



Litikon

ČASOPIS PRE VÝSKUM LITERATÚRY
JOURNAL FOR LITERATURE RESEARCH

Litikon • 2022 • ročník 7 • číslo 2

Hlavný redaktor / Editor-in-Chief

PhDr. Dušan Teplan, PhD.

Redaktori / Editors

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

Redakčná rada / Editorial Board

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

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

prof. dr hab. Joanna Czaplińska (Uniwersytet Opolski)

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

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

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

prof. PhDr. Marta Kerulová, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

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

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

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

doc. PhDr. Zvonko Taneski, PhD. (Univerzita Komenského v Bratislave)

prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc. (Prešovská univerzita v Prešove)

prof. PhDr. Ján Zambor, CSc. (Univerzita Komenského v Bratislave)

prof. PhDr. Tibor Žilka, DrSc. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

Vydavateľ / Publisher

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

Redakcia / Editorial Office

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

E-mail: litikon@ukf.sk

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

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

Toto číslo vyšlo v decembri 2022.

Periodicita vydávania: 2x ročne

IČO vydavateľa: 00157716

EV 5380/16

ISSN 2453-8507

Obsah / Table of Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

.....

- 5 **Básnický minimalizmus**
(Krátky úvod do problematiky)
Poetic Minimalism
(A Short Introduction to the Issue)
Jana Juhásová a kolektív
- 21 **Ženské postavy v dielach o Donovi Juanovi**
Female Characters in the Works of Don Juan
Ondrej Mészáros
- 47 **Literárna veda v digitálnom prostredí**
Poznámky k „Novej panoráme poľskej literatúry“
Literary Science in the Digital Environment
Notes on the “New Panorama of Polish Literature“
Magdalena Bystrzak

KRITICKÉ REFLEXIE / CRITICAL REFLECTIONS

.....

- 57 Niekoľko pokusov vstúpiť čitateľsky do „krajín opakovania“ Z. Kazalarskej
(Fedor Matejov)
- 63 Ku knihe P. Zajaca
(Fedor Matejov)

RECENZIE / REVIEWS

.....

- 71 Domorák, Daniel. *Stimuly existencie. Rekonfigurácia existenciálnej prózy v slovenskej literatúre štyridsiatych rokov 20. storočia.* (Milan Kolesík)
- 74 Zumríková Kekeliaková, Monika. *Poézia Pala Olivu.* (Anna Valcerová)

INÉ / OTHERS

.....

- 77 **Terminologický slovník**
Nikola Danišová: Voda

Básnický minimalizmus

(Krátky úvod do problematiky)

Jana Juhásová a kolektív
(Mária Halašková – Zuzana Husárová – Richard Kitta –
Veronika Rácová – Viktor Suchý – Eva Urbanová)

Poetic Minimalism
(A Short Introduction to the Issue)
Litikon, 2022, Vol. 7, No. 2, pp. 5-19

The study tries to enter the issue of poetic minimalism. It indicates its historical coordinates both in the world and Slovak context, it refers to characters who think about minimalism as a poetic method and also to those who artistically realize it in their work. The glossary of selected topics and terms, which can be found in the second part, approximates the concepts that represent, at the level of genre, poetic form, artistic tendency or aesthetic category, various forms of minimalism in poetry (poetic aphorism, poetic epigram, electronic literature, aesthetics of silence, haiku, latency, lyrical still life, calligram, short poem, litany-repetitive form/seriality, synthetic text medium, visual poetry); at the same time, it is an attempt to capture various manifestations of the investigated phenomenon across the rich spectrum of Slovak post-November poetry. The selection is influenced by the research focus of the members of the grant team VEGA 1/0061/22 Forms and functions of minimalism in contemporary Slovak poetry; the study is its joint output.

Keywords: poetic minimalism, haiku, calligram, short poem, visual poetry, latency, Slovak poetry

Svetový kontext

Minimalizmus ako metóda a tendencia umenia sa tematizuje najmä od šesťdesiatych rokov 20. storočia. Diferencuje sa ako reakcia na abstraktný expresionizmus v oblasti výtvarného umenia vrátane sochárstva (ABC art, Minimal art; C. Brancusi, A. Caro, D. Judd, Y. Klein, F. Stella, A. Reinhardt, A. Truitt), no paralelne sa rozvíja a reflektuje aj v hudbe (J. Cage, P. Glass, S. Reich, T. Riley). V oblasti slovesného umenia pozorujeme v tomto období neoavantgardné tendencie k intermedialite, pričom postupy minimalizmu sú značné napríklad v tvorbe konkrétnej poézie; v západnom umení sa súbežne popularizuje žáner haiku. Reduktívnosť a sériovosť sú zamerané na potlačanie subjektívnosti a expresivity – namiesto individuality, ilúzie

a rafinovanosti sa zdôrazňuje snaha o objektivnosť, logickosť, prehľadnosť, doslovnosť, záujem o médium tvorby (materiál, jazyk), elementárne jazykové jednotky a princípy (zvuk, slovo, slabika, rytmus, gramatické pravidlo, modalita, kompozičný vzorec, typografia). V línii tzv. Holy Minimalism (Sacred Minimalism, Mystic Minimalism; H. Górecki, A. Pärt, J. Tavener – hudba, R. Lax – poézia) smeruje uplatňovanie minimalistických postupov k vyjadreniu spirituálneho zážitku, tematizovaniu a reflektovaniu ticha (aj ako estetickej kvality), k záujmu o historicky produktívne umelecké formy (napr. jazz, gregoriánsky spev, pravoslávna liturgia v hudbe; mantra, zaklínadlo, veštbá, zvestovanie v poézii); preberajú sa aj impulzy z afrického a ázijského umenia. Minimalizmus je tiež hodnotený ako reakcia na skúsenosť druhej svetovej vojny (P. Celan, T. Różewicz) – reduktívnosť tradičných básnických prostriedkov ako jeho základný prejav odkazuje na stratu ilúzií, pocit odpútanosti i novú potrebu elementárnosti, snahu prepracovať sa k podstatám vecí a javov.

Za historického predchodcu alebo inšpirátora minimalizmu je v anglo-americkom prostredí považovaná tradícia moderny, v európskom najmä niektoré medzivojnové avantgardy (dadaizmus, kubizmus, konstruktivizmus). Cielene uplatňované postupy reduktívnosti a sériovosti pozorujeme už začiatkom 20. storočia v próze E. Hemingwaya (vplyv žurnalistiky), v poézii u G. Steinovej, E. Pounda, W. C. Williamsa a tiež v tvorbe viacerých umeleckých zoskupení: imaginizmus (F. S. Flint, T. E. Hulme), Objectivist poets (G. Oppen, L. Zukofsky), Newyorská škola (J. Ashbery), Black Mountain poets/projektivisti (R. Duncan, L. Eigner, H. Morley, Ch. Olson), Language poets (D. Oliver, P. Riley, L. Robertson, M. O' Sullivan), lettristi (I. Isou, G. Pomerand) atď. Prejavy minimalizmu s narastajúcim kultúrnym povedomím sú rozvíjané aj v architektúre; v lingvistike a vo filozofii jazyka sa reflektuje sémantický minimalizmus či indexikalizmus. Filozoficky sa minimalizmu dotýkajú reflexie T. Adorna, G. Bachelarda, W. Benjamina či J. F. Lyotarda.

Za kritikov možno považovať napríklad M. Frieda, ktorý hovorí o inherentnej teatrálnosti minimalistickej tvorby, prílišnom spoliehaní sa na kontextovosť (dotváranie diel recipientom), ktorú vníma aj ako jeho základnú estetickú vlastnosť. W. Hollerer v eseji *Tézy o dlhej básni* zase projektuje koncom šesťdesiatych rokov slabnúci záujem o krátke formy. Napriek týmto postojom zostáva minimalizmus ako umelecká tendencia produktívna aj v ďalšom období s presahom do 21. storočia (J. Branner, C. Corman, R. Creeley, R. Grenier, I. Hamilton Finlay, G. Huth, E. Jandl, K. Kempton, R. Kostelanetz, E. Morgan, A. Saroyan, G. Swede). Rozvíjanie reduktívnych a permutačných postupov sa dnes realizuje najmä v tvorbe experimentálnych básnikov (optická poézia, zvuková poézia); nové impulzy prichádzajú s rozvojom IT technológií (počítačová poézia, klingonská poézia), ale aj ekologického myslenia (ekopoézia). K pestovaniu minimalistických žánrov a krátkych básní však inklinujú aj básnici, ktorých tvorba má východiská v empirickej alebo spirituálnej skúsenosti. V poľskej poézii možno spomenúť J. Ekiera, K. Karaseka, R. Krynického, K. Miłobędzku, W. Szymborskú, W. Wilczyka, I. Witkowsku; v českej E. Bondyho, M. Holmana, P. Hrušku, I. M. Jiřouse, J. Koláři, V. Slívu, J. Valocha, I. Wernischa alebo J. Žilu. V Poľsku bol v r. 2006 zorganizovaný Festiwal literacki „Minimalizm“ (org. Ha!art); tému v akademickom prostredí sústredene sledujú najmä P. Michałowski a A. Nawarowski. V Česku vyšla v roku 2020 antológia *Krátká báseň* zostavená Z. Volfom (Ostrava: Protimluv). Na tému minimalizmu vo svetovej literatúre vznikajú aj v súčasnosti dizertačné práce a monografie, no v českom a slovenskom priestore nie sú systematickejšie vedecké syntézy zaznamenané.

Slovenská literatúra

V slovenskej literárnej vede zatiaľ neprebehla sústredenejšia reflexia o minimalizme ako básnickej metóde ani systémovejšia analýza krátkych básnických foriem. Po roku 1989 bola z krátkych žánrov venovaná výraznejšia pozornosť len haiku a jeho adaptácii v domácej kultúre – tak v literárnovednom priestore (E. Farkašová, M. Kekeliaková Zumríková, E. Urbanová), ako aj publikovaním dvoch úspešných básnických antológií (*Mávnutie krídel a Haiku, haiečku, haiku zelený...*, obe 2011) či niekoľkých autorských zbierok (M. Tatár: *Takéto haiku*, 2005; I. Kadlečík: *Matka všetkých snov*, 2007; J. Štrasser: *Hahaiku*, 2008; P. Repka: *Slabičné*, 2014; S. Chrobáková Repar: *Tieň súvislostí*, 2017 a i.). Napriek tomu možno hovoriť o viacerých produktívnych impulzoch pre rozvoj minimalizmu už v prednovembrovej slovenskej poézii (náznakovosť v tvorbe I. Kraska, konštruktivistická reduktívnosť L. Novomeského, kaligrafické experimenty R. Fabryho, asketická báseň M. Haľamovej, lyrické zátišie Š. Strážaya, poetické permutácie V. Reisela, krátka báseň V. Kondróta, minimalistický abecedár P. Repku, prvé slovenské haiku F. Lipku, konkrétna a vizuálna poézia M. Adamčiaka, J. Meliša, lettrizmus S. Filka, M. Murina, R. Sikoru, rozvíjanie princípu hry a lettrizmu v detskej poézii – D. Hevier, J. Kostra, Š. Moravčík. Podporou pre minimalistické postupy boli aj impulzy žurnalizmu, zvecňovania a lyriky faktu v poézii šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia. Analýzu niektorých z týchto poetík či pohybov možno zaznamenať v štúdiách A. Bokníkovej, O. Čepana, F. Matejova, M. Rehúša, Z. Rédeya, J. Šranka, J. Zambora; teoretickú reflexiu blízku výskumnej téme (latencia, mlčanie, poetika jednakosti) u S. Chrobákovy Repar, Z. Kazalárskej Zhivkovej, L. Plesníka, P. Zajaca.

V reláciách tvorby po roku 1989 možno hovoriť o viacerých variáciách minimalizmu a krátkej básne, ktoré pozorujeme v rôznych poetických líniiach – u intermediálnych umelcov a umelkýň, experimentálnych a anestetických básnikov a poetiek (M. Ferenčuhová, Z. Husárová, V. Klimáček, K. Kuchelová, P. Macsovszky, I. Mojík, N. Ružičková, E. Šimšík, P. Šulej, K. Zbruz), v tvorbe spirituálnych autorov (R. Bielik, E. J. Groch, R. Jurolek, P. Milčák), u viacerých básnikov a poetiek v strednom prúde (L. Adamuščin, E. Bendzák, J. Briškár, M. Brück, T. Janovic, A. Ondrejková, V. Suchý), v básnickej tvorbe pre deti a mládež (D. Hevier, T. Janovic, V. Klimáček – D. Tóth, J. Navrátil, B. Trnavec) – možno hovoriť o singulárnych básnických zbierkach, ale tiež o trvalom poetickom nastavení.

Heslár vybraných tém a termínov

Na tomto mieste sa usilujeme priblížiť pojmy (a ich reprezentatívnych autorov), ktoré predstavujú na úrovni žánru, básnického útvaru, umeleckej tendencie alebo estetickej kategórie rôzne podoby minimalizmu vo svetovej a zvlášť v slovenskej poézii. Výberovosť je ovplyvnená výskumným zameraním členov grantového tímu. Zároveň ide o snahu zachytiť rôzne prejavy skúmaného javu naprieč bohatým spektrom súčasnej poézie.

Básnický aforizmus. Myšlienka upravená do veršovej podoby. Z gréckeho *aforismus* – vo význame vymedzenie. Pripomína sentenciu, maximu, ktorá je obvykle vyjadrená prostredníctvom komiky, najčastejšie vo forme irónie alebo satiry. Frekventovanými výrazovými prostriedkami sú tiež kontrast, antitéza, paralelizmus, paradox, narušanie ustálených spojení za účelom výraznej a prekvapivej pointy. V minulosti mal aforizmus i náučný rozmer (napr. Hippokratova

zbierka lekárskeho aforizmov) a do dnešných čias v ňom možno čítať istý morálny princíp či snahu o vyjadrenie životnej pravdy. V našom kontexte sú populárne najmä aforizmy P. Gregora a T. Janovica. Umeleckú ambíciu majú tiež aforizmy básnikov a poetiek tvoriace súčasť básnických zbierok či samostatné knihy (J. Briškár, V. Janček, O. Kalamár, D. Kapitáňová, E. Ondrejčka, F. Rojček, J. Štrasser, T. Ulej a iní).

(EU)

Básnický epigram. – (gr. *epigramma*) – krátky lyrický žáner, ktorého doménami sú reflexívnosť, didaktickosť či satirickosť. Ide o zhrnutú lyrickú miniatúru (najčastejšie dvojveršie či štvorveršie), v ktorej sa autor stručne a duchaplnne vyjadruje k určitému fenoménu (t. j. javu, veci, osobe či životnej pravde). D. Mocná a J. Peterka (2004) zdôrazňujú aj aspekty príležitosti, aktuálnosti, vecnosti, konkrétnosti, adresnosti a komunikatívneho smeru k čitateľom. Žáner je vystavaný na dvoch kontrastných častiach – expozícii a pointe. Expozícia uvádza čitateľa do určitej situácie, vzbudzuje očakávania, zaujme pozornosť (*suspensio*). Pointa či významový obrat následne prináša vtipné, prekvapivé, paradoxné či poučné riešenie (*solutio*), ktoré dáva úvodnej časti nový/iný rozmer. Spisovateľ T. Janovic označuje epigram ako veršovaný paradox. Základom textu môže byť aj aforizmus. V starovekom Grécku sa tradícia epigramov odvíja od epitafov (krátke, primárne oslavné a vážne nápisy na pomníkoch, náhrobkoch či obetných daroch). Pôvodne neveršovaný nápis neskôr dostal podobu elegického disticha. Súčasná podoba epigramu sa formovala vďaka rímskej poézii, keď sa žáner stal vhodným východiskom pre brisknú a zábavnú politickú satiru (M. V. Martialis). Epigramy martialovského charakteru so satirickým zameraním písali S. T. Coleridge, J. W. Goethe, A. Mickiewicz, Ch. Morgenstern, E. Pound a iní. V slovenskej tradícii sa epigram spája s menami ako J. I. Bajza, J. Záborský či J. Jesenský. V ponovembrovej tvorbe ich pestujú P. Petiška: *Veď nespím, sused* (1995), *Dole hlavou* (2002); T. Janovic: *Maj ma rád* (2005), *Ponuka dňa* (2011). Z mladšej generácie aforizmy a epigramy píše T. Ulej: *Ale* (2012), *Bodaj bi* (2014), *Žuvot* (2018); E. Ondrejčka: *Happygramy* (2019) a iní.

(VR)

Elektronická literatúra. Pojmom možno označovať diela „s podstatnými literárnymi aspektmi, ktoré využívajú schopnosti a kontexty počítača pripojeného alebo nepripojeného na internet“ (Electronic Literature Organization, online). Rozhodujúcim faktorom je hľadisko, že tieto diela nie je možné vytlačiť na to, aby sa čitateľ dostal k ich podstate. Aj pri generatívnych dielach, ktoré v princípe možno uchovať aj v printovej verzii, by bolo pre uchopenie celého diela nutné vytlačiť všetky iterácie a poznať fungovanie programu, v ktorom vznikli (tzv. Platform studies či Critical code studies sa zameriavajú výlučne na kódovú podstatu digitálneho textu). V teórii elektronickej literatúry sa uvažuje o delení na základe programovacieho prístupu k ich tvorbe, teda podľa toho, prostredníctvom akého programu bolo dielo vytvorené. Medzi typy elektronickej poézie patria: generatívna literatúra, hypertextová literatúra, kinetická poézia, literárne aplikácie, literárne využitie QR a AR kódov, VR literatúra, interaktívna fikcia, chatboty, interaktívne literárne inštalácie, naratívy vo forme emailov, sms správ, blogov, mikroblov, kolaboratívne projekty písania, ktoré zapájajú prispievateľov online, literárne performancie, ktoré rozvíjajú digitálne písanie, syntetické textové médiá a i. (porov. Electronic Literature Organization). Autori zaoberajúci sa literatúrou „narodenou

v digitálnom médiu“ (anglický termín „digital born“; Hayles, 2008) predstavujú teoretické pozadie, pomocou ktorého ju možno uchopiť, od začiatku deväťdesiatych rokov minulého storočia: prostredníctvom teórie hypertextu (Bolter, 1990; Coover, 1992, 1999; Landow, 1992, 1997, 2006; Joyce, 1996; Murray, 1997), teórie kybertextu (Aarseth, 1997; Koskimaa, 2000; Eskelinen, 2001, 2004, 2012), teórie technotextu (Hayles, 2002; Morris-Swiss, 2006; Engberg, 2007), prostredníctvom pertraktovania rôznych druhov materiality za účelom zdôrazňovania, že ide o literatúru vytvorenú pomocou kódu (Kirschenbaum, 2004, 2008), alebo upriamovania pozornosti na multisenzorický zážitok (Engberg, 2007). Teoretici na tomto poli sa zaoberali aj teóriami performativity (Cayley 1998; Bootz, 2006, 2007), procesualnosťou počítačového média (Monfort, 2003; Balpe, 2007; Wardrip-Fruin, 2009), (inter)mediálnymi vzťahmi (Mangen, 2006; Wurt, 2007; Suwara, 2012), naratológiou v digitálnych médiách (Ryan, 2001, 2004, 2014; Walker, 2003; Pullinger, 2008), aspektami digitálnej poetiky (Glazier, 2002; Memmott, 2006, 2011). Rezonovala tiež prizma estetiky nových médií a technoestetiky (Strehovec, 2002; Suwara, 2008), pozornosť sa upriamovala aj na špecifickosť kódu (Cayley, 2002, 2006; Raley, 2001, 2006; Sondheim 2001; Cramer, 2005). V slovenskom kultúrnom prostredí sa elektronickou literatúrou zaoberajú predovšetkým M. Murin, R. Kitta, R. Juhász, Z. Husárová v spolupráci s L. Panákom a iní.

(ZH)

Estetika ticha. Termín uvedený rovnomennou esejou S. Sontagovej (1969; čes. 2019) vnímajúcej umenie ako formu duchovnosti v súčasnej sekulárnej kultúre (paradigma pre usmerňovanie a zladovanie rozporov, završenosť ľudského vedomia, transcendencie). Východiskom uvažovania je dosiahnutie formy mysle plnej pozornosti (umenie nemá ukazovať nové oblasti a objekty pozornosti, ale techniky na jej zbystrenie). Podľa S. Mallarmého je úlohou poézie očisťovať realitu zanesenú slovami vytváraním mlčania okolo vecí, čím sa stupeň pozornosti zvyšuje. Ticho a jeho deriváty (prázdno, obmedzenie, nulový stupeň) nemajú v takom koncepte absenčnú (negatívnu) funkciu, tematizujú sa vo význame „plné prázdno“, „rezonujúce či výpovedné mlčanie“, špecifický prvok dialógu. V súvislosti s písaným textom však vzniká otázka, ako dosiahnuť v básni mlčanie pomocou reči a jej zápisu. Riešenie sa ponúka v spolupráci s vizualitou textu (ticho ako obrazová prezentácia). E. Gomringer v básni *Ticho* (1950) poukazuje na paradoxnosť jazykového privlastnenia mlčania a zároveň ponúka riešenie vytvorením prázdneho priestoru vnútri obdĺžnika vyplneného štrnástimi lexémami „silencio“. Biele miesta možno vnímať ako netextový, no súčasne výpovedný priestor; fragmenty prázdnej plochy za určitých podmienok fungujú ako vizuálny znak ticha (Drzewiecka, 2010). Jazykovo-vizuálne realizácie „ticha“ nájdeme na Slovensku v tvorbe výtvarných umelcov (P. Kalmus, D. Tóth) i básnikov s filiáciou k experimentu (E. J. Groch, M. Haugová, R. Jurolek, K. Zbruž a iní). Súčasťou cyklu *Partitúry* (1976 – 1978) D. Tótha sú „partitúry ticha“ (*Kontrola ticha*, *Ticho!*, *Projektovanie ticha*, *Roleta ticha*, *Ticho pre Maleviča*, *Liečenie ticha I – III*, *Predticho*, *Zaticho*), experimentujúce s materialitou výpovede (notová osnova, grafický záznam, heslovitý názov) zmenšovaním, prerušovaním notovej osnovy, jej prelepovaním, prekryvaním čiernou farbou, prečiarknutím nadpisu a jeho umiestnením do stredu osnovy. *Partitúry – básne* P. Kalmusa (1983 – 1985) s potenciou zvukovej výpovede, ktorej sa zriekajú, pracujú so sochárskymi technikami – rytie, frézovanie, vytrhávanie, perforovanie, brúsenie papiera. Posolstvo zostáva nenapísané, ale nie nevypovedané. Radenie vrypov do prísneho sledu bielych riadkov (bielym „písmom“,

bielou „kresbou“, bielou „notou“ na bielom papieri – ako výraz „čistej senzuality“) je blízke idey K. Maleviča, že všetko už bolo napísané, a predsa je toľko nevypovedaného (Ihringová, 2011). Analogicky možno vnímať básnické projekty R. Juroleka (*Poézia ticha a plnosti*, 1993, 1997) a K. Zbruža (*Ticho*, 1997), pozostávajúce zo série prázdnych strán, tiež E. J. Grocha (*Viety*, 2021), M. Haugovej (*Z rastlínstva*, 2021), ale aj iné diela, kde sú rastre medzi riadkami zväčšované a zmenšované alebo je prúd textu prerušovaný nápadnými bielymi plochami.

(JJ)

Haiku. Sedemnásťslabičná japonská básnická forma zo 17. storočia, zvyčajne členená do troch veršov s počtom a usporiadaním slabík 5 – 7 – 5. Zárodok žánru nájdeme v japonskej päťveršovej forme tanka (31 slabík), ktorá sa vyskytuje už v najstarších japonských literárnych pamiatkach z 8. storočia. Neskôr sa z tanky vyvinula renga, tzv. radená báseň vo forme spoločenskej hry, pri ktorej jeden básnik napísal riadok s počtom sedemnást slabík, ďalší pridal riadok so štrnástimi slabikami, tretí pridal riadok so sedemnástimi slabikami, ktorý bol významovo spojený s prvými dvomi, atď. Postupne táto hra strácala na zaujímavosti a v polovici 15. storočia básnici našli východisko v osamostatnení počiatočného verša (*hokku* – otvárací verš) a vzniklo haiku. Predobraz tzv. „pravého“ haiku nám zanechal M. Bašó, prvý majster haiku (*haidžin*) a jeho súčasníci (predovšetkým básnici U. Onicuro a K. Raizan a poetky K. Čigecu a D. Sutedžo). Na základe Bašoovej tvorby sa usúvzťažnili prísne pravidlá, ktoré ďalej rozvíjali, ale i funkčne narúšali nielen jeho žiaci, ale aj ďalšie generácie básnikov a poetiek po celom svete. Medzi základné pravidlá haiku sa vo všeobecnosti radia *go-šiči-go*, *kiredži*, *hosomi*, *šibumi*, *karumi*, *sabi*, *wabi* a *kigo*. Niektoré z nich sa týkajú skôr formálnej stránky, hoci úzko prepojenej s významom básne (už samotný počet slabík sa nevníma ako mechanický prepočet slabík, tiež pravidlo *kiredži* – slovo rez – sa u nás realizuje v podobe pomlčky, čiarky či dvojbodky, ale v japonskom jazyku ide o slovo, ktoré významovo preruší predošlú myšlienku, zároveň ju však zviaže s nasledujúcou a iným spôsobom nasmeruje význam básne). Mnohé z nich sa označujú za tzv. estetické pojmy, ku ktorým patria predovšetkým pravidlá *sabi* a *wabi*. Ide o kategórie, ktoré sa spájajú nielen s umeleckou literatúrou, ale tiež s inými druhmi japonských umení – kaligrafiou, ale i so zenovými záhradami či čajovým obradom. Často sa zdôrazňuje úzke spojenie haiku a zenového budhizmu a vôbec duchovná funkcia troch riadkov. Básnici sa snažili dopátrať prostredníctvom haiku k poznaniu v spirituálnom zmysle. Barthes (1983) tvrdí, že haiku zodpovedá budhistickému *Mu* alebo *Satori*. Aitken (1995) zase v haiku identifikuje zenovú „triádu“: koncentrácia, uvedomenie, zosobnenie. Japonské haiku sa postupne menilo, prešlo mnohými školami a pod vplyvom veľkých mien japonskej poézie (J. Buson, H. Dohó, K. Issa, T. Kjoši, T. Santóka, M. Šiki, H. Tacuko, H. Takako, zo súčasníkov najmä básnik T. Takuja či poetka U. Kijoko) sa dané pravidlá nielen uchovávali, ale najmä revidovali, obohacovali a autori a autorky prinášali vlastné varianty moderného japonského haiku. Dodržať tak náročnú štruktúru žánru a „nepoškvrniť“ pritom špecifickú duchovnú podstatu (a japonskú kultúrnu tradíciu) haiku sa stalo výzvou aj pre mnohých západných tvorcov. K rozšíreniu haiku do Európy a Severnej Ameriky a k jeho popularizácii a odbornému výkladu prispel Angličan R. H. Blyth, ktorý je autorom viacerých zväzkov *A History of Haiku*. Haiku forma fascinovala mnohých svetových spisovateľov a spisovateľky (W. H. Auden, I. von Bodmersdorf, P. Claudel, J. R. Jiménez, E. Pound, R. Rolland, G. Ungaretti; k nadšencom haiku patrili aj maliari ako P. Gauguin či V. van Gogh). Ohlasy tejto poézie nájdeme tiež v diele

J. L. Borgesa, O. Paza či R. M. Rilkeho. V našom kultúrnom prostredí sú však známe najmä haiku J. Kerouaca. Súčasný záujem a pestrosť haiku foriem po celom svete svedčí o tom, že toto umenie je stále životaschopnou a rozvíjajúcou sa poéziou. Prvé ozveny haiku sa do slovenskej literatúry dostali zrejme práve so záujmom o poéziu beat-generation. Môžeme teda hovoriť o šesťdesiatych rokoch 20. storočia, keď do našej literatúry prenikli rôzne umelecké vplyvy zo Západu. Prvé básne označené formou haiku však nájdeme až okolo roku 1989; napríklad F. Lipka uverejňuje v Literárnom týždenníku svoje dvoj-haiku (o počte šesť veršov) a pokúša sa tiež o definíciu tejto formy. Niekoľko haiku nájdeme aj v poézii Osamelých bežcov, intenzívne sa mu venuje najmä P. Repka (v súbornom vydaní jeho diela pod názvom *Básne* nájdeme cyklus *Pútnické haiku* datovaný rokmi 1990 – 2000). Dlhšiu cestu k haiku absolvoval aj básnik K. Chmel. Jeho prvé pokusy sa objavujú už v debutovej zbierke z roku 1985 *Máš čo nemáš* a jeho varianty sú tiež súčasťou zbierky *O nástrojoch, náradí a iných veciach vypustených z ruky* (2004). Samostatné zbierky haiku vydali predovšetkým M. Tatár: *Takéto haiku* (2005), J. Štrasser: *Hahaiku* (2007; ale niekoľko básní označených ako haiku sa nachádza aj v autorových skorších zbierkach), I. Kadlečík: *Matka všetkých slov* (2008), D. Hevier: *Luna na niti* (2014), S. Chrobáková Repar: *Fabrika na porcelán* (2014), M. Bartoš: *Ticho rúk/Haiku* (2015), *Živá voda/Haiku* (2020), S. Chrobáková Repar s L. Jakšom vydali zbierku foto-haiku *Tieň súvislosti* (2017), P. Horta: *Haiku* (2021) a iné. K žánru haiku inklinujú aj básne P. Repku v zbierke *Slabičné* (2014), V. Suchého v zbierke *Básne o počasí* (2017) či M. Daniša v zbierke *Z tmy svetlo, zo svetla tma* (2018). Tvorbu haiku si vyskúšali, alebo sa jej systematicky venujú (hoci zatiaľ nevydali samostatné zbierky tohto žánru): M. Haugová, R. Jurolek, A. Ondrejková, D. Podracká, V. Šimko, I. Štrpka, J. Zambor a iní. Slovenský variant je príznačný pomerne voľným prijímaním pravidiel, obvykle sa kladie dôraz len na niektoré z nich (napr. na počet slabík, prírodné motívy, prítomný okamžik alebo na populárne *karumi*, ktoré sa často transformuje do podoby ironie, vtipnej pointy a pod.). Rovnako duchovná stránka haiku sa nahrádza domácou kresťanskou tradíciou či všeobecným etickým posolstvom danej básne. O popularizáciu haiku sa autorsky, prekladateľsky a vydavateľsky zaslúžili najmä I. Hochel, S. Chrobáková Repar, R. Jurolek, J. Kuniak, O. Pastier a naposledy aj J. Zambor a F. Paulovič prekladom Bašoových haiku. Na Slovensku vyšli zatiaľ dve antológie slovenského haiku: *Haiku, haiečku, haiku zelený...* (2011, zost. O. Pastier), *Mávnutie krídel* (2011, zost. R. Jurolek a J. Kuniak). Aktuálne na príprave tretej antológie pracujú E. Urbanová a Dalfar.

(EU)

Imerzívna poézia. – ang. *immersive poetry* – označenie pre autonómne digitálne literárne dielo typické pre oblasť digitálnej vizuálnej poézie. Pojem imerzívny („ponorný“) definuje stav, v ktorom je zorné pole čitateľa (diváka) pohltené virtuálnym digitálnym prostredím, čo je príznačné najmä pre umenie virtuálnej reality. Charakterizujú ju rôznorodé autorské typologické varianty vytvorené na báze multimédií. Jej formy sú participatívne a bývajú funkčnou súčasťou zážitkových expozícií. Imerzívnosť je tiež doménou veľkoformátových videoinštalácií a videoprojekcií v rámci špecifických umeleckých prostredí. Percipient predstavuje aktívny element diela a stáva sa jeho neoddeliteľnou súčasťou, a to v podobe aktivácie (inštalácia) alebo priestoru (environment). Imerzívna poézia spravidla zasahuje viaceré zmysly súčasne. V štandardnom ponímaní hovoríme o interaktívnom digitálnom prostredí s výraznou semiotickou a sémantickou vrstvou, ktoré má spravidla formu autorskej audiovizuálnej produkcie a postprodukcie.

Minimalistické princípy sú v imerzívnych dielach prítomné a priori, či už z pohľadu abstrahovania a redukcie grafického obsahu a výrazových prostriedkov, ktorých východisková forma je často geometrická, alebo je pre ne signifikantné určité autorské odosobnenie, formalizmus, ako i seriálovosť či multiplikácia. Imerzia/imerzivnosť je svojím spôsobom vystopovateľná už v dielach dadaizmu, v umení Fluxus, neskôr v umeleckých konceptoch založených na tzv. vzá- hovej estetike. V kontexte slovenskej experimentálnej literatúry ide skôr o príležitostný výskyt daného subžánru, ktorý je doménou multimediálneho umenia a performancie, resp. je súčasťou komplexných interaktívnych expozícií (napr. J. Šicko, Digital Intervention Group – R. Kitta a M. Kolčák, S. Daubnerová, B. Vitázek, projekt MMUAW 2.0 alebo CORE).

(RK)

Interaktívna digitálna poézia. Tiež interaktívne digitálne umelecké dielo. Formu takto koncipovaného diela určujú použité štandardné alebo pokročilé technické riešenia, ktoré využívajú digitálne technológie (hardvérové a softvérové počítačové platformy) a rôznorodé formy autorského virtuálneho, resp. čiastočne fyzického rozhrania (interfejs). Počíta s aktívnou participáciou čitateľa (diváka), ktorého stavia do role aktívneho percipienta, resp. do pozície akcidentálneho spoluautora. Podstatnou a charakteristickou zložkou diela je digitálny dátový tok a následná digitálna interakcia, ktorá prebieha spravidla v reálnom čase (tzv. real time). Ako súčasť širšej skupiny interaktívneho digitálneho umenia je často špecifickým spojením autorského zámeru, konceptu a použitého technického riešenia v zmysle estetiky nových médií (mediálneho umenia). Jedným z jej výrazných aspektov je nelinearita, rizomatický pôdorys. Typologické varianty interaktívnej digitálnej poézie nachádzame najmä v zóne počítačového a elektronického umenia, generatívnej grafiky, algoritmického a internetového umenia a pod. Býva prítomná aj v oblasti multimediálneho či performatívneho umenia; jej autentické formy definuje alebo redefinuje technologicky orientovaný mediálny, resp. postmediálny umelecký koncept. Expresivita literárnych diel tohto druhu má široký rádius. Mnoho autorov odkazuje svojou tvorbou práve na žáner minimalizmu v kontexte výtvarného umenia, predovšetkým na jeho abstraktnú alebo experimentálnu polohu, ktorá je neraz ovplyvnená možnosťami samotného softvérového či grafického prostredia. Na Slovensku tvoria interaktívnu digitálnu poéziu najmä umelci strednej generácie, ktorí sa pohybujú v prostredí nových médií a multimédií (Z. Husárová a L. Panák, R. Kitta, J. Rokko Juhás, B. Kolbašovská, M. Murin, J. Pišek a iní).

(RK)

Latencia. Účinkovanie v skrytosti. Bytie entít, ktoré je spojené s určitou formou nepriameho a oneskoreného rozpoznania (Khurana – Diekmann 2007); nerozhodnuteľnosť medzi dvomi možnosťami (v literárnom texte) realizovaná cez náznaky, zmiešané znaky, neprejavnosť, skrytosť, utajenosť, suspendáciu založenú na odkladaní alebo dočasnom zamlčaní významu (z inej perspektívy tiež „pozoruhodná rôznorodosť významov, konotácií a kontextov [...] bez toho, aby bolo možné určiť dominantný konvergenčný bod alebo centrálnu sémantickú os“, Gumbrecht, 2011, s. 10). P. Zajac spája latenciu s nuansami, ktoré na rozdiel od dichotómií založených na bipolarite dvoch javov patria do oblasti škálovania v rámci toho istého javu, pričom určujú najjemnejšie odlišenia a odtienky, dané nepatrnou, letmou mierou rozdielu či zmeny (Zajac, 2011). Podľa Z. Kazalarskej je latentné situované buď v hĺbke (textu), alebo na okraji (pozornosti, vedomia, pamäti) ako „nelokalizovateľne rozptýlené“ – „skryté,

ale napriek tomu intenzívne citelné [...], kmitá v takte – obostrie recipienta ako takmer nevnímateľný šum v pozadí, ktorého zdroj nemožno zistiť“ (2012, s. 193). Latencia poskytuje príležitosť zachytiť simultánnosť viditeľného a neviditeľného, vypovedateľného a nevypovedateľného (Maye – Meteling, 2009). Je uplatniteľná v poézii s dôrazom na estetiku subtilnosti alebo pri skúmaní procesov skrytej intertextuality.

(JJ)

Lyrické zátišie. Odkazuje na tradíciu výtvarného zátišia, často má základ v ekfráze. Text-zátišie možno chápať ako inscenovanie večne sa opakujúcej udalosti (výraz gesta proti chaosu, entropii a pomínutelnosti) – slávnosti či hostiny; ako znovuoživenie mŕtvej prírody, rozpohybovanie a ozvučenie pôvodne nehybného a nemého výtvarného artefaktu. Autori a autorky sa zameriavajú na modelovanie zúženého, intímneho priestoru, v ktorom sa prostredníctvom niekoľkých obyčajných vecí dostáva k slovu ľudská emocionalita a medziľudské vzťahy. Žáner zakladá vzťah zobrazovaných vecí k subjektu (predmetov, najmä plodov – ovocia a zeleniny, potravín, rastlín, kvetov, drobných živých živočíchov – múch, motýľov, mŕtvej hydiny, králikov, riadu a nástrojov); dôležité je symbolické odkazovanie, metonymická príľahlosť, intertextové a intermediálne súradnice, umiestnenie (v priestore – interiéri, kompozícii), opis, súpis, enumerácia elementov scény, detail, fragment, viditeľná (privrátená) časť, aj tá skrytá, vzájomné vzdialenosti a vzťahy, poriadok i neporiadok, hierarchia súcen. Z hľadiska kategórie času je zdôrazňovaná nečasovosť, nadčasovosť, nehybnosť, pomalosť či zastavenie. Z reprezentantov zátišia vo svetovej lyrike možno spomenúť mená ako G. Eich, V. Popa, W. Stevens, W. Szyborska. V českej poézii ho nájdeme u M. Holuba, J. Kolára, R. Weinera, J. Wolkera, Z. Zábranskej, v súčasnosti vo viacerých zbierkach I. Wernischa. V dejinách modernej slovenskej lyriky sa s lyrickým zátiším stretávame v singulárnych básňach (I. Krasko: *Topole*; L. Novomeský: *Kondotier*; J. Ondruš: *Sobota*), od šesťdesiatych rokov aj naprieč zbierkou (L. Vadkerti-Gavorníková: *Kameň a džbán*, 1973) i v celom diele (Š. Strážay: *Veciam na stole*, 1966; *Interiér*, 1992). Básne-zátišia nachádzame tiež u D. Heviera, V. Prokešovej alebo V. Mihálíka. V súčasnej slovenskej poézii ho pestujú J. Briškár, M. Brück, E. J. Groch, R. Jurolek, J. Kuniak a predovšetkým L. Bendzák: *Zápisky z čudného domu* (2005), *Pohreb andulky a iné udalosti dňa* (2015), *Vlastná váha* (2019).

(VS)

Kaligram. Ako literárnovedný pojem označuje grafickú báseň, ktorá je napísaná alebo typograficky usporiadaná do istého obrazca s estetickým zámerom. Prvé obrazové básne možno nájsť už v antickej poézii, ich grafické usporiadanie vytváralo optické tvary vzťahujúce sa na nejaký predmet, resp. pojem (*carmen figuratum*) (Moravčík – Štraus, 2001). Báseň usporiadaná do obrazu, tzv. figurálne dielo, bola v starovekom Grécku ponímaná ako istý spôsob hry, v stredoveku plnila najmä náboženské funkcie (báseň v tvare kríža či kalicha). Výskyt takýchto útvarov možno v literatúre vznikajúcej na našom území pozorovať od humanisticko-renesančnej (D. Sinapius) a barokovej kultúry (najmä príležitostné básne neznámych autorov) cez romantizmus (S. B. Hroboň, A. Sládkovič) až po uplatnenie vizualizačných metód v avantgarde (P. Bunčák, R. Fabry) (Zajac, 2015 – 2016). Slovo kaligram vo význame obrazová báseň sa ujalo na základe zbierky obrazových básní G. Apollinaira *Kaligramy* (1918). Veľká pozornosť a odborná reflexia sa na kaligram sústredila najmä v šesťdesiatych rokoch 20. storočia vďaka

experimentálnemu hnutiu v poézii. V odbornej literatúre sa tiež rozlišuje medzi označením kaligram a typogram, pretože v kaligrame sa vytvárajú obrysy predmetu písmom, resp. sa písmom tvaruje objekt, ktorý má blízko ku kresbe, zatiaľ čo v typograme je text písaný v riadkoch tvarujúcich predmet na svojich okrajoch (Langerová, 2006). V povojnovej experimentálnej poézii sa však tieto žánre často prestupujú. Ucelený súbor kaligramov možno nájsť vo výbere *Princíp hry v slovenskej poézii* (Moravčík – Štraus, 2001), ako súčasť obsiahlej štúdie P. Zajaca: *Optická poézia Milana Adamčiaka v kontexte slovenskej literatúry* (2015 – 2016); kaligramy z literatúry pre deti a mládež zjednocuje zbierka *Kalambúrske oriešky* (D. Dragulová-Faktorová – Š. Moravčík, 2003). Tvar písma a grafémy je rovnako dôležitý pre lettrismus, ktorý okrem poézie našiel uplatnenie aj vo výtvarnom umení (napr. M. Urbásek), a tiež pre útvary vizuálnej poézie zahŕňajúce i žánre ako kaligram či typogram – tvorba M. Adamčiaka; v literatúre pre deti a mládež J. Pavlovič – K. Leško: *Lov slov* (1971), Š. Moravčík – D. Tóth: *Raketa so zlatým chvostom* (1980), D. Hevier – S. Mydlo: *Nevyplazuj jazyk na leva* (1982), v ponovembrovej poézii napr. V. Klimáček – D. Tóth: *Noha k nohe* (1996).

(MH)

Krátka báseň. Východiskovo sa viaže na rozsah (1 – 5 veršov), jej znakom je priestorová úspornosť. „Duch krátkosti“ sa spája s vybranými žánrami – monostich, básnický aforizmus, epigram, epitaf, príslovie, tanka, haiku, voľné haiku, rubái, rann, koán, kaligram a ďalšie. Pre texty sú charakteristické hutná skratka – „sevržený způsob sdělení“, dostředivost, stručnost, lakonickost, gnómičnost, fragmentárnost, vynechanie, dôraz na kontext, obnažovanie slov. Staví na kondenzujúcich figúrach – elipsa, asyndeton, apoziopéza a pod. (Volf, 2021). Podľa Olsona chýba medzi začiatkom a koncom básne výraznejší „priebeh“. Súčasťou estetiky krátkosti býva nezriedka rezignácia na tradičné alebo poetické prvky, potreba sémantickej očisty jazyka z ideologického balastu (Volf, 2021). Ucelenými zbierkami krátkych básní v slovenskej ponovembrovej poézii sú autorské knihy alebo antológie haiku, básnických aforizmov a epigramov (viď vyššie), ďalej napríklad zbierky básní R. Bielika: *Vlčí ruženec* (2003), *Akoby niekto nahlas mlčal* (2013), *Zorné pole tmy* (2019); A. Ondrejčkovej: *Úzkost* (2013); V. Suchého: *Básne o počasí* (2017); L. Adamuščina: *Rozsievач burín* (2016), *Tiché veci* (2022) a ďalšie.

(JJ)

Litanicko-repetitívna forma ~ Sériovosť. Žánrová forma odvodená od náboženských litánií a iných posvätných textov, ktorá sa už v stredoveku a renesancii sekularizovala (Sadowski, 2011; Chruska, 2016; Toboľa, 2016). V modernej lyrike ju revitalizovali avantgardy (futurizmus, dadaizmus, surrealizmus), neskôr neoavantgarda (experimentálna poézia); jej návrat pozorujeme aj u moderných spirituálnych básnikov. Charakterizuje ju princíp viacnásobného paralelizmu. Téma je prezentovaná v sérii opakujúcich sa pomenovaní, zväčša v synonymnom postavení, vyčleňovaných do samostatných veršov. Variačný (permutačný) princíp na úrovni témy sprevádza syntaktický a intonačný paralelizmus, čím sa dosahuje efekt monotónnosti. Tá vytvára v náboženských textoch meditačné prostredie, umožňujúce preladovanie vedomia (Eliade, 2004). V modernej lyrike umocňuje repetícia sugestívnu silu výpovede (texty blízke poetike poetizmu a surrealizmu; Grossman, 1957; Winczer, 1969), jej údernosť, akceleráciu (futurizmus, neofuturizmus), jazykovú hru, permutatívnosť, serialitu (vizuálna a konkrétna poézia; Valoch, 1982; Krátka, 2016). Blížkosť k minimalizmu sa dosahuje formálnym zjednodušením jazyka,

redukovaním obraznosti, uprednostňovaním priameho pomenovania, vecnej lexiky a jednoduchej syntaxe. Litanicko-repetitívna forma má zastúpenie vo všetkých líniiach ponovembrovej poézie, no s rôznymi vyzneniami. U spirituálnych básnikov (L. Lipcsei, M. Milčák, D. Pastirčák), poetiek a básnikov súkromia (M. Ferenčuhová, P. Hudák, D. Podracká, P. Repka, J. Zambor), non-konformných autoriek a autorov (M. Ábelová, M. Bančej) sú dôležité aj tematické zložky textu; v experimentálnej línii (M. Adamčiak, S. Filko, M. Habaj, Z. Husárová, P. Macsovszky, M. Murin, P. Šulej) je väčší dôraz kladený na výraz, zviditeľňovanie postupov a ich recepčný účinok (dematerializácia a konceptualizácia výpovede, princíp hry; Šrank, 2017). Lingvistické znaky spolu s nelingvistickými vstupujú do nových vzťahov, čím presahujú hranice poézie a dostávajú sa i do sféry vizuálneho a zvukového umenia (Ihringová, 2011).

(JJ)

Syntetické textové médium. L. Manovich a E. Arielli používajú vo svojej publikácii *Artificial Aesthetics* (2021 – 2022) všeobecný termín syntetické médiá, t. j. médiá, ktoré boli vytvorené v procese generovania pomocou počítačových algoritmov (dnes sa na takéto generovanie využívajú neurónové siete), pričom výsledky sú ťažko odlíšiteľné od ľudských výtvorov. Hoci sa tento pojem najčastejšie spája s vizuálnymi médiami (kultúrou) v podobe tzv. deepfakes alebo vytvárania fotografií neexistujúcich osôb, ktoré často predstavujú účelovú manipuláciu s publikom, hudobné a literárne diela vytvorené neurónovými sieťami možno (s ohľadom na ich formálnu stránku) tiež označiť za syntetické médiá. Pojem syntetické textové médiá potom označuje textovú produkciu vytvorenú umelými neurónovými sieťami. Na Slovensku sú syntetickými autorkami takýchto textových diel *Umelá neinteligencia* (autor S. Szabó) a *Liza Gennart* (autorská dvojica L. Panák a Z. Husárová).

(ZH)

Vizuálna poézia. Špecifický druh umeleckého vyjadrenia, v ktorom sú písmo a obraz rovnocennými zložkami umeleckého diela, pričom sa ich vzájomný vzťah môže funkčne premieňať na osi nadradenosť/podradenosť, determinácia/korešpondencia a iné. História uvažovania o spojení obrazu a poézie siaha do obdobia najstarších dejín kultúry. E. Krátká (*Vizuálna poézia*, 2016) pripomína niekoľko slávnych výrokov z obdobia pred našim letopočtom – napríklad Simonidesa z Keosu, ktorý povedal, že maliarstvo je nemou poéziou a poézia hovoriacim maliarstvom. Prvýkrát termín použil T. Tzara na opis jedného predstavenia a následne rozvinul svoje uvažovanie o termínoch simultánnej a konverzačnej básne. K histórii vizuálnej poézie neodmysliteľne patrí Apollinairov koncept kaligramov. Pokračovať by sme mohli ďalej, od dadaistických básní a kubistických kaligramov až po koláže, fonetické a typografické experimenty dadaistov, surrealistov, ruských zaumistov či poľských konštruktivistov. Dôležitými medzníkmi v snahe kategorizovať rozmanité prejavy „vizualizácie“ boli *Manifest za novú poéziu: vizuálnu a fónickú* (1962), ktorého autorom je P. Garnier, a o rok neskôr programový text s názvom *Prvé stanovisko medzinárodného hnutia*, v ktorom Garnier opisuje a klasifikuje rôzne druhy poézie, okrem jazyka pracujúce aj s inými oblasťami umenia. Rovnako dnes predstavuje pojem vizuálnej poézie široký záber rôznorodých výrazových foriem, čo spôsobuje pretrvávajúce istej terminologickej nejednotnosti. Časté je synonymické zamieňanie pojmov vizuálnej a konkrétnej poézie. Konkrétne poéziu ale môžeme chápať užšie ako umenie, ktoré pracuje s hláskami, slabikami, vetou, typografiou atď. Podobne sa v odborných štúdiách a publikáciách

stretneme s prestupovaním pojmov vizuálnej a experimentálnej poézie. V tomto prípade budeme v slovenskom umeleckom prostredí nazerať na dané pojmy z literárnovedného pohľadu, t. j. vo vzťahu nadradenej kategórie (experimentálna poézia) a jej subžánrov (vizuálna poézia, elektronická poézia, permutatívna poézia, kinetická poézia, performovaná poézia a mnohé ďalšie). Prvé pokusy sa v slovenskom prostredí rovnako spájajú s obdobím šesťdesiatych rokov, ktoré v čase tzv. odmäku pootvorili dvere novým (experimentálnym) textovým postupom (L. Feldek, Š. Moravčík a ďalší z generácie *Mladej tvorby*). Výrazne sa však pojem vizuálnej poézie (ako aj experimentálnej, fónickej, konceptuálnej atď.) spája predovšetkým s menom M. Adamčiaka. Po roku 1989 sa objavujú viaceré pokusy o vizuálnu poéziu. Vedomú prácu s typografiou identifikuje M. Murin (2015) v nadrealisticko-futuristickej zbierke básní I. Mojíka *Tekuté oči* (1999), v knihe *Cigánsky tábor* T. Lehenovej (1991), v poézii J. Beňovej, V. Klimáčka, I. Ruttkayovej, N. Ružičkovej a ďalších. Experimentálne prvky ponovembrovej slovenskej poézie sa etablovali natoľko, že môžeme pozorovať rozmanité variácie narábajúce s textovým materiálom. J. Šrank v monografii *Individualizovaná literatúra* (2013) vyčlenil tzv. experimentálno-dekonštruktivistickú líniu autorov, z ktorých mnohí uplatňujú aj prvky vizuálnej poézie (P. Macsovszky, P. Šulej a iní). Po roku 2000 rovnako pokračuje tendencia vizualizácie v zmysle prestupovania či zblížovania hranice textu a obrazu, dvoch kódov, ktoré týmto spôsobom prinášajú novú estetickú kvalitu. Realizácie sú pomerne rozbiehavé, nemožno ich zjednotiť pod jeden smer či prúd, ide skôr o osihotené autorské dielne, ktoré tento typ umenia realizujú, či už dlhodobo a konštantne (Z. Husárová, R. Kitta, M. Kočiš, M. Kubica, N. Ružičková, K. Zbruž a ďalší), alebo len v rámci obohatenia svojej (aj) inak orientovanej autorskej poetiky (S. Chrobáková Repar, E. Šimšík a iní).

(EU)

Rámcová literatúra

- AITKEN, Robert. 1995. *Vlna zenu. Bašó, haiku a zen*. Praha: Pragma, 1995. ISBN 80-7205-100-8.
- BAETENS, Jan. 2005. Enough of This So-Called Minimalist Poetry. *SubStance*, 2005, roč. 34, č. 2, s. 66 – 74. ISSN 1527-2095.
- BACHELARD, Gaston. 1999. Miniatura. *Literatura na Świecie*, 1999, roč. 29, č. 9, s. 153 – 187. ISSN 0324-8305.
- BAKER, Kenneth. 1988. *Minimalism. Art of Circumstance*. New York: Abbeville Press, 1988. ISBN 978-0-89659-887-4.
- BARTHES, Roland. 1983. *Empire of Signs*. New York: Hill and Wang, 1983. ISBN 978-0-8090-1502-3.
- BATCHELOR, David – WILSON, Simon. 1997. *Minimalism*. London: Tate Gallery, 1997. ISBN 978-1-8543-7183-6.
- BOTHA, Marc. 2019. *A Theory of Minimalism*. London: Bloomsbury Academic, 2019. ISBN 147-253-030-6.
- ČEPAN, Oskár. 2000. Obraz a slovo. *Slovenská literatúra*, 2000, roč. 47, č. 2, s. 170 – 171. ISSN 0037-6973.
- DRAGULOVÁ-FAKTOROVÁ, Danuša – MORAVČÍK, Štefan. 2003. *Kalambúrske oriešky. Princíp hry v tvorbe pre deti*. Martin: Matica slovenská, 2003. ISBN 80-7090-707-X.
- DUNN, Robert. 1985. After Minimalism. *Mississippi Review*, 1985, č. 40/41, s. 52 – 56. ISSN 0047-7559.
- FACKNITZ, Mark A. R. 1990. Raymond Carver and the Menace of Minimalism. *CEA Critic*, 1990, roč. 52, č. 1-2, s. 62 – 73. ISSN 2327-5898.
- GARLITZ, Robert. 2001. *Speaking into Silence. Archival Visit with Robert Lax*. Exeter: Stride, 2001. ISBN 978-1-4653-9068-4.

- HOSTOVÁ, Ivana. 2018. Kamil Zbruz (1964). Sothis. In: GAVURA, Ján – KITTA, Richard – SOUČKOVÁ, Marta (eds.). *TOP 5. Slovenská literárna a výtvarná scéna 2014 v odbornej reflexii*. Fintice: FACE, 2018, s. 82 – 91. ISBN 978-80-89763-28-3.
- HUSÁROVÁ, Zuzana. 2015. Elektronická literatúra. Prehľad teoretických konceptov. *Česká literatura*, 2015, roč. 63, č. 6, s. 881 – 906. ISSN 0009-0468.
- HUSÁROVÁ, Zuzana. 2016. Slovenská elektronická literatúra. *World Literature Studies*, 2016, roč. 8, č. 3, s. 57 – 77. ISSN 1337-9275.
- HUSÁROVÁ, Zuzana. 2017. A kaleidoscope of Slovak and Czech electronic literature. In: MENCIA, Maria (ed.): *#WomenTechLit*. Morgantown: West Virginia University Press, 2017, s. 73 – 96. ISBN 978-1-943665-90-7.
- IHRINGOVÁ, Katarína. 2011. Experimentálna poézia a jej podoby v slovenskom vizuálnom umení. *Slovenská literatúra*, 2011, roč. 58, č. 4, s. 317 – 330. ISSN 0037-6973.
- JUHÁSOVÁ, Jana. 2016. Reduction and aesthetic attitude in the poetry of Rudolf Jurolek. *Religious and Sacred Poetry*, 2016, roč. 4, č. 1, s. 177 – 196. ISSN 2299-9922.
- JUHÁSOVÁ, Jana. 2018. Medzi schémou a inováciou. Litanicko-repetitívna forma v slovenskej lyrike 20. a 21. storočia. *Vertigo*, 2018, roč. 6, č. 3, s. 64 – 69. ISSN 1339-3820.
- JUHÁSOVÁ, Jana. 2019. K latencii a hyperrealizmu. Vývinové tendencie slovenskej spirituálnej lyriky po roku 2010. In: POSPÍŠIL, Ivo (ed.). *Výzvy súčasnosti. Nová témata české a slovenské literatury (2000–2017)*. Brno: Česká asociace slavistů, 2019, s. 41 – 47. ISBN 978-80-88296-05-8.
- KAREN, Alexander. 2004. The Abstract Minimalist Poetry of Robert Lax. *Interval(le)s*, 2004, roč. 1, č. 1, s. 110 – 124. ISSN 1784-8180.
- KAZALARSKA, Zornitza. 2012. „Toto tušenie, ktoré visí vo vzduchu“: Dá sa latentná intertextualita vycítiť? *Slovenská literatúra*, 2012, roč. 59, č. 3, s. 185 – 203. ISSN 0037-6973.
- KAZALARSKA, Zornitza. 2019. Na prahu prachu. Rozhovor s Petrom Zajacom o lyrickom minimalizme. *Slovenská literatúra*, 2019, roč. 66, č. 2, s. 140 – 152. ISSN 0037-6973.
- KRÁTKÁ, Eva. 2016. *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-501-7.
- KUCBELOVÁ, Katarína. 2015. Ticho, redukcia, mlčanie v experimentálnej poézii Milana Adamčiaka. In: POSPÍŠIL, Ivo – ZELENKOVÁ, Anna (eds.). *Česká a slovenská poezie: slovo a mlčení*. Brno: Česka asociace slavistů, 2015, s. 103 – 108. ISBN 978-80-905336-8-4.
- LANGEROVÁ, Marie. 2006. Zbytky písma: kaligram, typogram, čára. *Svět literatury*, 2006, roč. 16, č. 33, s. 39 – 55. ISSN 2336-6729.
- LEYPOLDT, Günter. 2001. *Casual Silences. The Poetics of Minimal Realism from Raymond Carver and the New Yorker School to Bret Easton Ellis*. Trier: VWT, 2001. ISBN 978-3-8847-6499-2.
- LORKOWSKI, Piotr – TOMASZEWSKA, Ewa. 2005. *Gwiazda za gwiazdą. Antologia haiku europejskiego*. Kraków: Miniatura, 2005. ISBN 837-0817-807.
- MATEJOV, Fedor. 1998. Krajina u Ivana Laučíka. *Slovenská literatúra*, 1998, roč. 45, č. 2, s. 107 – 114. ISSN 0037-6973.
- MEYER, James. 2004. *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. London: Yale University Press, 2004. ISBN 978-0-3001-0590-2.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. 2004. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.
- MORAVČÍK, Štefan – ŠTRAUS, František. 2001. *Princíp hry v slovenskej poézii*. Martin: Matica slovenská, 2001. ISBN 80-7090-631-6.
- MOTTE, Warren. 1999. *Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999. ISBN 978-0-8032-3202-0.
- MURIN, Michal. 2015. Literárna scéna. *Enter*, 2015, roč. 6, č. 24, s. 44 – 73. ISSN 1338-1946.
- NAWEARECKI, Alexander (ed.) 2000. *Miniatura i mikrologia literacka*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2000. ISBN 83-226-1040-8.
- PIORECKÝ, Karel – HUSÁROVÁ, Zuzana. 2019. Tvořivost literatury v éře umělé inteligence. *Česká literatura*, 2019, roč. 67, č. 2, s. 145 – 169. ISSN 0009-0468.

- PIORECKÝ, Karel – HUSÁROVÁ, Zuzana. 2022. Na hranicích umění, kreativity a mýtu. K problematice prezentačních strategií syntetických textových médií. *Slovenská literatúra*, 2002, roč. 69, č. 5, s. 499 – 514. ISSN 0037-6973.
- PLESNÍK, Ľubomír. 2001. *Estetika jednakosti. Tvaroslovné poznámky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2001. ISBN 80-8050-463-6.
- RÉDEY, Zoltán. 2017. *Od poézie vecí k poetike vecnosti. Lyrika Štefana Strážaya*. Levoča: Modrý Peter, 2017. ISBN 978-80-89545-63-6.
- REHÚŠ, Michal – ŠRANK, Jaroslav. 2012. Nesystematický návod na použitie slovenskej experimentálnej poézie. In: SUWARA, Bogumiła – HUSÁROVÁ, Zuzana (eds.). *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*. Bratislava: SAP – Ústav svetovej literatúry SAV, 2012, s. 241 – 264. ISBN 978-80-8095-076-7.
- REPAR, Stanislava. 2007. *Ohnisko reči alebo mlčanlivá hĺbka horizontu*. Bratislava: Kalligram, 2007. ISBN 978-80-7149-907-7.
- SONTAGOVÁ, Susan. 2019. Estetika mlčení. Kde leží hranice moderního umění? *HOST*, 2019, roč. 25, č. 10, s. 38 – 49. ISSN 1211-9938.
- STRICKLAND, Edward. 2001. *Minimalism. Origins*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001. ISBN 0-253-35499-4.
- SUCHÝ, Viktor. 2022. *Zátišie v básni, báseň ako zátišie (so zreteľom na priestor v slovenskej a českej poézii rokov 1956 – 1973)*. [Dizertačná práca.] Bratislava: Univerzita Komenského, 2022.
- ŚNIECIKOWSKA, Beata. 2016. *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Toruń: Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016. ISBN 978-83-231-3724-5.
- ŠRANK, Jaroslav. 2017. Konceptualizmy v slovenskej poézii. In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 IV*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2017, s. 6 – 27. ISBN 978-80-555-1879-4.
- ŠRANK, Jaroslav. 2013. *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia*. Bratislava: Cathedral, 2013. ISBN 978-80-89495-12-2.
- TRINKEWITZ, Karel. 2004. *Lob des haiku/Chvála haiku*. Praha: Akropolis, 2004. ISBN 80-903417-2-1.
- TRZYNADLOWSKI, Jan. 1977. *Małe formy literackie*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.
- URBANOVÁ, Eva. 2012. Interpretácia vybraných slovenských variantov haiku. In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 V*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2012, s. 57 – 68. ISBN 978-80-555-0587-9.
- URBANOVÁ, Eva. 2013. Tri otázky slovenskému haiku. *Vertigo*, 2013, roč. 1, č. 3-4, s. 38 – 40. ISSN 1339-3820.
- URBANOVÁ, Eva. 2015. Bonsaj básne. *Romboid*, 2015, roč. 1, č. 1-2, s. 91 – 93. ISSN 0231-6714.
- URBANOVÁ, Eva. 2018. Dámy a páni, pravé haiku. *Glosolália*, roč. 7, č. 3, s. 169 – 172. ISSN 1338-7146.
- VOLF, Zdeněk (ed.). 2020. *Krátká báseň*. Ostrava: Protimluv, 2020. ISBN 978-80-87485-75-0.
- VOLF, Zdeněk. 2021. *K individuaci krátké básně. Oknem překladu*. Ostrava: Protimluv, 2020. ISBN 978-80-87485-89-7.
- ZAJAC, Peter. 2011. Latencie. *Romboid*, 2011, roč. 46, č. 9-10, s. 17 – 36. ISSN 0231-6714.
- ZAJAC, Peter. 2015 – 2016. Optická poézia Milana Adamčiaka v kontexte slovenskej literatúry. In: ADAMČIAK, Milan. *Archív II (KOPO) / Archive II (COPO)*. Ed. Michal Murin. Košice: Dive buki, 2015 – 2016, s. 294 – 326. ISBN 978-80-89677-12-2.
- ZAMBOR, Ján. 1997. *Báseň a ticho*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 1997. ISBN 80-88878-13-6.

Poznámka

Text je výstupom projektu VEGA 1/0061/22 Podoby a funkcie minimalizmu v súčasnej slovenskej poézii (2022 – 2024).

.....

Doc. Mgr. Jana Juhásová, PhD.
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Filozofická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku
Hrabovská cesta 1B
034 01 Ružomberok
Slovenská republika
jana.juhasovaksjl@ku.sk

Ženské postavy v dielach o Donovi Juanovi

Ondrej Mészáros

Filozofický ústav SAV, v. v. i.

Female Characters in the Works of Don Juan

Litikon, 2022, Vol. 7, No. 2, pp. 21-46

The theme of the study is the changing roles and functions of women in literary works of Don Juan from the 18th to the 21st century. The author outlines three periods. In the first, Don Juan is still the subject of the couple relationship, who sees the woman only as the object of his actions. The second is the Romantic Don Juan period, when the woman is posited as the ideal object. In the third, Don Juan loses his role of subject and is taken over by the woman. Finally, Donna Juana appears in literature as Don Juan's equal partner. The author outlines these conditions through a textual analysis of specific literary works.

Keywords: Mythes of Modern Individualism, Subject of Modernity, Don Juan, Donna Juana

Príbeh, ktorý je témou tejto štúdie, je súčasťou metanarativu duchovnej modernity. Pod duchovnou modernitou chápem tie civilizačné a kultúrne procesy, ktoré súvisia s radikálnymi zmenami pojmov individuum, rozum a čas. Paralelne s premenou týchto kategórií sa vytvorila nová paradigma, ktorá charakterizuje nielen filozofiu, vedy a umenie, ale prejavuje sa aj v každodennom živote ľudí, a tak vplýva na základné ľudské existenciály, kam možno zaradiť smrť, lásku, prácu, hru a moc. Veľmi stručne – tak ako René Descartes vyzdvihuje úlohu individuálneho rozumu v procese poznávania skutočnosti¹ a ako predstavitelia moderného prirodzeného práva John Locke a Thomas Hobbes viažu vznik spoločnosti na racionálnu dohodu individuí, tak aj v chápaní uvedených ľudských existenciálov v teórii a v literatúre sa mení úloha jednotlivca. A podobne, ako sa ekonómia času stáva temporálnou substanciou spoločnosti, menia sa aj charakteristiky existenciálov a ich hodnota sa už neviaže na transcendentné horizonty, ale na dočasné udalosti.

¹ Descartesova interpretácia je v súčasnosti podrobená kritike zo strany feministickej filozofie pre jej maskulínny charakter (pozri Bordo, 1987). Túto kritiku tu spomínam preto, lebo sa bezprostredne dotýka statusu ženských postáv v dielach o Donovi Juanovi v 17. a 18. storočí, teda vtedy, keď racionalita konania hraničiaca s neľútostnou vojenskou taktikou bola výlučnou vlastnosťou mužov. Najpregnantnejšie sa to prejavuje v diele *Nebezpečné známosti* od spisovateľa Choderlosa de Laclosa.

Keďže vedecké, filozofické, umelecké a každodenné texty vznikajú akoby pod dohľadom tej istej kultúrnej paradigmy, aj v modernej literatúre vznikli archetypy subjektivity odrážajúce alebo spoluvytvárajúce základné znaky duchovnej modernity. Sú to: Don Juan, Robinson Crusoe, Don Quijote alebo Faust (porov. Watt, 1996).² Tieto archetypy neoznačujú konkrétnych jednotlivcov, ale sú to symboly alternatívnych konaní určitej kultúry. Schopnosti utvárania a riadenia spoločnosti sa v súlade s princípmi spoločenskej zmluvy vyjadrili v postave Robinsona. Túžba po dosiahnutí úplnej pravdy – ktorá zo seba vylučuje emócie aj mystiku a smeruje k matematickej presnosti – sa stelesňuje vo Faustovi. Postoj, ktorý chce za každú cenu zachovať transcenciu a na skutočnosť hľadá síce s nekonečnou rezignáciou, ale neodmieta ani iróniu, nachádza svojho aktéra v osobe Dona Quijota.

Netreba hádam zdôrazňovať, že činnosť týchto postáv je vždy nasmerovaná na určitý predmet. Objektami Robinsonovej činnosti sú príroda, ktorú treba premeniť a privlastniť, a spoločnosť, ktorú treba racionálne vybudovať. Faustovým objektom je inštrumentálne vnímaná veda, kým Don Quijote smeruje k transcencii, ktorá oproti lineárnemu času predpokladá možnosť opakovania. Z tohto hľadiska je konanie Dona Quijota antimoderné, lebo kým činnosť Robinsona a Fausta usmerňujú princípy racionality a ekonómie času, on ich spochybňuje. Spája ich však princíp individuality. Takým víťazným jednotlivcom je aj Don Juan, ktorý všetky svoje myšlienky aj konanie nasmeruje na jediný objekt: na ženu. A aj jeho vedie v prvom období modernity chladný kalkul a ekonómia času. Na tejto postave sa potom vyjavia tie momenty modernity, ktoré v 20. storočí podrobila kritike feministická teória: aktívny subjekt verzus pasívny objekt; racionalita verzus emocionalita; spoločenská bytosť verzus prírodná bytosť a pod.

Sám osebe je štatút týchto postáv akoby ontologický a ich osudy majú mýtický charakter. Alebo, ako to vyjadruje José Ortega y Gasset: „Don Juan nie je skutočná bytosť a nie je ani udalosťou v zmysle toho, čo sa stalo raz a navždy, ale témou, ktorá sa ustavične predkladá nášmu mysleniu a predstavivosti“ (Gasset, 1976, s. 9). Tieto archetypy subjektivity sa potom konfrontujú so svojimi korelatívnymi objektmi konania a vtahujú ich do rovnakého priestoru. Tak to bolo napríklad s postavou Robinsona. Robinson vo svojej pôvodnej literárnej verzii u Daniela Defoea takmer doslova kopíruje nezávislého, slobodného a v prirodzených podmienkach žijúceho jednotlivca z teórií moderného prirodzeného práva, teda z teórií spoločenskej zmluvy. Tento Robinson ešte verí v Baconovu teóriu, že sloboda jednotlivca spočíva v miere podrobenia si prírody, a darí sa mu. Inak je to v románoch 20. storočia. Tournierov Robinson³ už nie orientovaný pragmaticky a stráca záujem aj o ekonómiu času. Už nechce vykorisťovať prírodu a mení svoj svetonázor tak, že sa stotožňuje s ostrovom, na ktorom stroskotal. Toto priblíženie k prírode má dôsledky aj v chápaní lásky. Keď má hlavný hrdina erotické predstavy

² Moja interpretácia tu spomínaných literárnych archetypov sa líši od Wattovho chápania v tom, že kým on v pôvodných verziách diel o Faustovi, Donovi Juanovi a Donovi Quijotovi vidí odmietnutie individualizmu (čoho prejavom je aj pád do pekla alebo výsmech), pričom zmena prichádza až v romantike, podľa môjho názoru všetky štyri postavy sú organickou súčasťou vznikajúcej modernej literatúry, ktorá, samozrejme, v počiatočných fázach ešte opakuje niektoré zaužívané naratívne prostriedky. Wattov názor však má svoje opodstatnenie, ak vychádzame z konfrontácie Descartesovho chápania individua ako nulového bodu poznávania sveta s romantickou teóriou rozlíšenia Ja a Neja u Johanna Gottlieba Fichte. Projekcia vnútorného sveta do objektu konania je jedným zo základných znakov romantiky a aj vlastnosťou romantického Dona Juana. Pozri napr. Belohorsky, 1981.

³ Michel Tournier: *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, 1967; v slovenskom preklade: *Piatok alebo predpekľie Pacifiku*, 1992.

na dne jaskyne, zľakne sa možnosti oplodnenia ostrova s názvom Speranza. Dospieva k záveru, že naše predstavy o láske možno nesúvisia s kultúrnym pozadím, ale majú telurický charakter. Veď predmetom lásky aj smrti je zem a cestou k nej sa môžeme vzdať ženy ako obchádzky ku konečnému cieľu. Donchuanu 20. storočia sa vo veľkom podobajú na tohto Robinsona. Ani oni sa už nezaujímajú o ženu. Buď ich vábi nejaká abstraktná téma, prostredníctvom ktorej sa dostávajú sami k sebe, alebo zápasia so symbolickými konotáciami svojho mena, prípadne stratia onnipotentný charakter svojej existencie, či ich poslanie spočíva v tom, aby prebudili v ženách vzťah k vlastnej identite.

Kultúrno-historické premeny Dona Juana a Robinsona spája aj to, že obidvaja sú produktmi túžby. Táto túžba – v Platónovom aj Heglovom chápaní – smeruje k nahradeniu nedostatku a tento nedostatok chcú obidvaja eliminovať prostredníctvom ustavične a nanovo definovaného objektu svojej činnosti. Subjekt modernity je síce stanovený ako jediný princíp existencie, ale zostáva jeho neukončenosť a neúplné bytie. Eliminácia nedostatku potom prebieha pomocou vyhľadávania, podrobenia a privlastnenia si objektu chápaného ako cieľ činnosti (Tirso de Molina, Molière, Mozart/La Ponte). Tento „kolonizátorský“ spôsob charakterizuje Dona Juana dovtedy, kým jeho objekt nenájde svoju identitu, kým sa nevzbúri a kým nestanoví seba samého voči Donovi Juanovi. Vtedy už však nevystupuje ako Don Juanov objekt, ale ako skutočný subjekt binárneho vzťahu. Následne sa však mení aj štruktúra túžby a – ako to interpretujú Georges Bataille, Michel Foucault, Friedrich Nietzsche – Don Juan už nechce dosiahnuť ženu ako vyznamenaný objekt dovtedajšej túžby, ale buď interiorizuje túžbu a svoju činnosť nasmeruje na ideálny objekt (Tamás Deák, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Max Frisch, George Bernard Shaw), alebo sa zbaví túžby a svojou aktivitou nasmerovanou na ženy prebudí v nich vlastnú identitu (John Berger, Peter Handke). Paralelne s touto premenou sa v literatúre objaví aj postava Donny Juany.

Od vzniku a publikácie prvého diela o Donovi Juanovi⁴ literatúra vyprodukovala takmer nezmerateľné množstvo donchuanov⁵ a kým môžeme hovoriť o duchovnej modernite (lebo postmoderna je zrejme iba pendantom k nej), táto postava nás bude sprevádzať aj naďalej. Teoretická reflexia témy však má neskorší zrod⁶ a sprostredkovane zrejme súvisí s rozmachom ženských hnutí na konci 19. storočia a bezprostredne s tým, že aj vo filozofii a v sociológii sa

⁴ Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1617 (v slovenskom preklade: *Sevillský zvodca a kamenný hosť*, 1963; v českém preklade: *Sevillský svůdce a kamenný host*, 1984).

⁵ Boli a sú pokusy aspoň bibliograficky spracovať zoznam týchto diel (a čiastočne aj sekundárnej literatúry). Podľa mojich znalostí prvou takou prácou bola kniha H. Heckela *Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung* (1915), kde autor v závere svojho komparatistického diela podáva bibliografiu spracovaní témy Dona Juana. Najznámejší a zatiaľ posledný prehľad je z pera A. E. Singera: *The Don Juan Theme. An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses and Adaptions* (1993).

⁶ Výnimkou je kultová analýza Mozartovej opery *Don Giovanni* od Sørensa Kierkegaarda v diele *Enter – Eller*, 1843 (v slovenskom preklade: S. Kierkegaard: *Buď – alebo*, 2007). Kierkegaard v tomto diele hľadá odpoveď na otázku, ako možno pretvoriť život človeka na jedinečný a platný. Podľa neho to možno dosiahnuť tak, že sa človek stane existenciou, autentickou bytosťou. V estetickom štádiu človek utvára svoj život ako umelecké dielo a predstaviteľom tohto štádia je Don Juan, „génius zmyslovosti“.

tematizuje problém ženy ako takej,⁷ postava Dona Juana sa však stáva najmä klasickým predmetom pozitivistickej komparatistiky.⁸

Keďže pozitivizmus berie vážne vzťah medzi literárnym dielom a spoločenskou históriou, jedna z prvých otázok smerovala k možnej historickej postave Dona Juana, ktorá by mohla slúžiť ako vzor pre literárnu postavu. Zistilo sa, že v Seville v 14. storočí na dvore Dona Pedra I. (ktorého pre jeho ukrutnosť nazývali aj El Cruel) žil dvoran menom Don Juan Tenorio. Bol priateľom kráľa a sprevádzal ho na jeho milostných výpravách. Kroniky uvádzajú meno iba jednej – poslednej – jeho ženskej obete. Bola ňou Donna Anna, dcéra Dona Gonzala, ktorého Don Juan zabil. Donovi Gonzalovi postavili pomník v kostole San Francisco. Príbuzní Dona Gonzala pod prisľubom tajného milostného stretnutia privábili Dona Juana do tohto kostola, odkiaľ sa už nikdy nevrátil. Františkáni potom začali šíriť povesť, že kamenná socha Comendadora (Don Gonzales) ho strhla do pekla. V 17. storočí zasa vieme o podobnom dobrodruhovi menom Don Miguel de Mañara, ktorý však skončil svoj život inak ako Don Juan. Don Miguel bol skutočným akčným hrdinom, zvodcom žien a sukničkárom, ktorý neprestajne provokoval cirkev. Aj preto ho začali stotožňovať s Donom Juanom. Osudnou sa mu stala posledná, tisícštvrtá žena Geronima Carillo de Mendoza, do ktorej sa zaľúbil a oženil sa s ňou. Čoskoro však ochorela a zomrela. Don Miguel nedokázal stráviť jej stratu a mal príšerné videnia. Pri poslednom, keď stretol svoj vlastný pohrebný sprievod, stratil vedomie pri vchode do kláštora San Caridad. Ráno ho mnísi vzali do kláštora, on sa obrátil na vieru a v roku 1662 ho dokonca zvolili za predstaveného rádu. Založil nemocnicu, kde sa sám staral o chorých, a tak aj zomrel. Neskôr sa postavy týchto dvoch legiend akoby zjednotili do jednej mýtckej podoby, ktorá tvorila základ všetkých nasledujúcich spracovaní. Sú však literárne diela, ktoré spracúvajú čisto iba životný príbeh Dona Miguela.⁹

Pozitivizmu môžeme ďakovať aj za rozlíšenie medzi tzv. južanským a severským donchuanom. V pozadí tejto distingvácie nachádzame jeden zo základných princípov pozitivizmu, vplyv prostredia na charakter a konanie literárnych figúr. Preto podľa tohto názoru nikde mimo Španielska nenachádzame pravého donchuana. V Itálii je to nanajvýš Casanova,

⁷ Najkontroverzejším produktom tohto obdobia je dielo Otta Weiningera *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (1904), v ktorom autor zakladá rodové rozdiely jednak na teórii morálky a na jej temporálnych určeníach, jednak na výklade bytia ako súhrnu a vzájomných vzťahov symbolických foriem. Neskoršia filozofická a všeobecne sociologická analýza Georga Simmela už ráta s historickou určenosťou mužskej a ženskej činnosti, a preto uňho časové parametre mužskej a ženskej existencie nevyplývajú z abstraktných ontologických či metafyzických princípov, ale zo spoločenských determinánt. Simmel otvára problémy, ktoré našli svoje vyjadrenie neskôr vo feministickej psychológii, etike a sociálnej filozofii. Pozri Simmel, 1985. (Filozofické state tejto publikácie vyšli aj v maďarčine pod názvom *A kacérság lélektana*, 1996.)

⁸ Najčastejšie citovanou prácou, ktorá načrtáva základné etapy donjuanovskej tematiky, je monografia Lea Weinstein *The Metamorphoses of Don Juan* (1959). Ďalšie spracovania tejto témy: Brigitte Wittmann (ed.): *Don Juan. Darstellung und Deutung* (1976). (V tomto zborníku sú zoradené štúdie jednotlivých autorov podľa chronológie ich vzniku, teda od dvadsiatych rokov 20. storočia po sedemdesiate roky.); John William Smeed: *Don Juan. Variations on a theme* (1990); Vajda György Mihály: *Don Juan vándorútja* (1993); Pierre Brunel: *Dictionnaire de Don Juan* (1999).

⁹ Najznámejšie z nich sú: Prosper Mérimée: *Les âmes du purgatoire* (1834); Alexandre Dumas père: *Don Juan de Mañara* (1836); Edmond Haraucourt: *Don Juan de Mañara* (1898); Josef Toman: *Don Juan. Život a smrt Dona Miguela z Mañary* (1955).

vo Francúzsku libertinián a v severských krajinách Don Quijote alebo Hamlet, prípadne sa konfrontuje s Faustom (pozri Pekár, 1917, s. 106 – 181).

Osobitým variantom protipostavenosti južanského a severského typu donchuana je obraz, ktorý nám poskytuje španielsky autor Ramiro de Maeztu.¹⁰ Nevychádza z geografickej určenia, ale z egoistického až egotického charakteru Dona Juana. Severským typom nazýva germánskeho a talianskeho donchuana, ktorý je milovníkom, a oproti nemu stavia španielskeho donchuana, ktorý nepozná lásku, ale je jednoducho zvodcom, posmievačom, vetroplachom. Severský typ je vraj vnútorne inkohorentný, lebo nie je možné pretaviť do literárnej postavy takého človeka, ktorý považuje každú ženu za nehodnú jeho citov. Španielsky donchuan nehľadá lásku, ale iba okamžitú rozkoš; nie je milovníkom, ale nesmierne pyšným a zmyselným človekom. Netuží po vyšších hodnotách a nedisponuje žiadnymi ideami a ideálmi. Jemu stačí, ak získa ženu bez toho, aby jej prisúdil hodnotu, ktorá by presahovala jeho zmysly, a už vonkoncom nechce mať nič z jej duše. Tohto donchuana ovládajú dva motívy. Prvý je temporálny a viaže sa na okamžitosť: „Chcem získať túto ženu ešte túto noc.“ Druhý je podobný prvému, lebo ide o odmietanie transcendencie, presnejšie o odmietnutie večného zatratenia v podobe pekla. V pozadí takéhoto postoja vidí aj Maeztu autonómneho a egoistického jednotlivca, ibaže on toto individuum nestotožňuje s individuum duchovnej modernity, ale s jedincom, ktorého životným mottom je „Ja a moje zmysly“. Poetickejšie vyjadrené: „Pýcha je loďou; zmyslovosť je nákladom. Motorom je Ja; želané predmety sú iba zámienkou“ (Maeztu, 1998, s. 127). Maeztu sa, samozrejme, odvoláva hlavne na Tirsa de Molina a jeho Dona Juana, lebo v neskoršom spracovaní témy u Zorilla¹¹ na postave Dona Juana zanecháva určité stopy aj romantika a sám Don Juan získava niektoré črty každodenného človeka. Maeztu nám tu – napriek zdôrazňovaniu „španielskosti“ Dona Juana – dáva kľúč k interpretácii nielen osobných vlastností raného Don Juana, ale aj k jeho vzťahu k ženám. Vyzdvihnutie okamžiku ako temporálnej formy osobných kontaktov radí tohto Dona Juana k tým postavám, ktoré vylučujú z každého intímneho vzťahu druhého človeka ako osobu. Ženy majú iba štatút predmetu záujmu, teda nie sú cieľom, ale iba prostriedkom činnosti subjektu.

Nemožno si nevšimnúť, že potreba nájdania nejakého kľúča, pomocou ktorého môžeme zaradiť odlišné typy donchuanov do určitého katalógu, má takisto svoje skryté základy v pozitivistickej minulosti, ale aj v zovšeobecňujúcich a deduktívnu metódu uprednostňujúcich snahách duchovného smeru (kam môžeme zaradiť aj Maeztua). Leo Weinstein (1976, s. 178 – 187) rozlišuje medzi dvoma hlavnými typmi donchuanov: na jednej strane je to pudový donchuan, na strane druhej intelektuálny donchuan. Pudový donchuan je zvyčajne mladý muž, ktorého telesné znaky nie sú určujúce, lebo disponuje nadaním vplývať na ženy; idey ho nezaujímajú, iba ženy, medzi ktorými však nerozlišuje; napokon ho tie ženy zaujímajú iba dočasne, kým nevyhasne jeho túžba. Porovnávajúc tieto znaky s vlastnosťami Dona Juana zisťujeme, že sedia na tie literárne postavy, ktoré sa zrodili ešte pred romantikou, a na Mozartovho Dona Giovanniho. Ak sa hovorí o paralelách medzi Don Juanom a Casanovom, tak s určitým zjednodušením by sa dalo povedať aj to, že Casanova je stelesnením literárnej postavy Dona Juana zo 17. a 18. storočia. Dokonca nájdeme teoretický opis zvodcu, ktorý osobnosť žien redukuje na kvantitu a presadzuje ekonómiu času u markíza de Sade. Ani uňho nehrá – lebo nemôže hrať – žiadnu úlohu

¹⁰ Ramiro de Maeztu: *Don Quijote, Don Juan y La Celestina: ensayos en simpatía*, 1926 (v maďarskom preklade: *Don Quijote, Don Juan és Celestina: Elfogult esszék*, 1998).

¹¹ José Zorilla y Moral: *Don Juan Tenorio*, 1844 (v slovenskom preklade: *Don Juan Tenorio*, 1967).

autonómny partner, lebo by prekazil a znemožnil dosiahnutie čistej rozkoše. A keďže subjektom sexuálneho vzťahu je muž, žena ako partner sa stáva v najlepšom prípade predmetom, v horšom – z teoretického hľadiska však ideálnom – prípade ničím.¹² Weinsteinov druhý typ, teda intelektuálny donchuan, už nie je otrokom ekonómie času, a preto venuje väčšiu pozornosť samotnej ceste k žene a uprednostňuje hru, ktorá dáva do rúk obidvom stranám prostriedky zrýchliť alebo spomaliť vábenie. Táto typológia je takmer vernou kópiou Maeztuovho videnia problému, s tým rozdielom, že Weinstein neviaže jednotlivé postavy na dané národné literatúry, ale podmieňuje ich charakter kultúrnymi zmenami. Okrem toho je Weinsteinova typológia paralelná aj s teóriami lásky, v ktorých na jednom póle stojí čistá telesná láska, teda sexualita a ňou dosiahnutá telesná rozkoš, a na druhom póle čistý duševný a intelektuálny vzťah. V obidvoch prípadoch prislúcha týmto dvom pólom odlišná temporalita, ktorá adekvátne vyjadruje aj status aktérov lásky alebo vzťah Dona Juana k ženám. Do jeho obrazu sa však nezmestia tí donchuaní 20. storočia – počnúc pred ženou unikajúcim Johnom Tannerom od Georgea Bernarda Shawa¹³ a končiac povedzme geometriu pestujúcim Donom Juanom Maxa Frischa¹⁴ –, ktorí buď chcú uchrániť vlastnú mužskú identitu, alebo ich zaujímajú abstraktné témy. A vonkoncom sem nemožno zaradiť starnúceho a rezignovaného Dona Juana, ktorý vystupuje – okrem iných – napríklad v diele Henryho de Montherlanta.¹⁵

Na záver tu musíme spomenúť ešte existencialistický obraz Dona Juana, ktorý nám podáva Albert Camus vo svojej knihe *Mýtus o Sisyfovi*.¹⁶ V druhej časti tejto knihy sa autor zaoberá postavou Dona Juana v súvislosti s analýzou absurdity ľudského bytia. Podstatou tejto absurdity je to, že ľudská existencia je na jednej strane konečná, na druhej strane však uvedomelá. Autenticky žijú preto iba ľudia, ktorí formujú svoj život s ohľadom na túto konečnosť. Don Juan je tým jednotlivcom, ktorý kladie proti zániku slasti života. Miluje všetky ženy, ale zbavuje sa ilúzie, že láska môže byť večná. Poskytuje skutočnú lásku a takú aj dostáva, stále sa však mení osoba, ktorej túto lásku dáva a od ktorej ju dostáva. Radosť zo života, entuziazmus sú pre Dona Juana prostriedkami prekonania konečnosti existencie. A tu pramení aj jeho ateizmus. Môže vychutnávať život preto, lebo neverí v posmrtný život a odmieta transcenciu. Precitujeme konečnosť ľudského života a tým aj jeho absurditu, prečo by sme teda mali veriť vo večnosť a vo večné pravdy? Don Juan preto neuvažuje v horizonte etických kategórií. Nie je nemorálny, ale je mimo dosahu tradičných morálnych princípov. Tým dáva odpoveď na absurditu svojej existencie. Tento postoj nazýva Camus donchuanizmom, ktorý spočíva v prijatí dočasného charakteru všetkých momentov ľudskej existencie.¹⁷ Tým však rozširuje dosah činnosti Dona Juana tak, že môže pokrývať aj terén ostatných literárnych archetypov modernity. S výnimkou Dona Quijota. Problém s touto interpretáciou spočíva najmä v tom,

¹² Donatien Alphonse François de Sade: *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*, 1795 (po slovensky: *Filozofia v budoári*, 1996).

¹³ George Bernard Shaw: *Man and Superman*, 1903.

¹⁴ Max Frisch: *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Eine Komödie in fünf Akten*, 1953.

¹⁵ Henry de Montherlant: *Don Juan*, 1958.

¹⁶ Albert Camus: *Le mythe de Sisyphe*, 1942 (v českom preklade: *Mýtus o Sisyfovi*, 2006).

¹⁷ Problém temporality tematizuje aj Micheline Sauvage, ktorá okrem toho, že poukazuje na premenlivosť postavy Dona Juana v dejinách literatúry, hovorí aj to, že Don Juan je dieťaťom prítomnosti a mení sa s časom. Preto zanecháva aj ženy. Pozri k tomu Micheline Sauvage: *Le cas Don Juan*, 1953; Micheline Sauvage: *Les femmes de Don Juan*, 1952.

že v nej dochádza k znejasneniu predmetu úvahy: tým, že rozšírime oblasť označovaného, význam stráca na konkrétnosti. Chcem tým povedať, že Camus nám nepomôže pri určení vzťahov Dona Juana k ženám.

Trocha bližšie nás dostáva k problematike otázka, ktorá smeruje k spoločným koreňom prvého diela o Donovi Juanovi s dobovými pikaresknými románmi. Prvý známy pikareskný román *Guzmán de Alfarache* od Matea Alemána vyšiel v roku 1599 a Tirso de Molina prišiel so svojou hrou v roku 1617. Ešte bližšie je v čase k druhému dielu Dona Quijota z roku 1615. Nech nás nemýli rozdiel literárnych žánrov, teda to, že prvé spracovania témy Dona Juana sú dramatické hry a na druhej strane stoja pikareskné romány. A ani to, že hlavný hrdina pikareskných románov pochádza z nižších spoločenských vrstiev, kým Don Juan patrí k najurodzenejšej rodine v Seville, a teda má výnimočné postavenie v spoločnosti. Don Juan je dobrodruhom v rámci hierarchickej spoločnosti, preto sa už v prvých spracovaniach témy latentne objavujú jeho útoky na transcendentné hodnoty, veď vo všetkých prípadoch zápasí s dilemou protipostavenosti slobodnej vôle a predestinácie. (Pričom nemám na mysli kalvínsku teóriu predestinácie, ale dobový spor medzi jezuitmi a dominikánmi ohľadne tejto teologickej otázky. V spore išlo o to, aký vzťah možno predpokladať medzi Bohom a moderným jednotlivcom, ktorý disponuje vedomím slobody. Najznámejšiu teóriu v tomto spore vybudoval Francisco Suárez, ktorý so svojim predpokladom „potentia oboedientialis“ vysvetľoval možnosť aktívnej poslušnosti voči božským zámerom.¹⁸ Tirso de Molina neskôr, v roku 1624 zverejnil aj hru s názvom *El condenado por desconfiado*, v ktorej stavia proti sebe spupnosť a arogantnosť s božskou milosťou. Aj za touto dilemou stojí tu zmienený spor a Tirso de Molina nám prezentuje názor, že milosť je dostupná iba ľuďom, ktorí v sebe zachovávajú vieru a lásku.) Don Juan nemedituje nad touto otázkou, lebo sa s ňou konfrontuje vždy iba v situáciách, keď mu ostatné postavy predstavujú neodvratiteľný posledný súd, a preto na ňu dáva pragmatické a na daný okamih viazané odpovede, ktoré však provokujú tak jeho okolie, ako aj cirkev.

Jedným z definujúcich znakov najznámejšieho pikareskného románu je vzájomný vzťah pána – Don Quijote – a jeho sluhu – Sancho Panza – a táto charakteristika sa potom opakuje aj v ďalších románoch: Robinson Crusoe a Piatok u Defoea; pán a Jakub u Diderota atď. Ale napríklad ani Faust sa nezaobíde bez pomoci svojho nadprirodzeného sluhu Mefistofela. Akoby všetky štyri hlavné literárne archetypy modernity mali totožné znaky individuality. Don Juan je takisto nepredstaviteľný bez svojho sluhu, ktorý môže mať rôzne mená – Catalinón, Sganarelle, Leporello atď. –, ale vo väčšine prípadov zohráva dôležitú úlohu: sprostredkúva medzi Donom Juanom a jednotlivými ženami. Tak ako ostatné literárne archetypy modernity, ani Don Juan sa nikdy neožení (až na malé výnimky, ktoré však potvrdzujú pravidlo) a neviaže sa na žiadnu ženu. Jeho jediným priateľom je sluha, ktorý oddane slúži svojmu pánovi až do konca. Existuje aj také spracovanie témy, kde životný príbeh Dona Juana sa premieta cez skúsenosti a videnie jeho sluhu. Je to však postmoderná interpretácia, ktorá sa končí vetou o strácaní sa Dona Juana v dialke a naznačujúcou, akoby Don Juan ani neexistoval.¹⁹ Takéto ponímanie sluhu sa však neobjavuje iba v 20. storočí, keď sluhovia už neznázorňujú iba každodenné myslenie, ktoré stavajú proti „nelogickým“ dobrodružstvám svojich pánov, ale majú svoje, často plebejské videnie sveta. Už prvé talianske divadelné uvedenie Dona Juana pod vedením Giacinta Andrey Cicogniniho z roku 1650 stavia do centra diania sluha Catalinona, a to napriek tomu, že text

¹⁸ Porov. Ulrich G. Leinsle: *A skolasztikus teológia története*, 2007.

¹⁹ Lars Gyllensten: *I skuggan av Don Juan*, 1975 (v slovenskom preklade: *V tieni Dona Juana*, 1982).

Tirsa de Molina nebol podstatne pozmenený. Stalo sa to preto, lebo vtedajšie obecenstvo obľubovalo komediantstvo sluhov *commedia dell'arte*.²⁰ V každom prípade však možno konštatovať, že Don Juan okrem bezprostredného vábenia žien všetky ostatné úkony, ktoré vedú k týmto ženám, prenecháva svojmu sluhovi. Potrebuje to preto, lebo ženy nepatria do jeho životnej sféry, nepovažuje ich za rovnocenné bytosti, a tak sa k nim ani nemôže dostať bezprostredne. Táto sprostredkovanosť sa potom mení a stráca rastom sebavedomia žien a Don Juan je konfrontovaný so situáciou, že musí sám zvládať dovtedy iným ľuďom zverené úlohy. Prvýkrát a najpregnantnejšie sa to ukazuje v hre G. B. Shawa a potom sa sluhovia z diel o Donovi Juanovi pomaly vytratia.

S osobitnou interpretáciou vzťahu Dona Juana k svojmu sluhovi prišiel v prvej tretine 20. storočia Otto Rank, ktorý ako Freudov žiak vysvetľoval viazanosť Dona Juana na svojho sluha na základe fungovania ideálu Ja – „Ichideal“ – v štruktúre vedomia.²¹ „Ichideal“ znamená vo Freudovom systéme tú mocnosť, ktorá má funkciu cenzora a potláča určité túžby. Svedomie je potom akýmsi príveskom ideálu Ja. Aby sa Don Juan zbavil tejto „brzdy“, oddelil od seba svoj „Ichideal“ a projektoval ho do svojho druhého Ja. Tým druhým Ja je jeho aktuálny sluha, ktorý buď pomáha svojmu pánovi, alebo ho karhá za niektoré činy. Sluha je akýmsi Doppelgängerom Dona Juana.

Vo všeobecnosti možno formulovať tézu, že prvé obdobie „kariéry“ Dona Juana sa začína paralelne so životnou cestou Dona Quijota a ich sluhovia vystupujú jednak ako sprostredkovatelia smerom ku každodennému životu a k objektom ich záujmu, jednak tvoria akoby „svetonázorový“ alebo moralizujúci protiklad k svojim pánom. Keď však objekt záujmu Dona Juana, teda žena, prestáva byť osebe existujúcou osobou, nachádzajúcou sa mimo intímnej sféry Dona Juana, a stáva sa výsledkom a objektom projekcie jeho vnútorných predstáv a očakávaní – teda v romantike –, sluha už stráca pôdu pod nohami a pomaly sa vytráca zo života Dona Juana. On ho už nepotrebuje, veď svoju „ideálnu“ ženu projektuje do sveta v tej podobe, v akej by ju chcel mať, má k nej teda priamy prístup. Problém spočíva v tom, že Don Juan zároveň so schopnosťou projekcie, ktorú preberá od Fichteho, zdedil aj jeden zo základných protikladov romantiky: rozpor medzi ideami a realitou. Reálna žena – ku ktorej pristupuje telesne – nikdy nezodpovedá tým predstavám, ktoré obsahovala projekcia. Don Juan utekal od žien v prvom období svojej existencie preto, lebo pri manipulácii s nimi používal inštrumentálny rozum s jeho kvantifikujúcimi funkciami, ktoré neberú ohľad na individuálne rozdiely, bolo teda jedno, s ktorou v poradí sa spája v určitom momente. (Veľa o tejto „stratégii“ útekov a zbierania počtu žien prezrádza Leporello v Mozartovej opere *Don Giovanni*.) Nehovoriac už o tom, že týmto útekom provokoval cirkev, ktorá preferovala stále zväzky medzi manželmi. Don Juan – napriek tomu alebo práve preto, že je symbolickou postavou – odráža v prvej fáze svojej životnej cesty dobovú ideovú paradigmu, ktorá namiesto večnej lásky antiky, stredoveku

²⁰ Porov. Armand E. Singer: *The Don Juan Theme. An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses and Adaptions*, 1993, s. 95; Laura Dolfi: *Tirso y Cicognini. Dos don Juanes frente a frente*, 2001, s. 255 – 288.

²¹ Otto Rank: *Die Don Juan-Gestalt*, 1924, s. 20 – 25. – V tomto prípade sa nevenujem ďalšej Rankovej téze, podľa ktorej vzťah Dona Juana k ženám je založený na Oidipovom komplexe. To znamená, že Don Juan preto navyšuje počet zvedených žien, lebo ony preňho zosobňujú jedinou a nenahraditeľnú matku, kým podvedení, premožení a napokon zabití konkurenti predstavujú smrteľného nepriateľa: otca.

a čiastočne aj renesancie prichádza s individualizovanou modernou láskou, ktorá je iba epizódou, a preto jej časovou formou nie je večnosť, ale prítomnosť. Stačí sa pozrieť na ideový oblúk, ktorý sa ťahá od slávneho románu *Princezná Clèves* cez *Manon Lescaut* až k *Nebezpečným známostiam*, aby sme videli, že Don Juan 17. a 18. storočia je absolútne „moderný“. V druhom období svojho života, v ktorom sa už „oblieka“ sám, bez pomoci sluhu, naráža na časovú pascu, ktorú sám sebe stavia projekciou dokonalej, absolútnej ženy. Konkrétne ženu môže mať iba v reálnom čase, ale keďže na ňu hľadá sub specie aeternitatis, nemôže sa s ňou uspokojiť. A to napriek tomu, že práve vzhľadom na transcendentiu musí naraziť na svojho neočakávaného súpera spomedzi archetypov modernity, na Fausta. Proti nemu ešte bráni osvietenický ideál zmyslovosti, ale cíti, že je to skôr z úcty k tradícii svojho mena ako zo skutočného presvedčenia. Nezaujatý pozorovateľ – existuje vôbec taký? – má pocit, akoby sa Don Juan bez svojho sluhu stratil medzi svojimi novými ideami. Má však šťastie, lebo zatiaľ voči nemu nevystupuje autonómna žena – alebo ak áno, tak len sporadicky a iba v úlohe vedľajšej postavy – ale ideál ženy. No strata ideálu a ideálov pomaly rozožiera Dona Juana. Preto začína filozofovať a hľadať zmysel svojej existencie. Až kým sa nedostaví taká žena, ktorá nie je ani osebe existujúcim objektom jeho vášne, ani projekciou predstavivosti, ale ženou z krvi a mäsa. Táto už nečaká na to, aby sa k nej obrátil jeho záujem, ale preberá iniciatívu do svojich rúk a sama začína formovať nový príbeh. Ona už vonkoncom nepotrebuje sluhu, lebo ovláda všetky nuansy každodenného života a vie prepojiť zmyslové zážitky s ideálnym obrazom. A dokáže upozorniť Dona Juana na to, že musí zostúpiť aj z piedestálu všemocného subjektu, ktorý ovláda objekt svojej činnosti, aj sa zobudiť z romantického spánku idealistu, ktorý odmieta realitu iba preto, lebo je časovo obmedzená. Don Juan sa tým prebudí do 20. storočia, v ktorom už má rovnocenného partnera – teda partnerku – a musí nájsť svoj status v tejto novej situácii.²²

Máme teda pred sebou tri životné obdobia Dona Juana: Prvé, v ktorom je omnipotentným subjektom ovládajúcim svoj objekt aj vo sfére poznávania, aj vo sfére konania. Žena je tu čistým, pasívnym objektom, ku ktorému pristupuje Don Juan sprostredkovane, ale vždy úspešne. Paralelný príbeh má druhý archetyp: Robinson Crusoe. Druhé, romantické, keď svoj záujem preniesie do oblasti ideí a ideálov a konkrétnu ženu dokáže vnímať iba cez prizmu týchto ideálov. Preto už nebojuje so ženami, ale s absolútnom. V tomto období sa stretáva s druhým literárnym archetypom, s Faustom. Tretie obdobie, v ktorom stráca svoju omnipotenciu a musí sa konfrontovať s rovnocennou ženou, znamená preňho vyrovnanie sa s vlastnou tradíciou a znovudefinovanie svojej identity voči ženám.

Tu však musíme konštatovať aj to, že tento obraz dostávame na základe tých textových analýz diel o Donovi Juanovi, ktoré tematizovali postavu Dona Juana a ženy v nich sa objavujú ako vedľajšie postavy. Nehovoriac napríklad o Camusovej interpretácii, v ktorej Don Juan je reprezentantom ľudského údely. Alebo, ako to formulovala Hella S. Haasse: „Teraz pociťujem už len odpor, pretože páni stvorenstva z takýchto predstáv čerpajú napokon len neustále povýšenectvo a pocit nadradenosti a (čo je ešte horšie) prostriedky, akými sú v týchto podaniach a rozprávkach zobrazené normy správania, vnútorne deformujú ženu“ (Haasse, 2001, s. 62). Autorka dáva tieto slová do úst – presnejšie do pera – dvojnásobne fiktívnej

²² Pozri k tomu Ann Davies: *The Metamorphoses of Don Juan's Women. Early Parity to Late Modern Pathology*, 2004. – Autorka tu argumentuje v prospech tézy, že identita Dona Juana bola čiastočne podmienená vplyvom žien. Zmenou postavenia žien v spoločnosti v 19. a 20. storočí potom narastá pocit krízy u mužov a táto zmena sa odráža aj v dielach o Donovi Juanovi.

markízy de Merteuil z románu *Nebezpečné známosti*, ktorá reflektuje svoje postavenie po úteku z Francúzska a na popud neznámej osoby v listoch načrtáva svoju identitu a chce vypreparovať z literatúry „skrz-naskrz ženské ženy“. Pozrime sa teraz na to, či sa to podarí aj nám po prečítaní diel o Donovi Juanovi.

Prvým smerovníkom na tejto ceste sú jednak rôzne úvahy o ženských postavách v Mozartovej opere *Don Giovanni*, jednak priekopnícka práca Jeana Rousseta, ktorá umiestňuje je aktérov diel o Donovi Juanovi do určitej štruktúry.²³

V prípade „opery opier“ sa stretávame najmä s analýzami troch hlavných ženských postáv z hľadiska dramaturgie. V nich sa všade na prvé miesto dostáva Donna Anna, ktorá sa síce neobjavuje u Molièra, ale už v prvej hre u Tirsa de Molinu sa akcentuje problém jej cti, presnejšie otázka, či ju Don Juan znásilnil, alebo nie. V Mozartovej opere už nefiguruje ako jedna z obetí Dona Giovanniho, ale hlavne ako dcéra Commendatora, ktorého Don Giovanni zabil v due-li. Anna od tohto momentu vystupuje ako odporkyňa libertiniánov a vytrvalo prenasleduje Dona Giovanniho. Kritici a operní teoretici sa však rozchádzajú v otázke, či Annino oddňalovanie svadby s Donom Ottaviom pramení z toho, že Don Giovanni ju skutočne znásilnil, alebo z toho, že cíti traumy zo smrti otca. Edward J. Dent vo svojej knihe o Mozartových operách²⁴ tvrdí, že Anna a Ottavio boli Da Ponteom evidentne poňatí ako pár viac či menej vážnych milencov, ktorí sa objavovali vo väčšine talianskych komických opier. Z toho sa odvodzuje názor, že ak títo aktéri skutočne plnia funkciu talianskych „innamorati“, tak nemusíme klásť otázku o tom, ako sa skončilo stretnutie Dona Giovanniho s Annou. Samozrejme, ak vystúpime z hraníc tejto opery – hoci aj opera poskytuje možnosť, že Anna cíti niečo k Donovi Giovannimu, čo necíti k Donovi Ottaviovi – a berieme do úvahy ďalšie spracovania témy, postava Anny sa mení. Zerlina môže byť v opere zobrazená buď ako nevinné dedinské dievča, alebo ako prefikaná, zmyselná žena. Určitým spôsobom sa podobá na postavu šikovnej slúžky z *commedia dell'arte*. Nevieme, či skutočne podľahne vábeniu Dona Giovanniho, alebo iba provokuje svojho budúceho manžela Masetta preto, aby ho mohla neskôr ovládnuť. Zerlina je možno preto často porovnávaná s Papagenou z *Čarovnej flauty*, ktorej vzťah k zmyslovým radostiam vylučuje zo seba pocit viny dominujúci v kresťanskej morálke. Napokon tu máme Donnu Elvíru, ktorá chce pomstiť svoje „podvedené srdce“. Elvíra verí v inštitúciu manželstva a nedokáže sa vyrovnáť s Giovanniho falošnými sľubmi a zradou. Hudba, ktorá sprevádza jej činy a vystupovanie, je vždy vážna, naznačuje niečo až patologicky obsedantné v jej vášni. Ustavične sa zmieňa medzi realitou svojej situácie a svetom svojej fantázie a túžob. Zúfalo chce veriť Giovanniho tvrdeniam, pretože neveriť znamená priznať si vlastnú dôverčivosť, ale čím viac mu dôveruje, tým viac trpí. S určitým zjednodušením možno povedať, že postava Elvíry korení ešte vo svete románov Madeleine de Scudéry, kde vládol duch „précieux“ a muži boli galantní. Anna už vie byť nemilosrdná a svoje city ukrýva pod racionálne formulované ciele pomsty. Je už teda ženou 18. storočia. Tak ako Zerlina, ktorá sa správa podobne ako Jakub v Diderotovom románe *Jakub fatalista*, teda sexualitu oslobodí spod jarma kresťanských dogiem.

Jean Rousset umiestnil postavy z diel o Donovi Juanovi do špecifickej štruktúry, kde na jednom póle stojí Don Juan, na druhom póle skupina žien a na treťom póle Smrť. Skupina žien musí byť pluralistická, lebo vábenie Dona Juana je takisto rozmanité, dokonca ani v jednotlivých

²³ Jean Rousset: *Le Mythe de Don Juan*, 1978; Jean Rousset: *Don Juan und die Metamorphosen einer Struktur*, 1976, s. 273 – 286.

²⁴ Edward Joseph Dent: *Mozart's Operas. A Critical Study*, 1913.

dielach nevystupujú vždy tie isté ženy. Napríklad Elvíra nevystupuje v hre Tirsa de Molina, ale u Molièra áno; dokonca tam je manželkou Dona Juana. U Tirsa de Molina vystupuje v úlohe Elvíry Isabel. U Mozarta sa stretávame so Zerlinou, ale u Tirsa de Molina sú na tomto poste hneď dve spoločensky nižšie postavené ženy, Tisbea a Belisa. V Roussetovom trojuholníku hrá centrálnu úlohu Anna, ktorá – ako dcéra zabitého Komtúra – prepája Dona Juana so Smrťou.²⁵ Ukazuje sa, že skutočnou protihráčkou Dona Juana je spomedzi všetkých žien Donna Anna. V jej osobe sa zjednotí láska a smrť, ako to poznáme z väčšiny stredovekých diel. Akoby sa potvrdili výsledky dramaturgických analýz, v ktorých dostáva Donna Anna takisto významné miesto. Nie je to náhoda, pretože Da Ponte geniálne umiestnil na začiatok Mozartovej opery smrteľný duel medzi Donom Juanom a Komtúrom a od tejto chvíle číha za každým činom Dona Juana smrť v osobe Komtúrovej dcéry. Anna vystupuje ako predstaviteľka transcendentného osudu a práve táto prepojenosť s transcenciou sa stáva dôležitou funkciou v neskorších, romantických interpretáciách. Najmä u Hoffmanna.

Pozrime sa teraz na reprezentatívne diela o Donovi Juanovi z hľadiska zmeny funkcie ženských postáv v nich.

Z prvého obdobia – keď je Don Juan ešte burladorom, zvodcom s nevyčerpatelnou energiou – sú to diela Tirsa de Molina a Molièra. Pravzor všetkých neskorších spracovaní od Molinu z roku 1624 ešte disponuje všetkými znakmi stredovekých moralít. Svedčí o tom aj výrok Dona Juana. Keď Donna Izabela zistí, že chlap v jej izbe nie je Don Octavio, na otázku, kto je, Don Juan odpovedá: „Muž, ktorý nemá meno.“ Akoby sme počuli ďaleký hlas hlavnej postavy z dávnych vekov, Jedermanna. Už tu, na začiatku drámy, je naznačené, že podobne ako po Jedermanna, aj po Dona Juana príde Smrť. Muž bez mena sa preto ponáhľa a nemá čas vyberať si medzi ženami. A preto aj ženy, ktoré sa s ním dostanú do styku, sa stávajú obeťami. Nadarmo používajú rôzne taktiky: Donna Izabela naivitu, Tisbea lásku bez klamstva a očakávanie vernosti, Aminta posvätnosť manželstva a Donna Anna lásku k inému mužovi. Podľa svedectva Catalinóna, sluhu Dona Juana, Juan nezískal Annu, lebo Don Gonzalo včas zakročil a skúsil zachrániť česť svojej dcéry v dueli, no podľahol Juanovi. Jeho kamenná socha postavená na hrobe strhne neskôr Dona Juana do pekla. Don Juan sa teda nestane obeťou ženskej pomsty, ale božskej spravodlivosti, lebo porušil jednu zo sviatostí, sviatosť manželstva. Špecifickou črtou tohto diela je to, že spomedzi ženských postáv najmenej prezrádza o sebe práve Donna Anna. To málo je však veľavravné. Z listu, ktorý poslala De la Motovi, vysvitá, že chce vzdorovať nanútenému manželstvu tak, že sľubuje markízovi tajnú schôdzku a „blaženú rozkoš“. Don Juan, ktorému kráľ pôvodne sľúbil Donnu Annu, pokazí práve toto tajné stretnutie. Anna by padla do vlastnej pasce, keby sa jej otec neobetoval pre ňu. Táto epizóda sa stáva nositeľkou významu príbehu tým, že na kamennú sochu pretvorený otec mohol byť neskôr prostriedkom božskej spravodlivosti. Anna teda skutočne prepája Dona Juana so Smrťou.

Molièrov Don Juan pochádza z roku 1665. Molière už individualizuje Dona Juana aj Donnu Elvíru, s ktorou sa tu stretávame ako s manželkou Dona Juana. Juan je ateistický a libertiniánsky aristokrat, ktorý neberie ohľad na nikoho a na nič, a určitým spôsobom ho môžeme prirovnávať ku skutočnej postave Casanovu. Vernosť podceňuje podobne ako o storočie neskôr de Sade a zdieľa s ním aj názor, že okamih je najdôležitejšou dimenziou času. Súvisiac s tým považuje individualitu lásky, teda jej premenlivosť, za najväčšiu hodnotu. Ako keby

²⁵ Jean Rousset: *Don Juan und die Metamorphosen einer Struktur*, 1976, s. 273 – 274.

anticipoval Valmonta z Laclosovho diela. Molière nám predostiera základnú dilemu dobovej francúzskej literatúry, rozpor medzi vášňou a moralitou. Nie je preto náhodné, že Donna Elvíra sa vo svojich prejavoch ukazuje ako postava z hnutia précieux. Madelaine de Scudéry, známa literátka zo 17. storočia a významná predstaviteľka tohto hnutia, dáva do úst jednej svojej postavy v románe *Clélie* tieto slová: „Chcem, aby ste vtedy, keď už ma nebudete ochotný milovať, milujte ma z veľkodušnosti, a kedy ma už vonkoncom nedokážete milovať, prekonajte sa a správajte sa tak, ako keby ste ma milovali; lebo iba v tomto prípade možno pripustiť, aby ste ma nevinne podvádzali. Dokonca to bude aj pekné, ak to urobíte.“ A čo hovorí Donna Elvíra Donovi Juanovi, keď ho volá k zodpovednosti za jeho úbohé výhovorky? „Ach, ako zle sa viete hájiť na dvorana, ktorý musí byť zvyknutý na podobné veci! [...] Prečo si nevyzbrojíte čelo nejakou vznešenou nehanebnosťou?, prečo mi neprisaháte, že ešte vždy prechováivate ku mne rovnaké city, že ma ešte vždy ľúbite láskou, ktorá nemá páru, a že vás odo mňa môže odlúčiť iba smrť!, prečo mi nevravíte, že mimoriadne dôležité záležitosti vás prinútili odísť bez ohlásenia, že tu musíte nejaký čas ostať, a že sa mám vrátiť, odkiaľ som prišla s istotou, že sa za mnou vydáte, len čo to bude možné: že za mnou horíte veľkou túžbou a že odlúčený odo mňa trpíte tak, ako trpí telo, odlúčené od duše. Hľa, takto sa musíte hájiť a nesmiete byť taký zarazený“ (Molière, 1968, s. 23).

Postava z románu *Clélie*, ale aj Donna Elvíra sa snažili v 17. storočí ochrániť ceremoniálnosť lásky postavenej na „dobrej výchove“ a na dvornej kultúre voči libertinianizmu a uprednostňovaniu vášne. Zároveň však podľahli „oficiálnej pretvárke“, ktorú doboví myslitelia ironizovali a ktorú aj Don Juan zosmiešňuje: „Pokrytectvo je módna neresť a všetky módné neresti sa pokladajú za cnosti...“ (s. 83). Donna Elvíra však nie je do takejto miery strojenou a jednostrannou osobou. Citovaný afektovaný prejav zrejme mienila ako iróniu a provokáciu, lebo sa Donovi Juanovi po tom, ako sa nechcel vzdať svojej neúprosnej otvorenosti, začala vyhrážať. Vidiac, že Dona Juana nemožno vystrašiť hnevom nebies, použila známy obrat, ktorý poznáme aj z príbehu *Tristan a Izolda* od Thomasa de Bretagne: „... ak nebesá nemajú nič, čoho by si sa mohol báť, boj sa aspoň hnevu zneuctenej ženy“ (s. 25). Pred vyvrcholením tragédie sa ešte raz vráti k Donovi Juanovi, aby mu oznámila, že už prekonala milostnú vášeň a necíti k nemu žiadnu pozemskú lásku. Ak odhliadneme od vrúcneho až pobožného vyznania, v ktorom Juanovi všetko odpúšťa a praje mu večnú spásu, tak môžeme konštatovať, že bola schopná odpútať sa od neho a zbaviť sa jeho mystického vplyvu. Donna Elvíra už nepatrí medzi tie ženy, ktoré podľahli jeho manželským sľubom a podriadili svoju vôľu nevypočítateľnému rozmaru Dona Juana. Táto zmena však neznamená ešte osobné a autonómne rozhodnutie ženy, lebo nesmeruje k tomu, aby vyjadrila svoju ženskú individualitu, ale aby zachránila Dona Juana. Hlavná ženská postava drámy teda ešte stále zohráva podriadenú úlohu.

Uvedené dve diela dopĺňa – či skôr završuje – Mozartova opera *Don Giovanni*. O ženských charakteroch tejto opery už bola reč vyššie a z hľadiska vzťahu Dona Juana k Donne Anne sa k tejto téme ešte vrátíme pri Hoffmannovej novele, kde sa ešte raz zmienime aj o Kierkegaardovej interpretácii.

K významnému zlomu v chápaní postavy Dona Juana dochádza v romantike a za touto zmenou sa skrýva chápanie vzájomného vzťahu subjektu a objektu vo Fichteho filozofii. Fichte (vychádzajúc zo sporu o Reinholdovej elementárnej filozofii) dospieva k tomu, že z pôvodnej trojice psychických schopností – poznávajúca, hodnotiaca a konajúca schopnosť – vytvoril hierarchický systém, v ktorom sú tieto schopnosti podriadené všeobecne vzatému subjektu,

zvanému Ja. A keďže oproti Ja stojí Neja, konzekvenciou tejto teórie je, že Neja je stanovená projekciou Ja. Projektovanie predmetu záujmu a činnosti subjektu – teda JA – sa objavuje nielen v literárnych postavách Dona Juana, ale aj vo filozofickej interpretácii existencie Dona Juana. Najpregnantnejším prejavom filozofického postupu je Kierkegaardovo poňatie pojmu roztúženosti. Podľa neho túžba môže existovať iba v jednote so svojím predmetom a tento predmet iba v jednote s túžbou. Túžba a predmet túžby sú vo vzájomnej previazanosti. Vznikajú v tom istom okamihu, ale zmyslom ich vzniku nie je to, aby sa zjednotili, ale práve naopak, aby sa od seba vzdialili. Ak teda predmetom túžby Dona Juana je žena, táto osoba nedisponuje ontickou a apriórnu existenciou, lebo je súčasná s túžbou a je determinovaná túžbou. Zároveň však platí aj to, že aj túžba vytvára svoju identitu zoči-voči svojmu predmetu. Dôsledkom tejto teórie – a v romantike platí, že filozofické predstavy a literárna fikcia sú nerozlučne prepletené – je, že romantický Don Juan je v stave permanentného hľadania a opakujúcej sa melancholickej rozčarovanej dezilúzie. Literárnym modelom romantického chápania lásky je zasa Stendhalova „teória kryštalizácie“, ktorá prevracia – podobne ako Fichteho ponímanie projekcie – pôvodné predstavy o priorite krásy (teda charakteru predmetu nášho záujmu) pred túžbou. Na začiatku „kryštalizácie“ je obdiv k predmetnej osobe, ktorá v nás vyvoláva túžbu po láske. Tá nám poskytne nádej, ktorá projektuje do tejto osoby všetky naše očakávania a preferované hodnoty. Nádej produkuje vášeň a náruživosť a v ich dôsledku dochádza k preceňovaniu osoby s projektovanými, teda od nás závislými hodnotami. Mohli by sme povedať – slovníkom Fichteho –, že z Neja vzniklo Ja, alebo na základe znalostí stredovekej literatúry, že z Hocikoho (Jedermann, Everyman) vznikol Nieкто. Stendhal, samozrejme, dodáva, že existuje aj opačný proces vytriezvenia, keď zisťujeme, že predmetom našej túžby je efemérna bytosť, ktorej časová existencia je závislá od trvania túžby. A keď filozofickú teóriu a literárnu fikciu prepojíme ešte s „chorobou storočia“ (Chateaubriand, Musset), tak máme pred sebou rámce, v ktorých sa pohybujú romantickí donchuani a ich ženy.

Najbližšie ku Kierkegaardovmu chápaniu stojí dielo *Don Juan a Faust* od Christiana Grabbeho z roku 1829. Faust si totiž po tom, ako zabil Annu, uvedomuje, že: „... Čím je svet? – Stojí – stál / zavela – Možno tu milovať – Čím je však / láska bez svojho predmetu? – Ničím, ničím“ (Grabbe, 1987, s. 99; prel. Jozef Tancer). Zvláštne miesto v tomto diele zaujíma ten spor medzi Donom Juanom a Faustom, v ktorom ide o určenie miesta a funkcie absolútna a transcendentie v živote človeka. Faust je tej mienky, že nemôže byť ľudské to, čo sa nesnaží o dosiahnutie nadľudského, kým Don Juan tvrdí, že uprednostnenie nadľudského znamená zabudnúť na ľudské.²⁶ Spor uzatvára Juanova konklúzia, ktorá smeruje k tomu, že aj keď nadľudské môže nadobudnúť hocikakú formu, ostáva pre ženu cudzou entitou. Faust v spore podľahne a uznáva, že večnosť spojenú s nadľudským môžeme pochopiť a prežívať iba v prítomnosti, v okamihu lásky. Táto prítomnosť, tento okamih však už nie sú totožné so solipsistickým okamihom 17. a 18. storočia, keď sa spájali s pociťovaním a rozkošou. Teraz už ide o Kierkegaardov „večný okamih“, v ktorom sa vyjavuje „naplnená večnosť“. Zvädzanie stráca svoj pôvodný, pudovo pohľavný charakter, ktorý smeroval k privlastneniu si druhej osoby, a núti Dona Juana k tomu, aby sa snažil dosiahnuť svoj cieľ vo večnosti.

Romantický Don Juan má podobné vlastnosti takmer vo všetkých dobových dielach. Nie však Donna Anna. Ak ostávame pri Anne od Grabbeho, tak zisťujeme, že sa správa podľa

²⁶ „Don Juan: Wozu übermenschlich, wenn du ein Mensch bleibt? – Faust: Wozu Mensch, wenn du nach Übermenschlichem nicht strebst?“ (s. 84).

vzoru známeho z románu *Princezná Clèves*.²⁷ Podobne ako princezná Clèves podriaďuje svoju vášnivú lásku k Nemoursovi vernosti k mŕtvemu manželovi (kde vernosť pramení z pocitu mravnej povinnosti), aj Anna dospieva k tomu, že vášeň je možné zvládnuť pomocou morálky. Svoj vzťah k Octaviovi, teda vzťah k budúcu manželstvu, vníma podobne ako Dante „debito amore“, teda ako povinnú lásku, ktorá je spojená s mravnou povinnosťou.

A napokon, po priznaní a odmietnutí lásky k Donovi Juanovi, dochádza ku konklúzii: „Vernosť je večná, láska pomínuteľná. / Nech zvíťazí večnosť!“ (s. 44).

Anna okrem toho, že vo svojom správaní pokračuje v intenciách chápania lásky Madame de La Fayette, už vyjadruje aj svoj postoj k romanticky ponímanej túžbe. Ak je pre ňu hodnotnejšia česť ako túžba, tak túžba stráca tú svoju funkciu, ktorú jej prisudzoval Kierkegaard, a tým vystupuje z kruhu romantickej lásky, uzavretého do seba.

Kým Grabbe núti Dona Juana, aby si uvedomil filozofické súvislosti svojho bytia, Puškinova tematizácia je odlišná a aj Donna Anna sa objavuje iba ako objekt túžby. Puškinovo dielo²⁸ predstavuje Donnu Annu nie ako dcéru, ale ako komtúrovu manželku, ktorá sa stretáva s Juanom pred pomníkom na cintoríne. Juan je prezlečený za mnícha a priznáva sa Anne z vraždy jej manžela. Anna sa napriek tomu zaľúbi do Juana, ale ostáva v nej dilema, či nie je aj ona obyčajnou obeťou. Juan to odmieta tvrdením, že sa predsa priznal a odhalením inkognita riskoval vlastný život. Túto repliku už poznáme, veď sa zakladá na ignorovaní smrti. Novinkou je to, že táto ignorácia už nie je namyslenosťou a oddalovaním budúcnosti, ale zmeneným postojom Dona Juana k milovanej žene: „Čo mi je smrť? Za jednu chvíľku s vami / vďačne dám život.“ (Puškin, 1968, s. 122).

Táto „chvíľka“ znamená viac než celý život a dostáva sa na úroveň večnosti, o ktorej hovoril aj Kierkegaard. Preto sa už nečudujeme, keď v okamihu pádu Dona Juana do podsvetia nepočujeme smrteľný výkrik známy z Mozartovej opery, ale tichý vzdych Dona Juana: „Ó, doňa Anna!“

V Puškinovom malom dielku je však ešte jedna žena, ktorú si treba všimnúť najmä z hľadiska tej literárnej postavy, Donny Anny, ktorá zaujme svoje miesto voči Donovi Juanovi na prelome 19. a 20. storočia. Juanova prvá cesta po návrate do Madridu vedie ku kurtizáne Laure. Z ich rozhovoru vysvitá, že mentálne sú na rovnakej vlnovej dĺžke a jeden druhého považujú za rovnocenného partnera. Laura je tá, ktorá vysvetlí Donovi Carlosovi postoj, ktorý je typický pre dobového Dona Juana, že vernosť je racionálnym omylom, ktorý predpokladá kontinuitu vzťahu k iným ľuďom. Keď sa jej Don Carlos opýta, či aj teraz miluje Dona Juana, Laura odpovedá: „V tejto chvíli? / Nie, neľúbim. Dvoch ľuďov nemôžem / a teraz ľúbim teba.“ (s. 105). Znamená to, že v danom okamihu je Laura absolútne verná. Časový úsek, ktorý je medzi dvoma milostnými aktmi, nemá existenciálny význam, veď nás neviazne ani k jednému z dvoch partnerov. V tomto vyznaní Laury sa prebúda k životu libertiniánsky svetonázor 18. storočia, ktorý naráža na „večný okamih“ romantiky.

S romantickou apoteózou Anny sa stretávame u E. Th. A. Hoffmanna. K tomu treba uviesť toľko, že novela *Don Juan* sa viaže jednak k predstaveniu Mozartovej opery, jednak k speváčke, predstaviteľke Donny Anny. Hoffmannovu novelu – ktorá bola uverejnená v dobovom hudobnom časopise Allgemeine Musikalische Zeitung – teda môžeme ponímať aj ako

²⁷ Madame de La Fayette: *La princesse Clèves*, 1678.

²⁸ Alexander Sergejevič Puškin: *Kamenný hosť*, 1968, s. 93 – 124.

palimpsest k opere,²⁹ ale aj ako appendix ku Kierkegaardovej analýze. Hoffmann však dospieva k iným výsledkom ako Kierkegaard a aj postavu Dona Juana interpretuje inak, ako sa objavuje v dobových predstaveniach opery. Za centrálnu postavu nepovažuje Dona Juana, ale Donnu Annu. „Donna Anna je postavená oproti Donovi Juanovi ako rovnocenný protivník, pokiaľ ide o najvyššie uprednostnenie prírody. Ak bol Don Juan spočiatku obdivuhodne statným, skvelým mužom, ona je ženou božskou a nad jej čistou myslou nemá diabol žiadnej moci. Všetko umenie pekla mohlo ju skaziť iba pozemsky“ (Hoffmann, 1959, s. 56). Hoffmann pomocou premyslenej narácie – v ktorom namiesto chladného a vševediaceho rozprávača dáva vystupovať zaniietenému, nadšenému divákovi: „Enthusiast“ – sa odpútava od textu opery a v hudbe vidí dve prírodné sily, ktoré bojujú medzi sebou: Dona Juana a Donnu Annu. Anna mohla byť tou osobou, ktorá by pomocou lásky prebudila v Donovi Juanovi uvedomenie si jeho božskej prirodzenosti a vytrhla by ho z jeho nešťastného života. Žiaľ, stretli sa príliš neskoro a Anna už nemohla uniknúť. „Nezachránila sa! Keď ušiel, čin bol dokonaný. Oheň nadľudskej zmyselnosti, plam pekiel zachvátil jej vnútro a akýkoľvek odpor bol márný. Jedine on, jedine Don Juan mohol v nej zapáliť zmyselné šialenstvo, akým ho zahŕňala...“ (s. 57). Hoffmann to síce expressis verbis neformuluje, ale z jeho textu je zrejmé, že Anna bola jediná žena, ktorá dokonale pochopila a precítila skutočnú existenciu Dona Juana, a preto sa ich stretnutie stalo pre oboch fatálnym. Môžeme odabstrahovať od toho, že v opere Anna presviedča Dona Ottavia, aby pomstil Juanov čin, a upokojí sa až vtedy, keď je už Juan v pekle, lebo následne oddaľuje svadbu s Donom Ottaviom, ktorý nedospel tam, kam sa dostal Don Juan. Ani Annu, ani Dona Juana nemôžeme merať pohľadom každodenného človeka. Cieľom ich pomeru nie je manželstvo. Ich vzájomný vzťah to prevyšuje. K tomu vzťahu však bola potrebná Anna. Kým neprišla ona, Don Juan iba zbieral ženy, tu však narazil na rovnocennú partnerku. Hoffmannova Donna Anna je prvou v rade žien, ktoré sú síce osudovo zamilované do Dona Juana, nie sú však už jeho príveskom.

Prechod k Donovi Juanovi a k Donne Anne 20. storočia sa nachádza v diele G. B. Shawa.³⁰ Tu nemáme priestor na to, aby sme sa venovali otázke, do akej miery je v tejto hre prítomná Schopenhauerova filozofia. Stačí poznamenať, že odhrnutie Mayinho závoja zo sveta javov sa prezentuje vo filozofickom zameraní a odhodlaní Johna Tannera (alias Dona Juana). Juan tu už vidí nebezpečenstvá, ktoré naňho číhajú, a chce sa odtrhnúť aj od každodenného života. Je preto prvým Donom Juanom, ktorý uteká pred ženami. A je aj prvým, ktorý reflektuje na svoju literárnu predhistóriu, a keď v pekle Lucifer nepriamo cituje tú časť Grabbeho drámy, v ktorej Don Juan a Faust diskutujú o absolútne – „Chráňte sa honby za Nadľudským, vedie k paušálnemu pohrdaniu všetkým Ľudským“ (Shaw, 1968, s. 383) – Juan vopred odmieta túto dobrú radu, lebo ju považuje za sentimentálnu: „... hoci sa od cynického diabla rád niečomu priučím, sentimentálneho vôbec neznesiem“ (s. 382). Predstavme si tú situáciu: diabol je ten, kto si osvojil svetonázor romantického Dona Juana, ale Juan začiatku 20. storočia už žije v iných časových dimenziách. Z toho by sme mohli odvodiť záver, že podsvetie hodnotí činy Dona Juana na základe predchádzajúcich a už zaniknutých ideí. Nie je preto náhodné, že Don Juan nielenže nechápe, prečo ho na každom kroku upozorňujú na trest, ale ani ho to nezaujíma. Aký vzťah môže mať k minulosti, keď žije v permanentnej prítomnosti? A vôbec: majú

²⁹ Ricarda Schmidt: *How to Get Past Your Editor: E.T.A. Hoffmann's „Don Juan“ as a Palimpsest*, 2009.

³⁰ George Bernard Shaw: *Man and Superman*, 1911 – 1912; slovenský preklad medzihry *Don Juan v pekle*, 1968, s. 311 – 385.

prekonané hodnoty nejakú funkciu pre činnosť suverénneho individua? Ani nemusíme upozorňovať na Nietzscheho prítomnosť v myslení Shawa.

Juana nudí idealizácia lásky, Anna mu zasa vyčíta jeho filozofickú nedôslednosť. Proti Juanovmu tvrdeniu, že od žien vždy utiekol preto, lebo jednak chceli ovládnuť jeho životný čas, jednak v nich nenašiel ideálnu ženu, zaujíma jednoznačné ženské stanovisko: Ideálna žena neexistuje, a preto sa s ňou ani nedá oženiť. „Tuším všetci by ste sa chceli oženiť s pôvabným stelesnením hudby, maliarstva a poézie. Lenže to nie je možné, pretože také niečo neexistuje. Ak žena z mäsa a kostí nie je pre vás dosť dobrá, nedostanete nič; to je všetko. Ženy sa musia uspokojiť s manželmi z mäsa a kostí – a veru aj toho je dakedy pomenej; musia teda aj vám stačiť manželky z mäsa a kostí“ (s. 358 – 359). Na to Juan odpovedá, že toto antiromantické stanovisko, ktoré jednoznačne súvisí s dobovým ženským hnutím a koncepciou „New Woman“³¹, nie je v rozpore s jeho názorom, veď on už dávno skoncoval s romantikou. Vyzná sa z toho, že predtým ženu „glorifikoval a omylom jej pripisoval svoje predstavy, myšlienky a city“ (s. 356). (Ako keby sme čítali Stendhalovu teóriu kryštalizácie.) Don Juan v podsvetí však už má inú mienku a hovorí: „Práve preto som sa odvrátil od romantika s umeleckou povahou, ako sám nazýval svoju zaslepenosť. Poďakoval som sa mu za to, že ma naučil používať oči a uši, ale povedal som mu, že jeho kult krásy, honba za šťastím a idealizovanie žien nestojí ako životná filozofia ani za fajku dymu...“ (s. 359). Tu treba, samozrejme, pripomenúť, že v časti hry, ktorá sa odohráva v podsvetí, vystupuje pôvodná, španielska Donna Anna, ktorá – a to je poučné – si uvedomuje situáciu žien a sformuluje svoj názor, až keď sa dostane do pekla. A tejto Anne priznáva nový Don Juan, že ako zvodca žien nikdy nebol šťastný. A priznáva aj to, čo bude určujúce pre všetkých donchuanov 20. storočia, že „do náručia Ženy ma nikdy neprivedla láska, ale únava, vyčerpanosť“ (s. 375). Únavu a vyčerpanosť musíme chápať nielen v doslovnom, ale aj v alegorickom zmysle.

Anna Whitefield, ktorá prenasledovala Johna Tannera cez polovicu Európy iba preto, aby ho prinútila k manželstvu, využíva práve túto únavu a vyčerpanosť na to, aby dosiahla svoj cieľ. Vysvitne však, že úspech ešte nevedie k šťastiu. John Tanner priznáva, že „nie som šťastný človek. Anna vyzerá ako šťastná, ale aj ona je iba víťazná [...] Toto nie je šťastie, lež cena za to, za ktorú silní ľudia predávajú svoje šťastie“ (Shaw, b. v., s. 325). Keď túto sentenciu ostatní považujú za grobianstvo, Anna sa iba usmieva a pobáda Johna: „Nestaraj sa o to, drahý! Iba rozprávaj ďalej“ (s. 326). Zrejme nie je nadinterpretáciou, ak tvrdíme, že Don Juan pomaly preplával z vôd činorodosti do vôd teórie. A Anna preberá jeho predchádzajúci post víťazného individua.

Okrem medzihry v pekle, ktorá je vlastne filozofickou rozpravou o vzťahu pohlaví, oplatí sa prečítať aj to, čo Shaw napísal Atrhurovi Walkleyovi v podobe predslovu k tomuto dielu. Tam sa expressis verbis vyjadruje v tom zmysle, že muž už nie je víťazom v hre pohlaví a je aj otázne, či vôbec niekedy toto postavenie mal. Na úroveň nadčloveka ľudstvo privedie žena ako predstaviteľka Life Force. Na konci medzihry v pekle, keď už Don Juan odchádza do neba a Anna sa spýta, kde nájde nadčloveka, a odpovedia jej, že sa ešte nenarodil, Anna výkrikom hľadá otca pre budúceho nadčloveka. V spomínanom predslove Shaw konštatuje, že posledný, skutočný

³¹ Koncepcia „New Woman“ pochádza od autorky Sarah Grandovej, ktorá vo svojom románe *The Heavenly Twins* znázornila nerovnosť mužov a žien a sexuálnu sebarealizáciu žien. Sám G. B. Shaw postavil do centra väčšiny svojich známych diel autonómne ženy. Pozri napríklad *Živnosť pani Warrenovej*, *Svätá Jana*, *Pygmalion*.

Don Juan pochádza od Mozarta a tento Don Juan stojí na tej istej úrovni ako Goetheho Faust. Po rôznych literárnych zmenách 19. storočia nastala nová situácia: „Don Juan zmenil svoje pohlavie a stal sa Donnou Juanou, ktorá opúšťa svoj domov bábik a žiada svoje práva namiesto toho, aby naďalej hrala vedľajšiu úlohu v moralizujúcej dramatickej hre“ (s. 17). Je pravda, že Donna Juana ako literárna postava sa zrodila počas života Shawa, ale nie v tom zmysle, ako o tom hovorí on, lež ako Juanova protihráčka a partnerka. K nej sa však vrátime až na konci tejto štúdie.

Vyčerpanosť spomínaná Shawom sa skrýva v pozadí toho, že Don Juan začiatku 20. storočia je už unavený a už nie je tým zvodcom, akým býval predtým. Základnou vlastnosťou tohto Dona Juana sa stáva pasivita a rezignovaná akceptácia očakávaní vyplývajúcich z povesti jeho mena. Z maďarskej literatúry možno v tejto súvislosti spomenúť diela Tamása Deáka a Endre Gerelyesa. V Gerelyesovom Donovi Juanovi³² je základnou dilemou hlavného hrdinu to, že ženy už nechcú jeho ako osobu, ale túžia po legende, lebo stať sa súčasťou legendy znamená aj rast ich dôležitosti. Uvedomením si svojej prítomnosti v legende však bezprostredne vyplýva pre Dona Juana, že sa musí stotožniť s postavou legendy.³³ Gerelyesov Don Juan preto hľadá ženu, ktorá nechce jeho telo a legendu, lež jeho ako osobu. A túto ženu nachádza vo svojej manželke Donne Elvire, ktorá sa postaví na jeho stranu v boji proti Inej Vôli. Don Juan dokáže zvíťaziť iba s jej pomocou. Aj vo dvojici krátkych románov T. Deáka³⁴ sa objavuje táto rezignovanosť po tom, ako si Don Juan uvedomí, že jeho previnenia, hriechy a provokácie boli zbytočné a prázdne bolo aj presvedčenie, že zvädzal ženy ako absolútne slobodný človek v mene diabla, veď ženy túžili iba po jeho mužnosti, hoci on chcel vplývať na ľudí pomocou idey. Tento svet ideí však už nemá nič spoločné s Faustovým nezaujatým dosahovaním pravdy: „Veď keby ma zaujímala iba pravda obsiahnutá v myšlienkach! Mňa si však podmanila krása ideí; nie čistota, ale opojenie z poznávania“ (Deák, 1986, s. 144). Prostredníctvom estetickosti poznávania akoby stál pred nami postmoderný Don Juan – je to však nepotvrdená konklúzia. Skutočná tragédia Dona Juana v danom diele totiž spočíva v tom, že svojou osamotenosťou a najmä odlišnou predstavou poriadku vyprovokuje zásah všemocnej inkvizície.

Pred Gerelyesom a Deákom sa v maďarskej literatúre objavilo začiatkom 20. storočia aj iné dielo o Donovi Juanovi,³⁵ v ktorom už hlavná predstaviteľka – Anna/Ninette – vystupuje ako autonómna postava voči Juanovi/Jánosovi. Autorom bol Lajos Biró, ktorý sa po svojej emigrácii stal slávnym scenáristom v Hollywoode. Mužský protagonista János Aradi je operným spevákom, ktorý má len dočasné vzťahy so ženami, no nerád spieva rolu Dona Giovanniho, lebo pri predstavení počas vojny mal veľký neúspech. Ako k tomu poznamenal: „Dona Juana ani na scéne nehrám rád. Divadelný Don Juan je smiešny a hlúpy chlapík. Sobášny podvodník. Ten, kto každej žene sľubuje manželstvo, nezvádza, ale klame. Ja mám rád Dona Juana z legend. [...] Toho, ktorý tak dokonale zvedie ním milované ženy, že ony sa mu odovzdajú

³² Gerelyes Endre: *Don Juan, avagy a hivatástudat*, 1975.

³³ V románe Sándora Máraiho *Vendégjáték Bolzanóban* (*Hostovanie v Bolzane*) sa do tejto situácie dostáva Casanova. Ráno druhý deň po príchode naňho pozerajú slúžky cez kľúčovú dierku jeho izby a pýtajú sa Lucie, čo videla, a ona odpovedá: „Muža.“ V maďarskom texte je neurčitý člen pred slovom „muž“, ale je to zavádzajúce, lebo z reakcií prítomných žien jasne vyplýva, že videli onoho muža-legendu.

³⁴ Tamás Deák: *Don Juan – Don Juan halála*, 1986.

³⁵ Lajos Biró: *Don Juan három éjszakája*, 1917.

na život a na smrť. Bezstarostne sa mu vydajú napospas, lebo už nemajú ani vôľu, ani inú túžbu, iba to, aby mu podľahli. Nestarajúc sa o to, čo príde potom“ (Biró, 1917, s. 28 – 29). V príbehu sa tu na chvíľu objaví variácia na Pygmaliona od Shawa, lebo János sa sprostredkovane aj bezprostredne zúčastňuje odbornej prípravy Ninette, ktorú „vychováva pre seba“ a ktorá potom chce iba to, čo aj on. Ninette sa potom vydá za Eleka, o ktorom János vyhlásil, že si zaslúži takúto ženu. Po sobáši Ninette už odmieta Jánosa a nekoná tak, ako to od nej očakáva on. Urobila rozhodnutie a teraz už každý svoj krok a čin podriaďuje tomuto rozhodnutiu. Oproti vtedy preslávenej Weiningerovej teórii,³⁶ podľa ktorej „amoralita“ ženy spočíva v jej neschopnosti spojiť časové dimenzie konania, Ninette koná v kontinuálnom osobnom čase, a preto nenasleduje vôľu iného človeka, ale uskutočňuje vlastné rozhodnutia. Ako hovorí: „Verím, že patríam sama sebe. Preto musím takto žiť a takto konať“ (Biró, 1917, s. 169). A potvrdzuje to aj ďalším výrokom: „Lebo dlhujem sebe svojím životom“ (s. 171). Ninette je už emancipovanou ženou a z jej samostatnosti neuberá to, že patrí svojmu mužovi, lebo aj on venoval svoj život Ninette. János napokon uznáva, že Don Juan „umrel“. Záverečná veta románu to nielen potvrdzuje, ale aj ironizuje, lebo keď sa János spýta Ninette, ako ho budú volať jej deti, ona so smiechom odpovedá: „Dedo.“

K únave a vyčerpanosti sa teda pridružuje aj staroba. Vyčerpanosť už nedovoľuje Juanovi, aby naďalej hral svoju hru vábenia, príliš zostarol, aby ho zaujímali hry, v ktorých nasadzoval svoj život. Don Juan dvadsiateho storočia je unavený a starý. Táto únava charakterizuje Juana, ktorý ako 66-ročný dvorí jednej dáme, lebo v tomto vzťahu vidí možnosť oddialenia smrti. Tento starý Don Juan je hlavnou postavou diela Henryho de Montherlanta.³⁷ Montherlantov Don Juan – podobne ako u Biróa – odmieta svoj charakter burladora a uprednostňuje „čisto“ peňažné medziľudské vzťahy. Ale ani tak neunikne smrti, lebo tá neútočí zvonka, ale zreje vnútri Dona Juana. Konečné vyústenie príbehu je totožné s riešením v slávnom japonskom filme z roku 1964 *Onibaba* od režiséra Shindô Kanetu: maska, ktorá znázorňuje hlavu smrčky, sa prilepí na tvár Dona Juana. Jeho posledné vety – „Hlava smrčky? Nevadí! Dopredu! Cvalom do Sevilly!“ (Montherlant, 1968, s. 521) – možno vyložiť dvojako. Môžu znamenať to, že Don Juan pohŕda smrťou, možno ich však interpretovať aj tak, že sa podriadil smrti, uvedomujúc si, že v Seville naňho čaká osud. Don Juan sa stal aj fatalistom.

Aj česká literatúra 20. storočia vyprodukovala svoj obraz Dona Juana,³⁸ a to prostredníctvom Karla Čapka a Milana Kunderu. Z Čapkovej novely,³⁹ presnejšie zo zvláštnej spovede Dona Juana sa dozvedáme, že celý svoj život iba predstieral mužnosť a slávne úteky od žien neboli výrazom jeho záletníctva, ale zakrývaním trápnej skutočnosti: Don Juan je impotentný. Od onnipotentného Dona Juana zo 17. storočia sme sa dostali k nemohúcemu a nemužnému Juanovi. Kundera nezájde až tak ďaleko. Jeho Don Juan⁴⁰ sa v určitom zmysle podobá na Gerelyesovho Juana, lebo aj on – teda za Dona Juana považovaný doktor Havel – vie, že ženy bežia za ním iba pod vplyvom legendy o ňom. (Toto si uvedomí najmä vtedy, keď na liečebnom

³⁶ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, 1902.

³⁷ Henry de Montherlant: *Don Juan*, 1958.

³⁸ V tejto súvislosti odhliadnem od románu Josefa Tomana *Don Juan. Život a smrť Dona Miguela z Maňary* (1944, 1955), ktorý jednak odzrkadľuje aj niektoré myšlienky Ladislava Klímu, jednak spracováva druhú zložku mýtu o Donovi Juanovi, životný príbeh dona Miguela de Maňary.

³⁹ Karel Čapek: *Zpověď dona Juana*, 2009.

⁴⁰ Milan Kundera: *Symposion; Doktor Havel po dvaceti letech*, 1968, s. 83 – 116, 139 – 165.

pobyte, teda tam, kde o ňom nevedia, kto je, ho ženy nielen obchádzajú, ale ho ani nevnímajú.) Doktor Havel vidí rozdiel medzi pôvodným Donom Juanom a Donom Juanom 20. storočia: pôvodný Juan bol víťaznou a tragickou postavou, kým jeho repliky z 20. storočia sú iba „Veľkými Zberateľmi“, a teda otrokmi vlastnej povesti. Nie je preto náhodné, že primár oddelenia za svoj najväčší milostný úspech považuje príhodu, keď ho jedna žena odmietla. Pociťala ho tým, že sa k nemu nestavala prostredníctvom sexu. A doktor Havel – hoci to najprv z morálnych príčin odmieta – sa napokon stane sexuálnym objektom primárovej priateľky. Ako reaguje doktor Havel, kedy doktorka preberá iniciatívu? Odovzdajme slovo Kunderovi: „Ach, to je mi otázka...“ (s. 112).

A teraz sa pozrime na tie diela o Donovi Juanovi z 20. a zo začiatku 21. storočia, v ktorých ženy nielen prerastú cez Juanovu hlavu, ale stanú sa aj hybnou silou príbehu. Prvým takým dielom z hľadiska časovej následnosti je hra Edmonda Rostanda.⁴¹ Predohra sa začína tam, kde sa končí Molière, ale Don Juan sa vráti naspäť, aby vyplatil Sganarella kopancami do zadku. Potom sa dohodne s diablom, že dostane ešte desať rokov života. Prvá časť hry sa začína poslednou nocou týchto desiatich rokov v Benátkach, kde sa objaví jeden bábkár, aby predniesol svoje divadlo, v ktorom účinkujú Polichinelle, Diabol a aj Don Juan. Na konci predstavenia bábký opustia scénu a pokračuje hra. Diabol chce vziať Dona Juana, ktorý s ním – presne podľa vzoru stredovekej morality Everyman (Jedermann, Hocikto) – začína vyjednávať a vymenúva všetky svoje výnimočné vlastnosti. Predostrie a neskôr spolu s diablom roztrhne zoznam všetkých 1 003 žien, veď už od Montherlanta vieme, že Juana nezaujímajú vlastná minulosť. Žije v aktuálnej prítomnosti. Juan sa odvoláva na tie diela, v ktorých účinkoval, a aj na tie teoretické práce, ktoré analyzovali jeho postavu. Diabol však neberie do úvahy tento argument a odbije ho krátkou poznámkou: „Čteš příliš, o tobě co všechno napsali!“ (Rostand, 1948, s. 69). Objavia sa ženy zo zoznamu. Všetky majú na tvári masku a Juan nespoznáva ani jednu z nich, dokazujúc tým, že nemal žiadny vzťah k osobnosti žien a naháňal iba ich množstvo. Zamaskované ženy, Tiene vyvracajú Juanovu istotu, že on ich získaval, a spočítajú mu, že od začiatku do konca ony usmerňovali priebeh udalostí:

Než na mně pohleděls, dřív jsem tě vyvolila.

(s. 63)

Tvé slavné žebříky! Což nejsou mnohem spíš
jen pavučinami, po kterých vystoupíš?

(s. 64)

Pro tvoje chování, když cucháš!

A když lžeš! – Oblékáš v krátkém čase!

Je žena Juanu, čím muž je dívkám zase!

(s. 68)

Je to veľmi silný argument, pod ktorého ťarchou Juan stráca pôdu pod nohami, lebo ak je neviestka iba predmetom sexuality, tak Juan – tým, že sa stáva šľapkou – stráca aj posledné omrvinky svojej slobodnej vôle a slobodomyselnosti. Tiene však majú ešte jeden tromf v rukách. Juan sa dovtedy vystatoval tým, že oproti iným mužom jedine on bol schopný uchmatnúť manželky

⁴¹ Edmond Rostand: *La Dernière nuit de Don Juan*, 1921 (v českom preklade: *Poslední noc Dona Juana*, 1948).

iných mužov a ani jedného sa nikdy nezľakol. Tieni ho však usvedčujú z toho, že existujú dvaja muži, ktorých sa aj on bojí. Sú to Tristan a Romeo, ktorí boli skutočnými milencami: „Ti slávu majú večnou! / Tys všetky ženy mŕľ, – však žiadnou jedinečnou!“ (s. 73).

Toto tvrdenie sa nevzťahuje iba na to, že Juan sa vzťahoval k ženám vždy a výlučne dočasne – nevytvoril teda trvácny vzťah a nedospel k skutočnej existencii založenej na kontinuite –, ale aj na to, že presvedčenie o svojom postavení ako subjektu voči ženám ako objektom stojí na hlinených nohách. Subjekt nevlastní svoj objekt, veď kategórie subjektu a objektu sú vzťahové kategórie. Sú navzájom prepojené tak ako túžba a predmet túžby v Kierkegaardovej teórii. Ani o jednej nemožno predpokladať, že by existovali a priori voči druhej.

Diabol si uvedomí, že po tomto vytriezvení by bolo peklo vykúpením pre Juana, preto so satanskou iróniou vymyslí preňho iný osud. Kým osud pôvodného Dona Juana bol tragický, lebo sa nevzdal svojej individuality voči ničomu a nikomu, Juan 20. storočia sa stal komicou figúrou (ako napríklad u Kunderu), teda aj ukončenie príbehu musí mať takýto charakter. Diabol strčí Dona Juana medzi kulisy bábkového divadla, aby tam predniesol ako marionetová figúrka paródiu svojho života. Posledné slová Juana ako bábkky visiacej na drôtoch sú nasledujúce: „Som slávny burlador!“ A celý príbeh uzatvára výrok Bieleho Tieňa, teda ženy, ktorá by bola mohla zachrániť Juana pod podmienkou, že by ju bol uznal ako osobu: „Aká škoda!“

Túto sentenciu o Donovi Juanovi, teda o jednom z archetypov modernity, vyriekne žena. Núka sa jediná interpretácia: Don Juan sa sám pripravil o možnosť stať sa skutočným subjektom vo vzájomnej hre pohlaví, a tak sa premenil na svoju vlastnú paródiu.

Najznámejším dielom o Donovi Juanovi 20. storočia je hra Maxa Frischa.⁴² Frischov Don Juan zosobňuje v sebe takmer všetky vlastnosti Juanov 20. storočia. V prvom rade stratil všetky ilúzie o ženách a vie, že jeho vlastný obraz neznamená nič oproti každodenným legendám. V druhom rade – podobne ako John Tanner u Shawa – túži po niečom vyššom, ako je žena. U Tannera je to filozofia, u Frischovho Juana geometria: „Vy si to nazývajte bohom, ja to nazývam geometriou. Každý chlap má niečo vyššie, ako je žena, keď vytriezvie“ (Frisch, 1968, s. 426). Napokon aj tento Don Juan je konfrontovaný s tým, že jeho život je už literárne stvorený a tento literárny obraz ho bude sprevádzať do konca života.

Juan uteká pred manželstvom, ale tento útek je spojený s fatálnym nedorozumením. V tajnosti túži po svojej neveste Anne, ktorú už dávno nevidel, a v noci sa s ňou stretne v parku. Je takisto zneistená a pochybuje o svojom kroku do manželstva. On nespozná ju a ona jeho a ako neznámi ľudia sa pomilujú a zaľúbia sa do seba. Keď na druhý deň Juan uvidí, že tou neznámou ženou je jeho nevesta, zľakne sa, stratí sebaistotu a odmietne povedať áno: „V mene Otca, Syna, Ducha Svätého – nemôžem to odprisať – po tom všetkom, keď viem, čo všetko je možné – ako mám vedieť, koho milujem – a ona, moja nevesta, ktorú som videl na vlastné oči: blažená s prvým chlapom, ktorým (náhodou) bol som sám“ (s. 432). Tohto Dona Juana už nezaujímajú anonymné ženy a ani on sám nechce byť beztvárnym – veď stále nosil masku – zvodcom. Anna však zostáva zamilovaná, lebo náhodu považuje za prostriedok osudu a nevyhnutnosti. Preto ju nezaujíma, že sa svadba neuskutočnila, a chce sa stretnúť s Juanom na tom istom mieste, kde strávili predchádzajúcu noc. Juan však už utiekol. Anna neunesie túto zradu a utopí sa v jazere. Juanov osud naplní iná žena. Je to bývalá kurtizána Miranda, ktorá je smrteľne a bezpodmienečne zaľúbená do Juana.

⁴² Max Frisch: *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, 1953 (v slovenskom preklade: *Don Juan alebo Lásky ku geometrii*, 1968).

Po dlhých rokoch, keď sa už Juanovi sprotivil jeho predchádzajúci život, v ktorom sa pripôobil svojej legende a Miranda sa stala bohatou vdovou, uzavreli dohodu: Juan zrežiruje svoj pád do pekla a Miranda ho prijme do svojho paláca, kde sa bude môcť venovať svojej láske, geometrii. Plán vyjde, všetci uveria, že Juana vzal diabol, a on sa utiahne k Mirande. Odtiaľ už niet úniku, lebo by sa zrútila stavba legendy a on by sa musel stať znova Donom Juanom. V záhrade kňaznej Mirandy pri rozhovore s miestnym biskupom sformuluje svoju najväčšiu dilemu, viažucu sa na pôvodnú Platónovu teóriu o androgýnovi: „Vážne, môj odpor voči stvoreniu, ktoré nás rozštiepilo na muža a ženu, je ešte mocnejší [...] Aká nehoráznosť, že človek sám nie je celok a čím väčšia je jeho túžba, tým tu stojí prekiatejši, vystavený druhému pohlaviu až do vykrvácania. Pritom mám byť vďačný, viem! Mal som len dve možnosti: zomrieť alebo prísť sem. Cítiť vďačnosť za toto väzenie v rajských záhradách“ (s. 491).

Don Juan sa stal závislým od Mirandy. Veľkým úšľabkom príbehu je to, že Don Juan, ktorý predtým uprednostňoval vzťahy bez emócií a redukované na čistú telesnosť, sa stal baránkom tej ženy, ktorej pôvodným povoláním bolo poskytovanie lásky za peniaze. Ale ani to nie je koniec. Biskupovi sa priznáva aj z najväčšieho strachu, čo sa stane, ak mu „ešte pohlavie hodí slučku na krk“. Na biskupovu otázku, čo by to mohlo byť, Juan odpovedá: „Keby zo mňa urobila otca. A čo mám robiť? Ona za to predsa nemôže. Zasadneme ku stolu, akoby sa nič nestalo, a povieme: Dobrú chuť!“ (s. 493). Čo sa aj stane a „pomaly padá opona“. A z pamäti sa vynorí posledná veta z Rostandovej hry.

Predstavme si tú blasfémiiu, ako sa Don Juan ukáže pred 1 003 ženami a za ruky vedie svojho synčeka!

Nemôžeme obísť ani historický román, v ktorom takisto ženské postavy určujú Juanov osud.⁴³ Podľa Obermeierovej koncepcie už nemožno postaviť príbeh moderného Dona Juana na účasť jedinej hlavnej ženskej postavy, preto tu absentuje Donna Anna. Vystupujú však tri aktérky, ktoré sú postavené na roveň Dona Juana ako rovnocenné partnerky. Prvou je Catalina, ktorá – podobne ako Puškinova Laura alebo Frischova Miranda – pestuje najstaršie ženské remeslo, a preto sa dostáva k Juanovi duševne najbližšie. Voči nej Juan nemusí dokazovať svoju mužnosť (veď ide o čisto finančný vzťah), preto si ju váži, dokonca ju aj miluje. Catalina zasa rozpoznáva Juanovu základnú osobnostnú črtu, že on je večne hľadajúcim, pokoj nenachádzajúcim Ahasverom sveta lásky. Druhou ženou je Manuela, ktorá ušla z kláštora a v ktorej Juan spoznáva sám seba. Zaľúbi sa do nej ako do svojej stratenej polovice – pozri Platónov mýtus o androgýnovi –, zmocní sa jej a chce si ju vziať za manželku, lenže vysvitne, že Manuela je jeho dcéra. (V tomto príbehu dostávame odpoveď na dilemu Frischovho Dona Juana: Sami osebe netvoríme celok, a keď zistíme, že druhá osoba nie je cudzia, výsledok musí byť tragický.) Juan stratí pud sebazáchovy. Konfrontuje sa so svojou schizofrenickou situáciou. Napriek tomu nejde cestou Oidipa. Rozhodne sa pre iné, neočakávané, no po predchádzajúcom tragickom príbehu celkom logické riešenie: ožení sa s treťou, mužov nenávidiacou ženou Dianou de Ulloa. Je to predzvesť konca. A skutočne: po tom, ako Juan zabije manžela Diany a ona odcestuje s ním, novopečený pár navštívi hrob mŕtveho manžela, kde jeho pomník padne na Juana a on umrie. Je to tragikomické rozuzlenie príbehu.

Unavenosť, rezignovanosť, staroba a útek do teórie – to sú charakteristické črty Dona Juana 20. storočia, ktoré stoja v príkrom rozpore s klasickým a tradičným Donom Juanom.

⁴³ Siegfried Obermeier: *Don Juan, der Mann, den die Frauen liebten*, 2000 (v českom preklade: *Don Juan*, 2002).

Keď sa nositeľ takýchto vlastností napriek tomu ukazuje v role zvodcu žien, tak sa jeho osud stáva komédiou, paródiou alebo smrtiacou iróniou. Paralelne s touto zmenou sa ženy stávajú protagonistkami príbehu a ony určujú smer Juanovho života. Jemnou odlišnosťou od tejto schémy sa vyznačujú dva romány 21. storočia. Prvým je dielo Petra Handkeho.⁴⁴ Uňho Don Juan zachováva jeden zo svojich stálych atribútov, slobodu, ale už nezvádza ženy tradičným spôsobom. Jeho moc spočíva v pohľade.⁴⁵ Po tom, ako jeho pohľad spočinie na žene, ona sa zmení. Keď si vymenia pohľady, ženy stratia svoju minulosť, kam už niet návratu. Nie je to však víťazstvo Dona Juana, ale prebudenie ženskej žiadostivosti. Ženy sa stanú samy sebou, krajšími, ale i nebezpečnejšími bytosťami, lebo sa snažia privlastniť Dona Juana. Veď ak sa stratila minulosť, tak budúcnosť viažu k tomu okamihu, v ktorom sa samy premenili, a tento okamih by chceli zopakovať aj v budúcnosti. Lenže Don Juan nie je schopný opakovania – tu sa znova stretávame s dilemou Kierkegaarda. Opakovanie by zabilo Dona Juana. Jeho pohľad je jednorazový (a tým aj jedinečný), preto, ak si chce zachovať svoju existenciu, tak musí utiecť. Ženy ho preto považujú za zradcu. Ale iba tie ženy, ktoré nevedie, čo s vlastnou sebaidentitou, ktorá predpokladá sebaurčenie a slobodu a niekedy aj s nimi súvisiacu osamotenosť. Handkeho Don Juan nesie so sebou práve túto samotu a smútok. Don Juan druhého románu z tohto obdobia⁴⁶ ide ešte ďalej. Hoci aj on utečie po každom milostnom dobrodružstve, ale kým je pri žene, jeho jediným cieľom je dosiahnutie ženskej – a nie vlastnej – rozkoše. Akoby naplňal morálnu maximu Diderotovho *Jakuba*: „Získanie rozkoše pre druhého je najväčšie dobro.“ Jeho tragédia prichádza vtedy, keď sa zaľúbi do Donny Anny. Preto ani jeho smrť nie je tradičná, veď umiera tak, že svojím telom zachytáva tú guľku vystrelenú ženichom Donny Anny, ktorá mala zabiť Annu. Juan sa obetuje kvôli žene.

Textové analýzy teda ukazujú tú premenu, pre ktorú platí, že archetyp Dona Juana postupne stráca svoj charakter dominantného, víťazného a onnipotentného subjektu modernity a mení sa na objekt diania. Takto načrtnutý obraz by mohli zjemňovať tie analýzy, ktoré do centra stavajú intertextualitu, a naratívne techniky, lebo by sa preukázali vzájomné prelínania textov z rôznych období literárneho stvárnenia Dona Juana. Základná štruktúra by sa však tým nezmenila.

Na záver musíme spomenúť postavu, o ktorej sme sa už zmienili v predchádzajúcich pasážach, ale nerozviadli sme jej charakter. Ide o Donnu Juanu. Donna Juana vo svojej pôvodnej podobe ešte nie je ženskou obdobou Dona Juana, ale jeho protivníčkou. Nečudo, že túto Donnu Juanu vytvoril autor prototypu Dona Juana, Tirso de Molina. V jeho intrigovej veselohre⁴⁷ má Donna Juana mužské preoblečenie, aby získala naspäť lásku svojho neverného ženicha Dona Martina. (Je iba náhoda, že v tejto veselohre účinkuje aj jeden žiarlivý Don Juan, ktorý je zamilovaný do Donny Inés, ktorú zasa chce získať Don Martin prezlečený za Dona Gila. Je celkom prirodzené, že aj Donna Juana sa prezlečie za Dona Gila.) Donna Juana sleduje jediný cieľ – a tomu podriaďuje všetky svoje činy – , a tým je odhalenie Dona Martina a jeho

⁴⁴ Peter Handke: *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, 2004 (v českom preklade: *Don Juan (ve vlastním podání)*, 2006).

⁴⁵ Pozri k tomu Stefanie Kullick: „Don Juan ist ein anderer“ Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* in *der literarischen Tradition des Don Juan-Stoffes*, 2008, s. 43 – 50.

⁴⁶ Douglas Carlton Abrams: *The Lost Diary of Don Juan. An Account of the True Arts of Passion and the Perilous Adventure of Love*, 2007 (v českom preklade: *Ztracený deník Don Juana*, 2008).

⁴⁷ Tirso de Molina: *Don Gil de las calzas verdes*, 1973.

získanie na svoju stranu. Neberie pritom ohľad na nikoho a používa všetky figle a klamstvá. Berie na seba nielen úlohu Dona Gila, ale aj Donny Elvíry, čoho dôsledkom je, že sa do nej nezaľúbia iba ženy, ale aj muži. Prezentyujú tým večnú charakteristiku lásky: neistotu a možnosť zámeny osôb. Hlavným motívom však nie je hravé vábenie, ale pomsta. A tú Donna Juana aj dosiahne. To všetko odkazuje k tomu, že táto prapôvodná Donna Juana ešte nie je autonómnou osobnosťou, teda nie je tou ženskou postavou, ktorá by sa mohla stať alter egom Dona Juana. Je obyčajnou negáciou, ktorá – vieme to od Hegla – neruší tézu, lež je jej negatívnu kópiou. Motív prezlečenia sa za muža veľa prezrádza. Jednak totiž ukazuje smer, ako sa dostať zo stavu podriadenosti, teda aby Donna Juana nezostala púhou rekvizitou, ale aby bola aktívnou postavou v rámci vlastného osudu, jednak však nekoná mužsky, veď všetky jej kroky usmerňuje túžba po ženskej pomste. Preoblečenie tu neznamená premenu osoby. Úplne inú funkciu má preoblečenie v Máraiho románe *Hostovanie v Bolzane*⁴⁸, kde Casanovove ženské šaty znamenajú iba predstieranú inakosť, kým Franciska vo svojich mužských šatách neovláda len manipulačné možnosti predstierania, ale dokáže odkryť aj neuskutočnené možnosti svojho mužského protivníka. Samozrejme, Franciska má už dávno za sebou obdobie Molinovej Donny Juany a zoči-voči svojmu partnerovi prezentuje svoj kostým.

Skutočná Donna Juana sa objaví v maďarskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia v diele *Minky Czóbel*.⁴⁹ Donna Juana je tu vernou „bosoráckou družkou“ Dona Juana, ktorá „žije sama bez nádeje a ilúzií“. Táto Donna Juana nie je protihráčkou ani ženskou kópiou Dona Juana, práve naopak: Juan sa stáva podobou Juany. Je však medzi nimi jeden veľmi dôležitý rozdiel: kým Dona Juana strháva telesná vášeň, Donna Juana žije v znamení čistého nazerania bez lásky. Starý vzorec už neplatí. Už nie žena je tou osobou, ktorú si podmaňuje vášeň a ktorej tragédia spočíva v prevahe emócií. Racionalita sa dostáva na jej stranu. Nie je to však prefikanosť, ktorá viedla Donnu Juanu alias Don Gila v znamení pomsty, teda nie je to lišiactvo, ktoré je síce nemilosrdné voči každému, no dokonale slúži svojmu subjektu, ale je to aj rozumnosť, ktorá niekedy pôsobí proti svojmu nositeľovi. Na túto nemilosrdnosť narazí Czóbelovej Donna Juana, ktorá nie je pomstychtivá, nájstojčivo však hľadá a provokuje svoj osud, a preto sa jej príbeh končí tragicky. Strhne však so sebou aj Dona Juana.⁵⁰

Takáto skutočná Dona Juana je hlavnou postavou epištolárneho románu holandskej spisovateľky Helly S. Haase.⁵¹ Je ňou markíza de Merteuil, ktorej adresuje svoje listy autorka románu, a markíza dodatočne racionalizuje svoj vzťah k Valmontovi a rekonštruuje aj svoju osobnosť. Czóbelovej Donna Juana – s výnimkou posledného okamihu, keď sa stretne s Juanom – nikdy nebola zamilovaná a aj markíza de Merteuil odmieta možnosť absolútnej intimity.

⁴⁸ Sándor Márai: *Vendégjáték Bolzanóban*, 1991.

⁴⁹ Minka Czóbel: *Donna Juana (regényes költemény)*, 1900.

⁵⁰ V podobnom secesnom štýle je napísaná hra Jiřího Mahena *Juanův konec* (1905). Na rozdiel od Czóbelovej však u Mahena hlavná ženská postava, ktorá je príčinou tragického konca Dona Juana, nevystupuje vo svojej fyzickej podobe, ale iba ako metafora krásy a predmet tajnej túžby; je však zámkou pre potrestanie Dona Juana. – Pozri k tejto téme Robert Karpiak: *Don Juan in Slavic Drama*, 1977, s. 251 – 256. – V určitom zmysle do tohto radu diel možno radiť aj veršovaný román od Eileen Hewittovej *Donna Juana. A novel in verse* (1925), v ktorom je zrejmy vplyv Byronovho diela. Ako je známe, Byronov Don Juan sa ukrýva v háreme prezlečený za ženu, teda ako Donna Juana. Pozri Catherine Addison: *A Genealogy of the Verse Novel*, 2017, s. 348 – 357.

⁵¹ Hella S. Haase: *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven*, 1976 (v slovenskom preklade: *Nebezpečná známosť alebo Daalenberské listy*, 2001).

Intimita podľa nej nemôže viesť k úplnej odhalenosti a vždy treba ponechať určitý ochranný obal. Spontánnosť, prívetivosť, naivita, entuziazmus a odovzdanosť nepatria medzi jej osobnostné črty. Samozrejme, ak to bolo potrebné, vedela ich používať, ale – a to je veľmi dôležité – voči Valmontovi by podobný postoj považovala za zbytočnú komédiu, ktorá je im bytostne cudzia. A bola by aj nedôstojná vzhľadom na ich mentálnu úroveň. Donna Juana alias markíza de Merteuil nepreberá od Juana iba jeho funkciu spoločenského subjektu, ale z predchádzajúceho stavu „emocionálnej bytosti“ sa mení na bytosť racionálnu. Vo svojich listoch sa zmieni aj o literárnych postavách žien – Moll Flanders, Manon Lescaut a iné –, ktoré nie sú sentimentálne (čo je intertextuálny odkaz na dobovú literatúru) ani nepredstavujú „novú citlivosť“, ale „sú to individuá ženského rodu, celkom preniknuté tvrdou skutočnosťou [...] tvrdím, že ženy ako Manon, Moll a Marianna reprezentujú náš rod pravdivejšie než precitlivené, rojčiaci krásy upadajúce rýchlo do mdlôb a slúžiace do krajnosti normám cudnosti a slušnosti...“ (Haase, 2001, s. 84). Dualita muža a ženy, ktorá sa dovtedy vyjadrovala v podobe kontrapozície „racionalita verzus emocionalita“, „aktivita verzus pasivita“ zanikla a na scénu nastúpila Donna Juana, ktorá nie je iba rovnocennou partnerkou Dona Juana, ale v určitých aspektoch sa nad ním aj vyníma.⁵²

LITERATÚRA

- ABRAMS, Douglas Carlton. 2008. *Ztracený deník Don Juana*. Praha: Brána, 2008. ISBN 978-80-7243-339-1.
- ADDISON, Catherine. 2017. *A Genealogy of the Verse Novel*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. ISBN 978-1-4438-7899-9.
- BELOHORSZKY, Pál. 1981. A romantikus énmítosz ontológiája (Don Juan, Faust, Don Quijote). *Világosság*, 1981, č. 11, s. 690 – 696. ISSN 0505-5849.
- BIRÓ, Lajos. 1917. *Don Juan három éjszakája*. Budapest: Singer és Wolfner, 1917.
- BORDO, Susan R. 1987. *The Flight to Objectivity. Essays on Cartesianism and Culture*. Albany: State University of New York Press, 1987. ISBN 978-0887-06411-1.
- BRUNEL, Pierre. 1999. *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Laffont, 1999. ISBN 978-2-221-07866-2.
- CAMUS, Albert. 2006. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Garamond, 2006. ISBN 80-86955-08-7.
- CZÓBEL, Minka. 1990. *Donna Juana (regényes költemény)*. Budapest, 1990.
- ČAPEK, Karel. 2009. Zpověď dona Juana. In: *Apokryfy*. Praha: Dokořán, 2009. ISBN 978-80-7363-256-4.
- DAVIES, Ann. 2004. *The Metamorphoses of Don Juan's Women. Early Parity to Late Modern Pathology*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2004. ISBN 978-0-7734-6343-1.
- DEÁK, Tamás. 1986. *Don Juan – Don Juan halála*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- DENT, Edward Joseph. 1913. *Mozart's Operas. A Critical Study*. New York: McBride, Nast & Company, 1913.
- DOLFI, Laura. 2001. Tirso y Cicognini. Dos don Juanes frente a frente. In: DOLFI, Laura – GALAR, Eva (eds.). *Tirso de Molina. Textos e intertextos*. Madrid/Pamplona: Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001. ISBN 978-8-4954-9406-1.
- FRISCH, Max. 1953. *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Eine Komödie in fünf Akten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1953.
- FRISCH, Max. 1968. Don Juan alebo Láska ku geometrii. In: *Don Juan*. Bratislava: Tatran 1968.
- GERELYES, Endre. 1975. Don Juan, avagy a hivatástudat. *Új Írás*, 1975.

⁵² Satirické dielo od Tanje Heinzovej *Donna Juana* (2006) nie je možné zaradiť do prezentovanej línie, lebo sa skôr zameriava na konfrontáciu verejnej diskusie o cudzoložstve so satirou a dystopickým spracovaním témy.

- GRABBE, Christian Dietrich. 1987. *Grabbes Werke in zwei Bänden. Zweiter Band*. Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1987.
- GYLLENSTEN, Lars. 1982. *V tieni Dona Juana*. Bratislava: Pravda, 1982.
- HAASSE, Hella S. 2001. *Nebezpečná známosť alebo Daalenberské listy*. Bratislava: Aspekt, 2001. ISBN 80-85549-22-0.
- HANDKE, Peter. 2004. *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004. ISBN 978-3-5184-1636-5.
- HANDKE, Peter. 2006. *Don Juan (ve vlastním podání)*. Praha: Prostor, 2006. ISBN 80-7260-159-8.
- HECKEL, Hans. 1915. *Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung*. Stuttgart: Metzler, 1915.
- HEINZE, Tanja. 2006. *Donna Juana*. Leipzig: Leipziger Literaturverlag, 2006. ISBN 978-3-9340-1584-5.
- HEWITT, Eileen. 1925. *Donna Juana. A novel in verse*. London: G. Routledge, 1925.
- HOFFMANN, E. T. A. 1959. *Hudobné novely*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1959.
- KARPIAK, Robert. 1977. *Don Juan in Slavic Drama*. Ottawa: University of Ottawa, 1977.
- KIERKEGAARD, Søren. 2007. *Bud' – alebo*. Bratislava: Kalligram, 2007. ISBN 80-7149-913-7.
- KULLICK, Stefanie. 2008. „Don Juan ist ein anderer“ *Peter Handkes Don Juan (erzählt von ihm selbst) in der literarischen Tradition des Don Juan-Stoffes*. [Tézy k obhajobe magisterskej práce]. Ontario: University of Waterloo, 2008.
- KUNDERA, Milan. 1968. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 1968.
- LEINSKE, Ulrich G. 2007. *A skolasztikus teológia története*. Budapest: Osiris, 2007. ISBN 978-963-389-923-6.
- MAEZTU, Ramiro de. 1926. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía*. Madrid, 1926.
- MAEZTU, Ramiro de. 1998. *Don Quijote, Don Juan és Celestina. Elfoglult esszék*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1998.
- MAHEN, Jiří. 1905. *Juanův konec*. Praha: Divadelní knihovna Máje, 1905.
- MÁRAI, Sándor. 1991. *Vendégjáték Bolzanóban*. Budapest: Akadémiai/Helikon, 1991.
- MARKÝZ DE SADE. 1996. *Filozofia v budoári*. Bratislava: Marenčin PT, 1996. ISBN 80-967026-6-1.
- MOLIÈRE. 1968. *Don Juan alebo Kamenná hostina*. In: *Don Juan*. Bratislava: Tatran 1968.
- MOLINA, Tirso de. 1963. *Sevillský zvodca a kamenný hosť*. Bratislava: DILIZA, 1963.
- MOLINA, Tirso de. 1973. *Don Gil v zelených nohaviciach*. In: *Zlatý vek španielskej drámy*. Bratislava: Tatran, 1973.
- MOLINA, Tirso de. 1984. *Sevillský svůdce a kamenný host*. Praha: Odeon, 1984.
- MONTHERLANT, Henry de. 1968. *Don Juan*. In: *Az örök Don Juan*. Budapest: Magyar Helikon, 1968.
- MONTHERLENT, Henry de. 1958. *Don Juan*. Praha: Gallimard, 1958.
- OBERMEIER, Siegfried. 2000. *Don Juan, der Mann, den die Frauen liebten*. Scherz Verlag, 2000. ISBN 978-3-596-30286-4.
- OBERMEIER, Siegfried. 2002. *Don Juan*. Praha: BB art, 2002. ISBN 80-7257-826-X.
- ORTEGA Y GASSET, José. 1976. Einführung zu einem Don-Juan-Buch. In: WITTMANN, Brigitte (ed.): *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. ISBN 3-5340-4962-4.
- PEKÁR, Gyula. 1917. *Don Juan*. Budapest: Athenaeum, 1917.
- PUŠKIN, Alexander Sergejevič. 1968. *Kamenný hosť*. In: *Don Juan*, Bratislava: Tatran 1968.
- RANK, Otto. 1924. *Die Don Juan-Gestalt*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.
- ROSTAND, Edmond. 1948. *Poslední noc Dona Juana*. Praha: Josef Cipra, 1948.
- Rousset, Jean. 1976. Don Juan und die Metamorphosen einer Struktur. In: WITTMANN, Brigitte (ed.): *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. ISBN 3-5340-4962-4.
- ROUSSET, Jean. 1978. *Le Mythe de Don Juan*. Paris: A. Colin, 1978.
- SAUVAGE, Micheline. 1952. Les femmes de Don Juan. *Esprit*. Nouvelle Série, 1952, č. 195, s. 419 – 437.
- SAUVAGE, Micheline. 1953. *Le cas Don Juan*. Paris: Editions du Seuil, 1953.
- SHAW, George Bernard. 1968. Don Juan v pekle. In: *Don Juan*, Bratislava: Tatran, 1968.
- SHAW, George Bernard. *Ember és emberfeletti ember*. Budapest: Révai, bez vročenia.

- SCHMIDT, Ricarda. 2009. How to Get Past Your Editor: E.T.A. Hoffmann's „Don Juan“ as a Palimpsest. In: LANGFORD, Rachael (ed.). *Textual Intersections. Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*. Amsterdam: Rodopi, 2009. ISBN 978-9-0420-2731-2.
- SIMMEL, Georg. 1985. *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- SINGER, Armand E. 1993. *The Don Juan Theme. An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses and Adaptions*. Morgantown: West Virginia University Press, 1993. ISBN 978-0-9370-5832-9.
- SMEED, John William. 1990. *Don Juan. Variations on a theme*. London – New York: Routledge, 1990. ISBN 978-0-4150-0750-4.
- TOMAN, Josef. 1944. *Don Juan. Život a smrt Dona Miguela z Maňary*. Praha: Melantrich, 1944.
- TOMAN, Josef. 1955. *Don Juan. Život a smrt Dona Miguela z Maňary*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- TOMAN, Josef. 1955. *Don Juan. Život a smrt Dona Miguela z Maňary*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- TOURNIER, Michel. 1992. *Piatok alebo predpreklie Pacifiku*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992.
- VAJDA, György Mihály. 1993. *Don Juan vándorútja*. Budapest: Argumentum-Gondolat, 1993. ISBN 963-282-684-1.
- WATT, Ian. 1996. *Mythes of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge University Press, 1996. ISBN 978-0-511-54923-6.
- WEININGER, Otto. 1902. *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1902.
- WEININGER, Otto. 1904. *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. 2. verb. Aufl. Wien-Leipzig, 1904.
- WEINSTEIN, Leo. 1959. *The Metamorphoses of Don Juan*. Stanford University Press, 1959.
- WEINSTEIN, Leo. 1976. Die beiden Don-Juan-typen. In: WITTMANN, Brigitte (ed.). *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. ISBN 3-5340-4962-4.
- WITTMANN, Brigitte (ed.). 1976. *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. ISBN 3-5340-4962-4.
- ZORILLA, José. 1967. *Don Juan Tenorio*. Bratislava: Tatran, 1967.

Poznámka

Napísanie štúdie z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia. Číslo projektu: 21-351-03721.

.....

Prof. PhDr. Ondrej Mészáros, CSc.
 Filozofický ústav SAV, v. v. i.
 Klemensova 19
 811 09 Bratislava
 Slovenská republika
 bandimeszaros@azet.sk

Literárna veda v digitálnom prostredí

Poznámky k „Novej panoráme poľskej literatúry“

Magdalena Bystrzak
Ústav slovenskej literatúry SAV, v. v. i.

Literary Science in the Digital Environment
Notes on the “New Panorama of Polish Literature”
Litikon, 2022, Vol. 7, No. 2, pp. 47-55

The article discusses the changes in contemporary literary studies under the influence of digital media. It focuses on the projects of Digital Humanities Centre at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences in Warsaw, primarily on the digital platform Nowa Panorama Literatury Polskiej (New Panorama of Polish Literature). The author reflects the model of open communication in the humanities. She focuses on the attempts to re-evaluate the relationship between the reader-amateur and the reader-expert and evaluates the New Panorama of Polish Literature as the example of presenting scholarly knowledge in the digital environment.

Keywords: New Panorama of Polish Literature, digital publishing, digital editions, open science, digital scholarship, Text Encoding Initiative

V roku 2016 na stránkach literárnovedného časopisu *Teksty drugie* germanista Łukasz Musiał publikoval polemickú esej *Literaturoznawstwo (w) przyszłości* [Literárna veda (v) budúcnosti] s provokačným podnázvom „wyjść poza strefę komfortu“ [prekročiť komfortnú zónu]. Jeho kritika smerovala do vlastných literárnovedných radov a bola jedným z mnohých príspevkov, ktoré reagovali na údajne neradostný stav inštitucionalizovaného myslenia o literatúre na pôde akadémií a univerzít. Autor poukázal na úskalia profesionalizácie literárnej vedy, jej fungovanie v rámci zaužívanej, a preto rutínnej akademickej prevádzky. Písal o uzavretom kruhu expertov, ktorí väčšinou vytvárajú komunikačne neprehľadné geto: „Proces technokratizácie vedy a vzdelávania umožnil zaručiť inštitucionálny (čo znamená predovšetkým: stabilný) priestor pre rozvoj určitých špecifických a veľmi dôležitých typov reflexie o literatúre (literárnej histórie, literárnej teórie, metodológii literárneho výskumu, sociológii literatúry, ako aj všetkých ostatných subdisciplín literárnych štúdií), ale zároveň systematicky zužoval ich vplyv, obmedzil ho na relatívne malú skupinu odborníkov...“ (Musiał, 2016, s. 301). Vyzdvihol preto

nutnosť prístupne a zároveň odborne o literatúre hovoriť a písať, hľadať styčné body medzi „čitateľom-amatérom“ a „čitateľom-znalcom“.

Táto kritika mala viacero argumentačných vrstiev, miestami bola paušalizujúca alebo kontraproduktívna. Poukazovala však na „symbolický kapitál elitárskej technokratickej [akademickej – M. B.] kultúry“ (s. 303) v procese utvárania významov a formulovania hodnotení a dotýkala sa špecifického statusu odboru, ktorý si síce vyžaduje znalosť problematiky, terminologický a metodologický základ alebo užšiu špecializáciu, ale je aj kultúrotvorný v širšom zmysle slova. Ak s niečím Ł. Musiał rozhodne nesúhlasil, bol to pretrvávajúci „rozpor medzi vedou, vzdelávaním a najživšími trendmi súčasného spoločenského a kultúrneho života“ (s. 305). Išlo mu tak o nedostatok účinnej komunikácie navonok, ako aj slabú reakciu vlastného prostredia na vonkajšie dianie.

Budem sa preto pýtať, ako poľská literárnovedná obec reaguje na zmeny v oblasti komunikácie, o ktorých Ł. Musiał písal. A tiež – nakoľko k nim prispieva a nakoľko ich ignoruje, keď hľadá strednú cestu medzi profesionalizáciou, sebe vlastným „symbolickým kapitálom“ a komunikáciou so širšou odbornou verejnosťou. Za integrálnu súčasť tejto zmeny považujem nielen popularizáciu výskumu, ale aj jeho prezentáciu v digitálnom prostredí. Vzhľadom na šírku takto koncipovanej problematiky, tému vymedzím užšie – zameriam sa na zhodnotenie digitálnej platformy *Nowa panorama literatury polskiej* (Nová panoráma poľskej literatúry, ďalej NPLP), ktorá je pokusom vyjsť v ústrety aj širšej odbornej komunite. Jej základným cieľom je zrozumiteľne a atraktívne prezentovať výsledky vybraných literárnovedných projektov, ktoré realizujú zamestnanci Inštitútu literárnych výskumov Poľskej akadémie vied (IBL PAN) vo Varšave a nájsť synergiu medzi tradične chápanou textocentrickou literárnou históriou a digitálnymi technológiami, ktoré umožňujú inak štruktúrovať obsah alebo priamo ovplyvňujú výklad literatúry v jej historických, spoločenských, geografických a ideových kontextoch.

Otvorená komunikácia – nielen open access, ale aj zdieľanie know-how

Digitálna platforma NPLP pod vedením literárneho historika Bartłomieja Szleszyńského je jedným z viacerých stále sa rozvíjajúcich projektov, ktoré zastrešuje Centrum Humanistyki Cyfrowej IBL PAN (Centrum digitálnych humanitných vied, ďalej CHC). Vo vzťahu k viacerým cieľom centra NPLP je orientovaná len na publikovanie digitálnych monografií alebo digitálnych pramenných edícií. Nezastrešuje ani archiváciu, ani koordináciu digitálnych zdrojov. Nie je literárnou encyklopédiou, repozitárom alebo literárnovednou bibliografickou alebo lexikografickou databázou. Je definovaná ako platforma, ktorá „prepája nové formy prezentácie výsledkov výskumu s kvalitou obsahu, ktorá zodpovedá vedeckej inštitúcii s dlhoročnou výskumnou tradíciou a najvyšším parametrickým hodnotením“. Čo je ale podstatné: „zahŕňa tak obsah, ktorý bol predtým publikovaný v printovej forme a je prispôsobený digitálnemu médiu, ako aj materiál vytvorený špeciálne pre jeho potreby“ (NPLP).

Keďže ide o ojedinelú literárnovednú iniciatívu tohto typu v Poľsku, jej iniciátori a koordinátori majú status prvozcov. Narážajú na viaceré systémové problémy a riešia témy, ktoré sú v poľskom kontexte nové a zároveň sú späté nielen s domácim prostredím. Vývoj NPLP je závislý na konkrétnych, časovo ohraňovaných grantových projektoch s jasným harmonogramom prác a vopred stanoveným rozpočtom. Preto je jedným z problematických aspektov iniciatív tohto typu nielen získanie grantových prostriedkov, ale aj udržiavanie kontinuity práce. Projektová organizácia výskumnej činnosti je väčšinou ešte stále zameraná na hmatateľný

výsledok (printová publikácia, konferencia a pod.) s konkrétnym termínom zavřšenia. Digitálne projekty majú iné, dlhšie trvanie (zahrňujú napríklad poplatky za dedikovaný server alebo doménu, rátajú aj s možnosťou modifikácie obsahu a pod.). Financovanie prostredníctvom grantov limituje pracovný úväzok viacerých členov tímu na obdobie trvania projektu, neprospieva preto stabilite tímu a dlhodobému plánovaniu (Szleszyński, 2019).

Publikovanie na webe NPLP (používaný je open source softvér WordPress) sa prirodzene viaže na spoluprácu ľudí z viacerých oblasti – výskumníkov, programátorov, graříkov, kartografov alebo typografov. Práve tento moment „prekročovania komfortnej zóny“ a hľadania spoločných riešení naprieč rôznymi štýlmi myslenia je otázkou, s ktorou sa tím NPLP konfrontuje takmer neustále. Projekty NPLP zahrňajú množstvo čiastkových úloh. Ide prinajmenšom o určenie ich vecnej koncepcie, voľbu autorov textov, stanovenie funkčnej štruktúry digitálneho obsahu alebo redaktorské, korektorské a programátorské práce. A tiež: o spracovanie vizuálnych prvkov a ilustrácií, ktoré je nutné získať buď z vonkajších alebo vnútorných zdrojov (knížničné fondy inštitúcie a i.), príp. o grařické a odborné spracovanie máp, starostlivosť o digitálnu typografiu alebo vizuálnu identitu celku.

Každý projekt digitálnej monografie alebo digitálnej edície je napokon odklonom od logocentrickej a lineárnej perspektívy výkladu. Je publikáciou úplne iného typu než tá printová a potrebuje rovnakú mieru koncepcnej, jazykovej a vizuálnej starostlivosti ako kniha. Tím NPLP tento aspekt často zdôrazňuje. Mimoriadne starostlivo rieši napríklad témy digitálnej typografie a vizuálu, a teda estetiky publikovania v digitálnom prostredí. Tým základným princípom, ktorým sa NPLP riadi, je režim open access – voľné sprístupňovanie všetkých obsahov, ktoré sú umiestnené na webe. Prisvojovanie si informácií (textových, audiovizuálnych, vizuálnych a i.) je preto podmienené len prístupom k internetu a znalosťou jazyka (poľštiny, zriedkavejšie angličtiny), v ktorom je publikovaný obsah. Dosah NPLP je prirodzene neporovnateľne väčší ako v prípade printových publikácií, odstránené sú problémy súvisiace s tradične chápanou distribúciou.

Aj keď samotná prax zdieľania informácií o svojej práci nie je v akademickom prostredí neznáma (blogy, sociálne siete – predovšetkým facebook, YouTube, v poslednej dobe aj sprístupňovanie surových dát), platforma NPLP nie je len o prezentácii literárnovedného výskumu v digitálnom prostredí. Členovia interdisciplinárneho tímu o svojej skúsenosti „prvolezcov“ pravidelne informujú v odborných článkoch, na zoom-seminároch, workshopoch alebo samostatných videách, sprístupnených na YouTube kanáli *Nowa Panorama Literatury Polskiej*. Ide o podporu otvorenej komunikácie v humanitných vedách a dôraz na prax, poskytujú sa informácie o jednotlivých etapách práce, nie iba o hotových výsledkoch. Zámerom tímu NPLP je preto aj zvýšiť povedomie o možnostiach digitálneho publikovania a snaha ukazovať zákulisie s cieľom zlepšiť digitálnu gramotnosť najmä vedeckej, humanitnej komunity.

„nplp.pl“

Používanie nových technológií samo osebe nie je cieľom. Technológie sú nástrojom, ktorému napomáha editorská, filologická alebo textologická prax. Jedným z dôsledkov používania nových technológií je však zmena komunikácie medzi adresátom a prijímateľom (čitateľom) alebo iný model vzdelávania a odlišný spôsob distribúcie a prijímania informácií. Ten prirodzene angažuje viac zmyslov, a preto inak modeluje kognitívny proces. Tím NPLP deklaruje, že platforma je pokusom o „rozptýlenú syntézu“ (*synteza rozproszona*), ktorá sa opiera o kognitívnu angažovanosť

čitateľa, a zároveň ráta s jeho samostatným interpretačným vkladom. Internet je napokon priestorom, ktorý funguje na princípe participácie. Ako píše Andó Salvo v príspevku *Nowa ekonomia cyfrowa? Aby wszystko pozostało tak jak jest, należy wszystko zmienić* (Nová digitálna ekonomia? Aby všetko ostalo tak, ako je, všetko sa musí zmeniť), v digitálnom prostredí sú informácie „komoditou, ktorú je ťažké spravovať, pretože majú tendenciu sa rozvíjať a šíriť, nemožno ich uzavrieť a privlastniť si ich“ (Salvo, 2015, s. 27). Projekty NPLP riešia úzko vymedzené témy, nenárokujú si preto na komplexnosť. Voľba slovníka (oxymorická „rozptýlená syntéza“) síce svedčí o potrebe rozvíjať terminológiu, ktorá by bola adekvátna komunikačne premenlivej realite, ale zároveň sa vzťahuje na samotný čitateľský zážitok z NPLP, jej difúznosť.

Na webe NPLP (stav zo septembra 2022) sa nachádza deväť tzv. digitálnych kolekcií, samostatných sémantických jednotiek s rôznou mierou prepracovanosti a odlišným tematickým zameraním. Väčšina autorov, ktorým sú digitálne projekty venované, patrí k školskému kánonu a ich mená dlhé roky figurujú na zoznamoch povinného čítania (Henryk Sienkiewicz, Bolesław Leśmian, Bolesław Prus, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz alebo Tadeusz Różewicz). Dve kolekcie sú atlasmi a výklad témy modelujú mapou – ide o atlas poľského romantizmu a atlas literatúry holokaustu. Jedna z nich – *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku* (Poľskí spisovatelia a literárni vedci na prelome 20. a 21. storočia) má výnimočne slovníkový charakter – jednotlivé heslá sa skladajú z biografických profilov, zoznamu diel a ohlasov na autorskú, publikačnú činnosť.

Štruktúra jednotlivých kolekcií nie je lineárna, ale hierarchická. Ich čítanie a prezeranie je intuitívne, obsah je často viacnásobne kategorizovaný. Ide o vyvolanie stavu imerzie – ponorenia sa do výkladu, ktorý na prvý pohľad pôsobí mozaikovito, fragmentárne. Uplatňuje sa tak princíp počítačovej hry, ako aj rozšírenie kontextu o ďalšie informácie, dostupné po zapojení iných webových stránok alebo vizuálnych a audiovizuálnych odkazov. Ide preto o „rozpad kontinuity recepcie diela, ktorý sa prejavuje rôznymi spôsobmi – ten prebieha v procese preušovania čítania a siahania po iných dostupných informáciách, obrazoch a pod.“ (Wójtowicz, 2013, s. 363). Je však vhodné sa pýtať, nakoľko zakomponovanie hypertextových odkazov, máp či audiovizuálnych materiálov prispieva k sústredenému porozumeniu látky a nakoľko modeluje iné, síce kaleidoskopické, avšak obsahovo pestrejšie, intertextuálne a intermediálne pochopenie. Zmene preto podlieha nielen médium, ale aj samotná recepcia obsahov – to, čo je možné označiť za komunikačný šum, je zároveň rozšírením recepcného a interpretačného poľa.

Tím NPLP osciluje medzi tradičným a digitálnym, hľadá strednú cestu. Publikuje obsah s obligátnym vedeckým aparátom, a preto udržiava základný vedecký publikačný štandard – texty obsahujú poznámky pod čiarou alebo zoznam použitej literatúry. Táto voľba publikačnej stratégie má svoj praktický význam – internet ponúka množstvo textového materiálu, ktorého svojvoľné zverejňovanie sa často viaže na ignorovanie základných pravidiel printových publikácií. Texty môžu byť neprofesionálne spracované alebo publikované bez potrebného vedeckého aparátu. Nejde len o doplnkové vysvetlenia, ale najmä o bibliografické údaje alebo informácie o printovom vydaní publikácie (ak bolo), ktoré situujú text do konkrétneho, reálneho času a priestoru alebo odkazujú na „papierovú“ sekundárnu literatúru. Literárnohistorická výbava viacerých členov tímu NPLP je preto zárukou spojiva medzi digitálnym a tradičným, implikuje zámernú kombináciu oboch prístupov. Súhrnne vzaté: „transfer obsahu z papierovej knihy do digitálneho prostredia sa viaže na prispôbovanie, okrem iného, štruktúry textu (v knihe – literárnej,

v internete – hierarchickej) a typografie (inak je text čitateľný na obrazovke, inak na tlačenej strane). Koniec koncov, ide aj o funkčnosť, ktorá by mala byť naplánovaná tak, aby používanie webu bolo čo najviac intuitívne (Szleszyński, Kochańska, Niciński, 2015, s. 350). NPLP potvrdzuje však aj to, že nejde o prerušenie kontinuity, ale o prepojenie kvalitného vedeckého spracovania a jeho digitálnej formy alebo hľadanie nových foriem tradičného.

Neveľmi šťastne zvolený termín „rozptýlená syntéza“ (*synteza rozproszona*) sa nevzťahuje na všetky digitálne kolekcie NPLP. Syntéza predpokladá celok, nie tematický, ale najmä výkladový – istý typ interpretačnej nadväznosti medzi jednotlivými časťami. Niektoré digitálne kolekcie NPLP sa chcú opierať o jednotiacu naratívnu líniu a napriek svojej digitálnej nesústreďenosti (intertextovosti, intermediálnosti, hypertextovosti) smerovať k celistvejšiemu výkladu konkrétnej témy alebo obdobia. Obsah jednotlivých digitálnych kolekcí je najčastejšie usporiadaný podľa kategórií, má jasne definovanú štruktúru. Kategórie určujú osnovu a rámec rozprávania, ich pomenovania sú väčšinou kľúčovými slovami, ktoré modelujú výklad (miesta, ľudia, udalosti, mapy, rodokmeň, každodennosť, spoločnosť...). V tejto súvislosti ide aj o to, aby usporiadanie obsahu nestrácalo na zrozumiteľnosť a aby umožňovalo ľahké ponorenie sa do digitálneho „narátiu“.

Z viacerých strán by však mohlo zaznieť: Much Ado About Nothing, veľa kriku pre nič. Digitálne projekty tohto typu sú prácne, finančne a časovo náročné, v neposlednom rade však aj efektné (z hľadiska dnešnej akademickej prevádzky sú užitočné ako konferenčné témy). Technologický aspekt média nie je napokon určujúci. V prípade NPLP je podstatné predovšetkým to, nakoľko technológia umožňuje porozumieť textu, ponúknuť „niečo navyše“. Jedná z digitálnych kolekcí, ktorá, mimochodom, vznikla v roku 2015 ako prvá (Prus Plus), interpretuje napríklad Prusov román *Lalka* (Bábika, 1890). Skladá sa z troch častí: *Leksykon Lalki* (Lexikón Bábiky), *Powieściopisarze o Lalce* (Románopisci o Bábike) a *Warszawy Prusa* (Varšavy Prusa). Lexikón obsahuje interpretácie ťažiskových tém, sú zaradené do vyše sto slovníkových hesiel, ktorých autormi sú polonisti, bádatelia kultúry a literatúry 19. storočia („postavy“, „spoločnosť“, „dejiny“, „civilizácia“, „progres“, ale aj „ženy a ženské vecičky“, „muži a mužské hračky“, „nočné mory, predtuchy, traumy“ a pod.). Zahŕňa odborné heslá venované jednotlivým témam, predovšetkým „kontaktom“ románu s kultúrou, spoločnosťou, politikou alebo ideológiou. Interpretácie sú úzko prepojené so spoločensko-politickou sférou, dotýkajú sa okrajových (v rámci školskej výučby) otázok a analyzujú – v súlade s novšími metodologickými postupmi – mnohoraké vzťahy medzi románom a mimoliterárnou skutočnosťou. Lexikón „zohľadňuje kontexty, ktoré sú pre súdobých čitateľov zrejmé, pre nás zas neznáme“ (NPLP). Už z vyššie uvedeného vyplýva, že heslá nie sú adresované „čitateľom-znalcom“, ale širšej čitateľskej verejnosti. Ich obsah má v prvom rade zaujať, autori sa nevyhýbajú anekdotám. Aj vizuál má svoju funkciu – ilustrácie odkazujú na atmosféru doby, o ktorej hovorí text alebo vyjadrujú jeho naladenie, a preto sú integrálnou zložkou výkladu. Ilustrácia môže plniť aj doplnkovú funkciu k textovej interpretácii alebo polemizovať s ňou, upresňovať kontext alebo rozšíriť významové interpretačné pole. Nové technológie sú v tomto prípade prostriedkom, ktorý umožňuje viacrozmernú, intermediálnu kontextualizáciu literárneho textu. Súčasťou digitálnej kolekcie Prus Plus sú aj autorské audiovizuálne materiály.

Kým časť *Powieściopisarze o Lalce* (Románopisci o Bábike) by mohla fungovať aj v printovej alebo elektronickej podobe, inak je to v prípade častí *Warszawy Prusa* [Varšavy Prusa]. Tá obsahuje tri schematické literárne mapy, ktoré zobrazujú úzko vymedzený priestor Varšavy

19. storočia – ten, ktorý má k dispozícii tak čitateľ Prusovho románu, ako aj záujemca o autorovu biografii (Varšava Głowackého). V topografickom zmysle slova – vzhľadom na neľahké dejiny mesta, najmä vojnovú skúsenosť – obraz „starej“ Varšavy je rekonštruovateľný aj na základe literatúry. Mapa je v tomto prípade použitá ako médium, ktoré je ťažko nahraditeľné (NPLP obsahuje viacero literárnych máp, rôzne koncipovaných). Je digitálnym prostriedkom rozprávania, ktorého cieľom nie je štruktúrovať obsah, ale vizuálne a textovo opísať vzťah medzi literárnym dielom a priestorom. Mapa je takto nástrojom, o ktorý sa opiera nový naráti, interpretuje text inak, z inej perspektívy. Dobrou ilustráciou možnosti digitálnej literárnej mapy je napríklad *Atlas polskiego romantyzmu* (Atlas poľského romantizmu) – ktorý je zároveň aj samostatnou digitálnou kolekciou. Ponúka menej populárnu interpretáciu poľského romantizmu, ktorá nie je štruktúrovaná napríklad podľa osobností alebo motívov, ale sústreďí sa na topografické aspekty romantizmu a zreteľne prekračuje heroicko-mesianistický alebo národne orientovaný výklad obdobia a smeru.

Súhrnne vzaté, NPLP sa väčšinou odkláňa od textocentrickej perspektívy. Mohli by sme povedať aj to, že práve digitálne prostredie vytvára priestor na prezentáciu myslenia o literatúre v jeho mnohorakých kontextoch. Pole možností je takmer neobmedzené, do hry vstupuje nielen kvalita ponúkaného obsahu, ale najmä zmysel pre koncepčné uvažovanie a schopnosť vyťažiť digitálne maximum pri paralelnom akademickom cite pre mieru. V prípade zostavovania digitálnych kolekcii – v tej podobe, akú ponúka NPLP – je dôležitá istá skratkovitosť, miestami povrchnosť a zároveň metodologická neujasnenosť, ktorú však vidí najmä „čitateľ-znalec“, zvyknutý na iné, komplexnejšie formy prezentácie vedeckého výskumu. Z tohto hľadiska NPLP môžeme hodnotiť ako realizáciu komunikačného posunu vo vnútri odboru, nie ako posun v rámci metód alebo spôsobov myslenia o literatúre a jej výskume dnes.

„tei.nplp.pl“

Integrálnou súčasťou digitálnej platformy NPLP je jej TEI-verzia, na ktorej sú umiestnené viaceré digitálne pramenné edície historických a umeleckých dokumentov (ďalej TEI-NPLP). Tie sú spracovávané podľa pravidiel, ktoré ponúka značkovací metajazyk XML, vytvorený konzorciom TEI (Text Encoding Initiative). Ide o súbor hotových inštrukcií zameraných na značkovanie textov z oblasti humanitných a sociálnych vied – v prípade TEI-NPLP predovšetkým rukopisov. O možných problémoch s edičným spracovaním rukopisov písal napríklad Adam Dziadek, keď upozornil na rôznorodé typy dokumentov, ktoré často obsahujú mnohé doplnky vo forme poznámok alebo citácií, tzv. doodles (Dziadek, 2020, s. 217). Navrhol analyzovať ich rovnakým spôsobom ako hlavný text, písal aj o autorských kresbách alebo obrázkoch ako o prvkoch, ktoré sprevádzajú textový zápis a zároveň umožňujú interpretovať akt písania alebo samotný tvorivý proces (s. 222). Značky TEI vychádzajú editorom v ústrety – dovoľujú znázorniť viaceré metatextové informácie, kategorizujú a prepájajú základné sémantické prvky dokumentu (aktérov, miesta, dátumy, jazykové aspekty textov, napr. pôžičky, cudzie slová a pod.). Dovoľujú situovať text v širších dobových súvislostiach a ozrejmiť to, čo nie je hneď jasné (výklad pseudonymov s uvedením mien osôb, ktoré ich použili, vysvetlenie skratiek, autorských narážok a pod.). Môžu sa vzťahovať aj na materiálnu stránku rukopisu, a preto opísať fyzickú podobu pramenného dokumentu (značujú sa vymazané slová, preškrtnuté vety, doplnky, poznámky atď.).

Najprecíznejšie spracovanou digitálnou edíciou na platforme TEI-NPLP je elektronické vydanie korešpondencie troch autorov – Jana Lechoña (1899 – 1956), Kazimierza Wierzyńskiego (1894 – 1969) a Mieczysława Grydzewského (1894 – 1970), dostupné aj v tlačenej verzii (knižné vydania z rokov 2016 a 2022 vyšli vo vydavateľstve IBL PAN). Ide o rozsiahle zbierky listov (vyše 1500 jednotiek), autorský, osobitný trojhlas. J. Lechoń, K. Wierzyński a M. Grydzewski, svojho času kľúčoví aktéri medzivojnovnej literárnej Varšavy, intenzívne korešpondovali po vojne, v emigrácii (Londýn, New York). Digitálne zbierky *Korespondencja Jana Lechonia i Kazimierza Wierzyńskiego* a *Korespondencja Mieczysława Grydzewskiego i Kazimierza Wierzyńskiego* sprístupňujú materiál, ktorý je uložený vo viacerých archívoch a roztratený po rôznych zahraničných inštitúciách. Umožňujú slobodný a intuitívny pohyb v rozsiahlom, čitateľne štruktúrovanom korpuse a dovoľujú prehľadávať materiál podľa viacerých kategórií (rok, autor, adresát, miesto a pod.). Obsahujú početné komentáre k obsahu jednotlivých listov a poznámky k materiálnej podobe dokumentov. Oproti NPLP ide o digitálne edície s rozsiahlym a podrobným textovým aparátom (a preto textocentricky zamerané). Samy osebe sú však užitočné ako predmet ďalšieho literárnohistorického, lingvistického alebo kultúrohistorického výskumu. O dvojhlase Wierzyński – Lechoń tím NPLP píše napríklad toto: „Obaja žili v Spojených štátoch – ide o prvý dialóg poľských emigrantských spisovateľov, ktorý je sprístupnený čitateľom. [...] Listy priateľov sú čiastočne kultúrospoločenskou panorámou – protagonistami sú všetci najdôležitejší ľudia z prostredia newyorskej emigrácie. Sú vykreslení vážne, inokedy vtipne, no Wierzyński a Lechoń vždy ich hodnotia nemilosrdne a ostro...“ (TEI-NPLP). Digitálna edícia korešpondencie všetkých troch literátov, a to vo filologickom duchu, napomáha predovšetkým porozumieť textu, pochopiť jeho intertextové a historické kontexty.

Záver

Prínos naznačených iniciatív nie je esenciálny (nie sú pozoruhodné samy osebe), ale kontextový. Digitálne projekty sa dostávajú do sporu s tradičnejším poňatím intelektuálneho majetku alebo so „symbolickým kapitálom elitárskej technokratickej kultúry“, o ktorom písal Ł. Musiał (Musiał, 2016, s. 303). Poznávaci proces je kolektívnou hodnotou, digitálne prostredie sa napokon stáva médiom, ktoré môže výrazne zvýšiť tak účasť „tých druhých“ v procese kultúrnej produkcie (inšpirovať, podnecovať diskusiu k jednotlivým témam aj v priestore sociálnych sietí), ako aj zlepšiť všeobecné povedomie o aktuálnom myslení o literatúre. Tím NPLP chce spoluvytvárať tvorivé, otvorené a komunikačne prístupné prostredie, ktoré nie je ohraničené len profesionálnym záujmom o literatúru. NPLP sa síce dostáva do prostredia, ktoré je konkurencieschopné aj v trhovom zmysle slova, inak sa však vzťahuje k téme zisku – tým je najmä, stručne povedané, osveta. Hodnotou digitálnych iniciatív je napokon aj kooperácia, tvorba nových typov medziodborovej spolupráce.

Digitálne prostredie je však priestorom, ktorý spôsobuje zníženú koncentráciu pozornosti. Je všeobecne známe, že ponúka množstvo informácií, ktoré nie sú často prepojené, a preto inak zasahujú naše pamäťové štruktúry. Ponúkание kvalitného digitálneho obsahu je pokusom vyjsť v ústrety problémom, o ktorých je reč. Aj tento moment sa stáva predmetom zvýšenej pozornosti – Aleksandra Wójtowicz v tejto súvislosti píše napríklad o „informačnej ozvene“ (Wójtowicz, 2013) a priliehavo opisuje recepciu digitálnych obsahov.

NPLP sa ešte stále nachádza na úrovni komunikačného experimentu. Tím NPLP je v mnohých aspektoch v poľskom prostredí priekopnícky. Mohol by však informovať aj o tom, aký je

ohlas jednotlivých projektov (digitálnych monografií a digitálnych edícií) nielen v rámci literárnovednej komunity. Išlo by o vytvorenie priestoru pre sústredenejšiu, komplexnejšiu a azda aj kritickejšiu reflexiu z vnútra prostredia (napríklad vo forme štandardnej recenzentskej praxe jednotlivých digitálnych zbierok). Tá by mohla byť podložená štatistickými, merateľnými ukazovateľmi sociologického typu, ktoré, aspoň podľa dostupných informácií, nie sú v tejto chvíli k dispozícii. Až vtedy spomínaný „rozpor medzi vedou, vzdelávaním a najživšími trendmi súčasného spoločenského a kultúrneho života“ (Musiał, 2016, s. 305), ku ktorým patria aj zmeny v oblasti komunikácie spôsobené digitálnou technológiou, by bol rozhodne menší. Koniec koncov, nejde len o publikovanie kvalitného obsahu v digitálnom (vizuálne priťažlivom, interaktívnom, hypertextovom a pod.) prostredí, ale o podstatný zásah v oblasti poznania a prisluhujúcich mu kognitívnych procesov, s ktorým sa aktuálne konfrontuje aj literárna veda.

LITERATÚRA

Tlačené zdroje

- DZIADEK, Adam. 2020. Semiografia rękopisu. *Teksty drugie*, 2020, roč. 31, č. 6, s. 216 – 235. ISSN 0867-0633.
- KAŹMIERCZAK, Marek. 2020. Afirmacja zmiany. Uwagi o wpływie technologii cyfrowych na literaturoznawstwo. *Teksty drugie*, 2020, roč. 31, č. 1, s. 268 – 274. ISSN 0867-0633.
- KOCHAŃSKA, Agnieszka – NICIŃSKI, Konrad. 2016. Cyfrowa edycja listów Lechonia, Wierzyńskiego i Grydzewskiego – założenia projektu i wstępne rozpoznania. *Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie*, 2016, roč. 6, č. 2, s. 15 – 20. ISSN 2084-7963, e-ISSN 2391-7903.
- MUSIAŁ, Łukasz. 2016. Literaturoznawstwo (w) przyszłości: wyjść poza strefę komfortu. *Teksty drugie*, 2016, roč. 27, č. 5, s. 300 – 312. ISSN 0867-0633.
- SALVO, Ando. 2015. Nowa ekonomia cyfrowa? Aby wszystko pozostało tak jak jest, należy wszystko zmienić. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 2015, roč. 11, č. 3, s. 23 – 36. ISSN 1734-3801.
- SZLESZYŃSKI, Bartłomiej – KOCHAŃSKA, Agnieszka – NICIŃSKI, Konrad. 2015. Jak przekazywać naukową wiedzę w Internecie (Na marginesach kolekcji PrusPlus w Nowej Panoramie Literatury Polskiej). *Napis. Pismo Poświęcone Literaturze Okolicznościowej i Użytkowej*, 2015, roč. 21, č. 1, s. 348 – 359. ISSN 1507-4153, e-ISSN 2719-4191.
- SZLESZYŃSKI, Bartłomiej. 2019. O problemach zarządzania projektowego w humanistyce cyfrowej (na przykładzie Nowej Panoramy Literatury Polskiej). *Napis. Pismo Poświęcone Literaturze Okolicznościowej i Użytkowej*, 2019, roč. 25, č. 1, s. 209 – 228. ISSN 1507-4153, e-ISSN 2719-4191.
- WÓJTOWICZ, Aleksandra. 2013. Ucyfrowienie – echo informacyjne – recepcja dzieła zdigitalizowanego. *Teksty drugie*, 2013, roč. 24, č. 1-2, s. 361 – 371. ISSN 0867-0633.

Elektronické zdroje

- NPLP. Nowa Panorama Literatury Cyfrowej. Kolekcja Plus Prus [cit. 20. 8. 2022]. Dostupné na: <https://nplp.pl/kolekcja/prus-plus/>.
- NPLP. Nowa Panorama Literatury Cyfrowej. Kolekcja Atlas Polskiego Romantyzmu [cit. 25. 8. 2022]. Dostupné na: <https://nplp.pl/kolekcja/atlas-romantyzmu/>.
- NPLP. Nowa Panorama Literatury Cyfrowej. Jak powstaje warstwa wizualna Nowej Panoramy Literatury Polskiej? [cit. 25. 8. 2022]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=HAlIc5Irc7U&list=PLsIICz_fPLPn3iWVgb6_v2djWYiqAfvBH.
- NPLP. Nowa Panorama Literatury Cyfrowej. Typografia cyfrowa a typografia tradycyjna [cit. 30. 8. 2022]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=pfR6Exe-8aE&list=PLsIICz_fPLPn3iWVgb6_v2djWYiqAfvBH&index=5.

NPLP. Nowa Panorama Literatury Cyfrowej. Cyfrowa kartografia literatury [cit. 1. 9. 2022]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=vAlFJn_VpX8&list=PLsIICz_fPLPnTBOgAzea95T0oAtQH8Z-P7&index=3.

NPLP. Nowa Panorama Literatury Cyfrowej. Naukowe Edycje Cyfrowe [cit. 4. 9. 2022]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=hQLeZfEOoW0&list=PLsIICz_fPLPnTBOgAzea95T0oAtQH8ZP7&index=2.

Text Encoding Initiative [cit. 13. 8. 2022]. Dostupné na: www.tei-c.org.

NPLP. Nowa Panorama Literatury Cyfrowej [cit. 20. 8. 2022]. Dostupné na: <https://nplp.pl/>.

TEI-NPLP. Nowa Panorama Literatury Cyfrowej [cit. 21. 8. 2022]. Dostupné na: <https://tei.nplp.pl/>.

Poznámka

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-20-0414.

.....
Mgr. Magdalena Bystrzak, Ph.D.

Ústav slovenskej literatúry SAV, v. v. i.

Dúbravská cesta 9

841 04 Bratislava

Slovenská republika

magdalena.bystrzak@savba.sk

Kritické dialógy

Fedor Matejov

Niekoľko pokusov vstúpiť čitateľsky do „krajín opakovania“ Z. Kazalarskej

.....

„Je totiž znakem duchovného života, že pochopení
myšlenek druhého človeka není nikdy
samozřejmostí a vždycky vyžaduje námahu a práci.“

J. B. Souček

S berlínskou bohemistkou a slovakistkou Z. Kazalarskou, teoreticky a komparatisticky výrazne profilovanou, slovenský čitateľ poézie a záujemca o modernú literatúru mohol sa stretnúť ako so zostavovateľkou antologického zväzku *Stredoeurópska moderna* (2014) z projektu Lyrika 20. storočia, garantovaného a moderovaného vo vydavateľstve Slovart P. Zajacom. V slovakistickom akademicko-univerzitnom okruhu je v poslednom desaťročí Z. Kazalarska prítomná inšpiratívnymi textami k D. Tatarkovi, J. Ondrušovi, I. Kadlečíkovi atď., koncipovanými aj ako transpozície súdobej medzinárodnej poetologickej diskusie do pracovne otvoreného terénu poetiky slovenskej literatúry druhej polovice 20. storočia, resp. 20. storočia vôbec. Najrozsiahlejšie publikačné podujatie Z. Kazalarskej predstavuje nateraz práca *Landschaften der Wiederholung. Tschechische und slowakische Lyrik der „Latenzzeit“ 1955 – 1965* (Berlin, Peter Lang, 2018, 468 s.). Práca je prepracovanou verziou doktorskej dizertácie podanej a obhájenej na Humboldtovej univerzite v Berlíne (školiťel – prof. P. Zajac). Každá súčasť titulu práce, či už metaforická alebo vecná, môže poskytnúť vodidlá pre úvahy nad ňou alebo aspoň poznámky k nej. „Hle, jsme v krajině nových opakování...“ – významovo paradoxný verš I. Blatného z r. 1941 je z motta k celej práci, tvoriac tak jej predznamenanie; asociatívne, ozvenne azda sa tu môže čitateľovi vynoriť názov programovej state J. Chalupeckého, teoretika-inšpirátora Skupiny 42, otvárajúcej v r. 1946 1. číslo jeho štvrťročníka Listy – „konec moderní doby“. Časové vymedzenie „1955 – 1965“, ako aj tematické „česká a slovenská lyrika“ tu budú exponované cez svoje „opakovania“, „konce“ a „začiatky“. – Čitateľ/pisateľ mal by hneď v úvode vo veci svojho záujmu o prácu Z. Kazalarskej priznať, povedať – „mea res“. Bez ohľadu na rozdielnu, nesúmerateľnú úroveň, záber, rozsah, žáner pripomína si tu svoje *Básnické iniciativy 1956 – 1965* (Slovenské pohľady, 1988, č. 4 a 5), napísané však v lete 1983, doplnené na jeseň 1986 – pokus formulovať si významové gestá kľúčových autorov cez „dialóg“ poézie s literárnou tradíciou (paradoxne predovšetkým v podobe medzivojnových avantgárd), s literárnou situáciou i s priemetmi politiky a ideológie do nej, hlavne však s dôrazom na priehľady a prieniky poézie pomimo týchto determinácií, limitov atď. do jej vlastného „otvorenia“. Azda z toho niečo nieslo čitateľove/pisateľove paralelné či neskoršie interpretačné pokusy nad konkrétnymi textami... Môže si tu pripomenúť o tridsať rokov neskôr napísanú esejistickú skicu k premenám poézie

po r. 1945 (publikovanú v *Lekciách (z) poézie* z r. 2019). – Späť od osobných nostalgických reminiscencií do „krajín opakovania“!

V práci Z. Kazalarskej im poskytujú „základy“, podložie „literárnohistorické uvedenie do desaťročia 1955 – 1965“ a potom impozantná teoretizujúca časť „Efekty opakovania. Teória a poetika literárneho opakovania“. Pri metafore „odmäku“ poskytnutou prelomovej polovici 50. rokov skôr názvom prózy I. Erenburga z r. 1954 *Odmäk než jej vlastným* „problémovým“ obsahom (tak sa to aspoň javí človeku, keď si retrospektívne pozrel relatívne pohotový slovenský preklad z r. 1957) slovenský čitateľ rád si pripomenie meteorologicky nesenú či dotovanú báseň L. Novomeského *Pražská jar 1956* (zo zbierky *Stamodtiaľ a iné* z r. 1964): „Na sniežik úbohý, ach, na sneh zaľúľaný / kosatce tasia ostré meče práve / a ľady pod čajkami a ľady pod čajkami / odchodia po Vltave. // Jak majú naponáhlo, jak miznú doďaleka / pred jarou usmievavou; / čas plynie tak jak táto mútna rieka, / čas plynie takto s pohanou a slávou. // Len čajky chichotavé krúžia v nepokoji, / len čajky nad ňou blaznia opretek / a súdruh Stalin so zástupom svojím / z druhej strany rieky // jak my sa pozerá na ľady odchodiace, / na vtáčie dínom-dánom, / na jar, jak prichádza a príde v svojom čase, / na nový prúd a nové vlny na ňom.“ („Súdruh Stalin so zástupom svojím“ – monumentálno-monštruózny pomník nad Prahou 50. rokov hneď po svojom vybudovaní paradoxne politicky dezaktualizovaný „kritikou kultu osobnosti“ na 20. zjazde KSSZ v r. 1956.) „Literárnohistorické uvedenie do desaťročia 1955 – 1965“ rámcuje bádateľsky exponované „krajiny opakovania“ „časom epigónov“ a voči nim sa profilujúcimi opakovaniami-začiatkami v znamení nadväzovania na modernú poéziu a medzivojnové avantgardy, koncom 40. a v prvej polovici 50. rokov vehementne kultúrno-politicky novým režimom negované. Túto spleť časových a vlastne aj priestorových určení zahŕňa v podtitule figurujúci pojem „latencie“. (K povahe samotnej „latencie“ zrejme patrí, že *Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním i cizím* J. Holuba a S. Lyera, Praha, SPN, 2. vyd. 1978, pri samozrejmom lat. „latens“ – „utajený“, „skrývajúci sa“ odkazuje na slovo „letargia“, zložené z gréc. „léthé“ – „zabudnutie“ a „argia“ – „nečinnosť“...) Skoro až psychoanalyticky vyznievajúce úkazy či prejavy „citátománie“ a „citátofóbie“ v samotnej umeleckej tvorbe, sprievodnej programovej a kritickej reflexii dajú sa vyňať z konštelácie konca 40. a prvej polovice 50. rokov a skusmo preniesť aj na iné suspektne konštelácie či situácie (aj s priliehavým siahnutím za M. Bachtinovým poňatím autoritatívneho „slova“, resp. jeho kanonizovania a kontrastne podvracania). „Začiatky“ a „konce“ meandrovitého terénu „teórie a poetiky literárneho opakovania“ možno vymedziť titulmi „identita a diferenciacia“ (M. Heidegger) a „diferencia a opakovanie“ (G. Deleuze); v „pragmatickom osvetlení“ alebo ohľade mienenú „vec“ možno literárnohistoriograficky fixovať alebo aspoň evokovať významovým trsom či radom „repetície“, „revízie“, „regenerácie“, „rekonštrukcie“, „rehabilitácie“, „renovácie“ atď.; dovnútra textov a súvislostí medzi nimi subtilnejšie navigujú rozmanité podoby „opakovania“ v samotných lyrických textoch, formulované klasicky poetikou, ďalej intertextuálne súvislosti medzi nimi a napokon špecifické prípady individuálnych autorských opakovaní-variácií. Celá téma „krajín opakovania“ je zasadená do prehodnocovania predstáv o literárnohistoriografickej práci, aj sama má ambície ďalej ju domýšľať a posúvať. Z inšpirácií-iniciatív známych slovenskému čitateľovi sa tu k slovu dostáva „pulzačná“ predstava fungovania literárneho diela P. Zajaca, „pulzačne“ zahŕňajúce aj jeho „okolie“ či „prostredie“; P. Zajac si tu osvojil „synoptickú“ predstavu sveta literatúry a jej skúmania, formulovanú P. Matejovičom na základe skúsenosti so synoptickými mapami v meteorológii; už len ako logická pointa sa

javí zástupne za širší korpus textov uviesť programovú úvahu M. Petříčka *Krystaly a mraky* z polovice 90. rokov s titulom dostatočne výrečným (Ateliér, 1996, č. 8; teraz knižne v publikácii *České umění 1980–2010*, ed. J. Ševčík et al., Praha, VVP AVU, 2011). (Pri opakovanom čítaní práce Z. Kazalarskej o „krajínach opakovania“ pisateľ sa dostal k impozantnému antologickému zväzku *Atlas transformace*, ed. Z. Baladrán – V. Havránek, Praha, Tranzit, 2009, venovanému obdobiu 1990 – 2009, a takmer automaticky si nalistoval heslo „opakování“ – a namiesto textu tam našiel „mapoidné“ pôsobiace kresby výtvarníka-autodidakta Z. Koška zaštitené súhrnným názvom *Počasí, meteorologie a souvislosti...*) Zoči-voči týmto inšpiráciám, metaforám, asociáciám či metodickým vodidlám kladiem si so svojou slovenskou/slovakistickou čitateľskou a v niečom aj pracovnou skúsenosťou otázku, ako to usúvzťažniť so známymi masívnymi geologickými metaforami u O. Čepana, keď pri téme literárnych vzťahov, resp. diskusii o nich iniciovanej D. Ďurišinom v r. 1979, písal o „tektonickej“, „príkrivovej“ a „katastrofickej“ podobe literárneho vývinu (text *Vztahy v literární vývine* je dnes knižne k dispozícii vo zväzku O. Čepan: *Literární teoretické state* z r. 2003). V „krajine“ ako metafore, inšpirácii, metodickom vodidle sa tak stretávajú „geológia“ a „meteorológia“ – oproti neraz skoro až bioticky moderovanej evolúcii, hegelovsky či marxovsky dielami a ich autormi personifikovaným dejinným, spoločenským hybným silám, ich konfliktom, víťazstvám a porážkam, štruktúram a ich transformáciám, labyrintickej knižnici bez katalógu... Ocitli sme sa tak v „krajine“ ako nesamozrejmom médiu myslenia-písania o literatúre a jej premenách. – Pisateľ by sa tu mal pokúsiť disciplinovanejšie usporiadať ponúkajúce sa asociácie.

Pri „odmäku“ a pripomenutej „pražskojarnej“ básni L. Novomeského nemožno si nespomenúť na atmosféricky či meteorologicky iluminovanú vstupnú básň M. Rúfusa z jeho debutu *Až dozrieme* z r. 1956: „Blýska sa ticho, tlmene. / A vtáka nečúť z polí. / Obilie placho zvlnené / tak pred dozretím bolí...“ Autor akoby vytušil významovú nosnosť a potenciálnu, čo aj tlmennú dobovú apelatívnosť tohto motívu, keď pôvodný časovo kalendárny a žánrový názov *Jún* nahradil univerzalizujúcim – *Ľudstvo*. Oproti „ľudstvu“ „samotár chlapec o múr opretý“ u J. Ondruša ako účastník-pozorovateľ atmosférického, meteorologického diania takto podáva svoje lyrické rozpoloženie: „Tá chvíľa v prítmí, túha bez myšlienky, / to šťastie na zem položených nôh, / keď vzadu nad dom nízko padol boh / a suchým krídlom začrúc do slamičky // sial sklený jačmeň zrnitý a veľký; / zhrnulo plachtu z rozpálených plôch...“ (*Spamäti* z r. 1957). Kinesteticky vratké „šťastie na zem položených nôh“ asociatívne, kontrastne navodzujúce predsa len substancijálnejšie nosnú „zem pod nohami“ mladšej poézie konca 50. a začiatku 60. rokov (M. Válek). Súhlasne i kontrastne voči poézii „literarizovanej“ „rovine“ medzi Modrou, Trnavou a Bratislavou s blízkymi Malými Karpatmi a so vzdialenejším nitrianskym Zoborom na obzore roky sa mi vynára básň I. Bachmannovej *Velká krajina pri Viedni* z jej zbierky *Odročený čas* z r. 1953 (slovenský preklad J. Štrassera a P. Zajaca vo výbere z tvorby I. Bachmannovej *Odročený čas* z r. 1986, resp. aj nedávny český preklad M. Jacobsenovej vo zväzku Bachmannovej poézie *Čára života* z r. 2016); isteže, „rovina“ rakúskej poetky je geograficky otvorená („step“, „Ázia“), archeologicky či historiozoficky zvrstvená („limes“, „rímsky kameň“), hlavne však predznamenaná, nesená eschatológiou individuálnou i dejinnou („prúdy“ vodných tokov, dejín, života, smrti). „Krajina“ ako téma lyriky/poézie a „krajina“ ako inšpiratívne médium myslenia-písania o nej oscilujú, prechádzajú do seba. M. Rúfus svoju ľudskú a básnickú situáciu po debute z r. 1956 pomenúva ako „v zemi nikoho“ (torzo nerealizovanej zbierky, publikované vo zväzku *Triptych* z r. 1969), aby neskôr tituly „kolíska“ a „stôl

chudobných“ evokovali nájdenú nosnú substanciu „krajiny“, videnej optikou zrodu, práce, tvrdého vrchárskeho živo-bytia. „Zimoviská“ J. Mihalkoviča prepájajú meandrovito exteriér „krajiny“, prevrstvovanej vegetatívne, vegetáciou i prácou ľudských rúk, a obydlia-interiéry rodu, rodiny, osamotenosti v živote i smrti. Pri *Knihe tieňov* I. Kupca s výraznou prítomnosťou krajiny, prírody, ich mýtizácie ponúka sa aj titul *Schattenland Ströme* J. Bobrowského, básnika, ktorého I. Kupec v 60. rokoch prekladal. Rozbiehavé asociácie bude azda dobré ukončiť „staromajstrovsky“ zjasňujúcimi, peknými formuláciami N. Berkovského z jeho *Nemeckej romantiky* (český preklad R. Grebeníčkovéj, doslov V. Svatoňa, 1976): „Pozdní Hölderlinovy básně se vyznačují zesílením malířského vidění. Staré postupy jsou nyní často rozpracovány, aby převážily směrem k velké vizuálnosti a hmatatelnosti. I dříve spojoval Hölderlin ve svých popisech zeměpisné údaje s krajinářskou barvitostí; zeměpisná mapa dávala pohled na územní celek krajiny, na její zvláštnosti. Nyní se snaží názorně podat i svět celku, vždyť v básních o veletocích, o Rýnu, Dunaji, spojují tyto řeky, jejichž tok se sleduje, jedno místo s druhým, váží k sobě do jediného náhledu obrovská prostranství. V Hölderlinovi je cosi vzdáleně – pro nás blíže – příbuzného s ruskou poezií. Máme na mysli Velemira Chlebnikova. Ponechme stranou obecné i jednotlivé paralely mezi oběma básníky, kteří čekají na to, že se svět obrodí, zmiňme se jen o jedné jediné podrobnosti: oba mají filozofické i umělecké zálibení ve velkých řekách a velkých prostorech“ (s. 300). Bude trufalé napriek sľubu vo veci „krajiny“ tu nekončiť a pridať ešte jednu-dve asociácie. Časť básne I. Laučika *Vzdušnou čiarou*, čo dala názov aj celej zbierke z r. 1991, znie: „Navštíviť Hölderlina. Pod prikrývkou / Lávy / Vietor dôstojne podúval. / Vagóny sklenej vaty tiahli, / Hmla zastala pred bránami mesta: / Len sem nie! / Čosi rýchle nastúpilo do vetra, štart / A čiara / Prekrížila mapu až po Grécko, / Plné ostrice. / Z nej za hrst patrí sem! / Nech sú spolu trávy a vietor!“ I. Laučíkom de-komponovaný zemepis, krajinu, atmosféru nechal by som teraz radšej bokom, iba k „tráve“, „hrsti“ z nej verš pointujúci báseň *Smrt* S. Fischerovej: „Co je ta tráva, kterou po hrstech vytrhával / šílený Hölderlin?“ (zbierka *V podsvětním městě* z r. 1994).

Pri úvahách o atmosférach, náladách, naladeniach, u Z. Kazalarskej dotovaných bohatou recentnou literatúrou, aj s pochopiteľným odkazom na prielom do tejto oblasti M. Heideggerom, spomínal som si na hutné formulácie v *Přirozeném světě jako filosofickém problému* J. Patočku z r. 1936 (2. vyd. z r. 1970 s. 82 – 83, resp. 3. vyd. z r. 1992 s. 89 – 90) a hlavne na pozostalostný zväzok *Fenomenologické spisy* III/1 z r. 2014, prinášajúci pod titulom *Nitro a svět* nepublikované rukopisy zo 40. rokov, obkružujúce všetku túto motiviku. Pri čulej filozofickej diskusii, vyťažujúcej systematicky i historicky tento pozostalostný korpus, akosi sa ešte nedostalo na ponúkajúce sa „synoptické“ čítanie so súdobou poéziou V. Holana, J. Ortena, Skupiny 42... Pri nich býva skôr „po mene vyvolávaný“ V. Navrátil a jeho časovo paralelné a publikované esejistické skice „o smutku, lásce a jiných věcech“.

Ešte jeden drobný „plod čítania“ vo veci „atmosférična“ z oblasti, kde by to človek podľa školských či ustálených predstáv nemal čakať, čo aj „atmosférična“ situovaného skôr do významovej výstavby diela než do jeho vonkajších horizontov. V práci J. Mukařovského *Pokus o slohový rozbor „Babičky“ B. Němcové* ešte pred autorovho kontaktu s ruským formalizmom zaujala ma pred rokmi pasáž: „... při četbě ‚Babičky‘ nevidíme scény před sebou jen jako obrazy nebo skulptury, nýbrž jsme v nich. Obklopují a zalévají nás ze všech stran a útočí současně na všechny naše smysly. Vnímáme nejen to, co nám spisovatelka naznačuje slovem, nýbrž děj úplný, v celé jeho šíři. Nejlépe dal by se naznačit tento dojem slovem: *dějové ovzduší*“ (*Kapitoly*

z *české poetiky* II, 1948, s. 314, kurz. J. M.). – S. Šmatlák v jednej zo svojich juvenílií, venovanej „sémantickému rozboru prózy J. Červeňa“, už na pozadí klasických prác poetologického štrukturalizmu 30. a prvej polovice 40. rokov, píše o „významovom ovzduší“ Červeňovej imaginatívnej prózy (Slovo a tvar, r. 3, 1949, s. 53).

Z náročných, ambiciózných teoretických leitmotívov práce Z. Kazalarskej – fenomén „opakovania“ v celej jeho dnešnej reflektovanej diferencovanosti, „krajina“ ako inšpiratívne médium myslenia-písania o poézii a s ňou súvisiace „atmosférično“ v priemete do literárno-historiografického a komparatistického žánru – pokúsím sa pristaviť ešte pri úvahách o „zmysle“ a „prítomnosti“. Východiskom je tu pre mňa formulácia J. Patočku z jeho veľkej hegelovskej interpretácie-úvodu k prekladu *Estetiky*: „Hegel hovorí o dvojsmyslu slova ‚smyšl‘, který pramení z hlubokého spekulativního důmyslu jazyka: smysl má věc, v níž bezprostředním, smyslovým kontaktem přesto zachycujeme něco ideového, celkového, nekonečného; tento div smysluplnosti, toto zvláštní lomení paprsku pravdy smyslovým prostředím je ‚smyslové záření ideje‘“ (*Estetika* I, 1966, s. 52). Rozvrh „deštrukcie dejín ontológie“ (M. Heidegger obdobia *Bytia a času*), resp. metafyziky prítomnosti, veci, či už „ideou“ presvetlenej alebo len hmatnej, „výskytu“ v mene hermeneutického uvoľnenia časových ek-stáz, ktoré vôbec umožňujú ich derivované podoby, je pozadím pre tendenciu „diesseits der Hermeneutik“ v znamení „produkcie prezencie“ (tituly práce H. U. Gumbrechta, sprostredkovanej P. Zajacom, ale spomínam si tu aj na dávnu Gumbrechtovu stať v periodiku Merkur, vyznievajúcu vtedy pre mňa exkluzivizujúco, o „prítomnosti“ sugerovanej poéziou F. G. Lorcua). Pri kontakte s lyrickým textom je to elementárne oscilovanie medzi ambíciou rozumieť/pochopiť „zmysel“ a bezprostredným vnímaním, prežívaním, zakúšaním zmyslovej samo-danosti textu... Náročná téma vracia ma do predsa len transparentnejších domácich súvislostí – k „zážitkovosti“ u F. Miku, k takto iniciovanej či inšpirovanej práci nad poéziou u V. Mikulu a P. Zajaca od 80. rokov v kritickom a interpretačnom žánri, u P. Zajaca čoraz väčšmi sumarizujúco aj teoreticky reflektovanej (naposledy vo zväzku *Od estetiky k poetike chvenia* z r. 2020).

Viac ako dve tretiny alebo tri štvrtiny práce Z. Kazalarskej tvoria „prípadové štúdie“ k českej a sčasti aj slovenskej lyrike z r. 1955 – 1965. Čitateľ/pisateľ sa k nim dostáva „na konci s dychom“ a možno „tam bolo treba práve začať“ (verš M. Válka z básne *Robinson*). Preto už naozaj len niekoľko asociácií! Pri kapitole venovanej „paratextuálnym figúram citátu v lyrike M. Holuba“ aj pri dávnom „povinnom čítaní“ viacerých autorových zbierok z konca 50. a zo 60. rokov, resp. aj monografie B. Svozila *Vůle k intelektuální poezii. O básnické tvorbě M. Holuba* z r. 1971, v súvislosti s M. Holubom nutkavo sa mi vynárala neskoršia zbierka *Naopak* z r. 1982, vtedy inšpiratívna aj v kontexte slovenskej poézie miestami už tiahnucej k výkladovým, vecným žánrom, ich básnickej „literarizácii“, skôr k strohému civilnému paradoxu než k nákladnému básnickému obrazu. Kapitola v znamení analýzy „paratextuálnych“ postupov (mottá, ich intertextuálne súvislosti rozširujúce repertoár dobovej literárnosti, quasi vedecká štylizácia textu, poznámky k nemu atď.) je aj autonómne čitateľným základným uvedením do textových postupov fungujúcich aj v iných či dnešných konšteláciách. V rozsiahlej kapitole o „pásme“ figuruje aj *Severné leto* L. Feldeka. Do sprievodnej literatúry k nemu by slovenský/slovakistický čitateľ rád doplnil kritickú stať M. Hamadu *Mužné slovo L. Feldeka*, venovanú autorovmu debutu *Jediný slaný domov* z r. 1961. Aj napriek skôr solidarizujúco generačne vyznievajúcemu titulu je to nábeh k štruktúrnemu rozboru polytematickej kompozície *Severného leta* (v rozvedenejšej podobe takýto typ rozboru a výkladu podal vtedy M. Hamada aj pri *Príťažlivosti* M. Válka alebo zasa

inak aj pri dovtedajšej tvorbe V. Mihálika, možno tu nechať bokom dobové „ideologizmy“, čo aj v službe kritikovho/interpretovho pátosu; spomenuté texty sú v knižnom súbore *V hľadaní významu a tvaru* z r. 1966). Cyklus *Závrať* M. Florianu z r. 1957 stretol sa v slovenských súvislostiach s empatickým prečítaním M. Rúfusa *Niekoľko slov k poslednému Florianovi*; retrospektívne M. Rúfus ho vo svojom knižnom súbore *Človek, čas a tvorba* z r. 1968 zaradil príznačne do časti nadpisanej „nástup generácie“. Keďže doterajšiu sprievodnú literatúru k téme „pásma“ okrem svojich vlastných analýz Z. Kazalarska obohacuje, rozširuje o sumarizovanú „ontológiu“ či „fenomenológiu závratu“ (extáza alebo úzkosť z neho, hľadanie rovnováhy), možno jej tu ako drobnú poctu odcitovať verš V. Holana: „... chápal jsem, / že jen když se opíráme o zem, můžeme dostat závrať“ (*Smrt si jde pro básníka*, zbierka *Příběhy* z r. 1963). Kapitulu o českej „poézii všedného dňa“ okolo r. 1956 uvádza Z. Kazalarska pripomienkou súdobej fotografickej publikácie *Praha všedního dne*, aby od Skupiny 42 („svět, ve kterém žijeme“ v programovej formulácii J. Chaluppeckého a jeho mýty všedného dňa) prešla cez okruh časopisu Květen (s predznamenanou témou „socialistického všedného dňa“) a ineditnú tvorbu okruhu zborníka *Život je všude* („všedný deň“, v ktorom „najprv a poväčšine“ sa odohráva naše pobývanie vo svete) až k malým lyrickým formám a k experimentálnej tvorbe sondujúcej hranice rečového fungovania vo svete. Pripomenul som si tu nedávno čítanú prácu P. Málka *Kde život náš je v půli se svou poutí. Poetika každodennosti v moderní literatuře* (v zborníku *Kultura a totalita IV. Každodennost*, ed. I. Klimeš, J. Wiendl, Praha, UK, 2016), cez prózu J. Jedličku z r. 1966, späť však s 50. rokmi, prechádza sčasti rovnakými konšteláciami českej literatúry ako Z. Kazalarska, siaha však za filozofickými výkladmi každodennosti u M. Heideggera a za ich kritickou transpozíciou u K. Kosíka v jeho *Dialektike konkrétního* z r. 1963. Ale ešte radšej riskantne diletujúci útok k poézii! Z denníkov J. Zábranu *Celý život* (2) z r. 1992, z pasáží zo začiatku 80. rokov utkveto mi v pamäti „probatio“ či „lulus calamí“ (?): „Na jatkách hnali na porážku / býčky, / za plotem klakson houkal / na lesbičky“ (s. 940). Situácie, keď šoféri radi dávali takto najavo svoje virilné, „rodovo nekorektné“ zaujatie (synekdocha klaksónu) „objektmi“ túžby či pobavenia alebo rozhorčenia (príznakové telesné gesto či správanie „lesbičiek“ niekde na ulici, ceste), je uvedené, paralelizované bitúnkovým výjavom, drastickou súmedznosťou („býčky“ prenesene nepotrebné pre „lesbičky“, súmedznosť akcentovaná rýmom). Malá lyrická forma, exces v malom alebo len pisateľova bludná predstava? Poézia E. Juliša, knižne opäť vydávaná od konca 80. rokov, aj vďaka V. Macurovej interpretácii zbierky *Blížíme se ohni* z r. 1988 v zborníku *Český Parnas. Literatura 1970–1990* (Galaxie, 1993), asociovala vtedy pisateľovi aspoň vzdialene s krajinou, prírodou, jej zakúšaním v devastácii i vzdornom pretrvávaní u I. Laučíka. Tak pri kapitole s témou opakovania a experimentu v lyrike E. Juliša, časovo z „krajín opakovania“, môže evidovať iba vstupný chiazmus experimentu ako opakovania v umení 20. storočia a opakovania ako experimentálneho postupu, bilanciou experimentálnej poézie v českom a sčasti aj slovenskom kontexte (M. Adamčiak), vyťaženie významových atmosfér či nuáns pri čítaní konkrétnych básní E. Juliša. Kapitola J. Ondruša a chvála textovej variantnosti analyticky, nákladne ukazuje, ako niekdajšie Ondrušovo programové písania z „pamäti“ v zmysle sedimentovanej i re-aktivovanej individuovanej telesnej skúsenosti mení sa na písania z „pamäti“ vlastných textov („spamäti“). „Hrdinom“ je tu básň *Civenie do ohňa*, jej varianty, lektúra sa potom neraz pre čitateľov/pisateľov mení v nepejoratívnom zmysle na „civenie“ do básne. Možno tu spolu s autorkou uviesť odpoveď J. Brodského na otázku jeho spolubesedníka S. Volkova „Opravujete vlastní texty?“: „... když vidím, že někdo začal s revizemi svých raných

děl, vždycky mi napadne, že mu to asi přestalo psát“ (Volkov, S.: *Rozhovory s Josifem Brodským*. Příbram, Svatá Hora, Camera obscura, 2011, prel. A. Janiša, s. 180).

Z. Kazalarska v závere teoretickej časti „krajín opakovania“ píše o „pasážach opakovania“ medzi zmyslom a prezenciou. – Esejista a prekladateľ J. Řezáč vo svojej zvláštnej knižke *Pasáže* (1965), koláži vlastných krátkych textov, výpiskov, literárnych citátov, hier s nimi, s výtvarne nekonvenčne riešeným prebalom, kde sú na vnútornej strane fotografie (od J. Proška) mestských, uličných, domových, dvorových, priechodových scenérií na spôsob poetiky Skupiny 42 (M. Hák), má medzi vstupnými, rámcujúcimi citátmi formuláciu-želanie autora, ktorého ako „nesnadného esejistu“ sám uvádzal vo Světovej literature, 1965, č. 3, M. Blanchota: „... kde všechny tvary poezie by byly jen průchodem (passage), neklidem a přechodem.“ Rád by som s autorkou „krajín opakovania“, ak jej trpezlivosť vydržala až potiaľto, zdieľal, čo aj v hodne uskomnenejšej podobe toto želanie, túto vratkú predstavu poézie.

Fedor Matejov
Ku knihe P. Zajaca¹

Viacere texty z práce P. Zajaca *Od estetiky k poetike chvenia* (2020) predstavujú pre referujúceho, ako iste aj pre viacerých prítomných súčastí ich čitateľskej a pracovnej biografie posledných desaťročí. Nad obsahovo a rozsahovo impozantnou publikáciou pôjde tu skôr o čitateľskú retrospektívu či niekoľko asociácií ako námety pre rozhovor o „veci“ než o „dištančné“ zhrnutie a zhodnotenie Zajacovej práce v zmysle prítomného zväzku i písania o literatúre a „veciach ľudských“ vôbec.

Autor sám uvádza, že jednotlivé teoretické a interpretačné texty vznikali v štvrtstoročí 1994 – 2019 a knižne boli postupne predstavené aj v srbskom zväzku *Pulzovanie literatúry* (2015) a v nemeckom zväzku *Estetika chvenia* (2015). Pre slovenského čitateľa „zvnútra“ slovenskej literatúry a písania o nej ponúka sa ako pozadie zamýšľaných asociácií iniciačná práca *Tvorivosť literatúry* (1990). Jej teoretizujúca intencia mala bázu v interpretačnom čítaní radu textov slovenskej literatúry od 60. rokov s ťažiskom v široko chápanej súčasnosti – L. Novomeský, Š. Strážay, L. Feldek, L. Ballek, I. Štrpka, D. Dušek. Dnes sa práca javí aj ako poetika súdobej literatúry, najmä ak si pripomenieme aj štúdie či eseje, čo zostali bokom, mimo nej, doslovy k výberom piesňových textov M. Lasicu, I. Štrpku, J. Štrassera, k čitateľsky komorným výberom z próz L. Balleka, D. Duška, D. Mitanu. Literárnohistoriograficky a literárnokriticky to znamenalo účasť Zajacovho písania na nedeklaratívnom, skryto polemickom, vecnom nadväzovaní súvislostí so 60. rokmi ponad oficiálne ruptúrne predstavy 70. rokov. Napokon to, čo bolo v značnej miere inšpiratívne v literatúre 90. a nultých rokov, čo ich čitateľsky príťažlivo plnilo, potvrdzovalo toto gesto a tieto očakávania. Poväčšine cez konkrétne texty exponované teoretické otázky – utváranie literárneho textu, životne významové zdroje témy a žánru, žánrová a štylistická výstavba, významovo obohacujúce, prehlbujúce čítanie literárneho diela, zmysel tohto všetkého – dostali nesamozrejmy rámec

¹ Odznelo ako úvod k diskusii na schôdzi oddelenia teórie v Ústave slovenskej literatúry SAV 14. februára 2022. – Referujúci v januári 2022 zaregistroval recenziu na knihu P. Zajaca od M. Pčolu, ktorá vyšla v časopise Litikon, 2021, roč. 6, č. 1-2, s. 110 – 113.

a podloží v tom, čo vo viacerých podobách myslenia 20. storočia predstavuje „životný svet“, „svet nášho života“, „prirodzený svet“. Ukazoval sa byť pružnejší, k mienenej „veci“ prílnavejší než noeticky vyznievajúca polarita „subjekt“ a „objekt“ umeleckej tvorby, k sociálnemu determinizmu zvädzajúca, masívne traktovaná „spoločnosť“ alebo alternatívne „antropologizovanie“ na tému „človeka“ ako subjektu a témy umeleckej literatúry. Táto inšpirácia mala viacero aspoň fragmentárne vyťažovaných zdrojov – fenomenologicky sociologické opisy a rozbor „životného sveta“ a jeho implicitného vedenia u A. Schütza, Th. Luckmanna a P. L. Bergera, J. Habermasovo akcentovanie „životného sveta“ ako sveta prakticky, komunikačne, kooperačne utváraného v jeho napätí voči „kolonizáciám“ zo strany „expertného“ vedenia, ideologicko-politického manipulovania, ďalej aktualizovanie prác M. Bachtina pre pochopenie významovosti, telesnosti, znakovosti sociálneho sveta, aj sveta literatúry, hlavne to bol však projekt J. Patočku „prirodzený svet ako filozofický problém“ a jeden z jeho kľúčových inšpirátorov M. Heidegger, čo poukazovalo perspektívne, ďalej, dopredu, k široko chápanej a praktizovanej existenciálnej fenomenológii. Prečo vlastne táto rekapitulácia vecí väčšine prítomných viac-menej zrejmých? Umeleckými textami v *Tvorivosti literatúry* evokovaný a zároveň jej autorom akcentovaný „životný svet“ bol poväčšine svetom sekularizovanej, sekulárnej každodennosti (dopúšťam sa tu rizika tautológie: „saeculum“ – nielen vek, ale aj svet), isteže, s margami transcendujúcej túžby, sna, fantázie, s číhajúcimi margami možného excesu, doliehajúcich dejín, rámcovo však svet ľudskej, životnej horizontály. – Tu sa možno pokúsiť konečne o kostrbatý obrat k aktuálnej práci *Od estetiky k poetike chvenia*. V nej dominujúci pojem „vznešeného“ alebo „vznešenosti“ z nevinnej, sklerotizovanej „estetickkej kategórie“ stáva sa „indexom“ vychýlení, lability akoby len „horizontálne“ žitého, zmáhaného „životného“, „prirodzeného sveta“. Vedie k tomu pisateľova anamnéza moderného estetického myslenia, ako aj diskusie o „vznešenom“ z 80. a 90. rokov, ambícia aspoň synekdochicky obsiahnuť teoreticky a interpretačne texty európskej literárnej moderny, resp. avantgardy a spätne po týchto lekciiach prečítať aj viaceré relevantné texty slovenskej a českej literatúry. Je to aj defilé autorovho slovákisticko-bohemistického, germanistického, širšie komparatistického pracovného repertoáru, problémovo zrovnoprávňujúceho texty domácej a inonárodnej proveniencie. – Vo veci „vznešeného“ najjednoduchšie je zástupne za diskusiu 80. a 90. rokov uviesť J.-F. Lyotarda, prekladový zväzok *Putování a jiné eseje* (2001) s iniciačným textom *Vznešené a avantgarda* (prel. M. Petříček), resp. aj kľúčové obraty tohto veľkého motívu myslenia a umenia – Longinovo, resp. Pseudolonginovo *O vznešenom*, spis E. Burka *O vkuse, vznešenom a krásnom*, ako aj Kantovu *Kritiku súdnosti* (aj s aktualizujúcimi travestiami „dynamického“ a „matematického vznešeného“ na „zeroálnosť“, nulitosť, ničotu a na „seriálnosť“ s postupnosťou nuáns vzpierajúcich sa syntézy „predstav“). Zložitejšie je to zrejme s parafrázou mienenej „veci“, ako to, čo zasahuje, vychyluje človeka z jeho samozrejmeho fungovania a vôbec telesne-zmyslovej konštitúcie, previesť na bohato diferencované fenomény a nimi iniciované, navodzované pohnutia, emócie, afekty, tie situovať do činností a trpností takto zasiahnutej bytosti, do jej zmyslovosti, vnímania, všetko nesúcej telesnosti. Tu sa znova dostáva k slovu existenciálna fenomenológia, figurujúca pri tematike „životného sveta“, už diferencovanejšie ako fenomenológia vnímania, telesnosti. Teoreticko-interpretáčne oscilovanie medzi doliehajúcimi dimenziami a momentmi sveta, trhlinami skúsenosti, umeleckými textami, čo sú nimi nesené, a možnými premenami, obratmi ich adresáta sa do značnej miery vymyká z bežného kontaktu s literárnymi textami a zaobchádzania

s nimi, aj kritického či vedeckého, v bežnej prevádzke. Tu je, analogicky voči „vznešenému“, istý možný „scudzujúci“ moment aktuálnej teoretickej práce P. Zajaca, „scudzujúci“ pointujúci apel, nanovo či azda aj inak vyhocujúci všetko to, čo ako čitatelia z P. Zajaca – teoretika, interpreta, kritika, germanistu – za tie roky poznáme. Možno to prehliadnuť, zostať len pri tom, s čím sa čiastkovo vo svojej vlastnej práci vyrovnávame, čo vyťažujeme, alebo to prijať ako možnú „katharsis“, „metanoiu“ myslenia-písania o literatúre... – Aby sa referujúci uskromňujúco vrátil k sebe primeranej miere veci, treba si pripomenúť, že na prelome 80. a 90. rokov „vznešené“ s otáznikom za slovom sa mu vynáralo pri poézii I. Laučíka, či vtedy aktuálnej alebo aj z konca 60. rokov. Dnes by k tejto skusmej asociácii váhavo pridal niečo z textov J. Buzássyho, I. Štrpku alebo Š. Strážaya. Autor práce na trase od „estetiky k poetike chvenia“ mohol by si pripomenúť svoj „pokos o pulzačnú estetiku“, formulovaný paradoxne v dotyku s predsmrtnou básňou G. Trakla *Grodek*, apokalypticky iluminovanou „požiarmi“ prvej svetovej vojny, zo začiatku 90. rokov, knižne publikovaný v *Pulzovaní literatúry* (1993), a nájst v ňom anticipáciu svojho vehementného vyrovnávania sa so „vznešeným“ ako s jedným kľúčom k modernej literatúre.

Autorove vstupné či rámcujúce obhliadky tohto problémového terénu, informačne referujúce, hojne dotované sprievodnou „literatúrou predmetu“, ako aj interpretačné, nemá zmysel tu kondenzovať či parafrázovať; figurujú v nich W. Benjamin a Th. W. Adorno, zo slovenských autorov O. Čepan a F. Miko. K nim zopár slov! V súvislostiach „vznešeného“ príznačne nie sú to z O. Čepana ani tak jeho literárnoteoretické a literárnohistoriografické texty, nesené východiskovo štrukturalistickou predstavou umeleckého textu, ale texty o výtvarnom umení na rozhraní figurácie a abstrakcie, konkrétne o M. Čunderlíkovi a R. Filovi, kde prechádzajú do seba výtvarné materiálové hmoty, telesné maliarske gesto, resp. individuálne „umelecké chcenie“, mimetické rezíduá vizuálnej reality, všetko to hybne nesúce anonymizované energie túžby, sna, pudu, tvorivého „furoru“. (Poznámka v zátvorke: analogicky u J. Mukašovského texty o výtvarnom umení z konca 30. a zo 40. rokov, o J. Zrzavom, J. Šímovi, Toyen a J. Štyrskom, o surrealizme v maliarstve, zhrnuté v *Studiách z estetiky* z r. 1966, predstavovali isté poodstúpenie od jazykovo daného rozvrhu umeleckého diela.) – F. Miko znamená vo vedeckej biografii P. Zajaca ako teoretika literatúry iniciačnú osobnosť; odtiaľ návraty k jeho teoretizovaniu, zasadzovanému do súvislostí s K. Bühlerom, R. Jakobsonom, J. Mukašovským atď. Nejde ani tak o historizujúcu rekapituláciu ako skôr o precizovanie „zážitkovosti“, v Mikovej štylistickej teórii jednej z kľúčových charakteristík umeleckého textu, a jej situovanie do diferencovane traktovaného vnímania, kde oproti štrukturalistickým opozíciám, alternatívam atď. sa dnes dostávajú k slovu v Zajacovom podaní „škálovanie“, „odtieňovanie“, „nuansovanie“ ako vlastný výkon umeleckého textu a našej živej skúsenosti s ním. Na pozadí pochopiteľného „tezaurovania“ prác F. Miku a ich prínosu je to pripomienka nevyťažných možností, aktualizovaných práve Zajacovými úvahami o „estetike“ a „poetike chvenia“. – Niektoré texty môžu vyznievať ako texty-projekty – *Literárne dejepisectvo ako synoptická mapa* a *Národná literatúra ako súčasť stredoeurópskej kultúrnej pamäti*. Treba však hneď povedať, že „realizácie“ tu predstavuje napr. zväzok *Slovenský romantizmus. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu* z r. 2019 (editor P. Zajac v spolueditorstve s E. Schmarcovou a zároveň s autorskou účasťou v podobe prolegomen a state o romantickej irónii J. Záborského), ako aj *Konfigurácie slovenského realizmu* z r. 2016 (editorky M. Mikulová a I. Taranenková) s rovnakým podtitulom a s účasťou P. Zajaca v podobe teoretického vstupu. Ako kultúrnosemiotické a dobovo polemické príspevky na tému

„kultúrnej pamäti“ možno čítať rad štúdií, esejí, skíc zo zväzkov *Sen o krajine* (1996), *Krajina bez sna* (2004) a *Slovenské kargo* (2016).

Druhej časti práce P. Zajaca som rozumel ako teoreticko-interpretačnému absolvovaniu konkrétnych umeleckých textov v znamení ich konštitutívnych momentov skladajúcich sa do poetiky textu. – Próza P. Vilikovského *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* svojou javovou disociovanosťou, fragmentarizovanosťou nastoľuje otázku „zmyslu diania, diania zmyslu“ (na chiazmus obmenený dávny titul a problém M. Jankoviča – „dielo ako dianie zmyslu“), zároveň však priebežná téma sklonu života, chátrania, smrti, prekročenia tabu exponuje otázky racionálnej účelnosti, toho, čo sa z nej vymyká, a predsa ako súhra zmyslu a nezmyslu, riešenia ne-riešiteľnosti na nás dolieha, nás zasahuje. Náročná úvaha nad Kleistovým textom *O bábkovom divadle* ukazuje dôležitosť druhovo-žánrového uchopenia textu pre jeho čítanie, v tomto prípade v germanistike len tápavo sa presadzujúceho, ďalej aj v diskusii s dekonštrukciou P. de Mana, ktorý sa Kleistovmu textu venoval, podvojnú živúcnosť a mechanickosť, stratebného raja spontaneity a možného či nemožného návratu k nej... Medzi otázkami motívu a jeho tropologizácie/premeny na trópous osciluje bohato kultúrohistoricky a literárne, textovo dotovaná štúdia k motívu trávy, vlastne aj kapitola z modernej lyriky, resp. z povojnovej nemeckej, českej a slovenskej lyriky. *Pustatina* Th. S. Eliota z r. 1922, resp. práca s ňou zapadá do autorovej ambície teoreticko-interpretačne výberovo obsiahnuť uzlové body-texty literárnej moderny, zároveň však je „exemplom“ premien figúr textu v zmysle postáv, fragmentov evokovaného sveta, jeho kontúr „dezantropomorfne“ na figuralizáciu či defiguralizáciu samotného textu, na jeho preparovanie, tautologicky povedané „desertifikáciu“. Lekciou, ako samotná poézia môže byť „estetikou“ či „poetikou chvenia“ „in actu“, je zasa úvaha nad jednou básňou V. Holana zo zbierky *Bolest* z r. 1965, vlastne štúdia rétoriky, syntaxe textu v jej súhre s obraznosťou – v znamení apelu k zmyslu ako k nezastupiteľnému výkonu, nasadeniu autora – adresáta. Th. S. Eliot a V. Holan v oblasti lyriky vedú aj k návratnému nastoleniu a precizovaniu pojmu a fenoménu neskorej moderny ako alternatívne paralelnej formácie s premenami medzivojnových avantgárd. Lektúra básne I. Laučíka do otázok lyriky vnáša zasa minuciózne štúdium biografických a topografických momentov zo sveta I. Laučíka i jeho dialogického partnera v krízovej situácii, komunikačne, zdravotne postihnutého výtvarníka M. Kerna, aby predviedla priemet tohto všetkého do básnického textu a jeho vyznenia. Poetika autobiografickosti „navrávačiek“ D. Tatarku rieši vzťah ich verzií, vzťah orálnosti a skripturálnosti, vpisovanie sa udalosti rozhovoru do literarizovanej textovej podoby, finálne významové gesto Tatarkovho písania-rozhovoru „bez konca“ v jeho „oceánskom“ vyústení-rozplynutí-splynutí... Próza A. Vášovej *V Záhradách* popri ponuke podať prierez „rajskou“ topikou vedie k exponovaniu „figúr sveta“ v zmysle priestorov, s nimi spätých žánrov, utópií a ich falzifikácií... Telegrafické, kostrbaté rekapitulovanie druhej z troch častí Zajacovej práce azda možno uzavrieť výpočtom konštitutívnych momentov poetiky literárneho diela, ako sa javí v Zajacovom podaní – zmysel životný i textový, jeho druhovo-žánrová osnova či výstuž, motívy, figúry, trópy textu, ich vzájomné prechody do seba, autobiografickosť, významovo energetické dotovanie textu jeho „životným okolím“, vzdorná autonomizácia tohto všetkého do „hatenej“ „čitateľnosti“ v mene nových možností zmyslu či jeho znepokojivého odopierania.

V tretej časti hybným momentom už istým spôsobom rozvrhutej či absolvovanej poetiky textu je práve „estetika vznešenosti“, čo v podobe desu, hrôzy, irónie, skazy, záhuby, smrti, podvojného smiechu, kumulovanej banality atď. vychýľuje ľudskú existenciu z jej fungovania

v „prirodzenom“, „životnom svete“. Sú to zároveň aj teoreticko-interpretačné texty k široko chápanej literárnej moderne. Ich neprehliadnuteľný pátos či až furor tkvie v prevádzaní masívne, antropomorfné, mimeticky traktovaných textov na ich vnútrotextové defiguralizácie a ich spätné významovo obohacujúce efekty. Najintenzívnejšie uvedomoval som si to pri kapitole o Puškinovom *Eugenovi Oneginovi* (azda aj ako niekdajší študent učiteľskej kombinácie slovenčina – ruština na bratislavskej FF UK v 70. rokoch): akcentovanie organizujúcej roly akoby „formálneho“ verša a strofy vo výstavbe a vyznení diela, „typy“ a sujetové osudy postáv šifrované „sémantikou“ ich mien (Lenskij, Onegin), úloha dobovo kódovaných, ritualizovaných podôb správania a prehovorov postáv atď. – Šťastným stretnutím interpretačného teoretizovania a umeleckého textu, podobne ako v prípade už zmienenej Holanovej básne, je autorova práca nad poviedkou I. Babelä *Čiara a farba*: dávnejšie sugescie zo semiotického a neurologického rozlišovania pojmovovo rozčleňujúceho a metaforicky prepájajúceho vnímania, myslenia, tvorby, dnes rozľahlá doména kognitívnych disciplín, to práve predznamenáva v Zajacovom siahnutí za Babelovú prózou a vlastne východiskovo už v nej rázcestie ruskej revolúcie v r. 1917: splyvavá krátkozrakosť, doslovne i prenesene, A. Kerenského a tvrdé línie vytyčujúci zrak i reč L. Trockého; ich kontrast v interpretovom pointovaní ukazuje, ako poetika dokáže byť predvídavejšia než politika. Štúdiom afektov prelamujúcich inštancie rozprávačského podania a príspevkom k otázke neskorej moderny v českej medzivojnovnej literatúre je interpretácia poviedky R. Weinera *Prázdna židle*. Ako istý triptych možno brať kapitoly o *Posledných dňoch ľudstva* K. Krausa, *Osudoch dobrého vojaka Švejka* J. Haška a *Zlatom telati* I. Ilfa a J. Petrova – autora tu zaujíma vyťažovanie semiotického, rečovo znakového odpadu či marazmu doby, jej iluzórneho designu ako v konečnom dôsledku média skazy a smrti u K. Krausa v jeho „theatre mundi“ prvej svetovej vojny, bakchanálií banality v absolvovaní tohto „theatra“ „zdola“ medzi zázemím a transportom na front u J. Haška a podvojného smiechu na prahu sovietskeho nového sveta u I. Ilfa a J. Petrova. – Pri dvoch rozsiahlych kapitolách z oblasti slovenského výtvarného, resp. vizuálneho umenia je v hre okrem priateľských konexií voči traktovaným umelcom u P. Zajaca kontinuálny záujem o súvzťažnosť textového a obrazového média, azda konkrétnejšie sa dá vec formulovať tak, ako veci nášho prakticky zmáhaného okolia, neraz aj v degradovanej, nivelizovanej podobe, môžu sa stať znakom v umelecky inštituovanom „prerámovaní“; isteže, podnes sa to deje v dávnom ironickom tieni M. Duchampa alebo na pozadí nihilizujúcej černe či beloby K. Maleviča; späťne to všetko možno premietnuť do literatúry, poézie, lyriky ako lekcii vo veci zátiší, expozícií, asambláží, katalógov v zmysle výpočtov fungujúcich v textoch a pod.

Po repetitórii tém práce P. Zajaca stúpencom „rýchleho čítania“, čo bývajú občas aj recenzentmi a glosátormi, na „skrátene konanie“ možno odporučiť aspoň rámcujúcu stať *Od estetiky k poetike chvenia* a záverečný rozhovor so Z. Kazalarskou *Na prahu prachu* (znova sa v ňom dostávajú zjasňujúco k slovu napr. minimalizmus vo výtvarnom umení a predovšetkým v lyrike).

Po sústredenejšom či tápavejšom sledovaní autorovho systematického rozvrhu, projektu možno na záver uviesť aj „rozličnosti“/„varia“ zo synekdochizujúceho či detailizovaného čítania. Napr. obmenu skoro až frazeologizovaného spojenia „lyrika ako paradigma moderny“ na dejinne finálne, že je „jej textovou autokomunikačnou herézou“. Môže to byť aj do drobností sa premietajúci postup pisateľovej práce nad interpretovaným textom: pri próze P. Vilikovského *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* od prvotného evidovania epitafu-dedikácie „pamiatke Kataríny Jozefy Obernauerovej (1905 – 1956)“ cez jej identifikáciu (z publikovaného rozhovoru s J. Satinským) ako pomocnice v domácnosti Vilikovských až po peknú aktuálnu asociáciu,

že P. Vilikovský prózu, ktorej jednu tematickú líniu tvorí to, čo (názvom básne V. Miháliku) možno označiť za „popis matkinho odchádzania“, dedikoval druhej ochrannej postave svojho detstva... Nemusi to byť len mimovoľné čitateľské dojatie sa; tak napr. pri záverečnom rozhodnutí „veľkého kombinátora“ Ostapa Bendera requalifikovať sa v stabilizovaných, normalizovaných sovietskych pomeroch uskomňujúco na domovníka, čo zahŕňalo zrejme aj konfidentstvo, vynori sa pisateľovi z dávno-nedávnych či aktuálnych slovenských desaťročí zlomyselne, invetívne krycie meno „Domovník“... Ale ešte niečo literárne vážne: v súvislosti s viedenskou modernou a otázkou jazyka v moderne prelomu storočí aj u P. Zajaca uvádzaný H. von Hofmannstahl a jeho próza *List lorda Chandosa* figuruje prekvapujúco v programovej úvahe I. Štrpku *Na samý okraj*, Mladá tvorba, 1970, č. 3; do čitateľského či argumentačného repertoáru mladého „osamelého bežca“ dostal sa zrejme cez dobré sprostredkovanie I. Bachmannovej, keď prvá z jej Frankfurtských prednášok z poetiky súčasnej literatúry (v preklade J. Čermáka) vyšla v Světovéj literature, 1968, č. 6, s hojnými citáciami z *Listu lorda Chandosa*, a samotná próza (v preklade A. Skoumala) zasa v končiacom mesačníku Plamen, 1969, č. 5. Ukážkami bohato dotovaná stať o motíve trávy uvádza aj báseň povojnového nemeckého lyrika J. Bobrowského *Rovina* – stroho podaná krajina-príroda a jej nástojčivé oslovenie básnikom pripomenula mi dávnejšiu asociáciu, že autor *Knihy tieňov* I. Kupec J. Bobrowského v 60. rokoch prekladal (do češtiny paralelne J. Hiršal), a tak pri všetkej odlišnosti Kupcovej predsa len slovne-obrazovo márnivejšej „ekonómie“ od Bobrowského strohosti nemožno tu nemyslieť na Bobrowského titul *Schattenland Ströme* (Krajina/kraj tieňov Prúdy) – práve pri Kupcových čo aj dobovo motivovaných „tieňoch“ a rozlične moderovanom, miestami mýtizujúcom lyrickom krajinárstve.

Repetitívum tém P. Zajaca azda vypovedalo aj niečo o jeho spôsobe práce. Treba však explicitne povedať, že rad tém a textov je založený na filologickej prekladateľskej práci (v dvojici s J. Štrasserom): od monumentu *Posledných dní ľudstva* po jednotlivé básne B. Brechta, P. Huchela, spomenutého J. Bobrowského atď. Špeciálna štúdia je venovaná prekladaniu básne Ch. Morgensterna *Hojdacie kreslo*. (V zátvorke: tak trochu v rozličných modalitách, „naladeniach“ podávajú si ruku tematicky cez „hrdinu“ kreslo/stoličku Ch. Morgenstern, R. Weiner a prípadne aj V. Holan, ktorého básňou P. Zajac pointuje svoj výklad R. Weinera.) Niekedy v postupe autorovho výkladu básnický text je zdržanlivo „ponechaný“ vo svojom vyznení, na knižnej stránke sa lyricky vydělí; inokedy nie ako argument, ale priamo ako téma je miestom filologického a interpretačného domýšľajúceho náporu, aj s hojnou podporou sprievodnej „literatúry predmetu“ – takáto sústredená práca nad jednou pozdnou básňou P. Celana ako súčasť tetraptychu *Latencie* je zároveň subtilným príspevkom k životným, chvejivo-ničivým zdrojom hermetickej lyriky ako už pripomenutej autokomunikačnej herézy moderny.

Ako uzavrieť tieto čitateľské asociácie nad knihou P. Zajaca? – V druhej polovici 70. rokov a potom aj neskôr, v reedíciách, čítaval som rozhovor historika filozofie J. Zumra s J. Patočkom o „filosofii a filosofech“ z r. 1967, vedený pri jeho šesťdesiatinách. V ňom zaznelo: „Předpokladem každé relevantní filosofické myšlenky je *propracovat se do fronty* (kurz. J. P.). Nejosvědčenější, dnes vlastně jedinou všemi uznávanou cestou k tomu je důkladná *práce s textem*“ (opět kurz. J. P.). Ako vieme z viacerých publikovaných rozhovorov, P. Zajac v relatívne na chvíľu pootvorenom svete konca 60. rokov mal možnosť dostať sa do kontaktu s tým, čo by sa dalo nazvať líniou priameho dotyku so súdobou literatúrou, umením, písaním o nich. Ako slovakista, germanista a teoretizujúci interpret uchoval si toto povedomie do ďalších desaťročí; tak som sám rozumel jeho práci v 80. rokoch. Podstatnú časť práce posledného „otvoreného“

štvrtstoročia dokumentuje kniha, o ktorej tu bola reč. Keď už zaznela metafora či hyperbola „frontu“ ako čelného, riskantného dotyku s „vecou“, o ktorú ide, tak P. Zajac by ako kľúčové kóty či pozície zrejme dnes akcentoval „singularitu“, „latencie“, „medialitu“, „poetiku“ v súhre či napätí existenciálnych východísk a opísateľných postupov, pravidiel, štruktúr. O tom všetkom iste alebo azda bude ešte reč.

P. Zajac vo svojom písaní je ústretový voči práci iných, je voči nim vo svojich textoch štedro pohostinný (o tejto podobe spolu-bytia s druhými bola reč pri próze A. Vášovej), deje sa tak pomimo zámerných dodávok „steliva“ do akademicko-univerzitného výkazníctva, jednoducho z vitálneho záujmu o „vec“. Vďaka za to!

Ešte jedna mimo-volná asociácia! Pod čiarou, azda nie za čiarou. – Bola tu reč o textoch, ktoré P. Zajac priamo venoval autorom, ku ktorým sa ako k inšpiratívnym predchodcom rád hlási, O. Čepanovi a F. Mikovi. Pred časom pri teoreticko-interpretácej práci P. Zajac s dobe a veku primeraným „biotickejším“ fundovaním a vyznením myslel som zo slovenskej tradície aj na Š. Krčméryho ako bergsonovsky inšpirovaného estetika a poetológa a jeho „transfúziu“ človeka a prírody v poézii. G. Deleuze, na ktorého sa v aktuálnej knihe hojne odkazuje, ne-literársky, vecne preniesol H. Bergsona do nedávnych diskusií. Je alebo bude o čom premýšľať.

november 2021

Recenzie

DOMORÁK, Daniel. *Stimuly existencie. Rekonfigurácia existenciálnej prózy v slovenskej literatúre štyridsiatych rokov 20. storočia.* Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2020. ISBN 978-80-224-1848-5.

Problematiku vymedzenia existenciálnej poetiky možno označiť za jedno z dlhodobých výskumných snažení slovenskej i svetovej literárnej vedy. Monografia *Stimuly existencie. Rekonfigurácia existenciálnej prózy v slovenskej literatúre štyridsiatych rokov 20. storočia* dokazuje, že aj napriek sústavnému, viacgeneračnému úsiliu sa ešte aj v podmienkach súčasnej literárnej vedy dá k tejto problematike pristúpiť objavne, so zameraním na text a bez upadnutia do prehnaneho zachádzania k filozofickým presahom, do ťahaníc o terminológiu či do neproduktívneho opakovania už dostatočne známych a preskúmaných konceptov.

Autorom publikácie je Daniel Domorák, vedecký pracovník Oddelenia literárnej teórie Ústavu slovenskej literatúry SAV a jeden z predstaviteľov najmladšej generácie literárnych vedcov a vedkýň. Problematike poetiky existenciálnych próz sa venuje dlhobojšie, prvé publikačné výstupy k tejto téme uverejnil už roku 2016 (napr. *Prolegoména k výskumu existenciálnej literatúry* v Slovenskej literatúre, roč. 63, č. 3), monografia *Stimuly existencie* teda predstavuje vyvrcholenie jeho niekoľkoročnej bádateľskej činnosti. Touto problematikou sa takisto zaoberal aj vo svojej dizertačnej práci, ktorú vypracoval pod vedením profesora P. Zajaca a obhájil roku 2019 (pod názvom *Rekonfigurácia existenciálnej prózy v slovenskej literatúre štyridsiatych rokov 20. storočia*). Publikačne sa doposiaľ prezentoval najmä na stránkach Slovenskej literatúry: články *Existenciálna poetika – Leopold*

Lahola (Vtáčí spev) zo SL, roč. 66, 2019, č. 2; *Spisovateľ ako sociálna rola – svedomie národa, inžinier ľudských duší alebo niekto iný* zo SL, roč. 65, 2018, č. 2; *Východiská poetiky rekonfigurácie v existenciálnom diskurze slovenskej literatúry po roku 1945* zo SL, roč. 64, 2017, č. 3; jeho príspevok *Ošial: východisko k poetike literárnej pamäti* vyšiel roku 2018 v zborníku *Poetika textu a poetika udalosti*, ktorý vznikol v spolupráci ÚSL SAV a Trnavskej univerzity v Trnave (edične knihu pripravili R. Bílik a P. Zajac). Venuje sa tiež aj literárnej kritike.

Monografia *Stimuly existencie* je rozdelená do štyroch tematických celkov (v zmysle štyroch skupín stimulov), ktoré sú rámcované úvodným a záverečným stimulom. V kapitolách *Literárnohistorické stimuly* a *Teoretické stimuly I* autor vykladá teoretické základy svojho skúmania: stručne charakterizuje vývoj chápania existenciálnej poetiky v podmienkach slovenskej a českej literárnej vedy (približuje tu napr. koncepcie M. Hamadu, J. Felixa, R. Bílika, P. Zajaca, M. Forgáča a používanie existenciálnych východísk v interpretáciách Z. Pruškovej či F. Matejovova, z českého prostredia predstavuje teórie V. Černého, V. Navrátila či V. Papouška), objasňuje pojem rekonfigurácia v súvislosti s jeho používaním u O. Čepana a P. Zajaca (v troch polohách re-interpretácie, re-distribúcie a re-vízie, v ktorých následne vyhodnocuje dovtedajšie uvažovanie literárnych vedcov o existencializme) a obdobne stručne vykladá ťažiskové koncepty existenciálnej filozofie M. Heideggera a J. P. Sartra (samozrejme, s presahmi aj k ich nasledovníkom). Kapitola *Literárne stimuly* následne predstavuje interpretačnú časť publikácie: tvoria ju interpretácie štyroch slovenských próz, všetky zo štyridsiatych rokov 20. storočia (*Nešťastný hrdina* I. Horvátha, *Kňaz* F. Švantnera, *Vtáčí*

spev L. Laholu a Ošial' D. Tatarku), v ktorých sa zásadným spôsobom uplatňuje existenciálna poetika. Do každej z týchto interpretácií je zakomponovaný aj komparatívny aspekt: prostredníctvom neho autor rozlišuje medzi existenciálnymi textami a textami, ktoré majú istý potenciál byť existenciálnymi, no v určitých kľúčových ohľadoch sa takému zaradeniu vymykajú (*Nešťastný hrdina* je porovnávaný so *Svätou žiarou* J. Červeňa, *Kňaz* so Švantnerovou *Božou hrou*, *Vtáci* spev s *Othelom* J. Barča-Ivana a v prípade *Ošialu* sa tu porovnávajú dve verzie tejto novely: pôvodná, obsiahnutá aj v prvom vydaní zbierky *V úzkosti hľadania* z roku 1942, a prepracovaná, ktorá vznikla v šesťdesiatych rokoch a bola odvtedy knižne publikovaná v novších vydaniach zbierky vrátane jej najnovšieho vydania z roku 1997). Druhá časť *Teoretických stimulov* je umiestená až za interpretačnú kapitolu monografie, pretože sa v nej ťaží zo záverov interpretácií: podáva sa tu podrobný prehľad princípov existenciálnej perspektívy, bod po bode starostlivo vyskladaný z výsledkov interpretačných snažení, charakterizuje sa tu čepanovská principiálna pluralita, ku ktorej výskumne smeruje aj D. Domorák (opäť vo viacerých polohách a s vyložením odlišného zázemia pluralizmu u W. Jamesa, J. F. Lyotarda, G. Deleuzea a F. Guattariho či M. Foucaulta), a charakterizuje sa tu poetika existenciálneho priestoru (prostredníctvom kľúčových princípov integrálnosti, temporálnosti/časovosti, tvorivosti, auratickosti, rezonantnosti, modálnosti a performatívnosti).

D. Domorák vychádza z koncepcií existenciálnej perspektívy (R. Bílik a P. Zajac) a čepanovskej rekonfigurácie smerujúcej k pluralizmu (uplatňuje ju i P. Zajac). V procesoch analýzy a interpretácie literárnych textov používa metodologicky rôznorodé postupy (vrátane naratologickej analýzy), ktoré prepája s presahmi nielen do oblasti filozofie, ale napr. aj k teórii hry (v existenciálnom podaní E.

Finka) či k teórii improvizácie (K. Johnstone), obe v interpretácii k Laholovmu *Vtáčiemu spevu* (s. 115 až 128). Každý z textov, ku ktorému D. Domorák v interpretačnej časti pristupuje, si vyžaduje trochu odlišný prístup, s čím súvisí aj odlišná povaha Domorákových komparatívnych interpretácií. Vo výsledku vzniká pôsobivo pestrá metodologická paleta, určovaná na jednej strane jednoznačnými východiskami výskumného prístupu a na druhej strane jedinečnými charakteristikami skúmaných textov.

Domorákov štýl možno charakterizovať ako erudovaný a hutný, pojmovo nasýtený, s prevahou nominálneho vyjadrovania a efektívnym využívaním citácií a parafráz. Vzhľadom na široké presahy danej problematiky a špecifickú terminológiu sa u čitateľa predpokladá istá miera oboznámenia aspoň s kľúčovými charakteristikami existenciálnej filozofie a jej základným pojmovým aparátom. Autor svoju monografiu vybavil v tomto ohľade veľmi užitočnou kapitolou *Teoretické stimuly I*, kde vyložil viaceré zo zásadných Heideggerových a Sartrových pojmov (vrátane naznačenia ich limitácií), no na obširnejší výklad tu, prirodzene, nie je priestor, takže je namieste ku knihe pristupovať oboznámene s celistvými systémami jednotlivých predstaviteľov filozofie existencie. To isté platí aj o presahoch k postmoderne či k filozofii pragmatizmu (obe pri riešení problematiky plurality v *Teoretických stimuloch II*), k hermeneutike, recepcnej estetike, teórii herectva (Stanislavského verzus Brechtova koncepcia vcítienia sa, resp. odcudzenia postave) a i., hoci D. Domorák sa zakaždým snaží podať tieto rôznorodé presahy dostatočne prístupne a uplatňuje ich iba v takom rozsahu, aký je nevyhnutný.

Domnievame sa, že v teoretických častiach knihy si D. Domorák vybudoval viac než len solídne základy svojho skúmania. Stručne a výstižne charakterizuje premeny

literárnovedného diskurzu o existencializme v slovenskej i českej literárnej vede a povahu týchto premien hodnotí z hľadiska možnosti rekonfigurácie na vyššie spomínaných troch úrovniach (tretí odsek recenzie). Vnímame to ako prínosný vklad do mapovania tohto špecifického diskurzu. Čiastkovo by sme tiež radi upriamili pozornosť napr. na autorovu analýzu a zhodnotenie myšlienkových východísk M. Hamadu či J. Felixa, ktorých sa ujal bez opomenutia limitácie diskusií o vzťahu humanizmu a existencializmu. Kvalitná úroveň spracovania charakterizuje aj kapitolu *Teoretické stimuly I*. Autor v dostatočnej miere predstavil kľúčové pojmy Sartrovho systému i Heideggerovho systému pred „obratom“. Podobne ako v prípade predošlej kapitoly, aj tu sú jednotlivé koncepty hodnotené triezvo a predstavené aj s ich limitáciami (napr. problematickosť pojmu úzkosti). Len škoda, že tu obdobným spôsobom neboli spracované aj zásadné koncepty kresťanského existencializmu (G. Marcel) a jeho predchodcov (S. Kierkegaard či M. de Unamuno), čo by sa neskôr určite osvedčilo pri interpretácii pôvodnej verzie Tatarkovho *Ošialu*. Autor ďalej uvádza existenciálnu perspektívu aj do vzťahov medzi autorom a textom, textom a kontextom a textom a performativitou, čím obohacuje tradičnú problematiku recepcnej estetiky o úplne nové rozmery. Obdobne vnímame aj druhú časť *Teoretických stimulov*. Vymedzenia princípov existenciálnej perspektívy a poetiky existenciálneho priestoru sú výstižné, presne sformulované a relevantné k vlastnej podstate literatúry, ktorú zvykneme vyhodnocovať ako existenciálnu, a popritom aj vhodne nadväzujú na závery interpretačnej časti monografie.

Aspoň stručne sa treba vyjadriť aj k interpretáciám D. Domoráka. Pri interpretovaní *Nešťastného človeka* vyložil danú prózu ako existenciálnu grotesku. Pri interpretovaní *Kňaza* identifikoval napätú dualitu medzi

hyperbolickými vyhláseniami titulnej postavy a ich následným popretím, pričom do tejto záležitosti vniesol problematiku existenciálne poňatého rozumenia (a v tomto duchu interpretoval napr. motív okna). Pri interpretovaní *Vtáčieho spevu* vyhodnotil danú prózu ako improvizovanú ostrakizačnú hru. Pri interpretovaní *Ošialu* identifikoval posun medzi dvomi verziami tejto novely ako posun v motivácii hrdinky od úzkostnej nadosobnej determinácie k sebareflexívnej, autentickejšej motivácii (v tomto prípade treba vyzdvihnúť spôsob, akým D. Domorák narábal s problematickým konceptom úzkosti; ako ukázal, samotný výskyt motívu úzkosti v texte nemusí ešte nutne automaticky znamenať jeho v pravom zmysle slova existenciálnu povahu). Nemenej pôsobivé sú interpretačné závery Domorákových komparatívne ladených podkapitol: tu by sme radi upozornili napr. na porovnanie s *Othellom* J. Barča-Ivana, kde autor vyhodnotil postavy na základe identifikácie s predpísanou rolou a v duchu duality opozície Stanislavského a Brechtovho poňatia herectva. Všetky Domorákové interpretácie sú objavné, nezaťažené frázovitou či tendenciou „škatuľkovať“ do zaužívaných kategórií (napr. v súvislosti s „nálepkovaním“ *Nešťastného človeka* ako psychologickej alebo spoločenskej prózy). Problematickejší charakter interpretácií, dôsledná snaha preniknúť k podstate javu a erudovane ho pomenovať, pozorné analytické čítanie (s citlivým okom na významové odtienky) a schopnosť rozhladené uviesť vypozerované javy do širších súvislostí: toto by sme vytýčili ako kľúčové charakteristiky D. Domoráka-interpretátora.

Publikácia D. Domoráka však nie je podnetná len sama o sebe, ale zároveň môže (a hádam aj bude) slúžiť ako výzva k uskutočneniu obdobne ladeného výskumu aj pre poetiky iných umeleckých smerov, osobitne radi by sme uvítali takéto spracovanie vitalizmu (aj vzhľadom na jeho pomerne široké filozofické

zázemie). Pevne veríme, že *Stimulmi existence* D. Domorák vytýčil cestu hodnú nasledovania, a to vo viacerých ohľadoch.

Milan Kolesík

ZUMRÍKOVÁ KEKELIAKOVÁ, Monika.
Poézia Paľa Olivu.

Levoča: Modrý Peter, 2021. ISBN 978-80-8245-009-8.

Monografia Moniky Zumríkovej Kekeliakovej je jednou z najkompletnejších recepčných analýz tvorby jedného autora na Slovensku. Menej rozsiahle dielo Pavla Ušáka Olivu jej dáva priestor na detailnú analýzu jeho tvorby v dobovom i historickom kontexte. Autorka naplňa predstavu Romana Ingardena o vytvorení literárnohistorického modelu autora na základe všetkých relevantných literárno-kritických konkretizácií, vďaka ktorým má interpretátor (Ecov termín) právo vytvoriť vlastnú textovú analýzu a určiť „invariantné črty básnikovej poézie“ (s.48). Literárnokritické interpretácie rozširuje autorka o spoločenské, politické a estetické súvislosti v duchu požiadaviek Felixa Vodičku. Vychádza pri výbere autora a témy práce z vlastného intenzívneho čitateľského zážitku, vyberá si autora rovnakej estetickej, etickej i náboženskej orientácie. Svojím dôkladným prístupom k téme zhodnocuje analytické sondy do syntetického obrazu básnika P. Olivu v širších domácich a medziliterárnych súvislostiach (český a francúzsky kontext moderny).

Centruje autorov obraz vo vertikálnych aj horizontálnych súvislostiach, čím získava širšie poznatky o interpretovanom básnikovi, ale i o básnickom texte vôbec. Podarilo sa jej podať zmysel Olivovho textu v primeraných dobových, ale i nadčasových súvislostiach so zreteľom na estetickú kvalitu jeho poézie. Podáva tak textový model literárneho

diela v maximálnej možnej sieti vzťahov. Oceňujeme komplexnosť jej pohľadu z rôznych zorných uhlov. Autorka si všíma Olivovo dielo v kontexte katolíckej moderny (R. Dilong, J. Silan, P. G. Hlbina) a slovenskej medzivojnovnej poézie, s ktorou vykazuje Olivov text interferenciu. Neunikajú jej potrebné súvislosti s dobovými avantgardnými smermi – s poetizmom a surrealizmom – v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia. Zaujímavý je aj náboženský kontext Olivovej poézie, súvislosť s mystickou básnickou tradíciou svätého Jána z Kríža a sv. Terézie z Lisieux, ale aj filozoficko-estetické podnety teórie čistej poézie H. Bremonda.

Vylúčenie prozaických a kritických textov, ktoré nemajú relevantnú historickú hodnotu, prospelo tomu, že práca sa nerozbíha do zbytočnej šírky. Ingardenova a Vodičkova predstava literárneho vývinu sa ukázala ako vhodné východisko pre interpretáciu a zaradenie Olivovho textu do vývinu slovenskej literatúry. Ide vlastne o komplexný pohľad na osobnosť a dielo básnika v slovenskom literárnom prostredí bez zaujatia a deformácie. Recepčný prehľad zároveň objektivizuje pohľad na tohto na Slovensku ešte stále málo známeho autora. Vyzdvihujem na jednej strane autorkinu pokoru a úctu pred textom, ale aj odbornú fundovanosť v širokom kontexte svetovej a českej lyriky na druhej strane. Jej práca ukazuje, že bude treba nanovo prepísať obraz slovenskej poézie a literatúry nezaťažený ideologickými či inými metodologickými kontextami. Autorka napísala len to, čo sama cez seba pretavila a pri všetkej skromnosti priniesla viacero samostatných a úplne nových zistení nielen o autorovi, ale aj o obraznosti básnika (taktilná obraznosť), akoby mimochodom sa jej vynorilo aj citlivé hodnotenie prekladových textov (Žáryho preklad Rimbaudovej poézie).

Neváha polemizovať s dobovými i súčasnými hodnoteniami Olivovej tvorby i z pera

tých najväčších autorít v tejto oblasti (J. Felix, M. Hamada, S. Šmatlák) a dokáže mu vymedziť patričné miesto vo vývinovom reťazci slovenskej lyriky medzivojnového obdobia. V súlade s Turčányho zisteniami z oblasti rýmu zaraďuje Olivovu poéziu ako vývinový stupeň medzi poetizmom a surrealizmom (s. 58) a postupne sa od základných výrazových zložiek básnického textu prepracúva k obraznosti, motívom, kompozícii, sémantike, celkovému zmyslu, hodnotám a literárnohistorickému kontextu Olivovej tvorby. Všíma si odlišné hodnotenie dobovej a súčasnej kritiky. Zatiaľ čo dobová kritika v tridsiatych rokoch kládla dôraz na abstraktné zložky Olivovho diela (J. Kútňík Šmálov, M. Chorváth, J. Sedlák, Š. Blavan, básnici katolíckej moderny), súčasníci vyzdvihujú konkrétnosť jeho tvorby (I. Hochel, I. Mojík, Š. Moravčík). V období medzi rokmi 1945 – 1989 dochádza, ako autorka monografie presvedčivo ukazuje, k deformácii obrazu básnika v súvislosti s dobovými politickými postulátmi (s. 73). Objektívnejšie hodnotenie básnikovej tvorby je možné až v roku 1968/69 (M. Hamada, V. Turčány) a najmä po roku 1989 (J. Melicher, J. Pašteka).

Za vyvrcholenie monografie pokladám druhú časť, v ktorej sa autorka venuje interpretácii snových obrazov básnika v širokých sémantických, intertextových a literárnohistorických súvislostiach s dôrazom na obraznosť. Upozorňuje na individuálnu špecifiku básnikových prostriedkov, ktoré charakterizuje „krehkosť, ľahkosť, nadnesenosť, nadskutočnosť“, „vzdušnosť“ a „jemnosť“ (s. 78), čo konštatovala už dobová kritika a čím pôsobí Olivova lyrika i dnes. Autorka monografie zdôvodňuje toto štýlové pôsobenie Olivovej poézie na čitateľa hľadaním hlbokých podstát autorovej osobnosti a štýlu. Východiskom jeho originálnej snovej metaforiky je jednak detstvo a láska, jednak inšpirácia poetizmom; „Rimbaud, Apollinaire, Nezval, Novomeský“

a pravdaže „Dilong“, títo autori stoja na začiatku intertextuálnych súvislostí Olivovej tvorby. Od „presvetlenia“ čiernobielej kontrastnej a geometrickej obraznosti prechádza autorka práce k širším motivickým súvislostiam jeho lyriky, dôkladne si všíma motívy vody a oblakov, ako aj ich sémantické súvislosti, smerujúce ku kruhovej kompozícii a viacnásobnému prepojeniu textových prvkov s eufóniou, rýmom, rytmom, syntaxou, metaforikou, symbolmi... Motív nesplneného detského sna konfrontuje Zumríková Kekeliaková s viacerými básnikmi medzivojnového obdobia, u ktorých má však odlišnú podobu (L. Novomeský, H. Fiebigová, J. Silan, P. G. Hlbina, J. Jesenský, L. Groeblová, V. Roy, E. B. Lukáč, J. Smrek, V. Szathmáry-Vlčková), čo svedčí o jej dôkladnom poznaní modernej slovenskej poézie. Rovnako geometrickosť, chromatickosť a kresba vychádza u Olivu z medzivojnového výtvarného umenia a poézie, paralelu nachádza u Nezvala a Novomeského. Zatiaľ čo motív kruhu je u básnika spätý s hravosťou, hranatosť súvisí „s existenciálnym obrazom ľudského utrpenia“, „do snovej hry vstupuje skutočnosť, ktorá ju ničí a metaforický prúd snov podlieha reflexívnosti a racionálnej kontrole“ (s. 106). Interpretácia krátkej básne, do ktorej ústi cyklus *Z náručia smrti*, je všestranná, autorka si všíma všetky zložky básnického textu. Ústi do presvedčivej interpretácie textu ako prechodu lyrického subjektu zo života do smrti. Vyjadruje zápas subjektu medzi životom a smrťou, poznačený vierou v posmrtný život (svetlo, biela labuť, Mária). Presvedčivá je interpretácia bielej farby, rovnako i symbolu kruhu v básni *V detskej nemocnici* (s. 110 – 111). Pri interpretácii obraznosti a sémantiky textu vychádza z relevantných teoretických prác (V. Turčány, V. Kochol, F. Miko, A. Bagin, J. Sabol, J. Zambor, V. Mikula, F. Matejov, J. Juhásová).

Autorka preštudovala úctyhodné množstvo sekundárnej literatúry, či už ide o dobové i neskoršie recenzie, teoretické a literárnohistorické práce domácich (M. Hamada, S. Šmatlák, J. Kútnik Šmálov, B. Kováč, M. Tomčík), českých (F. Vodička, F. X. Šalda, M. Kubínová, J. Jankovič, M. Červenka, J. Vojvodík) aj iných zahraničných literárnych vedcov (G. Bachelard, M. Foucault, H. Friedrich), čo pomohlo vysvetliť obrazy básnika P. Olivu i jeho obraz v kontexte slovenskej literatúry v nových neočakávaných súvislostiach i z náboženského aspektu, ktorý však autorka nepreceňuje a neabsolutizuje. Presvedčivo ukazuje smerovanie Olivovej poézie od hľadania stratených istôt, detstva a mladosti späť s láskou a krásou, k transcendentnu. Autorka sleduje u Olivu druhý stupeň mystickej cesty, tzv. osvetľovacej, ktorá ho vedie k duchovnému svetu (s. 124). Upozorňuje v tejto súvislosti na paralely s poéziou svätého Jána z Kríža. „Voda, spolu s motívom sna a oblakov konotuje primárne pominuteľnosť (básnikovho) života, jeho prchavosť a smerovanie do večnosti“ (s. 124). Autorka zisťuje u Olivu, že buduje obrazy na paradigme svetla a tmy, bielej a čiernej farby, prípadne bezfarebnosti. Usudzuje, že u básnika neprevažuje skepsa, ale nádej, viera v posmrtný život.

Pozoruhodná je v poslednej časti práce jej analýza ženských mien a smerovanie básnikovej životnej skúsenosti k transcendentným hodnotám najmä zoči-voči blížiacej sa smrti. Postavy späté s autorovým detstvom (Nina, Džemma a iné) charakterizuje smútok a plač, rovnako i rozlúčka s priateľkami z mladosti. Reálne bytosti postupne nahrádzajú mená svätíc a symbolických mien. Vyskytujú sa často v rýmovej pozícii a spájajú sa často s profánnymi reáliami (najčastejšie Madona, Mária, Magdaléna). Zvýšená frekvencia biblických mien súvisí u básnika s postupným zrieknutím sa lásky k žene v prospech kňazského povolania (s. 172). Motív žien je často

spojený s motívom kvetov (muškáty a olivy), spätých s postavami konkrétnych žien, ktoré nahrádzajú postupne biele ruže a lalie, symbolizujúce portréty biblických žien. Kapitola venovaná analýze ženských mien je významným príspevkom autorky do literárnej onomastiky. V poézii ženských autoriek, ktoré zostávali v medzivojnovom období i neskôr v úzadí, odhaľuje M. Zumríková Kekeliaková nové kvality (H. Fiebigová, H. Riasnická, N. Preusová, H. Záhorská, V. Štepanovičová, V. Szathmáry-Vlčková). Využíva hlavne zistenia A. Bokníkovej v tejto oblasti.

Na sémantike a štruktúre Olivovho rýmu vidíme, že Olivova poézia je jedným z ohnívkov, v ktorom sa vývin slovenskej poézie láme od symbolizmu a neosymbolizmu k poetizmu a surrealizmu, teda nielen Novomeský a Fabry, ale aj Oliva či Haľamová, básnici oveľa subtilnejší, tichší, lámu ľady tradicionalizmu v tridsiatych rokoch a štyridsiatych rokoch 20. storočia.

Monografia M. Zumríkovej Kekeliakovej výrazne obohatila slovenské uvažovanie o básnikovi P. Ušákovi Olivovi, o slovenskej katolíckej moderne, ale aj o problematike básnickej obraznosti vôbec, o vzájomnej spätosti základných výstavbových prvkov básnického textu a o relativite historickej a aktuálnej hodnoty umeleckého textu. Kniha presviedča o nevyhnutnosti výskumu literárneho textu v dobových literárnohistorických súvislostiach a v kontexte súčasného literárnovedného i filozofického myslenia. Je dôkladná a objavná.

Anna Valcerová

Terminologický slovník

Predložené heslá budú súčasťou *Stručného tematického slovníka* ako finálneho publikačného výstupu projektu APVV-17-0026 Tematická interpretácia, analýza a systemizácia arcinaratívov ako semiotických modelov životného sveta a existenciálnych stratégií. Zameranie slovníka je vymedzené popri orientácii na tematickú úroveň textu koncepciou arcitextuálnej tematólogie (Čechová, Mariana: Arcinaratív/arcitext – tematický algoritmus – arcitextuálna tematólogia; in: Litikon, 2017, roč. 2, č. 1, s. 280 – 282). To znamená, že materiálovou a výkladovou базой hesiel sú arcinaratívy (s. 278 – 279).

VODA

§ 1. Vo fikčnom svete arcinaratívov látka/živel s nadprirodzenými vlastnosťami.

§ 2. Voda zohrávala v živote človeka vždy zásadnú úlohu. Z biologického a (poľno)hospodárskeho hľadiska ide o existenčne dôležitú substanciu, ktorá v každom civilizačno-kultúrnom okruhu nadobudla aj pozoruhodný kultový význam, preto predstavuje komplexný a komplikovaný symbolický jav. Sémantika vody sa vo všeobecnosti dotýka troch hlavných náboženských a mytologicko-rozprávkových okruhov: 1. smrti, 2. iniciácie a 3. znovuzrodenia (*→ algoritmus smrti a znovuzrodenia*), ktoré sú navzájom úzko prepojené.

Smrť a znovuzrodenie: transformačná funkcia vôd v kozmogonických arcinaratívoch. Z nábožensko-mytologického hľadiska má voda podvojnú povahu, ktorá úzko súvisí s jej transformačným (kreujúcim i deštruktívnym) potenciálom. Vo svojom pozitívnom aspekte je voda plodivým, uzdravujúcim (regeneračným), očisťujúcim a ochranným živlom. V negatívnom aspekte prináša deštrukciu, temnotu, chaos a smrť. Podľa Mircea Eliadeho implikuje symbolika „vodstva“ rovnako smrť aj znovuzrodenie, a to práve pre svoju beztvornosť (2004, s. 155). „Vody symbolizujú súhrn všetkých potencialít, sú *fons et origo*, matricou všetkých možností bytia [...] ako základ všetkého nerozlíšeného a potenciálneho a prameň všetkých kozmických prejavov, obsahujúcich všetky zárodky, symbolizujú vody prvotnej substancie, z ktorej vznikajú všetky formy a do ktorej sa tiež v dôsledku úpadku alebo veľkých živelných pohrôm vracajú“ (Eliade, 2020, s. 173). Transformačne ambivalentná sila vodného živlu sa po žánrovej linke najčastejšie tematizuje v mýtoch, prednostne v kozmologických, kozmogonických a eschatologických.

Mnoho kozmogonických naratívov zobrazuje pravodu oceánu/mora ako tajomnú pralátku, z ktorej „na úsvite vekov“ (Eliadeho *in illu tempore* či Meletinského *mýtická minulosť*) vznikol svet. Oceán/more je pre svoju zdanlivo nekonečnú šírku, hĺbku, ale i nepriehľadnosť, beztvornosť a neusporiadanosť, metaforickým obrazom prvotného chaosu. Tejto predstave veril napríklad grécky filozof Tháles z Milétu. Domnieval sa, že voda je „pôvodná konštitutívna látka

vecí, ktorá pretrváva ako akýsi podklad a do ktorého veci zaniknú“ (Kirk – Raven – Schofield, 2004, s. 117).

Stith Thompson vo svojom katalógu folklórnych motívov *Motif-index of Folk Literature* klasifikuje naratívy, ktoré rôznym spôsobom ikonizujú stvorenie sveta z vody, pod číslom A810 Prvotná voda. Za najrozšírenejší →*motív* M. Eliade považuje motív ostrova (resp. súše), ktorý sa počas aktu stvorenia vynorí z pravôd oceánu či mora (2004, s. 155) a v Thompsonovom indexe motívov ho nájdeme pod označením A812 Potopenie sa po zem.

Voda ako substancia vytvárajúca, ale i deštruujúca život je v symbolickej rovine prednostne považovaná za ženský živél (ako náprotivok k ohňu, ktorý vďaka svojej jasnosti, žiarivosti a energetickej dravosti symbolizuje mužskú energiu). Feminínna podstata vodného živlu je v nábožensko-mytologickom myslení často reprezentovaná aj stotožňovaním vodného (pra)živlu s materskou zoomorfnou alebo antropomorfnou bytosťou. Napríklad v sumersko-akkadskom kozmogonickom epose *Enúma Eliš* boh Marduk (→*archetyp hrdinu*) zabíja hadiu/dračiu príšeru Tiamat, ktorá stelesňuje prvotné vody oceánu. Z jej tela potom stvorí svet. Tematicky podobný motív nachádzame aj v aztéckej mytológii, kde sa z temných vôd praoceánu vynorí pramatka Cipactli v podobe krokodíla a na chrbte nesie svet (súš). Aby ho opäť nestiahla na temné dno oceánu, v namáhavom boji ju premôže a skrotí boh noci, vetra a veštenia Tezcatlipoca. Kozmogonická motívma sveta vynoreného z vodnej hlbiny je známa aj v mytológii paleoázijských Nganasanov *Odkud se vzala země* – z hlbín praoceánu vytiahla súš kačica, ktorá rovnako prislúcha k pozitívnemu okruhu ženských a materských symbolov, v bengálskej mytológii prináša zem z morského dna korytnačka.

Feminínny symbolický kód vodného živlu dokladajú aj iné arcitexty, v ktorých je materská zoomorfná bytosť nahradená matriarchálnou prabohyňou Stvoriteľkou (→*archetyp matky*). Napríklad v orfickej verzii gréckeho kozmogonického mýtu vystúpi z temnoty oceánu bohyňa Eurynomé a začne tancovať na vodnej hladine. Ladný tanec priláka severný vietor, ktorý prichádza za bohyňou v podobe hada Ofióna. Had oplodní Eurynomé a ona sa premení na holubicu. Na vodách praoceánu potom znesie vajce všehomíra, z ktorého sa „vyľiahne“ zem, nebo, nebeské telesá (slnko, mesiac, hviezdy atď.), flóra a fauna. Obdobnú mytologému nachádzame aj v karelo-fínskom epose *Kalevala*. Víla Ilmatar, najstaršia dcéra Vzduchu a matka (pra)mora, zostúpi na počiatku vekov do morských vln a pláva v nich niekoľko desaťročí (→*výstup do neba a zostup do podsvetia*). Jedného dňa k nej prileťí kačka, ktorá v nekonečných morských vodách márne hľadá kúsok zeme na zahniezdenie. Ilmatar jej z ľútosti nastaví koleno a kačka si bezpečne vybuduje hniezdo. Znesie sedem vajec – šesť zlatých a jedno železné. Po istom čase sa vajcia rozžeravia. Ilmatar ich už nedokáže na svojom kolene udržať a zhodí ich do vody. Vajcia sa na morskom dne rozbijú a nad vodnú hladinu vystúpi zem (pevnina), nebo a nebeské telesá (slnko, mesiac, hviezdy, oblaky).

S postupným silnejúcim patriarchálnym zriadením nahrádza materskú zoomorfnú a antropomorfnú bytosť mužský *demiurg* (boh Stvoriteľ), avšak pravody oceánu/mora naďalej zohrávajú dominujúci prvok pri ilustrácii stvoriteľského aktu. Napríklad v mytológii afrického kmeňa Balubov sa v tme a tichu (→*samota*) vznáša nad prázdnyimi vodami boh Mbombo, ktorý porodí slnko, mesiac, flóru, faunu a ľudí. V maurskej mytológii sa najvyššia bytosť Io osamotene vznáša nad praoceánom, kde pomocou svojej myšlienky a slova stvorí svet. Obdobný príklad nájdeme aj v židovsko-kresťanských kozmogonických predstavách: na počiatku vekov sa nad pravodami vznáša Boh (Duch svätý), ktorý pomocou slova stvorí svet (Gn, 1:2).

V onskej (gr. heliopolskej) verzii egyptského mýtu o stvorení sveta existuje na samom počiatku vekov len temný a tichý praoceán. Z jeho vôd samo od seba povstane prvotné božstvo Nun, ktoré pomocou slín a semena stvorí nebo, zem a ďalších bohov. S netradičnou formou prvotných vôd sa stretávame v kozmologickej koncepcii niektorých afrických kmeňov (napr. Jorubovia, Bantuovia), kde sú pravody oceánu/mora nahradené močiarimi. Z nich najvyšší boh vyformuje súš a svet.

Kým plodivú a život prinášajúcu akosť vody zobrazujú prednostne kozmogonické a kozmologické mýty, jej deštruktívny a pohlcujúci aspekt je tematizovaný v eschatologických mýtoch. Podľa Thompsonovho katalógu príbehových motívov môžeme arcinaratívy o potope sveta zaradiť do sekcie A1000 – A1099 Svetové katastrofy a obnova. Témy týkajúce sa zničenia mýtického sveta v mytológiách rôznych kultúr odrážajú hlboko ukotvenú predstavu prírodných a tradičných kultúr o cyklickej povahe času. Na kozmologickej úrovni znázorňujú posvätný a nevyhnutný algoritmus smrti a znovuzrodenia, deštrukcie a obnovy. M. Eliade dodáva, že „mystickým údelom Vôd je zahajovať a uzatvárať kozmické alebo eónové cykly, trvajúce miliardy rokov [...] ale žiadny zánik nie je konečný: smrť živých foriem je len určitým – latentným a dočasným – spôsobom bytia“ (2020, s. 228). Akt ponorenia nejakého objektu/substancie či postavy do vody (v akomkoľvek zmysle) znamená opätovné začlenenie sa do homogénneho (nerozlíšeného, jednotného) stavu pre(d)existencie (Eliade, 2004, s. 155). Potopa ničí len tie životné formy, ktoré stratili svoju aktuálnosť a vyčerpali sa, stali sa opotrebovanými. Vo väčšine mýtov prežije apokalyptickú potopu len jedna bytosť, resp. malá skupinka či pár, ktorí sa pred bohmi osvedčili svojou náboženskou oddanosťou a bezúhonnosťou. Tieto vyvolené postavy sa potom stávajú predkami nového ľudstva a nie je výnimočné, že uzatvárajú manželský zväzok so zvieratami alebo nadprirodzenými bytosťami, ktoré sa neskôr stávajú totemom klanu (Eliade, 2020, s. 152). Napríklad v akkadskom mýte *Atrachasis*, ktorý je v neúplnej podobe zmieňovaný aj v *Epose o Gilgamešovi*, prežije ničivú potopu bezúhonný Utanapištim a jeho manželka, v čínskom príbehu *Epos o Pupovi* bohovia ušetria Pupa a jeho rodinu za to, že pomohli hromovému bohu, v Ovídiových *Metamorfózach* sa nachádza príbeh o tom, ako Prometheus (→*prometeovský príbeh*) varuje pred ničivou potopou svojho syna Deukalióna a jeho manželku Pyrrhu. Obdobný príbeh o potope je známy aj zo starozákonnej knihy *Genesis*. Na Borneu sa zase traduje mýtus, že po tom, čo ľudia zabili veľkého hada *boa*, prišla na zem potopa, ktorú prežila iba jedna žena – aby založila nové ľudstvo, spáril sa so psom.

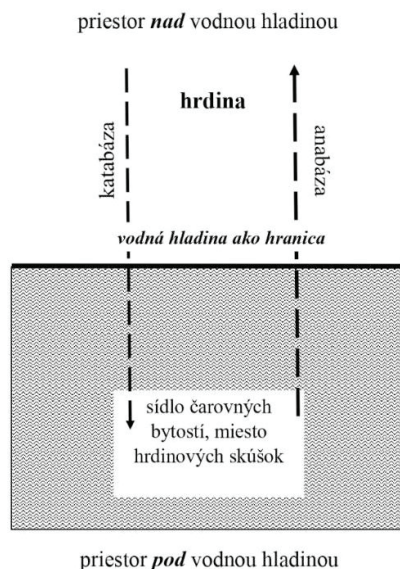
Iniciačná funkcia vôd. V čisto nábožensko-mytologickej (sakrálnej) a rozprávkovej (desakralizovanej) rovine demonštruje iniciačnú dimenziu vodného živlu akt ponorenia sa postavy pod vodnú hladinu a akt jej následného vynorenia. Fiktívna realita, ktorú postava, resp. hrdina prežíva „pod vodou“ a „nad vodou“, je premostená rituálom iniciácie a symbolicky ohraničuje dva kvalitatívne odlišné stavy existencie. Podľa M. Eliadeho je vo fikčnom svete arcinaratívov hrdinov zostup do vodnej hlbiny (→*miesto s tajomstvom*) a následný boj s nadprirodzenou entitou, ktorá tam prebýva (→*archetyp škodcu*), typickou formou iniciačnej skúšky (2004, s. 162). Vodná hladina sama osebe však často zhmotňuje iba pomyselnú →*hranicu*/portál medzi ľudským a čarovným/záhrobným svetom. V tomto kontexte sa voda stáva významným prvkom priestorovej orientácie textu a často sa spája s prekonaním náročnej prekážky alebo s nebezpečenstvom (Valencová – Žeňuchová, 2019, s. 116).

Z hľadiska naratívnej topografie sa iniciačná sémantika vodných plôch zvyčajne buduje po vertikálnej, alebo horizontálnej línii.

V prvom prípade zohráva dôležitú úlohu motív hrdinovho zostupu do podmorskej ríše (katabáza). Priestor pod vodnou hladinou (hranica) vždy predstavuje odkaz na miesto s tajomstvom, t. j. osobitý mikrokozmos analogický záhrobie, kde majú svoje sídla rôzne nadprirodzené bytosti. Hrdina v podmorskom svete zvyčajne nachádza vzácny/čarovný poklad, tajomný → *zámok* alebo krásnu pannu-vílu v područí démonického kráľa (vodník, vodný cár). Aby škodca znemožnil hrdinovi získať inosvetské poklady, dáva mu život ohrozujúce skúšky. Po splnení všetkých úloh, t. j. v závere sujetu sa napokon citovo i materiálne obohatený hrdina vracia do horného sveta ľudí (anabáza) (napr. ruská rozprávka *Morský cár a Jelena Premúdra*).

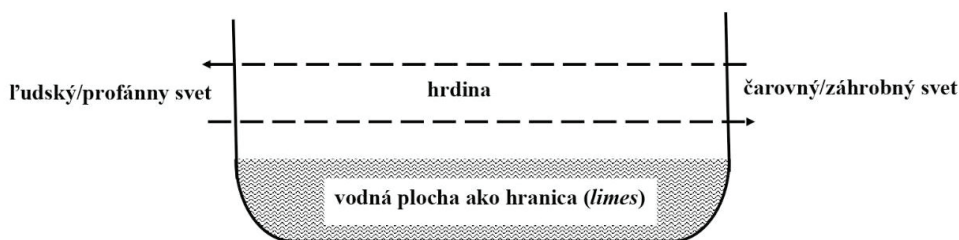
K ďalším dôležitým naratívnym obrazom vertikálneho zostupu pod vodnú hladinu patrí aj motív studne (jej podstatou je vodný živel), bohato rozšírený najmä v rozprávkovom žánri. Studňa je pre svoj tunelový tvar smerujúci do podzemia vnímaná ako magická hranica/portál do čarovnej/záhrobnej ríše, ale v mnohých príbehoch predstavuje dno studne miesto s tajomstvom a sídlo nadprirodzených bytostí. Z hľadiska funkčno-typologického konceptu vystupujúcich postáv Vladimíra Proppa studňa najčastejšie ukrýva škodcu alebo zázračného → *pomocníka*. Napríklad v anglickej rozprávke *Tri hlavy* v studni prebývajú na dne studne tri zlaté hlavy, ktoré odmeňujú hrdinku za splnenie zadaných úloh: prvá hlava jej daruje krásu, druhá lúbezný hlas a tretia jej pričaruje životné šťastie. V slovenskej rozprávke *Plavčík a Vratko, čo osušajú slzy sveta* sa hrdina Plavčík dostane do mesta (→ *mesto, vidiek*), v ktorom vyschla studňa. Plavčík od nadprirodzeného Vratka zistí, že v studni žije veľká žaba, ktorá hatí prísun vody. V slovenskej rozprávke *Rovnopeký pár* stojí v kráľovskom zámku pred izbou-väzením princa studňa, v ktorej žije striga. V germánskom folklóre sa traduje existencia ženskej nadprirodzenej bytosti menom Frau Holle, ktorej obydlie sa nachádza pod studňou, rybníkom alebo jazerom (Herzog, 2012, s. 117). Motív studne ako vchod do príbytku Frau Holle sa spomína v grimmovskej rozprávke *Pani Zima*.

Schéma ikonizácie vodného živlu z hľadiska vertikálneho členenia naratívneho priestoru:



Z horizontálneho hľadiska sa v topografii fikčných svetov arcinaratívov vodné plochy sprítomňujú prostredníctvom hrdinového liminárneho prechodu cez jazero, more/oceán, najmä však cez rieku, ktorej tok často vedie priamo do inej ríše. Voda v rieke neustále prúdi, preto je sémanticky priezračným symbolom pominuteľnosti, ale taktiež stálej obnovy (Becker, 2002, s. 250). Motív prechodu cez rieku/hranicu sa nachádza napríklad v čínskej rozprávke *Jaskyňa so záclonou z perlovej vody* alebo v čuangskej rozprávke *Brokátový obraz*. V gréckej mytológii tvorí západnú hranicu medzi svetom živých a mŕtvych Styx (rieka nenávisti). Po nej sa v sprievode prevozníka Chárona plaví duša zomrelého do podsvetia. Do veľkej rieky Styx sa vlievajú ďalšie posvätné rieky: Acheron (rieka), Flegethon (ohnivá rieka), Kókytos (rieka nárekov), Aornis (rieka beznádeje) a Léthe (rieka zabudnutia). V mytológii severoamerického indiánskeho kmeňa Bellakula sa zase spomína rieka, ktorá pramení v Nusmeťy (Dolný svet duchov) a ústi v Atsa'axl (Horný svet bohov). Vo fínskom epose *Kalevala* plní významnú funkciu rieka smrti tečúca do záhrobia Tuonela. Hrdina Lemminkäinen prichádza do Pohjoly (pusté a nevľúdne miesto obývané čarovnými bytostami), aby získal za ženu krásnu dcéru baby Pohjolanky (fínsky ekvivalent ruskej baby Jagy). Babizňa, aby prekazila pytačky, dáva hrdinovi ťažké úlohy: priniesť posvätného losa boha Hiisa a skrotiť Hiisovho koňa. Prvé dve úlohy Lemminkäinen poľahky zvládne, avšak tretia úloha – zastreliť labuť plávajúcu na posvätných vodách Tuonelskej rieky smrti – sa mu stáva osudnou. Na brehu rieky sa úskočne skrýva slepý starec, ktorý najprv ostrou trstinou prebodne Lemminkäinovi srdce a potom mu do čriev zapletie jedovatú zmiju vylovenú z posmrtných vôd. Mŕtvy hrdina spadne do rieky a prúd ho odnáša do záhrobia, kde je rozsekaný na osem častí, ale s pomocou svojej matky opäť ožije. V severoamerickej indiánskej rozprávke *Kamenné kanoe* rieku nahrádza imagen ponurého jazera: mladík prichádza za svojou milou do medzisvetového priestoru, aby jej pomohol preplávať jazero, za ktorým sa nachádza blažený ostrov mŕtvych (→ *stratený raj*). Obdobnú naratívnu situáciu nachádzame aj v tzv. bretónskom cykle artušovských legend od francúzskeho básnika Chrétiena de Troyesa, ktoré vychádzajú zo staršieho keltského kultúrneho dedičstva: jazerná pani Morgana sprevádza kráľa Artuša cez jazero na ostrov mŕtvych (Avalon).

Schéma ikonizácie vodného živlu z hľadiska horizontálneho členenia naratívneho priestoru:



Ostatné akvatické motívy v arcinaratívoch. Vo fikčnom svete arcinaratívov sa často objavuje motív zázračných „akvatických“ telesných tekutín (slzy, sliny) a motív živej/mŕtvej vody. Ich tematizovanie má svoj predobraz v magických ľudových praktikách. Voda vyvierajúca spod zeme do studničiek a pramenitá, tečúca voda v potôčikoch, rovnako ako slzy, sa vo všeobecnosti pokladali za živé, tzn. liečivé, regeneračné tekutiny a využívali sa na umývanie postihnutých

častí ľudského tela. Naopak, stojaca (mŕtva) voda z močiarov sa používala v negatívnej (čiernej) mágii a sliny boli súčasťou tzv. urieknutia (Nádaská, 2014, s. 49 – 50).

Motív živej a mŕtvej vody sa prednostne objavuje v čarovných rozprávkach, ktoré sú v Aarne-Thompson-Utherovom medzinárodnom katalógu rozprávkových typov indexované pod číslom ATU 551 Živá voda. Pozitívne nabitá funkcia vody má moc vyliečiť chorú bytosť, resp. oživiť mŕtveho alebo pričarovať krásu. Motív živej vody zo studničky sa vyskytuje napríklad v slovenskej rozprávke *Vlkolak*. Studnička so zázračnou vodou sa nachádza uprostred lúky. Jej moc dokáže oživiť hrdinkine mŕtve deti a jej prinavráti odťaté ruky. V slovenskej rozprávke *Zlatá krajina* sa spomína studňa stojaca v ďalekej krajine, ktorej voda dokáže vyliečiť všetky choroby a rany. V slovenskej rozprávke *Jelenček* má voda zo studne pozlaciajúci, t. j. okrášľujúci účinok. V inej slovenskej rozprávke *Či jesto pravdy na svete* starší brat vylúpne najmladšiemu bratovi oči. Oslepený protagonista blúdi →lesom a nachádza studničku so živou vodou. Potrie si ňou očné jamky a zázračne mu narastú nové oči. V rozprávke zo zbierky bratov Grimmovcov *Husopaska pri studni* sa škaredé dievča každú noc umýva vo vode zo studne, ktorá ju premení na spanilú devu. V moldavskej rozprávke *Ako princ hľadal nesmrteľnosť* zase živá voda lieči neplodnosť.

Slzy takisto plnia v arcinaratívoch oživujúcu a liečivú funkciu. Napríklad v slovenskej rozprávke *Hadogašpar* či v ruskej rozprávke *Finist, jasný sokol* hrdinka zobúdzia svojho milého z hlbokého (smrtného) →spánku a navracia mu ľudskú podobu pomocou slz (→zvieracia nevesta/ženích). V slovenskej rozprávke *O kráľovských synoch* matka slzami premieňa zhavranených synov na ľudí.

Živá voda sa nachádza na nedostupných miestach, no môže byť ukrytá aj v nenápadnej a na prvý pohľad obyčajnej studničke. Výprava za touto vzácnou tekutinou je dlhá a nebezpečná. Len cnostný hrdina dokáže prekonať všetky prekážky a získať ju (napr. slovenské rozprávky *Živá voda* a *O chorom kráľovi*, ukrajinská rozprávka *Traja bratia a omladzujúca voda*, rozprávka bratov Grimmovcov *Živá voda*, severoamerická indiánska rozprávka *Liečivá voda*).

Podľa Viery Gašparíkovej bol motív živej vody známy už v starých indických či perzských rozprávaniach a je takisto pevnou súčasťou dejovej osnovy *Povesti o Alexandrovi Velkom*, ktorej najstarší záznam pochádza približne z roku 200 n. l.: Alexander hľadá prameň života, avšak nájde ho jeho sluha. Ako ďalší dôležitý východiskový text, ktorý obsahuje motív živej vody, V. Gašparíková menuje svedectvo *Scala celi* juhofrancúzskeho dominikána Johanna Gobiusa mladšieho zo 14. storočia (2001, s. 1030). Edgar Herzog zase dodáva, že v mytologických predstavách rôznych národov prinášali živú a mŕtvu vodu kone a vtáky z iného sveta, preto mali nádoby na vodu kedysi podobu koní. Prepojenie medzi čarovným nápojom *sóma* a koňom je zjavné najmä v hinduistickej mytológii (2012, s. 69). Známa je aj predstava, podľa ktorej má k živej vode prístup had – symbol znovuzrodenia a (auto)regenerácie, pretože prebýva v tajuplných podzemných priestoroch (s. 60).

Mŕtva a kúzlamí znečistená voda sa objavuje napríklad v slovenskej rozprávke *Braček Jelenček* či v ruskej rozprávke *Sestrička Alonuška a braček Ivanuško*. V oboch rozprávkach nevlastná matka preklaje vodu v mláke, takže keď sa z nej chlapec napije, premení sa na jeleňa. V keltskom mytologickom cykle *Dvoreníe Étain* zase žiarlivá bohyňa Fuamnach zaklaja svoju sokyňu v láske na špinavú mláku, z ktorej sa potom dievčina vyľahne do podoby červa.

Vodné bytosti a topos jazera. Jazero, resp. rybník je význačné → *miesto s tajomstvom*. Do toposu jazera patrí okrem vodnej hladiny a priestoru nad/pod ňou aj súš (breh, čistinka, hustý les), ktorá jazero bezprostredne obklopuje.

V hlbinej psychológii zhmotňujú stojaté a nepriehľadné vody jazera výlučne ženský princíp. Nie je preto náhoda, že vo fikčnom svete kolektívne generovaných arcinaratívov obývajú vodné plochy jazier prevažne feminínne bájne bytosti. Nábožensko-mytologické predstavy rôznych kultúr vykresľujú vodné panny (víly, rusalky atď.) ako pôvabné dievčatá s čarovnou mocou. Napríklad v kultúre antických Grékov obývajú jazerá a iné sladké vody *najády*, dcéry boha Dia (rím. Jupiter), ktoré sa súčasne považovali za ochrankyne týchto sladkovodných plôch (Larson, 2001, s. 5). Obdobnú funkciu majú vodné víly aj v keltskej tradícii. Významnú úlohu pritom zohráva tzv. Jazerná pani (známa aj pod menami Morgana, Viviana, Nimue atď.), objavujúca sa v bretónskom cykle artušovských legend. Jej konanie je v tomto cykle príbehov ambivalentné: ako škodca prelští kúzelníka Merlina a uväzní ho vo svojom paláci na dne jazera; ako darca daruje kráľovi Artušovi čarovný meč Excalibur; ako pomocník sprevádza mŕtveho Artuša na lodi do Avalonu (záhrobia) (Vlčková, 2002, s. 146).

Aj v slovanskom vierosloví bol kult vodných bytostí hlboko zakorenený. Víly a rusalky sú opisované ako pôvabné, avšak nebezpečné dievčatá s krásnym hlasom. Ich životná energia a čarovná moc je ukrytá v dlhých vlasoch. Môžu sa premieňať na zvieratá, najčastejšie na labuť, ale aj na koňa, sokola či vlka (Váňa, 1990, s. 111 – 112). Povahu a výzor víl výstižne opisujú napr. slovenské poverové rozprávania *O vílach na mlynskom chotári*, *O vílach v Ráztokách*.

Svetová ľudová slovesnosť často tematizuje stretnutie víly, resp. inej nadprirodzenej ženskej bytosti s mladým, statným mužom, s ktorým nadväzuje milenecký vzťah, alebo uzatvára manželský zväzok. Hrdina sa v tomto type príbehov zväčša zmocňuje panny násilne, keď jej počas kúpania v jazere ukradne odev z peria alebo uzdu, čím jej znemožní premeniť sa na zviera a uniknúť (napr. *Rozprávania o Hasanovi z Basry* zo zbierky *Tisíc a jedna noc*, ruská rozprávka *Morský cár a Jelena Premúdra*).

Najmä v ázijských naratívoch nachádzame príbehy o tom, ako sa muž zamiluje do akvatickej ženskej bytosti, ktorá je zvyčajne dcérou podmorského dračieho kráľa a objavuje sa v podobe ryby (napr. kórejská rozprávka *O milujúcej žene a Dračej princeznej*, čínska rozprávka *Sirota a Dračia princezná*, vietnamská rozprávka *Ako sa rybár oženil s dcérou vodného kráľa*).

Význačnou postavou, ktorá je takisto úzko spätá s toposom jazera, je vodník (vodný muž, vodný tatko, vodný cár, hastrman). Bohato sa objavuje prednostne v slovanskom ľudovom vierosloví. Podľa V. Gašparíkovej sa vodník zobrazuje najmä v žánri poverových rozprávaní ako mužská démonická bytosť s dlhou bradou, rozstrapatenými vlasmi a mokrou halenou, často je obrastený machom a zdržiava sa v blízkosti mlynov. Pod vodnou hladinou má zámok, kde drží duše utopených ľudí v hrncoch pod pokrievkami (2002, s. 746). V. Gašparíková ďalej upozorňuje na to, že rozprávania o vodníkoch sa obvykle vyznačujú premenlivosťou a sujeto-ovou neustálenosťou: podobne ako v iných poverových podaniach ide napríklad o voľné variácie na všeobecne rozšírené motívy, napríklad veľmi častý je motív vodníka, ktorý rozhadzuje seno, máča ho, alebo pustoší lúku. V poverových rozprávaniach vodník často topí plavcov, unáša mladé devy, škodí mlynárom a rybárom. Napríklad v slovenskom poverovom rozprávaní *Hastrman* unáša vodný muž kúpajúcu sa dievčinu do svojej podvodnej ríše. V inom poverovom rozprávaní *O vodníkovi z Brestovian* vodník škodí mladej gazdinej, tá sa ho však pomocou ľsti zbaví. Postavu škodiaceho vodníka nachádzame aj v slovenských rozprávkach

O vodníkovi, O pomste vodníka, Hastrman na livinském mlyne či v ruskej rozprávke *O Sadkovi a cárovi vodníkov*.

Index akvatických motívov podľa ATU katalógu. Medzinárodný Aarne-Thompson-Utherov katalóg rozprávkových typov zaznamenáva v kategórii čarovných rozprávok tieto motívy s vodným živlom:

- a) pod heslom *voda*:
 - voda ukrýva zvieracu nevestu/ženícha (ATU 425M),
 - muž sa stretáva s vodnou bytosťou a (ne)vedome jej prisľúbi syna (ATU 316),
 - živá voda ako magický liek (ATU 303, 314, 332C*, 519, 531, 550, 551, 590, 706, 707),
 - neplodná žena vypije zázračnú vodu a počne dieťa (ATU 303),
 - ťažká úloha: hrdina musí naplniť sito vodou (ATU 313),
 - neschopnosť rozpoznať vlastný odraz vo vode (ATU 408).
- b) pod heslom *more*:
 - hrdina bojuje s morskou obludou (ATU 303),
 - magický prsteň sa stratí v mori (ATU 560).
- c) pod heslom *studňa*:
 - studňa ako vchod do iného sveta (ATU 301),
 - zlatá guľa, ktorá spadne do studni (ATU 440),
- d) pod heslom *slzy*:
 - slzy ako čarovný prostriedok, ktorý prebudí zakliateho muža z magického (smrtného) spánku (ATU 300),
 - zviera zrodené zo slz (ATU 301),
 - žena musí naplniť sud slzami (ATU 315).

§ 3. Literatúra

- Alonúška. *Ruské ľudové rozprávky*. Moskva: Raduga, 1989.
- BECKER, Udo. 2002. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002.
- ČERMÁK, Jan. 2014. *Kalevala*. Praha: Academia, 2014.
- ČERNÝ, Václav – TVRDÍKOVÁ, Michaela – VACULÍK, Ivo. 1989. *O srdnatém střelci Andrejovi a jiné pohádky*. Praha: Lidové nakladatelství, 1989.
- DOBŠINSKÝ, Pavol. 2016. *Prostonárodní slovenské pověsti*. 1. zv. Bratislava: Tatran, 2016.
- DOBŠINSKÝ, Pavol. 2017. *Prostonárodní slovenské pověsti*. 2. zv. Bratislava: Tatran, 2017.
- DOBŠINSKÝ, Pavol. 2017. *Prostonárodní slovenské pověsti*. 3. zv. Bratislava: Tatran, 2017.
- ELIADE, Mircea. 2020. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2020.
- ELIADE, Mircea. 2004. *Obrazy a symboly*. Brno: Computer Press, 2004.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (ed.). 2002. *Slovenské ľudové rozprávky*. 1. zv. Bratislava: Veda, 2002.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (ed.). 2001. *Slovenské ľudové rozprávky*. 2. zv. Bratislava: Veda, 2001.
- GRAVES, Robert. 2004. *Řecké mýty*. Praha: Levné knihy, 2004.
- GRIMM, Jacob – GRIMM, Wilhelm. 1988. *Pohádky*. Praha: Odeon, 1988.
- HODROVÁ, Daniela. 2014. *Román zasvěcení*. Praha: Malvern, 2014.
- HRYCH, Ervín. 2000. *Velká kniha bohů a bájných hrdinů*. Praha: Regia, 2000.
- KIRK, Geoffrey – RAVEN, John – SCHOFIELD, Malcolm. 2004. *Předsokratovští filozofové*. Praha: Oikymen, 2004.
- Krásá Nesmírná. *Ruské lidové pohádky*. Praha: Lidové nakladatelství, 1984.

- LARSON, Jennifer. 2001. *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*. New York: Oxford University Press, 2001.
- NÁDASKÁ, Katarína. 2014. *Čím žila slovenská rodina. Rodinné zvyky, slávnosti a tradície v našej ľudovej kultúre*. Bratislava: Fortuna Libri, 2014.
- PODRACKÁ, Dana. 2002. *Jazyky draka*. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2002.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. 1999. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999.
- ŠTOVÍČKOVÁ, Dana – ŠTOVÍČKOVÁ, Milada. 1974. *Brokátový obraz*. Praha: Albatros, 1974.
- THOMPSON, Stith. 1955. *Motif-Index of Folk Literature. Vol. 1. A – C*. Bloomington: Indiana University Press, 1955.
- TOMEK, Jiří. 2018. *Kouzlo boha Thovta. Mýty a báje starého Egypta*. Praha: Argo, 2018.
- UTHER, Hans-Jörg. 2011. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Part I. Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales and Realistic Tales, with an Introduction*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2011.
- UTHER, Hans-Jörg: *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Part III. Appendices*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2014.
- VALENCOVÁ, Marina – ŽEŇUCHOVÁ, Katarína. 2019. Axiológia zdravia a choroby v tradičnej slovenskej kultúre. In: *Axiologický výskum slovanských jazykov*. Bratislava – Moskva: VEDA: Slavistický ústav Jána Stanislava – Institut slavianovedenija RAN, 2019, s. 99 – 120.
- VÁŇA, Zdeněk. 1990. *Svět slovanských bohů a démonů*. Praha: Panorama, 1990.
- VLČKOVÁ, Jitka. 2002. *Encyklopedie keltské mytologie*. Praha: Libri, 2002.
- Vrch čajové konvice. Čínské pohádky*. Praha: Mladá Fronta, 2006.
- VOSKOBOJNIKOV, Michajlovič. 1961. *Pohádky sibiřských lovců*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961.
- ZAMAROVSKÝ, Vojtech. 1975. *Epos o Gilgamešovi*. Bratislava: Mladé letá, 1975.

§ 4. Nikola Danišová

Štúdiá vznikla v rámci projektu APVV-17-0026 Tematologická interpretácia, analýza a systemizácia arcinaratívov ako semiotických modelov životného sveta a existenciálnych stratégií.