



Litikon

ČASOPIS PRE VÝSKUM LITERATÚRY
JOURNAL FOR LITERATURE RESEARCH

Litikon • 2022 • ročník 7 • číslo 1

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

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

Redakčná rada / Editorial Board
prof. dr hab. Bogusław Bakula (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
doc. PaedDr. Kristián Benyovszky, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)
prof. dr hab. Joanna Czaplińska (Uniwersytet Opolski)
doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD. (Prešovská univerzita v Prešove)
doc. Mgr. Róbert Gáfrík, 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 júli 2022.

Periodicita vydávania: 2x ročne
IČO vydavateľa: 00157716
EV 5380/16
ISSN 2453-8507

Obsah / Table of Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

.....

- 5 **Putíkův *Muž s břitvou***
Putík's *Muž s břitvou*
František Všeňka
- 11 **Matka ako problém**
Podoby materstva v diele Ivany Dobrakovovej, Jany Micenkovej a Vandy Rozenbergovej
Mother as a Problem
Forms of Motherhood in the Work of Ivana Dobraková, Jana Micenková
and Vanda Rozenbergová
Martina Buzinkaiová
- 23 **Idey a ideály slovenskej poézie prelomu 18. a 19. storočia**
Z úvah Evy Fordinálovej o podstate slovenskej poézie z obdobia prelomu 18. a 19. storočia
Ideas and Ideals of Slovak Poetry at the Turn of the 18th and 19th Centuries
From Eva Fordinálová's Reflections on the Essence of Slovak Poetry of the Turn of the
18th and 19th Centuries
Lenka Rišková
- 35 **„Venkovanství“ v životě a tvorbě básníka Bohuslava Reynka**
“Countryness” in the Life and Writing of the Poet Bohuslav Reynek
Svatava Urbanová
- 47 **Konvencia v nekonvenčnosti – Ja je niekto iný zblízka**
Convention in Unconventionality – The Self is Someone Else Close-up
Romana Antalová

KRITICKÉ DIALÓGY / CRITICAL DIALOGUE

.....

- 55 Mikšík, Matúš. *K jasu a tiesni mierim. Ivan Laučík v interpretáciách.*
(Milan Kolesík – Jaroslava Šaková)

INÉ / OTHERS

.....

- 61 **Terminologický slovník**
Eubomír Plesník: Konkrétne existenciály – ikonizácia
Eubomír Plesník: Konkrétne existenciály – metodologický dosah

Putíkův *Muž s břitvou*

František Všeticka

Putík's *Muž s břitvou*

Litikon, 2022, Vol. 7, No. 1, pp. 5-9

The story of *Muž s břitvou* (1984) is told by a personal narrator, his uncle's nephew, the protagonist is his uncle himself, a man of many possibilities. Putík used a number of prospects in the novel and built the whole work on an analogical principle. He also used the contingency moment (moment of accident) and diary components. He then elevated the thirteenth chapter to a significant chapter. Besides this, he emphasized the portraiture chapters. The novel is circularly framed. All compositional means contribute to the humorous character of the work.

Keywords: personal narrator, prospects, analogical principle, contingency moment, diary component, significant chapter, portraiture chapters, circular framing

Putíkův román *Muž s břitvou* spadá do období autorovy zakázanosti, proto mohl poprvé vyjít pouze v samizdatu v roce 1984, o dva roky později jej pak vydalo exilové nakladatelství v Kolíně nad Rýnem. Předchozí prózy Jaroslava Putíka *Smrtelná neděle* (1967) a *Brána blažených* (1969) se odehrávaly v prostředí inteligence, v *Muži s břitvou* poprvé jejich autor sáhl do obyčejného prostředí, po průměrném člověku. Údajně průměrném, neboť Putíkovi se podařilo ukázat, co v jeho strýci, holiči z maloměsta, vlastně vězí. Za zdánlivou průměrností našel neobyčejného člověka se vzácnými lidskými a duševními kvalitami, člověka-individuum.

Muž s břitvou jedná o osobě mnoha možností, o samorostlém filozofovi, který „více než ze spisů Heideggerových či Kierkegaardových čerpal z periodik župy Barákovy a z Listu paní a dívek“ (Putík, 1991, s. 177). Neméně výstižně charakterizuje J. Putík svého protagonistu na začátku 49. kapitoly: „Čím vším byl strýc Jan: holičem, filozofem, chemikem, archeologem, herbaristou, krotitelem, voňavkářem, zázračným doktorem, výrobcem jedů a falešných dokladů... Ve všech oborech činnosti vynikl alespoň originálními nápady, i když jejich realizace se třeba ukázaly nemožné nebo nadbytečné...“ (s. 258). Tak jej alespoň nahlíží jeho synovec, který strýcovu životní historii rekonstruuje ze zápisů a z vyprávění jeho známých.

Ze synovce učinil J. Putík vypravěče celého díla, tj. vypravěče personálního. Vypravěč, jenž sám sebe označuje za sestavitele, na začátku 47. kapitoly osvětluje svou metodu výkladu: „Sestavitel se přiznává a zároveň omlouvá, že poněkud zpřeházal věci podstatné a méně podstatné, že nedbá chronologie a řádné posloupnosti událostí. Jistě tu zapůsobil – třeba bezděčně – vliv strýcova učení, jež popírá hierarchii času, významů a hodnot: zde Jan Baudyš spatřoval jednu z hlavních příčin krize moderního světa a zdá se, že nebyl příliš dalek pravdy“ (s. 246–247).

Výsledkem vypravěčova postupu je řada odboček, neustálých návratů a poznámek. V 15. kapitole např.: „Ostatně historie ztráty jejího panenství je tak vzrušující, že mi čtenář jistě promine odbočku (jako by se celý náš život neskládal z odboček), že se někdy později o tomto příběhu zmíním“ (s. 44). A o kousek dál: „Ach, vidím, že je nutno odbočit i z odbočky, leč jak je příjemné odbočovat z vytčených cest!“ (s. 46).

Vypravěčovy odbočky nabývají v některých případech na obšírnosti – tak např. v 32. kapitole se najde odbočka v závorkách o 18 řádcích. Funkce těchto odboček je doplňující a vysvětlující. Předmět výkladu je komplikovaný, čemuž odpovídá i způsob výkladu.

Součástí způsobu vypravěčova sdělování jsou časté prospekce. V 16. kapitole např.: „Na vztek celému městu se teď Irena vodila s Mayerem za ruku a idylka trvala až do chvíle, kdy se v městečku objevil pan Pinc, vrchní u Čubů, ale to už je zase jiný příběh“ (s. 51). V 24. kapitole: „Nemohla se stát strýcovou manželkou z tohoto prostého důvodu, že strýc Jan už byl ženat, ačkoliv svou zákonitou manželku neznal, nevěděl s jistotou, zda vůbec žije a v které zemi. Tento příběh, jeden z nejpodivnějších, čeká ještě na vyprávění“ (s. 95). Stejně je tomu i v dalších kapitolách.

Prospekce a nápovědi J. Putík velmi často rovněž podává v podobě odboček uzavřených v závorkách. V 15. kapitole např.: „Sama zašla do místního kamenického závodu a přinesla krasopisně předmalovaný nápis na žulový pomník *Dormu dolče!* (Nelze ovšem vyloučit, že jednala i z pocitu jisté viny, o které se ještě zmíníme)“ (s. 48). V 25. kapitole: „Strýc toužil po tom, aby byl překvapen něčím, co by překonalo jeho očekávání (do této kategorie patří strýcův objev třaskavého rybízového vína, kdy bylo skutečně mnohonásobně překonáno strýcovo očekávání, ale o tom se možná zmíním při jiné příležitosti)“ (s. 105). Nápovědami tohoto druhu se románový text dynamizuje, vypravěč, hraje roztržitého, vnáší do textu nemalou míru očekávání. Syžetová struna je napjata.¹

To vše jsou prospekce dílčí, kterým předchází prospekce celková, finální – román totiž J. Putík začíná strýcovým pohřbem, zachyceným v 3. kapitole. Prozaik předbílá, postupná chronologie je mu vzdálena, tato achronologičnost jako by souvisela s životními excesy strýce Baudyše. A aby byl strýcův pohřeb náležitě zvýrazněn, následuje v 5. kapitole pohřeb Baudyše-otce.

Putíkův vypravěč svého strýce Jana od počátku s někým srovnává a poměřuje. Pochopitelně jej porovnává s velikány světového významu. Nutno ovšem dodat, že v těchto analogiích je nemalá míra zesměšnění a ironie; pro vypravěče je příznačné, že jde o ironii usměvavou a blahovolnou. Putíkovo přirovnávání prochází celým románem, analogie střídá analogii; román je na analogickém principu doslova vybudován.

Vypravěčovy analogie jsou hojné, někdy prostupují celou kapitolu. Tak např. 27. kapitola začíná: „Johann Peter Eckermann hovoří o svém Mistru jako o diamantu, vybroušeném do nespočetného množství plošek. A z každé té plošky svítil na hodného a uctivého Eckermanna jiný, ale vždy vznešený a moudrý Johann Wolfgang Goethe. Nejsem schopen takového obdivu jako můj předchůdce, ale Eckermannovo přirovnání se mi líbí, a zdá se mi, že vystihuje i duševní ustrojení strýce Jana“ (s. 114). To je začátek, pak postupně přicházejí na řadu Heidegger, Kepler, sv. Augustin, a navíc také Gargantua. Strýc Jan se na malé ploše jedné kapitoly pohybuje v celkem důstojné společnosti.

¹ V skromnější míře používá J. Putík zazávkovaných prospekci rovněž v *Proměnách mladého muže*.

Putíkovy analogie nepřestávají u strýce Jana, sporadicky se vztahují i na jiné postavy románu. Brzdař Žáček je např. poměřován Napoleonem. A i zde jde o degradaci a posměšek.

K největšímu nakupení analogií dochází v 29. kapitole, mimo jiné proto, že se na jednom nepatrném místě protnou dvě analogické sféry: „Jak známo, Lassalle nepadl na barikádě, ani neskončil na popravišti, ale vypustil svou duši v souboji o ženu! A Jan připisuje podivnou rovnici s temným osočením odborného učitele Mráčka: Slečna von Dönningen – Jitka, Pan von Dönningen – žel. zř. Dvořák. Hrabě von Rakowitza – olizovač hemeroidů Mráček. – Zbývá doplnit Lassalle – Jan Baudyš. Přál si Lassallův osud, přál si raději zemřít pistolí olizovače hemeroidů než se smířit se zradou Jitky a urážkou otce – von Dönningena? – Ve zbytku strýcových písemností, psaných zrcadlovým písmem, a tudíž zvláště utajovaných, jsem našel a rozluštil další podivnou rovnici. ‚Samson – Já. Dalila – Jitka.‘ Tato biblická dvojice lákala strýcova pozornost i později“ (s. 132). Nakupenost těchto přirovnání není náhodná, souvisí s jednou z největších strýcových životních deziluzí. Uvedenou analogickou skrumáž podtrhl J. Putík navíc také tektonicky – vložil ji do středové 29. kapitoly (celkový počet kapitol je 59).

Román je dále prostoupen kontingenčními momenty, momenty náhody. Souvisejí s analogickým principem, a to tím, že je v nich porovnáváno velké s malým, významné s nicotným. Prvním kontingenčním momentem je už datum strýcova zrodu – narodil se v den vypuknutí první světové války (10. kapitola). Stejně je tomu s dokončením maurské věže na Mayerově holírně, k němuž došlo v týž den, kdy byl dohotoven newyorský mrakodrap Empire State Building (16. kapitola). A vypravěč k tomu dodává: „Náhoda? Anebo prst ukazující podivnou souvislost věcí...?“ (s. 53). Putík si pohrává s náhodami stejně jako s analogiemi, náhoda je prozaikovi variantou analogie.

Vedle analogického principu prochází celým románem také deníková složka. Poprvé ji vypravěč cituje v 9. kapitole, a je to úryvek nejen kuriózní, ale především vypovídající o způsobu strýcova uvažování. Úryvek totiž jedná o úloze facky v dějinách.

To, co pro přehlednost označují jako deníkovou složku, je východiskem z nouze, neboť ve skutečnosti jde o neuspořádaný strýcův manuskript, který se dostal do rukou jeho synovce. Přes svoji roztodivnost má však rukopisná snůška ponejvíce deníkový ráz.

V závěrečné části románu se deníková složka proměňuje – v 51., 53. a 54. kapitole, jež obsahují poslední záznamy, mají strýcovy zápisy povídkový charakter. Jsou tematicky různorodé, což souvisí s protagonistovou roztěkaností a přílišnou proměnlivostí jeho zájmů. Finální pasus začíná záznamem *Učený kocour Napoleon píše své přítelce Lole* v 51. kapitole. Poslední zápis nese název *Noc* (54. kapitola), což je titul víc než příznačný, neboť po tomto záznamu dojde k noci strýcovy existence. Román jako celek má nevážný, humoristický charakter, jenž se však ve finále vytrácí.

Strýcovy záznamy vypravěč doplňuje textem pohlednic a jednoho dopisu tety Marie, adresovaného strýci Janovi. Děje se tak v kapitole 24., kdy o tetě poprvé padne obsírnější zmínka. Text této korespondence umožňuje nahlédnout do jejich vzájemného vztahu a do tetiny psýchy. Z dopisu se posléze čtenář poprvé dozvídá, že strýc byl také ve vězení.

Strýcova tendence svěřovat své myšlenky papíru svědčí mimo jiné o jeho psýše. Jako uzavřený člověk, který se navenek nerad projevuje, dává přednost záznamu na papír. V neposlední řadě tak činí i proto, že jeho zápisy jsou netradiční, neběžné a provokativní. Nemalé potíže si Baudyš prožil už se svými návštěvami v holírně, jež jej vedly k skrytému a soukromému deníkovému záznamu. Bezděčně tak šel v stopách velkých myslitelů.

Deníková složka je v románě nepravidelně rozvržena, což mimo jiné odpovídá nepravidelnému rozsahu jednotlivých kapitol (50. kapitola má např. 14 řádek a 51., následující, víc než 11 stran). Z hlediska tektoniky jednotlivých kapitol představuje *Muž s břitvou* pravý opak *Smrtné neděle*, kde kapitoly a intermezza měly zcela pravidelný rozsah.

J. Putík patří k těm autorům, kteří 13. kapitolu povýšili na kapitolu signifikantní. Strýc Jan nesprávným dávkováním hormonálních přípravků nebo něčím podobným zplešatí – holič zplešatí. Autor však nezachycuje v kapitole pouze stav neštěstí, ale také jeho překonání, kdy strýc tento nedostatek promění v přednost: „Ztráta vlasového porostu ho viditelně poznamenala a zbyly mu jen dvě možnosti: stydět se za svou lysinu, nosit paruku či příčesek, popřípadě si najít nové povolání, jež by mu dnes a denně nepřipomínalo vlastní handicap – anebo se přes novou situaci hrdě přenést, svou olýsalost naopak vystavit na odív a zakřiknout svět dříve, než se začne smíchy válet. Strýc volil druhou, vpravdě hrdinskou cestu. Namísto aby ustupoval, začal útočit, a hle, vezdejší svět, v podstatě zbabělý, couval jak syčící husák, který je odvážný, jen když před ním někdo prchá...“ (s. 57). Kapitola s nešťastným číslem zahrnuje tedy obojí – negativní i pozitivní, nešťastné i šťastné. J. Putík v 10. kapitole hovoří o disproporcionální proporcionalitě čísel – 13. kapitola je nepochybně její součástí.

Postavení 13. kapitoly a její smysl je poněkud oslaben strýcovým opakujícím se argumentem: „Čtrnáctka, šťastné číslo, prvil a jeho prst zamířil na list čerstvě utrženého kalendáře, kde se skvěla černá čtrnáctka“ (s. 293). K tomuto tvrzení dochází v románě dvakrát – v 2. a 54. kapitole. Tento nápad není však v textu ani syžetově ani tektonicky nijak rozveden.

Vedle signifikantní kapitoly vytvořil J. Putík také několik kapitol portrétních. Přibližně do druhé třetiny románu vložil kapitoly, v nichž podal portréty určitých osob a jejich vztahu ke strýci. Konkrétně se tak děje v kapitolách 39. až 42. V 39. kapitole je portretován brzdář a kverulant Žáček, ve 40. kapelník Žilka, v 41. zloděj Hanzlík a ve 42. spolužák Cabalka. Z uvedených je nejpozoruhodnější portrét Arnošta Cabalky, neboť strýc Baudyš a Cabalka představovali v mládí blíženeckou dvojici, jejíž další vývoj a vztah se odvíjel zcela odlišnými směry. Čtveřici kapitol J. Putík uzavírá (a vymezuje) 43. kapitolou, která je snůškou a výčtem strýcových návštěvidel, vystavovaných v jeho holírně. Portrétní kapitoly jsou nezbytně rozsáhlejší a zdaleka se neomezují toliko na druhou třetinu díla.

Celý román je posléze kruhově zarámován dvěma kratičkými kapitolami. Kruhovitost tohoto zarámování spočívá v jednoznačných slovech; 1. kapitolu tvoří jedno souvětí, jehož počátek zní: „Začít od začátku znamená začít od konce...“ (s. 3). Poslední kapitola (59.) se uzavírá slovy: „Musíme tedy začít od začátku“ (s. 317). Kruhové zarámování románu zahrnuje i prvek identity, neboť v obou minikapitolách se strýc Jan zahleděl „na prázdné lahve Dra Dralleho březové vody“ (s. 317). Vypravěč tak naznačuje, že životní běh (nejen Baudyšův) je jakýsi kolotoč.

Muž s břitvou představuje v Putíkově tvorbě do jisté míry paradox; v šedesátých letech, kdy mohl publikovat, psal prózy vážného charakteru (*Smrtná neděle*, *Brána blažených*), v čase své zakázanosti se naopak u něho objevuje smysl pro humor, je vysloveně humoristický (jeho další román z doby zákazu *Problémy mladého muže* jej však postrádá). Esenci humoru zahrnuje 43. kapitola, obsahující strýcova návštěvidla, která vyvěšoval ve své oficíně. *Muž s břitvou* je z rodu smíchové literatury. Pocity smíchového nutkání způsobila nepochybně volba figury – komplikovaného, víceznačného a ve své podstatě optimistického strýce Jana.

Autor vložil do svého románu signifikantní kapitolu, v níž je negativní jev překrýván jevem pozitivním. Tím se J. Putík odlišuje od jiných autorů, kteří signifikantní kapitolu při výstavbě

svého díla uplatnili v jednoznačném negativním smyslu. Z Putíkových starších vrstevníků se kapitola v původním smyslu vyskytuje např. v Tomanově románě o Sokratovi.

K neběžným stavebním prostředkům, jichž J. Putík použil, patří také analogický princip. Stěžejní význam má např. v románu Egona Hostovského *Dobročinný večírek* (Všetička, 2018, s. 27–35). Každý z nich však uplatnil tento princip jiným způsobem – E. Hostovský formou scén, J. Putík prostřednictvím příměřů.

Bohumil Svozil se ve své recenzi *Muže s břitvou* zmiňuje o Putíkově příbuznosti s Vladislavem Vančurou a Karlem Čapkem. O sepětí s V. Vančurou poznamenává: „Když vypravěč líčí strýcovy potřeštěné nápady, akce a příhody, pro okolí často nepochopitelné či nestravitelné, v jeho dikci se ozývá vančurovský tón, jak ho známe například z *Konce starých časů*“ (Svozil, 1992, s. 6). Vančurovský tón je u J. Putíka podstatnější, neboť oba prozaiky spojuje také personální vypravěč, který vládne *Muži s břitvou* i *Konci starých časů*. A řada prospekci prostupuje jak *Muže s břitvou*, tak *Markétu Lazarovou*. Oba autoři jsou si tak blízcí ve volbě některých tektonických prostředků, u personálního vypravěče jde přitom o prostředek stěžejní.

J. Putík ve svých deníkových záznamech *Odysea po česku* má k roku 1982 tento zápis: „Rozhovor s R. Grebeníčkovou o *Muži s břitvou*. Samozřejmě okamžitě odhalila sterneovskou linii a měla spoustu chytrých postřehů, a tím jaksi vyhladila hloupost a nepochopení jiných. Jakou jinou radost může prožít ubohý skribent našich časů?“ (Putík, 1992, s. 170). Mezi Laurencem Sternem a Jaroslavem Putíkem panuje nepochybně jisté příbuzenství, zejména v osobě personálního vypravěče a v odbočkách. Personální vypravěč, jenž není v *Životě* a názorech blahorodého pana Tristrama Shandyho pouze jeden, je ovšem daleko mnohmluvnější a odbočky podstatně bezuzdnější. J. Putík je v tomto směru daleko střízlivější, což si vyžaduje nejen téma jeho románu, ale také autorův tvůrčí charakter.

Nezapomínejme posléze, že sterneovské pojetí světa a jeho zobrazování je vlastní také V. Vančurovi a E. Hostovskému, ne-li v celé jejich tvorbě, pak alespoň v některých jejich prózách (*Rozmarné léto*, *Konec starých časů*; *Půlnoční pacient*, *Dobročinný večírek*).

Na začátku 6. kapitoly se strýc Jan obrací k lékárníkovi Pipotovi a praví mu: „Šum a hoblavačky, věř mi, to nejlepší nikdo nenapíše: ty příběhy zůstanou v mateční tmě...“ (s. 18). Jaroslav Putík se o tuto výpověď pokusil.

LITERATURA

- PUTÍK, Jaroslav. 1991. *Muž s břitvou*. Praha: Práce, 1991. ISBN 80-208-0155-3.
 PUTÍK, Jaroslav. 1992. *Odysea po česku*. Praha: Prostor, 1992. ISBN 80-85190-18-4.
 SVOZIL, Bohumil. 1992. Bytelná epika. *Právo lidu*, 1992, č. 111, s. 6.
 VŠETIČKA, František. 2018. *Energie Ephialta*. Praha: Cherm, 2018. ISBN 978-80-86370-69-9.

.....
 František Všetička
 Dělnická 29
 77900 Olomouc 9
 Česká republika
 fvseticka@seznam.cz

Matka ako problém

Podoby materstva v diele Ivany Dobrakovovej,
Jany Micenkovej a Vandy Rozenbergovej

Martina Buzinkaiová

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove*

Mother as a Problem

Forms of Motherhood in the Work of Ivana Dobraková, Jana Micenková and Vanda Rozenbergová

Litikon, 2022, Vol. 7, No. 1, pp. 11-22

The aim of the study is to find out what forms the figure of the mother and motherhood take in the works of Ivana Dobraková (*Pod slnkom Turína*), Jana Micenková (*Krv je len voda*) and Vanda Rozenbergová (*Zjedol som Lautreca*). The author of the study analyzes the work of authors with a traditional image of the mother (a mother as a caring, self-sacrificing and kind woman), mothers' relationships with themselves and with other family members. At the end of the study, the author summarizes and compares the findings, and informs about what forms the figure of the mother has in contemporary Slovak literature.

Keywords: Ivana Dobraková, Jana Micenková, Vanda Rozenbergová, Slovak literature, mother, motherhood, archetype, interpretation

Postava matky sa v rôznych podobách vyskytuje v každej literatúre, bez ohľadu na obdobie, žáner či formu. Jej symbolika a atribúty sa dlhodobo spájali s predstavou starostlivej, zodpovednej, obetavej, nežnej a láskavej ženy bezpodmienečne milujúcej svoje dieťa. Idealizovaný obraz matky a materstva (ako najšťastnejšieho obdobia v živote ženy) bol ovplyvnený archetypom matky (pravzorom, praobrazom správania a myslenia) a skutočnosťou, že „ženská prirodzenosť“ bola opakovane definovaná tak, „že obsahovala všetky charakteristiky dobrej matky. Tak ju definoval Rousseau aj Freud, ktorí s odstupom 150 rokov vypracovali veľmi podobný obraz ženy: zdôrazňovali zmysel pre oddanosť a obeť, ktoré podľa nich charakterizujú „normálnu ženu“ (Badinter, 1998, s. 178). Tradičný obraz dokonalej matky a materstva odvtedy prešiel procesom demýtizácie; aj v slovenskej ponovembrovej literatúre, najmä v tvorbe feministických autoriek (v prózach Jany Juráňovej, Uršule Kovalyk a i.), bolo materstvo modelované ako únavné, náročné, často aj nechcené. Tendencia k demýtizácii a problematizácii materstva je v súčasnej slovenskej literatúre stále aktuálna, o čom svedčí výber desiatich kníh nominovaných

na cenu Anasoft litera v roku 2022. Postava matky sa ako ústredný problém objavuje hneď v troch prózach slovenských spisovateliek: *Pod slnkom Turína* (2021) Ivany Dobrakovovej, *Krv je len voda* (2021) Jany Micenkovej a *Zjedol som Lautreca* (2021) Vandy Rozenbergovej.

Ivana Dobrakovová: *Pod slnkom Turína* (2021)

I. Dobrakovová vo svojich textoch opakovane čerpá z pomerne úzko vymedzeného tematicko-motivického rámca: motív absentujúceho otca, demýtizáciu materstva, detabuizáciu a problematizáciu psychiky či telesnosti ženských postáv nájdeme v rôznej podobe takmer v každom autorkinom texte. K uvedeným motívom a tendenciám sa I. Dobrakovová vracia aj v románe *Pod slnkom Turína* (2021), kde je hlavnou postavou a rozprávačkou Slovenka Kristína, ktorá sa spolu s rodinou presťahuje z Bruselu do Turína. Manžel Marco je v novom prostredí zaneprázdnený pracovnými povinnosťami, staršieho syna Manuhu nevidieť bez tabletu a slúchadiel a mladšieho Alessia trápia predovšetkým pocity zvierat a neživých vecí (osirelého červíčka, roztrhnutých sandálok i odhodenej paličky). Monotónnosť všedných rodinných dní naruší Kristínin pomer so ženatým policajtom Micheleom; ich vzťah je od začiatku nerovnocenný, Kristína sa dobrovoľne podriaďuje a prispôsobuje Micheleho erotickým predstavám i časovým možnostiam: „ja som preňho príjemným spestrením dňa, on je pre mňa prioritou“ (Dobrakovová, 2021, s. 157).¹ Protagonistkino patologické naviazanie sa na Micheleho je reakciou na každodennosť jej života, banálnosť rodinných problémov, manželské odcudzenie a intenzívny pocit osamelosti. Sex so sklonom k sadomasochizmu je pre ňu násilným² vytrhnutím z monotónnej „normálnosti“, no najmä závislosťou od „zvecnenia, znečivilenia, podrobenia. Kým v bežnom rodinnom živote musí mať pod kontrolou domácnosť a dvoch synov, vo vzťahu k Micheleom je Kristína predmetom, ktorý sa, takpovediac, odovzdáva na užívanie“ (Nádaskay, 2022, s. 34). Sex je len jednou z podôb závislosti,³ autorka akcentuje najmä jej

¹ Hoci je v centre deja nevera a sex, autorka sa vyhýba nadbytočnej kumulácii detailov a sústredí sa viac na protagonistkino prežívanieologickej závislosti a jej dôsledkov. Opisy sexuálnych (sadomasochistických) praktík sú síce miestami explicitné, no často zironizované a zosmiešnené samotnou rozprávačkou: „[...] prečo ti mám posielat len ja svojho vtáka, pošli mi aj ty, ako si zasúvaš cukinu alebo uhorku. Uhorku? V tomto ročnom období?! Uhorku nemám, v apríli ju na trhu, kde zvyknem kupovať ovocie a zeleninu, nemajú. Snažím sa vystačiť si so sezónnou zeleninou, ideálne dopestovanou v Piemonte, záleží mi predsa na životnom prostredí. Ale zas, keď na uhorky predsa len natrafím, v nejakom väčšom supermarkete, neviem odolať, dobre si ich obzerám, poťažkávam, až je to podzrivé, prečo tá pani tak intenzívne skúma uhorky? Čo je na nich také zaujímavé? Tie veľké sú možno trochu vodnaté. To je dobré, to nevaďí. Mne práve také chutia“ (s. 177).

² Násilie a agresivita sú relativizované cez dobrovoľnosť a potešenie, čím sa Kristína zbavuje jednoznačnej roly obete: „Ale je to násilie? Je Michele násilnícky? Veď s tým súhlasím. Kam až sa to bude stupňovať? Čo to zastaví? Od istého času som sa musela zmieriť s tým, že už neverím ani vlastným očiam. Jeho nos, jeho oči. Patria niekomu zlému?“ (s. 164).

³ V próze sa so závislosťou pracuje vo viacerých významoch, okrem telesnej/sexuálnej (od Micheleho) je možné identifikovať tiež ekonomickú (od manžela Marca) alebo rodovú závislosť (žien od mužov): „Práve to mamu fascinovalo. Že tú Rusku mohol muž mlátiť, trápiť, znásilňovať, priviazať doma o nohu posteľe, čokoľvek, polámať jej hnáty, ona sa ho ďalej držala ako kliešť, v žiadnom prípade by ho neudala na políciu, len ostať vydatá, len mať muža, len na tom záležalo. [...] Bridili sa mi tie ženy, ktoré kládli na prvé miesto vždy muža. A deti? Niekde vzadu, možno nie až tak ďaleko, nie na chvoste, ale o pár priečok nižšie, predsa len nižšie“ (s. 184 – 185). Paradoxne, Kristínino opovrhovanie ženskou závislosťou od mužov sa v závere ironicky preklolí i na ňu samu, hoci aj táto závislosť je u nej vecou

všeobecne deštruktívny potenciál, zaujíma ju postupná strata kontroly a jej dopad na myslenie, prežívanie a správanie subjektu voči sebe samému i ostatným. Patologická závislosť negatívne ovplyvňuje Kristínino myslenie i správanie: opakovaným narušovaním svojej telesnej integrity sa jej vnímanie reality čoraz viac skresľuje, otupuje, všetko okrem milenca je zrazu „o pár tieňov bledšie“ (Dobráková, 2021, s. 190); nezvyčajné, až deštruktívne správanie priamo pôsobí najmä na Kristínine deti.

Postavy synov sú modelované kontrastne; tak ako je Kristíniným opakom nevýrazná Olga (Micheleho manželka) a Micheleho protipólom „nudný“ Marco, tak aj „utiahnutý, mlčky“ (s. 47) Manu sa v mnohom odlišuje od zhovorčivého, veselého Alessia. Matkin vzťah a postoj k synom je prostredníctvom viacerých scén, situácií i detailov modelovaný rozdielne: zatiaľ čo pri Alessiovi je trpezlivejšia a láskavejšia (ochotná hrať sa a počúvať triedne klebety), k Manuovi sa správa často neprimerane tvrdo a agresívne (nediskutuje, nevysvetľuje, ale prikazuje a trestá). Manuove problémy v škole (šikanovanie spolužiačky, fajčenie marihuany, nový kolektív) matka kvôli stretnutiam s milencom bagatelizuje a veľmi dlho ignoruje; aj v závažných situáciách zostáva prioritou Michele: „Hoci nechcem, hoci sa za to okamžite znenávidím, preblesne mi hlavou, že v stredu na obed býva Miche voľný, že kvôli nejakej sprostej učiteľke prídem o šukačku, nenávidím sa za to, s Manuom je nejaký problém, Manu čosi spískal v škole a ja len toto, nič lepšie mi nenapadne“ (s. 142). K mladšiemu Alessiovi je síce Kristína milšia, no i v tomto vzťahu ako matka zlyháva, keď vedome manipuluje s emocionálnou citlivosťou syna a podporuje jeho utkvelé predstavy a paranoje: „[...] ako sa asi cítia, tie tepláčky, keď si ich takto šmaril na posteľ a nechal tam, há! [...] ,nie, nie, ja ich uloží, *maman*, do skrine, tepláčky sa nehnevajú.‘ [...] Nemohla som si pomôcť, stále som mu takéto veci hovorila, hoci som sa zaprisahávala, že už nebudem, vedela som, že je to nesprávne, že je to presný opak toho, čo by som mala robiť, snažiť sa tie jeho paranoje zmiernovať, no ale keď toto bol naozaj ten najúčinnjší spôsob, ako ho prinútiť, aby si úbohé tepláčky začal sám starostlivo ukladať do skrine“ (s. 53). Obaja, Manu i Alessio, citlivo vnímajú okolie a preberajú na seba matkine patológie: Manu sklon k seba-poškodzovaniu a Alessio úzkostné stavy spojené s paranojou. Paralelne s postupom Kristíninej závislosti⁴ sa tak rozvíja aj patologické správanie chlapcov a ich vzťah k matke je čoraz komplikovanejší; Manuovi sa matka úplne zhnusí po tom, ako jej v telefóne objaví porno, a Alessiovo vnímanie neživých vecí ako živých vyústi až do predstavy oživenia častí vlastného tela: „A vieš, čo sa ma spýtal, že *maman*, ale malíček nemôže odísť z mojej ruky, chápeš? Chápeš to? Dochádza ti, že už sme v tomto leveli, náš syn sa bojí, že ho opustí malíček, skúma, či sú časti tela k nemu dosť dobre pripevnené, či držia, či ho nenechajú neočakávane v štichu, pá pá, tešilo ma, ale teraz idem na vandrovku do sveta, jeho malíček“ (s. 147).

dobrovoľného rozhodnutia (odmieta najat si chyžnú a nájsť si prácu, ktorá by ju ekonomicky „oslobodila“ od manžela).

⁴ Keďže ide o naráciu v prvej osobe, zhoršujúcejmu sa psychickému stavu hlavnej postavy zodpovedá i spôsob rozprávania. Pre autorku typické rozsiahle monologické súvetia plné digresíí a eliptických výpovedí svojou naliehavosťou dynamizujú zdanlivo pokojné plynutie Kristíninho života a odhaľujú jej skutočné psychické rozpoloženie. V danom kontexte Daniel Domorák vo svojej recenzii píše: „Rozprávanie zapracováva všetky krivdy sveta do smršti súvetí, odbočiek, syntaktických motaníc, potknutí, cúvaní, naťahuje jednotlivé, zväčša jednou vetou písané odseky zhruba na pol strany, no pocity, strácajú pri rozpíjaníach problému akúkoľvek istotu, vlastne donekonečna“ (Domorák, 2022).

Protagonistka románu si svoje zlyhanie v materskej role (nie je obetavá, zodpovedná, chápaná, ani starostlivá) a priamy dosah svojich činov na deti (matkin traumatizujúci vplyv na deti je podmienený jej vlastnosťami a správaním) plne uvedomuje, no namiesto pokusu o riešenie problémov neúspešne zápasí s narastaním vlastnej úzkosti: „Mám pocit, že som sa prepadla do nočnej mory. Takej, v ktorej si uvedomíte, že ste všetkému na vine. Nesmierny svet úzkosti“ (s. 180). Napriek tomu, že postava matky dokáže racionálne zhodnotiť škodlivosť vlastného konania, závislosť od sexuálnych stretnutí ju oberá o schopnosť reálne konať v prospech rodiny. Rovnako ako v iných Dobrakovovej textoch, aj tu sa psychologická porucha usúvzťažňuje s genetickou predispozíciou a postavou otca, čím sa pôvod Kristíninho správania problematizuje: „Doteraz som nevedela, že to v sebe mám, nikdy sa to neprejavilo, sklony k závislosti, k prehnaniu konaniu. Tak intenzívne som sa snažila celý život vyhýbať sa otcovým problémom, cigaretám, alkoholu aj hazardným hrám, z obáv pred genetickým zaťažením, a teraz, v strednom veku, zrazu toto, zistenie, človek sa môže stať závislým od hocičoho, mimo akejkoľvek pravdepodobnosti, aj od vtáka akéhosi policajta, to som to dopracovala“ (s. 190).⁵ Kristína sa navzdory vlastným traumám usiluje vychovať synov najlepšie ako vie; až po vygradovaní problémov si uvedomí, že traumatizujúcu minulosť v skutočnosti nespracovala a svoju „detskú izbu“ (traumy, strach, úzkosť) nikdy naozaj neopustila: „No nielenže som z nej nikdy neodišla, ale vychovala som medzi tými štyrmi stenami aj svojich dvoch chlapcov. [...] A zatiaľ čo ja som sa rezala za zvukov Marilyn Manson, Manu sa reže za zvuku vody tečúcej v bidete. Kde aký rozdiel“ (s. 180).

I. Dobrakovová v románe *Pod Slnkom Turína* prepája motív psychologických chorôb a porúch nielen s motívom materstva, ale tiež s demýtizáciou rodičovstva a „tradičnej rodiny“; v danej súvislosti Viliam Nádaskay konštatuje, že autorka dokáže „preniknúť pod povrch banálnosti, rozkolísať základy, na ktorých stojí presvedčenie o vzorných rodinách, nevinných deťoch, zodpovedných rodičoch a čistej láske, spochybníť prílišnú istotu, ktorú vkladáme do naoko nespochybniteľných hodnôt“ (Nádaskay, 2022, s. 34). V rodičovskej role zlyháva Kristína, jej otec (alkoholizmus, fyzické násilie), manžel Marco (kvôli práci väčšinou neprítomný) a milenec Michele s manželkou Olgou (neochránili deti pred sexuálnym zneužívaním); autorka prostredníctvom viacerých postáv „nefunkčných“ rodičov modeluje obraz rodičovstva, ktoré je komplikované, náročné a jeho úspešné zvládnutie nie je samozrejmé: „A čo, ľudia snáď vedia vychovať deti len preto, že sa im nejaké narodili? Materinský, otcovský inštinkt je neomylný, ten všetko bez problémov vykompenzuje? Všetky diery v človeku? Narodili sa mi deti, ja som robila, čo som mohla, alebo aj nie vždy, niečo som robila, niečo sa mi vymklo z rúk, niečo som zanedbala, niečo mi ani len nenapadlo. A toto je výsledok“ (Dobrakovová, 2021, s. 209 – 210). Román o materstve, manželstve i nevere je tak predovšetkým rozprávaním o tom, „ako veľmi vedia rodičia poznačiť životy svojich detí. Aj keď ich chcú akokoľvek chrániť, pred sebou ich predsa nechránia, voči rodičom sú deti bezmocné“ (Handzová, 2022).

⁵ Podobne v zbierke próz *Matky a kamionisti* (2018) je postava otca subjektom, ktorý protagonistky zásadným spôsobom dlhodobo ovplyvňuje (zdedená depresia a pod.). V úvodnom texte knihy s názvom *Otec* je rozprávačka Svetlana poznačená otcovým správaním (alkoholizmom, depresiou, bizarnými reakciami, patriarchálnymi názormi či lakomstvom) natoľko, že samu seba vníma ako „doživotného kripla“ (Dobrakovová, 2018, s. 15).

Jana Micenková: *Krv je len voda* (2021)

Tendencia k problematizácii materstva a rodiny ako základnej hodnoty v živote jednotlivca i spoločnosti je prítomná aj v knihe *Krv je len voda* (2021) J. Micenkovej. Román⁶ sleduje život a vzťahy troch členov dysfunkčnej rodiny: matky, neúspešnej herečky a alkoholičky, ktorá je pôvodcom konfliktov, tráum a komplexov otca a dcéry Kláry. Zatiaľ čo matka rieši samu seba a vlastnú hereckú „kariéru“, otec sa usiluje držať rodinu pohromade, varí, upratuje, chodí do práce a jediný, po čom túži, je šťastná a normálna rodina. Tínedžerka Klára všetko citlivo vníma a dokumentuje vo svojich kresbách. Autorka ich vnútorný svet a odlišné vnímanie situácií sprostredkúva pravidelným striedaním troch naračných perspektív: každá kapitola sa zameriava na rekonštrukciu konkrétnej udalosti z pohľadu matky, otca alebo dcéry.⁷

Postava matky vystupuje v texte v rôznych podobách a úlohách: „matka agresívna, matka naspídaná, matka v depresii, matka ožratá“ (Micenková, 2021, s. 273), alebo „raz je super kamoška, inokedy diva, potom bezstarostná osemnásťka, teraz akási spustošená robotnícka trieda“ (s. 283). Všetky jej roly a psychické stavy spája dočasnosť a vysoká miera nevypočítateľnosti. Domácnosť ovláda agresívne expanzívnym spôsobom a po jej odchode zostávajú v trojizbovom byte rozbité taniere, zničená kúpeľňa, roztrhané výkresy, popálená ruka, ale aj opakovane vyvolaný pocit menejcennosti a výčitky, že jej rodina zničila život a pokazila slubnú hereckú budúcnosť. Tyranizovaním a ponížovaním všetkých ľudí, ktorí spochybňujú alebo ohrozujú jej „výnimočnosť“ svojimi vlastnosťami, správaním, zamestnaním, talentom či samotnou existenciou, si matka posilňuje vedomie svojej hodnoty a dôležitosti. Odmietajú akceptovať reálny stav vecí a interpretuje svet podľa vlastných pravidiel, vďaka ktorým je vždy tou najlepšou aj vo svojich objektívne najhorších chvíľach. Disproporcia medzi realitou a matkinou interpretáciou je dôsledkom kombinácie viacerých psychických porúch a patológií; matka trpí alkoholizmom, paranojou, narcizmom i maniodepresívnou psychózou, ktorá v poslednej tretine textu vyústi až do krátkodobého katatonického stavu, keď sa o ňu musí starať otec. Podobne ako u I. Dobrakovovej, aj tu je zhoršujúci sa psychický stav matky usúvzťažnený s jej minulosťou: „Matka dávnu minulosť natolko vytesnila, že sa jej niekedy zdá ako vzdialený sen. Ale občas sa jej v hlave vynoria obrázky, o ktorých si je istá, že boli realitou... kockovaná taška... chlpaté ruky, ktoré ju hladkajú medzi nohami, ona mlčí a zadržíava dych... Toto sú vážne problémy a nie nejaké rozsypané stejky! Matka má právo byť divná a hnusná!“ (s. 117).

⁶ Kniha bola recenzentami označená ako „psychologický román, ktorý na jednej strane preniká do intímneho sveta jednotlivca a zároveň sa analytickým spôsobom venuje rodinným vzťahom“ (Janecová, 2022), ale možno ju čítať tiež ako „sociálnu prózu/drámu. Okrem nedostatku financií, ale aj okrem chorôb či gamblerstva ďalších členov rodiny, nezamestnanosti, alkoholizmu a pravdepodobnej psychickej poruchy matky trápi rodinu najmä absencia vzájomnej dôvery, neschopnosť komunikovať, odlišnosť hodnotových systémov rodičov, akási neprítomnosť dôvodu či príčiny existencie ich rodiny“ (Klapáková, 2021).

⁷ V danej súvislosti V. Nádaskay vo svojej recenzii píše, že pohľady postáv nie sú „zásadne protichodné, práve naopak, okrem mierne upravených replík ide v zarážajúcom množstve prípadov o totožné vykreslenie situácie. Podstatná by mala byť odlišnosť prežívania jednotlivých postáv, no i tak autorka neraz nadbytočne preropráva dej, ktorý už čitateľ pozná. Spolieha sa skôr na vyjadrenie vnútorných pohnútok postáv – tu má, našťastie, čo ponúknuť“ (Nádaskay, 2021). Podľa Márie Klapákovovej je striedanie perspektív „síce ozvláštnením textu, no hrozí riziko opakovania rovnakej informácie. Postavy totiž majú jednoznačné charaktery, čitateľ po krátkom čase zistí, čo môže od každej z nich očakávať“ (Klapáková, 2021, s. 34).

Autorka poodhalením matkinej minulosti čiastočne modifikuje čierno-biely (negatívny) obraz postavy, ukazuje, že ani matka nemala jednoduchý život, no zatiaľ čo Kristína z románu *Pod slnkom Turína* si uvedomuje, že ju nevyriešená minulosť negatívne ovplyvnila v prístupe k synom a snaží sa (hoci neúspešne) svoje traumy neprenášať, pre matku z knihy *Krv je len voda* je traumatizujúce detstvo argumentom, ktorý ju oprávňuje správať sa k ostatným zle: „[...] veď so mnou sa tiež nikto nemaznal“ (s. 333). Matka len sporadicky opúšťa svoj fiktívny svet, občasné racionálne precitnutia sú rýchlo nahradené myšlienkami o ďalšom smerovaní hereckej „kariéry“. Až v samotnom závere dochádza k priamej konfrontácii dvoch matkiných podôb (idealizovaný kontra skutočný obraz); na dcériných výkresoch sa uvidí v pre ňu prekvapujúcej podobe: „Naozaj to takto dcéra vidí? [...] Toto má byť ona? Umelkyňa, diva, dáma? Smutná troška s divnými výrazmi, potulujúca sa po pustých exteriéroch i interiéroch v bizarných kostýmoch. Takéto zrkadlo jej vlastná dcéra pripravila?“ (s. 403). Po zúrivom roztrhaní Kláriných výkresov si matka uvedomí svoje zlyhanie; namiesto pokusu o nápravu však volí poníženie a fyzický trest z rúk násilníckeho suseda Rodena: „Prosím, potrestaj ma!“ (s. 405). Z pozície dominantnej matka „zostupuje“ do roly submisívnej, poníženej, potrestanej.

Matkinu evidentnú averziu voči materstvu a absenciu materinského citu ilustrujú bezdôvodné útoky na Kláru i prepis jej myšlienok, ktorými sa aj zdanlivo harmonické chvíle s dcérou relativizujú: „Alebo keď sa na ňu Klára usmievala, hrala sa jej s vlasmi, objímala ju... nič zvláštne pri tom matka necítila, nedojímalo ju to, myšlienkami bola mimo. Vlastne by chcela pochopiť tú materinskú lásku, o ktorej sa všade písalo, tú najväčšiu, bezpodmienečnú a večnú... zdala sa jej preceňovaná... Matka si bola istá, že omnoho intenzívnejší pocit šťastia a naplnenia zažívala na javisku a pri potlesku po predstavení...“ (s. 145). Vzťah k dcére je plný prudkých zmien, ľahostajnosť sa strieda s krátkodobým záujmom, starostlivosťou, znechutením, nenávisťou a žiarlivosťou; pars pro toto keď si učiteľka všimne Klárin talent na kreslenie a usiluje sa ju motivovať, aby sa prihlásila na strednú umeleckú školu, matka radikálne zakročí a dcéru poníži priamo pred učiteľkou: „Matka sa vydesí, že tu vyrástla nová umelkyňa, konkurencia, ktorá jej šliape na päty, dokonca vo vlastnom byte! Matka rýchlo listuje obrázkami, vďaka Bohu konečne objaví kazový produkt: ‚A toto je čo, prosím ťa? S týmto sa chceš prezentovať na prijímačkách?‘“ (s. 366). Matka vedľa seba neznesie nikoho, kto má väčší talent alebo potenciálne lepšiu budúcnosť, a ani status dcéry Kláru pred jej žiarlivosťou neochráni (Klára je – ako ktokoľvek iný – len ďalšou hrozbou).

Matka svojím zdravotným stavom a správaním zásadným (devastačným) spôsobom ovplyvňuje životy najbližších i širšieho okolia. Otec celé roky stoicky znáša matkine excesy, pretože ho „potrebuje, bez neho by sa rozbila na kusy, on je tu od toho, aby ju dával dohromady, to je jeho osud, ktorý si dobrovoľne vybral!“ (s. 185). Postupom času sa jeho nastavenie voči matke mení, spoznáva Ivku (susedku zo záhradkárskej oblasti) a Miladu (kolegyňu z práce), s ktorou dokonca nadviaže vzťah. Obe ženské postavy sú voči matke modelované kontrastne, sú láskavé, chápujúce, starostlivé, sú dôkazom toho, že existujú aj „normálne“ ženy a funkčné vzťahy. Vplyv matky na otca je však natoľko absolútny, že nedokáže pestovať hlbší vzťah s nikým iným, a možnosť úteku z toxického manželstva nakoniec nevyužije; paralyzovaný matkinou toxicitou, ale tiež svojou rokmi nadobudnutou apatiou a neschopnosťou konať zostáva naďalej (ne)dobrovoľne väznený v neperspektívnom vzťahu.

Dcéra Klára sa usiluje odpútať od oboch rodičov, vybudovať si svoj vlastný svet a potrebu blízkosti naplniť v iných vzťahoch (napr. s chlapcami zo školy, novou spolužiačkou Zuzkou,

Erikom s Downovým syndrómom).⁸ Nové priateľstvá sú však povrchné, krátkodobé a účelové; Klára pre väčšinu detí zo školy zostáva outsiderkou (vysmievajú sa jej, ponižujú ju, šikanujú) a pri ľuďoch, ktorým na nej záleží, nadobudnutú blízkosť ničí svojím sebastredným správaním. Napríklad v dome Erikovej mamy Aleny nájde Klára priestor, ktorý „napĺňa predstavu domova ako hniezda bezpečia, do ktorého sa dieťa môže denne vracat s vedomím, že tu naň čaká bezpodmienečná láska“ (s. 249), no priateľstvo preruší obzvlášť krutým spôsobom po tom, ako sa pre ňu obaja stanú príťažou.⁹ Klárino fatálne zlyhanie vo vzťahoch je dôsledkom neustálych rodinných konfliktov a neexistencie pravidiel, stability a vzorov: „Ale prečo by sa Klára mala na nejaké pravidlá spoliehať, keď u nich doma žiadne neplatia? Nechápe ani, prečo sa čaká na autobus na chodníku, a nie uprostred cesty. A prečo na semafore čaká na zelenú. Prečo by vlastne nemohla prejsť na červenú? A kdeže sú vlastne tie hranice, ktoré sa nesmú prekračovať? [...] Kláre sa v hlave rozpadajú všetky pravidlá. Nič z toho, čo sa doteraz o svete naučila, nedáva zmysel. Všetko sa dá porušiť, spochybniť, rozjsať, tak načo sa to vôbec učiť?“ (s. 281). Klára je bez poznania pravidiel v každodennom živote zmätená a stratená, nedokáže rozlíšiť dobro od zla, správne od nesprávneho.¹⁰ Pohybuje sa medzi dvomi nekompatibilnými svetmi, dvomi extrémnymi pólmi: otcom a matkou. Na začiatku rozprávania otca ľutuje a preberá jeho mentálne nastavenie (pokorné, miestami až zenové prijímanie matkiných excesov), no postupne sa jej vzťah k otcovi mení paralelne s tým, ako sa mení ona sama (ľútosť nahradí nenávisť a opovrhnutie). K matke má ambivalentný vzťah (túži po jej pozornosti a láske, ale zároveň chce, aby zmizla), no počas prechádzky sídliskom, keď ju stretne v podnapitom stave, si uvedomí, že „sa vie vžiť do tejto svojej matky, že ju úplne chápe a že sa na ňu vlastne aj celkom podobá“ (s. 377). Čoraz častejšie sa správa ako matka (manipuluje, využíva a ponižuje ľudí), čo vyústí až do záverečného fyzického útoku (napadne spolužiačku), ktorým sa jej metamorfóza

⁸ Pochopenie a lásku na istý čas našla len u babky Benkovej, otcovej matky. Láskavá žena ju k sebe prichýlila zakaždým, keď sa potrebovala načas ukryť pred matkiným patologickým správaním. Po babkinej smrti prichádza Klára o jediná osobu, pri ktorej sa cítila bezpodmienečne prijatá a milovaná. Aj po smrti plní babka Benková vo vnučkinom živote úlohu akéhosi dočasného morálneho kompasu, ktorý jej napovedá, čo je správne: „Tak sa fláka upršaným sídliskom a premýšľa o smrti. Aké by to bolo, keby ona zomrela? Predstaví si tú úľavu, že by sa stretla s babkou, sedeli by v nebeskej kaviarni a rozprávali by sa donekonečna o všeličom... Na svete by Klára aj tak nikomu nechýbala. Ale potom vidí, ako otec sedí zamyslený v kresle, akoby si niečo šepkal sám pre seba. Klára nemôže otca opustiť, to by sa na ňu hnevala aj babka Benková v nebi“ (s. 210).

⁹ Podobne ako matka, aj Klára sa začína na ľudí dívať ako na objekty, ktoré slúžia jej potrebám a po ich naplnení má právo ich „vyhodit“: „V tejto chvíli, keď chcela Michalovi všetko povedať, sa tu zjaví Erik! Ako sa opovažuje?! Prečo sa tu prisral tento Erik, ktorý patrí už do minulosti... Áno, pred mesiacmi sa jej hodil, pomohol jej preliezť zlými obdobiami, ale teraz už nie je potrebný! Už vypršal jeho čas!“ (s. 327). Aby mohla byť s novým priateľom Michalom sama, nahovorí Erika na krádež, pri ktorej ho prichytia; jeho zdravotný stav sa zhorší natoľko, že na istý čas prestane rozprávať a vylúčia ho zo školy.

¹⁰ Napríklad v epizóde z voľnočasového centra pre ľudí so zdravotným postihnutím, kde trávi čas spolu s Erikom, si Klára obľúbi opatrovateľa Paťa, ktorého má každý rád, pretože robí všetko s úsmevom a bez rečí. Raz však Klára „otvorí dvere od wécka a uvidí ho tam stáť so stiahnutými slipmi, vedľa hajzla, na ktorom sedí Miriam s holou pipkou. Paťo si nad ňou normálne honí vtáka“ (s. 286). Po Paťovom incidente s klientkou centra (vozičkárkou Miriam) je Klára paralyzovaná a nevie posúdiť, či je správne Patrika nahlásiť alebo nechať celú vec tak: „Veď Patrik má v zásade určite dobré srdce, keď sa tak pekne stará o mentákov (a Miriam to ani netušila, aj tak poriadne nevnímá). Tak to predsa Klára nebude dramatizovať. [...] Ale zas... je správne, aby v Kolonáde niekto taký pracoval? Čo je vlastne správne a čo nie?“ (s. 287).

definitívne završí. Pôvod patologického správania autorka usúvzťažňuje nielen s genetickou predispozíciou, ale tiež s matkiným vplyvom na dieťa; matkin vzťah ku Kláre je rovnako ako vzťah starej mamy ku Klárinej matke plný podceňovania, ponížovania a nepochopenia, ktoré sa prenáša z generácie na generáciu.

Román *Krv je len voda* sleduje postupný rozpad rodiny a dynamiku vzťahov jej troch členov, pričom každý z nich smeruje k nevyhnutnej osobnej tragédii. Vzájomné nepochopenie, neschopnosť komunikovať a absencia blízkosti či lásky robí z rodiny priestor, z ktorého chcú postavy uniknúť. Autorka tiež prevracia stereotyp o domácom násilí: agresorom nie je muž/otec, ale žena/matka. Text je, slovami V. Nádaskaya, „pozoruhodný, najmä svojou subverzívnosťou, ktorá nie je mierená na hrstku nadšencov, pretože spočíva v nabúrání predstavy o rodine ako základnom fakte ľudského života, o jej súdržnosti, bezpečí a blízkosti. Rozvíja tým motív absencie pevného bodu v živote človeka z debutovej zbierky, nie je to však bezbrehý nihilizmus a hračkársky cynizmus – za výsmechom a skepsou sa skrýva očividná starosť o svoje postavy (alebo aspoň o väčšinu z nich)“ (Nádaskay, 2021).

Vanda Rozenbergová: *Zjedol som Lautreca* (2021)

Prozaická tvorba Vandy Rozenbergovej sa vyznačuje tematickou fixáciou na rodinu a empatickým pozorovaním jej členov v rôznych interakciách. Mikrosocieta je v textoch problematizovaná: spoločným znakom jej rôznych konkretizácií je deficit, ktorý je dôsledkom absencie jedného rodiča, rodiny ako celku alebo jednej zo základných funkcií rodiny ako sociálnej skupiny (napr. ekonomickej, emocionálnej alebo socializačno-výchovnej funkcie). Napriek deficitu je rodina vnímaná pozitívne, ako hodnotový základ epického sveta. V novele *Zjedol som Lautreca* tvorí rodinu matka s prezývkou Lasička a syn Bubi/Emil, ktorí spolu so ženou René fungujú ako trojčlenná zločinecká skupina, „ktorá deti naozaj zachraňuje, pred bitkou, pred hladom, pred smrťou, a najmä: ich rodičia nám ich sami ponúkajú“ (Rozenbergová, 2021, s. 24).

Novela je koncipovaná ako fiktívna autobiografia¹¹ mladého Bubiho; vo svojom asociatívnom rozprávaní venuje pozornosť umeniu, únosom detí a predovšetkým svojej matke, ktorá „nezavárala, nevarila lekvár ani netlačila kyslú kapustu na zimu, nezbierala poháre od kompótov ani vrchnáky, ktorým sa má hovoriť viečka“ (s. 6). Matka je zo synovej perspektívy modelovaná ako sebavedomá, výnimočná, dokonalá žena: „Lasičke som veril všetko na svete“ (s. 23). Vedkyňa, elektrotechnická inžinierka a ambasádorka dávno neexistujúcej organizácie na pomoc deťom zo sociálne slabých skupín, svojim špecifickým prístupom k synovi ovplyvnila jeho detstvo, mladosť i dospelosť: „Odteraz mi budeš pomáhať,“ pozrela sa na mňa a ponúkla ma cigaretou, materinská láska sa v nej od počiatku miesila s najvrúcnejším sprisahanečtvom, v mnohých ohľadoch som sa musel vychovávať sám“ (s. 34). Matkina výchova je poznačená jej nezvyčajným pohľadom na to, čo je a nie je potrebné pre život mladého muža: Bubiho učí klamať, dbať o svoj zovňajšok a milovať umenie každého druhu. Bubiho vedomosti a zručnosti mu však v konfrontácii s bežným fungovaním v živote nepomáhajú, skôr naopak; pars pro toto

¹¹ Tamara Janecová v texte identifikuje „viacero odlišných žánrových impulzov. Rozprávačskou perspektívou (subjektívne rozprávanie v prvej osobe o vlastnom živote) a kompozičným pôdorysom (sujet sa rozvíja paralelne s plynutím hrdinového života) smeruje k (auto)biograficky štylizovanej výpovedi. [...] Zameranie na obdobie detstva, dospievania a mladej dospelosti protagonistu odkazuje na tzv. výchovný román (Bildungsroman), v ktorom sa kladie dôraz na vykreslenie vnútorného sveta postavy prekonávajúcej prvé morálne prekážky na ceste životom“ (Janecová, 2021, s. 34).

v scéne, keď sa ako malý stratí, mu nič z toho, čo pozná a ovláda, nepomôže: „V ranom veku som rozoznal Kiesłowského od Wajdu a poznal som prvý single Rolling Stones, ale v praktických otázkach malého života mi to bolo na nanič. Do školy aj zo školy som chodieval autobusom, no hneď pri prvej ceste domov som zabudol vystúpiť, a potom som si už nebol istý, kde presne sme. [...] Keby bol ten pán vtedy potreboval zaspievať Gloriu Gaynor *First be a woman* alebo zarecitovať nejakú kratšiu prózu od Edgara Allan Poea, to by som vedel, ale číslo na maminu nokiú?“ (s. 11 – 12).

Umenie zohráva v Bubiho živote dôležitú úlohu: „Som kopa odkazov, obrazov, melódií, textov a informácií, lebo keby som to nemal, nebol by som šťastný“ (s. 82). Jeho umelecký vkus systematicky formuje matka: púšťa mu staré filmové klasiky, bráva ho na hiphopové koncerty či do varšavského geta po vzhliadnutí filmu *Pianista*. Jeho túžby sa preto radikálne odlišujú od snov jeho rovesníkov; zatiaľ čo spolužiaci riešia najnovší typ mobilu, Bubi číta Tolkienov životopis. Dôsledkom Bubiho netradične vyspelého vkusu je pocit vlastnej výnimočnosti, kultúrnej nadradenosti a pohrdanie všetkými, ktorí nepoznajú a nemajú radi to, čo on: „Spolužiačky boli jedna ako druhá, jednotkárky, bez citu pre umenie, bez schopnosti povedať vetu inak než lineárne. Nikto netvoril myšlienkové serpentíny a nikto nepoznal Eminema, ani Ettu James, ani Monkey Business, ani Ninu Simone, ani U2, ani Outkast, ani Lauryn Hill, Kool and the Gang, Delegation, Earth Wind and Fire, ale ani Pearl Jam, Stinga, Massive Attack, ani Signaca, Seurata, Renoira, Bertollucchio, Andersona, nevedeli, kto bol Kurt Cobain, Depeche Mode [...] Občas som váhal, či sa niektorí dokážu aspoň podpísať“ (s. 22). Bubiho záľuba v enumerácii kultúrnych odkazov robí z textu, slovami autorky, „emotívnu kultúrnu mapu dvadsaťpäťročného muža“ (Kotian – Rozenbergová, 2021). Matka svojím vkusom, vplyvom a výchovou kreuje exkluzívny (snobský) mikropriestor (tvorený dvomi postavami) so špecifickými pravidlami a hodnotami, ktoré nie vždy rešpektujú všeobecne platné morálne zásady. Miestami až istá bohorovnosť umožňuje postavám unášať deti bez väčších pochybností o správnosti ich konania: „Nerúhame sa a nekazím Boží plán, sami ním sme, ty aj ja. A tie deti – o niekoľko rokov budú chodiť do školy v inom svete a možno bude rovnako nebezpečný ako ten, do ktorého sa narodili, ale budú žiť. Svet, z ktorého sme ich ukradli, by ich zranil, možno mučil, a krmil by ich mokrou vatou. Možno. Vždy bolo to možno“ (s. 42).

Matkin spôsob života vzdaluje syna od rovesníkov, vyčleňuje ho z kolektívu iných ľudí napriek tomu, že sa Bubi do istej miery snaží zapadnúť: „Časom som sa začal ospravedľňovať, nevyučovať sa za každú cenu, a čím som bol starší, tým viac som cítil, že sa musím stiahnuť a že je vhodné prosiť o odpustenie, ak som sa dopustil zbytočného nadšenia pre Poea alebo King Crimson či Rúfusa. Dať najavo prosbu o prepáčenie, že to viem, zatiaľ čo mne sa nikdy nikto neospravedlnil za to, že je sprostý. Bola to Lasičkina vina“ (s. 21). Rozprávač si uvedomuje, že príčinou jeho inakosti a osamelosti je matka, no to charakter a intenzitu jeho vzťahu k nej nemení.

V novele *Zjedol som Lautreca*, na rozdiel od textov *Pod slnkom Turína* a *Krv je len voda*, nie je dopad matkinho správania na dieťa len negatívny; oboch spája láska k umeniu a estetstvo, ktoré je síce zdrojom pocitu nadradenosti, ale ovplyvňuje tiež spôsob, akým sa protagonisti dívajú na svet. Bubiho tendencia k estetizovanému vnímaniu okolia sa prejavuje aj vo chvíľach, keď zachraňujú deti zo zlých životných podmienok; o biede, špine, neporiadku a zničených ľuďoch Bubi vypovedá poetickým spôsobom, všíma si detaily a pri opise využíva všetky svoje zmysly (vieme, čo vidí, cíti, počuje): „Mama vošla do prvej unimobunky bez

toho, aby zaklopala, a nepýtal som sa, odkiaľ vie, kam má vojsť. V neuveriteľnom zápachu tam na zemi ležal faraón. Na matraci bez tvaru, tiež vrastený do zeme. Predmety a vzduch boli jedno. Jeho žltá tvár, žlté steny, žlté handry, ktorými bol obalený, všetko to bol moč, najostrejší čpavok už dávno vyprchal a nový, čerstvejší, sa stal apatickým voči vzduchu. [...] Nikdy som nebol v Egypte a neviem, ako vyzerá Tutanchamónova hrobka zvnútra, ale viem, že turisti ju ohrozujú svojím dychom. Roky sa tam tlačili, aby videli pozostatky kedysi kričľavých látok a kedysi živej tváre. Egypťania zasiahli a obmedzili počet ľudí, vytvorili repliku a ozajstného Tutanchamóna strčili na tajné miesto. Ja to miesto poznám. Je to tu. Tutanchamón leží pred mnou. Lebku má obviazanú kožou“ (s. 35 – 36). V Bubiho estetizovanom opise biedy sa spája krása, umenie, kultúra so škaredosťou, trápením a ťažobou ľudského života. Autorka na Bubiho estetizovanie škaredého (odpudivého, biedneho, periférneho atď.) upozorňuje i názvom: francúzsky maliar a grafik Henri de Toulouse-Lautrec vo svojej tvorbe zobrazoval ľudí zo spoločenskej periférie (napr. prostitútky).

Postava matky Lasičky zohráva v texte a Bubiho živote viacero rolí; ako vo svojej recenzii konštatuje Veronika Litviková, Lasička na syna vplýva ako „autorita, uznávaná vedkyňa, tiež ako matka, ktorá mu dala život a vychovala ho, intelektuálka, ktorá ho viedla k poznávaniu umenia, ale aj ako žena, bytosť, ku ktorej prechovával hlboké a neraz zmätené city a pocity“ (Litviková, 2021). Dôverná a pevná puto medzi protagonistami problematizuje prítomnosť motívu oidipovského komplexu; syn vníma matku predovšetkým ako „milovanú bytosť“ (Rozenbergová, 2021, s. 74), ktorej sa žiadna iná žena nevyrovná: „Ani jedna žena mi dosiaľ nerozbúchala srdce a neroztiahla cievy, ani jedna ma nerozptýlila tak ako mama“ (s. 62). Telesný rozmer synovej lásky sa prejavuje vo viacerých Bubiho konštatovaniach: „Cnelo sa mi za ňou, nie za jej materským telom, keď sa nad ránom otáčala v posteli, áno, keď sa môj otec od nás odsťahoval, spávali sme spolu na manželskom lôžku a zahrievali sme sa telami. Voči fyzickosti sme ja aj mama boli imúnni voči predstavám – neviem“ (s. 33). Bubiho neprimeraná pripútanosť (závislosť) k matke tak nie je len pripútanosťou dieťaťa k rodičovi, ale aj muža k žene, čím sa mení celková dynamika vzťahu. Lasička¹² patologickú situáciu nakoniec vyrieši odchodom, bez rozlúčky opustí rozbehnutý „biznis“ s únosmi detí i Bubiho, pre ktorého je samota príťažou, ale zároveň možnosťou na oslobodenie sa od matkinho vplyvu.

V. Rozenbergová sa od tradičného obrazu matky a materstva odkláňa aj polemizovaním o tom, kto je skutočnou matkou. Bubiho druhou matkou je René, pôvodne žena bez domova, teraz obuvníčka, ktorá si získava dôveru bezdetných párov a sprostredkúva obchod s deťmi. V závere novely sa Bubi od otca¹³ dozvie, že jeho skutočnou, biologickou matkou je práve René a Lasička si ho osvojila, keď bol nemluvňa: „prišla moja mama s balíkmi jedla, plienok a sušeného mlieka, nebola to vyhorená sociálna pracovníčka ani podvodníčka v obchode s detskou pornografiou. Bola to *moja mama*, fyzická, čo sa nebála vynoriť zo sveta detinskej fantázie

¹² Samotná prezývka „Lasička“ evokuje animálnosť a lascivnosť, čo je vo vzťahu k matke neprimerané: „Prinesie nám pitie a chlebičky a ja jej poviem: Hej, Lasička! Rozosmiali sme sa. Blažej sa takmer obrátil hore nohami, pohovka pod ním zapraskala, váľali sme sa od smiechu. Hej! Lasička! vykrikovali sme, smial som sa najviac a odvtedy ju tak volám“ (s. 31).

¹³ Otec v Bubiho živote okrem role zvestovateľa pravdy o jeho pôvode neplní významnejšiu funkciu: „Doma sa o nás vedel postarať aj v týždni, nielen v nedeľu ako mama. Uvaril, opral a nič jej nevyčítal. Ale keď sa od nás v roku dvetisíc sedem odsťahoval, v byte opadlo to zvláštne napätie, bolo tam ako štvrtá osoba, ako duch – a cítil som ho odjakživa“ (s. 20).

o šťastí do sveta bolestnej radosti na základe podvodu“ (s. 108). Bubi zvýraznením slovného spojenia „moja mama“ demonštruje svoj postoj k Lasičke, presvedčenie, že ona je matkou aj vo svetle nových okolností. Informáciou o Bubiho pôvode sa však možnosť incestu vylučuje len čiastočne; hoci nie je Lasička Bubiho biologickou matkou, je stále jeho matkou v emocionálnej rovine.

Oproti knihám I. Dobrakovovej a J. Mícenkovej je rodina v Rozenbergovej próze síce netradičná, s niekoľkými problémami a defektmi, no stále pomerne funkčná vo viacerých rovinách (v emocionálnej, ekonomickej, vzdelávacej). Vzťah medzi matkou a synom je harmonický, takmer vo všetkom si rozumejú a radi spolu trávajú čas. Rodina je v texte, rovnako ako v ďalších autorkiných prózach, pozitívnu hodnotou.

Záver

Tradičná predstava dokonalej a milujúcej matky je v prózach *Pod slnkom Turína* I. Dobrakovovej, *Krv je len voda* J. Mícenkovej a *Zjedol som Lautreca* V. Rozenbergovej problematizovaná; matky sú milujúce, starostlivé, láskavé, ale tiež žiarlivé, ľahostajné, unavené, nahnevané, choré a nebezpečné. Odklonom od idealizovanej podoby matky a demýtizáciou materstva môže potenciálne dôjsť k tvorbe nového stereotypu matky ako predstaviteľky všetkého zla. I. Dobrakovová i J. Mícenková sa obom extrémnym pólom v zobrazení matky vyhýbajú zdôraznením jej psychického stavu: patologické správanie a negatívny vplyv na dieťa nie je vždy slobodným rozhodnutím matky, ale často dôsledkom genetickej predispozície a generáciami prenášaných traum, ktoré neboli nikdy naozaj spracované. Aj negatívny obraz matky tak obe autorky (hoci v rôznej miere a nie rovnako úspešne) relativizujú cez ich psychický stav a minulosť. V Rozenbergovej novele je síce matka zo synovej perspektívy vnímaná pozitívne (ako výnimočná, inteligentná, krásna žena), no vierohodnosť jej podoby spochybňuje povaha synovho vzťahu k nej. Napriek neprimeranému vzťahu matky a syna je ich „mikrobulbina“ vo viacerých rovinách funkčnejšia, než „tradičná rodina“ pozostávajúca z matky, otca a detí. Vo všetkých troch prózach sa prostredníctvom postavy matky zároveň narúša predstava o rodine ako jednej zo základných istôt v ľudskom živote a priestore, kde má jednotlivec garantované bezpečie, blízkosť, porozumenie a lásku.

LITERATÚRA

- BADINTER, Elisabeth. 1998. *Materská láska. Od 17. storočia po súčasnosť*. Bratislava: Aspekt, 1998. ISBN 80-85549-04-2.
- DOBRAKOVÁ, Ivana. 2018. *Matky a kamionisti*. Bratislava: Marenčin PT, 2018. ISBN 978-80-569-0041-3.
- DOBRAKOVÁ, Ivana. 2021. *Pod slnkom Turína*. Bratislava: Marenčin PT, 2021. ISBN 978-80-569-0789-4.
- DOMORÁK, Daniel. 2022. *Pod slnkom Turína tma* (Ivana Dobrakovová: *Pod slnkom Turína*). *Platforma pre literatúru a výskum* [online]. 2022 [cit. 20. 8. 2022]. ISSN 2453-9147. Dostupné na: <https://plav.sk/node/260>.
- HANDZOVÁ, Zora. 2022. Recenzia knihy: *Pod slnkom Turína. Pravda* [online]. 2022 [cit. 20. 8. 2022]. Dostupné na: <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/617593-recenzia-knihy-pod-slnkom-turina/>.
- JANECOVÁ, Tamara. 2021. Očami estéta (Vanda Rozenbergová: *Zjedol som Lautreca*). *Knižná revue*, 2021, roč. 31, č. 11, s. 34 – 35. ISSN 1210-1982.

- JANECOVÁ, Tamara. 2022. Micenková, Jana – Krv je len voda. *Anasoftlitera.sk* [online]. 2022 [cit. 20. 8. 2022]. Dostupné na: <https://www.anasoftlitera.sk/main/anasoft-litera/autori/jana-micenkova/krv-je-len-voda>.
- KLAPÁKOVÁ, Mária. 2021. Klára, matka, otec. Rodina? (Jana Micenková: Krv je len voda). *Knižná revue*, 2021, roč. 31, č. 9, s. 34 – 35. ISSN 1210-1982.
- KOTIAN, Róbert – ROZENBERGOVÁ, Vanda. 2021. Vanda Rozenbergová: Pre mňa je kľúčový vzťah matka – syn. *Sme: kultúra* [online]. 2021 [cit. 20. 8. 2022]. ISSN 1335-4418. Dostupné na: <https://kultura.sme.sk/c/22743084/vanda-rozenbergova-pre-mna-je-klucovy-vztah-matka-syn.html>.
- KOVALYK, Uršuľa. 2004. *Travesty šou*. Bratislava: Aspekt, 2004. ISBN 80-85549-47-6.
- LITVIKOVÁ, Veronika. 2021. Detská porcia (Vanda Rozenbergová: Zjedol som Lautreca). *Platforma pre literatúru a výskum* [online]. 2021 [cit. 20. 8. 2022]. ISSN 2453-9147. Dostupné na: <https://plav.sk/node/249>.
- MICENKOVÁ, Jana. 2021. *Krv je len voda*. Bratislava: Marenčin PT, 2021. ISBN 978-80-569-0633-0.
- NÁDASKAY, Viliam. 2021. Obete obetí obetí obetí obetí (Jana Micenková: Krv je len voda). *Platforma pre literatúru a výskum* [online]. 2021 [cit. 20. 8. 2022]. ISSN 2453-9147. Dostupné na: <https://www.plav.sk/node/242>.
- NÁDASKAY, Viliam. 2022. Na margo mamičky (Ivana Dobrakovová: Pod slnkom Turína). *Knižná revue*, 2022, roč. 32, č. 2, s. 33 – 34. ISSN 1210-1982.
- ROZENBERGOVÁ, Vanda. 2021. *Zjedol som Lautreca*. Bratislava: Slovart, 2021. ISBN 978-80-556-5314-3.

.....

Mgr. Martina Buzinkaiová
 Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
 Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
 17. novembra 1
 080 01 Prešov
 Slovenská republika
 buzinkaiova.martina@gmail.com

Idey a ideály slovenskej poézie prelomu 18. a 19. storočia

Z úvah Evy Fordinálovej o podstate slovenskej poézie
z obdobia prelomu 18. a 19. storočia

Lenka Rišková

Ústav slovenskej literatúry SAV, v. v. i.

**Ideas and Ideals of Slovak Poetry at the Turn of the 18th and 19th Centuries
From Eva Fordinálová's Reflections on the Essence of Slovak Poetry
of the Turn of the 18th and 19th Centuries**

Litikon, 2022, Vol. 7, No. 1, pp. 23-33

In her literary-historical research, Eva Fordinálová has always reflected on the value of a work of art in a broader context of diverse contexts. The principle of continuity and recording the interrelationship of different (often specific to our environment) modes of cultural presentation is also followed in her current research on Slovak literature from the turn of the 18th and 19th centuries. The poetic output of Slovak authors from this period provides a number of evidences of a firm and undeniable link to Western European ideological and aesthetic models, but at the same time it also carries clear references to a certain "otherness of our poetic atmosphere".

Keywords: Eva Fordinálová, Juraj Palkovič, Bohuslav Tablic, Slovak poetry at the turn of the 18th and 19th centuries

*Venované profesorky Eve Fordinálovej
pri príležitosti jej životného jubilea*

Eva Fordinálová vo svojich početných odborných prácach venovala pozornosť širokej škále rôznorodých problémov literárnohistorického vývinu slovenskej literatúry. Špecifickým príznakom jej bádania je to, že ich vždy podrobne mapuje v komplexnom historicko-spoločenskom kontexte. Intenzívne pritom zdôrazňuje kontinuitu nášho literárneho a vôbec kultúrneho vývinu. Vo svojom výskume vytrvalo apeluje na nevyhnutné odstránenie „ešte stále pretrvávajúcej absencie zrejmej a zreteľnej kontinuity v národno-kultúrnom vývine“ (Fordinálová, 2008, s. 7). Nosným princípom jej úvah je v prvom rade pripomínanie ideologickej kontinuity staršej slovenskej literatúry s modernou literatúrou. V literárnohistorickom bádani totiž ešte stále pretrvávajú tendencie charakterizovať staršie vývinové obdobia slovenskej literatúry iba ako čas „písomníctva“ v tom negatívnom zmysle a vyčleňovať ich za hranice literárnej vedy. (Za skutočnú literatúru, na ktorej možno aplikovať nové metodologické postupy a hodnotenia,

je, žiaľ, ešte stále – a častokrát nie celkom korektné – považovaná až literatúra z polovice 19. storočia.)

Hodnotu umeleckého diela E. Fordinálová vždy bezpodmienečne evidovala a stále eviduje cez akýsi kontextuálny priezor, teda v spleti rôznorodých súvislostí celého vývinového procesu našej literatúry. Vo svojej monografii o Jánovi Hollom napríklad konštatuje: „V súčasnom celosvetovom trende prijímania rôznorodých elementov z inonárodných kultúr je nevyhnutné preskúmať korene, ‚genetický kód‘ vlastnej kultúry, určujúci jej individualitu a nezastupiteľnosť v polyfónii svetovej kultúry, jej osobitý prínos do celosvetového umeleckého fondu. Nám poskytuje možnosť spoznať svoju ‚genetickú špirálu‘ prienik do diela Jána Hollého, v ktorom nachádzame, uvedomujeme si národné archetypy v prepojenosti s historickou národnou pamäťou a národným vedomím“ (Fordinálová, 2003, s. 6).

Presvedčivých dôkazov relevantnosti princípu continuity a následne z neho prameniacych početných analýz literárnych textov profesorky E. Fordinálovej je viacero. Jedným z nich je napríklad skutočnosť, že v aktuálne prebiehajúcim výskume slovenskej literatúry z prelomu 18. a 19. storočia sa postupne odкрývajú a čoraz presvedčivejšie potvrdzujú rôznorodé a neraz pre slovenské literárne a vôbec kultúrne prostredie špecifické spôsoby aproprácie estetických princíпов klasicizmu a filozofických princíпов racionalizmu (resp. osvietenскеj filozofie).¹ „Táto nadväznosť je zreteľná v širokospektrálnom zábere – najmä sledovaním cyrilo-metodského vkladu do slovenskej kultúry, ktorého ideový náboj sa stáva v nástupe klasicizmu do slovenskej literatúry jej určujúcou platformou. A zároveň vysvetľuje ‚inakosť‘ nášho osvietenstva v porovnaní so západoeurópskym“ (Fordinálová, 2008, s. 7).

Tento proces je pomerne dobre identifikovateľný aj v básnickej tvorbe z konca 18. a prvej tretiny 19. storočia. Špeciálne poézia je totiž v tomto období podmienená uvedomovaním, resp. výrazným vystupňovaním vedomia potreby pestovania domácej, teda pre konkrétne jazykové spoločenstvo vlastnej kultúry. Ako vysvetľuje E. Fordinálová: „Medzi poéziou a jej konkrétnym časovým a priestorovým zakotvením je zákonitá prepojenosť evidentnejšia než u ostatných druhov umenia. V subjektívnej rovine emocionálnej precítenosti meniacich sa životných podmienok poézia reaguje ako prvá a hľadá si k zmenenej situácii zodpovedajúce formy vyjadrenia“ (Fordinálová, 2008, s. 35). V tejto súvislosti E. Fordinálová napríklad poukazuje na jednoznačné ideologické prepojenie s odkazom Konštantínovho *Predslovu*. Rovnako ako v čase Veľkej Moravy, aj v období prelomu 18. a 19. storočia je slovenské územie veľmi aktívnym priestorom. Je to dané jeho geografickou polohou i politicko-spoločenským usporiadaním – nachádza sa v strede Európy. Zároveň je súčasťou mnohonárodnostnej habsburskovej monarchie, kde je transfer medzi jednotlivými časťami ríše, ale aj medzi ostatnými kultúrnymi oblasťami celkom prirodzený.

¹ Vysokú mieru účinku estetických kritérií klasicistickej poetiky i osvietenскеj filozofie v tvorbe slovenských autorov potvrdili v poslednom období napríklad kolektívna monografia *Český a slovenský literárny klasicizmus* (Tureček – Zajac, 2018) či zborník *Literatúra na prelome* (eds. Braxatoris – Vojtech, 2021), no rovnako aj špecializovaný výskum Martina Braxatorisa (Braxatoris, 2020) alebo Oľgy Vanekovej (Vaneková, 2020), zameraný na príležitostnú poéziu z obdobia prelomu 18. a 19. storočia, v ktorom O. Vaneková osobitne upozornila aj na zásadnú hodnotu a funkciu tradície latinsky písanej literárnej produkcie v dejinách našej literatúry. Latinská poézia totiž slúžila ako istý „básnický vzor a predmet imitácie“, na ktorom sa slovenskí básnici z konca 18. storočia doslova „učili básniť, napodobňovali jej veršové formy aj štylistiku, preberali z nej druhový kánon poézie a všetko sa to pokúšali prenášať“ do svojej tvorby v domácom jazyku (Bakoš, 1964, s. 228).

Uvedomujúc si tento kontext E. Fordinálová vytrvalo vyzýva k zmene optiky pri pohľade na obdobie druhej polovice 18. a začiatku 19. storočia pri rekonštrukcii vývinového procesu slovenskej literatúry. Upozorňuje na diametrálne odlišnú perspektívu, z ktorej toto obdobie treba skúmať – a to na „perspektívu nútiacu prehodnotiť celé doterajšie ohraničené vnímanie slovenského osvietenského obdobia [...] V hodnotení obdobia klasicizmu ešte doposiaľ pretrváva náhľad, že medzi staršou slovenskou literatúrou a nástupom klasicizmu existuje akoby hraničná čiara, zásadná diskontinuita v domácom kultúrnom vývine, akoby prestúpenie z ‚domácej lokálky‘ na ‚európsku magistrálu‘“ (Fordinálová, 2008, s. 7). Preto naliehavo upozorňuje, aby sme si uvedomili, že „hraničná čiara medzi staršou slovenskou kultúrou a osvietenstvom bola vlastne politicko-ideologickou ‚železnou oponou‘ medzi ‚starinárskou‘, ‚tmárskou‘ – teda nemodernou kresťanskou kultúrou a medzi ‚modernou‘ kultúrou nového veku budovanou na filozofickej platforme racionalizmu, deizmu, ‚osvieteného rozumu‘ (v západnej Európe priamo vyúsťujúceho do ateizmu)“ (s. 17).

E. Fordinálová intenzívne presadzuje pohľad, ktorý eviduje bezpodmienečnú kontinuitu nášho kultúrneho vývinu, základom ktorej je kresťansko-humanistická ideológia. Jej korene nachádza už v cyrilo-metodskej tradícii.² Ako jeden zo zásadných záverov svojho dlhodobého výskumu formuluje tézu, že „charakter nášho osvietenstva zostáva výrazne kresťansko-národný [...] Človek 18. storočia sa domnieval, že svojím poznaním dospel do štádia, keď jeho myslenie dosiahlo univerzum, že rozum je stredobodom a cieľom celého diania v jeho biosfére a psychosfére. Doposiaľ však nik neupozornil, že existuje osvietenstvo dvojaké. Nielen racionalistické, ale aj duchovné. Kým západoeurópske vyúsťilo z predchádzajúceho náboženského formalizmu do deizmu (uznávanie Boha iba ako prvotnej príčiny stvorenia sveta a ostatné už závisí od fungovania fyzikálnych zákonov) a z deizmu do otvoreného ateizmu, naše osvietenstvo zostáva pevne zakorenené v kresťanstve, vo viere, ktorú očisťuje bojom proti poverám, a uvádza ju do súladu s vedeckými poznatkami“ (s. 23 – 24).

To isté možno konštatovať aj o ideovom pozadí dobovej literárnej produkcie, básnickú tvorbu nevynímajúc. Pri výskume koreňov či počiatkov modernej slovenskej poézie vystupuje do popredia čoraz viac dôkazov o tom, že v našom prostredí rezonovali rovnaké myšlienkové prúdy ako v západnej literatúre (Dupkala, 2000; Šimončič, 1982). Viacero básní či obsiahlejších básnických skladieb z druhej polovice 18. či z prvej tretiny 19. storočia v sebe nesie identické znaky ako západoeurópska poézia. Avšak jedným dychom treba dodať, že súčasne sa v nich objavujú aj špecifické príznaky, ktoré odkazujú na to, že osvietenské a racionalistické uvažovanie v našom prostredí, rovnako ako aj klasicistická poetika boli výrazne ovplyvňované kresťanskými ideami. Takéto tendencie identifikuje E. Fordinálová napríklad v *Tragoedii* Augustína Doležala (Fordinálová, 1993) alebo v – rozsahom útlej, no o to významnejšej – osobne orientovanej básnickej tvorbe Juraja Fándlyho (reprezentuje ju najmä báseň *Amica cointelligencia* z roku 1807) (Fordinálová, 2008, s. 123 – 134). Eviduje ich však aj v produkcii ďalších básnikov z konca 18. a začiatku 19. storočia (napríklad v dielach Juraja Palkoviča či Bohuslava Tablica). Slovenská básnická tvorba z obdobia prelomu 18. a 19. storočia podľa nej teda jednoznačne potvrdzuje, že slovenská literatúra a kultúra vôbec je plnohodnotnou súčasťou európskej kultúry a zároveň v sebe nesie aj špecifické domáce prvky.

² Tento pohľad potvrdzujú aj výskumy ďalších literárnych historikov, napríklad Eriky Brtáňovej (2017) či Miloslava Vojtecha (2004).

Za azda najreprezentatívnejšiu prezentáciu ideálov našich literárnych tvorcov označuje E. Fordinálová báseň Juraja (Jiřího) Palkoviča (1769 – 1850) *Vidění Dobromyslovo* z jeho básnickej zbierky *Muza ze slovenských hor* (Palkovič, 1801, 1-12).³ Autorovi sa v nej podľa Fordinálovej vyjadrení podarilo „zachytiť dobovú atmosféru plnú vnútorných rozporov, prejavujúcich sa i v „poetickej atmosfére““ (Fordinálová, 2008, s. 9). Okrem prevažujúcej klasicistickej poetickej orientácie básnika možno v tejto básni sledovať výrazne zacielenie pozornosti na najvyššie hodnoty ľudského života – celá báseň je v podstate úvahou o nich. Badať v nej výrazný vplyv kresťanskej filozofie a morálky. Po pomerne dramatickom prehodnocovaní rôznych možností nasmerovania svojho života napokon mladý básnik jednoznačne definuje svoje poslanie – chce zostať verný cnosti. Cnosť je preňho zhmotnením absolútnej hodnoty dobra, ktoré spolu s pravdou považuje za základ kvalitného ľudského života.

Dôraz na cnosť je v tejto básni priam modelovým stvárnením klasicistického ideálu *virtus*. Ten možno interpretovať ako ideál šľachetnosti, založenej na správnosti konania človeka. Avšak zároveň jej dominantné postavenie v Palkovičovej básni poukazuje na drobný, no o to významnejší detail; i napriek tomu, že v celej básni rezonuje ideál akejsi vyváženosti, harmónie troch univerzálnych hodnôt: pravdy, dobra a krásy, predsa len to v istom momente pôsobí dojmom, akoby nad pravdou a krásou, teda aj nad ratiom a spravodlivosťou jemne prevyšovalo dobro. (Dominantnú zameranosť na túto hodnotu evokuje už aj samotné meno hlavného hrdinu básne – Dobromysl). Akoby ešte aj nad rozumom, teda nad správnosťou uvažovania i nad spravodlivým rozsudzovaním či rozhodovaním stálo niečo viac, niečo, čo pojmu cnosť vo význame šľachetnosť dodáva ďalší rozmer. Istú paralelu k tejto situácii možno nájsť práve v kresťanskom uvažovaní, pretože i v ňom existuje niečo, čo prevyšuje (ale nepopiera!) pravdu a spravodlivosť – je to milosrdenstvo.

Azda najzreteľnejšie možno túto ideovú linku identifikovať v tej pasáži básne, v ktorej sa J. Palkovič priamo venuje problému priateľstva, resp. jeho krehkosti. Hlavný hrdina básne, do ktorého sa štylizuje samotný básnik, v nej vyjadruje veľké sklamanie z neúprimnosti ľudí, ktorých považoval za najbližších priateľov.

Ach, jak sem se zděsil, poznáv lép ty lidi,
jež sem za cnostné měl s radostí!
Oni šlechtnost, ach, v skutku nenávidí!
Shledám již to s velkou žalostí.
Nikdý bych já nebyl věřil, že se znají
takto chytře přetvařovati.
V pravdě jim jest pravé, z čeho mízku mají,
z ovoce se dá strom poznati.
O, a jak mně smutná vlastní poučila
o věrnosti přátel zkušenost!
Zisk, čest, lehkost Lada od mě odloučila
ty, k nímž sem měl všecku důvěrnost.

(s. 7 – 8)

³ Citáty z tejto básne sú uvedené podľa edície z roku 2016 (Palkovič 2016, s. 16 – 39) a pri každom z nich sa za textom v zátvorke nachádza číslo strany z prvého vydania, teda z roku 1801.

Toto sklamanie je v podstate kľúčovým momentom a prvotnou príčinou jeho vnútorného nepokoja, ba dokonca jeho melancholického životného pocitu ústiaceho až do depresie a bezvýchodiskovosti. No neskôr – po rozhovore s krásnou a tajomnou Múzou, ktorá ho presvedčí, aby vytrval vo svojich ideáloch – si uvedomuje, že hodnota priateľstva stojí a padá na samotnom človeku, teda na ňom samom. Skutočné priateľstvo si vyžaduje jeho vlastnú aktivitu. On sám má zachovať vernosť, teda má zostať verným priateľom i napriek sklamaniam, a zároveň má byť citlivý voči krehkosti druhých ľudí, ktorí neraz svojím konaním popúru svoje ideály a zapredajú ich nenaplnenej a nenaplniteľnej túžbe po majetku a moci či túžbe po uznaní. J. Palkovič túto myšlienku zvýraznil aj tým, že ju prezentuje prostredníctvom samotnej Múzy, ako najvyššej morálnej inštancie, ktorú mladík rešpektuje. Tá citlivému mladíkovi radí, aby sa varoval prísneho (hoc aj z racionálneho hľadiska celkom prirodzeného a spravodlivého) odsudzovania takto zlyhávajúcich ľudí. Absolútne v rozpore k jeho bezprostrednému pocitu sklamaní a k následnému postojom zatrpknutosti či odmietania mu odporúča, aby k takýmto ľuďom vždy pristupoval s láskou, resp. s už spomenutým milosrdenstvom. Odsúdeniahodné je jedine ich zlyhanie, no nie oni. Múza sama mu garantuje, že odmenou za takýto postoj k nim mu napokon bude ich skutočné priateľstvo.

Sám buď bez ouhony, ale jestli jiní
nemohouce snad tak věděti,
jak ty víš, co činit sluší, jsou čím vinni,
nechtěj hned v soud s nimi vcházeti.
Nenáviď zlost stále; však znej lidskou křehkost:
mnohý nemůž zlému vyhnouti,
mnohého i svází mladá myslí lehkost.
Věř mi, budeš k srdci vinouti
lidi opět, poznáv lépe nejednoho.
Milé, jistě milé stvoření
jestiř člověk. – Můžeš pak i přátel mnoho
mít, jen moudré buď tvé volení.

(s. 10)

V poslednom verši spomenutý prívlastok „moudré“ v spojení s výrazom „volení“ v celom kontexte tejto pasáže tak posúva Palkovičovo vnímanie múdrosti do akejsi vyššej roviny – nie je to len múdrosť vychádzajúca z rozsiahleho poznania (empirie), ktorej určujúcim elementom je „ratio“. Palkovičovi tu ide o akúsi múdrosť srdca, ktorú má človek hľadať vo svojom živote, resp. ktorá sa má stať hlavným zmyslom jeho života. Je to niečo, čo prevyšuje princípy logickej pravdy a spravodlivosti, je to niečo, čo odkazuje priam na rovinu transcendentu, čo naplňa nielen materiálne a duševné, ale aj duchovné potreby človeka. Ona jediná mu dokáže priniesť skutočný pokoj a radosť zo života. V konečnom dôsledku možno preto o tomto momente uvažovať ako o ideovom vrchole celej básne, ktorý je vo svojej podstate veľmi blízky ideálom kresťanstva.

Sledovanie tejto ideovej línie jednej z Palkovičových výrazne intímnych básnických výpovedí jednoznačne potvrdzuje, že kresťanské idey mohli a zrejme aj zásadne ovplyvnili osobné

ideály slovenských básnikov a zároveň zanechali výraznú stopu aj v ideovej rovine ich básnickej tvorby.

Podobný dôkaz ponúka analýza básnického výrazu Bohuslava Tablica (1769 – 1832), ďalšieho významného básnika z tohto obdobia. Bol nielen Palkovičovým súputníkom, ale dlhé roky aj jeho blízkym priateľom. B. Tablic dokonca svoj najvyšší ideál formuloval ešte presnejšie než J. Palkovič. V jednej zo svojich úvah ho totiž priamo pomenúva výrazom „Celosť dobra“. V sprievodnom komentári k prekladu diela Alexandra Popea *Zkouška o člověku* presne napísal: „Básníř budže mluví o člověku jako o jednotlivém, o oudu tovařství, anebo podmětu štěstí, při vysvětlování stavu člověka těmito schopnostmi vládnoucího, nikdy nezanedbává příležitosti příhodně jej nejunějším způsobem vysvětliti, a tento veliký základ potvrzovati: že každá věc k dobrému Celosti směřuje, z čehož jeho soustava vzájemného prospěchu dosahuje, když onu velikou polohu dějmi (skutky) v učinek přivodí, a své děje základem pravosti neb přirození ospravedlňuje“ (Tablic, 1831, s. 62). Podľa tohto Tablicovho vyjadrenia spoločným cieľom každého typu básnickej výpovede by malo byť to, aby nakoniec prispel k poznaniu absolútneho ideálu dokonalosti, ktorý možno vnímať ako identický s ideálom jednoty pravdy, dobra a krásy, a napokon aj nasmeroval čitateľa k jeho dosiahnutiu v zmysle nadobudnutia všeobecného rozvoja tak po stránke citovej, intelektuálnej, mravnej a v neposlednom rade i duchovnej, čiže k dosiahnutiu stavu dokonalej vyváženosti všetkých oblastí jeho osobnosti. Tablicov výraz „Celosť dobra“ preto možno vnímať ako priam symbolické „zhmotnenie“ základného klasicistického princípu harmónie či akéhosi vnútorného poriadku – „ordo“.

Avšak okrem dokonalosti ľudského poznania priamo úmerne vyváženého s vycibreným vkusom a citlivosťou nemožno pri interpretácii tohto výrazu u B. Tablica prehliadnuť aj jeho duchovnú rovinu. Tablicovo chápanie a definovanie absolútnej dokonalosti ako „Celosti dobra“ mohla ovplyvňovať (a podľa všetkého aj zásadne ovplyvnila) jeho osobná hodnotová orientácia, na formovaní ktorej malo značný podiel jeho kazateľské povolanie či všeobecne kresťanský svetonázor. Podľa kresťanského náboženstva je absolútnou dokonalosťou Boh. On predstavuje jednotu všetkých najdôležitejších hodnôt: plnosti poznania a pravdy, bezhraničnej dobroty a lásky, ale napokon i nekonečného šťastia a radosti. Zrejme práve na tento rozmer poukazuje aj autorovo zámerné použitie veľkého začiatočného písmena odkazujúceho na špecifickosť sémantického príznaku tohto pojmu – na jeho duchovnú dimenziu.

A práve tento duchovný rozmer výrazu „Celosť dobra“ možno vystopovať aj v básni *Svobodné volení*⁴ (Tablic, 1806, s. 3 – 14), ktorá sa v literárnohistorických reflexiách Tablicovej tvorby zvykne označovať ako jeho programová báseň. Tradične býva charakterizovaná ako typická osvietenská báseň prezentujúca básnikov dobovou filozofiou podmienený filantropizmus. No dôsledná analýza jeho veršov poukazuje na oveľa hlbší, priam duchovný, ideový rozmer básnikovho záujmu o blaho a šťastie druhých ľudí. A čo je zaujímavé, podobne ako u J. Palkoviča aj v Tablicovej programovej básni sa duchovný aspekt prejavuje práve v tých pasážach, ktoré rozvíjajú motív medziludských vzťahov či priateľstva. Tento fakt len potvrdzuje, že motív priateľstva bol u básnikov z obdobia prelomu 18. a 19. storočia veľmi obľúbený a zrejme aj veľmi dôležitý. Priateľstvo evidentne považovali za jednu z najdôležitejších životných hodnôt, ako na to upozornila aj E. Fordinálková v súvislosti s epigramami Jozefa Ignáca Bajzu (Fordinálková, 2008, s. 40).

⁴ Všetky nasledujúce citáty z tejto básne sú uvedené podľa edície z roku 2019 (Tablic, 2019, s. 87 – 98) a pri každom z nich sa za textom v zátvorke nachádza číslo strany z prvého vydania, teda z roku 1806.

V spomínanej Tablicovej básni to možno sledovať napríklad už na samotnom rozhodnutí mladého básnika pre úlohu filantropa, teda človeka maximálne prospešného druhým. Jedine v takejto službe nachádza pravé osobné uspokojenie. Táto voľba pôsobí na prvý dojem ako rozumovo dobre zvážené podriadenie sa istej morálnej norme – akoby víťazstvo rozumu. V skutočnosti však ide o maximálne slobodné rozhodnutie rešpektovať zásady kresťanskej morálky a uznanie ich hodnoty, ktoré nie je pre neho ničím zaťažujúcim, ale práve naopak, prináša mu vnútorný pokoj (potešenie srdca), v zmysle naplnenia jeho duchovných potrieb. V konečnom dôsledku je tak jeho vlastné dobro závislé od spokojnosti druhých, teda od toho, koľko dobra im dokáže odovzdať. Svoje dobročinné úmysly B. Tablic zhrnul vo veršoch:

Ročníh důchodků bych tolik žádal míti,
bych i sám moh s svými poctivě živ býti,
fedrovat i nuzné, v bídě žalostící,
denně krmít v hladu, v žízni upějící,
opuštěné vdovy skutkem navštěvovat,
v hořkém zármutku je sladce potěšovat.
Poctivé, však chudé děvečky bych vdával,
stroj a slušné věno vesel bych jím dával,
bídne sirotky bych nákladem svým zvedl,
schopná pacholata k umění bych vedl.

(s. 9)

Dôraz na mravnosť a pestovanie cností pritom B. Tablic rovnako ako J. Palkovič znásobil dôležitou poznámkou o potrebe vlastnej iniciatívnosti – pomáhať chce nielen vtedy, keď ho o to niekto požiada, ale sám chce prvý vidieť potreby iných a prichádzať k nim s pomocnou rukou: „Nečekal bych proseb, sám bych nuzných hledal, / v nízkých jejich domích přečasto bych sedal“ (s. 9). Osobitnú pozornosť si však zaslужuje moment, keď básnik priamo vyjadruje želanie pripodobniť sa v tejto aktivite a pomoci druhým samotnému Bohu – aby si zaslúžil status Božieho dieťaťa, teda bytosti stvorenej na obraz Boží: „Nebeskému Otci tím se podobiti, / dítětem chtě dobrým jeho stále býti“ (s. 10).

Vplyv kresťanských ideí a ideálov napokon potvrdzuje aj Tablicova argumentácia svojho osobného rozhodnutia pomáhať druhým, v ktorej dominuje motív rovnosti všetkých ľudí. Tá síce na prvý pohľad evokuje filiáciu k novodobým ideám vychádzajúcich z hesiel francúzskej revolúcie, no celý kontext Tablicovej argumentačnej výpovede jasne odkazuje na náboženské, resp. biblické zdroje – rovnosť všetkých ľudí pred Bohom sa spomína už v starozákonnej Knihe múdrosti: „veď On stvoril malého i veľkého, rovnako sa stará o všetkých“ (Múd. 6,7).⁵ Toto uvedomenie si skutočnej podstaty rovnosti všetkých ľudí sa pre B. Tablica stáva hlavným východiskom jeho básnickej obhajoby osobného rozhodnutia pomáhať i tým najbiednejším:

⁵ V intenciách uvažovania E. Fordinálovej možno v tomto momente dokonca sledovať aj isté prepojenie s argumentačným východiskom Konštantínovej obhajoby slovanskej bohoslužby v Benátkach z roku 867.

Jsouť i oni lidé – rodina jsou boží,
 ač se bída jejich každodenně množí.
 Ač i na slamenném loži líhávají;
 jednomu se Otci s námi modlívalí.
 Ač si suché kůrky denně pláčem kropí;
 ale méně zlosti, nežli boháč tropí,
 vráskami ač zryla neřest jejich tváře;
 jednoho však Krista s námi u oltáře
 ctí, a lidské tělo mají, duši věčnou,
 k ním se tedy přiznám, myslí vždycky vděčnou,
 človečenství svého v nich si budu vážit,
 věrně, jako bratr jich prospět jím se snažit.

(s. 9 – 10)

Človek by sa tak podľa B. Tablica nemal sústreďovať iba na vlastné dobrá a vlastné schopnosti, prostredníctvom ktorých si dokáže zabezpečiť spokojnosť a šťastie. Má sa vyvarovať prílišnému spoliehaniu sa na seba samého. Podľa autora nájde človek pravú spokojnosť iba vtedy, keď bude akceptovať aj isté transcendentné hodnoty. Presvedčivo to potvrdzuje aj jeho nasledujúce vyjadrenie: „Aniž pripisujeme to štěstí, kteréhož docházíme, sobě samým, naší pilnosti, opatrnosti, usilovnosti, ale poznejme i v této částce s hlubokou pokorou a ponížeností Boží dobrotivost a říkejme s Pavlem, že ‚z milostí Boží jsme, co jsme‘ (1 Kor 15, 10)“ (Tablic, 1802, s. 16).

Popri intelektuálnom rozvoji a mravnom sebazdokonaľovaní malo teda evidentne v Tablicových úvahách o dôležitosti formovania osobnosti človeka svoje miesto aj „vzdělání duše“ (Tablic, 1807, s. XII). V dôsledku toho treba mať na zreteli skutočnosť, že pojem „vzdělání“, ktorý sa s vysokou frekvenciou objavuje aj v spomínanej básni *Svobodné volení* (no nielen v nej a nielen u B. Tablica), treba vnímať v oveľa širšom význame ako len vo význame intelektuálneho rozvoja človeka. Bezpochyby v sebe zhŕňal viacero úrovní vrátane duchovnej formácie človeka. Jej nosnými piliermi boli pre B. Tablica evidentne princípy kresťanského náboženstva.

Za dôkaz duchovnej vyzretosti človeka považoval B. Tablic akceptovanie rovnosti všetkých ľudí. Aj pri aplikácii tejto idey v jeho básnickom výraze cítiť zásadný vplyv kresťanského náboženstva – inšpiroval sa základnou zásadou citlivého vnímania potrieb druhých, ako sú definované v Biblii, napríklad v texte Matúšovho evanjelia: nasýtiť hladného a smädného, zaodiať nahého, prichýliť pocestného, navštíviť chorého a núdzneho (Mt 25, 35-40):

Nehoden jest Boha otcem jmenovati,
 smí kdo nuzným bratřem pyšně pohrdati.
 Před sirotkem bídňým kdo se kryje, bočí,
 vdovám přehořkých slz nechce setřet z očí,
 před kvílících pláčem zacpává kdo uši;
 věř mi, tenť má zlostí porušenou duši.

(s. 10)

Filantropizmus, ktorý je v Tablicovej básni nielen zjavným, ale aj dominantným motívom, nie je teda len nejakým mechanickým a nebudaj prázdny gestom, do ktorého by sa básnik len artistne štylizoval. Dôslednosť, s ktorou vyratúva jednotlivé detaily svojej činnosti, resp. svojej služby prostredníctvom darov z vysnívaného domu, je jasným signálom výrazného vplyvu kresťanských ideálov, s ktorými sa osobnostne stotožňoval, a zároveň presvedčivým dôkazom toho, že ide o úprimné, teda bezpochyby autentické a veľmi zvnútornené vyznanie sa z vlastných (subjektívnych, priam intímnych) túžob. Preto tento pôsobivý metaforický obraz možno nadovšetko vnímať ako prirodzené vyvrcholenie vzájomného prepojenia estetických ideálov a básnikovho vnímania tých najvznešenejších hodnôt, teda jeho životnej filozofie, ktorú zásadne formovali idey kresťanstva.

Je nepopierateľné, že reflektovanie idey rovnosti všetkých ľudí, resp. idey bratstva v poézii našich tzv. osvietených básnikov, či presnejšie básnikov z prelomu 18. a 19. storočia, môže poukazovať na zhodu s ideami, aké prezentovala francúzska spoločnosť v druhej polovici 18. storočia. Zároveň je viac než pravdepodobné, že naši básnici sa s nádejou upínali práve k Francúzsku, resp. k francúzskej filozofii ešte pred vypuknutím revolúcie a po revolučných udalostiach aj napriek ich negatívnym spoločenským následkom (a možno práve kvôli nim) vytrvalo zostávali verní hlásaným ideálom. Ich literárne prejavy sú svedectvom, že na našom území boli myšlienky a diela encyklopedistov známe a prijímané pozitívne; v tom sa napokon spájali obe konfesie – ich spoločným poslaním malo byť pôsobenie na svojich bližných prostredníctvom lásky a vzdelávania. E. Fordinálová v tejto súvislosti zaevidovala množstvo dôkazov o odporúčaní diel francúzskych autorov v slovenskom prostredí, predovšetkým v podobe článkov uverejnených v Starých novinách literného umění (Fordinálová, 2008, s. 74 – 75). Myšlienky o vzájomnej spolupráci ľudí a o nutnosti záujmu o druhých, resp. idey rovnosti a spolupatričnosti všetkých ľudí či intenzívne výzvy k aktivite človeka siahajú však až k prapočiatkom ľudstva, resp. až k stvoreniu sveta, a teda motívicky celkom prirodzene až k Biblii.

Aktivita a zodpovednosť za celok sa celkom prirodzene stali dôležitými motívmi básnickej tvorby J. Palkoviča i B. Tablica. Práve ony mali zaručiť nielen básnikovi, ale všeobecne človeku spokojnosť v tom najvyššom zmysle – teda pokoj duše. Cieľom ľudského života podľa oboch spomenutých básnikov nemalo byť bohatstvo, úspechy, sláva alebo uznanie medzi ľuďmi, ale neporušenosť duše. V duchovnom obraze zlom a zlobou neporušenej duše sa tak kumulujú všetky ich túžby, želania a hodnoty. Preto ho možno vnímať ako priam symbolické zobrazenie ich vnímania podstaty ľudskej dokonalosti, ku ktorej chceli privádzať ľudí aj prostredníctvom svojej básnickej tvorby. Uvedené básne J. Palkoviča i B. Tablica tak možno vnímať ako bezpochybné svedectvá zjavného a celkom prirodzeného prepojenia slovenskej literatúry z obdobia prelomu 18. a 19. storočia aj s duchovnou sférou. Prostredníctvom premysleného a umelecky pôsobivého (nie prvoplánového) spracovania tradičných biblických motívov jednoznačne a bezpochyby aj efektívne prezentujú idey kresťanstva – rovnako ako dielo A. Doležala *Tragoedia* sú aj tieto básne jasným dôkazom, že idea bratstva našla priamy odkaz v našej literatúre a výrazne ju dynamizovala. (Jedným z Doležalových ideových východísk je totiž myšlienka, že ľudstvo je súčtom potomstva Adama a Evy, to znamená, že všetci ľudia sú bratia; Fordinálová, 2008, s. 35). Živú vieru a praktizovanie náboženstva, resp. akceptovanie náboženských princípov a pravidiel vnímali títo básnici nielen ako podporu morálneho formovania spoločnosti, ale dokonca bola pre nich zárukou eticky správneho riešenia konfliktných situácií či smerovania politického i historického vývoja vôbec. Absenciu týchto zásad

považovali za príčinu všetkých nepokojov (revolúcií, občianskych vojen) – uvedomovali si, že vedie k strate akýchkoľvek zábran. A zrejme práve toto vedomie im nedovoľovalo absolutizovať rozum ako najvyššiu hodnotu – tak v ich osobnom uvažovaní a duchovnom smerovaní, ako aj v ich vlastnej literárnej a celkom konkrétne aj v básnickej produkcii.

V programových básňach oboch básnikov – tak v Palkovičovom *Vidění Dobromyslovom*, ako aj v *Svobodnom volení B. Tablica* – možno teda nevyvrátiteľne evidovať vplyv kresťanskej ideológie a kresťanských ideálov. V oboch rezonujú myšlienky o tvorivom potenciáli človeka, ktorý by mal využiť v prospech celej spoločnosti. Hodnota absolútneho dobra bola pre nich určujúca. Nerelativizujú dobro len na pasívny pocit jednotlivca, ich úvahy sú vždy ovplyvňované myšlienkou aktivity človeka a jeho zodpovednosti za celé spoločenstvo. Preto na záver možno len súhlasiť s konštatovaním Viliama Marčoka, že „slovenským racionalistom splyvali racionalistické názory s kresťanskou vieroukou, pretože im nešlo o ateizmus, ale len o hľadanie racionálnych dôvodov existencie Boha“ (Marčok, 1968, s. 41).

Obe básne tak možno hodnotiť ako premyslené a po umeleckej stránke aj veľmi efektne vystavané prezentácie základných hodnôt a ideálov slovenskej poézie z obdobia prelomu 18. a 19. storočia. Potvrdzujú sa tak slová E. Fordinálovej, ktoré síce vyslovila v súvislosti s *Tragoediou A. Doležala*, no vzhľadom na predchádzajúce analýzy vybraných momentov z oboch básní ich azda celkom opodstatnene možno rozšíriť na širší kontext slovenskej poézie z tohto obdobia: básnická tvorba z obdobia prelomu 18. a 19. storočia je svedectvom, že slovenskou literatúrou hýbali moderné myšlienkové prúdy súčasne so západnou Európou, takže jej „oneskorovanie“ naozaj treba posudzovať z nových aspektov (Fordinálová, 2008, s. 118). Postupne pribúdajúce analýzy tvorby slovenských básnikov z prelomu 18. a 19. storočia potvrdzujú, že tvorivé zámeru a estetické ciele našich autorov boli kompatibilné s aktuálnymi celoeurópskymi poetickými princípmi. Zároveň poukazujú na to, že pri definovaní hodnôt domácej literatúry je nevyhnutné podporovať a neustále iniciovať výskum jej špecifických príznakov, ktoré zohrávajú zásadnú úlohu pri reflektovaní literárneho a vôbec kultúrneho vývinu v našom prostredí. Odhaľovanie a dôkladne poznávanie špecifických literárnohistorických zákonitostí je jedným z najdôležitejších princípov vedeckej práce E. Fordinálovej, čo potvrdzujú aj jej slová: „Ak nám skutočne ide o prezentáciu vlastnej individuálnosti vo svetovej kultúrnej klenotnici, musí nám ísť v prvom rade o celostné pochopenie vlastných umeleckých artefaktov, pretože ich výpovednú hodnotu musíme najskôr preskúmať a kodifikovať ako reprezentačné my sami“ (Fordinálová, 2003, s. 10).

LITERATÚRA

Pramene

- PALKOVIČ, Juraj. 1801. *Vidění Dobromyslovo*. In: *Muza ze slovenských hor*. Vacov, 1801, s. 1 – 12.
- TABLIC, Bohuslav. 1802. *Nejmoudřejší a nás k štěstí vedoucí cesty boží*. Skalica, 1802.
- TABLIC, Bohuslav. 1806. *Poezye. Díl první*. Vacov, 1806.
- TABLIC, Bohuslav. 1807. Paměti česko-slovenských básníkův aneb veršovcův. In: *Poezye. Díl druhý*. Vacov, 1807.
- TABLIC, Bohuslav. 1831. *Anglické múzy v česko-slovenském oděvu*. Budín: Královská universická tiskárna, 1831.
- PALKOVIČ, Juraj. 2016. *Muza ze slovenských hor*. Ed. Lenka Rišková. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2016. ISBN 978-8088746-33-1.
- TABLIC, Bohuslav. 2019. *Poezye*. Ed. Lenka Rišková. Bratislava: VEDA. ISBN 978-80-224-1798-3.

Sekundárna literatúra

- BRAXATORIS, Martin. 2020. Príležitostná básnická tvorba Juraja Palkoviča. In: BRAXATORIS, Martin – KOLLÁROVÁ, Ivona – RIŠKOVÁ, Lenka – VANEKOVÁ, Oľga. *Príležitost poézie. Miesto a význam príležitostnej poézie Juraja Palkoviča, Bohuslava Tablica a Pavla Jozefa Šafárika v dejinách slovenskej literatúry*. Bratislava: VEDA, 2020, s. 35 – 90. ISBN 978-80-224-1872-0.
- BRTÁŇOVÁ, Erika. 2017. Doležalov pokus o veľkú epiku. In: TUREČEK, Dalibor – ZAJAC, Peter (eds.). *Český a slovenský literárni klasicismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host, 2017, s. 245 – 271. ISBN 978-80-7577-186-5.
- BAKOŠ, Mikuláš. 1964. Poézia u bernolákovcov pred Hollým. In: TIBENSKÝ, Ján (ed.). *K počiatkom slovenského národného obrodzenia*. Vydavateľstvo SAV, 1964, s. 221 – 240.
- DUPKALA, Rudolf. 2000. Filozofické myslenie slovenských osvietenecov (J. Karlovský, J. Feješ a J. Fándly). In: *Zborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti 1998 – 1999*. Martin: Muzeálna slovenská spoločnosť, 2000, s. 17 – 27. ISBN 80-967025-6-4.
- FORDINÁLOVÁ, Eva. 1993. *Stretnutie so starším pánom alebo Tragédia Augustína Doležala*. Martin: Osveta, 1993. ISBN 80-217-0546-9.
- FORDINÁLOVÁ, Eva. 2003. *Ján Hollý (1785 – 1849)*. Bratislava: VEDA, 2003. ISBN 978-80-224-0766-6.
- FORDINÁLOVÁ, Eva. 2008. *Problematika a problémy slovenskej klasicistickej poézie*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2008. ISBN 978-80-8082-193-7.
- MARČOK, Viliam. 1968. *Počiatky novodobej slovenskej prózy*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968.
- BRAXATORIS, Martin – VOJTECH, Miloslav (eds.). 2021. *Podoby literatúry na prelome 18. a 19. storočia. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie pri príležitosti 250. výročia narodenia Bohuslava Tablica (1769 – 1832) a Juraja Palkoviča (1769 – 1850)*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2021. ISBN 978-80-223-5144-7.
- ŠIMONČIČ, Jozef. 1982. *Ohlasy Francúzskej revolúcie na Slovensku*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1982.
- VANEKOVÁ, Oľga. 2020. Príležitostná latinská báseň Pavla Jozefa Šafárika Ode festiva. In: BRAXATORIS, Martin – KOLLÁROVÁ, Ivona – RIŠKOVÁ, Lenka – VANEKOVÁ, Oľga. *Príležitost poézie. Miesto a význam príležitostnej poézie Juraja Palkoviča, Bohuslava Tablica a Pavla Jozefa Šafárika v dejinách slovenskej literatúry*. Bratislava: VEDA, s. 157 – 171. ISBN 978-80-224-1872-0.
- VOJTECH, Miloslav. 2004. O kontinuite eschatologickej tematiky v slovenskej barokovej a obrodeneckej literatúre (V. Šimko a J. Hollý). In: *Literatúra, literárna história a medziliterárnosť*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2004, s. 18 – 32. ISBN 80-223-2017-7.

Poznámka

Štúdia je výstupom grantu VEGA 2/0045/21 *Subjekt – intencia – text (podoby poetiky v staršej slovenskej literatúre)*.

.....

Mgr. Lenka Rišková, PhD.

Ústav slovenskej literatúry SAV, v. v. i.

Dúbravská cesta 9

840 01 Bratislava

Slovenská republika

lenka.riskova@gmail.com

„Venkovanství“ v životě a tvorbě básníka Bohuslava Reynka

Svatava Urbanová
Katedra české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta Ostravské univerzity

“Countryness” in the Life and Writing of the Poet Bohuslav Reynek

Litikon, 2022, Vol. 7, No. 1, pp. 35-45

The life and work of the poet, translator and graphic artist Bohuslav Reynek (1892-1971), whose anniversary is being celebrated, developed in relation to his deep Christian spiritual dimension. This was linked with the rural environment of the Vysočina region and Petrkov, a locale not far from the town of Havlíčkův Brod, which is the location of his home farm. He never felt, however, like a villager. Thanks to his translations of the German expressionists and in particular the French symbolists, he established close contacts with Josef Florian in the town of Stará Říše and French modern Catholic poets, including his future wife Suzanne Renaud. She had the courage to move from Grenoble to a completely unknown country and could not have anticipated what a lack of understanding she would encounter, how much silence and how her family would be persecuted. Faith in God and submersion in art work helped both of them.

Keywords: Bohuslav Reynek and Suzanne Renaud, topos of place, nature, Christian Existentialism

*Nejtvrdší si hledám štěstí,
štěstí uprostřed bolesti.
Štěstí a ne opojení,
jako hluboký chléb denní.*

Bohuslav Reynek

Reminiscence

Motivací k napsání následujícího textu se stalo dvojí výročí jednoho z nejpozoruhodnějších českých tvůrců 20. století, který jen svými překlady expresionistických textů Georga Trakla natolik ovlivnil celou jednu básnickou linii moderní poezie včetně Františka Halase, že může být srovnáván s významem *Francouzské poezie nové doby* Karla Čapka a jeho vlivem na poetiku stoupců české avantgardy. Dne 28. září 2021 se připomínalo padesáté výročí smrti Bohuslava Reynka, básníka, překladatele a grafika, 31. května 2022 uplynulo sto třicet let

od jeho narození. Život a tvorba B. Reynka vyvolává mnoho otázek, které si čtenář klade a nachází stále nové a nové odpovědi, neboť při přemýšlení nad jeho básněmi a grafickými obrazy pochopíme, že mnohdy nevystačíme s běžnými interpretačními a analytickými postupy, neboť slovy Františka Valoucha: „Reynek odhodil všechny předpisy o modernosti, jako by zároveň s formou odmrštil i hmotu“ (Valouch, 1993, s. 4).

První studii o B. Reynkovi jsem napsala v roce 1993, kdy jsem se vypořádávala s řadou dosud málo známých skutečností, neboť více byly známé jeho grafické listy, vystavované v šedesátých letech v Brně, zatímco o básnické tvorbě se mlčelo. První souborné vydání Reynkova básnického díla (mimo samizdatových) vyšlo posmrtně až v londýnských Rozmluvách. Dnes je celé Reynkovo dílo dostupné ve svazku *Básnické spisy* (1995, 2009), vyšlo v mnoha výbořech i jednotlivě. Spektrum jeho tvorby dotvářejí různé edice a publikace typu *Nepřicházejí vhod* (1969), které zahrnují tři desítky dopisů Josefa Čapka z let 1917–1935 adresované Reynkovi, neboť úzce spolupracovali. Mezi první monografické počiny patřila kniha kunsthistoričky Dagmar Halasové (*Bohuslav Reynek*, 1992). Dnes je k dispozici objemný soubor *Korespondence* (2012), jehož editory byli Jiří Šerých a Jaroslav Med, dále existuje kniha *Musíme všichni někam na poušť* (2021), v níž se dokumentuje Reynkovo přátelství s kritikem, esejistou a překladatelem Janem Franzem, také byly vydány dopisy, které si budoucí manželé posílali. Potěší *Archa Petrkov* (2019), kterou edičně připravil Josef Kroutvor, výpravná publikace typu *Hommage á Bohuslav Reynek* (2011), v níž je věnována pozornost tvorbě všem členům rodiny, neboť zahrnuje básně, pastely, akvarely, grafiku B. Reynka, básně jeho manželky Suzanne Renaudové, fotografické koláže staršího syna Daniela i překlady z francouzské literatury syna Jiřího. Ten např. přeložil Jeana Giona a jeho *Muže, který sázel stromy*. Kniha vyšla v Literární čajovně Suzanne Renaud v Havlíčkově Brodě v letech 2006, 2009 a 2010. Zdařilý je např. výbor Reynkovy básnické tvorby s názvem *Vlídne vidiny* (1992), edičně připravený Jaromírem Zelenkou a v úvodu opatřený znamenitým výkladem Jaroslava Meda. Teprve nyní vidíme, že verše ranné tvorby jsou spíše dozvuky symbolismu. Jsou psané v duchu křesťanské dogmatiky, kdy je starozákonní Bůh – otec vnímán jako přísný soudce, nesmlouvavý v odplatě, zatímco Bůh – syn je hříšný, chybující, bídný, splývá mnohdy s postavou Adama. Básnický subjekt ve shodě s ním trpí, bere na sebe všechny viny světa. V období, kdy básník věnoval značnou pozornost překladům zahraničních expresionistických děl, vznikají jeho sbírky *Rybí šupiny* (1922), *Had na sněhu* (1924) a *Rty a zuby* (1925). V nich nabývá zlo na intenzitě a čtenář spolu s básníkem neví, zda je silnější zlo nebo pokušení. Po desetileté básnické odmlce, trvající až do roku 1936, prochází básnická tvorba B. Reynka vývojem, který poznamenávají válečné události a následné společenské a politické zlomy. Pokoru najdeme v *Pietě* (1940), stejně jako ve sbírkách *Podzimní motýli* (1946), *Sníh na zápraží* (1945–1950) a *Mráz v okně* (1950–1955). Všude tam již převládá panteistické pojetí. K životu a umělecké tvorbě přistupuje s pokorou a obdivem k přírodě, neztrácí důvěru v Boží řád. Rodina prochází těžkými, nepřenositelnými životními situacemi, avšak při vši hrůze, ponižování a utrpení si uchovává svou víru a naději. Bůh je přítomen ve všem, co básník a grafik B. Reynek vytváří.

Jako básník křesťanské duchovní orientace nemohl od roku 1948 publikovat, a tak mnozí ani nezaznamenali, kterým tvůrčím vývojem procházel, co představovalo zásadní předěly v jeho vnímání sebe, světa a reality. Průvodním znakem je samotářství. Nešlo o pózu nebo gesto, ale o tiché usebrání, neboť nesnášel hlučnost a tlachání. Ve vzpomínkových rozhovorech Aleše Pelána s jeho syny Danielem a Jiřím, zachycenými v knize *Kdo chodí tmami* (2012),

ale také v předmluvách a doslovecích, které vytvořili např. Jaroslav Med, Ivan Slavík nebo Mojmír Trávníček, se opakovaně objevují atributy, jakými jsou bezelstnost, skromnost a pokora, zádušnost, samota, úzkost a naděje. Dokládají to také básně ze sbírky *Odlet vlaštovek*, verše napsané v letech 1969–1971, vydané až posmrtně.

Odlétají vlaštovice,
mlh a strnisk temné svíce,
šípky černých plamenů.
Pod střechou a nad pěšinou
v krvi namočenou třtinou
kreslí Amen na stěnu.

Oči léta. Bolí. Hynou.
Nevzpomínej. Vzpomenu.

(Reynek, 1995, s. 579)

V posledních letech mě zaujala beletrizovaná biografie napsaná romanistkou Lucií Tučkovou o básnířce a intelektuálce Suzanne Renaud (1889–1964), manželce B. Reynka. Dovídáme se v ní o osudu mimořádné ženy, která na základě intelektuálního sblížení a milostného popudu odvážně spojila svůj život v rodném Grenoblu se životem muže z neznámé malé země ve střední Evropě. „Netušila, jaký val neporozumění a mlčení kolem ní naroste“ (Halasová, 1992, s. 33). Propojení B. Reynka s Francií a francouzskou literaturou přispělo k našemu obeznámení s tvorbou Paula Claudela, Francise Jammese, Charlese Peguye, Georgese Bernanose, Tristina Corbiéra, Paula Valéryho a také básnířky Suzanne Renaud (*Zde tvůj život...*). Dovídáme se o literárních vlivech, které působily na její básnickou tvorbu, o rozhodnutí následovat životního partnera a přestěhovat se do jeho vlasti. Ve výsledku to znamenalo několikanásobnou izolaci, neboť jako neznalá jazyka svého druhého domova se dlouho cítila jako cizinka. Navíc byla depťána zdejší dlouho trvající zimou, tmou a chladem, na které si vlastně nikdy nezvykla. K tomu se přidaly dějinné události spojené se zářím 1938 a následně březnem 1939. Stupňovaly se její pocity vykořenění z domova vlivem Mnichovské dohody a nacistické okupace, v roce 1948 únorovým komunistickým převratem a vším tím, co následovalo. Odtud vykreslení atmosféry beznaděje a zoufalství: „Ta širá zimní krajina připomíná děti zbloudilé v lesích, dostavník času uváznuvší ve sněhu, opožděného dráteníka, jehož vousy jsou plné hvězdiček a nesrozumitelných řečí, vrány, jež drásají pláň svými zrezavělými nůžkami...“ (Renaud, 1995, s. 118).

Podrobnosti o intimním prostoru petrkovského domova podává L. Tučková jako výjevy ze společného soužití. Pomáhají citáty z tvorby a živě vedená korespondence, neboť do zámečku přijížděly návštěvy zcela sporadicky. Zaujímou detaily z každodennosti, které se promítají do básnických textů a výtvarných děl a postupně nabývají na existenčním významu. Pro Suzanne se stala prioritou výchova synů. Na jedné straně se těšila, jak se na venkově cítí šťastní. Spojovala ji se svými návraty k dětství, tím si stvrzovala svůj duchovní rozměr. Na druhé straně, řekněme na druhém pólu, nestály rustikálně idyllické emoce, neboť vyrostla ve velkém městě, ale životní rád rodiny. Byla na svou dobu neobyčejně vzdělaná. S podporou matky absolvovala grenobelské gymnázium i univerzitu, na tamější fakultě začala působit jako odborná asistentka. Svou přítomnost v Petrkově sice vnímala v úběžníku věčnosti, avšak navzdory

tomu často podléhala depresím. Její vnímání skutečnosti a prožívání každodennosti má místy zlomkový charakter, pohybuje se na hranicích světla a stínu, je ponořené do mlhavé neurčitosti. Odlehčením se stává jedině akt čtení, vaření kávy, laskání s kočkami, hra na piano, psaní dopisů, oddech v zahradě. Patří k rituálům, které v rodině nepřináležely k zanedbatelným činnostem nebo jednotlivostem, souvisely s viditelnými i neviditelnými (vztahovými) vazbami a jsou důležité pro pochopení vzájemného respektu a úcty. Umožňují nám pronikat snáze do sémantiky uměleckých děl této výjimečné osobnosti.

Námi kladené otázky zní: Byl B. Reynek svou bytostnou podstatou vesničanem nebo venkovčanem? Proč neprahl po kolektivním sdružování v českých uměleckých skupinách a směrech, naopak dával přednost niternému básnickému projevu? Proč vydával svou poezii mnohdy soukromě v malých vydavatelstvích, z podnětu Josefa Floriana, Jana V. Pojera a Vlastimila Vokolky? Utíkal v poezii nejdříve před sebou a svou hříšnou duší, nebo jej předběhla krutá realita a nacházel pevná útočiště v modlitbě, přírodě, poezii? Co ho spojovalo se S. Renaud? Které toposy míst se stávají erbovním znamením umělecké tvorby obou tvůrců?

Toposy míst

Nejdříve připomeňme, co se obecně míní pod pojmem venkov. Zmiňuje se rozdíl mezi urbánním a rurálním prostorem, zahrnujícím krajinu a venkovská sídla, ale také nezastavěná území s menší hustotou vazeb mezi jednotlivými subjekty. Bez povšimnutí nezůstává zemědělská obživa a sociální vazby zahrnující sociální kontakty obyvatel. V případě Reynkova rodného Petrкова, nacházejícího se v chudobném kraji Vysočiny nedaleko Havlíčkova Brodu, v nádherné krajině plné alejí, které lemovaly cesty nejednou vedoucí třeba do polí, se Reynkovo venkovské sídlo nápadně odlišovalo od ostatních, nicméně pro S. Renaudovou bylo místem na konci světa. „Dvůr Petrkov“, podobný přestavěné tvrzi, se svým stavením a dvorem plným zvířat podobal arše (Kroutvor, 2019, s. 31). Stál stranou vesnice, nezapadal do běžné venkovské architektury, stejně jako ve vesnické komunitě působil Bohuslav nepatřičně pro svou plachost a zasmušilost. Vnímali ho jako útlého, churavějícího mladíka, kterého nezajímal chod hospodářství, ale který se spíše zabýval malováním, čtením, překládáním, filozofováním, cestováním. Když se v roce 1926 oženil s francouzskou básnířkou S. Renaud a po sňatku se rozhodli žít vždy půl roku v Československu a půl roku ve Francii, stal se pro obyvatele rodné vsi ještě nepochopitelnějším. Do vesnického života nikdy nezapadl, byl spíše venkovčanem než vesničanem. Již v polovině dvacátých let napsal reflexivní báseň *Blázen*, podobnou modlitbě, kterou pravděpodobně záměrně nezařadil do žádné ze svých sbírek:

Blázen jsem ve své vsi,
znají mne smutní psi,
bílí psi ospalí,
plynoucí do dále,
žádný z nich neštěká:
těší mne zdaleka,
jsou to psi oblaka,
běží a nekvílí.
Smutkem jsme opilí,
kam jdeme, nevíme:

požehnej duši mé,
 Pastýři prastarý,
 s hlubokými dary
 měsíce a bdění,
 s trny na temeni
 těžkém, rozbodaném
 jako srdce. Amen.

(Kroutvor, 2019, s. 39)

Reynkovy verše se od prvních souborů *Žízně* (1921) a *Smutek Země* (1924) vymykaly z dobové moderní poezie a v sousedství veršů např. Zdeňka Kalisty, neboť ten rovněž vydával ve vlastních nákladech u Ladislava Kuncíře v kroměřížské edici *Magnificat*, zanikaly. Např. odlišoval se svým pojetím prostorovosti/spaciálnosti – způsobu hledání míst vyzařujících tajemné impulsy. Básnická tvorba byla doprovázena úsilím o nalezení sebe samého. Počáteční Reynkovy básnické vize jsou až nápadně drastické a neutuchající: „Jizvy bolesti starých jako Job čistím si útěchu střepy, / a neznámých, nových muk medem rty mé se na sebe lepší“ (Reynek, 1995, s. 41). Mnohé metafory se odvíjejí od prostorového vymezení a souvisí s přiřazováním pocitů spojených s reálnými místy: „U potoka na trávníku dobrém a pod vonnými olšemi stanul jsem, / tvář přikryl jsem si rukama, v tajemství vod jsa pohřžen, jež mrakem na šíji se kladlo mi, jak bych stanul pod Křížem...“ (s. 43). Dochází zde k prožitkovým situacím, kdy se propojují konkrétní realie s přírodními proměnami, zápasí se nadále s věčným pokušením hříchu a zla. Přihlédneme-li k onticko-spaciálním aspektům, vidíme, že nakonec dochází k souhře bytí se zobrazovaným prostorem. Atribut vesnický by tady zněl nepatřičně, naopak venkovská příroda se stává zdrojem spirituality. Jsou v něm zpřítomňována místa jako identifikovatelné archetypy (např. pole, cesta, řeka, dům, zahrada, dvůr), neboť takto se přímo nabízejí obrazy biblické krajiny, nechybí vidění polí s božími mukami, které jsou vnímány jako přirozené důkazy lidové zbožnosti a víry v Boha. V raných sbírkách zápasí lyrický subjekt sám se sebou, v době zralosti cítí ohrožení zvnějšku. V protektorátní básnické sbírce *Pietá* (1940) se již uvádí:

Cestami Pán v pokoj váže
 pole, příbytky, chrám bílý.

Zdem i úrodě dal strážce,
 aby rostly, nebloudily.

Úle milosti v lip stínu,
 by si dálky poshověly,

kameny, jež drtí vinu,
 sloupy se znaky a těly,

listy oleji a vínu,
 větve posvátného jmelí,

kříže v pěšin pavučinu,
kde se osud krokem dělí...

(Reynek, 1995, s. 383)

Většinu obdivných slov a pozitivních kritických reflexí Renkovy básnické tvorby zaznamenáváme až v polistopadovém období. Nejdříve se objektem zájmu staly Reynkovy soubory textů expresionisticky laděných souborů, jakými byly *Rybí šupiny* (1922), *Had na sněhu* (1924) a *Rty a zuby* (1925). V *Rybích šupinách* zaujme mj. adorace koček, které u Reynků měly své království, svá dědičná práva. Najdeme je také na mnoha grafikách a fotografiích. Souvisejí s básníkovou láskou k živým tvorům, s těsným soužitím Reynkovy rodiny s domácími zvířaty, zejména s ovci a kozami. Báseň v próze *Kočky* má v sobě ukryto mnoho charakteristických detailů, které varíují v různých souvislostech a sémantických kontextech, neboť jsou „těšitelkami mnoha teskných let, od dětství“, „poskytují útěchu ve stáří, kdy jsou utěšitelkami samotářů“. Vnitřní rytmizace je založená na opakování slov „pojdte ke mně“, přitom nezáleží, zda jsou jimi kocouři, kočky nebo kočata, žíhané nebo tříbarevné, bílé, „rzivé“ nebo černé. Pro všechny je ve dveřích dole vyřezán malý kulatý otvor, kterému se vznešeně říkalo „chatière“.

Umělcův reálný život a imaginace v básnické a výtvarné tvorbě pulzují mezi „mikroprostředím“ a „velkým světem“, mezi petrkovským domovem s *Podzimními motýly* (1946), *Sněhem na zápraží* (1969) a *Mrázem v okně* (1969) a společenstvím živých a mrtvých, doplněné posmrtně vydaným *Odletem vlaštovek* (1989). Tematické prvky jsou spojeny s reálným životním toposem míst, s prostorovými motivy, které jsou zcela konkrétní. Čas přírodní je propojen s ročními cykly, jednotlivými měsíci, slunovraty, s jitry i soumraky, dny všedními i svátečními, spojenými s prožitky liturgie. Nejčastěji se jedná o Velikonoce a Vánoce, ale zázračné dění se koná denně, je spojeno s duchovním vyzařováním obyčejných věcí. Reynkovy verše se postupně oprošťují od stávající metaforické složitosti, jsou formálně úsporné a kompozičně sevřené. V básni *Otevírám do tmy* ze sbírky *Podzimní cesty* se setkáváme s přirozeným prolnutím prostoru a času vnějšího a vnitřního:

Otevírám do tmy ranní,
vidím hvězdy, tuším lípu,
volám ptáky procitání,
zrní údivu jim sypu.

Vidím hvězdy, o studni vím,
studni dávna, domova,
studni pod lipou, kde tklivým
očím kvetla nachová

zora dětství, v ní mrak příští
jako hrozen ve víně...
Jako tehdy tikají zas
vrabci v rudé kalině,

která, krásná, páchne žlučí,
dechem v smrti závoji.
Studně pod lipou nejchudší
ptáky vděku napojí.

(Reynek, 1995, s. 309)

V jednotlivých desetiletích se časoprostorové rámce a vnitřní ustrojení Reynkovy obraznosti výrazně neproměňovaly, vysledujeme v nich však stupňovanou pokoru a přijetí tragického lidského údělu. Korespondují s básní *Štěstí* ze sbírky *Rty a zuby*, kterou jsme vybrali jako motto. V české křesťansky orientované literatuře meziválečného a poválečného období však tento duchovní vývoj není jevem výjimečným, setkáváme se s obdobným vnitřním pnutím blízkým křesťanskému existencialismu např. u Jana Zahradníčka nebo Jana Čepa. Reynkova umělecká tvorba byla sice převážně sycena venkovskými reáliemi a biblickou symbolikou, avšak má bytostně blíže k reflektování přírody v cyklické proměně než k tematizování hříchu, zla a kolize v konkrétních mezilidských vztazích. V básni *Povzdech* ve sbírce *Sníh na zápraží* zaznívá smíření:

Dni všední, kříže, pátky,
a kde jsou neděle?
Únava, tíseň, zmatky,
kdekterý krok je vratký,
kam prchli andělé?

Měl Kain v lůně matky
znamení na čele
a ostěn Abelova vraha?

Zda Kainům nikdo nepomáhá?

(Reynek, 1995, s. 467)

Komponentem výstavby Reynkových literárních artefaktů postupně převažují jednoduché prostorové toposy, které mnohdy figurují autonomně, přitom zviditelňují mentální prostor vnímatele. Jedná se v nich o toposy existenciálního charakteru s častou vroucně vyslovovanou modlitbou. Čas („chronos“) v nich plyne pomalu, povlovně, nechybí zpomalování až zastavování, štěpení perspektiv s proměnlivým pozadím.

Životní filozofie

Bohuslav Reynek je básníkem Země, hospodářem i pastýřem, avšak není oslavujícím „básníkem Vysočiny“, ale ani „krajinařem“, neboť v centru jeho pozornosti opakovaně stojí hluboká víra v Boha, Stvořitele nebe i země, jeho niterná kontemplace je živena tajemstvím zrodu i zániku, každodenního zrození jitra, vítězství světla na tmou, dojmají ho proměny barev oblohy, nečekaně silné ozáření detailu světlem, okamžiky naplněné nehybným klidem. Rozumí si lépe s květinami, domácími i volně žijícím zvířaty, s ptáky i hmyzem, jak se s nimi setkáváme v biblické symbolice, než s lidmi a jejich zevním vnucováním pomyslného řádu (Trávníček, 1995, s. 687).

Ani v reálném životě B. Reynek nepěstoval sousedské vztahy, spíše se jim vyhýbal. Dokonce na nedělní bohoslužbu nedocházel do vesnického kostela ve Svatém Kříži, ale mířil až do Havlíčkova Brodu, neboť tam mohl zůstat v anonymitě a prožívat modlitbu mnohem vroucněji. V jeho *Modlitbě prosebné k Panně Marii*, která patří mezi nevydané, ale najdeme ji v souborném *Básnickém spise* (1995), uspořádaném Marií Chlívčovou, s doslovem Mojmíra Trávníčka, se setkáváme v koncentrované podobě s obřadností, obrazností i rytmem církevních forem, které měl B. Reynek zažité. Z dědictví Bible a své hluboké křesťanské víry přijímal svůj život nejen jako osud nebo úděl, ale jako dar.

„Archa Petrkov“

Stavení a okolní pole koupila v Petrkově rodina Reynkových předků v roce 1866, avšak před ní byla majetkem statkářů a šlechticů, kteří vlastnili i zdejší lázně. Základy staveb údajně pocházejí z 15. století, třebaže první zmínky najdeme v kronice spojené s rokem 1630. Výlučnost stavby spočívá nejen v solitérním umístění, neboť nesousedí s cizími objekty, ale také zasazením do pleneru, neboť stojí na malém vršku. Nejedná se o obvyklou nízkopodlažní venkovskou chalupu s hospodářskými budovami, jakými jsou chlévy, stáje, sýpky, stodoly, ale o jednopatrovou stavbu s věží a hodinami, které byly vidět zdaleka. „Hodiny jsou kruhovitou bránou Edenu, o níž všechny laskominy se rozbíjejí“, uvádí v *Rybích šupinách* (Reynek, 1995, s. 162). Středem Reynkova domovského prostoru je „zámek“/„zámeček“, kterému se tak říkalo, zatímco B. Reynek a synové svému domu říkali „barák“ nebo „domov“. Dagmar Halasová ve svém 3. svazku *Druhého hlasu* vzpomíná na Petrkov jako na nadpřirozené místo, kde je okolí i samotný statek odtržen od reality. „Byl či nebyl pro mě Petrkov zámek? Pokud ano, tak zámek z pohádky“ (Halasová, 2007, s. 18). Halasová, rozená Pojarová, dcera kulturně orientovaného brněnského lékaře MUDr. Pojara, bratra Jana V. Pojara, zakladatele a vydavatele edice Atlantis, kde od roku 1927 B. Reynek s četností publikoval, popisuje Petrkov slovy: „Tato obec se uhnízдила v síti stezek a pěšin, na nichž počínaly hledající a bludné poutě do dálav a končily oklikou volené návraty dávno zemřelých pokolení...“ (s. 14). Nechybí zmínka ani o magnetické síle a tajemství místa. Pozoruhodně se o Petrkově zmiňuje i francouzská literární kritička Sylvie Germain, která vnímá vztah básníka a krajiny slovy: „Bohuslav Reynek trpělivě povyšoval cípek země, na němž se řízením osudu narodil, za jeho úzce vymezené hranice, zeširoka jej otevíral jako nějakou knihu – palimpsest hustě popsanou zmizelým, avšak živoucím písmem, jež je třeba dál a dál překládat a obohacovat představivost“ (Germain, 2000, s. 24).

Naopak S. Renaud v dopisech svým francouzským přátelům se o stavení vždy zmiňovala jako o zámečku s parkem. Někdy zahradu pojmenovávala vznešeně „jardin“. Kroutvor v publikaci *Archa Petrkov* uvádí, že „její oblíbený kout se nacházel v odlehlé části, kde dodnes stojí kamenná lavička a rostou tři vysoké jalovce připomínající cypřiše“ (s. 32). Na zahradě byl postaven také pověstný malý dřevěný altán, v němž B. Reynek v letních večerech i nocích rád setrval, četl si, překládal, psal dopisy. Mlčenlivý Reynek vedl tak živý dialog s mnoha lidmi z různých končin světa a našel tak řadu přátel a spřízněných duší, aniž by se s nimi musel osobně stýkat. Společensky obratná Suzanne naopak trpěla, že nemá možnost konverzovat. Možná také proto se mnohem rychleji šila s prostředním Florianova domu ve Staré Říši, kam se rodina uchýlila, když musela za okupace vyklidit petrkovský zámeček říšskému velitelství SS. U Florianů učila dívky francouzštině, tady se obnovil její elán k vlastní básnické tvorbě. Dopsala

zde sbírku *Dveře v přítmi*, kterou B. Reynek následně přeložil. Sbírkou však vyšla až v roce 1995. Pro větší názornost její poetiky uvedme úryvek z poslední strofy úvodní básně:

Přízraku z popele a lávy,
smí na tě patřit bez obavy
jen kočky oči, žluté oči,
okénka jam a sklepení,
kde občas lucerna poskočí
s níž bloudí zloději a šílení.

(Renaud, 1995, s. 182)

Inspirací se v ní stalo nejtěsnější okolí zámečku, stíny předmětů a přítomnost osob minulých. Lucie Tučková ve své monografii o Suzanne Renaud zmiňuje: „Básně inspirované prostorem uvnitř a kolem petrkovského domu, obrazy domu, obrazy dauphinejské krajiny, obojí zabydlené stíny předmětů i přítomnosti mrtvých chvílemi přecházejí do neokázalé modlitby. A to podstatné je najednou vyjádřeno zámlkami, přeryvem ve verši“ (Tučková, 2016, s. 154).

V rozhovorech Aleše Pelána s Danielem a Jiřím Reynkovými v knize *Kdo chodí tmami* (2012) najdeme, že pohnutky k napsání mnoha textů rodičů nevyvstávají z abstrakce a snění, ale že „podmínkou a inspirací je vždycky realita a lidská zkušenost. Zimy byly na Vysočině vždy kruté, v zimě velký dům promrzal od základu až po střechu a život se stěhoval do nevelké kuchyně, ke kamnům, k venkovskému sporáku s litinovými pláty a rourou do komína. V zimě se dům uzavíral ještě více do sebe, odděloval se od světa, měnil se v archu volně plující prostorem“ (Krouťvor, 2019, s. 39). Jediným světlým obdobím pro matku, která nekonečné podzimy a zimu snášela nejhůře a „zimní básně“ obsahovaly kříže, zasněžená krajina vyvolávala podobnost se hřbitovem a chvějivým hledáním vzkazu mrtvým, se stávaly Vánoce. Upínala se k nim jako k hořící lampě, která dokázala část zimního období prosvětlit. České Vánoce slavené v Petrkově byly jistým usmířením s životem odloučení od rodné země. Význam českých tradic vypsal Suzanne do mnoha svých veršů“ (Tučková, 2013, s. 116). V Reynkově překladu zní takto: „od domu k domu s radostí dětí / koleda! koleda! Budou nám pěti“ (Renaud, 1995, s. 116).

Samotář osudem i volbou

Ivan Slavík, autor doslovu *Básnická tvář Bohumila Reynka* k souborně vydaným expresionisticky laděným básnickým sbírkám *Rybí šupiny*, *Rty a zuby* a *Had na sněhu*, jistě zcela vědomě zdůrazňuje, že básníkův vztah k rodnému kraji nemá nic společného s povrchním regionalismem (Slavík, 1990). Jeho spjatost s Vysočinou vyvěrá z vazby na pokolení předků, souvisí s nezaměnitelností místa zvaného domov, stejně jako je tomu u nezaměnitelnosti lidské duše a jejího údělu. Dvakrát byli Reynkovi vyhnáni ze zámečku. Poprvé zmíněnou říšskou správou SS v roce 1944. Nebýt pomoci J. Floriany a jeho rodiny ve Staré Říši, kdo ví, kam by se uchýlili, kdo ví, jak by dopadli. V roce 1945 se navždy vrátili do Petrкова. Historie se však opakuje. B. Reynek se stal znovu *vyhnancem ve vlastním domě*. Jeho majetek byl zabaven, stal se součástí státního statku, na němž byl zaměstnán jako zemědělský dělník a syn Jiří se stal krmičem vepřů. Připomínají nám role chudých v evangelickém slova smyslu. Rodině pomáhalo pevné zakotvení v křesťanské víře, bytostné spojení s přírodou a zvířaty, které je obklopovaly

a připomínaly svou příchylností a nevinnou komunikací předobraz ráje. J. Med ve své zasvěcené studii *Básník samoty a kontemplace – Bohuslav Reynek*, zveřejněné poprvé v předmluvě ke knize *Vlídne vidiny* (Med, 1992), uvádí, že Reynkova cesta k přírodě a venkovské realitě, k obyčejným všedním věcem, které ho obklopovaly, pokračovala v tiché služebnosti a oddanosti Bohu. Nacházel naději tam, kde jiní zoufali, čím déle je vnímal, tím více prožíval jednu lokalitu i věc, které v sobě nesly hlubší tajemství.

Ivan Slavík vyjmenovává tři stupně Reynkovy samoty: samotu tvůrčí; samotu z nepochopení a samotu vnější (společenskou, politickou). V podobném duchu vyznívá doslov Josefa Hradce *Blázen jsem ve své vsi (Setkání s dílem Bohuslava Reynka)* ve vydání jeho básnického díla v londýnských Rozmluvách v roce 1984. Podle něj je básníková volba „nejčistší případ“ samoty jako nezbytného předpokladu vzniku díla, nemá-li být zvnějšku rušeno nepravými hlasy; samota je vnímána jako místo „poetické askeze“, jež není planým odříkáním, ale tvořivým tříbením, cestou k básnické moudrosti (Hradec, 1986, s. 340).

Dnes se tvorba obou manželů těší velké pozornosti české a francouzské kultury, literatury a umění. Reynkovi dědicové nedávno sídlo prodali a bude v něm Česko-francouzské kulturní centrum jako součást Památníku národního písemnictví.

LITERATURA

- ČAPEK, Josef – REYNEK, Bohuslav. 1969. *Nepřicházejí vhod. Dopisy, básně, překlady, prózy*. Ed. Josef Glivický a Ludvík Kundera. Brno: Blok, 1969.
- GERMAIN, Sylvie. 2000. *Bohuslav Reynek v Petrkově, poutník ve svém příbytku*. Havlíčkův Brod: Literární čajovna Suzanne Renaud, 2000. ISBN 80-902231-4-1.
- HALASOVÁ, Dagmar. 1992. *Bohuslav Reynek 1892–1972*. Brno: Petrkov, 1992. ISBN 80-85247-0.
- HALASOVÁ, Dagmar. 2007. *Druhý hlas*. Zlín: Archa, 2007. ISBN 978-80-901926-6-9.
- Hommage á Bohuslav Reynek*. 2011. Ed. Michal Bauer, Miroslava Hlaváčková, Jaroslav Med, Lucie Tučková. České Budějovice: Nakladatelství a galerie Měsíc ve dne, 2011. ISBN 978-80-85945-61-4.
- HRADec, Josef. 1986. *Blázen jsem ve své vsi...* In: REYNEK, Bohuslav: *Básnické dílo 2*. Londýn: Rozmluvy, 1986, s. 317–340.
- KROUTVOR, Josef (ed). 2019. *Archa Petrkov*. České Budějovice: Nakladatelství Eliška Štěpánová – Měsíc ve dne, 2019. ISBN 978-80-907024-3-1.
- MED, Jaroslav. 2004. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-939-9.
- MED, Jaroslav. 2006. *Od skepse k naději. Studie a úvahy o české literatuře*. Svitavy: Trinitas, 2006. ISBN 80-86885-04-6.
- PALÁN, Aleš – REYNEK, Daniel – REYNEK, Jiří. 2012. *Kdo chodí tmami*. Havlíčkův Brod: Petrkov, 2012. ISBN 80-7215-218-1.
- RENAUDOvÁ, Suzanne. 1996. *Bohuslavu Reynkovi. Dopisy 1923–1926*. Ed. Dagmar Halasová. Zlín: Archa, 1996. ISBN 80-901926-2-9.
- REYNEK, Bohuslav. 1990. *Rybí šupiny. Rty a zuby. Had na sněhu*. Ed. Milada Chlábková. Praha: Vyšehrad, 1990. ISBN 80-7021-041-9.
- REYNEK, Bohuslav. 1992. *Vlídne vidiny*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0333-0.
- REYNEK, Bohuslav. 2012. *Korespondence*. Eds. Jiří Šerých – Jaroslav Med. Praha: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-1861-6.
- ROTREKL, Zdeněk. 1993. *Skrytá tvář české literatury*. Brno: Blok, 1993. ISBN 80-7029-052-8.
- SLAVÍK, Ivan. 1990. *Básnická tvář Bohuslava Reynka*. In: REYNEK, Bohuslav: *Rybí šupiny. Rty a zuby. Had na sněhu*. Praha: Vyšehrad, 1990, s. 155–167. ISBN 80-7021-041-9.

RENAUD, Suzanne. 1995. *Ceuvres. Dilo*. Grenoble: Romarin, 1995. Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek.

TRÁVNÍČEK, Mojmír. 1995. Doslov. In: REYNEK, Bohuslav: *Básnické spisy*. Zlín: Archa, 1995, s. 683–692. ISBN 80-901926-0-2.

TUČKOVÁ, Lucie. 2013. *Suzanne Renaud. Petrkov 13*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2013. ISBN 978-80-7432-353-9.

URBANOVÁ, Svatava. 1993. *Bohuslav Reynek*. Ostrava: Ateliér Milata, 1993.

VALOUCH, František. 1993. Básník duše a samoty. *Tvar*, 1993, roč. 3, č. 1, s. 4–6. ISSN 0862-657X.

Poznámka

Studie je částečným výstupem z projektu SGS04/FF/2022 Literární postavy a subjekty (typy, stereotypy, archetypy) III.

.....
Prof. PhDr. Svatava Urbanová, CSc.
Katedra české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta Ostravské univerzity
Reální 5
701 00 Ostrava
Česká republika
svatava.urbanova@osu.cz

Konvencia v nekonvenčnosti – Ja je niekto iný zblízka

Romana Antalová

Convention in Unconventionality – The Self is Someone Else Close-up

Litikon, 2022, Vol. 7, No. 1, pp. 47-54

The aim of the study is to give an interpretation of Rudolf Fabry's poem *The Self is Someone Else* (Ja je niekto iný, 1946). The author shows the presence of conventional elements of poetry in this book. Gradually, he reveals how elements more characteristic of the traditional type of poetry appear in this surrealist book. It turns out that the poet was able to combine the conventional with the unconventional, thus creating a special form of Slovak surrealism.

Keywords: Rudolf Fabry, surrealism, convention, poetry, antiquity

Nadrealizmus ako variant surrealizmu

Slovenský nadrealizmus sa zrodil v časoch, keď sa Slovensko nachádzalo v politicky a spoločensky veľmi napätej situácii – silná hrozba fašizmu, protichodné (nielen) politické názory a napokon turbulentné obdobie druhej svetovej vojny – to všetko formovalo svet nielen politicky, ale aj umelecky.

Korene nadrealizmu siahajú do surrealizmu, francúzskeho literárneho smeru, ktorý vychádzal z Freudovej psychoanalýzy a nechával podvedomiu plnú moc nad umeleckou tvorbou. Úsilím surrealizmu bolo zatlačiť racio do úzadia a nechať tvoriť podvedomie; umenie predstavovalo bezvýhradné bytie jednotlivca v celej jeho prirodzenosti, so všetkými pre spoločnosť neprípustnými túžbami a skrytými vrstvami ega. Zrodil sa ako jeden z avantgardných smerov, ktorých cieľom bolo (okrem iného) negovať tradíciu, priblížiť umenie „bežným“ ľuďom a do určitej miery pozývať čitateľa na spoluprácu, na dotváranie diela vlastnými interpretáciami. Nie vždy sa však tieto postupy stretli s pochopením, často boli prijímané v rozpakoch, s výhradami voči deštrukcii, ktorú surrealizmus podľa mnohých produkoval (Hamada, 1966, s. 199). V podmienkach slovenskej literatúry sa však surrealizmus do určitej miery modifikoval. Slovenských autorov sa netýkala myšlienka psychoanalýzy, nesnažili sa o potlačanie racia do takej miery, ako to zaznamenávame u francúzskych surrealistov. V slovenskom nadrealizme jednoznačne vnímame jeho silný surrealistický základ, no prepojenie s domácou literárnou tradíciou ho od surrealizmu do istej miery odkláňa – surrealistické princípy sa v tvorbe slovenských nadrealistov neprejavili naplno, „nová orientácia nebola chápaná ako odštiepenie sa od surrealizmu, ale ako

úsilie pokračovať v činnosti za nových spoločensko-politických podmienok“ (Šmatlák, 2007, s. 443). Práve nadrealizmus poskytoval pre mnohých autorov „ostrov“, na ktorom mohli napriek spoločensko-politickému vývinu tvoriť pomerne slobodne.

***Uťaté ruky* ako základný kameň**

Aj napriek zrejme odkloneniu sa od tradície môžeme povedať, že nadrealizmus zo slovenskej literárnej tradície paradoxne priamo vychádza, hoci explicitné opovrhovanie tradičnými básnickými formami a témami tomu nenasvedčuje – v prípade Rudolfa Fabryho ide napríklad o jeho debutovú zbierku básní *Uťaté ruky* (1935). Opovrhovanie tradíciou si všimneme už na prvý pohľad, nepotrebujeme zbierku podrobovať dôkladnej obsahovej analýze – prečiknutý *Prológ*, machule, automatizmus, pomyselný „pluvanec do tváre tradície“, bagatelizovanie formy básne, absencia interpunkcie... Fabryho básnický jazyk voľne plynie v súlade s apollinairovským pásmom. Je nesporné, že *Uťaté ruky* predstavovali od dovedejšej básnickej tvorby slovenských autorov výrazný odklon, autor v tejto zbierke nihilizuje zaužívané normy a literatúre, ako sme ju dovedy poznali, sa explicitne vysmieva. Rozprestiera nové siete do vôd podvedomia, racio ustupuje do úzadia, predstavuje nám „poéziu zbavenú zvieracích kazajok“ (Žáry, 2018, s. 351). Nezdá sa, že by sa zbierka snažila o budovanie niečoho nového – naopak, popieranie je silnejšie ako „staviteľstvo“. Predsa však stojíme na začiatku „nového“ – R. Fabry buduje slovenskú verziu surrealizmu – nadrealizmus.

***Ja je niekto iný* vo vzťahu k autoritám**

O jedenásť rokov neskôr, v roku 1946, vychádza kniha *Ja je niekto iný*. V tejto poéme vnímame posun od popierania tradície, novátorstva a snahy o šokovanie smerom k istému vizionárstvu, mysticismu. Keď sme tvrdili, že nadrealizmus sa (čiastočne) odpútava od kontroly racia a popiera tradičné hodnoty (v súlade so surrealistickým vzorom), práve touto knihou sa R. Fabry opätovne približuje k tradícii, a to využívaním pomerne konvenčných symbolov, antičkých motívov – využíva tu v poézii veľmi rozvinuté témy smrti a hľadania seba (Felix, 1946, s. 549). V tejto poéme R. Fabry osciluje medzi tradíciou a nadrealizmom, je preto otáznne, či by sme ju mohli ešte plnohodnotne považovať za surrealistickú/nadrealistickú. Autor v nej využíva množstvo surrealistických prvkov, no súčasne je surrealistické vyznenie knihy tlmené množstvom alúzií na (nielen) literárne autority a prvkami, ktoré majú jednoznačnú logickú štruktúru, tradičnými prvkami a konvenčnými motívmi, o ktorých píšeme v nasledujúcich častiach práce.

Hneď prvá časť knihy (*Miesto venovania*) sa nápadne podobá na „radikálne“ *Uťaté ruky* – namiesto tradičného venovania píše autor báseň s bohatou obraznosťou a náročným básnickým jazykom, vyskytuje sa tu silná miera asociatívosti. Nemusí sa na prvý pohľad zdať, že by báseň podliehala racii – po dôkladnejšej analýze však vnímame vysokú mieru aluzívnosti na antické mýty alebo na iné literárne diela. Takúto alúziu na grécku antiku, spracovanú v známej Sofoklovej tragédii, zaznamenávame hneď v druhom verši: „ako keby kvílili harfy Elektrine“ (s. 153). Sofokles spracúva osud Elektrý, ktorá bola z božskej pomsty donútená vydať sa za chudobného farmára, aby jej potomstvo nebolo vysoko postavené, poukazuje pritom na nezvratnosť osudu, ktorému sa ľudský život podriaďuje. Môžeme preto uvažovať o istej Fabryho ironii, keďže celá časť *Miesto venovania* odkazuje na samovraždu lyrického

subjektu. Náznaky samovražedných myšlienok vnímame vo viacerých veršoch, jednoznačne ich vieme odhaliť napríklad na základe verša „Posúrim sám príchod dňa svojho nevzkriesenia“ (s. 153), pričom pod „nevzkriesením“ môžeme vnímať jednu z téz katolíckej viery, podľa ktorej sa samovrahovia k Bohu nedostanú (nebudú vzkriesení; toto vyjadrenie je zároveň narážkou na známy biblický príbeh o vzkriesení Ježiša Krista). Preto si myslíme, že určitá ironia odkazu na Elektrine harfy spočíva práve v nezvratnosti osudu – samovraždu v časti *Miesto venovania* vníma lyrický subjekt ako osud, no je samozrejmé, že ide o jeho voľbu.

Lyrický subjekt sa sám označuje ako „skromný služobník mladých múz poézie“ (s. 159), pri opisoch kataklizmy používa slovné spojenia, ako napríklad „žravosť Harpye“ (s. 165); v časti *Druhé stretnutie s Féneom* pri opisoch mesta spomína „Orfeovu píšťalu“ (s. 179), čo evokuje niečo nádherné, no súčasne sa takáto evokácia dostáva do rozporu so škaredosťou mesta – pretože takto mesto po dotvorení celkového obrazu na základe opisov čitateľ vníma. Alúzií na antiku je tu, samozrejme, viac, vybrali sme však len niektoré, aby sme poukázali na pomerne vysokú mieru ich výskytu. Miera narážok na grécku mytológiu je podľa nášho názoru jedným z prvkov, ktoré vyvracajú surrealistické vyznenie zbierky. Grécka mytológia je totiž považovaná za jednu z najvýznamnejších autorít a obracia sa k nej nielen množstvo autorov, ale dokonca aj celé umelecké prúdy alebo smery (napr. renesancia, klasicizmus). Popretie tradície sa tu teda nerealizuje, práve naopak. Básnik na ňu silno nadväzuje.

Okrem antiky sa tu však nachádzajú narážky aj na iné, taktiež nesporne autoritatívne literárne diela – napríklad Bibliu. Opäť vyberieme len niektoré, aby sme poukázali na bohatosť ich výskytu. Ide napríklad hneď o tretiu strofu časti *Miesto venovania*: „ako had čo zavinil stratu nášho raja“ (s. 153), taktiež výraz, ktorý sme už spomenuli, v šiestej strofe tejto časti: „dňa svojho nevzkriesenia“ (s. 153). Iné miesta, ktoré odkazujú na Bibliu, zase podčiarkujú mystickosť knihy: „ako veľká popínavá rastlina // z rodu zimozelu, či hadej rodiny lián // vystúpi čosi nad obzor k hviezdám // a presiahne to prsteň obzoru // vraví to hlasom zvodných žien // a výska a syčí z plného hrdla // potom to tíško pradie...“ (s. 161) – vraciame sa k obrazu biblického raja, prítomnosti hada – diabla. V časti *Druhé stretnutie s Féneom* sa síce už dostávame do konkrétnejšieho prostredia, konkrétne mesta, to však zostáva v anonymite, pričom na jeho opis autor opäť využil biblické motívy. Opis mesta nápadne pripomína biblickú Sodomu – vnímame pokles mravov, určitú skazenosť jeho obyvateľov: „Ó, mesto strašných snov // a ošklivosťi dno“ (s. 178), opis „ošklivosťi“ uvádza autor veršami: „Tu sú tých ošklivosťi krajiny // tade sme s Féneom putovali“ (s. 183).

Spomenutú vysokú mieru aluzívnosti na antickú mytológiu a Bibliu však dopĺňa aj moment stretnutia s Féneom, ktorý sprevádza lyrický subjekt po „ošklivosťiach krajiny“ (s. 183). Takéto putovanie nápadne pripomína Alighieriho *Peklo*. Opis putovania je v niektorých momentoch „prerušený“ automatizmom, autor sa však sám „napomenie“ a pokračuje opisom putovania: „ach predsa je reč // o tajomnom putovaní // a o krajinách záhuby“ (s. 184). Automatizmus teda napomáha oscilácii diela medzi surrealizmom a ráciu podriadenou poéziou.

Paradox – návrat ku „koreňom“

Okrem vysokej miery aluzívnosti stojí za povšimnutie aj vysoký výskyt paradoxov v celej knihe, napríklad: „preto ti píšem tieto verše // aby si mi menej rozumela“ (s. 154). Spájanie nespojiteľného vnímame v knihe rovnako ako antické či biblické motívy – sú pomerne frekventované, nachádzajú sa v každej časti. Ako ďalšie príklady by sme mohli uviesť paradoxy „smrť je

vari tiež aj životom“ (s. 176), „ľalia smútku“ (s. 183), „durmanový med“ (s. 184) alebo paradox založený na biblických motívoch: „diabli začínajú vyzývať svojho Boha“ (s. 186).

Paradox je pritom dôkazom, že aj „nekonvenčný“ surrealizmus mal predsa konvenčné prvky. Tie ho síce odlišovali od iných umeleckých smerov, no súčasne ho robili samým v sebe tradičným, a teda, ak autori surrealizmu/nadrealizmu využívali podobné prvky, stávali sa prvkami napokon tradičnými. Básnický prostriedok, ktorý spája nespojitelné, vzájomne sa vylučujúce javy alebo skutočnosti, je jeden zo spôsobov, akým možno nazeráť na veci z iného pohľadu, ponúka nám nové možnosti nazerania na realitu a umožňuje spochybňovanie reality ako takej. Spochybňovanie reality a jej relativizáciu naznačuje aj samotný názov zbierky – *Ja je niekto iný*. Tento výraz prvýkrát použil Arthur Rimbaud, jeden z básnikov francúzskej moderny. A. Rimbaud ovplyvnil neskorší vývin poézie a pre surrealistov sa stal jedným zo vzorov. Pod výrazom „ja je niekto iný“ môžeme rozumieť istú depersonalizáciu, intelektuálny paradox, ktorý hovorí o objektifikácii vlastného „ja“ v introspekcii. Pozeráme sa na seba s určitým odstupom, vieme vyhodnotiť svoje myšlienky – vidíme samých seba ako v zrkadle.

Tento paradox je pritom možné vnímať aj s prenesením na svet ako celok. Relativizácia reality prostredníctvom paradoxov je pre poému *Ja je niekto iný* typická, najsilnejšie ju môžeme vnímať v časti *Druhé stretnutie s Féneom*. Opis mesta je už v úvode časti rozporuplný. Stretávajú sa tu idylické biblické obrazy napohľad nijak neovplyvnené apokalypsou alebo skazenosťou („kde rieka napája // a dojčí stráne vinič“, s. 178) s obrazmi, ktoré, ako sme už spomenuli, nápadne pripomínajú biblickú Sodomu: „do ložníc so záclonami pretvárinky // tam kde spia poctivé slúžky oplzlosti“ (s. 182); „kde sa boháči obklopili trusom nádhery“ (s. 179). Paradoxným však môže byť aj vnútorné rozpoloženie lyrického subjektu. Prechádza sa mestom – večerná prechádzka býva spravidla pekná, príjemná, čo naznačuje aj R. Fabry napríklad v opise mesiaca: „na krásu a počesť luny – tváre“ (s. 180), no priznáva, že ho „nič neteší v tento jarný podvečer“ (s. 179).

Významným prvkom knihy je aj veľmi vysoká frekvencia genitívnych metafor – to môžeme taktiež považovať za „nadrealistickú konvenciu“. Genitívne metafory využíva básnik aj v zbierke *Uťaté ruky*, ktorá je všeobecne považovaná za „prototyp“ nadrealizmu. V prípade poémy *Ja je niekto iný* ide napríklad o tieto metafory: „prievan smútku“ (s. 153), „muchy striel“ (s. 156), „more neistoty“ (s. 159) alebo „diabol metafory“ (s. 163). Takéto metafory sa nachádzajú v každej časti, je ich veľké množstvo, text je nimi až presýtený. Využívanie metafor vo všeobecnosti vyvoláva istú mieru obraznosti, v prípade Fabryho knihy môžeme ich vysokú mieru výskytu považovať za určité pozývanie čitateľa na dotvorenie významu textu. Súčasne sa nám metafory môžu spájať aj s obrazmi vystupujúcimi z asociácií a podvedomia.

Pohľad do zrkadla

Jedným z pomerne široko rozvinutých motívov knihy je motív zrkadla. Nadväzuje na vnímanie vlastného ja v súlade s rimbaudovským paradoxom, súčasne je to motív, ktorý je v literatúre pomerne konvenčný. Nazeranie na seba samého, introspekcia a do určitej miery aj spochybňovanie reality – to všetko korešponduje s názvom poémy. Zrkadlo, jeden z konvenčných motívov a symbolov, ktoré R. Fabry v knihe rozvíja, môže však byť súčasne aj jedným z náznakov autorovho odklonu od básnického pôdorysu pohrdania tradíciou, ktorý načrtol v debute. Nadväzuje síce na Rimbaudov výrok, ktorého poézia je (z dobového pohľadu)

jednoznačne novátorská, no frekvencia tohto motívu v literatúre je vysoká, čo pohrdanie tradíciou čiastočne neguje.

Na čo však môže motív zrkadla poukazovať (opäť v súlade s rimbaudovským paradoxom), je autoreferenčnosť celej poémy. Lyrický subjekt sa stretáva s Féneom, diablom metafory. Ten je v časti *Prvé stretnutie s Féneom* definovaný ako neurčitá bytosť, je neviditeľný, „presahuje samú ohromnosť“ (s. 156), akoby bol nad časom, všadeprítomný a vševidiaci. Na základe vyjadrenia lyrického subjektu („som iba bubnom z kože svojho ucha“, s. 157) môžeme v kontexte rimbaudovského paradoxu „ja je niekto iný“ interpretovať Fénea ako alterego alebo možno podvedomie lyrického subjektu, ktoré sa rodí a zaniká, objaví sa a zase zmizne. Vyjadrenie „som iba bubnom z kože svojho ucha“ (s. 157) a verše „Ja teda nevidím Fénea s vami // ba nevidel som tisíce vesmírov // ktoré mi Féneo rozvíril v mysli“ (s. 157) rozdvojenosť lyrického subjektu podčiarkujú, čo vnímame aj v časti *Ja som to*: „ten ktosi som bol ja a ja som bol Féneo // sám sebe so sebou stal sa sám sebou“ (s. 193), kde dochádza k zjednoteniu týchto dvoch subjektov. Konvenčnosť motívu zrkadla, ako sme už spomenuli, by síce mohla surrealistické vyznenie knihy vyvrátiť, no podľa nášho názoru je zrkadlo jednoznačnou referenciou na názov zbierky a paradox, z ktorého tento názov vychádza.

Opäť sa však v súvislosti s Féneom dostávame k ambivalentnému postaveniu poémy medzi surrealizmom a tradíciou. Vo veršoch prvej strofy časti *Prvé stretnutie...* prechádza Féneo od praveku („z pravekých jaskýň“) cez starovek, ktorý približujú antické motívy („po hájoch a nivách // kde s bubnami syrinx sa ozýva // a peknobruchý Pan // kde robí nymfy samodruhými...“), barok („barokový oblúk“), klasicizmus („cez vzbury ľudu za brinkotu gilotín“) až do súčasnosti. Práve takýto systematický prechod k súčasnosti naznačuje racionalitu, systematickosť, čo podľa nášho názoru popiera surrealistickú asociatívnu a automatizmus. Posun času je následne preklopený k budúcnosti, k skaze ľudstva, Zeme, čo naznačuje silnú podobnosť *Prvého stretnutia* s biblickým *Zjavením Jána*. Apokalyptické vízie o konci sveta pritom primárne môžeme interpretovať na základe roku, v ktorom bola zbierka vydaná, ako povojnový obraz sveta, pocit márnosti, zbúranie „chrámu európskej kultúry“ (v zmysle Hviezdoslavových *Krvavých sonetov*).

Istú mieru logiky v komponovaní poémy *Ja je niekto iný* by sme mohli hľadať aj v kontrastoch, s ktorými básnik pracuje. Ide napríklad o moment zrodu Fénea, „prípravu na plodenie“ (s. 157), zrod (všeobecne) však kontrastuje s apokalyptickými motívmi, vyskytujúcimi sa naprieč knihou. Kontrastov však nachádzame rozhodne viac. Ide napríklad aj o kontrast Fénea, „diabla metafory“ (s. 163), a samotného lyrického subjektu. Subjekt a Féneo však v časti *Ja som to* splývajú v jeden subjekt, takisto ako splývajú kontrasty smrti a života, konca a začiatku (zrodu), telesnosti až erotizmu a mystiky, démonizmu samotného Fénea. Práve kontrast telesnosti a amorfnosti – netelesnosti Fénea je jedným z kľúčových kontrastov poémy. Takisto významný je kontrast zrodu a smrti, začiatku a konca – ide však len o zdanlivé protiklady, v závere *Prvého stretnutia* sa tieto kontrasty zjednocujú: „Ak je zrodenie príčinou smrti // je pravda nad jasnosť slnečná // že začiatok je bratom konca // smrť že je sestrou života“ (s. 177). V prípade kontrastov ide teda o určitý vzťah komplementarity, medzi ich jednotlivými pólmi vnímame istú kauzalitu, čo považujeme za prvok logiky, nenáhodnej a nie úplne asociatívnej kompozície. Taktiež môžeme tvrdiť, rovnako ako pri motíve zrkadla, že život a smrť sú veľmi konvenčné motívy, v literatúre veľmi rozvinuté a pomerne nevyčerpatelné. Ďalším širšie rozvinutým motívom je aj voda, v zbierke prítomná vo všetkých skupenstvách: „však noci poznajú tie pramene

čistých vôd“ (s. 154), „ako spiacu kvapku klamnej hmly“ (s. 155), „podobný hviezde prvého snehu“ (s. 155). Je však otázne, či motív vody môžeme považovať za konvenčný (ako napríklad v prípade života a smrti), alebo ide o výjav z podvedomia, vnímanie vody ako určitej prahmoty, Talesovej arché, na čo by sme sa mohli prvotne pozeráť cez prizmu surrealizmu, no tiež narážame na hneď niekoľko logických súvislostí. Tales prišiel s myšlienkou arché ako prvý – vychádzal z poznania, že voda je podmienkou života, išlo o vysvetľovanie vzniku sveta z neho samého. Vodu stotožňoval s počiatkom, pričom „počiatok“, zrod, dáva R. Fabry do kontrastu so smrťou, koncom (apokalypsou). Rovnako sa môžeme oprieť o interpretáciu vody, ktorá podľa Talesovej arché reprezentuje „vznik sveta zo sveta“ – to koreluje s Féneom, ktorý vznikol z básnika, pričom v časti *Ja som to* napokon príde k ich zjednoteniu.

Apokalypsa ako základný tematický celok

Apokalyptické vyznenie knihy *Ja je niekto iný* sme už niekoľkokrát spomenuli. Motívy konca sveta pritom vnímame hneď na niekoľkých miestach, vieme ich identifikovať pomerne jednoznačne, napríklad verše nasledujúce po: „Počujte tento spev o záhube zeme:“ (s. 164) opisujú priebeh skazy, zmeny, ktoré nastanú, a opisujú tiež, ako bude apokalypsa prebiehať, čo je, ako sme už uviedli, nápadne podobné *Zjaveniu Jána*. Okrem *Zjavenia* však vnímame aj starozákonné biblické motívy, napríklad potopu sveta: „Hadité stoky vôd zalejú obzor zeme a nebies“ (s. 168). K narážkam na Bibliu sme sa však už vyjadřili, dokázali sme, že sa ich v knihe vyskytuje veľa, čo je jednoznačným prvkom obracania sa k tradícii.

Hoci R. Fabry neoznačuje apokalypsou vojnu explicitne, vieme si obrazy knihy dešifrovať ako metafory vojny, čo podporujú napríklad verše: „Potom sme videli hrbu košťaľov // babyľonskú vežu z ľudských kostí // pomník vojnám tohto sveta“ (s. 186), alebo v časti *Ja som to*, formulovanej ako „chvála budúcnosti“: „stíchnu surmity // a skamenejú bojiská“ (s. 190). Básnik taktiež nazýva Zem „loptou nasiaknutou krvou“ (s. 157), čo je opäť pomerne jednoznačný obraz vojny, krvavých bojov. Opisy vojny, vojnových bojov alebo skazy, ktorú vojna priniesla, sú opäť v literatúre veľmi rozvinuté. Apokalypsa je pomerne univerzálnym motívom, ktorý priamo poukazuje na predtuchy hrôz vojny, no aj po vojne bolo prirodzené, že sa básnická optika menila – potreba vyrovnať sa s ťažobou uplynulej situácie bola jednoznačná, súčasne bola prirodzená aj túžba po novom svete a očakávanie nového poriadku.

U R. Fabryho sa v tomto kontexte nestretávame s ničím novátorským, s ničím, čo by túto „literárnu tradíciu vojnových dôb“ poprelo alebo nahradilo, dokonca si myslíme, že poému *Ja je niekto iný* možno považovať za istú obdobu Hviezdoslavových *Krvavých sonetov*, ktoré poslúžili ako inšpirácia pre mnohé básnické skladby. Opisovanie „skazy európskeho chrámu“ tu R. Fabry akoby rozšíril, tento výraz uňho nadobúda celosvetovú platnosť, no mohli by sme uvažovať paradoxne aj o zúžení platnosti tohto vyjadrenia na skazu jednotlivca.

Básnik je ale v časti *Prológ k epilógu* o niečo optimistickjší. Apokalyptické motívy nahrádza motívmi slnka a radosti z nového dňa. Práve radosť z nového dňa by sme mohli interpretovať ako nadšenie z priaznivých vyhladiok do budúcnosti: „ó more slobody šťastlivých dní pevný hrad // v ňom sa budú klenúť sklepenia budúcnosti“ (s. 194). Optimizmus je však neúplný, ambivalentný. Spočíva v tom, že sa apokalyptické vízie nenaplnili, svet nezhybnul a kolobeh života pokračuje, „ľudia plodia ľudia zabíjajú // jeden sa zrodí druhý hynie“ (s. 189). Vraciame sa síce k motívu zrodu, no prítomné je aj „zabíjanie“, akoby sa ľudia nepoučili – čím sa opäť dostávame k už spomenutým kontrastom. Nadšenie mierom, nenaplnením Fabryho

vízií o „konci sveta“, je tlmené realistickým pohľadom na ľudstvo. Lyrický subjekt však akoby lutoval, že nechal „Fénea, diabla metafory“, aby prevládal nad ním samým: „zabudnúť chcem na tie smutné metafory“ (s. 189). Píše o ukončení bojov, „nič sa už nebude // podobať červom vojny“ (s. 190), čo naznačuje koniec vojny. Motívy konca vojny teda, ako sme už naznačili, prvotne súhlasia s dobou vydania zbierky – 1946. Viaceré básne však boli uverejnené časopisecky už v predchádzajúcich rokoch, a preto je striedanie polôh optimizmu a pesimizmu prirodzené. Postupne sa menila aj spoločenská situácia doby, ktorá na ne mohla silno vplývať.

V časti *Ja som to* nadobúda nadšenie novým svetom dokonca mierny charakter oslavy práce: „môj dedo z predkov tých čo kuli železo // (...) // tu by bolo namieste osláviť prácu“ (s. 192), alebo motív všednosti ako sviatku: „deň z dní každodenných // a predsa sviatkom bol“ (s. 193). Takéto vyjadrenia by sme štandardne považovali za prosocialisticky orientované. Vieme, že R. Fabry vydal v roku 1953 zbierku básní *Kytice tomuto životu*, ktorá prosocialisticky orientovaná rozhodne bola. Otázku náznakov takýchto myšlienok v poéme *Ja je niekto iný* však nechávame nateraz otvorenú.

Forma jednotlivých častí Fabryho poémy je uvoľnená, v mnohom sa podobá *Uťatým rukám*. Sú tu však aj rozdiely. Básnik v takmer všetkých častiach knihy uplatňuje voľný verš bez interpunkcie, v časti *Prológ k epilógu* využíva prerývaný rým, no nie všetky strofy sú identické počtom slabík a počtom veršov, priehľadnú pravidelnosť zaznamenávame až v posledných šiestich strofách skladby. Posledných šesť strof je štvorveršových so striedavým rýmom, pričom okrem poslednej strofy vnímame refrénovitosť posledných veršov: „...aj v tomto veku dvadsiatim“ (s. 198). Práve v časti *Prológ k epilógu* zaznamenávame najväčší odklon od „popierania“ spomedzi všetkých častí poémy.

Návrat k tradičným formám básne, ktoré autor v zbierke *Uťaté ruky* jednoznačne zavrhol, je teda v tejto knihe na základe uvedených skutočností nápadný. Autor sa k tomu aj akoby sám priznával: „či poéziu stratil som // v storočí tomto dvadsiatom“ (s. 197). Usudzujeme teda, že surrealizmus ako taký básnik prekonáva, postupne sa snovosť, imaginatívnosť a automatizmus prechylujú opäť k rácii. V posledných dvoch častiach poémy sa R. Fabry uchýľuje k tradícii, predstavuje svoju víziu sociálnej premeny sveta. Oproti centrálnym častiam s výrazným apokalyptickým vyznením je v posledných dvoch častiach (*Ja som to* a *Prológ k epilógu*) koncepcia skladby radikálne iná – mení sa rétorika autora, obraznosť sa prechyluje k pozitívite.

Záver

Rudolf Fabry v *Uťatých rukách* radikálne poprel tradíciu. Ako čitatelia by sme preto mohli očakávať, že v takomto naladení, v radikálnom popieraní, bude pokračovať vo všetkých ďalších knihách. So zmenou spoločensko-politickej situácie, s hrozbou fašizmu a druhej svetovej vojny však prichádza aj zmena literárna – „otváranie okien do Európy“ vystriedal strach z vojnovnej apokalypsy, automatizmus a „bezstarostná“ hra so slovami a asociáciami ustupujú do úzadia a tradícia sa opäť hlási o slovo.

Lyrická poéma *Ja je niekto iný* stojí teda na pokraji tejto zmeny. Hoci v knihe jednoznačne nachádzame surrealistické prvky, silné zastúpenie tu majú aj prvky, motívy a postupy, ktoré sú v literatúre pomerne hlboko zakorenené. Potvrďuje sa, že prítomnosť inovatívneho v literatúre môže mať aj tradičnú formu.

LITERATÚRA

- FABRY, Rudolf. 1966. *Uťaté ruky. Vodné hodiny hodiny piesočné. Ja je niekto iný*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966.
- FELIX, Jozef. 1986. Od zvonkovej hry predstáv k Féneoovi a víziám alebo Surrealizmus vyvádzaný zo surrealizmu (Na okraj Fabryho zbierky *Ja je niekto iný*). *Elán*, roč. 16, 1946, č. 1-2, s. 8 – 10. [Cit. podľa *Domov a svet*. Vybrané spisy J. Felixa. Zv. 2. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986.]
- HAMADA, Milan. 1966. Revolta a poézia Rudolfa Fabryho. In: FABRY, Rudolf. *Uťaté ruky. Vodné hodiny hodiny piesočné. Ja je niekto iný*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 199 – 206.
- PALIYENKO, Adrianna M. 1993. Discourse of the Self and Rimbaud's "Lettres du voyant". *Alterity as a Creative Dialectic. Nineteenth-Century French Studies*, 1993, roč. 21, č. 3-4, s. 434 – 448.
- ŠMATLÁK, Stanislav. 2007. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2007. ISBN 80-892-2229-2.
- ŽÁRY, Štefan. 2018. *Bratislavská bohéma*. Bratislava: Tatran, 2018. ISBN 978-80-222-0975-5.

.....

Bc. Romana Antalová
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
antalova.romana@gmail.com

Kritické dialógy

MIKŠÍK, Matúš. *K jasu a tiesni mierim. Ivan Laučík v interpretáciách.* Bratislava: Literárne informačné centrum, 2020. ISBN 978-80-8119-132-9.

V ostatných šiestich či siedmich rokoch sme mali možnosť pozorovať zvýšené úsilie súčasnej literárnej vedy o syntetické uchopenie tvorby predstaviteľov básnického zoskupenia Osamelí bežci. Zdá sa, že po vyše polstoročnom behu členov tejto skupiny po dráhe slovenskej literatúry (prerušovanom však vynútenými prestávkami a nešťastnými okolnosťami) dozrel čas na komplexnejšie bilancovanie života a tvorby Ivana Laučíka, Petra Repku a Ivana Štrpku (napr. prostredníctvom dokumentárneho filmu *Osamelí bežci. Ideme ďalej!* z roku 2019) a na jej literárnovedné zhodnotenie v (relatívnej) úplnosti (vzhľadom na skutočnosť, že Štrpkova a Repkova bibliografia sa i naďalej rozrastajú). Prvým „pánom na holenie“ sa v tomto ohľade stal I. Štrpka, ktorého dielo synteticky zmapovali V. Rácová (*Na pomedzí škrupiny. O poézii Ivana Štrpku*, 2015) a Z. Rédey (*Krátka správa o dlhej trase osamelého bežca. Poézia Ivana Štrpku*, 2019). Recenzovaná monografia *K jasu a tiesni mierim. Ivan Laučík v interpretáciách* nadväzuje na tieto výskumné snaženia s ambíciou cez interpretácie konkrétnych textov komplexne charakterizovať poetiku ďalšieho z „osamelých“, a síce enigmatického I. Laučíka.

Matúš Mikšík patrí medzi výrazných predstaviteľov mladšej generácie literárnych vedcov. Pracuje na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, širšia verejnosť ho určite pozná aj z pôsobenia v pozícii šéfredaktora Knižnej revue (2016 až 2018) a ako zodpovednú osobu projektu novej webstránky Literárneho informačného centra. Analýze a interpretácii Laučíkovej poézie sa venoval už v diplomovej práci, ktorú vypracoval pod vedením profesora J. Zambora (išlo o interpretáciu siedmich vybraných básní), svoj literárnovedný záujem o tvorbu tohto autora následne rozvíjal prostredníctvom časopiseckých a zborníkových štúdií (Romboid, Vertigo, zborník *Poetika poézie a jej prekladu*), čo napokon viedlo k spísaniu dizertačnej práce *Poézia Ivana Laučíka*, ktorú obhájil v roku 2019. Samotnú monografiu teda treba vnímať ako vyvrcholenie Mikšíkovho dlhoročného záujmu o poéziu I. Laučíka. Popri tom sa však zapodieva i recenzistikou (súčasná slovenská literatúra) či analýzou a interpretáciou tvorby iných predstaviteľov slovenskej poézie.

Monografia *K jasu a tiesni mierim* pozostáva zo štyroch tematických celkov. V časti *Kompas, sextant, výškomer. Úvod do poetiky, princípy* autor stručne reaguje na vybrané otázky Laučíkovej poetiky: konkrétne na jeho označovanie za neoavantgardného, resp. postmoderného autora a na koncept otvorenej básne, v súvislosti s ktorým rieši aj otázku miery uplatňovania poetických princípov deklarovaných v osamelobežeckých manifestoch. V oboch prípadoch ide o krátke poznámky, ktorých účelom je predostrieť čitateľom Mikšíkov postoj k týmto otázkam: „Manifest, ani akúkoľvek teóriu postmodernej či neoavantgardnej poetiky teda nevidím ako príčinu toho, ako sú v konečnom dôsledku Laučíkove básne ustrojené, ale nanajvýš ako istú úroveň korelácie“ (s. 18). Nasleduje krátky úvod k štyrom princípom, ktoré autor monografie stanovil ako určujúce pre Laučíkovu poetiku: kinetický princíp, metafyzický princíp, eticko-ekologický princíp a princíp (ne)možností jazyka. Každý z nich je následne patrične

rozvinutý v tretej časti monografie *Prepaľovať sa k jadrú. Rozpracovanie princípovej teórie*, kde sú charakterizované prostredníctvom interpretačných záverov z konkrétnych básní a zbierok, pozornosť sa tu však venuje aj trvaniu a obmenám prejavov daných princípov na ploche celej Laučíkovej tvorby. Druhá časť monografie nesie názov *Zachraňovať tie nepresné mosty. Analýzy zbierok* – tvoria ju komplexné charakteristiky jednotlivých Laučíkových zbierok. Tu sa žiada dodať, že M. Mikšík venuje osobitú pozornosť aj básnikovým juveniliám, ktoré vyšli v súbornom vydaní Laučíkovej poézie (*Básne*, 2003), takisto neopomenul ani básne, ktoré boli napísané až po autorovej poslednej knižne vydanéj zbierke *Havránok*, a istý priestor sa v monografii ušiel aj cyklu básní *Pece nezhorja*. Nie je teda prehnané napísať, že M. Mikšík mapuje Laučíkovu tvorbu v absolútnej úplnosti. Štvrtú (a najrozsiahlejšiu) časť monografie s názvom *Otvoriť oči dovnútra. Interpretácie* tvoria interpretácie vybraných Laučíkových básní z takmer všetkých období jeho tvorby: zbierku *Pohyblivý v pohyblivom* tu zastupujú interpretácie básní *Lov veľrýb* a *Nansen*, zbierku *Sme príbuzní na začiatku* interpretácia básne „Už (ten divý spánok)“, zbierku *Na prahu počutelnosti* interpretácie básní *Brusnica v lade*, *Limby* a *Liptov*, zbierku *Vzdušnou čiarou* interpretácia básne *Yettimu*, zbierku *Havránok* interpretácie básní *Biely film* a *Ešte apríl* a post-havránkové básne sú tu zastúpené interpretáciami básní *Aury*, *Stopa Seamusa Heanyho v Dobrej Nive* a *Pomlčka*. V súvislosti s poslednou menovanou básňou sa žiada napísať, že nejde o literárnovednú interpretáciu v tradičnom zmysle slova, ale o esejisticky poňatú interpretáciu.

M. Mikšíka vnímame ako pokračovateľa zamborovskej línie semiopoetickej interpretácie literárneho diela, k čomu sa vo svojej monografii hlási aj on sám (str. 12). Ide o mimoriadne komplexný prístup, ktorého efektívne používanie predpokladá zohľadnenie početných poetických aspektov tvarovania umeleckého textu a hľadanie spôsobov ich vzájomnej súčinnosti s významovou výstavbou textu k produkcii jeho zmyslu (pozri J. Zambor: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu* alebo *Niečo ako láska, niečo ako soľ. Miroslav Válek v interpretáciách*). Takýto prístup kladie nemalé nároky na interpretátora, pretože sa od neho očakáva hĺbková analýza textu na viacerých úrovniach. Toto sa M. Mikšíkovi darí naplňať veľmi úspešne, no miestami za cenu nadinterpretačných „exkurzov“: v tomto ohľade „udrie do očí“ napr. rozsiahla poznámka č. 245 o technických špecifikáciách pohybových možností de Exupéryho lietadla typu P-38 Lightning. Na Mikšíkovu obranu však treba povedať, že „exkurzy“ tohto druhu zvyčajne vydeľuje do poznámok pod čiarou, avizujúc ich nadinterpretačný charakter (napr. „skôr z hľadiska upokojenia fantázie než z hľadiska korektnej interpretácie básne“, s. 141). Takisto by sa dala viesť diskusia o tom, či v prípade významovo mnohoznačnej Laučíkovej poézie vôbec možno písať o nejakej nadinterpretácii, či by nebolo namieste skôr uvažovať o bližších, resp. vzdialenejších horizontoch významu. V každom prípade platí, že M. Mikšík naplňa potenciál metodológie, ktorú si zvolil, hoci aj za cenu občasných nadinterpretačných presahov. V súvislosti s jeho spôsobom interpretácie sa takisto žiada vyzdvihnúť komparatívne presahy (osobitne k poézii Š. Strážaya a J. Mihalkoviča) a jeho široký interdisciplinárny záber (napr. presahy k teórii mýtu – J. Campbell a M. Eliade).

Mikšíkov štýl je dynamický, pútavý, a teda aj čitateľsky atraktívny. Osobitosťou autorovho vyjadrovania je tiahnutie ku gnómickejšiemu či sentencionalite (A. Bokníková to vo svojom posudku označuje ako aforickosť; odcitované na prednej záložke prebalu knihy), ktorá však nie je samoúčelná: M. Mikšík prostredníctvom svojich gnóm aktualizuje Laučíkovu obraznosť a pomáha ju týmto lepšie priblížiť čitateľom: „S trochou zenového nadhľadu sa teda dá povedať, že

vodopády budú vždy „čistejšie než všetko, čo možno o nich povedať“ a že aj obyčajný lišajník bude vždy „skutočnejší ako ‚vata‘ slov“ (s. 109). Výsledkom týchto snažení je monografia, ktorá je čitateľsky prístupná, no zároveň nie je nijako kompromitovaná odbornosť Mikšíkových interpretácií. Miestami tu síce nachádzame nie práve najšťastnejšie vyjadrenia, ktorým by prospela vhodnejšia štylizácia (príklad: „... viacero textov je vďaka vrstveniu obrazov, ktoré sa tu zdá byť často organizačným princípom, zmeravených v istej forme manieri a dajú sa považovať za prvoplánové“ – v súvislosti so zbierkou *Pohyblivý v pohyblivom*), no vo všeobecnosti platí, že Mikšíkove interpretačné závery sú fundované a vychádzajú z pozornej interpretácie.

Domnievame sa, že Laučíkova poetika mnohovýznamovosti a eliptickosti predstavuje jednu z interpretačne najnáročnejších v dejinách slovenskej poézie („Annapurna slovenskej poézie“, dalo by sa napísať), ale M. Mikšík vo svojej monografii dokázal, že prostredníctvom dôkladnej a systematickej interpretácie sa dá preniknúť k jej podstate. Štyri princípy, ktoré v tejto súvislosti vytýčil a výstižne opísal, predstavujú konštanty Laučíkovho písania a vyjadrujú tematickú bohatosť a myšlienkovú hĺbku básnikových textov. Enigmatický svet básní I. Laučíka ostáva aj do budúcnosti naďalej otvorený ďalším interpretačným pokusom (ešte toho zostáva veľa, čo by v tejto súvislosti stálo za rozpracovanie), no M. Mikšíkovi sa ho verš po verši, obraz po obraze podarilo predstaviť komplexne, výstižne a pútavo.

Milan Kolesík

Hneď v obsahu monografie Matúša Mikšíka *K jasu a tiesni mierim. Ivan Laučík v interpretáciách* si možno všimnúť jej precíznu kompozíciu. Je rozdelená do štyroch hlavných častí pomenovaných sugestívnym spôsobom, evokujúc smerovanie – či už horizontálne, vertikálne, alebo smerom dovnútra, do hĺbky. Toto je základné stanovisko, z ktorého sa M. Mikšík na cestu k Laučíkovej poézii vydáva. „K“ z názvu monografie tu neplní len funkciu klasickej úvodnej prepozície, predznamenáva autorovu metódu. Prístupovať k poézii, približovať sa jej, múzicky a citlivo a zároveň štruktúrované a s vysokou mierou odbornosti.

Monografiu otvára predhovor s názvom *Na prahu*. Autor v ňom charakterizuje svoje úsilie o presné pomenovanie javov, keďže „žiadne dokonalé vyjadrenie neexistuje“ (s. 10), pričom je kľúčové sa sústrediť na nepretržitosť hľadania. M. Mikšík sa so svojím úsilím obracia na „čitateľov a čitateľky“ – takéto rodovo citlivé označenie je jedným z mnohých momentov inovácie, ktoré sa autor viac či menej úspešne pokúša do textu včleniť. Ďalším sú sofistikované slovné hračky, ktoré autorov rukopis činia nezameniteľným a ľahko rozpoznateľným, napr. „striasť zo seba nánosy vonkajšieho svet(l)a“ (s. 10) či „je symp(tom)atické“ (s. 24). Zdanlivo marginálne elementy autorského štýlu sa pri Mikšíkovej úrovni literárnovedného skúmania textu stávajú významnými kódmi jeho metódy.

Prvá kapitola monografie *Kompas, sextant, výškomer* s podtitulom *Úvod do poetiky, princípy* predstavuje tri základné piliere diela: analýzu, rozpracovanie tézy a interpretáciu. Tieto piliere zastrešuje semiopoetický prístup k skúmanému korpusu textov. I. Laučík je v tejto kapitole označený za básnika postmoderného aj neoavantgardného, deštrukcia podľa M. Mikšíka ustupuje dekonštrukcii. V rámci deštrukcie autor spomína „radikálny prístup historickej avantgardy“ (s. 14), čo možno označiť za neprimerané zjednodušenie vnímania tohto smeru. Autor si v rámci prvej kapitoly kladie otázku o vzťahu medzi deklarovaným (v manifestoch) a realizovaným (v poézii), ktorú zodpovedá situovaním suverenity a autonómnosti Laučíkových textov

medzi tieto dva póly. Práve takýmto situovaním sa opäť zjednodušujúco ruší procesúalna podoba skúmania avizovaného vzťahu medzi javmi. Poslednou časťou prvej kapitoly je expozícia k štyrom princípom Laučíkovej poézie: kinetickému, metafyzickému, eticko-ekologickému a princípu (ne)možností jazyka.

Zachraňovať tie nepresné mosty – tak znie názov druhej kapitoly, v ktorej sa nachádzajú analýzy zbierok. Tvorba I. Laučíka je tu predstavená od časopiseckých prvotín po knižný debut *Pohyblivý v pohyblivom* (1968). M. Mikšík sleduje líniu, ktorú rané autorove texty tvoria s neskoršou tvorbou, aj premeny tematického tvarovania básní. Poväčšine bezchybné postrehy sú ojedinele prerušené kategorickými vyhláseniami, ktoré akoby básne silene vtesnávali do skratkovitých hodnotení: „Reaktívne lietadlo sa preto jednoducho rozpadá ako niektoré surrealistické texty, ktoré sú často síce obrazovo presýtené, ale jednotlivé obrazy samy osebe nie sú dostatočne nasýtené“ (s. 23).

Autor pomenúva Laučíkove inšpirácie bítnickou poetikou na príklade básne *Noc autostopára je na ceste*, dešifruje takisto afinitu k whitmanovským a eliotovským postupom, čo mu poskytuje solídny základ pre vykreslenie laučíkovskej trajektórie na obojsmernej trati „obyčajné“ – „dobrodružné“. M. Mikšík pri systematizácii interpretovaných javov na viacerých miestach monografie používa dichotómiu, ktorá však nie je vždy organickou súčasťou textu. Zatiaľ čo napríklad pri klasifikácii Laučíkových hrdinov by sme ešte mohli uvažovať s Mikšíkom v dichotomickej dvojici „človek-prieskumník“/„človek-dobyvateľ“ (napr. na s. 53), hovoriť však o priestoroch básne ako o tých kreovaných imagináciou a tých zreálnených pozorovaním je už príkladom silenej kategorizácie, ktorá Mikšíkov text prehnane oklieštuje a nedovoľuje mu rozvinúť naplno interpretačný cit, ktorý prirodzene smeruje k najdôležitejším neuralgickým bodom Laučíkovej tvorby.

Takým bodom je nepochybne motív jaskyne, ktorý M. Mikšík u I. Laučíka dešifruje ako základ semiopoetického komplexu a vzťahuje k nemu princípy tvoriace piliere jeho interpretačného postupu. Interpretácia tohto motívu je nosným momentom monografie, M. Mikšík tu naplno rozvíja svoj cit pre jazykovú hravosť, ktorá ho vedie k viacvrstvovému empirickému skúmaniu veršov: „Jaskyňa má svoj vlastný, vnútorný jas (aj v samotnom pomenovaní) a v symbolickom význame reprezentuje miesto ‚prvotného jasu‘, počiatku, vzniku, teda reprezentuje protopriestor“ (s. 52). Táto viacvrstvovosť autorovi umožňuje plynulo prechádzať heterogénnymi témami zbierky *Na prahu počutelnosti*, či už ide o jej eticko-ekologické rozmery, alebo procesy de- a resémantizácie v nádeji rehabilitovať jazyk, a prepojiť ich vzájomne fyzicko-metafyzickou duálnosťou priestoru jaskyne aktivujúcou vnútorný zrak.

Básne zbierky *Na prahu počutelnosti* si M. Mikšík zoskupuje do pomocných kategórií: úvodná štvorica básní o jaskyniach, päť exteriérových básní a opätovne štvorica „jaskynných“ básní. K niektorým sa vyjadri obsirnejšie, z iných vyzdvihne len zaujímavý podnet či verš. Takýto prístup by sme mohli považovať za fragmentárny, avšak možno mu v kontexte monografie rozumieť. Autor si zvolil komplexný pohľad na Laučíkovu tvorbu, čím nevyhnutne musel rezignovať na možnosť hovoriť o každom aspekte, ktorý básne ponúkajú. Bolo to z Mikšíkovej strany rozhodnutie správne, avšak na viacerých miestach monografie sa ponúka otázka: A čo ďalej? Tú v mnohom zodpovedajú posledné dve kapitoly knihy.

Tretia kapitola monografie s názvom *Prepalovať sa k jadru* nesie podtitul *Rozpracovanie princípovej teórie*. Autor tu analyzuje štyri princípy, s ktorými pracuje v celej monografii. V rámci kinetického princípu sa zameriava na horizontalitu a vertikálitu básne, metaforu

zmeny skupenstva a fyzickú cestu hrdinu. V Laučíkovom prepojení cesty a Cesty identifikuje M. Mikšík inšpiráciu Jackom Kerouacom a jeho románom *Na ceste*. Práve v kontexte tejto inšpirácie následne vyznieva paradoxne, keď uvádza, že ide o pohyb „priestorovo ohraničený, respektíve relatívne jasne vymedzený (auto môže ísť iba tam, kde je cesta)“ (s. 92). Nielenže auto u J. Kerouaca ide aj tam, kde žiadna cesta nevedie, je to dokonca súčasť iniciačného procesu, ktorý M. Mikšík správne v textoch oboch autorov nachádza. Väčšiu mieru slobody potom môžeme zaznamenať pri analýze vertikálnej línie ako smeru transcendentovania. Aj keď tu už M. Mikšík hovorí skôr o aviatickom rozmere, ktorého predstaviteľom je Antoine de Saint-Exupéry, stálo by rozhodne za to vrátiť sa ešte k úvodu kapitoly a prepojiť to s transcendentálnou rovinou a jej manifestovaním u J. Kerouaca. M. Mikšík nám totiž naznačuje, že tieto prepojenia vníma a nepíše o nich priamo možno iba z dôvodu rozsahových možností monografie, možno preto, že nechce pomenovať všetko, čo pomenované byť nie vždy musí.

Autorova voľba nechať mnohé iba v náznakoch je teda pochopiteľná, ale napriek tomu obzvlášť v tejto kapitole možno viac oceniť to, keď prichádza k záveru, že v centre pozornosti by mal byť vzťah medzi jednotlivými princípmi, ktoré kapitola obsahuje. Túto tézu M. Mikšík vyslovuje v časti tretej kapitoly s názvom *Na Ceste*, ktorá je vlastne implicitným návratom k odkazu J. Kerouaca prostredníctvom sofistikovanej hry s metafyzickým rozmerom cesty. V tomto bode dochádza k otvorenému deklarovaniu toho, že autor nechce stavať „kresťanstvo a zen-buddhizmus do prísnej opozície“ (s. 99), v čom možno opäť vnímať posun v porovnaní s úvodnými kapitolami monografie, kde sa s opozíciami pracovalo (aj keď za účelom dosiahnutia presne stanoveného cieľa).

Eticko-ekologický princíp, ktorý je zdôraznený ako tretí v poradí, súvisí s básnickým makroobrazom dvoch typov ľudí: človek-prieskumník a človek-dobyvateľ, pričom emblematickou básňou tohto princípu sa stáva *Lov veľrýb* zo zbierky *Pohyblivý v pohyblivom*.

V rámci princípu (ne)možností jazyka sa M. Mikšík zaoberá okrem semiotiky slov aj semiotikou grafického členenia básní. V jednej z prvých básní autora *Prelet medzerami jazyka* je signifikantné, že medzery medzi segmentami básne konotujú limity jazyka, hoci platí, že „ak sa na Laučíkovu tvorbu pozrieme z opačného konca, nájdeme variant takéhoto motívu medzerovitosti jazyka aj v jednej z autorových posledných básní s názvom *Pomlčka*, a to vo verši „Veľká pomlčka rastie““ (s. 104). Interpretácia tejto básne, samozrejme, tvorí záver celej monografie, no aj napriek logickosti tohto usporiadania možno obzvlášť vyzdvihnúť kompozovanosť, ktorou sa jednotlivé kapitoly vyznačujú, spôsob, akým sa dopĺňajú a rámujú poznanie o Laučíkovej tvorbe, ktoré nám M. Mikšík predkladá.

V poslednej kapitole s názvom *Otvoriť oči dovnútra* dostávajú priestor početné interpretácie vybraných básní, ktoré sú vždy vopred označené. Tento postup zabezpečuje prehľadnosť a ľahkú orientáciu v interpretáciách. Ďalším momentom, ktorý prispieva k prístupnosti Mikšíkových textov v tejto kapitole, je istá forma príbehovosti, ktorú do interpretácií vkladá, či už je to formou sugestívnych rečníckych otázok („Ako čitatelia nevieme, aká konkrétna hudba hrá v pozadí, zdá sa však, že by mohlo ísť o kompozíciu pre sláčikové kvarteto a lesný roh – kam sa ale podelo violončelo?“, s. 116), alebo efektom rúcania štvrtej steny, ktorý tieto otázky v čitateľovi nevyhnutne vyvolávajú („Vieme, ako sú na tom ‚Majestátni‘ dnes? Netreba im pomôcť a tým pomôcť aj nám samým?“, s. 124).

Charakteristická pre autorov rukopis je tu vysoká miera priznanej skromnosti, ktorá miestami vyúsťuje do konštatovaní typu: „V súzťažnosti s obrazivom prvých dvoch odsekov

básne a s vedomím, že môže ísť o divokú nadinterpretáciu, si však dovolím načrtnúť iný variant“ (s. 134). M. Mikšík si takéto konštatovania vo svojich textoch môže dovoliť, pretože kdesi pod nimi „to podstatné je mlčiace, [...] neviditeľné, ale nie neprítomné“ (s. 136). Divoké nadinterpretácie sú len jedným z kľúčov, ktoré autor ponúka svojim čitateľom a čitateľkám.

V monografii *K jasu a tiesni mierim* je zrejmy dlhoročný a sústredený záujem autora o analyzovanú tému. Interpretačno-analyticky zhodnotil päť zbierok a dvanásť vybraných Laučíkových básní. Vytvoril ucelený pohľad na poéziu I. Laučíka, vo svojich interpretáciách pomenoval mnohé podstatné momenty autorovej tvorby, no zároveň ponechal dvere otvorené pre ďalšie generácie skúmajúcich, ktoré budú po jeho stopách mieriť „k jasu a tiesni“. Ide nielen o ústretové gesto voči nasledovníkom, ale aj o gesto autorskej skromnosti. Namiesto vyčerpávajúcich ponorov do textu, v ktorých by mohol neobmedzene predvádzať svoju erudíciu, si autor zvolil miestami až subtilne prikrôčenia k poézii za účelom vyzdvihnutia jej krásy.

Jaroslava Šaková

Terminologický slovník

Predložené heslá budú súčasťou *Stručného tematologického slovníka* ako finálneho publikačného výstupu projektu APVV-17-0026 Tematologická 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 tematológie (Čechová, Mariana: Arcinaratív/arcitext – tematický algoritmus – arcitextuálna tematológia; in: Litikon, 2017, roč. 2, č. 1, s. 280 – 282). To znamená, že materiálou a výkladovou bázou hesiel sú arcinaratívy (s. 278 – 279).

KONKRÉTNE EXISTENCIÁLY – IKONIZÁCIA

.....

§ 1. Zobrazenie základných daností ľudskej existencie v téme umeleckého diela.

§ 2. Konkrétne existenciály

Pobyt. To, čo je, Martin Heidegger označuje v práci *Bytie a čas* ako *súcno*: „Súce je všetko, o čom hovoríme, k čomu sa tak či onak vzťahujeme, súce je tiež to, čo a ako sme my sami“ (Heidegger, 1996, s. 22). Súcnom je napríklad kameň, strom, kôň, pílka, počítač či človek. „Bytie“ potom „spočíva v tom, že a ako niečo je, v realite, vo výskyte [...] v existencii, v tom, že niečo „je dané““ (s. 22). Bytie človeka, čiže ľudskú existenciu M. Heidegger označuje ako *pobyt* (v origináli: *Dasein*). *Pobyt* je pritom „zásadne odlišný od všetkého a reálneho súcna“ (s. 345), pretože sa „nikdy iba nevyskytuje, ale vždy už, nech už akýmkoľvek mýtickým či magickým spôsobom, *sám sebe rozumie*“ (s. 345), „aj keď toto rozumenie nie je pojmovo artikulované“ (ibid. s. 346). „Pobyt vždy niekam mieri a je nejakým spôsobom na ceste“ (s. 100). „Bytie v [...] spolubytí s druhými [...] je spolupobyt“ (s. 144).

Totalita takto chápaného (spolu)pobytu je potom najvšeobecnejšie vymedzenou témou umenia.

Rozpoloženie je nálada, to, „ako nám je“, „ako sa máme“ (s. 161; pozri aj s. 372). Vedno s rozumením a rečou predstavuje „fundamentálne existenciály“ (s. 187; pozri aj s. 188, 208). „Bytie vo svete [...] je vždy v nejakom rozpoložení“ (s. 218), „pobyt je vždy už naladený“ (s. 161): vždy sa nejako máme, nejako nám je (príjemne, povznášajúco, úzkostne, „nijako“, „nanič“ atď.). Rozpoloženie je naše ustanovujúce naladenie, v akom sa vo svete ocitáme: „nálada predstavuje spôsob, ktorým primárne“ sme (s. 372). Nejde teda o „prchavé zážitky, ktoré iba zafarbiajú celok duševného stavu“, je to pôvodný spôsob bytia pobytu, predchádzajúci „všetko poznanie a chcenie“ (s. 372), pričom „ani najčistejšia teória sa nezbavila všetkých nálad“ (s. 165).

Arcitextuálna tematológia, ktorá sa odvodzuje z niektorých Mikových iniciatív (Čechová a kol., 2016, s. 185 – 186), tieto Heideggerove určenia zaraďuje medzi druhotné dosvedčenia

(prvotným argumentom je tu recepčná skúsenosť) v prospech Mikovho zistenia, že výrazové kategórie (vidy, modalities pôsobnosti textu, t. j. rozpoloženia či stavy, ktoré v nás dielo vyvoláva) sú zakladajúcou, v teoretických výkladoch iba dodatočne odmyšľanou alebo nepriznávanou danosťou toho, ako sa nám obraz sveta v texte pred-stavuje (Miko, 1978). V súlade s okrídlenou frázou „krajina je stav duše“, ktorá sa pôvodne vzťahovala na krajinomalbu, možno povedať, že vyjadrené (do znakov vtelené) rozpoloženie je spôsobom bytia témy. To značí, že téma je vždy výrazom istého naladenia a že naladenie sa v diele manifestuje (aj) prostredníctvom témy.

Zobrazeniu, resp. vyjadreniu rozpoloženia v Mikovom modeli →témy zodpovedá kategória →stavu (M. Heidegger na rozdiel od arcitextuálnej tematológie označuje termínom „kategória“ výlučne „určenia nepobytového súcna“; 1996, s. 62). Zobrazenie, resp. vyjadrenie stavu je príznačné najmä pre lyriku a tie umelecké slohy, smery, prúdy, druhy a žánre, ktoré budujú na subjektívnosti, emocionálnosti a konotatívniosti výrazu (Plesník a kol., 2008, s. 33 – 60, 147 – 151).

V arcinaratívoch sa rozpoloženie, čiže to, čo postava vnútorne prežíva, zväčša (nie bez výrazných výnimiek) priamo netematizuje ako ústredná danosť rozprávania. Je v nich prítomné príznačivo bez výslovného vyjadrenia (implicitne), alebo ako len okrajovo či kuso zmieňovaná pohnútka konania hrdinu alebo spôsob prežívania situácií, v ktorých sa ocitá. Príklady: Slovenské čarovné rozprávky sa na stav postáv odkazujú iba marginálne (napr. v rozprávke *Zlatá podkova, zlatô pero, zlatý vlas*: „Janko čušal, bál sa ďalej slovo perieť“; s. 18, pozri aj s. 22, 24, 25, 26, 28; okrajovo, aj keď výraznejšie, je zachytený stav antagonistu, kráľa s funkciou škodcu: „Tu v hneve a zlosti napadlo mu to najhoršie: Janka zmárniť, lebo sa nazdal, že keď ten skazu vezme, bude /krásna „panička“ – E. P./ jeho ľúbiť“; s. 30; resp. v rozprávke *Myšacia bundička*: „Pán bol veľmi smutný a nič ho nechcelo tešiť. Len ti mu raz bolo pozrieť na svoju dcéru a tu sa mu všetko tak zazdalo, že si nebohú ženu vidí. Hneď si vzal do hlavy, že ona musí jeho ženou byť“; s. 34, pozri aj s. 35, 36, 38, 39, 40, 42). Obdobne je to aj v najstaršom kanonizovanom evanjeliu, označovanom ako *Evanjelium podľa Svätého Marka*, jednom z najvýznamnejších kultúrotrvorných príbehov západného civilizačného kultúrneho okruhu, ku ktorému sa tu budeme vzhľadom na tento status odvolávať opakovane: okrem epizódy s Ježišom a ženou trpiacou na krvotok („prišla v zástupe odzadu a dotkla sa /Ježišovho – E. P./ rúcha, lebo si bola povedala: Ak sa len jeho rúcha dotknem, budem uzdravená. A hneď vyschol prameň jej krvi a pocítila na tele, že je uzdravená od svojej choroby. A Ježiš hneď poznal v sebe, že vyšla z neho moc...“; Mr, 5, 28 – 30) či epizódy so zapierajúcim Petrom (Mr, 14, 72) sa v evanjeliu stav postáv netematizuje zvnútra, a to dokonca ani v obrazoch Ježiša v Getsemanskej záhrade (o jeho úzkosti sa referuje sa formou Ježišovej priamej reči adresovanej Petrovi, Jánovi a Jakubovi; Mr, 14, 34) či jeho mučenia a ukrižovania. Formálne by v Markovom evanjeliu na stav postáv mohli odkazovať výrazy ako „lútosťou hnutý“, „zarmútený“, „báli sa“, „žasli“, „nevedel“, „zamiloval si ho“, „desili sa“, „rozpamätajúc sa“ a pod. Z naratologického hľadiska však nie sú podané ako jednoznačný prienik personálneho, vševediaceho a tobôž nie priameho rozprávača do vnútra postavy, ale skôr ako vonkajší výraz jej stavu, sprostredkovaný rozprávačom „oko kamery“.

Vyjadrené bytostné naladenie (životný pocit) pritom predstavuje základ – práve pre túto osnovnú samozrejmosť nezriedka prehliadaný – umeleckých slohov, štýlov, smerov a prúdov (do istej miery aj umeleckých druhov alebo žánrov). Prostredníctvom neho možno uviesť

na jednotiaci menovateľ aj pre tieto celky príznačné (slohotvorné, štylotvorné) vyjadrovacie postupy a formálne príznaky (poetiky, „gramatiky“), a to práve ako prostriedky vyjadrenia príslušného životného pocitu (Plesník, 2012, s. 179 – 188).

Reč predstavuje podľa M. Heideggera jednu z ustanovujúcich („konštitutívnych“) daností pobytu (Heidegger, 1996, s. 208): pobyt je „hovoriace bytie“ (s. 193). V reči dochádza „k spoločnej účasti na spolurozpoložení“ (s. 190). Pritom každá reč, ktorá „niečo sprostredkúva, má zároveň charakter *sebvyslovovania*“ (s. 190; ide o Mikovu subjektívnosť výrazu).

V Mikovom modeli témy predstavuje →reč samostatnú zložku.

Problémová situácia ako prekonávanie odporu. Pobyt je zo svojej podstaty „v problematickej situácii“ (s. 368). Prvotne už preto, lebo realita, v ktorej sa ocitá „je odpor, presnejšie povedané, kladenie odporu“ (s. 239). Odpor nám kladie samo telo: jeho výkonnostné limity, z toho vyplývajúca časopriestorová nedosiahnuteľnosť dačoho, podliehanie chorobám, starnutiu a smrti (podľa F. Mika spočíva choroba práve v „kladení odporu“; 2008, s. 12). Odpor nám kladú aj obmedzenia nášho vedomia (kapacita pamäte, intelektu, poznania, vôle a pod.), prostredie a iní ľudia (napr. svojou inakosťou, cudzotou, nevedomým či zámerným prekážaním alebo ubližovaním). V tomto zmysle je problémovosť spôsobená kladením odporu pohnútkovým podložením témy všetkých arčitextov, a to tak, že tento odpor:

- vedno s jeho prekonávaním (po ikonickej linke) zobrazujú ako súčasť problémovej situácie (k tomu pozri napríklad →Popoluškin cyklus), alebo príčiny takéhoto zadania existenciálnej problémovej situácie vysvetľujú (príklad: biblický príbeh o Eve a Adamovi objasňuje príčinu ľudskej smrteľnosti a utrpenia);
- (po operatívnej linke) poskytujú nepriamy či výslovný návod na prekonanie toho, čo nám kladie odpor pri dosiahnutí ideality, t. j. bezproblémového stavu, zbaveného súženia (nirvány, raja, kráľovstva nebeského a pod., napríklad v evanjeliách a sútrach).

Väčšina existenciálov potom dourčuje kladenie odporu ako podstaty problémovej situácie, ktorej zobrazenie je →*generálnou témou umenia*.

Starosť a každodenné obstarávanie. Pobyt sa v dôsledku odporu, ktorý mu kladie realita, „odhaľuje ako starosť“ (Heidegger, 1996, s. 211; pozri aj s. 58, 76, 222, 348). Pritom „najprv a zväčša je starosť praktickým obstarávaním“ (s. 364, pozri aj s. 367), t. j. zabezpečovaním obživy, obydlia, odetia, ochrany a pod. Prvotnosť takýchto starostí vyplýva z nutnosti uspokojiť najzákladnejšie ľudské potreby. Pobyt je preto „rozptýlený do rôznych spôsobov obstarávania“ (s. 87), takže so „svetom obstarávania“ najprv „splýva“ (s. 200), „upadá“ do neho (s. 439) a „vo svojej faktickej odkázanosti na to, čo treba obstarat“ (s. 381) sa „stráca v rozmanitosti toho, čím sa v obstarávaní zamestnáva“ (s. 443, pozri aj s. 353, 443, 457).

„Spôsob bytia, v ktorom sa pobyt zdržiava najprv a zväčša“ M. Heidegger označuje ako „každodennosť“ (s. 403). „Pobyt môže každodennosťou tupo ‚trpieť‘, v jej tuposti sa utápať, alebo sa jej vyhýbať tým, že namiesto rozptýlenosti v obstarávaných záležitostiach hľadá nové rozptýlenia“ (s. 404).

Pokiaľ sa existenciál starosti v zmysle každodenného obstarávania v arcinaratívoch dostáva do zobrazovaného popredia, deje sa tak predovšetkým v úvodnej (expozičnej) časti

rozprávania, a to ako vstupné zadanie hrdinovej problémovej situácie, jeho východiskového postavenia (statusu), ktoré sa snaží prekonať (napr. rodičia hrdinu žijú v biede, hrdlačia, pre niečo trpia, prípadne hrdina sa z tejto všednosti vydáva do sveta za niečím výnimočným). Arcinaratívy sa obvykle tematicky zacieľujú na výnimočné udalosti a zvláštne deje, ktoré svet každodenného obstarávania presahujú (ústrednou, jadrovou témou umeleckých naratívov sa existenciál starosti v zmysle každodenného obstarávania stáva až v novej literatúre, a to v súvisi so zameraním na všedný život či sociálne problémy, ako sa s tým stretávame v realizme a v naň nadväzujúcich či typovo súvisiacich literárnych smeroch).

Telesné upadanie a bytie k smrti. „Základným spôsobom bytia každodennosti“ je podľa M. Heideggera *upadanie* (s. 204); pobyť „väčšinou končí nenaplnený, alebo rozpadnutý a vyčerpaný“ (s. 274). Za osnovný prípad upadania potom možno pokladať telesné chátranie a starnutie, a to ako predpolie nevyhnutného spenia pobytu ku koncu (M. Heidegger objasňuje tento existenciál odlišne, a to ako strácanie sa v obstarávanom svete, prepadnutie svetu a rozptylenosť v ňom, „odpadnutie“ od seba samého; Heidegger, 1996, s. 204).

Mariana Čechová (2019) poukázala na prítomnosť modelového algoritmu upadania na spôsob chátrania v rozprávke *Smrek* od Hansa Christiana Andersena. Jej sujetový pôdorys je založený na zostupnej (antiklimaxovej) súslednosti zhoršení situácie hlavnej postavy, personifikovaného smreku: 1. mladý smrek vytnú, aby mohol slúžiť ako ozdobná vianočná rekvizita (odlúčenie od životo-darnej pôdy, počiatok odumierania); 2. po Vianociach smrek odzdobia a odložia na tmavú, opustenú povalu, kde mu robia spoločnosť iba potkany a myši; 3. smrek chradne, zvierací obyvatelia povaly strácajú záujem o jeho príbehy; 4. pán domu vyschnutý strom vynesie na dvor (jedno z detí, ktoré na Vianoce obdivovali jeho krásu, pritom zvolá: „Laľa, čo to tu ešte bolo na tom škaredom starom vianočnom stromčeku!“ a skáče po konároch, až mu pod topánkami praskajú“; Andersen, 1998, s. 141), smrek porúbe a spáli.

Ukázkovým arcitextom, ktorý zobrazuje existenciál telesného upadania, je budhistická sútra *Refaz utrpenia (Mahádukkhakkhandhasuttam)* zo *Sútrapitaky* (koša Budhových rozpráv) z budhistického kánonu *Tripitaka* (jeho vznik siaha zrejme do 5. storočia p. n. l., zapísaný bol v 1. storočí p. n. l.): „Čo je potom, mnísi, posilnenie telesnosti? Napríklad, mnísi, kráľovská dcéra alebo mladá brahmanská panna alebo nejaké meštiacke dievča v kvete pätnástich, šesťnástich rokov [...]. Nezjavuje sa takáto žiarivá kráska [...] v tomto veku najnádhernejšie? [...] Pozrime [...] na túto sestru v inom veku, keď má osemdesiat, deväťdesiat alebo sto rokov – zhrbená, ohnutá, schradnutá, vlečie sa vrávoravo o palici, vetchá, vráskavá, bezzubá, so šedivými vlasmi, s takmer holou, traslavou hlavou, koža samá škvrna [...] Zmizlo to, čo kedysi bolo žiarivou krásou? [...] Potom [...] vidíme túto sestru chorú, trpiacu, zoslabnutú ležať tu v telesnej špiny, ostatnými podopieranú, na ostatných závislú [...]. To je [...] bieda telesnosti. [...] Potom vidíme túto sestru, telo na mórach [...], napuchnutú, modročiernu, rozkladajúcu sa. [...] Potom [...] vidíme túto sestru na pohrebisku, telo rozozraté od havranov, vrán alebo supov, roztrhané od psov alebo šakalov, prelezené množstvom červov. [...] Potom [...] vidíme kostru ovešanú mäsom, zaliatu krvou, šlachami spojenú; kostru bez mäsa [...] tu a tam rozhádzanú, tu kosť z ruky, [...] tu panva a tam chrbtica, tu lebka [...], kosti bledé, zažltnuté [...] kosti z tela na prach rozpadnuté“ (Kozák, 1993, s. 112, 113).

Završením upadania a „koncom bytia vo svete je smrť“ (Heidegger, 1996, s. 264; pozri aj s. 266). Podľa M. Heideggera „smrť nie je k pobytu na jeho ‚konci‘ pridaná, ale ako starosť je

pobyt [...] základom svojej smrti“ (s. 337). To značí, že „smrť je spôsob bytia, ktorý na seba pobyt berie, akonáhle je“ (s. 275). Od počiatku je teda „vydaný svojej smrti“ a umiera „fakticky nestále“ (s. 289; M. Heidegger v tejto súvislosti cituje výrok Jana ze Žatce: „Hneď ako človek nadobudne život, je dostatočne starý na to, aby zomrel“; s. 275).

Spenie k smrti, predčasná, resp. neprirodzená smrť alebo ich hrozba, zomieranie a smrteľnosť výrazne určujú problémotvornú mohutnosť → *generálnej témy umenia, ako sa ona sformovala v arcitextoch*. Už v nich zaznamenávame všetky základné podoby a spôsoby, ktorými zobrazenie uvedených daností zasahujú do estetických naratívov, a to ako:

- najsilnejší zdroj dramatickosti, napätia (tenzie) a tragickosti príbehu (zástupne to dokladá katastrofa, čiže hrdinova smrť ako završenie pentadickej sujetovej osnovy klasickej antickej drámy, ktorá areálovo i časovo presahuje antický areál k naratívom rôznych kultúr a vývinu umenia až po súčasnosť; Všetička, 2011, s. 279 – 283), pričom priama alebo nepriama hrozba smrti je tu zväčša sústavným úbežníkom hrdinových problémových situácií, či už ide o súboje a zápasy „na život a na smrť“, úskoky, pôsobenie živlov či vyšších mocností (exemplárne v Homérových eposoch alebo vo výpravných rozprávkových či mýtických sujetoch, v ktorých hrdina bojuje s mocnými nadprirodzenými nepriateľmi /démonické božstvá, drak, obor, striga atď./).

- smrteľnosť ako danosť, ktorej postava podlieha, alebo je idealizujúco mimo jej pôsobnosti (nadprirodzené postavy, božstvá, záporné postavy typu Koščeja Nesmrteľného), prípadne sa ju snaží prekonať (príklady: ústredným motívom jedného z najstarších dochovaných arcinaratívov, eposu o Gilgamešovi, je hľadanie nesmrteľnosti; v indickom epose *Mahábhárata* si starý kráľ Jajáti chce vymeniť zo svojimi synmi vek, aby predĺžil život a užíval si ho v mladíckej vitalite);

- ale aj ako zdroj detenzívneho završenia príbehu (napr. smrť ako spravodlivý trest pre škodcu/antagonistu/zápornej postavu v klasických čarovných rozprávkach; Danišová, 2020).

Bližšie k tomu pozri → smrť ako motív.

Existenciálne upadanie ~ neautentické a autentické bytie (prívrat k svetu , odvrat od sveta ~ úzkosť, osamelosť, nehostinnosť, svedomie, otras). Pobyt podľa M. Heideggera „fakticky umiera, pokiaľ existuje, ale najprv a zväčša v mode *upadania*“ do pohľtenosti „obstarávaným svetom“ (1996, s. 281): „upadajúci pobyt je najprv a zväčša stratený v obstarávaní. V tejto stratenosti sa však ohlasuje skrytý útek pobytu pred svojou autentickou existenciou [...]. V obstarávanom úteku tkvie útek *pred smrťou, to značí odhliadanie od konca ,bytia vo svete*“ (s. 457). „Každodenné obstarávanie si neurčitost' istej smrti určuje tým, že pred ňu vsúva dohľadnuteľné nevyhnutnosti a možnosti budúceho všedného dňa“ (s. 288): zajtra treba zohnať to a to, postarať sa o tamto a vyriešiť toto a pod. „V tomto upadajúcom bytí [...] sa ohlasuje útek pred tiesnivou nehostinnosťou [...] bytia k smrti“ (s. 281). „Každodenné bytie k smrti je ako upadajúce neustálym *útekom pred smrťou*. Bytie *ku* koncu má modus prekrúcajúceho [...] a zastierajúceho *uhýbania pred smrťou*“ (s. 284; pozri aj s. 285).

„Smrť je v [...] rečiach chápaná ako niečo neurčité, čo raz odniekiaľ príde, čo však pre nás samých ešte nie je na dohľad, a preto nás neohrozuje. [...] Verejný výklad pobytu vraví: ‚umrie každý‘, pretože tak si každý druhý i človek sám môže hovoriť: práve ja nie; lebo každý nie je vlastne *nikto*“ (s. 283). „Vyslovená alebo väčšinou i zamlčaná ‚prchavá‘ myšlienka na smrť hovorí: umrieť sa raz musí, ale zatiaľ sa nás to netýka. [...] V prípade dožitia nechce byť verejnost'

touto udalosťou rušená a znepokojovaná vo svojej ustaranej bezstarostnosti“ (s. 283). „Už ‚myslieť na smrť‘ pokladá verejnosť za zbabelý strach, neistotu pobytu a ponuré stránenie sa sveta“, preto „*nedovolí, aby sa prebudila odvaha k úzkosti zo smrti*. [...] Táto úzkosť [...] je vydávaná za slabosť, ktorú by sebaistý pobyt nemal vôbec poznať. Čo sa ‚patrí‘ [...], je ľahostajný pokoj voči ‚faktu‘, že sa umiera (s. 284), a to v ‚pohltivosti obstarávaným svetom‘“ (s. 281).

„Každodenné upadajúce uhýbanie pred smrťou je *neautentické* bytie k smrti“ (s. 289, k opozícii autentického a neautentického bytia pozri s. 60). Pobyt tak „odpadáva od seba samého ako autentického ‚môcť byť sebou‘ a prepadáva ‚svetu‘. Prepadnutie ‚svetu‘ znamená rozptýlenosť v ‚bytí spolu‘ [...], ‚v spolupobyte s druhými“ (s. 204), t. j. v „zabývanosti, ktorú poskytuje verejnosť“ (s. 218), únik do „bezstarostnosti každodenného obstarávania“ (s. 218), strácanie sa v „rečiach“, „prahnutí po novinkách“ a „nových rozptýleniach“ (s. 439; bližšie k tomu pozri → *Existenciály – metodologický dosah*).

Podľa týchto charakteristík možno pod záhlavie „prekrúcajúceho a zastierajúceho uhýbania pred smrťou“ a odvratu od autentického bytia zaradiť marketingovú sústavu tzv. zážitkových a zábavných aktivít či, širšie, nesmierne rozľahlý a štruktúrovaný komplex spôsobov života či životných stratégií a taktík založených na princípe úniku od ticha a samoty „tam, kde to žije“ (v intenciách M. Heideggera, ale aj mnohých ustanovujúcich náboženských arcitextov sú práve tieto postupy „najsmrtejšie“). „Pád [...] do nezakotvenosti a ničotnosti neautentickej každodennosti [...] však vďaka verejnému výkladu (tomu, čo sa všeobecne hovorí – pozn. L. P.) zostáva skrytý, a to tak, že sa vykladá ako ‚vzostup a konkrétny život‘“ (s. 207).

Predpokladovým úbežníkom autentického, neuhýbajúceho, nezastierajúceho bytia, prívratu k autentickému bytiu je podľa M. Heideggera *úzkosť, osamelosť a nezabývanosť*.

„Vrhnutosť do smrti“ sa nám „odhaľuje [...] v rozporení úzkosti“ (s. 281). „Bytie k smrti je“ teda „bytosťne úzkosť“ (s. 295). „Nie je to žiadna ľubovoľná a náhodná, slabá nálada jednotlivca, ale základné rozpoloženie pobytu, v ktorom je mu odomknuté, že pobyt existuje ako vrhnuté bytie ku svojmu koncu“ (s. 281). „*To, z čoho je nám úzko, je svet ako taký*“ (s. 215), „*bytie vo svete samo*“ (s. 216).

„Úzkosť osamocuje a odomyká tak pobyt ako ‚solus ipse‘“ (sám osebe – L. P.). [...] „V úzkosti sa ocitáme v ‚tiesnivej nehostinnosti‘ (s. 217; resp. ‚tiesnivá nehostinnosť osamelosti‘ pobytu sa „odomyká rozporením úzkosti“; s. 326). „Tiesnivá nehostinnosť je základný, aj keď v každodennosti zakrytý spôsob ‚bytia vo svete““ (s. 307).

„Byť tiesnený nehostinnosťou znamená [...] nebyť doma“ (s. 217). Bytie tak „prechádza do existenciálneho ‚modu nezabývanosti‘“ (s. 217). „Útek, ktorý sa vo svojom upadaní uchýľuje do ‚zabývanosti‘, ktorú poskytuje verejnosť, je útekom pred *nezabývanosťou*, tzn. pred onou ‚tiesnivou nehostinnosťou, ktorá preniká pobytom“ (s. 218). Naopak, „osamocovanie vyzdvihuje pobyt z upadania a zjavuje mu autentickosť a neautentickosť ako možnosti jeho bytia“ (s. 219, 220), umožňuje „pripravenosť ku skoku“ (s. 376), v ktorom je prítomný „moment nárazu, *otrasu*“ (s. 301, 302).

Onen „skok“, čiže „prívrat“ k autentickému bytiu sa deje vďaka „volaniu hlasu *svedomia*“ (s. 301), ktoré sa „týka toho, kto chce byť privedený späť“ (s. 302).

Takto uskutočnený prívrat k autentickému bytiu (odvrat od sveta) spôsobuje, že „okolitý svet“ síce „nezmizne, ale pobyt sa s ním stretáva ako s niečím, v čom sa už nevyzná“ (s. 374). Uhýbajúce a zastierajúce stratégie upadajúceho pobytu, „všetko bytie pri obstarávanom [...] zlyháva“ (s. 293): „Svet nemá už čo ponúknuť a práve tak spolupobyt druhých“ (s. 216), „všetko

príručné a výskytové súcno (napr. to, čo sme získali v každodennom obstarávaní – pozn. E. P.) ma už vonkoncom neoslovuje. Súcno sveta môjho okolia už na nič nedostačuje. Svet, v ktorom existujem, stratil všetku významovosť [...]. Táto ničotnosť sveta, z ktorej je nám úzko“ sa nám ukazuje „vo svojej nelútostnej prázdnote“ (s. 375).

Uvedená súslednosť existenciálov späťých so zastierajúcim a uhýbajúcim odvratom od autentického bytia, resp. k prívratom k nemu pritom predstavuje arcisémantému (pradávnou významovú jednotku) celého komplexu textov, ktoré zohrali kultúrotvornú úlohu v rôznych civilizačných okruhoch, presahujúcich kontinentálne hranice. Ide predovšetkým mýtické a náboženské naratívy, ktoré form(ul)ovali celostný obraz sveta: jeho vzniku, usporiadania, v ňom vládnuceho pravidiel a v rámci toho vymedzovali (z ich hľadiska) čo najzmyslupnnejšie a najhodnotnejšie stratégie zvládania pobytu v ňom. Patria k nim aj naratívy, ktoré podkladali väčšinu tzv. veľkých svetových náboženstiev: taoizmus, budhizmus a z ich syntézy odvodené sústavy typu čchanu či zenu, z védizmu, brahmánizmu, upanišádovej gnózy a reformných nezávislých hnutí vychádzajúci hinduizmus, s judaizmom späťe kresťanstvo a islam.

Inštitucionalizované náboženské systémy (napr. cirkvi) s prapríbehmi, ktoré ich podkladajú, pritom nemožno bezo zvyšku stotožňovať. Ide o dve pomerne nezávislé sústavy, ktoré sa môžu popri vzájomnom prieniku navzájom rozchádzať, alebo si dokonca, prinajmenšom v niektorých podobách svojho historického vývinu, protirečiť.

Arcisémantémy trýznivej úzkosti a osamelosti pobytu v nehostinnom svete zaznamenávame napríklad v babylónskom mýte o Ištare a Asúšu-namirovi, sumerskom mýte o Inanne, indickom mýte o kráľovi duchov Kalamitrovi a bohyni Šrí, egyptskom mýte o Izis a Ozirisovi, v príbehu o Sulamit zo židovskej Piesne piesní, v gnostickom mýte o Sofii (Čechová, 2019, s. 133 – 143; metonymicky uvedené rozporenie postihuje trojveršie z gnostickej *Piesni o perle* /asi 3. storočie n. l./, ktorej protagonistka sa o pobyte v „tomto svete“ vyjadruje slovami: „Bol som tam sám a osamelý / a zostal som cudzincom i pre tých, / medzi ktorými som tam žil“; Pokorný, 1998, s. 18; bližšie k tomu pozri Čechová – Plesník, 2016, s.108 – 111).

Spomínané existenciály (v ich vecnom význame, bez ohľadu na Heideggerove dourčenia) sú exemplárne prítomné aj v kresťanskom *Novom Zákone*, súbore kanonizovaných arcitextov, ktoré zohrali zakladajúcu ideologickú úlohu v euro-americkom civilizačno-kultúrnom okruhu.

Jedným z význačných motívov („integračným prvkom“, „kompozičnou osou“ či „niťou“; Všeticka, 2011, s. 238, 239, 243) je odvrat Ježiša Krista od „tohto sveta“, predostieraný v škále od nepríslušnosti k nemu („ja nie som z tohto sveta“; Ján, 8, 23; „moje kráľovstvo nie je z tohto sveta [...], nie je odtiaľto“; Ján 18,36, pozri aj Ján, 17) až po jednoznačné seba-vymedzovanie do nezmieriteľného rozporu s ním („Mňa svet nenávidí“, Ján 7, 7; pozri aj Ján 18, 19; Luk. 21,17; „Ak ide niekto ku mne a nemá v nenávisti svojho otca i matere i ženy, bratov i sestier, ba ešte len aj svojej vlastnej duše, nemôže byť mojím učeníkom“; Luk. 14, 26) a zápas s „kniežatom tohto sveta“ (Ján 16, 11; tu ide o typologickú súbežnosť so zápasom medzi Budhom a „staviteľom“ sveta, Márom) i so svetom ako takým („Vo svete máte len súženie, ale dúfajte, lebo ja som premohol svet“; Ján 16,33). S tým súvisí odvrat od pobytu podliehajúcemu „starostiam tohto sveta“ (Mar. 4, 19), od „uduseniam starostami, bohatstvom a rozkošami života“, ako aj od príslušných profitov vrátane spoločenského uznania (Luk, 8,14; Mar., 12, 38 – 40; 31; Ján 12, 43): „Nestarajte sa o svoj život, že čo budete jesť, alebo čo budete piť, ani o svoje telo, čím sa odejete“ (Mat. 6, 25, pozri aj 6, 31; Luk. 21, 34); „nestarajte sa o zajtrajší deň, lebo zajtrajší

deň sa bude starať o svoje veci. Dost' má deň na svojom trápení“ (Mat 6, 34), „nehľadajte, čo budete jesť, alebo čo budete piť, ani sa takými starosťami neznepekujete“ (Luk. 12, 29; pozri aj 18, 29), „predajte svoje imania“ (Luk. 12, 33; pozri aj Mat. 6; Luk. 16, 11,12; Luk. 6, 24, resp. logion, podľa ktorého opustiť „tu“ „domy alebo bratov alebo sestry alebo otca alebo matku alebo manželku“ značí získať „inde“ viac; Mat. 19, 29, pozri aj Mar. 10; 29,30, Luk. 14, 25 – 35; Ján 12, 25; Mat. 10; 9, Mat. 16, 26; Mat. 22, 5). Obdobný zmysel má aj podobenstvo o svadbe a pozvaných hostí, ktorí na ňu neprídu pre starosti o pole, dobytok, novomanželku (Luk., 14, 7 – 24) či pohreb otca (Mat. 8; 21,22); príhoda o bohatom mládencovi, ktorého Ježiš Kristus vyzýva „predaj všetko, čo máš“ (Mar. 10, 21; Luk. 18, 18 – 30) a s ňou súvisiace príslovie o ihle a ťave, imperatív „opustiť všetko“ (Mar. 10, 28; pozri aj Mat. 19; 16 – 30; Mar. 10, 17 – 31; Luk. 9, 3), epizóda s Martou a Máriou (Luk., 10, 38-42), podobenstvá o boháčovi a Lazarovi (Luk. 16, 19 – 31) a o dvoch cestách (Mat. 7, 13). Odvrat od „tohto sveta“ je pritom vyžadovaný nekompromisne (podobenstvo o nemožnosti slúžiť dvom pánom; Luk., 16, 13 – 15).

Svet v zmysle spolubytu, za ktorý sa Kristus prišiel spasiteľsky obetovať, mu ponad prejavy oddanosti, obdivu, úcty a vďaky preukazuje zväčša a gradujúco nehostinnú tvár, ktorá umocňuje jeho situáciu nezabývanosti („Syn človeka nemá, kde by hlavu sklonil“; Mat. 8, 20; pozri aj Ján 1, 10): viacnásobne o ňom pochybujú poslucháči (Ján, 6, 41 – 42; Ján, 7, 14 – 24, 40 – 44; Ján 8, 48 – 58) i sami apoštoli (Mat. 28, 18; Ján 20, 24 – 29), mnohí prívrženci po Ježišovej „tvrdej reči“ v Kafarnaume od neho „odpadnú“ (Ján, 6, 60 – 68), Gadarčania Ježiša žiadajú, aby „odišiel z ich kraja“ (Mat. 8, 34; Mar. 5, 17) a niektorí „príbuzní“ ho pokladajú za „pomäteného“ (Mar. 3, 21). V Ježišovom „vlastnom“ kraji, v Nazarete, si ho nielenže nectia (Mar. 6, 1 – 6; Ján 4, 43 – 45), ale ho dokonca vyženú von z mesta a chcú zhodiť z vrchu (Luk. 4, 28 – 29). Poslucháči jeho kázania v Jeruzaleme sa ho snažia opakovane ukameňovať (Ján 7, 1 – 2; Ján 8,59; 10,31). Farizejci a zákonníci proti nemu snujú úskoky a zahŕňajú ho výčitkami či obvineniami (pozri napr. Mat. 22, 15-22; ide však o kontinuálnu motivickú líniu, pričom výčitky a obvinenia sú obojstranné), až sa napokon uznesú, že ho usmrtia, pričom Ježišovu smrť si žiada i dav, ktorému Pilát dáva možnosť Ježiša (namiesto Barabáša) prepustiť (Mat. 26 – 27; Mar. 14 – 15; Luk. 22 – 23; Ján 18 – 19). Napokon už príchod Ježiša na „tento svet“ sprevádza súbežne s prejavmi úcty (pastieri, traja mudrci) Herodovo úsilie pripraviť ho o život (Mat. 2).

Naratívy o Ježišovom pobyte v nehostinnom svete sú potom nevyhnutne pretkávané obrazmi jeho samoty a napokon i osamelosti: ouvertúrou Ježišovej misie je štyridsaťdňová odlúčenosť v púšti (kde odoláva satanom nastraženým lákadlám „tohto sveta“, Mat. 4; Luk. 4), pričom rozprávanie o jeho ďalšej pôsobnosti v ľudskom spoločenstve priebežne prerývajú motívy Ježišovho stiahnutia sa či úniku do samoty, na miesta, pri opise ktorých sa zdôrazňuje ich „opustenosť“ (Mat. 14; 13, 23, Mar. 1, 35; 6, 46; Luk. 5, 16; 6, 12; 9, 18; Ján 6,15). Táto motivická línia vrcholí v obraze Ježišovej osamelosti a smrteľnej úzkosti v Getsemanskej záhrade (Mat. 26, 36 – 56; Mar. 14, 32 – 52; Luk. 22, 39 – 53) a završuje sa tým, že jeden spomedzi učeníkov Ježiša zradí, druhý zaprie a ostatní ho opustia, pričom jeho posledné slová na kríži sú podľa najstaršieho kanonického evanjelia „Elói, Elói, lama sabachtani?!“ („Bože môj, Bože môj, prečo si ma opustil?“; Mar. 15, 34).

Uvedenými existenciálnymi sa obsah a zmysel novozákonných evanjelií rozhodne nevyčerpáva, sú v nich jednoznačne prítomné.

Nový Zákon obsahuje aj vzorový obraz odvratu od neautentického bytia k bytiu autentickému (v danom kontexte: od farizejstva ku Kristovi) na základe doslovne stvárneného otrasu:

ide o „obrátene Šavla na Pavla“ po šokujúcom zážitku na jeho ceste do Damašku (Šavol sa počas neho „trasie“, „desí“, „padá na kolená“, „je ohromený“, stratí zrak, Sk. 9). Doslovne sa tu ozýva aj (Heideggerom obrazne mienený) *hlas svedomia* (Sk. 9, 4, 5).

Iným archetypickým príkladom odvratu od neautentického bytia k bytiu autentickému na základe otrasu a volania *hlasu svedomia* (v tomto prípade vnútorného) je legenda o historickom Budhovi, Siddhárthovi Gautamovi (566/563? – 486/483? p. n. l.): Siddhártha vyrastal, chránený od strastí reálneho sveta, v blahobyte a zastierajúcej prepychovej opatere urodzenej rodiny. Vo veku dvadsaťdeväť rokov sa však vybral za brány rodinného paláca, kde postupne uzrel nevládneho starca, chorého nešťastníka a mŕtvolu, pohľady na ktorých ho šokovali („Takto hubí staroba bez rozdielu pamäť, krásu a silu a ľudia, ktorí to vidia, nie sú z toho zdesení? [...] Ako by som sa mohol radovať v pozemskej záhrade, keď je moja myseľ plná obáv zo starnutia? [...] A svet, ktorý sa pozerá na toto nešťastie z choroby, je ešte plný dôvery? Ó, aká obrovská je neznalosť týchto ľudí, ktorí sa tu smejú, aj keď nie sú zbavení strachu z choroby! [...] Taký koniec čaká všetkých a ľudia sa bezstarostne bavia! Aké tvrdé musia byť ich srdcia, že sú na tejto ceste spokojní!“; Ašvaghóša, 2005, s. 49 – 53). Na základe tohto *otrasu* (nárazu s nehostinnou realitou) a vnútorného *hlasu svedomia* sa Budha rozhodol pre *odvrat od sveta* a vydal sa na náročnú cestu k *autentickému pobytu* (v jeho chápaní išlo o oslobodenie od utrpenia na základe „štyroch ušľachtilých právd“ a „osemdielnej cesty“; Nyánatiloka, 1993, 2009; Zbavitel, 2008, 1985; Buddhovy rozpravy 1994 – 2001; Ašvaghóša, 2005; Miltner, 1997).

V tzv. východnom civilizačno-kultúrnom prostredí (osobitne v strednej a juhovýchodnej Ázii) sústava existenciálnych spätých s *prívratom k autentickému bytiu* presahuje religiózne texty k estetickým, resp. umeleckým arcinaratívom, ktoré možno pokladať za obdobu západných klasických čarovných rozprávok, povestí a legiend (k problému ich žánrového zaradenia pozri Čechová – Plesník, 2016, s. 24 – 44). Zatiaľ čo na Západe predstavuje happy-end klasických čarovných rozprávok naplnenie „svetských“ túžob, napríklad zisk kráľovského trónu a kráľovstva, princeznej či princa (podľa J. Campbella aj v týchto prípadoch ide o metaforicko-symbolické vyjadrenie príbehu o duchovnom raste a nemateriálnom, nadsvetovsky transcendentálnom zisku), v spomínaných arcinaratívoch sa tento *prívrat k autentickému bytiu* (resp. *odvrat od „tohto sveta“*) tematizuje v príznakovej miere, priamo a výslovne.

Zástupným príkladom tu môže byť staroindický naratív *Tripura Rahasja* (*Tajomstvo za trojicou*). Jeho súčasťou je príbeh o Hemačudovi, synovi kráľa Muktačunda, ktorý na love uzrie krásavicu Hemalekhu, nevlastnú dcéru mudrca Vjaghrapadu, a na prvý pohľad sa do nej bytostne zamiluje. Ožení sa s ňou, zahŕňa ju kráľovským blahobytom a najatraktívnejšími radovánkami. Hemalekha sa však uprostred toho všetkého správa neprítomne a odťažito. „Pozeráš sa tak nezúčastnene i za najbujnejšieho veselí,“ prihovára sa jej Hemačuda, „ako môžem byť šťastný ja, keď sa mi nedarí prebudiť tvoj záujem? I keď som ti najbližšie, tvoja myseľ prebýva inde. Keď sa ti prihováram, zdá sa, že ma nepočúvaš. Keď ňa dlho držím v objatí, zdá sa, že nevnímaš, a potom sa náhle opýtaš: ‚Pane, kedy si prišiel?‘. Žiadna z mojich starostlivo pripravených zábav ňa nezaujima, nezúčastňuješ sa ich. Keď sa od teba odvrátim, máš zavreté oči, kým sa k tebe zase nepriblížim. Povedz mi, ako mám mať z teba potešenie, keď vidím tvoju ľahostajnosť ku všetkým radostiam a zábavám?“ (Tripura Rahasja, 1995, s. 25, 26). Manželka mu odpovedá: „Obyčajní ľudia, pochabo zapletení do klamu svetských činností, sú mätení pri všetkých príležitostiach domnienkou, že myslenie a konanie ich zbaví všetkých ťažkostí a utrpení“ (s. 21). „Ak je v niečom utrpenie, nemôže to byť dobré. Takými vecami sú bohatstvo,

deti, žena, kráľovstvo, poklady, armáda, sláva, učenosť, rozum, telo, krása i úspechy, pretože všetky tieto veci sú pomínutelné, a tým už v čelustiach smrti, inak nazývaných časom“ (s. 46). Po vypočutí týchto a ďalších manželkiných poučení sa Hemačuda „stal zronený, akoby všetko stratil“ (s. 33; príbeh potom pokračuje Hemalikhínimi poučeniami o spôsoboch *prívratu k autentickému bytiu*).

Spoločným menovateľom ikonizácie *prívratu k autentickému bytiu a odvratu od zastierajúceho a uhýbajúceho bytia k smrti* v arcinaratívoch tohto typu je inverzné (na spôsob princípu presýpacích hodín stvárnené) ponímanie existenciálneho zisku a straty.

Modelový príklad: leitmotívom príbehov oddielu *Vétálapaňčavimšatí (Démonové poviedky)*, ktorý je súčasťou výpravného komplexu *Kathásaritságara (Oceán príbehov, predpokladaný vznik pred 6. storočím n. l.)* je zážitková konkretizácia pravidla: zisk duchovných hodnôt (česť, cnosť, bezúhonnosť, čistota, dodržanie slova, blaho či život iných) je podmienený stratou tela a jeho pôžitkov, ale aj „pozemského“ sveta a života (najčastejšie ide o dobrovoľné podstúpenie smrti, alebo o odhodlanosť tak učiniť; Čechová – Plesník, 2016, s. 93 – 98). Zástupne to dokladá *Šestnásta poviedka* oddielu. Hovorí sa v nej o strome prianí z kráľovskej záhrady (ide o obdobu „zlatej ryby“ alebo „čarovného prútika“ z rozprávok nášho kultúrno-civilizačného okruhu). Jeho vlastníctvo kráľovi všetci závidia. Kráľov syn Džímútaváhana strom však pokladá za nešťastie. Žiada otca, aby sa stromu zbavili: „Vieš, že v mori bytia je všetko nestále a pomínutelné [...]. Ak pôžitky sveta trvajú len chvíľu, prečo si ponechávame, otec, strom prianí? Je zbytočný! Kde sú predkovia, ktorí si mysleli, že im strom patrí, a preto na ňom húževnato lipli?“ (Démonové poviedky, 2008, s. 95). Otec so synom súhlasí. Strom sa po vyslyšaní Džímútavahanovej výzvy, aby odišiel k tým, čo túžia po majetku, vznesie do neba. Závistliví príbuzní si však stratu stromu prianí vysvetľujú ako kráľovo mocenské oslabenie a začnú sa pripravovať na boj o vládu. Džímútaváhana vie, že ak by k tomu došlo, jeho otec by zvíťazil. Nepokladá však kráľovskú moc za hodnú toho, aby sa pre jej udržanie rozpútalo bratovražedné krviprelievanie. Preto sa obaja vzdajú kráľovstva a oddajú sa pustovnícko-asketickému životu (príbeh pokračuje ďalšími epizódami, ktorých pointou je Džímútavahanovo sebaobetovanie za neznámeho mladíka).

Hodnotový vzorec uplatňovaný v spomínanom type arcinaratívov je potom nasledovný: **strata v „tomto svete“ = zisk v radikálne inom svete, resp. udalosť, ktorá je mimo kritérií „zisku“ a „straty“** (napr. v Novom Zákone tejto hodnotovej inverzii okrem toho zodpovedá opakovaná sentencia o prvých /v tomto svete/, ktorí budú poslední /v inom svete/ a vice versa). Uvedené pravidlo (svet a telo ako bezcenne pomínutelná záležitosť, ktorú podčiarkuje bieda smrti) je v oddiele *Vétálapaňčavimšatí* vyjadrované aj na úrovni explicitných moralít. Príklad: „Nevieš, že fatamorgána života sa rozplynie ako bublina na vode? Nevyhli sa tomu ani králi, i keď vojskami zaplavili celé zeme. Uživali si radosti sveta, boli uctievaní ako bohovia, spočívali na pohovkách ozdobených drahokamami, bavili sa na pôvabných strechách palácov, kde sa rozliehali zvuky hudby, obklopovali sa krásnymi ženami, ale i oni ležali opustení na hranici, keď prišiel koniec“ (s. 138).

Vina. Prívrat k autentickému bytiu sa podľa M. Heideggera deje ako „uskutočnenie voľby“, a to prostredníctvom „hlasu svedomia“ (Heidegger, 1996, s. 298), ktorý pobyt „burcuje k najvladnejšej prevínivosti“ (s. 299). Pričom „pojmem viny v zmysle ‚previniť sa vo vzťahu k niekomu‘ možno [...] určiť takto: byť dôvodom nedostatku v pobyte niekoho druhého“ (s. 312).

S M. Heideggerom (začas aj osobne) spätý existenciálny filozof Karl Jaspers (1991) predostrel dnes už klasické rozlíšenie štyroch úrovni viny:

1. „Kriminálna vina: Zločiny spočívajú v objektivne dokázateľných činoch, ktoré porušujú jednoznačne zákony. Inštanciou je súd [...]“ (s. 7). V modeloch sveta, ktoré sprostredkujú arcinaratívy, pochopiteľne, nemusí ísť o súdy v striktno inštitucionálnom zmysle, ale, voľnejšie a širšie, o akékoľvek inštancie s obdobnou autoritou. Súdiť tu môže napríklad božstvo alebo iná nadprirodzená mocnosť, kráľ či učiteľ (guru). Kriminálnej vine v nich zodpovedá to, čo sa v prirodzenom jazyku označuje ako *zločin*. Príklad: z hľadiska súdiacej inštancie Boha Otca sa zločinu v zobrazenom svete Markovho evanjelia dopustili aktívni iniciátori a vykonávatelia umučenia Ježiša Krista: veľkňazi a zákonníci, ktorí sa ho „rozhodli zabiť“ (Mr 14; 1,2), zradný Judáš či rímski vojaci ako vykonávatelia Pilátovho rozhodnutia.
2. „Politická vina: Spočíva v činoch štátnikov a v príslušnosti k určitému štátu, v dôsledku ktorej musím niesť následky činov tohto štátu, ktorého moci som podriadený a ktorého poriadok umožňuje môj život. Všetci občania zodpovedajú za to, akú majú vládu. Inštanciou je moc a víťazova vôľa“ (Jaspers, 1991, s. 7). V modeloch sveta, ktoré sprostredkujú arcinaratívy, štáty v novovekej podobe (napr. v zmysle zastupiteľských demokracií) nefigurujú. Voľnejšie a širšie je potom istou paralelou k politickej vine situácia, keď príslušníci istého spoločenstva preberajú zodpovednosť za následky konania jeho predstaviteľov tým, že takým či onakým spôsobom (i pasívnym podriadením) potvrdzujú ich autoritu (aj v situácii v ktorej títo predstavitelia páchajú zlo). Politickej vine v zobrazenom svete arcinaratívov viac-menej zodpovedá to, čo sa v prirodzenom jazyku označuje ako *kolektívna (spolu)vina*. Príklad: za ukrižovanie Ježiša Krista podľa Markovho evanjelia nesú v tomto zmysle zodpovednosť aj tí účastníci udalostí Veľkého Piatku a toho, čo k nemu viedlo, ktorí síce rozsudok smrti nad Ježišom Kristom nevyviesli, ani ho priamo nevykonali, ale takým či onakým spôsobom potvrdzovali a legitimizovali postup páchatelov zločinu (napr. priamo sa neangažujúci, ale zúčastňujúci sa členovia „židovskej veľrady“, ktorá sa rozhodla žiadať pre Ježiša Krista usmrtenie a pod.).
3. „Morálna vina: Za činy, ktorých sa predsa vždy dopúšťam ako určitý jedinec, som zodpovedný morálne“ (s. 7), aj keď sa nimi neporušil zákon. „Inštanciou je tu vlastné svedomie a komunikácia s priateľom a blíznym, s milujúcim človekom, ktorý ma živý záujem o moju dušu“ (s. 7). Existenciál *morálnej viny* je bezprostredne prenosný aj do zobrazeného sveta arcinaratívov. Príklad: morálne sa podľa Markovho evanjelia (14; 66-72) previnil Peter, ktorý trikrát zaprel Ježiša Krista.
4. „Metafyzická vina: Existuje solidarita medzi ľuďmi ako ľuďmi, v dôsledku ktorej je každý zodpovedný za všetko bezprávie a všetku nespravodlivosť na svete, osobitne za zločiny, ku ktorým dochádza v jeho prítomnosti alebo s jeho vedomím. Ak som neurobil všetko, čo som mohol, aby som im zabránil, som spoluvinný. Ak som nenasadil svoj život, aby som zabránil zavraždeniu druhých, ale som sa iba nečinne prizeral, cítim sa vinný spôsobom, ktorý nemožno právne, politicky a morálne primerane postihnúť. To, že žijem, keď sa stalo niečo také, spočíva na mne ako nezmazateľná vina. [...] V tom je základ viny nás všetkých. Inštanciou je jedine Boh“ (Jaspers, 1991, s. 8). Heideggerovo chápanie viny (presahujúco) potom zodpovedá Jaspersovmu pojmu *metafyzickej viny*:

pobyt sa „rozvrhuje do možností, do ktorých je uvrhnutý [...] Súc [...] takto uvrhnutý, zostáva pobyt neustále za svojimi možnosťami“ (Heidegger, 1996, s. 314). „V tom je však obsiahnuté“, že pobyt vždy stojí „buď v jednej, alebo v druhej možnosti, jednou z nich teda vždy nie je“ [...] Sloboda však je len vo voľbe jednej možnosti a táto voľba znamená: niešť to, čo sme nezvolili a nemohli zároveň zvoliť druhú. [...] To znamená: pobyt je ako taký vinný“ (s. 315). „Byť vinný v [...] uvedenom zmysle [...] je [...] spôsob bytia pobytu“ (s. 312, 313). Pobyt „je vinný v základe svojho bytia [...] [...] Byť previnilý je pôvodnejšie ako akékoľvek vedenie o tom“ (s. 316). „Previnilosť konštituuje bytie“ (s. 317). Vo vzťahu k obrazu sveta v arcinaratívoch by k metafyzickej vine bolo možné voľne priradiť tie spôsoby „previnenia“, ktoré presahujú (transcendujú) konanie postavy: je vinná, hoci sa sama nedopustila zločinu, kolektívneho či morálneho prehrešku. V tomto zmysle zobrazeniu *metafyzickej viny* zodpovedajú napríklad motívy „dedičného hriechu“, „zlého osudu“, „karmy“ a pod.

To sú len východiskové vymedzenia vidov viny, ktoré by bolo možné vstupom na pôdu etiky ako vedeckej disciplíny ďalej spresňovať či aktualizovať v súlade s jej najnovšími náhľadmi. Potrebu takéhoto rozvíjania akoby posilňoval fakt, že tematizáciu viny komplikujú nielen vzťahy medzi zobrazenými aktantami, ale aj vzťah medzi systémom zobrazeného (napr. hľadiskom postáv) a systémom zobrazenia (napr. hľadiskom rozprávača).

Arcitextuálna tematólogia však v zásade nemá dôvod pristupovať k existenciálu viny prostredníctvom zložito štruktúrovaného vymedzovania previnenia v etike ako vednom odbore, ktorý sa vinou zaoberá ako danosťou reálneho životného sveta. Cieľom arcitextuálnej tematólogie totiž nie je vinu hodnotiaco klasifikovať, ale interpretovať jej vyhodnotené (akokoľvek výslovne neurčito či ambivalentne) zobrazenie v arcinaratívoch. V nich sa vina výslovne alebo implicitne takmer výlučne určuje hľadiskom rozprávača (príklad: v Markovom evanjeliu je z hľadiska niektorých postáv vinný Ježiš Kristus, avšak z hľadiska rozprávača sa jednoznačne previnili aktéri jeho odsúdenia, mučenia a ukrižovania). Vzhľadom na to a v súlade s (epistemologickou) podstatou arcitextuálnej tematólogie možno jej operačné pole v súvisi s existenciálom viny oslovne vymedziť elementárnymi pojmami prirodzeného jazyka a ich vzťahmi:

- *vina* (*zločin, kolektívna vina, morálna vina, metafyzická vina*, resp. inklúzia: *zločin, hriech* /nie každý hriech je zločinom/, *priestupok* /nie každý priestupok, napr. nazretie do 13. komnaty, je zločinom či hriechom a pod.) ↔ *nevina*;
- *dobro* (*nevina*) → *zlo* (*vina*);
- *vina* → *trest, strata*;
- *nevina* → *odmena, zisk* atď.

Ikonizované môžu byť a význačnú úlohu v obraze životného sveta zohrávať aj ďalšie existenciály vrátane tých, ktoré objasňujeme v hesle → *Konkrétne existenciály – metodologický dosah*.

§ 3. Literatúra

- ANDERSEN, Hans Christian. 1998. *Rozprávky Hansa Christiana Andersena*. Bratislava: Mladé letá, 1998.
 AŠVAGHÓŠA 2005. *Příběh Buddhova života*. Praha: Bibiiotheca Gnostica, 2005.
Buddhovy rozpravy. Sv. 1 – 7. Praha: DharmaGaia, 1994 – 2001.
 ČECHOVÁ, Mariana. 2019. *Andersencia*. Praha: Verbum, 2019.

- ČECHOVÁ, Mariana. 2019. *Ikonizácia pádu a vzostupu (v arcinaratívoch Popoluškinho typu)*. Bratislava: Veda, 2019.
- ČECHOVÁ, Mariana a kol. 2016. *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016.
- ČECHOVÁ, Mariana – PLESNÍK, Lubomír. 2016. *Tematické algoritmy a existenciálne stratégie v Oceáne príbehov*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016.
- DANIŠOVÁ, Nikola. 2020. *Metamorfny motív v arcinaratívoch (mystérium premeny)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2020.
- Démonové povídky. Zkazky indických vypravěčů*. Praha: Argo, 2008.
- DOBŠINSKÝ, Pavol. 1995. *Slovenské národné povesti*. Bratislava: Nestor, 1995.
- JASPERS, Karl. 1991. *Otázka viny (Príspevek k německé otázce)*. Praha: Mladá fronta, 1991.
- KOZÁK, Jan (ed.). 1993. *Dvacet jedna řečí askety Gótama zvaného Buddha*. Praha: Felt Technika, 1993.
- LE PRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie. 1971. *Kráska a Zvíře*. Praha: Artia, 1971.
- HEIDEGGER, Martin. 1996. *Bytie a čas*. Praha: OIKOYMENH, 1996.
- MIKO, František: *Estetická komunikácia*. In: MIKO, František – POPOVIČ, Anton. *Tvorba a recepcia*. Bratislava: Tatran, 1978, s. 15 – 238.
- MIKO, František. 2008. *Poznámky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008.
- MILTNER, Vladimír. 1997. *Malá encyklopedie buddhismu*. Praha: Práce, 1997.
- NYANATILOKA, Thera. 2009. *Buddhistický slovník*. Praha: DharmaGaia, 2009.
- NYÁNATILOKA, Thera. 1993. *Slovo Buddhovo*. Praha: Stratos, 1993.
- POKORNÝ, Petr. 1998. *Píseň o perle. Tajné knihy starověkých gnostiků*. Praha: Vyšehrad, 1998.
- PLESNÍK, Lubomír. 2012. *Kapitoly z recepnej poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012.
- PLESNÍK, Lubomír a kol. 2008. *Tezaurus estetických výrazových kvalit*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008.
- TRIPURA RAHASJA. 1995. *Tajemství za trojicí*. Praha: Ada, 1995.
- VŠETIČKA, František. 2011. Co je kompoziční výstavba. In: *Ariadnino arkanum. O kompoziční poetice české prózy v prvním desetiletí 20. století*. Olomouc: Fontána, 2011, s. 162 – 286.
- ZBAVITEL, Dušan. 1985. *Starověká Indie*. Praha: Panorama, 1985.
- ZBAVITEL, Dušan (ed.). 2008. *Raný indický buddhismus*. Praha: Argo, 2008.

§ 4. Lubomír Plesník

KONKRÉTNĚ EXISTENCIÁLY – METODOLOGICKÝ DOSAH



§ 1. Prejav základných daností ľudskej existencie vo vedeckom správaní, ich vplyv naň.

§ 2. Konkrétne existenciály

Keďže *existenciály* postihujú danosti ľudského bytia ako celku, prejavujú sa aj v spôsobe vedeckého správania. Arcitextuálnu tematológiu s ohľadom na jej odborové zaradenie pritom v rámci vymedzovania vlastného koncepčno-metodologického postavenia (spôsobu vedy, ku ktorému sa na jednej strane hlási a s ktorým sa na protihľanej strane programovo nestotožňuje) zaujíma prednostne dosah existenciálov na humanistiku, osobitne na estetiku a literárnu vedu.

Rozpoloženie. Jeho metodologický dosah je obsiahnutý v hesle →*Konkrétne existenciály – ikonizácia*.

Oddalovanie. Pobyt sa podľa M. Heideggera „drží“ v istom „od-dialení“ (Heidegger, 1996, s. 132). Podstata oddalovania spočíva v tom, že „to, čo je nám intervalovo ‚najbližšie‘, preskakujeme“ (s. 131): „Pre toho, kto napr. nosí okuliare, ktoré sú mu čo do intervalu tak blízko, že ich ‚má na nose‘, je tento použitý prostriedok oveľa viac vzdialenejší než obraz na stene oproti. [...] To platí napr. i o ceste – prostriedku na chodenie. Pri chôdzi sa jej každým krokom dotýkam a je zdanlivo tým najbližším a najreálnejším z toho, čo je vôbec po ruke, priamo sa pod určitými časťami tela, pod chodidlami sunie. A predsa je oveľa vzdialenejšia než známy, ktorého na ‚vzdialenosť‘ dvadsať krokov ‚na ceste‘ stretávam“ (s. 131,132).

To, čo „je tak ‚samozrejmé‘, že si to vôbec nevšímame“ (s. 449), pritom „tají v sebe ontologicky-existenciálne samé záhady“ (s. 404). To platí aj pre základný predpoklad – dodávame my – aby to, čo skúmame, pre nás vôbec bolo (k tomu a k Heideggerovmu konceptu *svetliny / „lichtung“* / ako elementárnej podmienky evidencie čohokoľvek pozri Plesník, 2007).

Arcitextuálna tematológia práve z tejto skúsenostnej danosti (odďalujúce prehliadanie ustanovujúceho) odvodzuje svoje predmetové zameranie na rudimentálne a fundamentálne danosti textualizovanej semiosféry, t. j. arcinaratívy („veľké príbehy“). A odvodzuje z nej – v typologickom (nie „vplyvologickom“) súzvuku s niektorými polohami hnutia *New Sincerity* – aj svoj zásadný zámer vypovedať o nich v protiklade s postmodernou iróniou a cynizmom elementárne zistenia i za cenu, že tieto určenia vyznejú banálne, redundantne (nadbytočne), naivne či „out of date“. Triviálny príklad: Zlomená noha bolí. Na tomto fakte nič nemení okolnosť, že sa to konštatuje oddávna a neustále. Jeho banálna „samo-zrejmosť“ neopodstatňuje ošetrovateľa, aby bolestivosť zlomeniny nebral do úvahy, alebo ju dokonca popieral a konal v rozpore s tým.

Táto zásada platí podľa konzervatívne založenej arcitextuálnej tematológie i pre vedu. Rešpektuje sa tu tradicionalistické chápanie jej zmyslu ako podniku zacieleného na pojmové postihnutie zákonitostí, t. j. podstatných, opakujúcich sa (trans-singulárnych), a preto zovšeobecniteľných súvislostí či daností.

V humanistike ide z hľadiska klasického štrukturalizmu najmä o pojmové vymedzenie paradigiem, kódov či gramatík v zmysle „langue“. To sú napríklad tematické algoritmy, Aarne-Thompsonove-Utherove rozprávkové typy či Proppove funkcie a pod. Tie tiež ako „dávno známe“ a mnohokrát opakované evidencie z titulu svojej „klasickosti“ akoby provokovali niektorých predstaviteľov ďalšej generácie bádateľov k samoučelnej „de(kon)štrukcii“ (pozmeňovaniu podľa princípu „už len preto, lebo sa to tvrdí dlho, treba vec preonačiť, šokujúco prevrátiť z nohy na hlavu!“), a nie ku kultivujúcej korekcii, ktorú zaiste potrebujú a znesú.

Predvedecké rozumenie. M. Heidegger pripomína, že tomu, čo je, „vždy už určitým spôsobom rozumieme“ (Heidegger, 1996, s. 229). I „prosté“ zmyslové vnímanie „je samo o sebe rozumejúce“ (s. 177): „nikdy nepočujeme ‚najprv‘ hluky a komplexy zvukov, ale škrípajúci voz, idúci motocykel [...] pochodujúcu kolónu, severný vietor, ťubanie ťaťla, praskanie ohňa“ (s. 191). „K tomu, že ‚máme niečo už len prasto pred sebou, dochádza až pri čistom nazeraní, keď už nerozumieme. Toto uchopenie [...] je privácia (výslednica dodatočnej abstrakcie – L. P.) *prostého* rozumejúceho videnia, nie je pôvodnejšie než ono, ale je z neho odvodené (s. 177).

Potom aj „výklad je existenciálne zakotvený v rozumení; nie je to tak, že by k rozumeniu dochádzalo prostredníctvom výkladu“ (s. 176): „všetko vysvetľovanie je ako rozumejúce odkrývanie nezrozumiteľného zakorenené v primárnom rozumení pobytu“ (s. 368), a to tak, že je nám to už „predvedecky známe“ (s. 426). To či ono sa stáva dokonca už samým predmetom výskumu, jeho „materiálom [...] iba tým, že mu už vopred rozumieme“ (s. 427), teda „predpojmové“ (s. 448), „pred všetkou analýzou“ (s. 185).

Arcitextuálna tematológia sa v tomto zmysle vymedzuje vo vzťahu k tým polohám (post) pozitivistického scientizmu, ktorý príznačne to, ako prirodzene, „predvedecky“ predmetu svojho výkladu rozumie, nepriznáva, alebo dokonca popiera (F. Miko sa kedysi v súvisi s tým vyslovil priamo o „pokrytectve, o ktoré v scientizme nikdy nebola núdza“). (Post)pozitivistický scientizmus totiž ustanovujúco, zo svojej podstaty závisí na usvedčovaní „prirodzenej skúsenosti nášho predvedeckého života“ (E. Husserl) z omylu alebo skreslenia. Akoby práve na jej popieraní, a nie rozvíjaní, kultivácii a precizovaní, závisel zmysel, spoločenský honor vedy a jej exkluzívnosť (Plesník, 1995). Príznačné je tu diskrétno zastieranie nielen toho, ako autori vedeckých štúdií skúmanému fenoménu sami „predvedecky rozumejú“, hoci pri jeho konceptuálnom vymedzovaní z tohto „predvedeckého rozumenia“ vychádzajú a s ním operujú. Ich výklad „samej veci“ potom pôsobí tak, akoby pred ňu „spadli z mesiaca“. Pri jej vymedzovaní používajú ako prvotné určenia (východiskové definiensy), ktoré sú v skutočnosti z toho, ako jej vstupne rozumejú, zamlčaným reťazcom nadstavbových operácií odvodené. Príklad: ak by sa čitateľovi podaktorých postštrukturalistických definícií (povedzme) postavy (čiže fenoménu, ktorému „predvedecky“ rozumieme prasto ako obrazu človeka alebo „poľudšteného“ zvierata či veci v texte) zakrylo definiendum, mal by pravdepodobne problém zo samej definície pochopiť, o čo vlastne ide (ku konkrétnejším príkladom pozri Čechová, 2016, s. 168 – 172).

Existenciál predvedeckého rozumenia nepriamo spochybňuje aj scientistickú (skúsenostne nepodloženú) predstavu, že to, čo na vedecký spôsob nebolo definované, predstavuje akúsi „terra incognita“, ríšu temna neosvetlenú reflektormi poznania. Pritom každý pobyt seba a sveta, v ktorom je, nejako od počiatku a naraz rozumie *ako celku*. Pokiaľ na to nestačí exaktný vedecký výklad, chápe celok toho, čo je, prostredníctvom iných ako pojmovo objektivizovaných kódov (napr. intuitívne, nepojmovo či zážitkovo, čo dosvedčujú práve arcinaratívy).

Spolubytie a neurčité „ono sa“. M. Heidegger upozorňuje tiež na to, k čomu dospeli osobitnou cestou aj komunikačno-semiotické výklady subjektu, že totiž pobyt nejestvuje najprv ako „izolované ja bez druhých“ (Heidegger, 1996, s. 142, ku konkrétnemu prípadu takéhoto chápania u Lubomíra Doležela pozri Plesník, 2018, s. 37 – 38). Svet (tobôž svet zobrazený, t. j. súčasť ikonického komunikátu) je totiž „vždy už svetom, ktorý mám spoločný s druhými. Svet pobytu je *spolusvet* [...], *spolubytie* s druhými [...], *spolupobyt*“ (Heidegger, 1996, s. 144). Dokonca „aj osamelosť pobytu je spolubytie vo svete. *Chýbať* môže druhý *len* v spolubytí a *pre* spolubytie“ (s. 146). Pričom „faktická osamelosť [...] nie je odstránená tým, že sa ‚vedľa‘ mňa vyskytne druhý exemplár človeka, alebo hoci aj desať takých. Aj keď sa ich naskytne ešte viac, môže byť pobyt osamelý“ (s. 146).

Vo svete sme teda vedno s „druhými“. Tí „druhí“, ktorých tak nazývame, aby sme skryli svoju vlastnú bytostnú príslušnosť k nim, sú tí, ktorí „tu sú“ v každodennom „bytí spolu“. Kto tu je, nie je ten ani onen, ani my sami, ani niektorí z nás a ani suma všetkých dokopy. Tento „kto“

je neutrum, neurčité „ono sa“ (s. 152; M. Heidegger označuje neurčité „ono sa“ ako „bytosť existenciál“, s. 156).

„Neurčité „ono sa“ rozvíja vo svojej nenápadnosti a neurčiteľnosti [...] svoju vlastnú diktatúru. Páči sa nám a baví nás to, čo sa páči; čítame, sledujeme a posudzujeme literatúru a umenie tak, ako sa číta a ako sa posudzuje; ale sťahujeme sa tiež z „davu“, ako sa to obvykle robí; vyhodnocujeme ako „pohoršujúce“, čo sa obvykle takto vyhodnocuje. „Ono sa, ktorým nie je nikto určitý a ktorým sú všetci [...]“, predpisuje spôsob bytia každodennosti“ (s. 152, 153).

Neurčité „ono sa“ utvára „to, čo poznáme ako „verejnosť““ (s. 153). „Konštituuje sa vo verejnom výklade, ktorý sa vyslovuje v „rečiach““ (s. 282). V ňom je bytie „najprv a zväčša [...] strategické“ (s. 417). „Orientuje sa podľa toho, čo je „v priemernom“ verejnom výklade určitého dneška „v obehú““ (s. 417), preberá to, „čo počujeme hovoriť“ (s. 245). „Rozumnosť tohto „ono sa“ pozná iba vyhovieť či nevyhovieť bežným pravidlám a verejnej norme“ (s. 318). „Strácajúc sa vo verejnosti neurčitého „ono sa“ a v jeho „rečiach“, počúva pobyt seba v neurčitom „ono sa“ a *prepočuje* tak sám seba“ (s. 301): „každý je tým druhým a nikto sám sebou“ (s. 154), „každý si najprv a predovšetkým všima to, čo spraví druhý, čo k tomu povie“ (s. 203).

Heideggerov opis „diktatúry“ neurčitého „ono sa“ výstižne postihuje aj jeden z príznačných vzorcov vedeckého správania v humanistike. Pokiaľ ide o naše domáce pomery, exemplárne sa prejavil v súvisi s „rečami“ o postmoderne. Tie sa totiž na Slovensku začali intenzívnejšie viesť s istým fázovým posunom, a to, až na výnimky (Plesník, 1988), po páde tzv. reálnosocialistického režimu, v rámci ktorého bola domáca literárna veda, resp. estetika od diania v západnej humanistike viac ako menej odlúčená. Provincionalne „otváranie sa svetu“ potom, pokiaľ ide o postmodernu a postštrukturalizmus, prebiehalo neraz „skrat(k)ovito“. To, čo v pôvodnom prostredí západnej humanistiky prirodzene kryštalizovalo ako výslednica heuristicky živého dialogického diania a úsilia o výstižnejšie postihnutie aktuálnych vývinových tendencií v umení a kultúre, sa u nás presadzovalo podľa zdeformovaného algoritmu:

1. „zasvätený“ znalec oboznamuje domácu akademickú obec, o čom a ako sa „vedú reči“, čo sa „nosí“, čo je „in“ a „trendy“ v autoritatívnych bádateľských centrách „svetovej“ humanistiky;

2. to sa stáva samo osebe u časti onej obce apriórny dôvodovom na to, aby tieto „reči“ nekriticky, neautenticky a odvodené re-produkovala s platnosťou imperatívu: „ono sa“ aktuálne „patrí“ hovoriť tak a tak a vyznávať to a to.

„Područníci“ uvedeného algoritmu sa tak v snahe o inovatívnu originalitu, paradoxne, preonačili na zákryt navzájom nerozlíšiteľných „figúr“, skandujúcich naučené repliky zvonku odpozeraných rolí. Bez ohľadu na skutočný stav vecí a svoju vlastnú skúsenosť a priori podriaďovali svoje „reči“ požiadavke nadhodnocujúco sa sústreďovať na motívy *diferencie (différence)/différance, intertextuality, dekonštrukcie, antitotality, antiuniverzalizmu, fragmentárnosti, nesúmerateľnosti*, (Kantovej) *vznešenosti, irónie, paralelnej plurality, rizomatickosti, zmnoženia perspektív, decentralizácie, kontingencie, relativizmu, rozmývania hraníc, simulakra, virtuality* atď. Dialo sa tak obvykle v súručenstve s nepresvedčivo podloženým, „náhle“ prebudeným záujmom o feminizmus, rodovú (genderovú) problematiku, postkolonializmus, jazyk (postmoderná humanistika sa totiž stotožňovala aj s tzv. obratom k jazyku /linguistic turn/ ako treťou epochou filozofického myslenia, ktorá završovala predchádzajúcu filozofiu bytia /elementárna otázka: „ako to či ono existuje, resp. vzniklo?“/ a filozofiu poznania /elementárna otázka: „ako to či ono poznávame, resp. vnímame?“/) a pod.

Príklady: „ono sa“ v umenovede začalo patriť (bez-ohľadne k vlastnej empirii a bez dôslednej argumentácie) „viest' reči“ o nemimetickom vzťahu obrazu sveta v texte (čiže jeho témou) a mitotextovým životným svetom ako o dvoch nesúmerateľných, súběžne svojbých (paralelne pluralitných) poriadkoch, ktoré nemožno z jedného hľadiska hodnotovo ani príčinne usporadúvať (centralisticky hierarchizovať). To v danom prípade znamenalo ignorovať, alebo popierať osnovné, rámcové postavenie životného sveta, ktorý skúsenostne pred-určuje, že fikčnému svetu vôbec – pri všetkých odklonoch, popretiach a štylizovaných preonačeniach aktuálneho sveta – vôbec rozumieme (akokoľvek je spätne a možno aj rozhodujúco fikčnými svetmi dotváraný, štruktúrovaný, zvýznamňovaný a v tomto zmysle aj recipročne podmienený), čo by platilo dokonca aj v prípade, že životný svet má sám na matrixovský spôsob fikčnú podstatu.

Neurčité „ono sa“ takisto v domácom, oneskorene „postmodernizovanom“ kontexte „nadičkovalo“, že na akademickej pôde sa žiada sústreďovať na intertextuálne súvislosti. Niet pochyb, že medzitextové nadväzovanie môže výpoveď (text) za istých okolností významovo i esteticky obohacovať. V uvedenom kontexte sa však začalo en bloc adorovať samo osebe, ako hodnotový argument poslednej či výlučnej inštancie. Akoby medzitextové nadväzovanie a jeho „odčítanie“ v texte, hoci ide o čisto technickú záležitosť, bolo zárukou kvality textu (osobitne postmoderného) i samého zážitku z neho. (Riešenie, ktoré predkladáme v heslách → *Vzťah textu k realite* a → *Existext*, začleňuje problematiku medzitextového nadväzovania do iných súvislostí: životný svet je podľa neho prípadom textu, ktorého vzťah k textom v tradičnom chápaní je intertextuálny, pričom sám životný svet je možno fikčný).

Arcitextuálnej tematológii pritom nie je *cudzí* sám obsah uvedených princípov šírených podľa algoritmu neurčitého „ono sa“, ale *spôsob*, akým sa v podmienkach jeho diktatúry niekedy presadzovalo: neautentickým „šírením“ a „omielaním“, nekriticky a bez miery, odpozerane, osobnostne nezaručene, bez uveriteľnej nadväznosti na vlastný pobyt a rozpoloženie (pričom jedno ani druhé v humanistike rozhodne nemožno devalvovať na „subjektívne skresľujúci kontext“, od ktorého treba abstrahovať; ide o predpokladovú platformu samého výskumu či priamo komplexného bytia „výskumného predmetu“). Ide o to, že ak by sa komunite spriaznenej voľbou diktatúry neurčitého „ono sa“ predpisovalo vyznávanie úplne odlišných či priamo protichodných princípov a téz, re-produkovala by ich rovnako ochotne a horlivo.

Reči a zvedavosť ako prahnutie po novinkách. M. Heidegger konštatuje, že reč, ktorá je podľa neho fundamentálnym existenciálom, sa môže devalvovať na „reči“. Dochádza k tomu vtedy, keď sa stráca „primárna bytostná spätosť so súcnom, o ktorom je reč, príp. sa k nemu nikdy nedospelo, nezdieľa sa tak, že by sa toto súcno pôvodným spôsobom osvojovalo, ale tak, že sa hovorené *omiela* a *šíri*. Povedané ako také opisuje stále širšie kruhy a nadobúda autoritatívnu povahu. Vec sa má tak a tak, pretože sa to tak hovorí“ (Heidegger, 1996, s. 196, 197). „Pobyt, ktorý žije v, rečiach, je [...] odrezaný od primárnej a pôvodne-pravej bytostnej spätosti so svetom, spolupobytom i s ‚bytím v‘ samým“ (s. 198). Reči teda „zásadne *nedbajú* na zakotvenosť v tom, o čom je reč“ (s. 197), a uzatvárajú pobyt pred autentickosťou.

Reči získali mohutne legitimizujúci stimul v postštrukturalistickom koncepte „rečových hier“ (na myslí máme jeho neautorizovane odmocnenú, zanonymizovanú podobu, v akej sa usídlil v „bežnom povedomí“ akademickej obce práve spomínaným „omielaním“ a „šírením“). Chápanie vedeckého diskurzu ako prípadu „rečovej hry“ podporilo oslabenie referenčnej záväznosti výpovede. Rozvoľnenie zodpovednosti za vedeckú výpoveď v zmysle osobnostnej

gescie a bytostnej garancie umocnilo spojenie takto legitimizovaných „rečí“ s existenciálom *zvedavosti*.

Zvedavosť je v Heideggerovom podaní „dychtivosť po novom“ (s. 379): „Pachtí sa po novom iba preto, aby ho pre ďalšiu novinku opustila“ (s. 200). „Preto sa zvedavosť vyznačuje zvláštnou *prelietavosťou*, ktorá nedovolí zotrvať pri najbližšom. Preto tiež nehľadá pokoj sústredeného pozorovania, ale vyhľadáva nepokoj a vzrušenie v stále nových a nových premenách toho, s čím sa stretáva“ (s. 201).

Táto trojkombinácia existenciálov neurčitého „ono sa“, (referenčne nezáväzných) „rečí“ a „pachtenia po novinkách“ sa v humanistike presadzuje ako *samoúčelná inovácia*, a to prostredníctvom *módnych trendov a kampaní*. Podstata módnosti spočíva, ako vieme, v tom, že nepresadzuje to, čo je produktívnejšie, hodnotnejšie či perspektívnejšie. Rozhodujúce je tu odlíšiť sa od toho, čo sa „nosilo“ v minulej sezóne. Tento prípad inovácie nemusí mať žiadny iný zmysel či heuristický dosah (naopak, môže to, ako „sa veci majú naozaj“, zaonačujúco kamuflovať, ako sme to vyššie ilustrovali riešením vzťahu medzi textom a realitou). Súslovie „najnovšie vedecké poznatky/trendy a pod.“ preto v podmienkach (módne inovatívnej) humanistiky nemá – na rozdiel od exaktných vied, kde implikuje vyššiu kvalitu – vo vzťahu k akosti výskumu *de facto* žiadnu výpovednú hodnotu.

V súvisе so snahou o modernosť M. Heidegger uvádza: „časovosť autentickej dejinnosti je [...] *odprítomňovaním* dneška a odvykaním od obyčajov neurčitého ‚ono sa‘. Neautenticky dejinná existencia, zaťažená nerozpoznanou pozostalosťou ‚minulosťou‘, sa naproti tomu snaží o modernosť. Autentická dejinnosť rozumie dejinám ako ‚návratu‘ možného“ (s. 424, 425). „Autentické ‚prichádzanie k sebe‘ [...] je [...] návrat k najvlastnejšiemu [...] ‚bytiu sebou‘“ (s. 371). „Odhodlanosť, ktorá sa k sebe vracia a seba traduje, sa [...] stáva *obnovovaním* jednej z tradičných možností existencie. *Obnovovanie je výslovné tradovanie*, to znamená nový návrat k možnostiam pobytu, ktorý ‚tu už bol‘“ /s. 419/. „Len pokiaľ pobyt vôbec je ako ‚ja som-bol‘, môže budúce k sebe samému prichádzať tak, že prichádza *naspäť*“ (s. 357). To korešponduje s konzervatívnym založením arcitextuálnej tematológie, ktorému zodpovedá retrospektívny princíp „hľadania strateného raja“ oproti prospektívnemu princípu „hľadania zeme zaslúbenej“ (k tomu pozri Čechová, 2016, s. 184 – 187).

Módne samoúčelná inovácia sa v humanistike presadzuje na dvoch úrovniach:

1. *Riešenie problémov*. Ide o výkony, pri ktorých kritériom „nových“ zistení nie je ich produktivnosť či interpretačná výstižnosť, ale ohurujúca novosť, „osviežujúca“ inakosť vo vzťahu k „únavnému stereotypu“ doterajších riešení. Najlacnejším postupom, svojho druhu vedeckým gýčom, je tu uplatnenie princípu „presýpacích hodín“, napríklad v rámci opozícií podstatné/primárne/zakladajúce – podružné/sekundárne/odvodené, príčina – dôsledok, resp. predpokladové – realizačné, vysoké – nízke atď. (prípacom tohto postupu je i sama ironická relativizácia tej či onej opozície, popretie zakladajúcej platnosti samého princípu binárnej štruktúracie reality do protikladov). Zástupne to dokladá s odkazmi na I. Kanta „dekonštruovaný“ vzťah rámu a obrazu v polohách, ktoré presahujú legitímnu snahu poukázať na nie vždy doceňované rozhraničenia medzi rozdielne kódovanými semiosférami (napr. medzi aktuálnym a fikčným svetom). Jedným z kritérií rozdielu medzi takouto samoúčelnou a zmysluplnou obnovou je (akoľvek u nás marxizmom-leninizmom zdiskreditovaná) životná/komunikačná prax.

Samoučelná inovácia je k nej bez-ohľadná: za konferenčným pultom či písacím stolom proklamujeme niečo, čo po odchode od neho vzápätí v životnom svete poprieme (napr. tézu o „smrti subjektu“: akonáhle sa niekto dotkne nášho ega, „subjekt“ sa ihneď prihlási životaschopne o slovo).

2. *Kódovanie*. Tu ide o samoučelné, vnútorne vyprázdnené inovácie pojmoslovia, ktoré sa uskutočňujú len pre módnú obmenu. Inú funkciu nemajú. „Pretože čas pobytu, ktorý v ústraní s niečím zápolí [...], je iný a z hľadiska verejnosti plynie pomalšie než čas ,rečí, ktoré ,žijú rýchlejšie‘, sú ,rečí‘ vždy už pri niečom inom, čo je práve teraz najnovšie. [...] ,Reči a zvedavosť sa [...] starajú o to, aby to, čo je rýdzo a novo vytvorené, bolo v okamihu svojho vzniku pre verejnosť už zastarané“ (Heidegger, 1996, s. 202). Zvedavosť „je tak málo oddaná ,vecí, že akonáhle sa jej podarí niečo zahliadnuť, už od toho odhliada smerom k niečomu ďalšiemu“ (s. 379). „Lačná po najčerstvejších novinkách [...] zabúda na to staré“ (s. 424). Ukážkovo sa to prejavilo súbežne s tým, ako pojmoslovie „rečí“ o postmoderne strácali platnosť „ohurujúcej novinky“. Bez-ohľadne k tomu, či si v kultúrnej realite pojmoslovnú zmenu skutočne niečo žiada, diktatúra neurčitého „ono sa“ pohotovo presadila inováciu aspoň na úrovni slovtvorných formantov (napr. prefixov „post-post“, „hyper-“, „meta-“, „trans-“, „digi-“ a pod.). Aj tento aspekt existenciálu *zvedavosti* má však svoju funkčnú polohu. Ruskí formalisti ju postihli prostredníctvom binárneho protikladu *automatizácie* a *aktualizácie*. Aktualizácia pojmoslovia prostredníctvom obnovujúcej zmeny má svoj dobrý účel napríklad vtedy, keď pôvodná nomenklatúra zautomatizovaným nadužívaním stratila svoju výpovednú silu (to je aj prípad Mikovej kategórie „zážitkovosti“, ktorá heideggerovským „omielaním“ prišla o svoju referenčnú potenciú).

„Šírením“ a „omielaním“ odmocnený koncept „rečovej hry“, relativizujúcej referenčnú záväznosť vedeckej výpovede, vedno s fetišistickým nadhodnocovaním intertextuálnosti, navyše podporil podvrhovanie tých vedeckých žánrov, ktoré by mali zo svojho určenia budovať na vlastnom heuristickom výkone, žánrami „recenznými“ (výraz Jaroslava Martinku), t. j. re-produkčnými metatextami (napr. habilitačné či inauguračné prednášky, ktoré pozostávajú výlučne z citácií, parafráz a perifrastických referencií o iných vedeckých textoch).

Autentické stroskotanie. Pobyt mimo područia diktatúry neurčitého „ono sa“ M. Heidegger vymedzuje prostredníctvom existenciálov „autentického bytia“ (s. 60) a „odhodlania“ (s. 327). Ich rádius je široký: presahuje sféru vedeckého správania, zároveň si však pre ňu zachováva plnú platnosť. Obrat k autentickému bytiu, k seba-nájdeniu zo stratenosti v neurčitom „ono sa“, uvádza M. Heidegger, sa deje ako uskutočnenie voľby, a to prostredníctvom hlasu svedomia (s. 298). Vďaka svedomiu „pobyt ,vieť, ako na tom sám so sebou je: či rozvrhol svoje vlastné možnosti, alebo či si ich nechal – súc pohltý neurčitém ,ono sa‘ – nadiktovať verejným výkladom“ (s. 300). A vďaka odhodlanosti dospieva „k najpôvodnejšej, pretože *autentickej* pravde pobytu“ (s. 327).

Je to diametrálne odlišná situácia, než akú poskytuje „zástupný“ pobyt. „Neurčité ,ono sa“ totiž „jednotlivému pobytu v jeho každodennosti *odláhčuje*“ (s. 153). „Domnienka neurčitého ,ono sa, že zabezpečuje a vedie plný a pravý ,život‘ (napr., že „prevádzkuje“ plnú a pravú vedu – E. P.), vnáša do pobytu *upokojenie*, pre ktoré je všetko ,v najlepšom poriadku“ (s. 206).

V podmienkach humanistiky to značí komfortné bezpečie: skandovanie verejným výkladom určených téz do značnej miery zaručuje, že „figúra-naučená rola“ nebude čeliť škandalizujúcej oponentúre a kritike, ale sa, naopak, tešíť „zákrytovej“ prosperite, že v tomto mode podniknuté vedecké výkony budú zväčša akceptované a vďaka šírke komunity spriaznenej voľbou neurčitého „ono sa“ prijaté so solidárnym uspokojením. A naopak: táto komunita z podstaty svojej existenciálnej situácie nemôže inak ako v poslednej inštancii usvedčovať výkony, podniknuté mimo rámca diktatúry neurčitého „ono sa“, z elementárneho nezvládnutia vedeckej gramatiky, alebo ich, prinajmenšom, klasifikovať ako neštandardné (znepokojivo „čudné“).

Takejto diskreditácii, navyše, nahráva aj okolnosť, že autentický pobyt a v jeho intenciách podnikaná veda sa sústavne vystavuje riziku autentických, t. j. skutočných, „opravdivých“ zlyhaní či omylov. M. Heidegger hovorí o pobyte, „ktorý v ústraní s niečím zápolí a rýdzim spôsobom stroskotáva (s. 202). Možnosť „rýdzeho stroskotania“ je potom permanentným (s)úbežníkom autentického vidu vedy (s. 206).

Metodologický dosah môžu mať a významnú úlohu vo vedeckom správaní zohrávať aj ďalšie existenciály vrátane tých, ktoré objasňujeme v hesle → *Konkrétne existenciály – ikonizácia*.

§ 3. Literatúra

- ČECHOVÁ, Mariana a kol. 2016. *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. 1996. *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 1996.
- PLESNÍK, Lubomír. 1995. *Pragmatická estetika textu*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995.
- PLESNÍK, Lubomír. 2007. Medzikultúrne komunikačné synapsie. *Slovo a slovesnosť*, 2007, roč. 68, č. 3, s. 170 – 183.
- PLESNÍK, Lubomír. 2018. (Inter)textuálny fundament existenciálnej poetiky. In: BÍLIK, René – ZAJAC, Peter (eds.). *Poetika textu a poetika udalosti*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2018, s. 30 – 43.
- PLESNÍK, Lubomír. 1988. Dekonstruktúra v poľskej literárnej vede. In: *Literárne dielo v interpretácii*. Výskumné materiály č. 22/1988. Nitra: Ústav jazykovej a literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty, 1988, s. 9 – 50.

§ 4. Lubomír Plesník