až kým neprišiel z vyšších košických miest zákaz, za ktorým stál jeho osobný nepriateľ. Aj tak mu to však pomohlo, lebo na základe publikovania v košickom rozhlase ho začali uverejňovať v Slovenských pohľadoch a vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ. Raz som mal problém s odvysielaním Zelinkovho pásma o staročínskom básnikovi Li Poovi, ktoré bratislavský námestník pre program stopol pre naše zhoršené vzťahy s Čínou. Na tento absurdný zákaz som reagoval tak, že som pri návšteve Bratislavy zaklopal aj na námestníkove dvere, aby sme si to vydiskutovali. O dva týždne prišiel oznam, že pásmo môžeme odvysielať. V Košiciach mi vyčítali, že som porušil subordináciu, ale na také malichernosti som nedbal. S kolegom redaktorom Mariánom Bednárom sme riaditeľa štúdia presvedčili, aby nezaviedol karty spolupracovníkov s potvrdením zamestnávateľa o povolení publikovať – argumentovali sme tým, že všetkých poznáme. Takto sme umožnili publikovanie viacerým autorom. Z mimovýchodoslovenských so mnou spolupracovali Daniel Hevier, Ján Švantner, Milan Richter, Štefan Moravčík, Ján Šimonovič, Vojtech Kondrót, Rudolf Chmel, Braňo Hochel, Vlado Uhlár a i.

Košické štúdio po mojom odchode z rozhlasu prijalo môj návrh, aby moje miesto zaujal Juraj Andričík, v ktorom som videl vhodného nástupcu. V jeho práci sa to potvrdilo.

Košické vydavateľstvo a rozhlas boli v tých časoch dôležité centrá východoslovenského i celoslovenského literárneho života. Som rád, že som bol pri tom. Pre spolupracovníkov rozhlasu to bola aj sociálna pomoc, lebo rozhlas platil slušné honoráre.

Roku 1983 ste sa presťahovali do Bratislavy a stali ste sa odborným pracovníkom inštitúcie, ktorá menila názvy, až sa nakoniec ustálil názov Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. Bola to zaiste významná zmena vo vašom živote. Ktorej oblasti ste sa ako kritik venovali?

Mal som ženu a dvoch malých synov a presťahovanie sa do podstatne väčšieho mesta bez významnejšieho zázemia bolo náročné. Rodina si však nakoniec na Bratislavu

zvykla skôr ako ja. Niektorí si mysleli, že do Bratislavy som prišiel preto, aby som tam spravil kariéru. Vladimír Mináč, ktorý ako predseda Matice slovenskej sídlil v tej istej budove ako ústav, sa ma dokonca spýtal, či je to prestupná stanica do Prahy. Viliam Marčok, ktorý ešte predo mnou do Bratislavy prišiel z Banskej Bystrice, mi pri stretnutí povedal: „Aby ťa tá Bratislava nepokazila". Odpovedal som mu: „O mňa sa neboj, ale daj si pozor na seba". O nijaké funkcie mi nešlo, dôvod bol iný: v rozhlase som pracoval už sedem rokov a obával som sa, že toto médium je predsa len ľahšia múza a môže nepriaznivo ovplyvniť moju tvorbu, a súčasne som očakával, že na písanie a prekladanie budem mať viac času. Kontakt s východom som nechcel prerušiť, hoci – ako sa ukázalo – bolo to náročnejšie, ako som si myslel.

Po istom čase strávenom v Bratislave ma pozval na rozhovor minister kultúry Miroslav Válek (na prijatí som bol so šéfom ústavu Pavlom Števčekom). Vyhovovalo mu, že nie som zapojený do bratislavských vzťahov, a tak môžem byť nestranný, a ponúkol mi stáž na ministerstve s perspektívou obsadenie nejakého miesta v tejto inštitúcii. Ponuke som sa bránil najmä tým, že som veľmi zaujatý tvorivou robotou a nie som génius, aby som všetko stihol. On na to zareagoval, že géniom nie je ani on. „Ale máte k tomu bližšie", povedal som. Na to iba niečo zahundral. Podarilo sa mi z toho vycúvať, nechal ma na pokoji (možno aj zásluhou Jána Števčeka, ktorý sa s ním – ako sa vedelo – raz mesačne stretával na večeri v reštaurácii hotela Devín, a ktorého som na ulici poprosil, aby Válkovi povedal, že sa na takúto prácu nehodím, že na to nemám dosť silné nervy a pod.). Problém bol, pravdaže, najmä v tom, že som nebol stotožnený s oficiálnou politikou, ktorú by som ako ministerský úradník musel presadzovať, a mal som pocit, že nevyhnutné taktizovanie by som psychicky nezvládol.

Hlavnou náplňou mojej práce bola kritická reflexia súčasných slovenských básnických prekladov. V tom čase ich u nás vychádzalo pomerne veľa. Po etape vytvorenia solídnej teórie umeleckého prekladu, ktorej tvorcom bol najmä Anton Popovič, som videl príležitosť v reflexii konkrétnych básnických prekladov. Moje dlhodobé problémové analyticko-interpretačné sondovanie prekladov poézie s prirodzeným zameraním na ich poetiku vyústilo do knihy *Preklad ako umenie* (2000) a pokračovalo i pokračuje ďalšími prekladovými reflexiami. To, že som bol aktívnym účastníkom literárneho a v rámci neho aj prekladového procesu aj ako praktik, mi iste pomohlo sústrediť sa v svojich reflexiách na dôležité aspekty. Súčasťou práce boli aj analytické sondy a podnety, ktoré sme ako pracovníci ústavu predkladali ministerstvu kultúry. V mojom prípade boli v zásade kompatibilné s tým, čo som publikoval v časopisoch.

Pokiaľ ide o moje vtedajšie pracovisko, je faktom, že zriadenie Ústavu umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie bolo reálnou pomocou Ministerstva kultúry na čele s Miroslavom Válkom mnohým ľuďom z umeleckej, osobitne literárnej sféry. Dnes sa o literárnych tvorcov nestará nik. Počas môjho pôsobenia na tomto pracovisku boli zamestnaní napríklad aj Ján Johanides a Rudolf Sloboda. Aktívni spisovatelia a literárni prekladatelia nemohli byť stále na štipendiách (ktoré inak boli vo výške platu), svoju sociálnu situáciu si potrebovali riešiť aj primeraným zamestnaním.

Dobré vzťahy som mal s vydavateľstvami Slovenský spisovateľ, kde bol vedúcim poézie Ľubomír Feldek a kde som našiel porozumenie pre svoju tvorbu a neoceni-

teľný ľudský kontakt aj u Jána Buzássyho, Vojtecha Kondróta, neskôr Štefana Strážaya, Viery Prokešovej a iných, a s vydavateľstvom Tatran, kde sa ku mne ústretovo správali Dana Lehutová a Karol Wlachovský. Pokiaľ ide o literárne časopisy, blízko som mal k Romboidu a k Revue svetovej literatúry, kde som aj najviac publikoval.

V roku 1988 ste sa stali šéfredaktorom časopisu *Dotyky*. Ako si dnes spomínate na jeho počiatky, prípadne na okolnosti, za akých vznikol?
Obnovenie vydávania časopisu pre mladú literatúru a umenie po zastavení *Mladej tvorby* roku 1970 súviselo s politickým vývojom koncom osemdesiatych rokov. Rozhodlo o tom vedenie Zväzu slovenských spisovateľov. Ono navrhlo aj názov *Dotyky* podľa knižného debutu Miroslava Válka. O vedúcom redaktorovi však rozhodoval Válek ako minister kultúry. Po niekoľkých rokoch ma znova pozval na rozhovor. Stretnutie bolo krátke. Povedal mi, že z alternatív, ktoré mu predložili, si vybral mňa a prosí ma, aby som to prijal. Aj ma to trocha prekvapilo, lebo v *Mladej tvorbe* som uverejňoval krátke recenzie a za jednu som bol po zrušení tohto časopisu v článku *Päť mŕtvol a zápach hniloby* podpísanom pseudonymom Jozef Rakovec a uverejnenom 9. 12. 1970 v Pravde nepriamo označený za jednu z tých mŕtvol. Ponuke som sa tentoraz nebránil, lebo takýto časopis, ako som Válkovi aj povedal, som pokladal za potrebný. Akurát som to spochybňoval tým, či nie som na vedenie časopisu pre mladých pristarý, že on v mojom veku z *Mladej tvorby* odišiel. Reagoval na to slovami, že dnes je iná doba, čomu som veľmi nerozumel (dnes si myslím, že Válek chcel povedať, že ľudia jeho generácie, ktorí zažili vojnu, dozrievali skôr). S Válkom som sa nerozprával ako s vysokým činiteľom, ale ako s básnikom, väčšinu jeho tvorby som si cenil a mnohé jeho básne som mal rád. V prvom momente ho to možno zarazilo, ale jeho počiatočnú meravosť vzápätí vystriedala uvoľnenosť. Povedal som mu, že *Mladú tvorbu*, kde bol šéfredaktorom, som sledoval od roku 1963/1964, že som ju vnímal ako dobrý časopis, spomenul som fascináciu *Víchrami* Saint-Johna Persa v preklade Jána Stacha. Reagoval na to slovami, že to bolo najšťastnejšie obdobie jeho života.

Dotyky som sa usiloval rozbehnúť čo najlepšie. S tým, že časopis budem viesť dlho, som nerátal. Periodikum som nastavil náročne, ba maximalisticky (dvaja redaktori *Literárneho týždenníka* na to reagovali polemicky, čo mi pripadalo a pripadá smiešne). Šlo mi o to, otvoriť ho najtalentovanejším mladým básnikom, prozaikom, prekladateľom poézie a kritikom a viacerým podobám literatúry, čo sa, myslím, podarilo. Kontakt s už etablovanými významnými literárnymi tvorcami sa udržiaval vďaka *Malému slovníku poetiky* (špecifikom rubriky bolo, že jej autori mali s literatúrou praktickú skúsenosť, tvorcami hesiel boli Ján Buzássy, Ľubomír Feldek, Vladimír Ferko, Daniel Hevier, Tomáš Janovic, Mikuláš Kováč, Ludvík Kundera, Jozef Puškáš, Stanislav Rakús, Štefan Moravčík, Rudolf Sloboda, Ján Šimonovič, Vincent Šikula a Viliam Turčány), vďaka rubrike *Zelené roky* a vďaka ich krátkym vyjadreniam k výraznejším prácam nastupujúcich autorov. Bol tam aj priestor na publicistiku, ktorá v tom prelomovom čase mala osobitný význam. Kontakt s čitateľmi umožňovala rubrika *Fórum*, kde sa tiež smelšie otvárali nové témy. O *Dotyky* bol záujem, ich náklad potešiteľne stúpal (ak sa dobre pamätám, pohyboval sa medzi 4000 až 5000 výtlač-

kov), stredoškolskí učitelia s nimi pracovali na hodinách literatúry. Iste aj preto, že nám šlo o hodnoty a o slobodnejšie otváranie nových ciest v literatúre a spoločnosti a celkom prirodzene sme sa vyhli excesom.

Do tvorby časopisu zvonka nik nezasahoval. Narazilo však 7., septembrové číslo prvého ročníka 1989 s diskusiou s Vladimírom Mináčom, ktorého sme v tom čase vnímali ako progresivistu, a s poviedkou Martina M. Šimečku. V redakcii ma ešte pred jeho vyjdením navštívil jeden človek, ktorý sa predtým ohlásil ako pracovník ministerstva kultúry, hoci v skutočnosti ním nebol, a varoval ma pred uverejnením autora, ktorý všeličo popodpisoval atď. Tváril som sa, že o nijakých Šimečkových podpisoch neviem a zahraničné rozhlasové stanice nepočúvam a povedal som mu, že tá poviedka je celkom nevinná a umelecky prijateľne napísaná a že autor ako mladý prozaik má v takomto časopise dostať priestor. Aj ho dostal. Keď číslo vyšlo, bol som predvolaný na koberec. Veľmi bojovná bola istá ideologická pracovníčka, ktorá vtedy chodila na spisovateľské stretnutia. Vytáčali ju najmä názory Vladimíra Mináča a ľudia, ktorých som s ním pozval do diskusie. Vyslovila sa, že keby tu sedel predchádzajúci tajomník, letím na hodinu. Jej bezprostredným šéfom sa však práve stal Rudo Čižmárik, robustný chlap, ktorému sa to akosi podarilo urovnať.

Roku 1980 vám vyšla druhá básnická zbierka *Neodkladné*, po ktorej nasledoval rad ďalších kníh až po najnovšiu *Dom plný neviditeľných* (2014). Ako by ste charakterizovali svoje básnické úsilia?

V zbierke *Neodkladné* možno v porovnaní s prvotinou zaregistrovať posun od melanchólie k aktívnemu životnému postoju, čo rezonovalo aj u iných vtedajších slovenských básnikov. Súčasne je to posun k inak tvarovanej, najmä razantnej poézii. V básňach sa predstavuje „spletitá húšť" partnerských i medziľudských vzťahov, ich protirečivosť, paradoxnosť i záhadnosť, výrazné zastúpenie má rodinná lyrika. Do poézie sa dostáva ostrá kritika spoločnosti, malomeštiactva, byrokratického uplatňovania moci zameraného na osobné výhody, ľahostajnosti k riešeniu životne dôležitých problémov vrátane vzťahu k prírode. Lyrický subjekt sa v traumatizujúcich situáciách voči tomu rázne vymedzuje a hľadá východisko – v čistote partnerského vzťahu, v priateľskom kruhu, v príklade kajakárov postupne zvládajúcich najprudšie miesto hate, v rozhodnutí pre úsilie v prospech zmeny, v empatickom príklone k dôležitým emblémom prírody. V rámci širšieho registra podôb básne v zbierke samostatným cyklom do slovenskej poézie vstupuje starokórejská lyrická forma sidžo.

Redaktor zbierky *Neodkladné* Ľubomír Feldek na záložke napísal, že patrím k tomu typu básnikov, ktorý „chápu tvorbu básne ako akt duchovnej hygieny". Podľa neho autor „smelú metaforiku a jemnú senzibilitu" príznačnú pre debut „obohacuje o ďalšie rozmery – Zamborova báseň sa dramatizuje, problematizuje, jej myšlienková prehĺbenosť dovoľuje Zamborovi pracovať bez rizika, že báseň prestane byť básňou, i s motívmi celkom prozaickými".

Medzi vydaním mojich jednotlivých zbierok sú dlhšie intervaly. Každá predstavuje novú etapu mojej práce, rozširujúci sa záber a novú správu o situácii subjektu. Na tomto mieste nemôžem charakterizovať svoje úsilia v každej knihe. Nakoniec pre

autora to nie je jednoduché, hoci pre čitateľov niekedy užitočné. Svoje verše komentoval už Dante v *Novom živote*. Uvediem najnovšiu skúsenosť: pri uchopovaní poézie Octavia Paza mi najviac pomohli jeho poznámky o svojej poézii. Čiastočne som sa k svojej básnickej tvorbe pri rozličných príležitostiach vyjadroval. O poetike mojej poslednej zbierky *Dom plný neviditeľných* hovorím v rozhovore *Báseň ako stavba* (Zhovárala sa Mária Stanková. Dotyky, 27, 2015, č. 5, s. 3 – 7). Lyrika je často niečím veľmi osobným, o tom sa mi hovoriť nežiada, iná vec je poetika.

Moja poézia je naďalej dosť rôznorodá. Zaiste to súvisí s tým, že zbierky vznikali v dlhšom časovom období. Súčasne je to aj zámer – v poézii mám rád pestrosť, usilujem sa o to, aby sa jedna báseň nepodobala druhej. Pokiaľ ide o vývin, myslím, že u mňa možno hovoriť o stupňujúcej sa pozornosti stavebnosti básne. Na rozdiel od väčšiny súčasných autorov sa nevzdávam jej zvukového tvarovania, pričom sa však usilujem o nekonvenčnosť.

Báseň čoraz ťažšie vypúšťam z rúk.

V osemdesiatych rokoch vám vyšli dôležité preklady ruskej poézie. V jej prekladoch ste pokračovali aj v novej spoločensko-politickej situácii od deväťdesiatych rokov dodnes. Postupne vám vyšli preklady poézie Michaila Jurieviča Lermontova (1980, 1981, 1984), Anny Achmatovovej (1981, 1989), Mariny Cvetajevovej (1986), Borisa Pasternaka (1991), Gennadija Ajgiho (1995, 2008) a Alexandra Sergejeviča Puškina (2008). Vaším posledným samostatným prekladom je syntetizujúca Kniha ruskej poézie (2011). Najnovšie ste prekladateľsky participovali na výberoch z tvorby Velimira Chlebnikova a Osipa Mandeľštama. Prečo ste sa zamerali práve na týchto básnikov? Čo vás držalo a drží pri ruskej poézii?

Orientoval som sa na ozajstné hodnoty ruskej poézie, preto som sa po novembri ’98 nemal dôvod niečoho vzdávať alebo túto oblasť svojho literárneho pôsobenia opustiť. Navyše, Lermontova som vnímal ako básnika depresie a protestu, ktorý vyjadroval moje pocity i pocity iných po okupácii Československa a Achmatovová a Cvetajevová, ktoré mi prvý raz vyšli tiež v osemdesiatych rokoch, neboli nijakými oficiálnymi poetkami. Vo vydaní Achmatovovej z roku 1989 bola aj poézia reagujúca na stalinské a porevolučné represie. Od deväťdesiatych rokov vydať preklad ruskej poézie nebolo jednoduché a jednoduché to nie je ani teraz. Mojej *Knihe ruskej poézie* pomohli na svet bývalí disidenti František Mikloško a Ján Čarnogurský, prvému výberu z Ajgiho básnik a vydavateľ Erik Groch, ktorý vyšiel z prostredia umeleckého undergroundu, a relatívne komplexnému vydaniu Ajgiho a výberov z Chlebnikova a Mandeľštama, čo sú, pravda, kolektívne prekladové podujatia, bývalý disident, básnik a vydavateľ samizdatovej literatúry Oleg Pastier.

Pohybujem sa v smere zhodnocovanie komornej línie ruskej poézie, ktorá je aj autentickým reflektovaním doby, osobitne jej tragickej tváre. Rád ju prekladám pre jej záujem o dušu jednotlivca, pre jej svet s humánnymi, humanistickými a duchovnými rozmermi a pre silné umelecké tvarovanie. Žiť vo svete vynikajúcich ruských básnikov, byť s nimi v bezprostrednom dotyku bolo pre mňa zdrojom nekaždodenných zážitkov.

S Ajgim ma spojilo aj vzácne priateľstvo. Svoju avantgardnú orientáciu spájal s duchovnosťou. Posielal mi svoje unikátne tlače. Keď som sa dostal do Moskvy, obdaroval ma dôležitými knihami a poradil mi, aké knihy si mám kúpiť. Spolu sme boli v Nemčinovke spojenej s Kazimirom Malevičom a v pasternakovskom Peredelkine. S Andrejom Voznesenským som sa zoznámil na básnickom festivale na ostrove Tenerife, kam nás pozval náš spoločný známy Justo Jorge Padrón.

Preklad ruských básní bol pre mňa neraz výzvou hľadať nové podoby poézie v slovenskom jazyku, najmä na rytmickej úrovni. Úsilie o čo najpresnejšie poznanie originálu a čo najadekvátnejší preklad sprevádzalo poznávanie ruskej literárnovednej reflexie poézie prekladaných autorov. Vari najviac hodnoverných analyticko-poetologických poznatkov o ruskej poézii som našiel v prácach ruských formalistov, najmä v diele nevšedného znalca Viktora Žirmunského.

V 80. rokoch ste sa začali venovať aj prekladu španielskej poézie. Ako ste sa k tomu dostali?

Zo španielčiny som maturoval na SVŠ v Michalovciach a koncom osemdesiatych rokov som absolvoval aj postgraduálne štúdium z tohto jazyka na Univerzite Komenského v Bratislave.

V *Revue svetovej literatúry* roku 1977, č. 7 som uverejnil preklad deviatich španielskych romancí. V 2. čísle nasledujúceho ročníka mi vyšli preklady niekoľkých básní Miguela Hernándeza, neobyčajne emotívneho lyrika lorcovskej generácie a autora podobného osudu. Vydavateľstvo Slovenský spisovateľ prejavilo záujem o Hernándeza, a tak mojím prvým knižným prekladom zo španielskej poézie bol výber z poézie tohto básnika *Kŕdeľ holubičích listov* (1985).

Španielsku poéziu vtedy prekladal Ján Šimonovič, sám alebo v jazykovej spolupráci, a hispanoamerickú v jazykovej spolupráci Ján Stacho. Šimonovič svojimi prekladmi vytvoril predstavu, že španielska poézia pracuje iba s asonanciou. Ja som si pri Hernándezovi uvedomil, že popri nej využíva aj rým, a premietlo sa to aj v mojich prekladoch (písal som o tom v rozhovore s Lýdiou Vadkertiovou v *Revue svetovej literatúry*, 1984, č. 2). Šimonovič ma však pri jednom stretnutí na bratislavskej ulici upozornil na základnú špecifickosť španielskeho básnického rytmu. Hovoril o elízii, ktorá sa zakladá na tom, že pri stretnutí slova končiaceho sa samohláskou s ďalším, ktoré sa samohláskou začína, nastáva kontrakcia dvoch slabík do jednej. O tomto jave som sa v súvislosti s románskou poéziou rozprával aj s Viliamom Turčányim. Zistil som, že španielska teória verša ho nazýva sinalefa. Báseň, ktorá sa niekomu môže zdať rytmicky nepravidelná, je pri zohľadnení sinalefy v skutočnosti pravidelná.

Keďže som postupne prekladal podstatných hispánskych básnikov, pred ktorými som mal rešpekt, niekedy som na spoluprácu prizýval spoľahlivých znalcov jazyka, najmä Elenu Račkovú. Básnikov a básne som si vyberal sám. Silné vedomie tradície, ktoré sledujeme v španielskej poézii 20. storočia, ma priviedlo k básnikom dávnejších storočí, dokonca až k baroku, k renesancii a k stredoveku. Okrem Hernándeza mi vyšli dve prekladové antológie *Jorge Manrique a iné španielske elégie. V interpretácii a preklade Jána Zambora* (2010) a *Zaľúbený prach. Z poézie španielskeho baroka*

(2001), ďalej poézia sv. Jána z Kríža *Živý plameň lásky* (1997), *Cigánske romance* Federica Garcíu Lorcu (2005), výber z poézie Vicenteho Aleixandreho *Zničenie alebo láska* (1992) a zbierka súčasného autora Justa Jorgeho Padróna *Kruhy pekla* (1994). Z hispanoamerickej poézie som preložil výber z poézie Jorgeho Luisa Borgesa *Ten druhý, ten istý* (2000) a Octavia Paza *Každodenný oheň* (2017). Významných hispánskych básnikov rozličných období vrátane najnovších dlhodobo postupne predstavujem aj v časopisoch. Tieto prekladové kolekcie, ktoré pokladám za dôležité, sú roztratené. Ak budem mať dosť síl, moje prekladanie básní hispánskych autorov by malo vyústiť do rozsiahlejšej sumarizačnej knižnej antológie.

Vďaka cestám do Španielska, najmä do Madridu (prvý raz som sa tam dostal roku 1987, od začiatku 90. rokov som tam chodil dosť často) som si postupne vybudoval slušnú knižnicu hispánskej poézie. Keďže sa poéziu usilujem prekladať na úrovni jej súčasného poznania, obklopoval som sa aj literárnovednými prácami o nej a jej významnými, najmä komentovanými vydaniami. Na to sa napájali aj moje vlastné reflexie a komentáre k preloženým básňam. Myslím, že jestvujúcu slovenskú predstavu o španielskej poézii som vďaka svojim prekladom a reflexiám zmenil. (Keď mi vyšiel Aleixandre, Ivan Mojík sa v recenzii pýtal: toto je surrealizmus, toto je španielska poézia? Albert Marenčin však v svojom recenznom ohlase jeho poéziu plne akceptoval.)

Moje ponovembrové cesty do Madridu prispeli k tomu, že sa španielsky prekladateľsko-vydavateľský záujem o slovenskú literatúru odrazil z podstate nulového bodu. Naši lektori slovenského jazyka a literatúry na madridskej Univerzite Complutense v tomto smere vecami nepohli. Prelom nastal najmä vďaka spolupráci so Salustiom Alvaradom, jeho ženou Renátou Bojničanovou a Alejandrom Hermidom de Blas.

V roku 1991 ste začali vyučovať na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. S akými ambíciami ste na toto pracovisko nastupovali?

Pokladal som za výhodu, že som na vysokej škole nezačal učiť hneď po skončení vysokej školy, že som prešiel rozličnými zamestnaniami (vyučovanie na základnej a strednej škole, redaktor vo vydavateľstve, v literárnej redakcii rozhlasu, odborný pracovník v ústave umeleckej kritiky, redaktor v literárnom časopise) a že som za sebou mal istú literárnu robotu, pričom moje aktivity sa uberali viacerými smermi. Takýto spôsob nástupu na post vysokoškolského učiteľa vnímam ako produktívnejší. Nakoniec, nevychovávame iba učiteľov literatúry. Pomohlo mi to udržať si aj istý odstup od nového zamestnania. Myslím, že to, že som praktik aj teoretik, mi pri výklade literatúry pomáha zamerať sa na podstatné a vedie ma aj k reflexii takých aspektov literárneho diela, ktoré sa v značnej miere zanedbávajú (najmä tropológia a verzológia). Vyučovacie programy sa v priebehu rokov menili, čo som vždy nemohol ovplyvniť. Za učiteľsky najprodukt ívnejšie pokladám obdobie, keď som prednášal všeobecnú poetiku a historickú poetiku slovenskej poézie 20. storočia. Keďže som v literatúre pôsobil a pôsobím vo viacerých oblastiach, disponujem istou zásobárňou možností a viem sa vynájsť aj v novej situácii. Záujem o inonárodnú poéziu mi

pomáha inak ozrejmovať slovenskú. Bez bližšieho poznania Garcíu Lorcu a poézie španielskeho baroka by som – nazdávam sa – nemohol adekvátne vyložiť poéziu Jána Stacha. Mávam však aj kurzy španielskej a ruskej poézie. Vediem kurzy literárneho prekladu. Moja predstava vysokoškolského vyučovania literatúry bola a je stále náročná, napriek tomu, že k nám vo väčšej miere ako predtým prichádzajú nedostatočne pripravení študenti. Pri výklade od elementárnych vecí postupujem k najvyšším poschodiam. V nijakom prípade nie som zástancom znižovania kritérií. Vždy sa nájdu nadpriemerní študenti, ak im nechýbajú ambície a majú záujem, rád s nimi po absolvovaní mojich prednášok a seminárov spolupracujem. Na seminároch dbám aj o to, aby študenti sledovali literárny proces, a hľadám spôsob, ako ich doň zapojiť, najmä na stránkach literárnych časopisov.

Na bratislavskej katedre pôsobíte dodnes. Ako hodnotíte zmeny, ktorými od začiatku deväťdesiatych rokov po súčasnosť prešlo naše univerzitné prostredie?
Vítam, že pri hodnotení vysokoškolských pedagógov tvorí položka publikačná činnosť 45 percent a položka pedagogická činnosť 55 percent. Pravda, toto ustanovenie sa veľmi nedodržiava, lebo na fakultách dlhodobo vyučujú ľudia, ktorých publikačná činnosť je minimálna. Podľa mojej mienky vysokoškolskými pedagógmi by mali byť tvoriví ľudia a to by sa malo premietať aj v ich publikačných výstupoch. Vyučovanie literatúry nechápem ako mechanické opakovanie jestvujúcich poznatkov, ale ako tvorivú dielňu.

Novosťou je sporná súčasná preferencia tzv. karentovaných časopisov, lebo, aspoň v literárnovednej oblasti, v skutočnosti nie sú kvalitnejšie ako iné. Ďalší problém: podstatne vyššie bodové hodnotenie prác uverejnených v zahraničí v porovnaní s prácami publikovanými doma nezodpovedá ich skutočnej hodnote. Súhlas s týmto postupom v oblasti slovakistiky možno chápať aj ako ponižujúci, ako výraz pretrvávania slovenského poddanského komplexu zo strany pracovníkov riadiacich inštitúcií. Isteže, o vrcholkoch slovenskej literatúry treba písať aj v zahraničí, ale našou úlohou je predovšetkým kultivovanie slovenského priestoru a v neposlednom rade aj slovenského jazyka. To má byť určujúce aj pri písaní o inonárodnej literatúre.

Zmenilo sa niečo vo vašom osobnom prístupe k vyučovaniu literatúry?
Literatúrou, najmä poéziou, sa stále zaoberám, čo ma vedie k tomu, že prednášky permanentne inovujem a vymýšľam nové seminárne programy, čo je náročné aj pre mňa, ale opakovať stále to isté by ma nebavilo. V súlade so svojimi literárnovednými prácami som postupne čoraz väčšiu pozornosť venoval otázkam poetiky. Na ilustráciu svojho vedenia seminárov uvediem pasáž z mojej aktuálnej predstavy seminára venovaného slovenskej poézii 20. storočia: „Seminár bude zameraný na poznávanie poézie prostredníctvom hĺbkovej a poetologicky dotovanej interpretácie. Cieľom bude relatívne komplexná interpretácia básní z hľadiska ich tematického, obrazného, veršového, lexikálneho, syntakticko-intonačného, intertextového, žánrového a smerového tvarovania so zohľadňovaním dobového domáceho a inonárodného literárneho kontextu. Pri interpretáciách sa bude pracovať s teoretickou literatúrou o poézii

a s najvýznamnejšími kritickými textami o tvorbe jednotlivých autorov. Cieľom kurzu bude hlbší poznávací prienik do tvorby uznávaných básnikov, do umenia modernej lyriky, spoznávanie významnej reflexie poézie a kultivovanie nástrojov na jej interpretáciu. Účastník seminára bude mať povinnosť predstaviť svoju interpretáciu autorovej básne, ktorú v priebehu semestra dopracuje a pred záverom kurzu v písomnej podobe predloží vyučujúcemu, oboznamovať sa s ďalšími interpretovanými textami a s príslušnou literatúrou o nich a zúčastňovať sa na diskusiách; pred záverom semestra odovzdá aj písomný výstup stručne sumarizujúci poznatky o poézii jednotlivých básnikov, osobitne o ich poetike, vrátane poznatkov, ktoré získal na seminári."

Ako ovplyvnil nástup na fakultu vašu literárnovednú tvorbu? Ako sa utvárala vaša literárnovedná metóda?

Pôsobenie na fakulte znamenalo najmä to, že som písaniu o literatúre venoval viac svojho tvorivého času. Neprestal som sa však venovať ani pôvodnej poézii a básnickému prekladu. Potreby vyučovania dozaista prispeli k orientácii môjho literárnovedného skúmania na štruktúrne analýzy a interpretácie konkrétnych básnických textov a na žáner literárnovedného portrétu a viedli ma k ešte väčšiemu záujmu o poetiku. K tomu som však inklinoval vždy. Roku 2003 som na trojmesačnom kurze španielskej literatúry a jazykovedy v Madride, kde prednášali poprední znalci, so súhlasom zaznamenal názor literárnej vedkyne, poetky a prozaičky Fanny Rubiovej, že seriózne písanie o poézii je písaním o jej poetike. Svojej knihe z roku 2005 som dal názov *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia.* Už sám názov som chápal ako polemickú reakciu na aktuálny neuspokojivý stav slovenského písania o poézii. Hovorím o tom aj v úvode knihy. Konkretizácie mojej predstavy univerzitnej literárnej vedy, ktorá nestojí mimo aktuálneho literárneho procesu, si vždy zachovávali odstup od veľkej časti ľahko sa prispôsobujúcej novinárskej kritiky. Orientáciu na spojenie interpretácie (presnejšie by bolo analýzy a interpretácie) a poetiky v literárnovednom výskume pokladám za nevyhnutnú, ak nám ide o reflektovanie poézie ako umenia, čo pokladám za najvlastnejšie poslanie literárnej vedy. Prihováram sa za relatívnu komplexnosť interpretácie, ktorá sa najmä pri výklade lyriky nemôže redukovať na tematické zložky. Vychádzam z toho, že zmysel básne sa utvára z významov všetkých dôležitých zložiek štruktúry diela, teda nielen tematických, v ich vzájomných interakciách a v interakciách s významnými kontextami.

V reflexii poézie, v jej písaní i v jej preklade iste s kdekým súvisím, konfrontujem sa s významnými slovenskými a inonárodnými básnikmi a s ozajstnými znalcami poézie, ale smerujem tam, kam ma to ťahá, idem vlastnou cestou.

Viacerými prácami z posledného obdobia ste prispeli aj k prehĺbeniu našich poznatkov z oblasti teórie metafory. Aké úlohy pred nami ešte v tejto oblasti stoja?

Moje teoretické reflektovanie obraznosti ako štruktúrnej zložky poézie malo svoj vývin, predchádzala mu fáza analyticko-interpretačného sondovania konkrétnych básnických textov, kryštalizácie pojmoslovia i oboznamovania sa s prácami iných autorov, najmä španielskych. Vyústilo to do štúdie *O básnickej metafore, o jej druhoch*

(*Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu.* 2010, s. 11 – 38), v ktorej sa predstavujem ako stúpenec interakčného chápania metafory a kde v záujme bohatšej, primeranejšej a diferencovanejšej prezentácie prichádzam s usústavnením metaforických druhov. Moja systematika je výsledkom abstrahovania, ale súčasne je konkrétna, uvádzam tam množstvo metafor z poézie rozličných autorov. Štúdia vyznieva aj ako nezámerná komentovaná prehliadka excelentných slovenských obrazných výkonov a chvála slovenskej poézie. S istým dešpektom sa staviam k prácam o metafore, v ktorých sa na desiatkach stránok neobjaví jediná konkrétna metafora, hoci niektoré z týchto štúdií sú aj prínosné. Je to širší metodologický problém. Jestvujú teoretici, ktorí svoje úsilie sústreďujú na vytváranie modelov, pričom literárne texty neberú do úvahy. Ak im to pripomeniete, reagujú tak, že tie modely budú v budúcnosti aplikovať na konkrétne texty alebo to očakávajú od iných. Literárne texty vlastne podceňujú, nedôverujú im, neuvedomujú si, že podnety pre teóriu by mali vychádzať najmä z ich analýzy. Tento spôsob písania mi nie je blízky. Poézia ma stále prekvapuje a je výzvou aj pre jej nové teoretické reflektovanie.

Systematika, ku ktorej som došiel, mi pri analýze ďalších básnických textov pomáha, ale súčasne odkrývam nové polohy obraznosti a metafory. Analyticko-interpretačné tropologické práce (pravdaže, nielen moje) by mohli vyústiť napr. do dejín obraznosti slovenskej poézie 20. storočia. Je to historickopoetologický projekt. Takéto projekty v slovenskej literárnej vede boli produktívne, práce z tejto oblasti patria k jej klasike. Historickopoetologický zreteľ je podstatný aj v mojej reflexii poézie. Nie som však stúpencom rýchleho zovšeobecňovania.

Nie menšiu pozornosť ako obraznosti v štruktúrnych analýzach a interpretáciách poézie venujem jej zvukovému tvarovaniu a ďalším dôležitým zložkám básnickej štruktúry.

V poslednom období svoj bádateľský prístup k literatúre označujete pojmom semiopoetika? Mohli by ste nám tento pojem priblížiť?

Píšem o tom v úvodoch k monografiám o Miroslavovi Válkovi a Ivanovi Kraskovi. Pod semiopoetologickým prístupom k skúmaniu poézie rozumiem odkrývanie sémantiky či semiotiky postupov, ich interakčného podieľania sa na význame a na zmysle básne. Uvediem válkovský príklad. Pri práci nad prekladmi poézie Octavia Paza a nad úvahou o nej (*Každodenný oheň*, 2017) som si uvedomil, že rovnako pozoruhodne ako tento básnik pracuje s avangardným výstavbovým princípom simultánnosti aj Válek a že v jeho básňach má významovú platnosť aj v polohách, kde sa spája s princípom alternatívnosti, ktorá sa týka postoja k životu a k Bohu: básnik juxtapozične (simultánne) uvádza protichodné alternatívy a jeho „peklo" pramení z neschopnosti sa rozhodnúť, z „neviem", teda z vedomia hraníc racionálneho poznania.

Ako mimoriadne vhodný sa semiopoetologický prístup ukázal pri písaní o Kraskovej lyrike, ktorú vo väčšej miere ako moji predchodcovia vnímam ako symbolistickú. Významový rozmer v jeho poézii nadobúda nielen lexika, motívy či obraznosť, ale aj prvky podieľajúce sa na zvukovom tvarovaní, rytmus, rým, eufonická výstavba,

opakovanie výrazov, synoným, interpunkcia a i. V týchto polohách pracujem s pojmom konotačná ikonickosť. Odkrývanie toho všetkého si vyžaduje značnú mieru jemnosti.

Výzvou je pre mňa zvrchovaný básnický výkon s významnými ľudskými obsahmi. V reflexiách poézie slovenských aj inonárodných básnikov, ktoré majú ambíciu byť hĺbkové, som chcel ukázať, s kým máme tú česť. Zvrchovaná báseň je mojím ideálom pri vlastnom písaní poézie a usilujem sa jej zvrchovane zmocniť aj ako prekladateľ. Moje pokusy pokračujú.

Júl 2017

Rozhovor pripravil Dušan Teplan

Edičná poznámka

Väčšina príspevkov odznela na konferencii, ktorá sa konala 7. a 8. decembra 2017 na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Príspevky Milana Richtera, Martina Dzúra a Juraja Holiša boli napísané alebo poskytnuté pre túto publikáciu vzhľadom na jej zameranie.

Báseň Jána Zambora *Chvála úsmevov či vašej prítomnosti* vyšla v zbierke *Pod jedovatým stromom* (1995).

Súčasti *Malého slovníka poetiky*, pravidelnej rubriky časopisu *Dotyky*, pôvodne vyšli v pätnástich číslach časopisu *Dotyky* (1989, č. 1 – 1990, č. 5); rubriku viedol šéfredaktor časopisu Ján Zambor. Príspevky z rubriky pre toto vydanie prepísala Kristína Krajanová.

Boli publikované v tomto poradí: *Dotyky*, 1, 1989 – FELDEK, Ľubomír: P. F. (č. 1, s. 38 – 39), BUZÁSSY, Ján: Spenserova strofa (č. 2, s. 40), TURČÁNY, Viliam: Tercíny (č. 3, s. 39 – 41), RAKÚS, Stanislav: Mlčanie (č. 4, s. 39 – 40), JANOVIC, Tomáš: Stratil sa epigram (č. 5, s. 39), ŠVANTNER, Ján: Nicolas Boileau: *Básnické umenie* (č. 6, s. 38 – 39), SLOBODA, Rudolf: Moje názory na poviedku (č. 7, s. 38 – 39), ŠIMONOVIČ, Ján: Obraz, prvé prikázanie (č. 8, s. 37), ŠIKULA, Vincent: Nebýva na každom vŕšku rozprávač (č. 9, s. 37 – 38), KOVÁČ, Mikuláš: Poznámky o voľnom verši (č. 10, s. 36 – 37), a *Dotyky*, 2, 1990 – KUNDERA, Ludvík: Voľný verš (č. 1, s. 32 – 35), FERKO, Vladimír: Reportáž o reportáži (č. 2, s. 38 – 39), MORAVČÍK, Štefan: Ako sa oberá ovocie z Hroboňovho zvukorebríčka (č. 3, s. 38 – 39), PUŠKÁŠ, Jozef: Od literatúry k filmu, od filmu k literatúre (č. 4, s. 38 – 39), HEVIER, Daniel: Sci-fi lyrika (č. 5, s. 36).

Rozhovor s Jánom Zamborom *Výzvou je pre mňa zvrchovaná báseň s významnými ľudskými obsahmi*, ktorý pripravil Dušan Teplan, bol pôvodne uverejnený v periodiku *Litikon*, 2, 2017, č. 2, s. 229 – 252.

Autorkou fotografií z konferencie je Kristína Krajanová.

Andrea Bokníková

Z posudkov rukopisu knihy

Šírkou i hĺbkou svojho záberu sa Ján Zambor radí k jedinečným osobnostiam slovenskej literatúry. Je básnikom, literárnym vedcom, prekladateľom a v neposlednom rade vysokoškolským učiteľom. Ako básnik vo vedomí tej hŕstky čitateľov, ktorí recipujú poéziu, rezonuje ako významný predstaviteľ svojej generácie a našej súčasnej lyriky vôbec. Ako literárny vedec je v odborných kruhoch predovšetkým uznávaným interpretátorom básnických diel slovenských i inonárodných autorov a teoretikom, venujúcim sa problematike výstavby básnického textu, jeho štruktúrnym prvkom, konkrétne prozódii, rýmu, ale aj spôsobu tvorby básnického obrazu, pričom ani jeho činnosť literárneho historika, samozrejme, nie je zanedbateľná. Ako prekladateľ slovenskému publiku sprostredkoval celý rad významných básnických diel svetových autorov, najmä ruských a španielskych, pričom pri prekladaní niektorých z nich je prvolezcom. Popritom sú dôležité i jeho úvahy o tlmočení poézie, premietnuté do celého radu štúdií, ktoré nie sú odťažitou teóriou, lebo spravidla sa opierajú o konkrétne – dobre či zle preložené – texty a zákonite aj o vlastnú bohatú prekladateľskú prax. Ako vysokoškolský učiteľ na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského sa radí k jej kľúčovým osobnostiam, jeho rukami prešli desiatky a možno už stovky študentov, vyškolil viacerých doktorandov, z ktorých dnes niekoľkí pôsobia na literárnovednom poli. Na uvedenom pracovisku inicioval viacero vedeckých projektov a úspešne viedol výskumné tímy. Pripomenúť ešte musím jeho bohatú a užitočnú editorskú činnosť, ale zabudnúť by sme nemali ani na jeho pôsobenie v Literárno-dramatickej redakcii Československého rozhlasu, kde svojho času tiež zanechal výraznú stopu.

Vzhľadom na uvedenú šírku záberu Jána Zambora a jeho rozsiahlu bibliografiu sa nemožno čudovať, že konferencia Poetika poézie a jej prekladu, ktorú v decembri 2017 pripravila jeho materská katedra (na ktorej pôsobí od roku 1991) a bola venovaná jeho okrúhlemu životnému jubileu, sedemdesiatinám, sa stretla s veľkým záujmom odborníkov, vedcov z univerzít a iných pracovísk. Azda netreba zdôrazňovať, že v akademickom prostredí je zvykom, že takéto „jubilejné“ konferencie či kolokviá sú síce aj vzdaním úcty osobnostiam, na ktorých počesť sa konajú, ale svojím zameraním presahujú hlbšie do príslušného odboru (či, ako je to v tomto prípade, odborov) .

Publikácia *Poetika poézie a jej prekladu*, ktorá má podtitul *Venované životnému výročiu básnika, literárneho vedca a prekladateľa Jána Zambora* a ktorú na vydanie chystá Univerzita Komenského, sa dotýka širokej škály problémov. Editorsky knihu pripravila Andrea Bokníková v spolupráci s Petrom Tollarovičom. Jej prvá časť okrem predhovoru editorky (ktorý charakterizuje jednotlivé texty a približuje život a dielo jubilanta) a príhovoru dekana fakulty Jaroslava Šušola obsahuje dvadsaťsedem príspevkov. Z nich dvadsaťštyri pôvodne odznelo na konferencii, tri vznikli samostatne pre potreby tejto knihy a v intenciách jej bohatého odborného zamerania, ktoré je charakteristické, ako som už naznačil, aj pre Jána Zambora.

Sú tu príspevky, ktoré sa zameriavajú na hodnotenie výsledkov práce jubilujúceho vedca a tvorcu. Tie si všímajú jeho básnické dielo a prínos autora pre vývin slovenskej poézie; ďalej sa zaoberajú najvýznamnejšími výsledkami jeho rozsiahlej prekladateľskej činnosti, pričom spoločne ukazujú, že Ján Zambor je schopný vynikajúco preložiť ako klasickú, tak aj modernú (či súčasnú) poéziu a že si formuje vlastnú prekladateľskú metódu; venujú sa aj Zamborovým literárnovedným koncepciám, teda jeho teoretickému, interpretačnému a translatologickému uvažovaniu, realizovanému vo viacerých vedeckých knihách či jednotlivo (časopisecky a v zborníkoch) publikovaných štúdiách.

Druhú skupinu príspevkov predstavujú tie, ktoré sa osobnosti Jána Zambora netýkajú „priamo", ale takým či onakým spôsobom využívajú jeho metodologické podnety. Ide najmä o príspevky interpretujúce konkrétne javy slovenskej lyriky druhej polovice 20. storočia, ako aj o analýzy niektorých prekladov.

Tretiu skupinu predstavujú štúdie, v ktorých by sme ťažko exaktne dokázali vystopovať Zamborovu „prítomnosť", ale svoje miesto v publikácii si našli po zásluhe, pretože spadajú do daného záujmového okruhu. Tým skôr, že prinášajú aj nové poznatky a výrazne obohacujú náš súčasný literárnovedný a translatologický diskurz.

Rozhodnutie hlavnej editorky zaradiť do druhej časti publikácie *Malý slovník poetiky* je zaiste svojím spôsobom odvážne, ale pokladám ho za šťastné. Ide vlastne o reedíciu svojského slovníka, ktorý má viacerých autorov a na pokračovanie vychádzal v časopise *Dotyky* v rokoch 1989 – 1990 a iniciátorom jeho vzniku bol práve Ján Zambor v čase, keď bol prvým šéfredaktorom periodika (po jeho osamostatnení od *Romboidu*). Išlo v ňom o to, že jednotliví slovenskí básnici a prozaici (a jeden český autor – Ludvík Kundera) na základe skúsenosti s vlastnou literárnou tvorbou vysvetľovali isté poetologické javy, pričom iba jedného z nich (Viliama Turčányho) možno pokladať aj za teoretika. Zaradenie tohto zvláštneho dielka do publikácie ukazuje, že má nielen historickú hodnotu, ale aj výslovne aktuálnu. Svojím zameraním vhodne dopĺňa predchádzajúcu časť.

Tretiu, najkratšiu časť knihy tvorí rozsiahly rozhovor Dušana Teplana s Jánom Zamborom. Pôvodne vyšiel vo vedeckom časopise Litikon, ktorý vydáva Katedra slovenského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Aj ten má v publikácii svoje dôležité miesto a stojí za to ho – hoci v krátkom čase – opätovne publikovať. I keď sa v ňom hovorí aj o životných okolnostiach, ktoré ovplyvnili Zamborovo profesijné zameranie, rozhodujúce sú v ňom tie otázky a od-

povede, ktoré nám pomáhajú ozrejmiť si jeho literárnovedné uvažovanie, estetické cítenie, hodnotovú orientáciu, prekladateľskú metódu, ale miestami sa dotýkajú aj širších otázok literárneho procesu od 60. rokov 20. storočia po súčasnosť.

Žiada sa mi ešte dodať, že už v tejto chvíli treba oceniť prácu editorky Andrey Bokníkovej a jej „pomocníka" Petra Tollaroviča na publikácii, ktorá má v rukopise takmer 450 strán.

Knihu *Poetika poézie a jej prekladu* pokladám za prínosnú. Ako azda vyplýva z toho, čo som dosiaľ napísal, nie je (napriek konkrétnej príležitosti, ktorá ho iniciovala) len „príležitostnou" publikáciou, ale výrazne obohacuje naše doterajšie poznanie, a to vo viacerých smeroch, ktoré som sa pokúsil naznačiť. Bez váhania ho odporúčam vydať.

Igor Hochel

Kniha *Poetika poézie a jej prekladu* zachytáva všetky oblasti literárnej a vedeckej činnosti jubilujúcej osobnosti – básnika, prekladateľa ruskej a španielskej poézie, literárneho vedca, vysokoškolského pedagóga a editora diel slovenských i neslovenských básnikov.

Zväzok sa skladá z troch častí: prvá a najdlhšia z nich obsahuje vyše dvadsaťpäť príspevkov o Zamborovej pôvodnej a prekladovej básnickej tvorbe, o prekladaní poézie vôbec i o dielach ďalších slovenských básnikov. Autori sú prevažne slovenskí literáti a literárni vedci, patriaci k rozličným generáciám, a nechýba medzi nimi ani niekoľko inonárodných odborníkov. Tematický záber príspevkov je široký: po úvode zostavovateľky Andrey Bokníkovej a dekana FiF UK Jaroslava Šušola prechádza od osobnej a intelektuálnej charakteristiky Jána Zambora (Ján Buzássy, Ľubomír Feldek, Ladislav Šimon) cez analýzu jeho prekladov ruskej a španielskej lyriky (Anton Eliáš, Mária Kusá, Paulína Šišmišová) a hodnotenie jeho vlastnej tvorby (Anna Valcerová) až po rozličné poetologické, translatologické a recepčné otázky (Ján Gavura, Eva Maliti Fraňová, Viktória Liashuk, Marián Andričík, John Minahane, Milan Richter, Albert Lučanský, Miloslav Vojtech), končiac interpretačnými sondami do básnických textov Ladislava Soldána, Ľudmily Groeblovej, Henny Fiebigovej, Miroslava Válka, Vojtecha Mihálika, Ľubomíra Feldeka, Jána Stacha, Štefana Strážaya, Ivana Laučíka, Kataríny Kucbelovej, Márie Ferenčuhovej a iných (napísali Ivo Pospíšil, Andrea Bokníková, Monika Kekeliaková, Peter Tollarovič, Mária Stanková, Juraj Holiš, Irena Georgieva Dimova, Martin Dzúr, Zoltán Rédey, Jana Juhásová, Matúš Mikšík, Marta Součková).

Druhá časť je reedíciou *Malého slovníka poetiky*, tvoriaceho antológiu teoretických textov popredných básnikov a prozaikov (opäť Ľ. Feldeka, Mikuláša Kováča, Ludvíka Kunderu, Jána Šimonoviča, Štefana Moravčíka, Daniela Heviera, Tomáša Janovica, Viliama Turčányho, Jána Švantnera, Jána Buzássyho, Vincenta Šikulu, Rudolfa Slobodu, Stanislava Rakúsa, Jozefa Puškáša, Vladimíra Ferka) o procese (nielen

svojej) tvorby. Príspevky pôvodne vychádzali v časopise *Dotyky*, keď Zambor bol jeho redaktorom, a výber tém (voľný verš, metrika, obraznosť a pod.) sa do značnej miery zhoduje so zostavovateľovými literárnoteoretickými i tvorivými záujmami.

Treťou časťou zväzku je rozsiahly a obsažný rozhovor Dušana Teplana s Jánom Zamborom, prinášajúci kľúče k biografickým, spoločenským a kultúrnym súvislostiam jeho spisovateľskej, prekladateľskej, redaktorskej, pedagogickej a výskumnej činnosti, vyznačovanej – ako poznamenáva vo svojom príspevku Ladislav Šimon – dôslednosťou, s akou sa všetky tieto aktivity prelínajú a orientujú jedným smerom.

Odbornou kvalifikáciou autorov, vysokou kvalitou príspevkov i technickými stránkami kniha spĺňa všetky požiadavky akademickej publikácie. Pritom tvorí pestrý súbor textov o písaní, prekladaní a interpretácii poézie z pier významných literárnych vedcov a tvorcov, čím môže byť zaujímavý aj pre širšie literárne zamerané publikum. Ako sa nazdávam, ide o dielo, ktoré – okrem pocty jednému z najvýznamnejších a aj za hranicami Slovenska (aj u nás v Španielsku) uznávaných súčasných slovenských autorov – predstavuje vzácny príspevok k chápaniu fenoménu poézie i k reflexii bohatej kultúry umeleckého prekladu na Slovensku.

Alejandro Hermida de Blas

Menný register

A
Ábelová, M. 291, 292, 294, 295
Adamovič, G. 48
Adele 120
Achmatovová, A. 17, 31, 47, 48, 50, 187, 418
Ajgi, G. 16, 17, 31, 45, 48 – 50, 69, 78, 418, 419
Alberti, R. 53, 62
Allen, Š. 105, 106
Allen, W. 388
Alvarado, S. 420
Aleixandre, V. 17, 32, 56, 57, 62, 65, 66, 420
Alexy, J. 408
Alter, R. 144, 151
Andraščík, F. 7, 18, 27, 230, 232, 234, 405, 407 – 409
Andričík, J. 37, 51, 410, 414
Andričík, M. 11, 46, 105, 273, 428
Antonyč, B. I. 23, 410
Argensolovci 59
Apollinaire, G. 195, 323, 337, 386
Ariosto, L. 362
Aristoteles 254, 257, 347
Asimov, I. 353
Assis, E. 139, 141, 142, 145, 147, 149, 151
Ašer, B. 148

B
Baar, J. Š. 75, 76
Babeľ, I. 378, 387, 389
Baczyński, K. K. 410
Bagin, A. 27, 191, 196, 197, 199, 339, 408 – 411
Baginová, O. 411
Bahr, E. 155, 166
Bach, J. S. 334
Bachelard, G. 149, 151, 192, 195 – 197, 199
Bakoš, M. 332
Balabán, M. 137, 149 – 151, 153
Baláž, A. 214
Balázs, B. 331
Balzac, H. de 382, 386
Baľmont, K. 48
Barbiero, G. 137 – 142, 144 – 147, 149 – 152
Barkovskaja, N. 102, 103
Barthes, R. 79, 85
Bartko, M. 183, 198
Bátovský, R. 394, 395
Bednár, A. 331, 333, 383, 384, 388
Bednár, M. 414
Bednář, K. 343
Beniak, V. 405, 409, 410
Benítez Reyes, F. 62
Benn, G. 338, 350
Bergman, I. 388
Bergson, H. 192, 193, 194, 196, 197, 199
Berni, F. 362
Beyoncé 120
Bécquer, G. A. 13, 53
Biedermann, H. 237, 246

Bielek, A. 393
Bielik, R. 200
Biletzki, A. 250, 257
Bitov, A. 174
Bílik, R. 248, 249, 257
Blahynka, M. 171, 175, 345
Bloch, A. 144, 147, 152
Bloch, Ch. 144, 147, 152
Blok, A. 187
Boccacio, G. 362
Boček, J. 331
Boileau, N. 125, 365, 366, 425
Bojničanová, R. 420
Bokníková (Bokníková-Tóthová), A. 12, 18, 20, 177, 183, 184, 186, 196, 197, 200 – 203, 205, 213 – 216, 253, 257, 271, 274, 425, 427, 428
Borges, J. L. 17, 26, 32, 60, 62, 65, 69, 77, 420
Bossuet, J.-B. 365
Botto, J. 76, 158, 167
Brecht, B. 155, 331, 341
Březan, J. 410
Briškár, J. 275
Briusov, V. 17, 22, 31, 412
Brocko, J. 178
Brodskij, J. 47, 50
Brooke-Roseová, Ch. 80, 85, 254, 257
Břeňová, K. 145, 146, 152
Březina, O. 170, 335
Bučko, Š. 49
Buganová, Š. 180
Buchštab, B. J. 43
Bunjak, P. 169
Bunčák, P. 391
Buonarroti, M. 362
Bousoño, C. 57, 65
Bürger, G. A. 155 – 167
Burian, V. 81, 85
Buzássy, J. 12, 13, 21, 24, 47, 60, 110, 113, 115, 118, 120, 121, 126, 127, 373, 375, 407, 416, 425, 428
Buzássyová, K. 351
Byron, G. G. 323, 373, 374
Bžoch, J. 256, 257, 350

C

Calasso, R. 121, 127
Carpentier, A. 53
Cayrol, J. 387
Celan, P. 340
Cernuda, L. 62, 63
Cervantes, M. 54, 55, 58
Cibo, P. 308
Cincura, A. 106, 118
Cipár, M. 46, 49
Clarová, E. 53
Claudel, P. 338
Clementis, V. 395
Clouzot, H.-B. 331
Cocteau, J. 387
Coles, D. 110, 112
Colinas, A. 62, 63
Cortázar, J. 53
Creeley, R. 345
Cvetajevová, M. 17, 31, 47, 48, 50, 71, 168, 169, 418

Č

Čarkić, M. Ž. 168, 169
Čarnogurský, J. 418
Čechov, A. P. 381, 382
Čejka, J. 54
Čelovská, E. 13
Čepan, O. 186, 197
Čepanová, N. 198
Černý, V. 335, 338, 345
Červeň, J. 178
Červenka, M. 85, 174, 260, 262, 263, 273, 274, 335
Čičerin, A. V. 43
Čižmárik, R. 417
Čollák, M. 405
Čomaj, J. 394
Čombor, I. 298 – 302, 306

D
Daněk, V. 47, 51
Daniel, A. 360
Dante, A. 26, 360 – 363, 418
Davidson, R. 147, 148, 149, 152
Demiterová, M. 291, 292
Deml, J. 170, 172, 175, 201, 204, 212, 214, 213
Dev, F. A. 159, 166, 167
Dianišková, V. 308
Dickens, Ch. 386, 388
Dilong, R. 178, 198, 221, 286
Dimova, I. 12, 248, 428
Djilas, M. 395
Dobrovodský, P. 237, 246
Dobrzyńska, T. 189, 197
Domašcyna, R. 18
Dostojevskij, F. M. 172, 175, 330
Dovženko, O. 331
Drač, I. 413
Drews, P. 166
Drug, Š. 85
Dryden, J. 120
Dubcová, V. 53
Ducháček, M. 179, 181 – 183, 197
Duchamp, M. 323, 324
Dumore, H. 108
Dunajovec, J. 394
Durasová, M. 387
Durišinová, M. 402
Durych, J. 171, 175
Dzúr, M. 13, 259, 425, 428
Dživelegov, A. K. 361, 362
Džuppová, J. 405

E
Eco, U. 80, 82, 85
Einstein, A. 279, 331, 357
Ejzenštejn, S. 331, 386, 387
Eliáš, A. 11, 26, 37, 43, 46, 194, 197, 428
Erben, K. J. 157
Exum, Ch. 138, 141, 144, 145, 147, 151, 152
Éluard, P. 337, 338, 340

F
Fabry, R. 53, 251, 328, 337
Farkašová, E. 381
Fándly, J. 67
Fedor, J. 404
Feldek, Ľ. 12, 15, 16, 22, 24, 25, 37, 47, 48, 50, 51, 121, 126, 127, 130, 249, 250, 252 – 259, 323, 328, 332, 357, 407, 410, 412, 413, 415 – 417, 425, 428
Felix, J. 54, 55, 65, 98, 361, 407
Fellini, F. 388
Ferenčuhová, M. 201, 215, 308 – 311, 313 – 319, 428
Ferko, V. 391, 416, 425, 428
Ferlinghetti, L. 343
Fernández Retamar, R. 53
Fet, A. A. 38, 40 – 44, 194, 195
Fiala, M. 171
Fialová, Z. 171, 175
Fiebigová, H. (Horská, M.) 13, 178, 200 – 216, 428
Fila, M. 393
Filipský, J. 299, 302, 303, 306
Findra, J. 243, 246
Fisher, S. 140, 152
Fitzgerald, F. S. 387
Florian, M. 169
Foucault, M. 85, 192, 193, 196, 197, 199
Fox, M. 141, 144, 152
Franko, I. 413
Fray Luis de León 59
Friedrich, H. 214
Fučík, J. 393
Furdík, J. 27, 408

G
Galajda, E. 27
Galkina, L. V. 90
Gall, I. 180, 186, 189, 199
Gallik, J. 171, 175
Gałczyński, K. I. 333, 334
García Lorca, F. 14, 17, 23, 26, 32, 53, 61 – 63, 65, 66, 347, 419 – 421

Gasparov, M. L. 43, 273
Gavura, J. 12, 26, 79, 113, 118, 275, 308, 309, 318, 428
Gáfrik, M. 179 – 184, 196, 197, 208, 249, 251, 257
Gellner, F. 172, 173
George, E. E. 33, 107
Gimferrer, P. 62
Ginsberg, A. 289
Ginzburg, L. J. 43
Gippiusová, Z. 168
Gledhill, T. 137, 152
Gleim, J. W. L. 155
Godra, M. 351
Goethe, J. W. 11, 28, 128, 130 – 135, 155, 162, 362
Goulder, M. 147, 152
Góngora, L. de 59, 62
Grebáč-Orlov, I. 219
Griffith, D. W. 386, 387, 389
Groeblová (Osenská), Ľ. 12, 177 – 199, 428
Groch, E. J. 105, 310, 318, 418
Gryzlov, G. 391, 394, 395
Guardini, R. 289, 295
Guillén, N. 53
Gunther, J. 392
Guoth, A. 177
Gumiľov, N. 48, 50
Gustafson, R. F. 43

H

Habaj, M. 290, 291, 294, 295, 308
Hablák, A. 308
Haľamová, M. 83 – 85, 200, 201, 205, 207 – 214
Halas, F. 171, 172, 294, 295, 341, 342
Halečka, T. 407
Hallová, Z. 204, 215
Hamada, M. 118, 200, 214, 227, 234, 251, 257, 260, 405, 407, 409
Hanakovič, Š. 218, 222
Haranta, J. 285, 286
Harrison, T. 106
Haugová, M. 105, 119
Havránková, M. 189, 197
Hámor, P. 304
Heaney, S. 106, 307
Hečko, B. 413
Hečko, V. 60
Heidegger, M. 254, 257
Hegedüsová, Z. 375
Herbert, G. 149, 152
Herbert, Z. 310, 328
Hermida de Blas, A. 57, 420, 429
Hernández, M. 17, 29, 55, 56, 62, 292, 419
Heroldová, H. 299, 302, 303, 306
Herz, M. 178
Hess, R. S. 138, 146, 148, 152
Heveši, M. 37, 409, 410, 412, 413
Hevier, D. 15, 67, 105, 352, 414, 416, 425, 428
Hierro, J. 62
Hill, G. 106
Hitchcock, A. 331
Hlbina, P. G. 15, 218, 221, 286
Hněvkovský, Š. 156, 157
Hochel, B. 45, 51, 105, 106, 414
Hochel, I. 428
Hochel, V. 394
Honzík, J. 43, 187, 199
Holan, V. 342
Holiš, J. 13, 235, 246, 425, 428
Hollý, J. 67, 72, 106, 291
Holub, M. 106, 107, 328, 357
Holuby, J. L. 353
Holuby-Javorinská (Boorová), M. 184
Homér 120, 331
Horák, K. 27, 405
Horatius 365
Horecký, J. 408
Horov, P. 18, 27, 106, 405
Hostová, I. 86, 91, 312, 318
Hrabák, J. 335
Hrabal, B. 349
Hroboň, S. B. 13, 31, 291, 301, 348, 350, 425
Hrubjak, A. 298, 299 – 302, 306

Hrubín, F. 345
Hucalo, J. 410
Hučková (Kršáková), D. 183, 184, 197, 198, 208, 215
Hviezdoslav, P. O. 14, 35, 124, 127, 190, 351, 362, 363, 405
Hýsek, M. 156, 158, 166

CH
Chaloupecký, V. 179 – 183, 197
Chalupková, J. 201, 210, 214
Chapman, G. 120
Char, R. 340
Child, S. B. 137, 152
Chlebnikov, V. 17, 49, 70, 78, 348 – 350, 418
Chmel, K. 105, 340
Chmel, R. 15, 16, 414
Chňoupek, B. 394
Chodasevič, V. 48
Chopin, F. 334
Chrobáková, S. 105, 110, 113, 118
Chorváth, M. 332
Chuda, M. 37, 405

I
Imray, B. 147, 151, 152
Ivanov, V. (Viačeslav) 89
Ivanov, Vs. (Vsevolod) 408

J
Jackiewicz, A. 331
Jakubisko, J. 388
Jamís, F. 53
Janiaková, D. 303, 306
Jančová, M. 200
Janovic, T. 356, 416, 425, 428
Javornická, T. 169
Jeffers, R. 328, 343
Jesenin, S. 47 – 50
Jesenská, Z. 25, 46
Jesenský, J. 24, 25, 185, 186, 198, 199, 356, 363, 403
Jevtušenko, J. 47, 48, 51, 87
Jindová, V. 200
Jirsa, T. 79, 85
Johanides, J. 331, 415
Johnson, B. S. 389
Joyce, J. 353, 187
Juhásová, J. 13, 283, 285, 295, 309, 314, 318, 428
Jungmann, J. 157, 158
Jusková, M. 200

K
Kabergs, B. 142, 152
Kafka, F. 387
Kantorová-Báliková (Báliková), J. 246, 325
Kalinová, A. 405
Kaliský, R. 394, 395
Kalnická, Z. 80, 85
Kalný, S. 394
Kaloch, N. 168
Karatkevič, U. 410
Kasarda, M. (Martin) 290, 295
Kasarda, M. (Mikuláš) 405
Kendra, M. 183, 198
Keel, O. 140 – 142, 147, 151, 152
Kekeliaková, M. 13, 178, 198, 200, 201, 203, 204, 214, 215, 289, 295, 318, 428
Kenéz, I. 298 – 302, 306
Kisch, E. E. 392
Klimáček, V. 105
Klincková, J. 92, 93, 103
Kľujev, N. 49
Kocúr, B. 178
Kohut, V. 286, 295
Kokavec, J. 394
Kolář, J. 342
Kolenič, I. 105
Koli, F. 27, 402, 403, 409
Kolmaš, J. 299, 302, 303, 306
Koľcov, A. V. 37
Koľcov, M. 392
Koncevič, L. P. 90, 91
Končalovskij, A. 410

Kondrót, V. 15, 16, 407, 414, 416
Konůpek, J. 338
Kopečná, P. 288, 289
Korotyč, V. 413
Kosovel, S. 410
Kostelník, J. 168
Kostra, J. 106, 285, 340
Kováč, M. 259, 325, 328, 416, 425, 428
Kováčik, M. 325
Kovačičová, O. 46, 51
Kozáková, L. 119
Krasko, I. 12, 17, 25, 32 – 34, 70, 71, 73 – 78, 132, 153, 177, 180 – 188, 190, 197, 199, 201, 207 – 209, 211 – 215, 235, 328, 335, 403, 411, 412, 423
Kraus, C. 166
Krausová, N. 158, 166
Kráľ, J. 178, 203, 291
Krčméry, S. 288, 289
Krčméry, Š. 181, 198, 408
Križanová, H. 404
Krno, M. 38 – 42, 44
Kubal, V. 350
Kucbelová, K. 308 – 314, 318, 319, 428
Kugultinov, D. 325
Kukučín, M. 382, 393
Kundera, L. 15, 323, 335, 339, 409, 416, 425, 427
Kupec, I. 16, 26, 329
Kupka, V. 45, 47, 48, 50, 51
Kupková, I. 16, 50
Kurina, A. 393
Kusá, M. 11, 45, 51, 194, 198, 428
Kútnik Šmálov, J. 284, 294, 295
Kútny, I. 142, 153
Kuzmány, K. 158
Kuzmin, M. 48
Kvapil, J. 48, 50, 51

L

Labáth, V. 394
Lacocque, A. 136, 137, 146, 148, 152
La Fontaine, J. de 363
Lajčiak, M. 329, 404
Landy, F. 137 – 139, 141, 143 – 146, 148, 149, 152
Lapin, B. 392
Larkin, Ph. 122, 127
Laučík, I. 13, 105, 110, 112, 113, 118, 290, 295, 297 – 307, 428
Lazík, A. 219
Legèr, F. 325
Lem, S. 353
Lehenová, T. 105
Lehutová, D. 37, 416
Lechan, M. 29
Leonardo da Vinci 325
Lermontov, M. J. 13, 17, 31, 37, 38, 49, 168, 174, 418
Leščinský, J. 137, 152
Lewin, L. 334
Levitanskij, J. 88
Levý, J. 45, 51, 169, 175
Liashuk (Ľašuková), V. 12, 18, 92, 99, 102 – 104, 428
Li Po 414
Liščák, V. 299, 302, 303, 306
Litvák, J. 200
Livingstone, E. A. 137, 153
Lombardini, A. 393
Londres, A. 392
Longman, T. 137, 142, 145, 147, 149, 150, 152
Loos, A. 351
Lopuch, M. 403
Lučanský, A. 12, 13, 136, 428
Lukáč, E. B. 24, 273
Lurker, M. 141, 142, 152

M

Macsovszky, P. 80, 85, 308, 309
Machado, A. 62, 64 – 66
Machová, L. 119
Macpherson, J. 155
Majakovskij, V. 47, 76, 349, 407
Majerník, J. 259, 274, 407

Majkov, A. N. 37, 38
Majmin, I. V. 44
Malevič, K. 16, 419
Maliti Fraňová, E. 12, 86, 428
Mallarmé, S. 204, 206, 213 – 215, 267
Málková, I. 318
Malyškin, A. 410
Mandeľštam, O. 17, 48, 49, 51, 110, 418
Manrique, J. 13, 17, 32, 62, 63, 65, 419
Marčok, V. 249, 250, 257, 408, 415
Marenčin, A. 337, 420
Markovič, P. 80, 85
Maróthy-Šoltésová, E. 180, 197
Márquez, G. G. 53
Martí, J. 53
Masters, E. L. 405
Matejov, F. 188, 198, 215, 225, 234
Matuška, A. 376
May, H. 149, 152
Mazáč, T. 171, 175
Med, J. 171, 175
Meinhold, A. 149, 153
Merriman, B. 122, 123, 127
Mickiewicz, A. 156, 166
Mihálik, V. 13, 21, 54, 55, 58, 65, 71, 217, 219 – 223, 235 – 247, 329, 344, 428
Mihailovich, V. D. 107, 110, 118
Mihalkovič, J. 24, 72, 325, 349, 408, 412
Michalek, B. 386
Mikloško, F. 418
Miko, F. 27, 28, 246, 260, 274, 408
Mikšík, M. 13, 297, 428
Mikula, V. 16, 118, 185, 198, 219, 222, 224, 234, 257, 349, 355
Mikulášek, O. 170, 172
Mikulová, M. 182, 184, 185, 198
Milčák, M. 27, 105, 113, 243, 246, 294, 310
Milčák, P. 27, 105, 106, 110, 117, 118, 119
Miłosz, Cz. 81, 85, 316
Mináč, V. 291, 415, 417
Minahane, J. 11, 110, 120, 121, 127, 428
Mistralová, G. 53
Mistrík, J. 246
Mittelmann-Dedinský, M. 134, 135
Mlacek, J. 27, 197, 200, 273, 274, 408
Mladoň, J. 405
Mňačko, L. 394, 395
Mochorovský, J. 405
Mojík, I. 259, 420
Molière 365
Molnár, M. 413
Moravčík, Š. 15, 16, 246, 325, 348, 353, 414, 416, 425, 428
Mukařovský, J. 178, 198, 199, 235, 246, 332, 335, 336, 342
Murphy, R. 137, 153
Murzin, V. 394, 395

N

Nadubinský, M. 260, 405, 407
Naftali, B.148
Neruda, P. 53, 340, 341
Neumann, S. K. 172
Nezval, V. 170, 201, 204, 206, 215, 335, 336, 338, 359, 360
Nosák-Nezabudov, B. 159, 167
Noskovičová, N. 53, 60
Novák, L. 169
Novák, Ľ. 27, 408, 411
Novalis 33
Novomeský, L. 14, 18, 81, 82, 85, 189, 196, 257, 328, 344, 363, 364
Nusko, I. 304, 306

O

Odojevcev, L. 174
Odyniec, E. 156
Okudžava, B. 49
Oleríny, V. 53, 63
Oliva, P. U. 178, 198, 200, 201, 203 – 207, 210, 212 – 215, 221, 286
Olšinský, R. 394, 395
Ondrejov, Ľ. 376
Ondruš, J. 24, 188, 198, 330, 405
Osers, E. 106 – 109
Osojnik, J. 110

Ostrolúcka, A. 291
Otero, B. de 53

P
Padrón, J. J. 17, 57, 58, 62, 66, 419, 420
Palkovič, J. 157, 166
Palkovičová, E. 26, 52, 53, 66, 77
Pánisová, Ľ. 106, 119
Paradžanov, S. 388
Parpara, A. 174
Pascal, B. 365
Passia, R. 105, 106, 119
Passolini, P. P. 387
Pasternak, B. 17, 31, 48 – 50, 89, 101, 418, 419
Pastier, O. 303, 304, 306, 418
Pastirčák, D. 286 – 288, 294, 295
Pašteka, J. 178, 198, 200, 215, 221, 222, 331
Patarák, J. 414
Patráš, J. 92, 104
Paul, S. M. 141, 153
Pavlyčko, D. 413
Paz, O. 17, 32, 53, 62 – 64, 66, 69, 76 – 78, 418, 420, 423
Pekarovičová, J. 157, 167, 197, 214, 224, 234, 278, 281
Pelikán, F. 194, 197
Percy, E. 161
Percy, T. 155
Perse, S.-J. 328, 338, 416
Peters, K. 162, 166
Petránsky, Ľ. 106, 300, 306
Petrarca, F. 124, 125, 362
Petraško, Ľ. 27
Petiška, P. 357
Petro, P. 119
Petrova, I. V. 44
Petrus, P. 408, 411
Petříček, M. 189, 198
Peyre, H. 365
Pigarev, K. V. 44
Pípal, B. 140, 144, 150, 153
Platonov, A. 410
Plávka, A. 106
Plávková, O. 394, 395
Podracká, D. 190, 198, 291, 294, 295
Podstupka, L. 393
Poe, E. A. 74
Pokorná, M. 103, 104
Poláčková, D. 107, 110
Polonskij, J. P. 37, 38
Pope, A. 120
Pope, M. H. 139, 141, 146, 148, 153
Popovič, A. 415
Pospíšil, I. 12, 168, 169, 171, 172, 175, 428
Pound, E. 118, 340
Pregelj, I. 161, 165, 166
Preradovič, P. 156
Prešeren, F. 160 – 162, 164 – 167, 362
Preusová, N. 200
Prévert, J. 328, 331, 343, 387
Prišvin, B. 410
Prokešová, V. 105, 416
Proust, M. 378, 387
Pudovkin, V. 331
Puchala, V. 105
Puchmajer, A. J. 156, 157, 160
Puškáš, J. 386, 416, 425, 428
Puškin, A. S. 17, 26, 31, 37, 38, 47 – 49, 51, 169, 174, 404, 418
Putna, M. C. 173, 174, 208, 214, 215
Putzlacher-Buchtová, R. 168
Pynsent, R. 106

Q
Quevedo, F. de 59, 60

R
Racine, J. 365
Rácová, V. 13
Račková, E. 26, 53, 57, 77, 419
Rakšányiová, J. 105, 119
Rakús, S. 27, 383, 410, 411, 416, 425, 428
Rakúsová, G. 183, 198, 411
Rančin, A. M. 44
Rázus, M. 408

Razumovsky, M. 169
Rebro, D. 308, 318
Rédey, Z. 13, 275, 281, 428
Reisel, M. 105
Reisel, V. 53, 328, 343
Reed, J. 392
Rejsnerová, L. 392
Repka, P. 110, 286, 288 – 290, 294, 295, 303, 304, 306
Resnais, A. 387
Ricoeur, P. 189, 196, 198, 198
Richter, M. 11, 17, 128, 135, 414, 425, 428
Rilke, R. M. 221
Robbe-Grillet, A. 248, 257, 387
Rotrekl, Z. 170
Różewicz, T. 325, 328
Rubiová, F. 422
Rúfus, M. 24, 37, 47, 50, 228, 234, 260, 408
Ruiz, E. 153
Rusnáková, Ľ. 203, 211, 214, 215
Rybák, J. 44, 410, 414
Rybalka, M. 248, 257
Ryčl, F. 214
Ryľskij, M. 410

S

Sábato, E. 53
Sabol, J. 27, 408, 411
Sabolová, O. 411
Sadoul, G. 331
Sadowski, W. 283, 284, 295
Saloň, J. 405
Sagrove, M. 137, 153
Sartre, J.-P. 382
Sasson, M. 141, 153
Seifert, J. 171, 344
Serres, M. 256, 257
Shakespeare, W. 121, 125, 126, 127, 171, 386
Schiller, F. 155, 162
Schirmer, G. A. 123, 127
Schultz, Š. 219
Skácel, J. 110, 170
Sokol, J. 193, 197
Schröder, E. 162, 166
Silan, J. 200, 201, 203, 205, 206, 210, 214, 215, 220, 221, 286, 294, 296
Siňavský, A. 171
Slavík, I. 338
Sisák, M. 410
Sládkovič, A. 238, 323, 364
Sławiński, J. 409
Sliacky, O. 254, 257
Slivková, I. 93, 94, 104
Sloboda, R. 30, 380, 388, 415, 414, 425, 428
Slodnjak, A. 161, 164 – 166
Sluckij, B. 326, 327
Smrek, J. 24, 98, 181, 195, 196, 198, 199, 273, 350, 404, 407
Soldan, F. 215
Soldán (Jurkovič), L. 12, 168, 170 – 176, 428
Sova, A. 335
Solotruk, M. 110, 112, 308
Sor Juana Inés de la Cruz 59
Součková, M. 13, 308, 309, 312, 318, 428
Spenser, E. 363, 373, 374, 425
Srholec, A. 288, 289
Stacho, J. 12 – 14, 18, 24 – 26, 30, 35, 53, 63, 249, 250, 252 – 267, 269 – 274, 328, 338 – 340, 404 – 416, 419, 421, 428
Stanič, V. 161
Stanková, M. 13, 16, 224, 226, 228, 231, 234, 418, 428
Stanovnik, M. 159, 161, 166
Stramm, A. 339
Stefanov, D. 18
Stefanyk, V. 410
Stern, Ph. 143, 153
Stojak, M. 404
Strauss, P. 171, 175
Strážay, Š. 13, 275 – 282, 328, 416, 428
Strinka, J. 393
Strmeň, K. 24, 58, 286
Suchý, J. 170

Sus, O. 170, 171
Sutherland-Smith, J. 105, 106, 108, 110, 112, 113, 119
Sutherland-Smithová, V. 105, 110, 112, 113
Svatoň, V. 187, 199
Svätý Cyril 31, 92, 102, 289
Svätý Metod 31, 92, 289
Svätá Terézia Ježišova 59
Svätý Ján z Kríža 17, 32, 58, 59, 66, 420
Szyrma, K. L. 156

Š

Šafárik, P. J. 157, 158, 167
Šafranová, L. 314, 318
Šagát, A. 395
Šalamún 144
Šalda, F. X. 170
Šedivý, P. 156, 157, 160
Ševčuk, V. 410
Šikula, V. 376, 407, 416, 425, 428
Šikulová, V. 201, 204, 215
Šimečka M. M. 417
Šimon, L. 11, 12, 24, 45, 46, 51, 410, 428, 429
Šimonová, B. 256, 257
Šimonovič, J. 14, 24, 53, 61, 250, 257, 346, 414, 416, 419, 425, 428
Šišmišová, P. 11, 52, 66, 428
Šklovskij, V. 198
Šmatlák, S. 15, 217, 221, 222, 228, 232, 234, 244, 246, 337, 362, 411
Šoltýs, J. 52, 66
Špaleková (Fedelešová), D. 405
Šprinc, M. 215, 221, 286
Šrank, J. 80, 85, 308, 309, 317, 318
Šrobár, V. 393
Štefan, J. 405
Štefánik, M. R. 291
Števček, J. 185, 199, 408, 411, 415
Števček, P. 415
Štrasser, J. 24, 37, 47, 50, 51, 105, 106, 167, 325, 339, 341, 408
Štraus, F. 238, 246
Štrba, B. 142, 153
Štroblová, J. 169
Štrpka, I. 51, 58, 103, 108, 287, 292, 293, 301 – 304
Štúr, Ľ. 13, 31, 192, 159, 291, 293, 351
Šulej, P. 291, 308
Šukšin, V. 388, 410
Šušol, J. 14, 20, 427, 428
Švantner, J. 206, 215, 365, 372, 414, 425, 428
Švarcová, J. 48
Švedovová, N. 18, 86, 88 – 93, 95, 104

T

Tablic, B. 157, 158, 160 – 167, 365
Tajovský, J. G. 324
Tallo, M. 308
Tarkovskij, A. 410
Tatarka, D. 13
Teplan D. 401, 424, 425, 427, 429
Thomas, D. 331
Timrava, B. S. 180 – 182, 184, 196 – 198
Tiso, J. 291
Tóbik, Š. 408
Toeplitz, J. 331
Tollarovič, P. 12, 13, 217, 220, 222, 427, 428
Tolstoj, A. K. 37, 410
Tolstoj, L. N. 331
Toman, K. 76, 76
Tontić, P. 171
Toom, K. van der 147, 153
Topić, M. 169
Toyen 178
Trávniček, B. 393
Treťjakov, S. 392
Trizna, P. 203, 215
Trstenský, F. 137, 153
Trus, N. 94, 104
Tyšš, J. 108, 109, 119
Turčány, V. 15, 24, 25, 72, 77, 180 – 182, 199, 217 – 223, 359 – 361, 416, 419, 425, 427, 428
Tušek, M. 161, 167

Ťutčev, F. I. 38 – 41, 43, 44
Tvardovskij, A. 324
Tyčyna, P. 409, 412, 413
Ťuťunnyk, H. 410

U
Uher, Š. 388
Uhlár, V. 414
Ujček, B. 394, 395
Ungaretti, G. 340
Urban, J. 105, 243, 246
Urban, M. 13, 383, 384
Urbanová, E. 312, 318

V
Vachek, K. 390
Vadkertiová, L. 55, 419
Vajanský, S. H. 33, 361 – 363, 393, 408
Vajda, J. 106, 124, 125, 127
Vajdová, L. 26, 194, 197, 198
Valcerová (Bacigálová), A. 12, 17, 18, 27, 46, 67, 70, 71, 77, 89 – 91, 103, 408, 410, 411, 428
Valé, Ria (Reiszová, V.) 200
Valente, J. Á. 62, 73
Valéry, P. 388
Vallejo, C. 53
Vančo, L. 321, 410
Vančura, V. 387
Vargas Llosa, M. 53
Varsiková, S. 237, 246
Varšo, M. 149, 153
Vaško, I. 27, 408, 410, 411, 414
Vavro, J. 408
Vavroušková, S. 299, 302, 303, 306
Václavek, B. 170
Válek, M. 12, 13, 17, 25, 34, 35, 50, 86 – 88, 90, 91, 106 – 110, 118, 119, 169, 170, 217 – 234, 246, 263, 325, 328, 364, 404, 405, 407, 409, 415, 416, 423, 428
Város, M. 394
Vega, L. de 59
Veigl, S. 218, 286, 287, 294, 295
Vergílius 120, 361, 372
Vertov, Dz. 325, 330
Veselý, O. 289, 295
Vilhan, P. 183, 198
Vilikovský, J. 45, 51, 344
Villon, F. 98, 407
Vinhranovskyj, M. 413
Vinokurov, J. 324
Vizár, D. 409
Vlašín, Š. 187, 198, 323
Vojtech, M. 12, 155, 157, 167, 197, 214, 224, 234, 278, 281, 428
Vološin, M. 48
Voltaire 330
Votruba, F. 180, 182
Voznesenskij, A. 49, 87, 91, 419
Vrbová, H. 47, 51
Vronskij, J. 88
Všetička, F. 199
Vysockij, V. 49

W
Watson, W. G. E. 138, 139, 146, 153
Wagner, H. L. 162
Weiner-Kráľ, I. 133
Wellek, R. 171, 175
Wenzl, O. 338
Williams, W. C. 350
Whitman, W. 328, 336, 343
Winczer, P. 246, 294, 295
Wlachovský, K. 416
Wolker, J. 177, 178, 201, 202, 208 – 210, 213, 215, 335
Woulfe, D. 123

X
Xella, Pa 147

Z
Zabolockij, N. 49
Zahradníček, J. 170, 344
Zajac, P. 16, 28, 167, 300, 306, 309, 318, 339, 341

Zamarovský, V. 149, 153
Zambor, J. 7, 11 – 71, 74, 76 – 78, 85, 86, 88 – 104, 139, 153, 164, 167, 170, 180, 183, 187, 194, 195, 197 – 200, 207, 208, 210, 214, 215, 219, 222, 224, 226 – 228, 230, 231, 234, 235, 242, 246, 251, 257, 260, 271, 273 – 275, 277, 278, 281, 284, 292 – 296, 299, 305, 306, 325, 336, 399, 417, 419, 425 – 429
Zamborová, M. 22, 41, 410
Zanussi, K. 388
Záborský, V. 403, 404
Zborovjan, J. 285
Zelenka, M. 171, 175
Zelenková, A. 169
Zelinka, M. 414
Zois, Ž. 160, 167
Zola, E. 386
Zvonický, G. 218, 221, 286

Ž

Žáček, J. 357
Žákavec, F. 194, 197
Žáry, Š. 53, 61, 285, 294, 337
Žbirka, M. 218
Ždanov, I. 48
Želinský, D. 317, 318
Žemberová, V. 411
Žiar, S. (Jurovský) 219
Židlický, V. 410
Žilka, T. 238, 245, 246
Žirmunskij, V. M. 187, 199, 419
Žukovskij, V. A. 37, 38, 43, 156
Žváček, D. 168

Obrazová príloha



Otvorenie konferencie. Jaroslav Šušol, Andrea Bokníková a Ján Zambor.



Marián Andričík, Ján Zambor a Ján Buzássy.



Veronika Rácová, Jana Juhásová, Ján Gavura, Peter Tollarovič, Marián Andričík, Ján Zambor a Ján Buzássy.



Marián Andričík, Ján Zambor, Ján Buzássy, Matúš Mikšík a Viktória Liashuk.



Ján Zambor a Dagmar Kročanová, vedúca Katedry slovenskej literatúry a literárnej vedy FiFUK v Bratislave, iniciátorka konferencie.



Študentka Miroslava Sedláková prednáša báseň Jána Zambora.



Prvý deň konferencie. Prednáša Anton Eliáš.



Účastníci konferencie v diskusii. Veronika Rácová, Jana Juhásová, Peter Tollarovič, Marián Andričík, Ján Zambor a Ján Buzássy.



V zadnom rade účastníci konferencie Anton Eliáš, Mária Kusá, Ivo Pospíšil, študentky FiFUK a doktorandka Ľubica Hroncová.



V popredí John Minahane, za stolom Ladislav Šimon, Eva Maliti, Martin Solotruk, v zadnom rade Andrea Bokníková, Anna Kruláková, študentky FiFUK a doktorandka Hana Košťaliková.



Mária Kusá, Andrea Bokníková a Anna Valcerová.



Ján Buzássy a Ladislav Šimon.



Paulína Šišmišová a Anna Valcerová.



Druhý deň konferencie. Prednáša Jana Juhásová.



Monika Kekeliaková.



Ján Zambor, Ján Gavura a John Minahane.



Zoltán Rédey.



Diskutujúci Ladislav Šimon. Účastníci konferencie Viktória Liashuk, Miloslav Vojtech, Mária Kusá, Ivo Pospíšil, Andrea Bokníková, Dagmar Kročanová. V zadnom rade doktorand Juraj Holiš a študenti FiFUK.



Marta Součková, Dana Hučková a Miloslav Vojtech.



Záber na účastníkov konferencie. Za stolom v popredí Ivo Pospíšil a Mária Kusá, v zadnom rade Anna Kruláková, Peter Darovec, Miroslav Dudok a Ladislav Šimon.



Ján Gavura.



John Minahane.



Jana Juhásová, Ján Gavura, Peter Tollarovič, Marián Andričík a Ján Buzássy.



Mária Stanková.



Ivana Hostová a Veronika Rácová čítajú vyhlásenie Za reformu hodnotenia (humanitných) vied.



Študentky FiFUK a doktorand Matúš Mikšík.



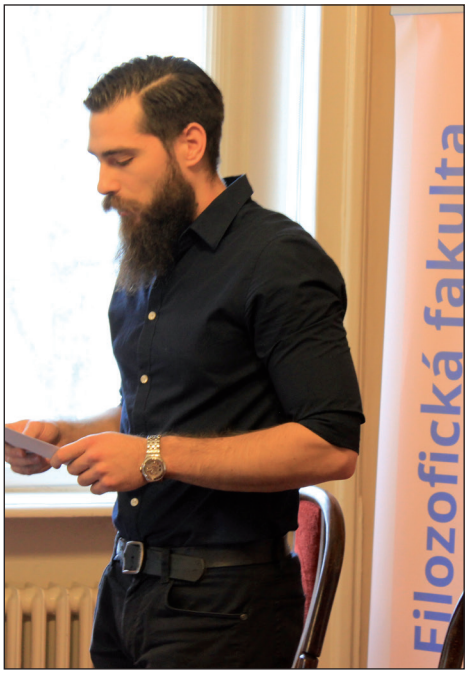
Irena Dimova.



Doktorand Peter Tollarovič a Ivana Hostová.



Študent a medzičasom doktorand Albert Lučanský.



Doktorand Matúš Mikšík.

Poetika poézie a jej prekladu

Venované životnému výročiu básnika,
literárneho vedca a prekladateľa
Jána Zambora

Vydala Univerzita Komenského v Bratislave

Technická redaktorka Kristína Vozáková

Rozsah strán 458, 32,18 AH, 13,95 VH, prvé vydanie,
v roku 2018 vytlačilo Polygrafické stredisko Univerzity Komenského
v Bratislave

ISBN 978-80-223-4638-2